



PITTURA BIZANTINA FINO AL PERIODO ICONOCLASTICO

I più antichi mosaici di Costantinopoli arrivati fino a noi non coprono pareti o volte di chiese, ma sono brani (scoperti dalla spedizione patrocinata dal Walker Trust of St. Andrews) del pavimento figurato di un peristilio del Grande Palazzo Imperiale. Il loro soggetto è la Caccia - probabilmente col tradizionale significato di Megalopsichia, come già ad Antiochia, a Piazza Armerina, etc. -; ma la loro maniera pittorica accusa quel neoatticismo, la cui data di nascita è da porsi, circa un secolo innanzi (qui dobbiamo essere agli inizi del sec. V) nel cosiddetto "bello stile" costantiniano. E dunque non vi troveremo stringenti affinità stilistiche con mosaici e pitture dello stesso giro di tempo a Roma e in Occidente: dal pavimento dei Dioscuri a Treviri, per esempio, ai quadretti di Santa Maria Maggiore, a pitture di catacombe - come quella del miracolo di Mosè nella cripta delle Pecorelle del cimitero di Callisto, etc. - dove ricorrono quel disfaccimento formale di pittura a macchia, quelle distorsioni prospettiche e quegli arbitrii cromatici di tipo "fauve", che serpeggiavano sotto sotto nella pittura romana fin dai tempi del soffitto di Stabiae, ma dovevano esplodere con violenza espressionistica durante la crisi della Tetrarchia; - e neppure troveremo vere affinità con pavimenti propriamente orientali (della Giordania, per esempio) dove la pittura andava già declinando verso un geometrismo astratto, schematico, da arabesco; ma piuttosto con opere tipiche di "bello stile", quali per esempio, la decorazione del soffitto del palazzo di Elena a Treviri, o le megalografie del pavimento della villa costantiniana di Antiochia, per le quali tempo fa avevo suggerito la presenza d'un grande pittore propriamente ellenistico, cui davo il nome di "maestro aulico di Costantino".

Ancora, nel pavimento di Costantinopoli cercheremo invano la presenza di quel "principio itinerante", che vedemmo così esplicito nei litostrotati di Piazza Armerina, della basilica teodoriana di Aquileia, o dell'aula cultuale di Treviri. Qui, in Occidente, la messa in forma pittorica include nella sua struttura l'esperienza in atto del fruitore, il quale è invitato ad esperire il tappeto musivo che gli si svolge sotto i piedi secondo un itinerario predisposto, che l'accompagna fino al punto focale, di massimo significato, dell'opera intera (architettura e decorazione sono inscindibilmente connesse); mentre a Costantinopoli il lungo fregio, che pure doveva essere percorso nella sua estensione, ha una struttura immobile: l'opera domanda di essere contemplata da fermo. Inoltre, come nelle Stagioni di Antiochia, il fondo non ha funzione di contrappunto cromatico, alla romana, ma piuttosto di "piano tattile" alla greca: è una dimensione chiusa e ferma, contro la quale le figure stanno isolate, e

ciascuna ha un'esistenza che comincia e finisce in se stessa. Anche i colori non sono frantumati in macchie, nè hanno l'intensa carica cromatica di Piazza Armerina o di Aquileia: sono chiusi in timbri spenti, fissati in un duro pallore di gemma. A differenza dal linguaggio pittorico inquieto e commosso dell'Occidente, qui, la persistenza di "bello stile" assicura una nitidezza, una regolarità, una lindezza vorrei dire, nelle profilature, nella composizione tanto delle figure quanto dei fondi - eseguiti a tessere regolari, disposte come in un incastro di ventagli o conchiglie: raffinato espediente, che ritroveremo all'altro estremo della vicenda della pittura costantinopolitana: nei mosaici trecenteschi del San Salvatore in Chora (già Kahrie giami), per dare l'esempio massimo - che attestano una rinnovata classicità (a suo modo) di espressione, raggiunta almeno in periodo teodosiano (cui questo pavimento, grosso modo, appartiene). - Mentre l'Occidente, pur rimanendo tutt'altro che insensibile a codesto neoclassicismo, che prelude la grande fioritura giustiniana - anzi sempre più riguardandolo come linguisticamente esemplare - conserva finchè può l'"apertura" della pittura a macchie, a tocchi isolati, la quale meglio risponde al suo inquieto, drammatico e dolente sperimentalismo; e mentre l'ulteriore Oriente cristiano - con un percorso che può essere fatto correre, per intenderci, dalla Megalopsichia di Yacto ai pavimenti delle chiese di Gerasa, Madaba, Beisan, del Nebo etc., e terminare con le pitture protoislamiche del Kuseyr' Amra - declina in una gracile e geometrica linearità, in un disegno che manifestamente prelude il "rapporto in finito" ed il "delirio aritmetico" dell'Islàm, l'arte di Costantinopoli già da ora imposta la costruzione di un "sistema" di forme, che pur abitando una dimensione, che non è più quella della esperienza romana della natura e della storia, ma non è nemmeno quella della classicità greca, perchè è cristiana, e dunque non più legata ai parametri di questo nostro mondo di quaggiù, vuol essere a suo modo classica nel senso che vuol recuperare una consistenza obbiettiva: vuol porsi, esemplarmente, come oggetto gnomico di contemplazione: e perciò messo in forma da una lingua, che abbia connessioni ed articolazioni il più possibile esatte ed invariabili. E che, soprattutto, realizzi figurativamente la dialettica del neoplatonismo cristiano tra tempo e spazio. Perciò, anche la sintassi di questa lingua pittorica, che ha a suo fondamento strutturale la duplicazione "platonica" di esistere ed essere (così evidente anche nella forma del tempio cristiano bizantino), non ricerca dunque quell'unità di esperienza, che ritroviamo nello spazio della basilica paleocristiana e in ogni forma d'arte figurativa occidentale; ma piuttosto l'isolarsi dal fondo delle figure. Lo vediamo già qui, in questo pavimento del Palazzo Imperiale: il fondo è una dimensione astratta e uniforme, e le figure vi compaiono sopra isolate, disseminate. Come la duplicazione dello spazio nella chiesa cupolata bizantina, e conseguentemente la

duplicazione della luce, che pone in essere la forma visibile di quello spazio; così in queste pitture il rapporto tra il prezioso ma limitato colore delle figure e l'uniformità del fondo, traduce in presenza visibile la dualità caratteristica del neoplatonismo bizantino. Insomma: nella chiesa costantinopolitana tipica, considerata sincronicamente, abbiamo la "figura", smateriata ma ben distinguibile, del vano centrale cupolato, intriso dalla luce piovente verticalmente dalle finestre del tamburo, campita contro la penombra degli ambulacri, che filtrano la più fioca luce laterale delle finestre esterne. Analogamente, in un mosaico, in un'icona bizantini, abbiamo le figure (di Cristo, della Vergine etc.) del Pantheon cristiano, pur esse smateriate, pur esse divenute ombre senza corpo di intenso e prezioso colore; ma ben distinguibili ancora, appunto nella loro individualità di figure (icone), campite contro la fioca palpazione del fondo; contro l'uniforme ed incorporea luminosità dell'oro, divenuto il simbolo della dimensione platonico-cristiana dell'Essere.

Ad una considerazione, ora diacronica, possiamo dire che il linguaggio artistico propriamente bizantino sia formato nelle sue strutture caratteristiche solo quando la crisi del periodo tardoantico e protocristiano è superata; perchè è colmata la scissione, che per esempio, il misticismo orientale e lo stesso cristianesimo avevano introdotto, al declinare dell'impero, nelle anime, come "fatto personale", che non trovava risposta nelle strutture della società in cui esse dovevano pur vivere. Non è da escludere che già prima della caduta si insinuasse nella cultura del tardo impero un gusto "barbarico" - di carattere, già l'aveva notato Focillon, preistorico: impulso ad esprimersi con una linea e con un colore ignari della struttura dello spazio urbano, obbiettivamente misurato e rappresentato. Da esso l'arte era spinta verso una sorta di rinnovata verginità: verso un'espressione originaria, incondizionata da premesse di cultura, sganciata da quei vincoli di forma e di tradizione, che avevano costituito appunto la "storicità" dell'arte classica.

La scissione s'era manifestata nel tipico sperimentalismo tardoantico e protocristiano: nel quale s'era venuta via via attenuando e intorbidando l'olimpica coscienza spaziale della classicità. Questa aveva avuto la sua piena forma in un'assoluta rappresentazione dello spazio, quale simbolo dell'idea d'una consistente e permanente realtà obbiettiva del mondo. Ma il Cristianesimo, disinteressandosi di tutto quel che non era interiore, si disinteressò anche d'ogni rappresentazione d'uno spazio obbiettivamente garantito da un equilibrato rapporto di valori plastici. Che ogni opera d'arte cristiana primitiva: ogni vano di basilica, ogni scultura ridotta a schiacciato o a trina, ogni ste-sura di mosaico parietale, rivelino codesto disinteresse, è cosa d'elementare evidenza, che fu già più volte notata.

Non sempre tuttavia si cercò di mettere bene in luce il perchè di quell'intima evoluzione di gusto. Invero, mentre lo svolgersi dell'arte classica è chiaramente guidato dalla volontà di rappresentare obbiettivamente uno spazio, il quale non sia se non il campo dell'obbiettività fisica, ridotta a "logos" attraverso leggi geometriche, tutta l'evoluzione dell'arte paleocristiana, specie dal IV al VI sec., obbedisce all'opposta intima esigenza di raggiungere l'espressione figurativa non più d'una spazialità obbiettiva, ma fin dove è possibile senza cadere in una poetica che, come l'attuale, rinunci all'immagine d'una coerente soggettività di spazio. Anche l'arte del tardo Impero s'era avvicinata ad una concezione soggettiva dello spazio: ma era una soggettività puramente psicologica: l'illusionismo romano, ancora nel solco della classicità, s'impostava sopra un rapporto dei contenuti visivi con l'eticità e la sentimentalità del soggetto. L'arte cristiana venne sempre più differendo non solo nell'esito semantico, ma anche nell'interna struttura figurativa, dall'arte imperiale, pur continuandola dapprima ed ereditandone elementi innumerevoli: così come il Cristianesimo in sé si distanziò sempre più dall'ultimo spiritalismo pagano: ~~per esempio dal neoplatonismo~~. Giacchè, sebbene l'arte potesse essere stata concepita dagli ultimi romani pagani non più come pura obbiettività di rappresentazione, ma come rapporto col soggetto, nell'intendimento cristiano era implicito che tale soggettività non era più, come nell'ultimo paganesimo, eticità imperiosa o raffinato vagheggiamento sentimentale, ma punto di connessione con una realtà trascendente ogni contingenza terrena. Perciò lo spazio, per il cristiano primitivo, divenne il luogo senza dimensioni dove l'anima s'incontrava con Dio: quindi ^{una rappresentazione artistica,} insieme al di qua e al di là dello spazio fisico: quindi superficie immanente, e insieme estensione senza possibilità di limiti. Realizzare figurativamente un tale spazio importava rinunciare ad ogni plasticità di rilievo, ad ogni tentativo prospettico, ad ogni movimento naturalistico di figure, ad ogni coordinamento o suggerimento in profondità degli elementi, e persino a quella semplificazione deformatrice e per così dire cubistica, di carattere tetrarchico, in cui s'erano esercitati i primi artisti del "disgelo", al momento della pace di Costantino: per esempio i mosaicisti del pavimento teodosiano di Aquileia.

Il trapasso non fu immediato nè senza squilibrii: e motivi e frammenti divelti dal mondo figurativo pagano, accenni plastici anacronistici, assi spaziali scardinati, isolati come cristalli entro la ganga amorfa, continuarono a lungo a trascinarsi alla deriva e ad affiorare nella struttura dell'arte nuova. Talvolta, per esempio, mentre l'insieme propriamente architettonico d'un edificio riuscì a superare la spazialità classica, risolvendo ogni valore spaziale indicato dai suoi elementi in valore di superficie croma

tica, l'apparato decorativo scultoreo o pittorico conservò una plasticità ancora classicheggiante. Altre volte avvenne l'opposto: quasi che, in quelle occasioni, architettura e decorazione seguissero due correnti evolutive, di cui l'una fosse, rispetto all'altra, attardata. E in generale in Occidente s'ebbe di rado, fino all'affermarsi dei grandi stili medievali, una piena unità tra le varie componenti della struttura linguistica d'un edificio o, più in generale, di un'opera d'arte. Fu l'arte bizantina a raggiungere per prima una nuova identità di costruzione e decorazione, di senso diverso del classico: fondata cioè, non sopra una rappresentazione di spazio, inteso come esperienza della "natura", ma sopra una negazione della consistenza semantica d'uno spazio siffatto.

Per ottenere questo essa colse, per così dire, sulla stessa linea di traguardo, gli elementi figurativi secolarmente elaborati dall'arte paleocristiana dai quali non si debbono escludere i procedimenti tecnici. Per ciò che riguarda la decorazione pittorica, è chiaro che nessun sistema antico fosse, quanto il mosaico, adatto a corrispondere alla nuova coscienza spaziale ormai raggiunta dall'architettura e dalla scultura. La stessa materia lapidea e vitrea delle tessere, distesa sui piani in cui si risolvevano i valori spaziali e costruttivi dell'architettura, ne accentuava, come il rivestimento marmoreo, ma con maggior forza tuttavia, il valore cromatico, antiplastico: giacchè con la sua levigatezza traslucida ne sottolineava l'indefinita luminosità: ogni granulosità o ruvidezza di superficie, che avrebbero, se pure in tenue misura, rappreso e trattenuto punti d'ombra, che avrebbero potuto suggerire la traccia mnemonica di variazioni chiaroscurali e perciò plastiche, veniva abolita. Lo smalto possedeva nelle singole tessere un'assolutezza cromatica superiore a qualsiasi pittura. Inoltre, anche dal lato semantico che non va mai trascurato, l'indifferenza minerale delle tessere moderava e trasfigurava il "troppo umano" delle figure e delle historie. Si creavano quindi, tra struttura e decorazione, più che corrispondenza, rigorosa unità e inscindibilità figurative. Per entro il mosaico stesso, poi, chiarendosi la coscienza del suo valore, si vennero via via raffinando i procedimenti tecnici, affinché la tecnica sempre più aderisse a quella funzione di trasfigurazione spaziale: così per un processo, si direbbe, di sempre maggiore affioramento in superficie, si passò dal fondo bianco all'azzurro e infine al fondo aureo: il quale figurò la più decisa negazione della rappresentazione di uno spazio a tre dimensioni. Infatti non soltanto il fondo d'oro blocca la visione in superficie, escludendo ogni possibilità di rappresentazione di profondità; ma il continuo, vibrante scintillamento delle sue tessere, non trattiene la luce come il lento palpito del fondo azzurro, e nemmeno l'adeguata al piano della superficie come l'uni

Le icone
ristorano
naturali in
un contesto
architettonico.

forme stesura del bianco: esso crea quasi un velo atmosferico, immateriale, ma cromaticamente intensissimo, che sembra addirittura librato al di qua della stessa superficie: perciò non si potrebbe immaginare una più radicale negazione della spazialità classica. Così, anche qui, per il contenuto semantico: un campo bianco, o grigio, o azzurro, può pur sempre evocare, in qualche maniera sia pure metafisica, lo spettacolo della "natura"; ma non l'oro, con la sua luminosità non atmosferica, ma astratta e immutabile: appunto: di un altro mondo. E fu difatti, il fondo aureo, il più coerente col nuovo orientamento dell'espressione, quello che l'arte bizantina, pienamente formata nel VI sec., assunse dai precedenti tentativi paleocristiani: e tutto il problema propriamente pittorico dell'arte musiva bizantina divenne, allora, quello d'accordare le varie zone cromatiche, per lo appunto, all'oro.

La storia dell'arte bizantina è anche la storia di un recupero, entro una nuova struttura, di quanto più fosse possibile salvare dell'immenso patrimonio culturale del mondo antico. Era parso in un primo tempo ai cristiani più intransigenti (e questa posizione massimalistica tornerà ad imporsi nel periodo dell'iconoclastia) che tutta la civiltà "antica" dovesse essere ripudiata, in blocco, e sostituita da un "novus ordo": - quello cristiano, appunto - di struttura completamente diversa. Una siffatta tabula rasa era evidentemente assurda, oltre che impossibile; ma in realtà bisogna riconoscere che il problema era tutt'altro che facile. Tutti i contenuti e le forme della civiltà antica - dall'assetto politico (composizione sociale) al costume, alle religioni, alle filosofie, alle arti - s'erano costituiti in accordo con le strutture della civiltà antica, le quali ora sembravano inadatte a dar corpo al messaggio rivoluzionario del Cristianesimo. La stessa lingua, latina o greca, traeva la sua validità - o se si vuole la sua carica semantica - dal fatto che le sue connessioni - grammaticali, sintattiche etc. - rispondevano a quelle strutture; delle quali anzi erano lo strumento, e insieme il simbolo, forse più pregnanti. Non occorre essere strutturalisti rigorosi, per comprendere come tutte quelle "sezioni", che noi distinguiamo nella cultura antica - come in ogni altra - formassero un'unità strutturale, cioè un campo unitario, nel quale ognuna di esse interagiva con le altre, in un rapporto dinamico. Far compiere, a tutto codesto organismo, una radicale metànoia, non era certo impresa da poco, nè da esaurirsi in pochi anni. Per ciò che riguarda la lingua vera e propria - le cui vicende rimangono sempre la specola massima per tutti noi - mi sembra di poter constatare, che vi fu dapprima una sorta di sperimentalismo (nel senso attuale del termine); seguito, specie in Bisanzio, da una "mani

polazione", di carattere quasi sofisticato: è chiaro che, quando una lingua perde la connessione semantica in funzione della quale si è strutturata, si rende disponibile per qualsiasi significato, si può piegarla a dimostrare "qualunque cosa" - come avviene appunto coi sofisti nella Grecia antica; o, nel Cinquecento fiorentino, coi manieristi: il cui linguaggio poté essere strumentalizzato - dai gesuiti, per esempio - come mezzo di propaganda a favore della Controriforma; etc. -

In periodo paleocristiano, e particolarmente nell'ambito delle arti della visione, il problema che si pose per primo fu quello del dissidio tra rappresentazione ed antirappresentazione, che parve insanabile; ma venne superato attraverso una trasfigurazione tematico-simbolica dei dati d'esperienza.

Già verso la metà del IV sec., l'esigenza cristiana di un totale ripudio della cultura pagana s'era mitigata, trasformandosi in un'esigenza d'interiorizzazione dell'eredità culturale dell'antichità. Il successo temporale della Chiesa contribuì a dare la spinta definitiva al recupero. La Chiesa - dico l'Ecclesia, la società dei fedeli - era sorta come una struttura religiosa; ma, con la promozione del Cristianesimo a religione di Stato, e d'uno stato autarchico come l'Impero romano, essa fu piegata ad adeguarsi fino al possibile all'antica tesi del mondo e del destino, dello spazio e del tempo: al punto, che la sua vera origine: la parola del Cristo, poté apparire poco più di un pretesto; ed il suo stesso primo carattere di struttura orizzontale, fondata sulla parità di tutti i fedeli, cedette di fronte alla struttura gerarchica dell'Impero, impalcata verticalmente per gradi crescenti d'autorità, fino al vertice. Dove si trovava l'imperatore divinizzato: deus presens; e sotto di lui orbitavano le potenti, diramatissime gerarchie, con tutte le loro posizioni e funzioni di governo e di sottogoverno. Questa struttura, questa Weltanschauung specifica del già declinante Impero da Costantino a Teodosio, fu assorbita dalla Chiesa, la quale se ne rese interprete qualificata, appropriandosi di strumenti ideologici, che non eran quelli di Confucio o di Lao Tze o di Buddha; eran quelli articolati dalla filosofia greca da Platone a Plotino, dove, soltanto l'impalcato del sistema astratto, o a dir meglio la catena di simboli logicamente serrata del pensiero greco, erano stati mossi dal fermento "esistenziale" dello sperimentalismo e dell'attivismo caratteristici di Roma. Efficaci soprattutto nell'ordine giuridico, ma che anche sul piano delle strutture di linguaggi artistici, attivi, come vedemmo, per

esempio nello scioglimento della compatta plasticità ellenica in un accostamento di "libere" macchie di colore - cioè di punti di immediata adesione all'esperienza - etc.

Nell'accogliere e "trasfigurare" codesta struttura, la Chiesa incontrava difficoltà enormi, perchè doveva far conto con l'infinita d'"interessi creati" ch'essa inglobava, e della resistenza su posizioni acquisite dei conservatori, dei grossi personaggi d'una burocrazia mastodontica, d'un'amministrazione così immensa e complessa, quale quella dell'impero universale di Roma. La maggioranza di costoro, ovviamente, era pronta a voltare gabbana, per amore del "posto", secondo l'estro dell'imperatore e della corte; e dunque dopo aver "reso omaggio" ad Antinoo o ad Ercole, a Dioniso o a Mitra, ora si prosternava anche davanti a quel Cresto (sebbene molti seguitassero a crederlo, come Tacito, una sorta di Spartaco: un giudeo facinoroso ch'era riuscito a coalizzare i suoi correligionarii per muoverli a rivendicazioni "sindacali" spicciolate) che sembrava divenuto la nuova divinità imperiale. Ma anche coloro che accoglievano con purezza e profondamente, nell'intimo, il messaggio cristiano, non potevano dar ad esso che un'interpretazione conforme alla struttura propria, e della propria civiltà e visione del mondo - giacchè non è solo oggi verificabile la validità del teorema, che esperire (e definire) nella storia, è esperire (e definire) nella nostra storia -. Ed il pericolo che si presentava dopo Costantino era che la raggiunta vittoria di Cristo sul mondo non si risolvesse alla fine in una vittoria del mondo sulla Chiesa.

Conscio di questo pericolo fu sicuramente sant'Agostino; ed io vedo soprattutto in lui, nel suo pensiero e nel suo insegnamento, il tentativo più valido per sventarlo - e quello che più interessa noi, studiosi d'arte - .

Contro il rozzo puritanismo iconoclasta di certo cristianesimo orientaleggiante, l'estetica agostiniana proclamava la legittimità e la religiosità dell'arte, come epifania del divino nel mondo. L'esperienza manichea di Agostino aveva approfondito nel pensiero di lui l'abisso tra uomo e Dio, riassunto nel concetto della grazia: ma fu, per l'appunto, l'arte che aiutò il grande retore a colmare quest'abisso. L'arte - l'arte classica, di cui egli aveva così profondamente nutrito la sua sensibilità - gli diede il senso e la speranza che, malgrado quella distanza apparentemente incolmabile, il "fiat" creatore di Dio rimanesse nel mondo degli uomini, e vi rimanesse proprio nell'atto artistico: per virtù dell'arte, così, la stessa carnalità e individualità dell'uomo servivano allo spirito per rintracciare Dio. Il cristiano non doveva quindi distruggere l'arte rappresentativa ereditata dalla classicità: doveva invece agire su di essa per darle un valore di interiorità sconosciuto agli antichi: cioè non farne una copia del reale, ma una ricer-

ca, nel reale, di quel simbolo che è la radice che lega ciò che è terreno a ciò che è divino. Così il pensiero cristiano, per bocca di Agostino, dava una giustificazione teorica al nuovo simbolismo ed allegorismo dell'arte. Gli elementi antropomorfici e naturalistici parvero allora di nuovo preponderare nel tessuto artistico: ma in realtà vi riaffioravano per innestarsi in una trama costituita antirappresentativamente, equilibrata per rapporti lontani dalla spazialità antica, e soltanto di superficie: rapporti cromatici, tematici, ritmici. Fu come se le figure fossero state attratte a prendere il posto dei rosoni, delle crocette, delle scacchiere, delle macchie di colore d'un tappeto; ma conservando la stessa incorporeità e lo stesso valore di puro rapporto cromatico di codesti elementi. Furono quindi ridotte, il più spesso, alla frontalità: perchè con maggiore immediatezza s'adeguassero alla stesura del piano cromatico. I profili, e tutte le forme ereditate, che in origine si impostavano su assi sghembi, in profondità, ora affiorarono in superficie e si definirono sul piano. La prospettiva rimase scardinata, spesso invertita: non solo per portare all'estremo, con riduzione all'assurdo, la negazione dello spazio obiettivamente rappresentato, ma anche per significare che la figura, o la scena di maggior valore semantico (Cristo etc.) erano i punti "centrali", di maggior carica dinamica, della intera struttura figurativa, che si disponeva intorno ad essi: principio "tolemaico" già presente nel tardoantico, ma fatto proprio dal nuovo teocentrismo cristiano, da Costantino in poi. I contorni lineari conservarono il loro valore illustrativo: vale a dire valsero ancora ad individuare un particolare - viso, mano, veste - della descrizione, divenuta a sua volta intemporale; ma figurativamente non valsero più a segnare un incontro di piani spaziali: indicarono soltanto il limite delle diverse qualità dei colori incastonati, in sé privi di spazio.

Tale fu il linguaggio che Bisanzio assunse e fece suo. Poi, mentre l'Occidente, attraverso un infaticato, ininterrotto reiterare di tentativi, veniva lentamente esprimendo da codesta struttura linguistica i parametri più legati all'esperienza degli eventi, fino alla riscoperta, nel Rinascimento, d'un "realismo" affine all'antico, ma pur da esso diverso in virtù proprio di codesta esperienza medievale: una rappresentazione d'un'umanità non fissata, come quella in tipi ideali, ma sentita e inseguita nel suo valore di centro d'azione spirituale sul mondo, a Costantinopoli si organizzava una grande arte ieratica e liturgica, le cui forme, all'opposto, non erano interpretate come aspetti e indici d'una spiritualità attiva, ma contemplate immobilmente in un platonico "topos àtopos", e perciò fissate in paradigmi quasi immutabili secolarmente. Ma tali schemi, se ad una concezione postrinascimentale dell'arte (quale si ritrova quasi sempre, più o meno larvata, nel pensiero criti-

co occidentale) possono talora apparire esteticamente insufficienti, rivelano invero una piena coerenza artistica se vengono considerati nell'autonomia della loro struttura: dove linee, colori, movimenti, disposizioni, rapporti, abbreviature, figure rettoriche, ecc., interagiscono a comporre un linguaggio organicamente connesso come pochi altri che la storia ci abbia tramandato.

Una maturità artistica siffatta - così preziosa e difficile anche dal lato semantico - fu raggiunta dalla civiltà bizantina (dopo che anch'essa ebbe avuto il suo periodo di sperimentalismo iniziale) nel cosiddetto "primo periodo aureo", al tempo di Giustiniano. La "forma simbolica" più pregnante d'essa è, forse, Santa Sofia, la Megali Ecclisia per eccellenza di cui ho già parlato nell'introduzione. Due architetti d'Asia Minore, Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto, proiettarono a più di cinquanta metri dal suolo l'immensa cupola: "quest'opera mirabile e insieme terrificante" come la definisce Procopio, la quale "non sembra tanto reggersi su mura, quanto essere sospesa per una catena d'oro dall'alto del cielo" come cantò, appena la vide, Paolo Silenziario. Già spiegai più d'una volta, ed anche nell'introduzione di questo corso, quale sia il significato, e insieme la struttura formale, di questo edificio. Il quale non si ispira all'idea dell'arte del cristianesimo occidentale - quale potea essere per esempio quella di S. Agostino, citato poco fa - ma in modo specifico all'interpretazione della chiesa come riproduzione simbolica dell'Universo, quale si viene maturando intorno al 500 nel pensiero di teologi e liturgisti della scuola dello pseudo Dionigi l'Areopagita. Una "forma" siffatta, noi la troviamo, senza dubbio possibile, nella chiesa di Santa Sofia di Edessa, quale ci viene minuziosamente descritta da un inno siriano del sec. VII: essa era costituita da un cubo sormontato da una mezza sfera - che è press'a poco lo schema dell'Universo quale si trova riprodotto nella Cosmografia Cristiana di Cosma Indicopleuste. Ma da tempo io avevo avanzato l'ipotesi, che mi sembra del tutto ovvia, che la prima chiesa "areopagitica" in forma di microcosmo e dedicata alla Divina Sapienza (cioè al principio che ordina il cosmo appunto, alla greca: platonicamente - Dio geometrizza dovunque - quindi in struttura geometrica) fosse la Santa Sofia di Costantinopoli data a costruire ai "professori di geometria" Antemio e Isidoro da Giustiniano - che fu l'imperatore che eresse anche la cattedrale d'Edessa -; e insieme avevo proposto anche una seconda ipotesi: che dalla volontà di dare una tale forma architettonica al simbolismo cosmico areopagitico, derivasse la accoglienza della cupola, diventata da allora copertura canonica della chiesa bizantina, la quale per l'innanzi ne era stata praticamente priva. E sono stato particolarmente lieto di constatare che ambedue le ipotesi furono subito condivise, per esempio da André Grabar. "Se mai una chiesa ebbe

delle ragioni di simboleggiare il Cosmo, essa fu Santa Sofia di Bisanzio; giacchè, come santuario principale dell'Impero cristiano universale, essa era legata al palazzo del capo di questo stato teocratico, luogotenente del Cosmocra-
tor celeste: è in questo santuario, colossale, che l'imperatore veniva ad arrecare solennemente le sue preghiere e le offerte a Cristo, suo sovrano nel Cielo. Nessun'altra chiesa, per le sue funzioni, insieme religiose e politiche, si prestava meglio all'applicazione del simbolismo cosmico. Ora, come Santa Sofia d'Edessa, essa adotta la forma architettonica di un cubo sormontato da una cupola, la quale, prima di Giustiniano (come ho dimostrato nel mio "Architettura di San Marco", 1946) non era per nulla frequente e forse anzi sconosciuta ai costruttori delle chiese e delle cattedrali.."
(A. Grabar, 1953). Già dissi, anche, che Santa Sofia, e la chiesa bizantina in genere, ci mostra soltanto la spazialità immobile e mensurata, la misura geometrica data del cristianesimo greco al suo mesocosmo; ma anche la duplicazione, platonica potremmo dire, dello spazio-tempo greco: v'è la grande cupola, illimitata come tutto ciò che ha per base il circolo, la quale è la dimensione celeste fuori del tempo; e vi è sotto il vano del saeculum, dove si consuma il piccolo tempo degli uomini, definito e chiuso nei suoi limiti quadrangolari.- Mentre la basilica latina, nel ritmato procedere del suo spazio-tempo verso l'abside e l'altare rimane una forma aperta, o che, almeno, scandisce un tempo continuo; un luogo dove la libertà è stata messa sulla pietra, si insinua nell'orditura dell'uomo, si cela nella successione delle sue esperienze mentre egli cammina o si inginocchia; ad ogni massa ogni spazio intorno a lui, con lui, in lui, ogni linea si prolungano nella massa, nello spazio, nella linea ch'esse annunciano e preparano, sfumatura dopo sfumatura, in uno svolgimento ininterrotto, come una fiamma che si protende e lo segue; e insomma questa basilica non è monumento da contemplare; ma santuario la cui funzione è di trascinare, canalizzare dal di dentro, con tutto un gioco sottile, inafferrabile, d'influenze, al quale siamo divenuti poco sensibili; ma che è lì, e conduce verso il suo fine voluto, certo, il flusso delle sensazioni, delle emozioni, delle idee dell'uomo; ma senza che venga meno il suo appartenere al tempo; Santa Sofia, invece, entro il cui spazio enorme ma fermo non si può che rimanere a contemplare, si impone a noi e ci domina, con la imperiosa astrazione della sua struttura.

La quale rimane ancora quasi intatta (salvo la cupola, rifatta a più riprese, e l'aggiunta all'esterno dei contrafforti turchi); mentre nulla s'è salvato fino ad oggi della sua prima decorazione: sicchè, com'è noto, per studiare i mosaici bizantini di questo momento, siamo costretti a cercare altrove: in primo luogo, a Ravenna. - Sembra, comunque, molto probabile che la decorazione della Santa Sofia

di Giustiniano non comprendesse figure ed episodi "terrestri", cioè evangelici. Oltre alla immensa croce nella cupola - simbolo del "cielo dei cieli", come spiega la "éugitha" per Santa Sofia di Edessa - vi erano i quattro tetramorfi nei pennacchi, discendenti da quelli dell'Arca santa di Mosè, che si diceva riproducesse la forma dell'Universo (inaugurando la sua grande chiesa, Giustiniano aveva esclamato: Salomone, ti ho vinto!) anch'essi dunque un motivo di simbolismo cosmico; e v'erano intorno, probabilmente, decorazioni a viticci, a fiori - su un fondo d'oro dilatato, immenso. Il che non vuol dire, che pitture e mosaici figurati mancassero a Costantinopoli in quel primo periodo, come taluno ha supposto. Decorazioni furono sicuramente fatte eseguire dagli imperatori tra Costantino e Giustiniano (SS. Apostoli, S. Stefano, Madonna delle Vlacherne, S. Polieucto, S. Michele, ecc.); ma non v'è nulla oggi che vi si possa riferire, nemmeno per ipotesi. In S. Irene, ricostruita dopo l'incendio della sedizione Nika nel 532, s'è voluto vedere (Bréhier) un resto di decorazione del VI sec. in quei frammenti ornamentali che ancor oggi rimangono nei sottarchi del nartece, sull'arco di trionfo e nella conca dell'abside (grande croce del Golgota); ma io concordo con la maggior parte degli studiosi (Bieliaief, Millet, Dalton) che, in base anche all'iscrizione che corre intorno al catino, li ascrive al periodo iconoclastico (VIII-IX sec.).

Rimane ancora aperto il problema dei mosaici dell'altra grande e famosa chiesa giustinianea: la basilica dei Dodici Apostoli. Non è abbastanza fondata, secondo me, l'ipotesi di alcuni studiosi, che anche qui la prima decorazione fosse priva di immagini - secondo una presunta preferenza dell'imperatore stesso e dei suoi consiglieri teologici -. Sappiamo quasi con certezza che Giustino II (565-578) vi introdusse, o vi aggiunse, un ciclo iconografico - come vedremo tra poco -, e che esso fu completato o rinnovato nel secolo IX e poi ancora nel XII. Per la prima di codeste due ultime fasi abbiamo la descrizione di Costantino Rodio (sec. X); per la seconda, quella assai minuziosa di Nicola Mesarite (sec. XII). V'erano rappresentati episodi della vita di Cristo, disposti secondo lo svolgimento cronologico degli avvenimenti, ma con esclusione delle scene troppo dolorose della Passione (come a Roma e a Ravenna). Le descrizioni hanno tramandato anche il nome di un mosaicista, Eulalio, che vi si era ritratto nella figura di uno dei soldati di guardia al Sepolcro (Eulalio è citato anche in una poesia di Niceforo Callisto Xantopulo (Heisenberg) e in una di Teodoro Prodromo, che lo pone tra "i primi tra i pittori", insieme con Chinaros e Chartularis. Ma purtroppo non ci è possibile, da quelle descrizioni accertare - se non per qualche brano - quali tratti della decorazione appartenessero ad una o ad altra delle tre, anzi quattro fasi successive: rimaniamo oltremodo incerti soprat

tutto per quanto riguarda la prima: quella giustinianea.

Possiamo tuttavia, penso, tentare un'ipotesi di carattere più generale, circa la vicenda diacronica della arte bizantina di questo periodo. Vi dovette essere un momento di incertezza - o di formazione - nella struttura dei cicli iconografici, e nel loro significato puntuale. Adombrato forse da quel certo ritegno per la figura, che sembra non contestabile, almeno in ambito metropolitano (nelle "provinde", ovviamente, le abitudini paleocristiane si trascinarono più a lungo) - fino a che anche nella decorazione come nell'architettura, non fu raggiunta la struttura "tipica". Nella quale anche gli eventi figurativi - le immagini, appunto - poterono trovare la loro posizione e la loro funzione coerenti. - Insomma, nella fase dello sperimentalismo proto bizantino, l'antica rappresentazione dello spazio popolato di esseri (ogni maniera d'essere era stata scoperta e resa plasticamente dall'uomo antico) s'era gradualmente annullata, in obbedienza alla volontà cristiana di realizzare figurativamente una nuova dimensione, al di fuori di quello spazio. Figure incorporee mai vedute, uscite dagli ultimi limiti del sensibile, s'alzarono sui muri dorati: tutta la creazione sembrò rinascere, liberata dalle vicende e dalle contaminazioni del tempo della natura e dell'uomo, misurata su scale e ritmi d'un croma, che tendeva a disciogliersi nella pura luce.

Durante secoli s'erano così elaborate le strutture d'un linguaggio artistico quale non s'era mai visto. Bisanzio diede a codesto linguaggio un senso a suo modo definitivo. Soltanto Bisanzio poteva farlo, perchè soltanto la "città benedetta da Dio" credette con una fede immutabile, affermata con una sicurezza da visionaria, di realizzare in sé la Gerusalemme celeste: questa pretesa sovrumana fu sempre inalberata da Bisanzio in qualità di primo ed unico Impero romano cristiano. Politicamente, infatti, lo stato era rimasto l'Impero romano indivisibile: ma con Costantino lo Imperatore, già divinizzato a Roma tra altri innumerevoli dei, divenne il rappresentante, quasi lo specchio dell'unico Dio: e a cominciare da lui tutta la vita dell'Impero fu un riflesso d'immagini viventi, che si movevano intorno a quel centro mitico.

Dissi poco fa che, a differenza da quel che avveniva nell'Occidente latino, nella forma della chiesa bizantina tipica del tempo di Giustiniano (esempio massimo Santa Sofia) s'era importata una duplicazione dello spazio, rispondente all'antica tendenza greca di separare la dimensione del saeculum, del nostro spazio-tempo di quaggiù, di uomini vivi e morituri, da quella dove sta Dio, forma assoluta dello spazio senza tempo. - Ma qualunque monoteismo, anche quello della cristianità greca, ha bisogno d'un intermediario, d'una "seconda persona della Trinità" che legghi

l'immanente al trascendente: anche il fine del cristianesimo bizantino rimarrebbe eternamente inaccessibile, se non fosse gettato un ponte tra il Creatore sopraterrestre e la creatura terrestre. "L'Impero divino di Bisanzio sulla terra" credette di realizzare in sè questo mistero. Volle sviluppare, come nell'antichità, la dialettica tra esistere ed essere, con la differenza che, ora, l'essere, Dio non rimaneva librato al di sopra degli uomini: poteva discendere verso gli uomini e gli uomini potevano innalzarsi a lui. Ma l'incontro - per i nipoti, malgrado tutto, di Platone e di Aristotile - non poteva avvenire che sul piano razionale (ho richiamato appunto la dottrina areopagitica) e cioè entro uno spazio, religioso, ma razionalmente (=geometricamente) ordinato e formato; inoltre non poteva attuarsi che soggiacendo ad un immutabile ritmo, che governasse ogni forma simbolica moventesi in quello spazio. Se tutti gli esseri non sono che vibrazioni del Verbo fatto Carne, ogni carne, se vibra dello stesso ritmo del Creatore, può fare la metamorfosi contraria. Così, per mezzo di codesto ritmo vibrante in quello spazio mitico, a Bisanzio si credette di saldare quel dualismo tra immanenza a trascendenza, ch'era sembrato, agli uomini prigionieri dell'estrema sfera di cristallo neoplatonica, e poi alle infinite eresie pullulanti nell'Impero, insanabile se non evadendo nell'irrazionalità dell'estasi mistica. Ad una così profonda e vitale esigenza di unità ogni manifestazione della vita bizantina, la quale sempre si mosse con perpetuo immutabile ritmo intorno all'asse del cesaro-papismo imperiale, fisso a sua volta in ogni cerimonia, in ogni veste, in ogni immagine e moto della sua vita rappresentativa, nella volontà disperata di fare di sè il simbolo vivente di Dio.

Rispondendo a codesta volontà, le chiese bizantine ridussero lo spazio paleocristiano - scandito e ritmizzato, come vedemmo; ma aperto - ad una struttura centrica, anzi, Cristocentrica: così com'era Cristocentrica la struttura di tutto l'Impero. Architettura e decorazione, saldate in unità inscindibile, realizzarono, nell'ordinamento complessivo, e via via fino ad ogni particolare anche minimo, il simbolo di quella strana dialettica terrestre e sovraterrestre: come infatti la chiesa propriamente bizantina s'ebbe quando l'ecclesia, luogo dell'unione degli spiriti, ebbe incorporato la cupola, simbolo del cielo, la quale anzi divenne il centro di risoluzione dell'intera struttura, così la decorazione propriamente bizantina s'ebbe quando l'aperta spazialità paleocristiana s'organizzò intorno a quel centro, e le immagini si distribuirono con un ritmo, che aveva anch'esso il suo punto risolutivo in quel centro. Il viaggiatore cinese, descrivendo le chiese costruite in mezzo all'Asia sul modello delle bizantine, da monaci nestoriani esiliati, disse che erano "grandi e chiari palazzi dell'unione, il cui interno somiglia alle piume dei faglia-

ni dorati in volo". Giacchè Bisanzio, reputandosi la Gerusalemme celeste dell'Apocalisse, ebbe sempre un mistico amore per l'oro, e volle sempre coprire gl'interni delle chiese e dei palazzi d'oro ("Ed Egli misurò la Città con una misura d'oro, e tutta la città era d'oro puro, simile a del cristallo puro"). Su quest'oro le sante immagini non furon più, come nei mosaici paleocristiani, legate alle strutture rettilinee delle basiliche, ma, staccandosi dalle tribune, scandirono il mitico ritmo immutabile del Verbo che si fa Carne, e i Cherubini incorporei salirono a sciami per scale diafoniche orientali verso la luce senza principio nè fine della cupola. Poi, mentre l'Occidente barbarico, accentuando linearmente i limiti tra le zone di colore ricercava entro la sostanza cromatica paleocristiana il principio di una nuova plasticità, che lo portasse a raggiungere quella rinnovata rappresentazione plastica dello spazio, che doveva segnare la fine del medioevo artistico, Bisanzio si fissava in quella dimensione trasfigurata e ne organizzava gli elementi in un sistema sempre più completo e preciso.

La chiesa volle significare, nella sua struttura sempre più calibrata, meticolosa, cavillosa, la non dicibile dialettica tra l'uomo e Dio: la sua pittura fu chiamata a dare, a questo mistero un significato più leggibile e più articolato. Giù dalla grande cupola, entro un nimbo raggiato e multicolore come un arcobaleno, il Cristo Onnipotente guardò con i suoi occhi senza fine: la sua persona, sempre presente, tutto veggente (pantepotes) e da tutti visibile, rimase tuttavia intangibile: lontana dalla terra dove si svolgeva per tutto l'anno il dramma del ciclo liturgico, la perpetua vicenda delle contemplazioni e delle adorazioni umane: immobile nel punto più alto di tutta la chiesa, al centro del "miro murge", il Pandocrator non poté essere avvicinato se non attraverso la scala gerarchica rigidissima delle santità, spiegata più lungo il tamburo della cupola, i pennacchi, gli archi, i pilastri. La Madonna - la quale è sempre colei che intercede -, circondata da un battito di ali angeliche, rimase invece più vicina agli uomini, in fondo alla conca dell'abside: e fu il punto, dove s'incontrò il ritmo processionale delle liturgie. Così la decorazione si legò in unità di struttura figurativa e semantica con l'intera costruzione, a sua volta determinata dall'incontro dei due concetti struttivi fondamentali d'ogni chiesa bizantina: il longitudinale e il centrale. Infatti la cupola, della quale Cristo fu il fuoco, effuse intorno a sé, come ad onde concentriche, i cori delle gerarchie celesti: e questa volante corona di simboli venne ad innestarsi, in basso, nella navata, alla serie rettilinea dei quadri delle pareti, le cui processioni parallele s'incontrarono, nell'abside, nella simmetrica figura della Vergine: che fu insieme centro, origine e fine di tutta la decorazione longitudinale, cioè fu il momento espressivo più alto di tutta la

struttura dello spazio secolare, umano. - Sarebbe difficile indicare, in tutta la storia dell'arte, un'opera altrettanto complessa, e coerente e unitaria in ogni suo aspetto e senso, come la chiesa bizantina: nemmeno forse la cattedrale gotica, con la quale l'ho messa a confronto nelle lezioni introduttive, perchè anch'essa è un completo "speculum mundi" dove tutte le arti si fondono in una, obbediscono al l'impero d'una radicale trasfigurazione dell'intero mondo sensibile per significare un'unica verità trascendente: e da ciò traggono forza e coerenza singolari. Ma nella cattedrale gotica v'è anche un'interna tensione, prodotta dallo agire di quella componente "esistenziale" che è caratteristica dell'Occidente, che finirà con l'infrangerne l'unità, maturando il gotico in rinascimento. Tale pressione invece non esiste nel mondo bizantino: il quale chiude un periodo, più che aprirne uno nuovo: o, a meglio dire, consiste nella propria struttura, esauriente, autosufficiente - il che gli conferisce appunto quella funzione esemplare, ch'ebbe sul Medioevo.

Oggi, della Chiesa bizantina, non è rimasto che qualche raro e pallido riflesso. Ma anche oggi, ad entrare in una di quelle chiese provinciali (che pur non sono che un'ombra dei grandi templi aulici e quasi sempre limitano e intorbidano la completezza e la chiarezza dell'ordinamento decorativo della Capitale), e a porsi sotto la cupola - dove ci si viene a trovare esattamente al punto di incrocio e, per così dire, d'indifferenza de' due grandi partiti decorativo-simbolici - ognuno di noi potrà non sentirsi più trasfigurare religiosamente, ma avrà ancora l'impressione d'essere da ogni parte avvolto da una delle strutture più coerenti e più significanti, che la capacità simbolizzatrice ed estetica degli uomini abbia offerto a se stessa.

Fu però nel secondo periodo aureo, intorno al Mil le, che la chiesa bizantina raggiunse, nella decorazione come nell'architettura, la sua struttura più rigorosa; di questa parleremo più innanzi. Torniamo ora a Santa Sofia, dove, dicevo, nessun mosaico del tempo di Giustiniano è ri masto. Un tempo credetti anch'io, con altri (Béhier, etc.), potessero essere residui della prima decorazione alcuni motivi ornamentali: nelle volte a crociera che coprono il pia no terra delle navate minori (grandi croci, rosoni, ecc.) nelle volte dei passaggi ricavati nello spessore dei grandi pilastri (ghirlande, fioroni, simili a quelli di Eski Giama a Salonico) e, soprattutto, nelle volte e nelle lunette del nartece (croci, fioroni, ruote contenenti la croce, rosette, encarpi, ecc). Tali decorazioni sono eseguite con tecnica accurata, a tessere regolari, disposte in un insieme com patto. Prevalgono i toni chiari - verdi o rosa thea - affio ranti dal fondo d'un oro singolarmente pallido, perchè disse

minato di tessere d'argento (particolare tecnico qui caratteristico, sebbene non unico, come suppose qualche studioso, per esempio il Salzenberg: vi sono infatti altri esempi, anche a Ravenna): il che contribuisce ad aumentare la luminosità già grande di questa chiesa eccezionale, e legittima le parole del panegirista bizantino, che la disse piena di "uno scintillamento simile alla rugiada" e animata da una luce pari a quella del "sole meridiano in un giorno di primavera".

Ma oggi credo che anche questi tratti non siano giustiniani: almeno le numerose croci, identiche per disegno ad alcune, sicuramente iconoclastiche, nella stessa Santa Sofia, e altrove (per esempio a Sant'Irene) sono da ritenere opera del periodo dell'iconoclastia.

Per aver esperienza concreta delle strutture della pittura propriamente bizantina del momento di Giustiniano, non giova dunque rimanere in Santo Sofia, e nemmeno a Costantinopoli; e s'ha da dire, anzi, che v'è un solo luogo dove questo è possibile: è Ravenna.

L'arte di Ravenna invero costituisce una di quelle "berchie regionali", che è opportuno distinguere entro il mondo di cultura artistico bizantino, spesso assunto in maniera acritica: globale e indiscriminata. Ma ne ho trattato a lungo in altri corsi e non vorrei qui ripetermi. Non posso però trascurare almeno un accenno alle opere che s'hanno da ritenere propriamente constantinopolitane, e di scuola aulica, in Ravenna: intendo ovviamente, per il momento giustiniano, i due pannelli imperiali del presbiterio di San Vitale, databili al 547. Sono del resto, tra le opere più famose e divulgate di tutta la storia dell'arte. - In una, vediamo Giustiniano che reca il disko, o cestello per il pane eucaristico; presso di lui l'arcivescovo Massimiano si appresta a celebrare, con esso, la messa che consacrerà lo altare e dunque la chiesa. Accanto, stanno gli assistenti delle due potestà: dignitarii civili e militari per Giustiniano, ecclesiastici per Massimiano. - Nell'altro pannello, Teodora, la figlia dissoluta d'un bestiario dell'Ippodromo e già "spogliarellista" del Circo, divenuta poi la più geniale delle vassilisse, coperta di gemme come un idolo, reca il potirion, cioè il vaso per il vino eucaristico, necessario alla medesima messa. Essa è preceduta da due ministri eunuchi (uno dei quali solleva il vilum della porta per lasciare il passaggio all'Augusta) e seguita dalle dame della sua corte, disposte secondo il rango. Ho dato, non so con quanta legittimità, una descrizione realistica, secondo la quale presumibilmente i due gruppi sarebbero in moto; ma le figure son tutte frontali, portate sul piano, sicchè danno l'immagine, più che di processioni, di apparizioni pietrificate. Solo le posizioni parallele, più accennate che espresse, delle braccia, sembrano imprimere un leggerissimo moto andante da sinistra a destra al corteggio di Giustiniano,

da destra a sinistra alla schiera di Teodora. Su questo ritmo universale, di superficie, e quasi statico, s'accordano tutte le forme: i lineamenti dei visi, gli schemi delle architetture ridotte a castoni, le pieghe parallele delle vesti. Trasfigurate in ritmo sono le forme e i loro moti, così come i colori sono antinaturalisticamente forzati entro l'onda d'una allucinata polifonia: anche i volti, sebbene siano ritratti di figure storiche, e conservino una strana capacità di determinazione fisionomica, sono iscritti in un uguale ovoide e composti d'una materia che ha l'opalescenza traslucida dei minerali preziosi. L'indifferenza minerale delle tessere ne sventa il "troppo umano" e immobilizza la loro storicità nel mito.

La natura ambigua della corte di Bisanzio, dove la dignità e l'indegnità, l'austera volontà di creazione e di sacrificio e la dissolutezza fantastica e morale ebbero una misteriosa conciliazione, è il contenuto, certo riconoscibile, di queste opere. Ma, come le contingenze di natura esperita vi sono superate dalla soluzione d'ogni spazialità in colore - un colore, si direbbe, composto da concentrazioni cromatiche, che si prolungano in note dissonanti prima di unificarsi in un estatico accordo finale - così anche gli elementi di contenuto storico sono privati di ogni carattere temporale definito e cristallizzati in figure rettoriche dall'impero di questo stile così assoluto, così consumato, senilmente perfetto, ma anche tanto nuovo e vitale.

E' da sottolineare una particolarità, che è importante, perchè diverrà una caratteristica della messa in forma dell'arte propriamente costantinopolitana. Questi pannelli non sono piani, ma leggermente ricurvi - seguono la curva delle pareti del presbiterio in quel punto -. In tal modo includono lo spazio reale del luogo dove si trovano: questo spazio, non è rappresentato dalla pittura: è incorporato in essa. Ciò è confermato dal fatto che tanto Giustiniano quanto Teodora porgono il canestro del pane e il calice del vino, ma nel mosaico non è rappresentato l'altare, su cui stanno per deporli. E questo, perchè i pannelli sono situati ambedue ai lati dell'altare reale della chiesa, che è lì davanti: l'altare reale è dunque pur esso inglobato nell'immagine: o meglio, spazio reale della chiesa e struttura figurativa del mosaico fanno tutt'uno: sia per significato che per forma. - Vedremo tra poco un altro esempio di questo "modo di formare" bizantino. A Santa Sofia, dopo la prima decorazione, perduta, vi fu una seconda decorazione, di carattere sicuramente iconico.

Essa si ebbe a poca distanza - circa vent'anni - da quella, forse non terminata, di Giustiniano. Il terremoto del dicembre 557 lesionò la cupola, che crollò nel maggio del '58. Un nipote di Isidoro da Mileto la ricostruì più alta di sette metri, spalleggiandola coi quattro colos

sali contrafforti; e la chiesa potè essere riconsacrata nel Natale del '52. Ma non si rifece, in quell'occasione, soltanto la cupola. Sappiamo da Corippo e da Teofane che Giustino II rinnovò, o forse completò, la decorazione pittorica, facendo mosaicare un intero ciclo ispirato alla vita ed ai miracoli di Cristo, con l'intenzione di glorificare il dogma fissato dal concilio del 553. Secondo la maggioranza degli studiosi questo ciclo, e tutti gli altri eventuali mosaici a figure, sarebbero stati distrutti dagli iconoclasti; ma nel 1939 (pag. 42) avevo prospettato la possibilità che un frammento di Pentecoste, veduta dai Fossali (i quali, com'è noto, restaurarono completamente la decorazione di Santa Sofia tra il 1847 e il '49; e poi la ricoprirono nuovamente d'intonaco) potrebbero appartenervi. Sta il fatto però che finora nel corso della grandiosa opera di ripulitura intrapresa dagli americani, questo frammento non è tornato in luce - ch'io sappia; ma mi riservo di controllare durante il viaggio che faremo a Istanbul a primavera--.

Giacchè si può supporre che la distruzione non sia stata totale, qualche brano, qualche figura poterono essere solo occultati (come avvenne in altri casi: per esempio dell'intera decorazione a mosaico dell'abside dell'Hosios David di Salonico: la vedremo tra poco). Ritengo possibile che ciò sia avvenuto, in Santa Sofia, del magnifico Arcangelo e della Madonna dell'abside - che doveva poi subire altri danni, e rifacimenti -. Par certo ad ogni modo, che Madonna e Arcangeli (è rimasto quasi integro quello a nord; ma ve n'era un altro, naturalmente, anche dalla parte opposta, a sud: qualche frammento è visibile) formavano insieme una rappresentazione unitaria: il gruppo realizzava in iscala monumentale il tema iconografico della Panaghja Angheloktistòs - tema, prima che bizantino, paleocristiano, anzi tardoromano, perchè è una Majestas Virginis, e, come la Majestas Domini, è una trascrizione cristiana dell'immagine dell'Imperatore rappresentato come deus praesens sui dittici, sui missoria etc. - E nel VI sec. lo ritroviamo in S. Apollinare Nuovo a Ravenna; e, in posizione absidale, analoga a quella di Sta Sofia, nell'Eufrasiana di Parenzo, o nella chiesa di Chiti e della Kanakaria a Cipro. In Sta Sofia, in maniera più grandiosa e più coerentemente bizantina, il gruppo si legava più largamente al supporto architettonico ed abbracciava non solo il semicatino, ma l'intero sviluppo dello spazio absidale.

Qui occorre soffermarci in un breve esercizio di critica strutturale: richiamando innanzitutto quel che già dissi del valore dell'oro nell'arte bizantina. Esso non fu scelto a caso, nè per uno sfoggio di sontuosa ricchezza; nè per una ragione soltanto semantica - per il suo significato di dimensione ultraterrena -; di ragione figurativa, fu scelto perchè esso è un colore-luce: "non un'illuminazio

ne simulata all'interno del quadro - un sole dipinto - ma una particella del vero sole, del quale, meglio d'ogni altra materia esso capta la presenza nell'edificio e che, nel caso, potrà giungere a rimpiazzare. In altri termini, per l'interposizione dell'oro, opera e contemplatore bagnano della stessa luce. In virtù dell'architettura, lo spazio dell'immagine è lo spazio della chiesa; grazie all'oro, la luce, e dunque il colore dell'immagine, sono ugualmente quelli della chiesa" (Duthuit). Qui giova ch'io traduca un passo importante dell'amico Otto Demus, che ha sviscerato l'argomento (più volte accennato anche nei miei scritti): "All'ambito spaziale (=lo spazio reale della chiesa) appartiene anche la luce reale. Come il decoratore bizantino non rappresentava mai lo spazio, ma se ne serviva inglobandolo nelle sue immagini; come egli teneva conto dello spazio che interveniva tra l'immagine e lo spettatore - così egli non rappresentava o non dipingeva mai la luce come se fosse uscita da una sorgente distinta, ma si serviva della luce reale nelle immagini e teneva conto dei suoi effetti tra la pittura e l'occhio dello spettatore, al fine di controbilanciare le influenze perturbatrici. La prima risorsa è illustrata dall'inclusione nella composizione di materiali brillanti e ragianti, particolarmente l'oro, disposti in maniera da non produrre soltanto un effetto di ricca colorazione, ma anche da illuminare l'immagine spaziale. Le nicchie profonde sotto le cupole di San Luca e di Dafni sono efficacemente rischiarate dalle concentrazioni di luminosità che appaiono all'apice. Questa economia è in contrasto stridente con lo impiego sconsiderato di concentrazioni luminose in oro nella sfera coloniale dell'arte bizantina. (A San Marco di Venezia, per esempio non soltanto la condotta della luce originale d'un edificio siffatto è stata - come ho dimostrato nel mio libro del 1946 - travisata e falsata dall'innalzamento dei tamburi delle cupole, che ha per metà acciecato le finestre, e dalla conseguente necessità di aprire i finestroni gotici: i quali hanno dato maggior luce all'interno della chiesa, ma è una luce incongrua con le sue strutture figurative; in più, gli stessi mosaici, oltre a non essere rischiarati con la misura e direzione giuste della luce, hanno visto travolto e appannato il valore dell'oro di fondo e dei punti di concentrazione luminosa all'interno delle immagini). Ma a Bisanzio stessa, le tessere d'oro sottolineano soltanto i focolai formali e iconografici. I centri di interesse iconografico, e quelli di composizione formale, identici nell'arte bizantina classica, sono sottolineati dalla luce più forte. Essa circonda i personaggi principali come d'un nimbo di santità. I riflessi si spostano col movimento dello spettatore e con il volgere del sole; ma, grazie alla natura dei ricettacoli spaziali delle immagini, si riconducono costantemente intorno alle figure principali. Di notte, la luce dei ceri e delle lampade crea dei rifles-

si cangianti sulla superficie dorata, da cui le figure si staccano come silhouettes".

Una coerenza strutturale siffatta del linguaggio del colore, consente all'artista bizantino di includere nelle sue immagini, modellate sulle superfici per lo più curve dell'architettura, con un gioco sottilissimo di "deformazioni" - che hanno lo scopo appunto di non togliere mai valore alla continuità di tali superfici - lo spazio "reale" della chiesa: abbiamo già visto l'esempio di San Vitale; ma l'espedito è particolarmente chiaro nelle nicchie (es. di Dafni) o nelle absidi, come in questa, di Santa Sofia - dove tutto lo spazio curvo absidale era a così dire inglobato nella immensa, ma unitaria icona della Panaghja tra gli arcangeli.-

I cui frammenti riscoperti, so bene che vengono correntemente datati dagli studiosi ad epoca posticonoclastica (verso la metà del sec. IX). Ma vedremo quanto c'è rimasto di pittura, e in particolare di mosaici, bizantini di quest'epoca: e non solo in "provincia", ma in Costantinopoli, e nella stessa grande Santa Sofia (Deisis ed altre figure nel "sekretion" presso il matroneo meridionale etc.), non ci offre nulla di comparabile, stilisticamente, a quei mirabili frammenti: i quali trovano in ogni caso assai maggiori affinità di stile con opere dal 560 in poi: coi Martiri e le Vergini in St'Apollinare Nuovo a Ravenna, per esempio, o con alcune icone oggi sul Sinai o in Russia; o con certi affreschi di Sta Maria Antiqua a Roma o, infine, di Castel seprio. Anche a proposito di Castelseprio, è noto che gli studiosi non sono d'accordo, nemmeno quanto a cronologia: alcuni, pur considerando quelle pitture d'ascendenza bizantina tenderebbero a spostarne la data - forzando anche oltre il consentito il dato epigrafico - al secolo X, a ciò indotti forse dalla convinzione, che il repertorio iconografico che vi si riflette non fosse maturato a Bisanzio prima della "rinascenza" macedone. Ma, se si può stabilire attendibilmente che tale ordinamento è presente a Bisanzio già prima dell'iconoclastia, anzi ancora nella seconda metà del secolo VI, non c'è più bisogno di uscire dai termini, in ogni senso più probabili, del periodo longobardo. Io personalmente ho sempre creduto e sostenuto, che l'ordinamento decorativo e iconografico tipico della chiesa bizantina del Medioevo, si sia costituito nelle sue linee fondamentali non dopo, ma prima dell'iconoclastia, quale logico sviluppo figurativo di quell'interpretazione simbolica della chiesa come immagine del cosmo cristiano, che proprio Santa Sofia aveva realizzato esemplarmente nella sua forma. Infatti, la decorazione della Neà di Basilio, che conosciamo attraverso Fozio (vi erano: Pantocratore ed angeli nella cupola, la Vergine orante nell'abside; e poi via via apostoli, martiri, profeti, patriarchi e santi vescovi) non fu

in realtà la prima con tale ordinamento, secondo dicono i Manuali: essa era stata preceduta da un ciclo analogo, precisamente nella cupola, nell'abside e nel vano centrale di Santa Sofia - che dunque, semmai, dev'essere considerata esemplare. Al tempo di Fozio infatti vi erano: la Madonna col Bimbo nell'abside, probabilmente un recupero, inaugurata da Michele III e da Basilio il 29 marzo dell'867; il Pantocratore nella cupola, noto per un'iscrizione dello stesso tempo; la Madonna con gli Apostoli Pietro e Paolo sull'arco occidentale, etc. Dunque questa decorazione non potè ispirarsi a quella della Neà, cominciata solo nell'876; anzi è lecito supporre che semmai quella della Neà dipendesse da quella di Santa Sofia, pur dando ad essa un assetto più organico, perchè impostato ex novo, non pregiudicato da relitti di decorazioni anteriori, oppure, come suggerisce la Nersessian: che l'una e l'altra avessero attinto ad una fonte comune, cioè probabilmente ai mosaici del Chrysotriclinio in Palazzo: rovinati dagli iconoclasti; ma - vedi caso - recuperati e restaurati da Michele III tra l'856 e l'866: li conosciamo dall'Antologia Palatina, I, 106. Aggiunge però questa studiosa: il loro concetto non fu creato per il Chrysotriclinio, ma, all'origine, per una chiesa, perchè si ispira all'interpretazione simbolica della chiesa come espressione insieme dell'universo cristiano e dell'universo cosmico; e s'adatta al Palazzo per la connessione che vi è nel mondo bizantino tra iconografia religiosa e iconografia imperiale. E giustamente conclude indicando la fonte prima, appunto nella decorazione di Sta Sofia da parte di Giustino II, che fu poi l'imperatore che costruì il Chrysotriclinio. Dopo la vittoria sull'iconoclastia, si ripresero gli antichi temi, canonizzandoli, per così dire. Ciò che la Nersessian sembra non sottolineare, è che in Sta Sofia, a differenza che nella Neà, vi era un ciclo di rappresentazioni evangeliche, fatte eseguire, come già ricordai sulla scorta di Teofane e di Corippo, dallo stesso Giustino II, a glorificazione dei principii fissati nel concilio del 553. E lo stesso imperatore aveva già fatto decorare un altro grande santuario costantinopolitano - la chiesa dei Dodici Apostoli - con un vasto ciclo di pitture press'a poco dello stesso soggetto: inteso a glorificare, con rappresentazioni evangeliche, la natura, insieme umana e divina del Cristo, come segno di vittoria sull'eresia monofisita, che negava appunto le due nature.

Non è impossibile, secondo me, che il pittore di Castelseprio fosse a conoscenza di questi cicli; anzi, se si riflette che, come ho detto, essi intendevano ribadire visivamente la condanna dei Tre Capitoli proclamata in quel Concilio, che s'era tenuto proprio in Sta Sofia, ed aveva posto fine all'annosa controversia sulla natura divina o umana di Gesù, ribadendo col dogma dell'Incarnazione la natura anche umana del Cristo - si può comprendere come in quei

mosaici si dovesse dare particolare importanza alla nascita del Salvatore ed alle scene dell'infanzia, che vediamo essere il tema fondamentale anche a Castelseprio.

Sembra davvero vi sia un parallellismo innanzitutto semantico, tra quei mosaici costantinopolitani e gli affreschi lombardi. Il loro impegno nel significato è analogo, ed è analogo lo stesso significato; giacchè anche presso i Longobardi, aveva dominato l'eresia ariana, che negava la parità della natura del Padre e del Figlio; poi, dopo Teodolinda, v'erano stati dissidi e lotte tra longobardi ariani e longobardi cattolici, terminati con la vittoria definitiva del cattolicesimo: possiamo fissare questo momento dopo la morte di Rotari (652), che fu un momento di tregua, quasi d'amicizia anche con l'Impero bizantino. E sappiamo quanto ardore di neofiti posero i longobardi, divenuti cattolici, nella loro nuova fede. Non meraviglia che, ad affermarla, essi abbian potuto ordinare un ciclo di pitture come quello di Castelseprio; e che, per farlo, siano ricorsi ad artisti, che erano a giorno dei grandi "manifesti" pittorici dello stesso significato fatti eseguire da Giustino a Costantinopoli. Vi è infatti, oltre a tutto, nel significato degli affreschi di Castelseprio una sottigliezza teologica, quale non potè essere distillata che a Bisanzio, o anche a Roma, dove in quel torno di tempo fu sulla cattedra di San Pietro una serie di papi d'origine greca o siriana; non è improbabile che dalla cerchia di pittori che per costoro dipingevano in Roma, per esempio in Sta Maria Antiqua, un re longobardo di Pavia come Ariperto I, per esempio, abbia tratto, nella seconda metà del secolo VII, i pittori per far eseguire anch'egli il suo "manifesto" visivo antiariano: vi è infatti, tra quelle pitture romane e il ciclo lombardo, troppa affinità di maniera per poter credere ad una coincidenza fortuita. Ed è una maniera, non soltanto straordinariamente classicheggiante, o come si dice ellenista; ma anche d'una particolare intonazione, del lascito ellenistico: di tipo "neoalelessandrino".

Questo "giro" della nostra analisi non è stato vizioso, nè estraneo all'argomento che stiamo trattando. Perchè, se l'Annunciazione frammentaria o il coretto d'angeli sul "muro palinsesto" di Sta Maria Antiqua a Roma, e gli affreschi di Castelseprio soprattutto, riflettono veramente la maniera pittorica affermatasi a Costantinopoli nella seconda metà del secolo VI, in quello che abbiamo denominato "stile di Giustino II", allora bisogna supporre in quel momento uno scarto di intonazione linguistica, rispetto al momento di Giustiniano. In questo era prevalso - e ne abbiamo la prova massima a Ravenna nei riquadri imperiali di San Vitale - un certo neoatticismo; mentre nella seconda metà del secolo dobbiamo pensare si sia imposta a Costantinopoli appunto una struttura di linguaggio pittorico di tipo

"neoalessandrino": più dolce, più sfumata e vibrante - sempre che si accolgano, per quel che valgono in senso strutturale, le categorie critiche del compianto Morey -.

Troppe ipotesi, dirà certamente taluno; ma sta il fatto che Costantinopoli non fu una capitale qualsiasi: ebbe veramente una funzione di vaglio qualitativo e di iniziativa culturale determinante, più ancora di Parigi nell'Ottocento; ed a Costantinopoli, in pittura, non è rimasto nulla, che non sia per avventura recuperabile, se non per via ipotetica, non solo dei primi secoli, dal IV al VI, ma addirittura quasi nulla anche, fino al termine dell'iconoclastia, cioè all'843: onde, se vogliamo tracciare qualche linea non si dice di critica, ma anche soltanto di storia della lingua pittorica bizantina, dobbiamo valerci di ipotesi, le quali poi non sono così capricciose. Non è infondato, ritengo, assegnare alla decorazione di Giustino II l'arcangelo e la sola testa della Madonna dell'abside; ma meno ancora i mosaici rinvenuti nella piccola stanza accanto al cosiddetto "sekreton", a livello del matroneo meridionale di Santa Sofia. Vi si veggono volute di acanto, simili a quelle che in Occidente si assegnerebbero al secolo V (mausoleo di Galla Placidia, parte neoniana del battistero della cattedrale, etc.) se non anche al IV, cui li attribuì il compianto Galassi nel secondo volume del suo "Roma o Bisanzio" (pg. 307); mentre non è possibile siano anteriori alla ricostruzione giustiniana della basilica, visto che i muri e le volte del piccolo ambiente che decorano insistono sulle strutture di questa. Quelle pesanti volute includono medaglioni, dove probabilmente in origine erano busti di santi: essi furono cancellati dagli iconoclasti, che al loro posto misero delle croci. Le quali, come già osservai, hanno lo stesso esile disegno, delle croci che stanno oggi nei compassi della decorazione del nartece (e altrove, per esempio questa nell'intradosso della svolta occidentale del braccio del transetto) di Santa Sofia, e di quella che sta nell'abside di Sant'Irene. E questo è tutto ciò che ci rimane, a Costantinopoli, di pittura monumentale del periodo iconoclastico. Ancora una volta, per storicizzare questo capitolo dell'arte bizantina, siamo costretti a cercare fuori della capitale, e ad interrogare le grandiose decorazioni - per me sicuramente dovute ad artisti costantinopolitani al servizio degli Omeyyadi - della moschea di Omar a Gerusalemme, o di quella di Ualid a Damasco - che vedremo brevemente tra poco -.

Quanto allo "stile di Giustino II" - cioè alla "maniera neoalessandrina" che avrebbe tenuto il campo nell'arte bizantina all'epoca di questo imperatore - è possibile rintracciarne qualche riflesso fuori della capitale, (oltre ai frammenti di Sta Maria Antiqua a Roma e di Sta Maria foris portam a Calstelseprio).

Quello sfumato - d'un carattere che altri ha definito addirittura "prassitelico" - costituisce la struttura linguistica di base per esempio della decorazione a mosaico della chiesa del convento di Santa Caterina sul monte Sinai - che Eutichio d'Alessandria dice fondata da Giustiniano -.

Il mosaico è stato oggetto di studi abbastanza recenti ad opera del Sotiriu (1951) e del Galassi (1953): i quali tuttavia non mi sembra abbiano spostato di molto la datazione proposta dal Benecevich (1924) e da me ribadita nel mio manuale del 1939 (pgg. 42-43), nè l'analisi stilistica ivi contenuta. Nel catino dell'abside è la Trasfigurazione, tutta circondata da una cornice di trentadue clipei, contenenti - salvo i due centrali, aniconici, sopra e sotto - busti di apostoli, di evangelisti, di profeti e in più due ritratti: del prete Longino l'uno, l'altro del diacono Giovanni. Questo Longino non fu il primo preposto della chiesa, come altri ha creduto, giacchè questi - come si ricava dal già nominato Eutichio - si chiamava Dula; ma colui che fu igumeno del convento dal 562 al 565 e poi doveva divenire patriarca d'Alessandria. Altri elementi per la datazione della chiesa sono: l'iscrizione dell'architetto Stefano di Aila, che ricorda vivente la propria moglie (la quale morì, come appare dalla sua epigrafe sepolcrale a Bersabea, nel 562); un'altra iscrizione, che commemora Teodora imperatrice (morta nel 548); la citazione della Chiesa da parte di Procopio (verso il 562) e la sua non citazione da parte di Cosma Indicopleuste nella sua Topografia, scritta tra il 547 e il 549 (Grégoire). Quindi la data di fondazione oscilla tra il 549 e il 562; quella del mosaico va contenuta negli anni del l'"igumenato" di Longino. Infatti, la lunga iscrizione inserita tra la lunetta della Trasfigurazione e la serie inferiore di medaglioni, suona tradotta: "Tutto questo lavoro fu fatto per la salvezza dei benefattori da Longino veneratissimo prete e igumeno". - La decorazione, che copre l'intera tribuna (sopra la conca dell'abside, sull'arco di trionfo, vi sono i medaglioni del Prodromo e della Vergine e più su due angeli in volo che recano le sfere col monogramma di Cristo; sul tratto di parete più alto ai lati della finestra, due riquadri con episodi mosaici evidentemente legati al Sinai, cioè a sinistra Mosè davanti al roveto ardente, a destra, Mosè che riceve le tavole della Legge), non è tutta evidentemente dello stesso tempo: specie nei medaglioni sono distinguibili rifacimenti e zeppe posteriori, che non è qui il caso di precisare anche perchè sarebbe prematuro: un lavoro di restauro è in corso e chiarirà molte cose ad una prossima ispezione sul luogo. Convieni per ora fermarci alla Trasfigurazione; dove il Cristo, biancovestito, col nimbo d'argento inscritto da una croce aurea, sta in una mandorla formata da tre zone concentriche in tre toni d'azzurro: sei raggi partono dal suo corpo. Di sotto sono i tre discepoli,

in atto di atterrito stupore; ai lati, Mosè ed Elia. Il fondo è turchino cupo. Anche l'iconografia è interessante, perchè essa diverrà tipica nell'arte bizantina successiva, e può forse darci un'idea del mosaico rappresentante appunto la Trasfigurazione, eseguito intorno al 575 ed oggi scomparso, della Cattedrale di Napoli; sebbene diverso fosse il modo di trattare il motivo in Occidente - come prova il grande mosaico dell'abside di S. Apollinare in Classe. Chi confronti poi, stilisticamente il mosaico del Sinai con quelli contemporanei, o anche di poco anteriori, di Ravenna, troverà in esso minore "maturità", quasi che l'artista, che qui lavorò, sebbene probabilmente bizantino, avesse subito l'influsso del luogo e si fosse valso, forse, di qualche esemplare miniaturistico siriano. (Il costruttore della chiesa, del resto, com'è attestato dall'iscrizione, che vi ho tradotto poco fa, non era costantinopolitano, ma proveniva da Aila o Ailat nel golfo di Akaba sul Mar Rosso).

Tuttavia, anche se accenti di "provincialismo" sono qui innegabili, è altrettanto chiaro che la struttura linguistica di base è quella costantinopolitana in "maniera di Giustino II". In altre poche decorazioni assegnabili a questo tempo, e di carattere più "provinciale", invece persiste ancora in qualche modo, come accento ritardatario, la "chiusura neoattica" giustiniana, tuttavia attenuata. Sono i mosaici di Cipro: nelle abisidi della chiesa della Panaghja Angheloktistos a Kiti presso Larnaca, e in quella della chiesa della Panaghja Kanakaria presso il villaggio Lythrangomi, abbastanza recentemente ripuliti. Le lunette dei due semicatini sono di iconografia molto simile (non identica, come taluno ha scritto): mostrano ambedue la Madonna col Bimbo affiancata dai due arcangeli che solitamente l'accompagnano in composizioni siffatte; ma, mentre la Vergine della Kanakaria è inclusa in una mandorla, seduta in trono, col Bambino sul petto - secondo lo schema iconografico "majestatico" della Virgo Regina -, quella di Kiti è ritta, a piena figura, e regge Gesù col braccio sinistro - secondo lo schema iconografico della "Hodighitria; ed anche l'atteggiamento dei due arcangeli è diverso. Inoltre, alla Kanakaria la rimozione d'un muro avvenuta una quindicina di anni fa, ha messo in luce qualche tratto della decorazione del sottarco, che tuttavia non era affatto ignota (cfr. Bettini, 1935, pg. 44): e il motivo è simile a quello che si ritrova per esempio, a Ravenna negli intradossi della Cappella Arcivescovile e di San Vitale: entro cornici a motivi floreali e di gemme, una serie di medaglioni che qui contengono i busti degli Apostoli. - Queste scoperte non hanno tuttavia modificato quel che scrissi in proposito nel mio libro del 1939 (pgg. 43-44): sia alla cronologia, che alla analisi stilistica. - Del mosaico di Chiti, riferivo ch'esso è ricordato in una lettera sinodale scritta all'imperatore Teofilo da Gerusalemme nell'836 (Smirnof): ciò esclu-

de l'ipotesi di chi lo vorrebbe del IX o del X secolo. Inoltre la scritta: "Santa Maria", sopra la Vergine, riconduce di regola a data non posteriore a un secolo dopo il concilio di Efeso (453): e rivela persistenze provinciali monofisitiche.

Confermo dunque, come datazione più probabile, quella dell'epoca di Giustino II; e insieme il carattere in certo modo "arcaico" della maniera pittorica, rispetto a quella presumibile a Costantinopoli, e verificabile, per esempio, a Ravenna. Notavo già allora certi particolari significativi: per esempio le figure sono tutte nimbate, ma i nimbhi non sono d'oro, sono composti di tre toni concentrici di azzurro (elemento arcaico: il più vicino confronto è con le aureole di S. Costanza e di S. Maria Maggiore a Roma); le ali degli angeli sono fatte ad imitazione di quelle dei pavoni, ad "occhi" multicolori (altro elemento "provinciale": l'unica analogia è infatti col mosaico del Sinai); le gradazioni di tono nei colori sono ottenute con l'uso di tessere alternatamente scure e chiare, disposte su un'unica linea (elemento arcaico e provinciale insieme); l'orlo ornamentale svela influsso egiziano, con quei cerchi imitanti, come nel "Dioscoride" di Vienna, l'opus sectile marmoreum, così familiare all'Egitto ellenistico, ecc.

Il mosaico della Kanakaria probabilmente riflette più da vicino la grande composizione dell'abside di Santa Sofia, che dovette essere esemplare, ritengo. La Vergine infatti ha il medesimo schema iconografico, ed anche gli Arcangeli sono rappresentati di fronte, come a Costantinopoli. Lo stile tuttavia denota un forte "provincialismo" - per esempio nella mancanza d'oro nei nimbhi, in una diffusa durezza di linee - talchè (come scrivevo nel '39 (pg. 44) ed ha ripreso il Galassi (Felix Ravenna, dicembre 1954) curiosamente come fosse sua singolare scoperta) denotano, specie nei medaglioni degli Apostoli, che pur allora erano almeno in parte visibili - come attesta il fatto che io ne potessi parlare nel '39: ben prima dunque del Rapporto del Megaw del 1950 - un'affinità di maniera piuttosto con certi mosaici di Ravenna: quelli tuttavia, è significativo, di scuola locale, non di fattura costantinopolitana.

Maggiori rapporti col magnifico arcangelo di Santa Sofia hanno invece, a Ravenna, le schiere dei Martiri e delle Vergini, nella zona inferiore della decorazione della navata di S. Apollinare Nuovo fatte comporre dall'arcivescovo Agnello (24 giugno 557 - 1 agosto 570). Con il frammentario ritratto di Giustiniano vecchio, in origine probabilmente parte di un "quadro di consacrazione" sul quale appariva per certo anche l'arcivescovo Agnello, esse sono i soli mosaici costantinopolitani che esistano a Ravenna, dopo i pannelli di San Vitale. II, paragonati a questi, denotano una maniera più leggera, più sfatta, più vibrante - più

nell'ordine dello stile "neoalessandrino" di Giustino II -. Similissime tra loro sono le figure e, tra l'una e l'altra, stanno alberi di palma, che, col loro ripetersi quasi identico, ritmano ancor più la monotonia delle processioni senza fine; figure e palmizi, stemperati sull'oro, fanno da contrappunto al sottostante succedersi delle colonne e degli archi, di cui riprendono la sequenza con un ritmo più rapido: e così contribuiscono a risolvere in colore quei residui di profondità spaziale che gli elementi architettonici per sé soli, mantenevano quasi rappresi negli alti valichi tra le colonne. Sebbene anch'essi di fattura squisitamente polifonica, non raggiungono l'eccellenza dell'arcangelo di Santa Sofia; è naturale che in provincia non fossero inviati i maestri massimi, se non in casi eccezionali (come quello dei pannelli di San Vitale). Ma, soprattutto sulla schiera delle Vergini non mancano preziosità di colore tra le più raffinate; e non manca la sottile e tutta bizantina ambiguità di significato. Un sorriso pallido, inconscio, par sospeso sulle loro labbra: un sorriso, si direbbe, lunare. In questa attonità estraneità, in questa grammatica "lunare" della forma, è implicito quel tanto di orientale, che senza dubbio penetra nell'arte bizantina. Se l'arte dell'Occidente, traboccante di evidenza plastica, si vale d'un chiaroscuro deciso, nitido, che, coi suoi graduati rapporti di luci e d'ombre ha un parallelo nella realtà solare, l'arte dell'Oriente si compone di strani fantasmi e maschere, che possono anche raggiungere una sorta di corporeità: ma questa è traslata, metaforica, come quella che si crea nel gioco di raggi di luna e di ombre notturne. Queste processioni sono pienamente bizantine di senso anche perchè non hanno solo assunta e fatta propria la dimensione fuori dello spazio di natura esperita dell'arte cristiana primitiva, ma sono andate oltre; hanno attinto un nuovo valore fondato su una composizione accentuatamente ritmica, qui risolta in salmodia pittorica. - La quale è anche segno di quella stretta connessione in unità di forma tra spazio reale - o meglio, spazio architettonicamente definito - e struttura del mosaico, nella chiesa bizantina, di cui parlavo poco fa a proposito del disporsi delle figure sulla curva della parete di San Vitale, nel catino dell'abside di Santa Sofia. La sottile coerenza d'una siffatta simbiosi nell'arte bizantina è in ciò, che qui, a S. Apollinare Nuovo, il mosaico non sta raccolto nella conca di spazio d'una nicchia; ma si dispiega lungo una parete rettilinea, scandita al di sotto dal ritmo processionale dei colonnati: s'innesta dunque in un movimento dell'architettura che domanda d'essere temporalmente esperito. E dunque anche il mosaico non ha una struttura centrica, ma a così dire disciolta, sgranata. Non potendosi comprendere con un solo sguardo, queste figure sono vedute una alla volta, si affiancano cadenzatamente al passo di chi procede nella navata: e quando una è presente, quella che la prece-

de non è più e quella che segue non è ancora: e pure sono tutte simili, come le goccioline d'uno stillicidio: e per mezzo di tale somiglianza si legano in un'unità mnemonica che è in noi, è nel nostro tempo. Questa non è un'interpretazione forzata, non è un prestare abusivamente ai bizantini il nostro modo di vedere le tesi d'un'estetica attuale. Abbiamo tutte le prove desiderabili ch'essi avevano piena coscienza d'una messa in forma siffatta, basta leggere le loro Ekfrasi, o descrizioni. Procopio per esempio, quando descrive Santa Sofia, sottolinea il fatto che l'occhio dell'osservatore non è costretto a fermarsi su nessuna parte della chiesa; ma non appena si arresta in un punto, viene attirato da ciò che vi sta accanto. Fozio, nel suo Encomio della Nea Ecclesia è anche più esplicito: "il santuario sembra girare attorno allo spettatore; la molteplicità delle vedute lo forza a volgersi torno torno, e questo girare, che è suo, egli nella sua immaginazione lo imputa all'edificio stesso"; etc.

Ancora al "primo periodo aureo" dell'arte bizantina appartengono alcuni mosaici di San Demetrio a Salonicco: preziosi se non altro perchè sono forse i soli validi esempi di pittura di tal tecnica propriamente costantinopolitana che ci sia rimasta d'un periodo (terzo decennio del secolo VII) altrimenti deserto; i quali precedono dunque immediatamente la crisi dell'iconoclastia. Possiamo immaginare che il loro stile rifletta quella delle decorazioni contemporanee, perdute, della Capitale: per esempio i mosaici fatti eseguire ivi in una chiesa e in un battistero degli imperatori Foca (602-610) ed Eraclio (610-640). - Nella grande basilica di Tessalonica l'incendio del 1917 rispettò, della decorazione musiva, poco più dei pannellacci che si trovano sui pilastri all'entrata del santuario: opere eseguite dopo il primo incendio, che danneggiò la basilica nel 634. Tre di questi pannelli: precisamente i due del pilastro sud, rappresentanti l'uno S. Sergio, l'altro S. Demetrio tra due personaggi barbuti, e quello del pilastro nord, che mostra S. Demetrio con due fanciulli meritano particolare attenzione.

Il più vistoso, e di maggior interesse storico, è quello di S. Demetrio tra i due donatori: quello di destra è un ecclesiastico (regge tra le mani un grande evangelio pesantemente legato e ingioiellato) l'altro un ufficiale di corte (ha nella mano destra il "congio"). I merli della muraglia di sfondo, su cui s'appoggia un grande drappo verde intessuto d'oro, fanno da campo alle teste dei due personaggi: perciò sono stati creduti nimbi quadrati, e il mosaico è stato attribuito al V sec. Ma non si tratta di nimbi: inoltre, una scritta ai piedi delle figure allude ad una "barbara tempesta di flotte barbariche", identificata dal Diehl con l'attacco a Salonicco degli Slavi tra

il 617 e il 619, sventato per l'intervento miracoloso di S. Demetrio (Miracula). Il mosaico perciò è il rendimento di grazie della città salvata al Santo: le due figure sarebbero: la civile, il prefetto dell'Illirico Leonzio, che aveva fondato la basilica nel V sec.; l'ecclesiastica, il vescovo (Giovanni?) che nel VII l'aveva restaurata e ingrandita con l'aggiunta del transetto.

Superiori in qualità artistica tuttavia sono gli altri due pannelli, di tecnica più raffinata, a tessere più minute e preziose, disposte con un senso delicatissimo delle sfumature cromatiche e della loro varia reazione alla luce. Appunto codesta sgranatura dell'impasto, che dà una sorta di vitalità a quelle sfumature è indice, secondo me, che queste opere, sebbene eseguite nel terzo decennio del secolo VII appartengono ancora a quella corrente di stile che ho denominato "maniera di Giustino II". Della quale troveremo tracce anche più innanzi (per esempio nei mosaici della chiesa della Dormizione a Nicea, a mezzo del periodo iconoclastico; e infine vedremo tra poco che i primi esempi reperibili di pittura costantinopolitana di maniera aulica (non monastica) del "secondo periodo aureo" - cioè della fioritura iniziata, dopo la fine dell'iconoclastia, con Basilio I e gli altri imperatori macedoni (frammenti di mosaico della Madonna del Fanaro, e fino alla lunetta di Leone VI in Santa Sofia) serberanno ancora quella specie di sfumato pittorico, ottenuto anche tecnicamente con la sgranatura delle tessere - che si può far derivare alla lontana da quella "maniera neoalessandrina" -.

Altro discorso converrà tenere a proposito della pittura "provinciale" dell'area bizantina, e soprattutto di quella che costituisce una vera e propria "scuola" a sè: voglio dire la scuola di Salonico.- Di essa, qualche traccia è nella stessa San Demetrio: in quei mosaici, pure del secolo VII, che si trovano inseriti a guisa di medaglioni nei triangoli risultanti dagli archi contigui del colonnato della navata. Ma è in altri maggiori cicli di altre chiese della capitale della Macedonia, che vedremo maturarsi, già dai primi secoli, una particolare struttura linguistica del provincialismo bizantino: sulla storia e sull'analisi della quale ci fermeremo un po' più a lungo, perchè, come vedremo, essa avrà un'importanza singolare, se non addirittura determinante, per lo "stile" della decorazione delle più antiche cupole della basilica di San Marco a Venezia; ed anche più tardi, in pieno Duecento, rimarrà una delle componenti più tenaci del linguaggio pittorico veneziano del Medioevo. Ma prima di arrivare a questo - ed al problema, connesso, delle "scuole regionali" del vasto ambito bizantino - gioverà, se non altro per completezza, spendere qualche parola sull'arte dell'iconoclastia.

Note al Cap. III

- (1) V. LAZAREFF, in "Enciclopedia Universale dell'arte", II, 1959, col. 570.
- (2) HENSEVIC, in "Byzantion", I, 1924, pg. 145.
- (3) es. V. LAZAREFF, loc. cit., col. 670. L'A. sottolinea giustamente le affinità tra questi mosaici e gli affreschi di Castelseprio.



LA PITTURA A MOSAICO BIZANTINA DEL PERIODO ICONOCLASTICO

Il lungo periodo dell'iconoclastia, durato più di un secolo (725-843) fu uno de' più significativi episodii della civiltà bizantina, ancorchè oggi a noi possa apparire alquanto strano un così impegnato, a tratti furibondo accanimento per la questione delle immagini. Oggi, la nostra pittura e scultura si vale di immagini, o le rifiuta, e tutt'al più ciò fa nascere delle divertenti polemiche tra l'una e l'altra fazione, in occasione della Biennale di Venezia o della Quadriennale di Roma, o dà lo spunto per esercitazioni critiche o estetiche. A Bisanzio la faccenda era presa molto sul serio: la legittimità di rappresentare le Divinità e i personaggi santi era questione che incideva nei fondamenti stessi della vita religiosa. Noi non facciamo qui della storia della religione, o della cultura, o della politica, pertanto non ci corre l'obbligo di ricercare le cause, molto complesse, nè di seguire le vicende, spesso sanguinose, della crisi. Basti ricordare, che la tendenza verso il puritanesimo aniconico risale addirittura al momento di formazione del Cristianesimo; e continuò ad agire sotto sotto anche quando fu ufficialmente accantonata e dalla Chiesa e dagli Imperatori; finchè prevalse con la dinastia isaurica. Nel 726, Leone III pubblicò un decreto che proibiva, con la minaccia di pene severissime agl'inadempienti, il culto delle immagini, e naturalmente, la loro produzione: anzi fu accompagnato da una distruzione, se non totale, larghissima delle icone esistenti e d'ogni figura di Cristo o di santi, in tutto l'Impero. La decisione aveva, come disse, radici teologiche; ma l'iconoclastia assunse rapidamente un significato politico, di lotta della Corte, e particolarmente dell'esercito - formato in gran parte da soldati d'Asia Minore, e della Siria, focolai di puritanesimo: dove anche il nestorianesimo e il monofisismo avevano assunto una rigidità e un'intransigenza puritane - contro la Chiesa, soprattutto contro i conventi, la cui crescente potenza, che dava ombra alla corte, si giovava non poco presso il popolo del possesso e del culto d'immagini venerate. I mosaici non cessarono mai d'essere iconoclasti, seppure con cautela; ma non sempre: è ben nota per esempio l'aperta, violenta campagna contro gli "imperiali" condotta, in Costantinopoli stessa, nel convento di S. Giovanni Studita, persino con immagini, appunto, che accompagnavano le invettive rappresentando gli "eretici" del governo mentre stavano distruggendo le icone. Talchè sotto Costantino V - ch'era egli stesso un teologo di tendenza eretica unitarista o monofisitica - la repressione antimonastica ebbe aspetti piuttosto radicali; mentre d'altra parte, la stessa e-

lezione di Costantino al soglio imperiale, aveva provocato addirittura una rivolta tra il popolo di Bisanzio, in gran parte favorevole alle immagini. E altre reazioni violente s'ebbero in campo internazionale, nei rapporti col Paparo, ed anche coi Longobardi e coi Franchi in Italia; non sta a me riassumerne la storia. Basta ch'io ricordi che quando l'augusta ateniese Irene divenne reggente in nome del figlio Costantino VI che aveva appena dieci anni, questa europea e iconodula nel 787 fece la pace con Roma e convocò a Nicea il sesto concilio ecumenico, che ristabilì il culto delle immagini. Il quale tuttavia durò poco, incontrò la reazione dell'esercito che si valse del giovane imperatore per togliere di mezzo Irene, che tuttavia riuscì infine ad impadronirsi del proprio figlio, lo fece acciecare e regnò sola per cinque anni (797-802). Seguì un periodo di continue sommosse e ribellioni che avevano per ragione, o pretesto, la questione delle immagini, Irene finì con l'essere detronizzata dal suo tesoriere Niceforo, seguito al potere dal figlio Stavrakios e poi dal cognato di questo Michele, tutti rapidamente eliminati; quando Michele, fu tradito e ucciso dal suo generale Leone V e costui divenne imperatore, tra l'813 e l'820 (quando fu a sua volta assassinato), l'iconoclastia, ch'era stata almeno ufficialmente sospesa tra il 787 e l'813, ridivenne legge rigorosa per l'impero. Il periodo di sospensione di Irene è tuttavia importante per la storia dell'arte: vedremo che in quel quarto di secolo all'incirca si eseguirono decorazioni iconiche anche a mosaico, delle quali qualche tratto ancora rimane. Infine, per farla breve: dopo il cinquantennio circa della dinastia armoriana o frigia, quando nell'842 un'altra donna, Teodora, vedova dell'iconoclasta e moderato Teofilo, divenne imperatrice reggente in nome del figlio Michele III minorenni, essa restaurò solennemente il culto delle immagini. La data divenne quella d'una delle più grandi feste del cristianesimo bizantino (la festa dell'ortodossia), Teodora fu fatta santa; l'iconoclastia fu definitivamente debellata per tutti i secoli successivi di vita dell'Impero.

S'ha da dire, anzi da sostenere con energia, contro l'opinione semplicistica di molti storici, che la crisi non provocò quella sospensione quasi totale dell'attività artistica bizantina, che si tramanda nei Manuali correnti. L'iconoclastia era decisamente contraria alla rappresentazione di figure sacre, ma, quasi a compenso, promosse una nuova fioritura di decorazioni a carattere ornamentale, in cui profuse una ricchezza ed una fantasia per l'innanzi ignote. Anche Diehl del resto aveva supposto che a Costantinopoli, in questo periodo, vi fosse stata una grande produzione di decorazioni a contenuto profano, d'argomento narrativo (cacce, giochi, cerimonie imperiali), dove la figura umana era esclusa solo come rappresentazione della divinità: si tratta d'una razionale ma incontrollabile ipotesi. Pare

invece sicuro che s'eseguissero allora vaste e splendide decorazioni di carattere ornamentale puro e semplice. L'imperatore Teofilo, oltre ad erigere nel Palazzo edifici di tipo spiccatamente asiatico, fece decorare a mosaici del tutto non antropomorfici il "Triclinio della Perla", il "Cubicolo dell'Armonia", il padiglione dal nome arabo di Musrata, e un nuovo edificio, il Bryos, cercando di emularvi il fasto dei famosi palazzi dei Califfi Abbassidi di Bagdad. La affermazione, poi, del Muratov e di altri studiosi anche recenti, che si sia "costretti a farci un'idea della pittura bizantina tra l'VIII sec. e il X studiando i mosaici e gli affreschi conservatesi in Italia" è accettabile soltanto come indicazione della possibilità di particolari interventi. L'Occidente, ed anche l'Italia, hanno maturato in quei secoli un loro linguaggio pittorico, non ancora propriamente neolatino ma già non più barbarico, che ha a suo momento centrale la cultura carolingia: esso ha una struttura propria, sebbene non insensibile - come tutto il Medioevo del resto - al prestigio costantinopolitano. Il che non esclude, ovviamente, l'eventualità che qualche maestro bizantino "specializzato" in pittura iconica e disadatto o restio a lavorare di ornamenti, non trovando impiego a casa propria nemmeno presso i monasteri, sia venuto a dipingere in Italia: qualche caso possibile in quest'ordine. L'abbiamo visto noi stessi per esempio a Sta Maria Antiqua, o anche altrove in monumenti che non abbiamo esaminato, a Roma; e a Castelseprio; ma si tratta appunto di casi singoli, che vanno accertati uno per uno e sulla base d'un'attenta analisi delle strutture linguistiche specifiche, non per considerazioni generiche e a così dire di senso comune. S'ha inoltre da rammentare che il fenomeno iconoclasta è nell'insieme fenomeno di prevalenza orientale nella cultura bizantina, per ciò, in mancanza di monumenti a Costantinopoli, sarà, più che in Italia, in Oriente, che si potrà logicamente rintracciare qualcosa che possa dare un'idea dell'arte bizantina di tale periodo.

E in effetti nel vicino Oriente si son conservati dei cicli di mosaici meravigliosi, ch'io ritengo d'importanza primaria per la conoscenza dell'arte bizantina iconoclasta, oltre che di qualità artistica altissima. Sono le decorazioni della moschea di Omar a Gerusalemme (anno 72 dell'Egira, cioè 691-92) e quelle della grande moschea degli Omeiyadi a Damasco (a. 715). Le date indicano che si tratta di fabbriche elevate prima dell'inizio del periodo iconoclastico (725-843): ma appunto questa loro precedenza, e la loro situazione geografica, inducono a considerarli veri prototipi della decorazione bizantina di quel periodo. I due monumenti, poi, non sono cristiani, ma islamici: tuttavia, sebbene siano state senza dubbio impiegate per la loro esecuzione maestranze locali (siro-palestinesi) ritengo non dubitabile che queste siano state inquadrate e dirette da arte-

fici venuti da Costantinopoli.

Io presentai quest'ipotesi già nel 1939, sostenendola energicamente nel volume, più volte ricordato, sui mosaici bizantini; ma, come mi è avvenuto non di rado, i miei colleghi bizantinisti nel migliore dei casi l'hanno accolta con un certo sospetto, giudicandola un po' ardita. E allora, non bastando ad essi i dati di stile che per me erano stati determinanti, mi misi a ricercare semmai si rinvenisse qualche notizia, che potessi convincerli, nelle fonti arabe. E ne trovai, anche troppe, e tutte concordi nell'attestare che, quando i califfi omeyyadi vollero decorare i loro castelli e le loro moschee, ricorsero, non in occasioni particolari o fortuite, ma regolarmente e costantemente all'aiuto, per materiali e maestri soprattutto di mosaico, del "re dei Romani", cioè dell'imperatore bizantino.

Esemplare è il caso della grande moschea di Medina, fatta costruire da Ualid come quella di Damasco, e splendidamente decorata di mosaici, poi perduti. La fonte più antica sono gli Annali di AL-YA'QUBI (+284 egira = 897: ediz. Hutsma, II, 339-40), che han valore particolare non soltanto per la vicinanza nel tempo (la costruzione della moschea di Medina fu terminata nel 708-9: la decorazione che seguì è dunque di poco anteriore a quella della moschea di Damasco) ma anche perchè riportano parole di Al-Uagidi, contemporaneo. Dice il passo: "al Uagidi riferisce che al-Ualid aveva mandato ad informare il re dei Romani ch'egli aveva demolito la moschea del Profeta di Dio e per domandare il suo aiuto in proposito: l'altro gli inviò 100.000 miqtal d'oro, 100 operai e 40 carichi di tessere per mosaico. Al-Ualid mandò tutto questo a Omar G. 'Abdal 'szir (l'incaricato del lavoro del califfo) il quale l'utilizzò per la moschea..." Dello stesso tempo, e quasi negli stessi termini è la notizia d'un'altra fonte: l'al-Akhabâr at-tinal di Ad-Dinauari (+895): "Ualid... scrisse al sovrano dei Romani... per domandargli che gli mandasse quel che poteva di tessere per mosaico; l'altro gliene inviò 40 carichi etc.". Negli Annali di At-Tabari (+923) si legge: "Ualid informò il re dei Romani etc., e disse che lo doveva aiutare in questa occasione. L'altro gli inviò 100.000 miqtal d'oro, 100 operai e 40 carichi di tessere per mosaico", etc. E' da notare che la relazione di At-Tabari è considerata dagli specialisti di storia islamica di valore eccezionale, perchè in essa le origini dell'informazione sono precisate, e si tratta di quattro fonti singolarmente attendibili: due risalgono a Salih b. Karsan, vale a dire al personaggio che fu ufficialmente proposto ai lavori, le altre due a testimoni oculari, di cui uno era maestro muratore, cioè persona di competenza tecnica. Sicchè il Sauvaget (1) per esempio può concludere "è chiaro che at-Tabari ha scelto, per presentarle qui, nella massa prodigiosa di documenti che aveva raccolto, le ver

(1) J. SAUVAGET, La Mosquée Omeyyade de Médine, Paris 1947,

sioni che giudicava più autorizzate e più degne di fede". Gli storici successivi sono ovviamente meno importanti ed attingono alle medesime fonti. - Basterà ricordare che per la grande moschea di Damasco, costruita dallo stesso Ualid (e della quale la splendida decorazione a mosaico ancora in buona parte rimane: la vedremo tra poco) le notizie degli storici arabi (specialmente Mugaddasi, Ibn-Asakir, etc.) sono forse anche più numerose e circostanziate. Secondo Ibn-Asakir, per esempio, Ualid, per ottenere i "maestri romani" e i mosaici dall'imperatore, sarebbe ricorso addirittura alle minacce e al ricatto. Il famoso Ibn-Giubeir precisa, che l'imperatore romano mandò allora 12.000 artigiani, etc.; e possiamo credere abbia esagerato nel numero. - Tuttavia, le notizie sono troppo numerose e concordi, per poterle screditare in blocco. Nemmeno si può dare ad esse l'interpretazione di comodo che ha proposto taluno (2) che le testimonianze arabe quando parlano di Rum = romani, intendessero non propriamente bizantini, ma quei cristiani di rito greco melkita che vivevano in territorio mussulmano, particolarmente in Siria. Che, tra gli artigiani adunati dai califfi omeyyadi per costruire e decorare le loro moschee ve ne fosse di codesti (per la parte in muratura, sappiamo che i migliori erano i copti, fatti venire dall'Egitto) è credibile, anzi ovvio; ed io stesso del resto (1939) lo avevo sottolineato: "Non deve meravigliare la persistenza, in Palestina e in Siria, di attive scuole di mosaicisti: a Gerasa recentemente (1931) furono scoperti importanti avanzi di mosaici pavimentali e parietali del V e del VI secolo, i cui motivi sono in prevalenza fitomorfici e architettonici (Crowfoot); sono noti i mosaici di Madaba, dei quali fu autore, probabilmente, certo Salamano, perchè si è letto il suo nome, seguito dalla specificazione "mosacista" in un'epigrafe rinvenuta, tra altri mosaici, sotto la porta sud est della città, tra i resti della chiesa dei SS. Apostoli, terminata - come appare da altra scritta - nel 578-79 (Vajs); un elegante mosaico, poi, fu trovato a Bittir, a 11 Km. da Gerusalemme: esso, dichiara la scritta dedicatoria, è opera di certo Antonio Galogà, e fu eseguito probabilmente alla fine del sec. VII (Vincent), ecc. In genere poi, i motivi fitomorfici e architettonici, che trionfano nelle decorazioni di Gerusalemme e di Damasco, se erano stati messi in sordina dal preponderare dell'iconografia nei mosaici parietali bizantini, s'erano conservati tenacemente nei mosaici pavimentali in tutta l'area dell'Impero: come provano, oltre ai citati, altri esempi numerosi in Grecia" etc. - E, dal 1939 ad oggi, molti altri tratti di pavimenti musivi di tal genere - che qui sarebbe eccessivo enumerare - sono venuti in luce nella zona, a ulteriore conferma di quelle osservazioni. Ma sta il fatto, che mancano attestazioni, sia di monumenti che di cronache, al riguardo di mosaici parietali, la cui tecnica è in questo diversa e in ogni caso più difficile di quella dei pavimenti,

(2) es. S A U V A G E T, loc. cit. p. 42 sg. -

e che le fonti arabe - e tra le più attendibili - parlano troppo concordemente di richieste di tessere e di maestri di mosaico dirette dai califfi al re dei Romani, cioè all'imperatore bizantino: è chiaro che per decorazioni così grandiose, raffinate ed eleganti quali quelle delle maggiori moschee, nè il materiale, nè la tradizione tecnica, nè il limitato repertorio figurativo dei facitori di pavimenti erano sufficienti. E' impensabile che codesti artigiani si mettessero d'un tratto, senza la guida di maestri esperti e - come provano le opere rimaste - eccellenti, ad eseguire decorazioni così grandiose, così splendide, d'una maturità di linguaggio pittorico talmente eccezionale. Non solo lo stile dunque, concludendo; ma anche i documenti concorrono a farci ritenere che siamo di fronte ad opere bizantine; anzi propriamente costantinopolitane.

La moschea di Omar a Gerusalemme (691-692), detta anche Cupola della Roccia (Qubbat as Sakha) perchè costruita sopra la santa roccia Haram as Sarif, è un edificio a due periboli concentrici al vano cupolato. Questo, e tutte le volte e le pareti erano in origine coperti dall'immenso manto musivo, ora in parte caduto; ma conservatosi quasi integro soprattutto sulla volta, i pennacchi, i pilastri, i sottarchi dell'ambulacro intermedio.

Questi mosaici sono tutti, senza eccezione, di carattere ornamentale (manca la figura umana, e anche gli animali sono assenti). I motivi principali, che si distinguono per entro il formicolio dei violetti, dei vermigli, dei verdi, sono quelli dell'acanto, della vite, delle candelabre fogliate, degli alberi di palma o d'olivo, di ciliegio o di melograno; oppure cornucopie, ceste di frutti, anfore, stelle, gioielli; o anche forme alate, variamente composte in fantastici innesti con foglie di palma, di loto, con strani fiori; e infine ornamenti creati da una fantasia immacolata, senza nessun sottinteso naturalistico. I più di codesti motivi sono di evidente origine classica: quasi tutti però passati attraverso la deformazione paleocristiana e poi attraverso la trasfigurazione bizantina. Il classico acanto dissanguato e impreziosito da Bizanzio, fatto esile e traslucido come un filamento sottomarino; le cornucopie intrecciate di Ravenna e di Salonicco; i pampani di vite sparsi di grappoli, delle Catacombe, di Santa Costanza; gli intrecci di fiori e di fronde in dense corone de' mosaici paleocristiani d'Italia, di Salonicco, si uniscono a temi inconsueti, come le forme alate d'origine egizia, gli alberi di cedro o di melagrano ispirati alla flora locale o mesopotamica e forse in parte derivati dalla Parsia: alcuni dei quali, ignoti alla decorazione classica, eran però già apparsi precedentemente nei pavimenti di Gerasa e di Madaba. (Veduti dai pellegrini in Terrasanta, dovevano poi sug

gerir loro decorazioni del tipo di quella dell'arcatura della basilica di Teodulfo a Germigny-des-Prés (IX sec.): dove appunto si ritrovano, a provare come l'Occidente si ispirasse di preferenza ad opere conosciute in "provincia".

Meravigliosa è, nella moschea di Omar, la fusione, in un insieme d'estrema ricchezza ornamentale, di tutti codesti motivi: singolare è l'esaltazione del loro valore decorativo: poichè quest'esaltazione li toglie alla funzione, simbolica o sempre connessa all'iconografia, che hanno nei mosaici bizantini antecedenti, e li riallaccia piuttosto alle prime opere cristiane, di carattere non ancora "storico". Anche sotto questo rapporto può apparire attrattiva l'ipotesi che vedrebbe nei mosaici pavimentali (conservatisi a lungo di tipo paleocristiano) una delle fonti principali della decorazione musiva bizantina in periodo iconoclastico. Questa tuttavia, seppure a quella si ispiri, ne allarga smisuratamente il valore trasfigurandolo alla bizantina: giacchè ora la decorazione si svolge in funzione non del solo pavimento, ma di tutto l'edificio e delle sue strutture: essa s'innesta quindi nella soluzione in superficie cromatica degli elementi architettonici e spaziali, anzi ne accentua la tendenza alla contemplata illimitatezza: con il continuo, aereo rinviarsi e risponderci de' suoi temi di puro colore, svincolati da ogni funzione d'accentuazione dei valori architettonici: col suo infinito gioco d'arabeschi, che pone tra sè e le coerenze spaziali architettoniche l'incolmabile distanza del suo melisma cromatico.-

Se per i mosaici della moschea di Omar - per la loro stesura a tappeto, per il carattere spiccatamente orientale di molti dei loro motivi, che spesso richiamano la tematica ricorrente appunto nei tappeti persiani e anatolici - l'ipotesi di una partecipazione consistente di maestranze locali alla loro esecuzione può aver fondamento; non altrettanto secondo me si può dire della decorazione della grande moschea degli Omeyyadi a Damasco, fatta eseguire, come già dissi, dal califfo Al Ualid intorno al 715. Questi mosaici damascani sono affini, per la rigorosa esclusione d'ogni figura animata e per alquanti motivi ornamentali, a quelli di Gerusalemme: ma da questi si distinguono innanzitutto, dal punto di vista del repertorio iconografico, per una caratteristica preferenza per i temi architettonici, e specialmente vegetali, i quale inoltre sono trattati con un realismo - se si può usare questo termine - che ha la ambiguità caratteristica delle immagini bizantine: dei ritratti di Giustiniano e di Teodora, delle figure di angeli e di santi delle chiese bizantine del tempo. Lo scrittore arabo Muqaddasi (985) racconta che per questa decorazione il califfo Al-Ualid "dedicò il ricavato di sette anni dell'imposta fondiaria della Siria, impiegandovi anche diciotto carichi di oro e d'argento ch'erano giunti da Cipro, senza contare i

materiali e i mosaici che gli furon donati dai re dei Rum". "Non c'è albero o città conosciuti - dice Muqaddasi - che non siano stati raffigurati su questi muri".

Più intimamente bizantina che a Gerusalemme, è qui l'accentuazione dell'ordinamento ritmico delle singole fasi cromatiche. Si direbbe che i mosaicisti, abituati a Costantinopoli ad innestare nelle superfici architettoniche le loro immagini - le quali, abbiamo visto, avevano la funzione di accompagnarne lo svolgimento e la forma, senza rompere la continuità - qui, non potendo usufruire di quella tematica, perchè la religione islamica non consentiva il ricorso a figure umane o comunque d'esseri animati, abbiano cercato di surrogarle con l'impiego di figure architettoniche e specialmente, come dicevo, vegetali, scaricando su queste la medesima intenzione figurativa: si guardi per esempio se il gruppo di piante di cedro, che decora il triangolo risultante dalla caduta di due archi contigui sulla seconda colonna, da nord, del cortile occidentale, non abbia la stessa funzione figurativa dell'immagine di un angelo che, in una chiesa bizantina, svassi ad ali aperte un pennacchio; o se i grandi alberi diritti e raccolti che stanno ai due lati del medaglione centrale nel sottarco della porta ovest della moschea, non abbiano preso il posto, per così dire, della coppia di figure di santi che, nella stessa posizione e con lo stesso senso figurativo, decorano gli intradossi appunto di tanti archi di chiese bizantine - della stessa San Marco. Sarebbe facile continuare a portar esempi d'un procedimento siffatto.

Ma la parte di gran lunga più importante della decorazione, esaltata dagli antichi scrittori arabi come una delle più grandi meraviglie dell'Islam, è costituita dal pannello scoperto non molto tempo fa, negli anni trenta, quando io compivo le mie ricerche giovanili in quella zona, sul lato ovest del cortile della moschea (un riquadro simile, ma molto frammentario e deteriorato, noto da tempo, si trova sul frontone all'estremità del transetto) - Questo è un grande pannello (lungo 35 m., alto 7 m. 50): incorniciato da un orlo decorato da un susseguirsi di piume di pavone avvicinate e di fasci di margherite includenti volute d'acanto, rappresenta un parco, trascorso da un capo all'altro da un fiume, le cui onde qua e là fanno spuma e qualche breve vortice. Il fiume corre sotto alberi altissimi e frondosi, nettamente caratterizzati nella loro specie (si può bene distinguere il noce dal melo, il cipresso dal cedro, ecc.): tra gli alberi traspare una meravigliosa città d'Oriente, i cui fantastici edifici ora s'allineano dietro le piante, ora avanzano verso il proscenio fin proprio sulla riva del fiume. Queste architetture sono state interpretate, da alcuni, come motivi d'una scenografia del tutto non realistica, commisti a temi derivati da esempi classici e

trasfigurati dalla fantasia orientale.- Ma la più antica descrizione araba di Damasco, del geografo Istakhri, corrisponde così strettamente a questo paesaggio, da rendere possibile l'identificazione della città di Damasco come doveva essere agli inizi del secolo VIII, nel gruppo di edifici col ponte, del fiume Barada nel corso d'acqua e dei villaggi di Ghuta nei gruppi di case sulle sue rive. E su questo fondamento alcuni studiosi hanno sottolineato il carattere singolarmente realistico del mosaico. Ma si tratta, anche qui, d'uno strano realismo, del tutto bizantino: espresso cioè con un linguaggio che obbedisce alle leggi d'una grammatica e d'una sintassi "lunari", come i riquadri di Giustiniano e Teodora in S. Vitale a Ravenna. Anche a Damasco infatti vi sono dei ritratti, sebbene non di personaggi umani: inoltre questi grandi alberi in primo piano occupano esattamente il posto che, nei pannelli ravennati, è riservato alle persone di corte: anche la loro disposizione, ad uguale altezza e ad intervalli costanti è, in fondo, analoga. Ma, come a Ravenna visi e figure, pur mantenendo il loro carattere fisionomico, apparivano forzati entro un unico schema, rimati ad una sola rima (non è questa soltanto un'immagine giacché appunto la rima, che interviene nella poesia, bizantina degli inni, già al tempo di Romano il Melode, obbedisce precisamente alla stessa esigenza di ritmo), così a Damasco gli alberi, sebbene osservati e resi nella loro tipicità: coi fusti, le foglie, i frutti loro particolari, si rispondono, si direbbe processionalmente, l'uno con l'altro, e sono contenuti in un ritmo, che supera il loro naturalismo, e dà un'unità del tutto bizantina alla loro rappresentazione. L'elementare simmetria d'un "tempo" trasfigurato, nella sua accezione musicale cioè, lega tutte queste grandi piante in una successione cadenzata: mentre nel piano, che solo apparentemente è di sfondo, ma affiora anch'esso in superficie, negli'intervalli delle zone libere tra gli alberi, si snodano, seguendo un'altra cadenza, le gamme dei motivi architettonici: case, torri, rocce, boschetti: che, in scala minore e con un ritmo più leggero e rapido, creano un vario e gaio contrappunto alla solenne presentazione della schiera dei grandi personaggi arborei del primo piano. Così un doppio ritmo s'accorda in questo meraviglioso pannello di Damasco: dove si fondono insieme, in una fantastica, deliziosa visione, tutta viva di colori, scalati - è stato notato - in non meno di quaranta toni diversi, elementi classici e orientali: dominati tuttavia da una tale unità di stile, da far ritenere che il pannello, che prende il nome dal fiume damasceno Barada, sia fino a questo tempo la più bella cosa rimastaci dell'arte musiva bizantina, dopo i riquadri giustiniani di S. Vitale a Ravenna. Giacché la parziale esecuzione siriana, che non abbiamo difficoltà ad ammettere, è forse riconoscibile, in altre zone più correnti, di linguaggio meno insigne, della decorazione; non in questo pannello, dovuto sicuramente, secondo me, ad uno di quei

maestri, che, sappiamo dalle fonti arabe, il califfo Ualid aveva richiesto al re dei Rum. Ma anche altrove infine la presenza possibile di maestranze locali non annulla, tutt'al più intorbida, il carattere fondamentalmente costantinopolitano della struttura pittorica (c'è solo da meravigliarsi che finora nessun grande fotografo, nessun grande editore, in caccia affannosa di soggetti da riprendere e riprodurre a colori, con quell'eccellenza che le tecniche attuali consentono, abbia pensato di sfruttare per un sontuoso volume una polifonia cromatica come questa, - tra l'altro a poca distanza dall'Europa - che presenta spunti infiniti, e la possibilità di ritagliare particolari di eccezionale splendore).

Mosaici simili, sebbene meno ricchi ed elaborati (e perciò probabilmente più affini a quelli, che vedremo tra poco a Salonico) esistevano anche nella Chiesa della Natività a Betlemme, (dove tuttavia l'attuale decorazione appartiene in complesso al 1169). Ma rimane ancora della decorazione primitiva qualche tratto sulla parete settentrionale della navata: in quei frammenti è possibile riconoscere raffigurazioni dei Concilii, e ciò consente di datarli tra il 680 e il 724. Anch'essi dunque furono eseguiti in un momento immediatamente anteriore alla crisi della iconoclastia: tuttavia per l'assoluta mancanza della figura umana - sebbene siano cristiani -, per l'"astrazione" con cui sono rappresentati i concilii - il testo degli ordinamenti dei quali è incorniciato da architetture spettrali come quelle della moschea di Ualid - possono anch'essi darci un'idea del carattere della pittura bizantina di periodo iconoclastico.

La fama grandissima in tutto l'Islam de' mosaici di Damasco è rivelata non solo dalle ammirate descrizioni degli scrittori arabi, ma dalle ripetizioni che di essi si fecero: una esiste ancora - è anzi una copia quasi letterale - nella tomba del sultano Baybars, che fece restaurare i mosaici della Moschea (Mandrasa Zahiriya, 1279). E infine possiamo ritenere senza eccessivo sforzo di immaginazione che anche a Costantinopoli, di lì a poco, le decorazioni musive avessero a un dipresso questo carattere, (ripreso in parte più tardi - con altra intonazione e con nuovi influssi orientali - a Palermo, nella sala di Ruggero II) o almeno, a voler essere prudenti del tutto, lo avessero i mosaici e le pitture della prima fase del periodo iconoclastico. - Ho già accennato, a questo proposito, come sia da respingere l'idea di taluno, che in quel momento - il quale alla fine, vedemmo, fu un momento che durò un intero secolo - i bizantini abbiano rinunciato ad ogni decorazione nelle chiese e nei palazzi. V'è una ragione innanzitutto, elementare, di gusto, per escludere un'ipotesi siffatta: la stesura pittorica era parte integrante

della forma dell'edificio bizantino, non si aggiungeva alle strutture architettoniche come un pleonasma linguistico, soltanto esornativo, del quale si potesse far a meno, lasciando le pareti nude o tutt'al più rivestite di marmi: si innestava, invece, coerentemente, come ultima ma necessaria pennellata di colore, per così dire, in una architettura che era già, schematicamente, una forma cromatica; e prevedeva d'essere completata dal mosaico e dall'affresco: così come il pittore che butta giù l'abbozzo a carboncino o a sanguigna del suo quadro, lo fa prevedendo che un tale schema sarà completato col pennello intinto nella tavolozza. A parte dunque la necessità anche culturale oltre che di prestigio, degli imperatori di non smentire una tradizione che li obbligava allo spiegamento d'una magnificenza, d'una sontuosità singolari nei loro edifici, v'era una esigenza più sottile e più stringente, insita nello stesso Kunstwollen della civiltà bizantina. E in effetti gli scrittori contemporanei attestano che si strappavano le sacre immagini dai mosaici, o si coprivano di intonaco quelle affrescate, ma ci si affrettava a non lasciare mai le pareti nude: le icone venivano subito rimpiazzate da motivi aniconici: croci spesso, come abbiamo visto in più d'un caso. Ma anche con interi cicli, che tutto fa credere avessero il carattere di quelli di Gerusalemme e di Damasco. Per esempio quegli scrittori riportano, che furono occultati gli affreschi della chiesa delle Vlacherne, che rappresentavano scene della vita di Gesù; ma aggiungono che Costantino V al loro posto fece rappresentare "degli alberi", degli uccelli d'ogni specie e degli animali incorniciati da racemi d'edera, dove si mescolavano gru, corvi e pavoni" - così che gli iconoduli lo accusavano di avere "trasformato la chiesa in un verziere o in una voliera". Altre testimonianze assicurano che, nel distruggere le immagini, gli iconoclasti stavano attenti a ritagliarle per così dire, lasciando sussistere non solo gli sfondi, ma tutto ciò che non fosse figura: e ne abbiamo la riprova del resto, nella stessa grande Santa Sofia, dove l'esame tecnico di certi mosaici rivela chiaramente che soltanto la icona fu strappata, lasciando intatto tutto il campo - talchè è possibile delineare le silhouettes delle figure primitive (come del resto nella zona inferiore di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, dove l'arcivescovo Agnello fece togliere via tutte le immagini che ricordavano l'ariano Teodorico, per esempio tra le colonne del Palatium o contro il muro del Porto di Classe: controllando i restauri radicali del dopoguerra, abbiamo potuto segnare esattamente i profili delle figure teodoriciane strappate via in quell'occasione); mentre, aggiungono quei cronisti bizantini, quando i persecutori vedevano in qualche luogo rappresentati "alberi, uccelli, animali" ed anche - nei palazzi, s'intende - "corse di cavalli, cacce, spettacoli e giochi dell'ippo-

dromo, li conservavano con onore e li abbellivano".

Possiamo dunque farci un'idea (soprattutto in base ai mosaici eseguiti, su ordinazione dei califfi omeyyadi Abd-al-Malik a Gerusalemme e al-Ualid I a Damasco nelle loro moschee) di quale potè essere il carattere della pittura bizantina nella prima fase del periodo iconoclastico. Ma poichè questo durò un intero secolo - il quale poi fu tutt'altro che deserto di attività artistica, anzi, abbiamo ragione di credere sia stato anche per questo lato, tra i più ricchi e più splendidi di tutta la civiltà bizantina - è legittimo pensare che, una volta superata la prima incertezza, soprattutto nella tematica figurativa, e compiuta la prima fase di aggiustamento e di sperimentalismo, vi sia stata un'evoluzione di quest'arte dell'iconoclastia. Dell'ultima e più matura fase d'essa tuttavia, non ci sono rimaste testimonianze monumentali. Ci sono rimaste descrizioni, soprattutto delle opere fatte eseguire da quel grande costruttore e decoratore - uno dei maggiori in tutta la storia dell'Impero -, che fu l'ultimo dei basilei iconoclasti, Teofilo: talchè nemmeno gli scrittori ortodossi, iconoduli, finita la crisi, poterono rifiutarsi di riconoscere i suoi meriti in questo campo, anzi lo esaltarono per le sue costruzioni giudicandole "d'una magnificenza estrema, e degne di memoria". L'impresa maggiore di Teofilo fu il rinnovamento dell'immenso Palazzo Sacro imperiale: vale la pena di spendere qualche minuto per riferire, dagli scrittori bizantini contemporanei, almeno una piccola parte di quel ch'egli vi fece. Innanzitutto, tutta una serie di edifici tra il Palazzo di Dafne e il Crisotriclinio: una nuova grande sala del trono, il Triconco, che s'apriva su una terrazza semicircolare, il Sigma, che a sua volta immetteva in un peristilio dal quale si scendeva nella piazza delle Fiale. Tutto era di marmi preziosi, policromi; e le cupole e le volte del Triconco e del Sigma coperte di mosaici d'oro; le fontane che davano il nome alle Fiale eran di bronzo dorato (una pigna d'oro al centro; sotto i portici, leoni di bronzo che gettavano acqua dalle fauci aperte). Tutto intorno a questo gruppo di grandi edifici, Teofilo fece costruire una serie di padiglioni, anch'essi splendidamente decorati: la Sala dell'Amore, che in realtà era una sala d'armi: le pareti eran tutte dipinte a scudi, trofei etc.; il Triclinio della Perla - ch'era la camera da letto d'estate dell'imperatore - con le pareti coperte da mosaici rappresentanti animali d'ogni specie, e la cupola dorata; poi, in mezzo ai giardini, altri padiglioni, il Camilas per esempio, con la cupola d'oro, le colonne di marmo verde, la zona superiore delle pareti, sopra lo zoccolo marmoreo, a mosaici con la strana raffigurazione di statue che coglievano frutti; il Musikos - camera da letto dell'imperatrice, i cui mosaici sembravano, secondo le parole dei cronisti "una prateria smaltata di fiori"; un

altro padiglione, i cui mosaici invece verdi sull'oro rappresentavano una specie di parco con grandi alberi. E poi, in altre parti dell'immenso Palazzo, altre nuove costruzioni, e soprattutto nuove decorazioni: la sala del Lansiacos per esempio o galleria del Justinianos, rivestite di mosaici dorati; o un altro grande padiglione composto da quattro saloni coperti da una cupola d'oro e le pareti dipinte; etc.

Per nessun altro momento forse della storia bizantina, come per questi primi decenni del secolo IX (Teofilo morì nell'842) si ha notizia d'un'attività artistica così prodigiosa, così sontuosa. Che non era limitata, naturalmente, alle costruzioni e ai mosaici. Sappiamo per esempio che Teofilo fece rinnovare con una magnificenza inaudita tutto il guardaroba imperiale: le vesti di parata che il basileo e l'augusta indossavano durante le infinite cerimonie di corte; quelle intessute od orlate d'oro che portavano senatori e grandi dignitari nelle processioni solenni, etc. - Sembra avesse una vera passione per l'oreficeria - affidata ad un artista abilissimo, esaltato dai cronisti: autore per esempio del Pentapyrghion - un grande cofano d'oro che aveva la forma d'un castello con cinque torri, nel quale si deponavano le insegne imperiali e i gioielli della corona -. Il capolavoro di quest'orafo - o almeno l'opera di maggior effetto - fu la decorazione della grande sala del trono, la Magnaura, dove avvenivano le udienze solenni, dove si ricevevano gli ambasciatori i quali rimanevano abbagliati da quelle meraviglie, e riportavano nei loro paesi dell'Europa l'eco della magnificenza sbalorditiva della corte costantinopolitana: "épater les barbares" era procedimento tipico dell'abile politica di Bisanzio nel Medioevo. Sopra l'augustale solium, il trono di porfido su cui sedeva l'imperatore, un albero di platano d'oro stendeva le sue fronde, dove stavano appollaiati gli uccelli d'oro; ai piedi del trono erano accucciati dei leoni d'oro; ai lati, dei grifoni d'oro montavano la guardia; di fronte, s'alzavano degli organi d'oro, tempestati di smalti e di gemme. Per accrescere l'effetto di salutare sbalordimento nei visitatori, quegli animali d'oro non erano soltanto oggetti d'una ricchezza inaudita, erano anche dei capolavori di meccanica (nella quale pure, è noto, eccellevano i bizantini). Nel momento in cui l'ambasciatore era introdotto, gli uccelli posati sul platano si agitarono e cantavano; i grifoni si rizzavano sul loro zoccolo, i leoni si sollevavano, battevano l'aria con la coda ed emettevano ruggiti metallici. Altri "scherzi" del genere del resto, - lo sappiamo dagli storici bizantini, e anche dalle relazioni degli ambasciatori occidentali - erano disseminati in varie altre parti del palazzo: nei giardini, fiori metallici o di smalto si aprivano al passaggio, fontane nascoste buttavano acqua, ecc. ecc.

Non si può definire dunque, per farla breve, un periodo come questo, periodo di caduta dell'attività artistica, anche se questa non fu rivolta a produrre immagini sacre; ed anche se, purtroppo non c'è rimasto nulla a Costantinopoli, d'un secolo di fioritura così prodigiosa e strana. La quale - debbo correggere un'altra inesattezza di molti manualisti - non fu limitata alla sola capitale. I decreti degli imperatori iconoclasti contro le immagini avevano autorità, ovviamente, per tutto il territorio dell'Impero; e non erano faccenda soltanto di corte. Erano pur stati degli ecclesiastici quei padri - che, sia pure, possiamo credere, sotto la pressione dell'autorità politica - avevano proclamato nel concilio del 753, che "l'arte colpevole della pittura è una bestemmia contro il dogma fondamentale della nostra salvezza etc." e quei dottori della chiesa che avevano condannato "l'artista ignorante che, per un sacrilego spirito di lucro, rappresenta quel che non deve essere rappresentato e vuole con le sue sporche mani dare una forma a ciò che non deve essere creduto che col cuore". Anche nel clero bizantino v'erano nemici delle immagini, ed anche in provincia. L'idea che in ambiente popolare, e soprattutto dalla metropoli, si sia continuato tranquillamente e dovunque a dipingere icone, va rivisitata, o almeno ridimensionata: si sono trovate recentemente in certe chiese sperdute nell'isola di Nasso e nel Peloponneso meridionale delle decorazioni pittoriche del tutto prive di immagini sacre, che attestano come il rigore iconoclastico potesse venir accolto anche in ambiente popolare e in angoli di lontane provincie.

Ma vi fu, come ricordai, un momento di pausa in questa lotta. Quando il 18 dicembre del 768 il vecchio imperatore Costantino V, acerrimo nemico delle immagini, posò il diadema dei Cesari sul capo dell'orfana ateniese Irene di famiglia povera, divenuta sposa per la sua bellezza del proprio figlio ed erede presuntivo Leone, non si immaginava certo che quella fragile, giovane donna avesse in sé una tale carica di risentimento e di ambizione, una tale avidità di "arrampicata sociale", da finire col distruggere l'opera della sua vita - e infine col far perdere il trono alla sua dinastia -. Questa Irene è uno dei personaggi più difficili da giudicare, di tutta la storia bizantina, che pure è ricca di figure strane e problematiche. Entrata a far parte della famiglia imperiale, di iconoclasti arrabbiati, almeno gli uomini; anzi, divenuta augusta, la prima cosa che fece fu di mantenersi segretamente iconofila - pur avendo fatto solenne giuramento di non accettare mai le immagini -. E si salvò solo per miracolo quando nel 780, dopo la morte di Costantino V, suo marito Leone IV s'accorse che parecchi dei suoi intimi conservavano icone; e ne fece imprigionare e suppliziare un buon numero. La

sua fortuna allora fu che Leone morisse improvvisamente, nel settembre di quell'anno, sicchè ella non solo rimase in vita, ma divenne tutrice e reggente del figlio, Costantino VI, che aveva dieci anni: divenne praticamente il numero uno della gerarchia. I giudizi degli storici su questa donna, senza dubbio notevole, sono estremamente contrastanti; di non controverso risulta ch'era molto bella, fredda e casta; molto devota; soprattutto, molto ambiziosa: anche gli storici bizantini più favorevoli riconoscono che il tratto dominante del suo carattere era τὸ φιλαρχον = l'amore del potere. Il che può spiegare molti aspetti del suo comportamento: rimasta vedova ancor giovane, e bella com'era, non ebbe amanti (cosa eccezionale a Bisanzio) per non aver padroni; madre d'un solo figlio, lasciò che l'ambizione soffocasse in lei anche il sentimento materno: dopo un'infinità di intrighi, di violenze, di crudeltà da parte sua e di suoi stessi sostenitori (ed anche di coloro del partito avverso, che appoggiavano invece suo figlio Costantino VI come imperatore legittimo) dopo essere stata detronizzata nel 790 ma subito perdonata dal figlio, che la richiamò al Palazzo, non ebbe pace fino a che, con una serie incredibile di raggiri, di tradimenti, di ricatti, riuscì a muovere la fazione avversa al giovane imperatore, a farlo catturare, portare in Palazzo dove gli fece strappare gli occhi: per colmo di vendetta volle che questo supplizio avvenisse nella camera rivestita di porfido, ch'era quella dove l'imperatrice partoriva l'erede legittimo (che perciò si chiamava porfirogenito) e dove ella aveva messo al mondo quel povero ragazzo. Seguì naturalmente una persecuzione spietata dei sostenitori del giovane Costantino - cioè degli iconoclasti - ed il dominio incontrastato di Irene e degli iconofili - fino a che anch'ella non fu a sua volta detronizzata ed esiliata da ultimo, a Lesbo, dove morì, abbandonata da tutti.

Anche la restituzione del culto delle immagini, per la quale Irene ebbe dai panegiristi dell'ortodossia lo appellativo di "piissima" e per poco non fu canonizzata dal clero bizantino, sembra essere stata motivata insieme dal fanatismo religioso e dalla sfrenata ambizione di potere: mescolati in lei fino a non potersi distinguere l'un dallo altro pur anzi a giustificarsi l'un l'altro, e in ogni caso concorrenti a spingerla ad appoggiare i nemici degli uomini della sua casa (il suocero, il marito, il figlio: tutti fieramente iconoclasti) per aprirsi la via ad un dominio personale, incontrastato e assoluto. L'operazione le riuscì dopo la morte del vecchio imperatore Costantino V: con abile manovra allora indusse un nuovo concilio, che, opponendosi a quello radicalmente iconoclastico del 753, restaurò in tutto l'impero il culto delle sante immagini. Nel 787 i padri riuniti a Nicea proclamavano che le icone dovevan essere "ristabilite nelle chiese, sugli oggetti di

culto, sulle vesti religiose, sui muri, sui quadri isolati, nelle case e nelle strade. Giacchè, più le si vedono, più ci si eleva fino al ricordo rispettoso dovuto ai personaggi ch'esse rappresentano. Noi decretiamo che si baceranno, che ci si prosternerà davanti ad esse, ma senza render loro il vero culto che è dovuto soltanto alla natura divina." Questa riserva, abbastanza ipocrita, era stata aggiunta evidentemente per dare un contentino agli iconoclasti, che rimanevano forti e pericolosi, malgrado la sconfitta, del resto temporanea.-

Ad ogni modo, quel che a noi interessa qui in maniera specifica, è che, dopo quel concilio, si riprese, per un venticinquennio all'incirca, a produrre immagini sacre, anche a mosaico. Il primo esempio che possiamo addurre è quello dell'abside della chiesa della Dormitio Virginis a Nicea: è comprensibile che si sia cominciata la restaurazione nel luogo stesso dove s'era tenuto il Concilio che l'aveva decretata.

Purtroppo la chiesa, con la sua decorazione, andò demolita nel corso della guerra greco-turca nel 1922; restano soltanto alcune rare fotografie. - L'edificio preesisteva al concilio, ed aveva avuto probabilmente una prima decorazione ionica, distrutta dagli iconoclasti e sostituita, nel catino dell'abside, da una delle solite croci, come in S. Irene a Costantinopoli e in Sta Sofia a Salonicco. Gli iconofili del tempo di Irene a loro volta stesero sopra quella croce (che rimase visibile al di sotto) un nuovo manto musivo. Nell'abside, su fondo d'oro, raffigurarono la Vergine in piedi, tutta avvolta in un mantello azzurro cupo, reggente con le due mani sul petto il Cristo bambino in una tunica dorata. Sul capo della Madonna i cieli paradisiaci erano rappresentati da tre zone concentriche, dalle quali uscivano tre raggi, di cui il centrale pioveva luce sul nimbo della Vergine: v'era in ciò una affinità con l'alone del Cristo, nel pannello dell'VIII secolo in S. Demetrio a Salonicco, che vedremo tra poco. - Nell'arco di trionfo si vedeva al sommo il trono dell'Etimasia e, sotto, da ogni lato una coppia d'angeli dalle grandi ali bianche, splendenti di porpora e d'oro, col globo in una mano, nell'altra un'asta d'oro recante la tavoletta con l'acclamazione del Trisagion: le figure erano accompagnate da scritte che le designavano come quattro delle potenze celesti, che la liturgia pone in stretto rapporto col mistero dell'Eucarestia. - L'insieme, pur semplice, aveva un sottile significato teologico, che sottolineava l'idea della Trinità in rapporto all'incarnazione, e dunque alla funzione della Theotokos. Intorno alle zone celesti v'era un'iscrizione, in caratteri determinati paleograficamente come confacenti all'epoca di Irene. Vi si leggeva: **ΕΤΗΘΑΙ ΝΑΥΚΡΑΤΙΟΣ ΤΑΞ ΘΕΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ** : essa

ci dava un nome, Naucratic, non è chiaro se del mosaicista o (più probabilmente) dell'ordinatore; ma soprattutto suonava come un grido di vittoria sugli iconoclasti.

Ma naturalmente quel che più interessa a noi è lo stile di questo mosaico - per quanto sia possibile recuperarlo dalle fotografie, e dalle descrizioni lasciateci da studiosi come il Wulft e il Diehl, che poterono vederlo prima della distruzione. - Sembra di poter dire che, specie nei volti degli angeli, persisteva ancora un forte residuo dello sfumato della "maniera neoalessandrina di Giustino II", ottenuto, tecnicamente, con la sgranatura delle tessere, che si fondevano a distanza nell'unità dell'immagine. Ma si poteva anche già avvertire un certo irrigidimento, a tendenza lineare, preludente le prime opere costantinopolitane di periodo macedone. -

Nella stessa chiesa, nel nartece, v'era un altro ciclo di mosaici, però sicuramente degli anni 1025-28: li studieremo dunque più innanzi.

Anche a Costantinopoli durante la tregua di Irene, si ripristinarono icone (sappiamo per esempio da Codino nello stesso Palazzo imperiale Irene fece eseguire una immagine musiva del Salvatore, in sostituzione di quella antica, di bronzo, distrutta da suo marito, l'iconoclasta Leone; etc.) ma nulla è rimasto. Qualche altro esempio può essere rintracciato fuori di Bisanzio: a Roma (ma di questo non tratteremo) e a Salonico, per cui converrà tenere altro discorso.

LA SCUOLA DI SALONICCO O MACEDONICA. I° PERIODO

Possiamo credere ad ogni modo, concludendo, che la corrente pittorica "neoalessandrina" (la cui presenza infine è solo una mia ipotesi) della pittura di Bisanzio, fosse quasi completamente assorbita al termine del periodo iconoclastico: se dobbiamo giudicare in base alle decorazioni "monumentali" che ci sono rimaste, le quali però non sono a Costantinopoli; onde il loro stile, che viene di solito declassato dagli studiosi come "arcaizzante", "rigido" etc. - rispetto a quello metropolitano (mentre sarebbe più corretto parlare di area linguistica diversa, ma spesso di dignità e di forza stilistica non inferiori) - potrebbe avere un'altra, e più pertinente interpretazione. Nell'ordine, voglio dire, di "scuole regionali", pur nell'ambito globale dell'arte paleocristiana prima e bizantina poi: le quali sono rimaste per lungo tempo oggetto, da parte degli storici dell'arte, d'una considerazione troppo generica, priva dell'opportuna attenuazione per le sue varie articolazioni "interne".

Tale è il caso, ad ogni modo, della pittura di Salonico, che si può certo situare sotto il generico e complessivo segno bizantino; ma in maniera analoga a quanto si fa o si dovrebbe fare per altre aree di cultura figurativa quali per esempio Ravenna, agli inizi, e più tardi la Russia e Venezia stessa. Al quale proposito non posso che ripetere quanto scrivevo poco meno che trent'anni fa: "Non è possibile accedere all'opinione, professata da molti bizantinologi, secondo la quale l'arte cristiana di Salonico, antecedente il VI sec., non sarebbe che un riflesso della contemporanea arte bizantina: per cui, in mancanza di monumenti in Costantinopoli stessa, noi si debba ora guardare a Salonico come al luogo ove ne rimanga più chiara la traccia. Quest'opinione, troppo semplicistica, inverte tranquillamente i termini: essa è stata applicata anche ai monumenti di Ravenna e di Roma, ma non è più valida per questi che per quelli tessali. Anche Salonico infatti, al pari di Roma e di Ravenna, dev'essere considerata un centro, relativamente autonomo, d'elaborazione di forme tecniche del linguaggio figurativo paleocristiano..." (1).

Quest'idea, - della necessità di ritagliare, definire, qualificare le "scuole regionali" cui accennavo dianzi, ha avuto, allora, poco seguito; mentre ora sono

lieto di constatare ch'essa è stata assunta a fondamento dell'interpretazione dell'arte paleocristiana e bizantina, non soltanto da parte di studiosi greci, come lo Xingopoulos, il Procopiu, etc., ma anche d'uno storico e critico della competenza e dell'autorità di Victor Lazareff. Ma noi naturalmente, nel frattempo, siamo andati innanzi, su questa strada. Frattanto, per tornare al nostro argomento: è particolarmente evidente che la pittura di Salonicco disegna una sua cerchia, di struttura linguistica, ben definita e caratteristica, che ha una sua "storia" particolare, fin dagli inizi. I quali eran fissati, fino a non molti anni fa, nel mosaico del catino dell'abside del sacello di Hossios David, considerato la più antica opera tessalonicense di soggetto cristiano. Ma poi gli scavi e le ricerche, iniziati nel 1939 e ripresi nel 1952-53 dall'architetto danese Ejnar Dyggve in collaborazione col L'Orange e col Torp, allo scopo di ritrovare almeno l'indicazione delle strutture fondamentali del Palatium tetrarchico di Galerio, hanno consentito di mettere meglio a fuoco, anche cronologicamente, la Rotonda, divenuta poi chiesa di San Giorgio; e i suoi mosaici.-

La Rotonda è uno degli edifici più grandiosi che ci sian rimasti della tarda antichità: la sua bianca mole cilindrica che domina Salonicco ha una base il cui diametro è pari a quello del Pantheon. Dopo gli scavi e le ricerche cui accennavo, sappiamo ormai ch'essa faceva parte del vasto complesso del Palatium e eretto da Galerio intorno all'anno 300: era una costruzione isolata, ma legata al Palatium ed all'arco di trionfo, ancor esistente, per mezzo d'una monumentale strada colonnata - che possiamo pensare simile al cosiddetto peristilio del Palazzo di Diocleziano a Spalato. Non pare dunque risulti confermata l'idea (anteriore agli scavi) di Alföldi e von Schönebeck - che la Rotonda fosse in origine il consistorium aulicum, cioè la sala del trono al centro del Palatium, e più probabile ch'essa invece sia stata costruita per servire insieme come sala di culto e come mausoleo. L'ipotesi è di Dyggve; ed è sorretta dal confronto col Palazzo di Spalato, dove il "peristilio" dà accesso insieme alla sala di culto e al mausoleo; e dai resti, ch'egli trovò, di soglie e di gradini di porfido (che è marmo imperiale) i quali potevano essere parte del podium del trono, ma più facilmente lo zoccolo del sarcofago, etc. In ogni caso, questa Rotonda, fatta costruire intorno al 300 da Galerio: con i suoi pilastri possenti, con le sue otto grandi nicchie interne, chiuse sull'esterno; con la tecnica muraria elegante del tempo (di cui abbiamo esempi grandiosi a Roma, nelle Terme di Diocleziano, nella Basilica di Massenzio per esempio, etc.), fu rimaneggiata alla fine del IV secolo, all'epoca dell'imperatore Teodosio: la differenza, di tecnica muraria appunto, è netta, evidentissima. Allora, il

primitivo sacrario-mausoleo della religione monarchica romana, fu "cristianizzato": tutto intorno al blocco centrale della vecchia Rotonda si costruì un ambulacro ad abbracciarlo; e si sfondarono le nicchie, per metterle in comunicazione con codesta sorta di navatella circolare. (La differenza di tecnica muraria, degli stessi mattoni impiegati, lascia pochi dubbi in proposito). - Il primitivo mausoleo di Galerio divenne dunque una chiesa-martyrium cristiana: con l'aggiunta di un'abside - necessaria per ospitare l'altare -; di un vestibolo, probabilmente ad uso dei catecumeni; e di altre strutture, facilmente identificabili -.

E fu allora - cioè proprio sullo scorcio tra la fine del IV secolo e gli inizi del V -, che, dopo avere trasformato il mausoleo di Galerio in Chiesa cristiana palatina, si provvide anche a decorare questa grande chiesa con marmi e con mosaici. Le crustae marmoree furono applicate fino alla radice delle volte, (si sono ritrovati i fori, ch'eran serviti a sostenere le lastre: la loro posizione ha permesso di constatare che queste eran disposte "architettonicamente", cioè secondo un sistema di lastre alternate a candelabre o pilastri, e, coronate da un fregio orizzontale che divideva la decorazione in due zone sovrapposte). Le imbotti delle nicchie - divenute valichi allo ambulacro aggiunto - furono rivestite d'un manto di mosaici, che s'è conservato: a soggetti che di solito si definiscono ornamentali (riquadri a cassettoni, rosoni, tenie allacciate, ghirlande; o cornici geometriche; mentre i campi mostrano figurette sparse di uccelli, di frutti, di fiori, su fondo d'argento); mentre penso che anch'essi, come quelli del mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, avessero il loro significato, ovviamente funerario: il tema, di questo spiegamento di preziosi tappeti, doveva essere l'immagine simbolica del giardino paradisiaco.-

Ma la parte più significativa e più grandiosa della decorazione era, naturalmente, quella che rivestiva l'immensa cupola; ed è qui appunto che le ricerche di Dyggve e di Torp, aiutati dagli éfori greci Makaronas e Pelekanidhis, (la difficoltà d'un lavoro siffatto era enorme, non se ne ha un'idea: basti pensare alle impalcature che sono state necessarie per arrivare ad un'altezza di almeno 24 metri) hanno conseguito i risultati per noi più importanti. Sapevamo già, ed io stesso ne avevo scritto nel mio libro del 1939, che in origine questa "cupola era interamente decorata da illustrazioni iconografiche: a tre zone concentriche, in origine, di cui la centrale doveva contenere una raffigurazione evangelica, la mediana una processione di Apostoli (come nel Battistero di Ravenna). L'inferiore, che è la sola rimasta, è composta di otto riquadri, separati da bande a candelabre fogliate, con elaborati motivi d'architetture su cui si stampano figure di Santi in atteggiamento

di oranti. L'insieme, su fondo aureo, è di una grande, fantastica magnificenza: simile, per il motivo delle architetture, allo zoccolo della cupola del Battistero Neoniano, rivela però fantasia e ricchezza assai superiori, che trafigurano ancor più i temi "pompeiani" in senso "barocco", per maggior influsso orientale."

Queste mie vecchie parole sono state riprese in pubblicazioni anche recenti e recentissime (cfr. i manuali di Talbot Rice (1953, ediz. ital. Cappelli 1958); di M. Chatzidakis (La pittura bizantina e dell'alto Medioevo, Mondadori 1965, etc.); ma esse vanno integrate, o almeno aggiornate, su quanto già da tempo (1953) ha scoperto la spedizione Dyggve.- I cui risultati, in proposito, sono stati questi: la zona inferiore, quella già nota, è stata ripulita, ed è stato interpretato meglio il significato degli otto immensi pannelli (ciascuno largo più di 10 metri e alto più di 9) che la compongono, e precisato il loro grado stilistico. Al di sopra di questa fascia si sono ritrovati resti della zona mediana, rovinatissimi, ma sufficienti per capire che vi erano figure di apostoli e verosimilmente di patriarchi sullo sfondo di un giardino paradisiaco; e infine, nella terza zona, al sommo della cupola, vi era un'immensa immagine di Cristo, non nello schema che poi doveva divenire canonico del Pantocrator, ma a tutta figura, in piedi, coperto da una veste fluttuante, con in mano la croce nikéterion: la croce non del suo supplizio ma del suo trionfo. Il Cristo si volgeva verso una fenice, ed era tutto circondato da una magnifica corona di vittoria, sorretta da quattro angeli, dall'espressione dei quali, "profondamente commossa e ispirata", gli scopritori erano rimasti colpiti in maniera indimenticabile.

La scoperta, non si fatica a comprenderlo, era di primaria importanza; e meraviglia davvero non trovarla sfruttata, anzi spesso nemmeno segnalata, nei trattati anche recentissimi di storia dell'arte. Il significato della intera decorazione secondo me, non è difficile da interpretare. Si tratta di una grande teofania, a fondo apocalittico, come nel Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (posteriore di circa un mezzo secolo): è un grande inno, innalzato in forma visibile alla resurrezione ed alla vittoria del Cristo, e accompagnato dalle figure di coloro che avevano presentato e testimoniato, più che l'evento in se stesso, il riconoscimento ufficiale d'un così straordinario evento: i Santi raffigurati nella zona inferiore infatti sono tutti anteriori alla pace della Chiesa. Ed è chiaro che un significato siffatto ci inserisce perfettamente nelle strutture della cultura e dei programmi ideologici dell'impero romano cristiano al tempo di Teodosio; onde io sarei propenso ad attribuire (visto anche che si tratta di un monumento specificamente "imperiale" fin dall'origine, il quale poi viene, a distanza di circa un secolo, "cristia-

nizzato") allo stesso imperatore Teodosio l'ordinazione d'un'opera così grandiosa, così eccezionale, veramente, in tutto il panorama, quale oggi possiamo ricostruire, della arte del V secolo.

La nostra analisi stilistica naturalmente si fonda soprattutto, ancor oggi, sugli otto grandi compassi della zona inferiore della cupola; noti da tempo, ma dove le campagne di restauro hanno messo in luce l'estrema finezza anche tecnica del lavoro. I mosaici sono composti di piccole tessere vitree, in un'infinità di tinte calde mescolate da ventagli d'argento, su un campo d'oro pallido, che diffonde su tutta l'immensa conca una luminosità sommersa. Straordinario è l'impalcato architettonico, che fa da sfondo alle figure di martiri (sono una ventina), che spalancano le braccia nel gesto dell'anima orante, e in tal modo allargano le vesti candide e variopinte, come grandi, strane farfalle che aprano le ali. Dietro, sono ampi scenari, a due piani, che secondo me - e vedo che la ipotesi è oggi condivisa dalla maggioranza degli studiosi - derivano proprio dagli scenari teatrali - dalle scenae frontes -: troppo fantastici, per essere ispirati ad architetture reali.

Padiglioni su colonne tortili, incatenate da corone o sparse di gemme, s'alternano a nicchie, a edicole semicircolari sormontate da catini a conchiglia, da cupole a nervature, da frontoni triangolari, che possono rammentare il "barocco" ellenistico delle tombe rupestri di Petra, per esempio; ma sono moltiplicati e trasfigurati per proporre io credo l'immagine di qualcosa che non s'è mai visto in questo nostro mondo di quaggiù: la Gerusalemme celeste, la città di Dio. Sugli architravi stanno gli uccelli della resurrezione, che muoiono e rinascono, pavoni o fenici: tra le colonne s'aprono pesanti tendaggi di porpora: sui fastigi sono grandi vasi, o croci: dagli archi e dalle volte pendono candelabri. Confrontata con la decorazione del Battistero ravennate, che più le somiglia, quella di S. Giorgio rivela minor senso di monumentalità nelle figure (che vi appaiono più aggraziate, senza quella caratterizzazione ritrattistica, che a Ravenna attesta una più stretta connessione con la pittura romana) e invece una prevalenza di fantasia splendidamente decorativa nelle architetture, di accentuato sapore ellenistico-asiatico.- In ogni caso, con quest'opera, dei primissimi anni del secolo V, ha inizio secondo me la scuola pittorica di Salonicco: essa ha già una sua particolare caratteristica di stile, che la distingue tanto dalla pittura di Costantinopoli (pavimento del cosiddetto heliakòn del Palazzo) quanto da quella press'a poco contemporanea dei centri italiani: Roma, Milano, Ravenna; quanto anche da quel pochissimo che si può ritenere - tuttavia con cautela - contemporaneo, nell'ambi-

to culturale dell'Impero: ricordo per esempio i due frammenti di mosaico (volti d'una figura maschile e d'una femminile, forse di offerenti) dell'ambone della basilica Alkison a Nicopoli, da qualche studioso ritenuti del secolo V (ma l'ipotesi è da controllare).

Ancora a Salonicco sono rimasti altri mosaici del V secolo: pochi frammenti della decorazione di Eski-Giuma (probabilmente l'antica chiesa della Vergine "achiropietos") salvatisi nei sottarchi tra le navate e i narzeci: totalmente ornamentali, ma di tali armonia, ricchezza e varietà di motivi, da doversi considerare tra i più begli esempi di pittura cristiana della metà circa del V sec., paragonabili solo per fantasia decorativa ai contemporanei ravennati; e possono, se si vuole, far venire in mente i più tardi e sviluppati mosaici delle moschee di Gerusalemme e di Damasco che abbiamo visto poco fa. Anche qui, l'intonazione stilistica è diversa da quella che si avverte in altri centri di maturazione dell'arte cristiana del tempo: v'è un certo "arcaismo", nella floridezza di questi cespi di foglie d'acqua, di grandi campanule colorate nascenti da cāntari ad avvolgere croci; o in queste ghirlande di roselline e di margherite sorte da canestri, includenti figure d'uccelli o di pesci: non si nota quel che d'asciutto, quasi prosciugato, che distingue - a quanto è dato supporre - lo stile di Costantinopoli, nel suo neocatticismo che avrà massima espressione di lì a poco, al tempo di Giustiniano; o anche quello, per tanti versi più vicino di questo alla metropoli, di Ravenna.

La "scuola di Salonicco" naturalmente, anche in questo momento, non ha una sola voce; e anch'essa, dobbiamo credere, ha una sua propria evoluzione "interna". Quasi un secolo dopo la grandiosa decorazione di San Giorgio, si ornò di mosaici l'abside della piccola chiesa, giunta fino a noi incompleta, di Hossios David, la quale era in origine il catholicon del convento Latomu. Al centro appare il Cristo "apollineo", seduto su due arcobaleni, con un rotulus svolto nella mano sinistra, e la destra alzata nel gesto dell'allocuzione: la sua figura è racchiusa entro un alone, o mandarla, che lascia intravedere, per trasparenza, parti dei simboli degli Evangelisti, che sporgono anche in parte dall'alone, offrendosi chiaramente alla vista. Ezechiele sta a sinistra: in atto di terrorizzata attenzione porta le mani agli orecchi per udir meglio; a destra sta un altro profeta, Abacuc. Le parole, tuttavia, che si leggono sul rotolo di Gesù e sul libro di Abacuc non sono quelle terrificanti della narrazione biblica: sicchè è evidente che, come in tutta l'arte paleocristiana, anche qui lo spunto biblico è assunto per significare l'avverarsi delle antiche profezie in Cristo, nella cui verità s'appa-

cia, prendendo la forma serena d'una speranza salvatrice, l'oscuro travaglio dei precursori.

L'opera è singolare, e denota un mutamento d'intonazione stilistica, avvenuto nella stessa Salonico, e tale da allontanare ancor più quest'ambito di pittura dall'arte di Costantinopoli. Se infatti paragoniamo questo mosaico al pavimento del Palazzo, non possiamo che rimanere colpiti da una differenza di stile, che non potrebbe essere più perspicua. Qui non v'è affatto il disegno netto, preciso, senza sbavature, non v'è la "chiusura" formale del neoatticismo costantinopolitano; nè le figure hanno quella compostezza "classica", quell'idealizzata bellezza. Nelle figure di Salonico agitate, drammatiche (v. per esempio Ezechiele), fortemente "deformate" da stilemi che si direbbero ancora tetrarchici, come a Piazza Armerina, ristagnano invece luoghi residui di "maniera compendiarìa", che danno all'insieme un singolare ondulamento coloristico. Un mezzo fluido, più denso dell'atmosfera, sembra rivolgere le forme e fonderle in una ricchezza cromatica torbida e tremula; i profili sembrano tagliati, entro questa densità, quasi crinali di frattura di cristalli in disfacimento; le linee sgocciolano come collane sfilate; o si cagliano, s'addensano in ingorghi di pieghe parallele, o a ventaglio, o rotate: clausole caratteristiche, che rimarranno a lungo alla base del linguaggio pittorico del luogo. Nel quale già poco meno d'una trentina d'anni fa ravvisavo - ed oggi non posso che confermare - un residuo di "occidentalità" più forte di quello che si può avvertire in pitture contemporanee al di qua dell'Adriatico: in quelli di Ravenna, per esempio; notandovi qualche rapporto stilistico piuttosto con monumenti di Roma: per esempio coi mosaici dell'arco sistino - della prima metà del secolo V - in Santa Maria Maggiore: per un'analogia persistenza di residui di compendiarìo. Se si assume come punto di arrivo l'arte costantinopolitana di Giustiniano, si potrà dire che la struttura del linguaggio pittorico di questo mosaico di Salonico, come quelli della basilica romana, non ha ancora raggiunto il punto d'equilibrio tra il disfacimento formale della pittura a macchia, caratteristica della tradizione romana occidentale, e la volontà di arginarlo con nuovi, nitidi schemi lineari, non più indicativi d'una plasticità residua, ma valenti soltanto come limiti tra l'una e l'altra delle zone cromatiche di superficie - quali dovevan essere, coerentemente, nella struttura dell'arte metropolitana del "primo periodo aureo".

Del quale assai poco rimane, nella capitale della Macedonia. Abbiamo già considerato gli scarsi frammenti della singolare decorazione, tutta a pannelli votivi isolati, di S. Demetrio (fondata agli inizi del V sec.) salvatisi dopo l'incendio del 1917, situati sui pilastri d'ac-

cesso al presbiterio: eseguiti dopo il primo incendio della basilica del 634, e li abbiamo assegnati a scuola costantinopolitana, lavorante in "maniera di Giust". Ma, avanti il disastro del '17, le navate recavano, nella parte inferiore, pannelli eseguiti anteriormente a quel primo incendio, e cronologicamente distribuibili tra la metà del V e gli inizi del VI sec. (un frammento d'una figura di S. Demetrio orante è stato in parte rispettato dal fuoco). Nei più antichi di codesti pannelli, sopra tutto nella Madonna tra angeli, che faceva parte della decorazione della navata laterale sinistra, si potevan rivedere, simili a quelli di Hossios David, i volti attoniti dai grandi occhi fayumiti, dai nasi caratteristicamente sintetici come a S. Sabina in Roma: le stesse vesti involuppati tutto il corpo in pieghe minute e numerose; la stessa maniera, infine, denotata da persistenti residui di "compendiario".

Ma la storia della pittura di Salonicco non finisce qui; essa riprende - dopo la crisi dell'iconoclastia - tuttavia, vedremo, interrotta, da un'effimera ripresa - coi mosaici della grande basilica di Santa Sofia dei quali anni fa (3) avevo richiamato, sulla scorta di Wulff, le tappe della cronologia. Al periodo iconoclastico appartiene la croce, appena visibile oggi, del semicatino dell'abside; la quale fu sostituita intorno al 787 (per la presenza dei monogrammi di Costantino VI, 780-97; di Irene, reggente dal 780 al '90; e del nome del vescovo Teofilo partecipante al secondo concilio di Nicea, del 787) dalla figura della Vergine. - La grande Ascensione, che occupa l'intera superficie della cupola, è posteriore di circa un secolo: la data più probabile è intorno all'885 (4). Gioverà soffermarsi un poco su questi mosaici, anche perchè opere assai vicine a noi - per esempio il mosaico dell'abside del diaconico della basilica di Torcello - non potrebbero essere situate nella loro posizione filologica senza il presupposto della loro analisi.

L'immagine della Vergine nell'abside, ho detto or ora, è il più antico de' mosaici iconografici di Santa Sofia: databili sulla base di quei monogrammi. Vi sono studiosi tuttavia, i quali, considerando che queste date cadrebbero nel mezzo del periodo iconoclastico, suppongono che i monogrammi si debbano associare con quella croce, che abbiám visto formare la decorazione primitiva dell'abside, e poi fu cancellata dalla sovrapposta figura della Madonna. Ma già abbiamo visto che sotto la reggenza e poi il regno di Irene il culto delle immagini fu ripristinato (nello stesso Palazzo Imperiale Irene fece eseguire un'immagine musiva del Salvatore, in sostituzione di quella bronzea, distrutta dall'iconoclasta Leone; e vedre

mo anche l'esempio di Nicea).- La Madonna di Salonicco, comunque, mi è sempre sembrata problematica; talchè nel 1939 scrivevo: "In realtà v'è in questa immagine una maniera incerta, incoerente, specie dal lato coloristico: nello stesso tempo v'è un modo di disporre le tessere che precorre quello di certi mosaici del periodo immediatamente post-iconoclastico: vi sono infine arcaismi e barbarismi di fattura (v. per esempio le mani della Vergine), che sembrano opporsi ad una datazione ad epoca posteriore. (Caratteristiche affini avevano tre medaglioni musivi, distrutti dall'incendio del 1917, pure a Salonicco, in S. Demetrio. Erano stati infissi, in mezzo alla decorazione della navata, del VI secolo, in epoca posteriore, e rappresentavano S. Demetrio nel medaglione centrale e, ai lati, due personaggi ecclesiastici: sotto v'era un'iscrizione, che pareva riportar l'opera al tempo di Leone III).

Dopo l'ultima guerra, accurate operazioni di sondaggio e di restauro condotte dalla sovrintendenza ai Monumenti della Macedonia, hanno offerto una spiegazione anche tecnica a quella mia vecchia incertezza, che si fondava soltanto su dati di stile; talchè l'eforo prof. Pelekanidis, dopo aver accettato l'assegnazione dell'immagine al momento della temporanea vittoria degli iconofili, poteva aggiungere: "però della Madonna dell'epoca di Irene, come ho constatato, sembra che sia rimasta solo la parte inferiore del corpo, mentre la parte al di sopra delle coscie, il tronco e la testa sono di molto posteriori al IX secolo, periodo al quale altri attribuiscono la raffigurazione della Madonna. Non solo sono scomparse le tessere in determinati punti di attacco della vecchia parte del tronco con la nuova, ma altre ragioni più importanti, di carattere tecnico e stilistico, ci persuadono che il tronco e la testa sono contemporanei alla figura di Cristo che, per un'altra ragione, abbiamo attribuito al XII secolo. Allo stesso secolo - secondo me - appartiene pure la metà superiore della Madonna, come spero di poter dimostrare..." (5).

Si tratta in ogni caso d'un'opera composita, stilisticamente molto povera, e di scarso significato per la storia - che cerchiamo di ricostruire - della pittura medievale di Salonicco. Ben diverso è il caso del mosaico dell'Ascensione nella grande cupola, nella composizione della quale tempo fa avevo pensato d'indicare dei sottili scarci cronologici, che oggi mi sembrano eccessivi. Credo sia preferibile ritenere che tutto questo mosaico sia stato composto - entro il lasso di tempo ovviamente necessario per la sua esecuzione - da un'unica impresa, al lavoro nell'ultimo quarto del IX secolo. E soprattutto, quel che qui più importa, è che questa Ascensione si pone, non solo dal punto di vista iconografico, ma in gran parte anche da quello stilistico, come capo di fila di una corrente, che avrà

lungo corso in Macedonia: seppure attraverso variazioni di struttura linguistica inevitabili, fluirà per esempio negli affreschi di Sta Sofia di Ochrida e più oltre nella pittura locale fino al termine del sec. XII, nelle pitture di Castorià e di Curbinovo; per terminare, vedremo, nei mosaici del medesimo periodo in San Marco a Venezia: particolarmente nella cupola dell'Ascensione appunto; e in altre zone, ad essa stilisticamente legate, della decorazione della basilica.

L'importanza dell'arte della Macedonia, che ebbe inflessioni particolari sue proprie nell'ambito della arte bizantina, per il "bizantinismo" dell'occidente, in primo luogo dell'Italia, e in special modo di Venezia, non è ancora stata, secondo me, sottolineata come merita: io vi ho accennato in altri corsi, e vi ritornerò anche in questo, più innanzi. La capitale di questa provincia era (ed è) Salonicco; che durante l'Impero bizantino fu la città più importante della penisola balcanica: la chiamavano, come Costantinopoli, "la città guardata da Dio" ed anche "l'occhio dell'Europa e la collana dell'Ellade". In effetti era la grande piazzaforte, di guerra; la cittadella che sorvegliava i movimenti dei barbari e, durante i secoli, spezzò tutti i loro sforzi; era, in Macedonia, la fortezza dell'ellenismo, l'isolotto che affiorava dalle onde dell'invasione slava; la città che, circondata da ogni parte dagli invasori, sussistette inviolata a difendere la civiltà bizantina in queste regioni. Volta a volta essa respinse vittoriosamente l'assalto dei Goti nel III e nel V secolo; quello degli Avari e degli Slavi nel VI e nel VII, quello dei Bulgari nell'XI, quello dei Normanni di Roberto il Guiscardo nel XII, quello dei Catalani, dei Serbi nel XIV. Fu la grande città militare, di cui gli imperatori bizantini fecero la loro base di operazioni, sia per schiacciare, con Basilio II, il regno bulgaro; sia per spezzare, con Alessio Comneno, l'attacco dei Normanni. Ma fu soprattutto la città dove la cultura greca si propagò, col cristianesimo, per conquistare gli Slavi. E' da Tessalonica che partirono, nel sec. IX, Cirillo e Metodio, "gli apostoli degli Slavi". E per tutto questo, le genti di Salonicco si gloriavano, ma senza ragione, che le loro città occupasse un posto privilegiato "nel cuore dell'imperatore".

Tessalonica era anche un grande centro commerciale, il posto più frequentato della penisola balcanica, il mercato fiorente dove i popoli slavi venivano a scambiare i loro prodotti con le marcanzie della Grecia e dell'Occidente. Uno scrittore del X secolo ha dipinto, quale testimone oculare, le strade della città piene, durante il giorno intero, da una folla variopinta e cosmopolita, il

bazar risonante di contrattazioni; l'oro, l'argento, le pietre preziose che s'accumulavano nelle case; la seta co sì comune come altrove la lana, e il rame, il ferro, lo stagno, il piombo, il vetro, "tutto ciò che impiegano le arti del ferro", che riempivano il suo mercato in quantità prodigiosa. La somiglianza con la Venezia medievale, come appare dalle abbagliate parole dei cronisti, dei visitatori, dei pellegrini, è in qualche punto straordinaria, fino nella stessa struttura sociale della città, con le sue corporazioni di mercanti e di artigiani, che avevano le loro scolae e le loro chiese - di cui taluna ancora sopravvive: per esempio quella della Madonna dei Calderai. Nel sec. XII, questa prosperità durava tuttavia. Ogni anno, alla fine d'ottobre, delle fiere famose richiamavano a Tessalonica: mercanti di tutto il mondo mediterraneo, e Russi, Bulgari, Serbi, Italiani, Spagnoli, e "i Celti al di là delle Alpi", come scrive il cronista, e le genti che venivano dalle rive lontane dell'Oceano; e durante otto giorni, nella pianura dove sfocia il Vardar, nasceva una città effimera di legno e di tela, dove le botteghe traboccavano di mercanzie preziose, dove si contrattavano affari enormi. Agli inizi del sec. XIV, la prosperità della città non era diminuita per nulla. Le grandi repubbliche marinare italiane, Genova, Venezia, vi avevano installato dei fondaci e vi possedevano dei quartieri. Le banche vi avevano un posto notevole; le Fortune vi si facevano e disfacevano con rapidità straordinaria. Gli usurai vi pullulavano, e la preoccupazione del commercio vi era così intensa, che le cattive lingue accusavano i cittadini di Salonicco di trattare d'affari persino nelle chiese. E da quel grande movimento di transazioni, da quel costante assillo del denaro, dall'ineguaglianza delle fortune, nascevano lotte di classe singolarmente ardenti e aspre. La storia di Tessalonica medievale è piena di agitazioni popolari, dove ricchi e poveri, aristocratici e corporazioni artigiane si scontrano in odii violenti, in rivendicazioni appassionate; come nei comuni italiani dello stesso tempo, tumulti, guerre civili scoppiano spesso nelle strade, al rintocco delle campane suonate per chiamare alla rivolta. Verso la metà del sec. XIV, la rivoluzione degli Zeloti ha terrorizzato per sette anni Tessalonica, riempiendola di giornate tragiche, di passioni anticlericali, di rivendicazioni sociali, di uccisioni, di terrore e di sangue.

Tessalonica era anche una grande città intellettuale. Le sue scuole erano celebri. Nel sec. IX, il suo arcivescovo Leone il Filosofo fu uno dei più grandi eruditi del suo tempo. Nel sec. XII il suo arcivescovo Eustazio, il commentatore di Pindaro e di Omero, fu uno degli spiriti più vigorosi, uno dei migliori scrittori che la civiltà bizantina abbia prodotto. Nel sec. XIV un soffio di uma

nesimo e di libero pensiero trascorre la grande città macedone, che in quel momento era chiamata "la città delle Grazie". Ed era piena di botteghe di artigiani e di artisti: lavoratori di metallo, d'avorio, di seta, del vetro, dello smalto; verniciatori, facitori d'iconone, affrescanti, mosaicisti etc.: di parecchi s'è tramandato il nome.

Così, durante secoli, Tessalonica evoca ai nostri occhi gli aspetti complessi e diversi d'una città, che senza dubbio appartiene al mondo bizantino, ma, per così dire alla sua estrema frontiera occidentale, a contatto continuo col mondo slavo, e coi naviganti e mercanti europei, vale a dire per tre quarti italiani, e soprattutto veneziani (mentre, quando si parla di Venezia e de' suoi commerci e delle sue colonie in Oriente, giova sempre tener presente che non soltanto l'Europa franca, e specialmente tedesca, ha la sua base a Venezia per le sue imprese sul mare; ma anche che, da un lato i nordeuropei, in primo luogo i tedeschi, hanno loro fondaci in Venezia stessa, e dall'altro, che il commercio veneziano mette capo a Norimberga, in comunicazione diretta con le città fiamminghe, e in particolare è in contatto si può dire continuo col Tirolo, con Vienna, con Pettau, residenza dei margravi della bassa Stiria, etc.) - Talchè si può dire: l'orgoglio bizantino di Tessalonica - questa specie di avamposto, di baluardo della grecità medievale - è ben giustificato. L'attività militare dell'impero e l'incomparabile prosperità d'una grande città di danaro e di mercatura; le alte speculazioni del pensiero e gli ardori entusiasti del misticismo, le rivoluzioni sociali e le lotte religiose, la letteratura, le arti, e la grazia delle pie leggende in cui si cullava l'immaginazione popolare, vi sono d'impronta nettamente bizantina. Tutti i grandi avvenimenti della storia di Bisanzio hanno qui la loro risonanza, e si comprende che si sia potuto dire della città quel che ne scriveva un oratore del XII secolo: "Essa era come il cuore dell'Impero; ne occupava il centro. Se cedeva il primato a Costantinopoli come capitale e sede del governo, per tutto il resto rivaleggiava con la nuova Roma". Ma bisogna aggiungere che, la cultura di una città, che, al termine della via Egnatia, era stata la più romana di tutto il Levante (Cicerone, com'è noto, vi venne in esilio nel 58 av. Cr., Pompeo vi si rifugiò nel 49; e poi nel II secolo dopo Cr. vi soggiornò Luciano, ecc.: fu sede verso il 305 di Galerio che, come ricordai, vi costruì il suo grandioso Palatium, etc.); che subì nel VI e nel VII secolo gli attacchi dei Goti, degli Avari, degli Slavi; fu conquistata dai Saraceni nel 904, dai Normanni nel 1185; dopo la IV crociata divenne, tra il 1204 e il 1223, la capitale del regno latino fondato da Bonifacio di Monferrato; fu minacciata dai Catalani nel 1307 e infine doveva essere addirittura comprata dai Veneziani nel 1423;

una città, soprattutto, dove Venezia possedeva interi quartieri (al tempo di Michele VIII Paleologo si può dire vi commerciassero più Veneziani che greci) e d'altro lato aveva subito alle porte una popolazione in maggioranza slava o slavizzata; una città siffatta non potè non riflettere nella sua cultura anche artistica qualche vena di "barbarismo". Ed è quello che si nota appunto nei mosaici di cui stiamo parlando: un accento che ancora una volta li distingue nettamente da quelli delle scuole auliche di Costantinopoli.-

Ma qui conviene richiamare per sommi capi la questione della scuola macedonica (uso questo termine in luogo di macedone, per distinguere la scuola della Macedonia, che fa capo a Salonicco, dall'arte fiorita a Costantinopoli sotto la dinastia degli imperatori macedoni) nell'arte bizantina. E' una querelle di antica data; ma fino a questi ultimi anni aveva interessato solo la pittura dell'ultimo periodo: della cosiddetta rinascenza dei Paleologi, seguita alla riconquista di Costantinopoli da parte di questi imperatori, dopo i sessant'anni circa di occupazione latina dal 1204 in poi.- La divisione dell'arte di questa epoca, e più di quella ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΣΑΛΟΝΙΚΟΝ, cioè posteriore alla caduta di Bisanzio in potere dei Turchi, in maniera macedonica e maniera cretese, risaliva infine alla famosa Guida per la pittura, o Manuale del Monte Athos del monaco pittore Dionisio da Furnà (un manuale tuttavia compilato nei primi anni del secolo XVIII, e sulla base delle pitture tarde dei conventi della Santa Montagna) (6); era stata ripresa e articolata da Gabriel Millet, in una opera fondamentale del 1916 (7), ma sempre con riferimento a codesti ultimi secoli. E si può dire che tutti gli studi che son venuti in seguito - compresi quelli, numerosi, ch'io ho dedicato parecchi anni fa alla "scuola cretese" - si sono mossi in quel solco. Fu dopo l'ultima guerra, che i lavori di ripulitura e di restauro di interi cicli di mosaici e di affreschi a Costantinopoli (Kahrié giami) a Salonicco, in Macedonia, sul monte Athos (Protato) etc. hanno consentito di mettere meglio a fuoco il problema, che si può riassumere con le parole d'un noto manualista, il prof. Talbot Rice (8): "Fino alla ripulitura degli affreschi della Kariyé, non si conosceva nulla delle pitture di Costantinopoli. Il loro stile è curato e decorativo. Queste pitture non hanno il realismo delle opere della stessa epoca, eseguite a Salonicco; ma sono il punto di partenza che segna la separazione delle due scuole tardive della pittura bizantina: la prima Rinascenza, o "scuola macedonica", il cui centro si trovava a Salonicco, e la seconda Rinascenza o "scuola di Creta" conosciuta soprattutto sulle pitture murali di Mistrà. Questa scuo

la discende in linea diretta da quella che fiorì verso il 1300 a Costantinopoli, e della quale gli affreschi della Kahrie offrono il miglior esempio". - Malgrado l'indigenza critica - non rara del resto nei "bizantinisti" - e la ovvietà di queste espressioni, esse riflettono l'opinione corrente degli specialisti; bisogna aggiungere soltanto che studiosi greci, specialmente Andrea Xingopoulos (9), hanno creduto (a ragione, ritengo) di ravvisare in Salonico, seconda capitale dell'Impero, il focolaio principale di quella ch'essi chiamano (con imprecisione critica, ritengo) "scuola realistica": talchè alle vecchie denominazioni di Dionigi da Furnà e di Gabriel Millet: scuola cretese e scuola macedonica, si vanno sostituendo quelle, di maggiore concretezza, di "scuola di Costantinopoli" e "scuola di Salonico".

Tali divisioni, tuttavia, ripeto, continuavano a riguardare l'ultimo periodo dell'arte bizantina, quello dei Paleologi, dalla fine del secolo XIII in poi; e più ancora, il periodo postbizantino. Fu Victor Lazareff che, durante il XII congresso internazionale di studi bizantini tenutosi a Ochrida nel 1961, diede un'impostazione diversa, e tutto sommato più feconda, alla questione, ponendo la divisione tra le "due scuole" non nel Trecento, ma già almeno nel sec. XI. Il problema della "pittura macedonica" veniva da lui trasferito a cicli d'affreschi, quali quelli della Madonna de' Calderai di Salonico, di Santa Sofia di Ochrida, di Curbinovo. E Lazareff aveva buon gioco - ma anche piuttosto facile, per uno studioso non limitato alle classificazioni "archeologiche", ma esperto nel riconoscere le sottili caratteristiche formali delle opere - nel rilevare la differenza profonda di stile, che divide queste pitture da quelle costantinopolitane, quali si trovano anche in Macedonia: nel San Pandeleimon di Nerezi, per esempio, che è del 1164, ed è il capolavoro (tra quanto c'è rimasto) dell'arte propriamente bizantina del periodo comneno. Lo stile del maestro maggiore di Nerezi - di cui ho già trattato a lungo in corsi degli anni passati, per l'importanza ch'esso ebbe anche sull'evoluzione della pittura veneta nella seconda metà del secolo XII - sebbene manifesti una carica "drammatica", rilevata da tutti gli studiosi, inconsueta fino allora nell'arte bizantina, ha però anche la sicurezza, la levità, la fermezza senza nervose inquietudini; ha i contorni netti che includono senza sbavature i segni visuali, il rilievo ottenuto con una sottile, delicata trama di fili di luce colorata, che attestano la presenza di un pittore "classico", di cultura consumata: propriamente costantinopolitano. E tanto più, dunque, risalta, al confronto, il carattere rude, arcaico, popolaresco, delle pitture della stessa provincia, la Macedonia; ma che dobbiam credere opera di artisti locali. Davanti agli affreschi di Santa Sofia d'Ochrida

(fondata dall'arcivescovo Leone tra il 1037 e il 1056) Lazaref si domandava: donde vengono quella costruzione arcaica delle linee, le teste massicce, tonde; gli occhi enormi; lo spiegamento frontale delle composizioni, i contrasti bruschi della luce e dell'ombra, la tinta verdastra delle carni, le macchie rosse sulle gote, la stilizzazione esagerata, le pieghe che s'articolano intorno al corpo degli Apostoli? Sicuramente, non da Costantinopoli; e bisogna aggiungere, che sono caratteri che persisteranno a lungo, accentuandosi anche, nella scuola locale, fino a Curbinovo sul lago di Prespa (del 1191) ed ai contemporanei affreschi di Castoria. La precisazione, come già dissi in corsi passati, ci interessa particolarmente: giacchè è questa stilizzazione appunto, macedonica e non costantinopolitana, che noi ritroveremo a costituire la base linguistica bizantina dei mosaici delle prime cupole di San Marco a Venezia: come potremo provare, oltre ogni ragione vole dubbio, con confronti puntuali, nelle prossime lezioni.

Non si può condividere la conclusione di Lazaref, che codesta stilizzazione, caratteristica della Macedonia in tutta l'area dell'Impero, sia fundamentalmente slava. Egli ritiene che all'epoca della conquista bulgara, la Macedonia sia stata profondamente slavizzata, e che i lasciti di questa trasformazione etnica siano persistiti anche dopo la caduta dell'effimero impero di Samuele, con la sconfitta di Ochrida del 1018. Malgrado la successiva ellenizzazione della provincia ad opera dei Bizantini, sarebbe rimasto sul luogo un lascito culturale, che si rifletterebbe nei monumenti della pittura macedonica i quali, sebbene fondati da greci, denotano un arcaismo laico, che i costantinopolitani avrebbero caratterizzato come "barbaro". L'essenza slava della pittura macedonica si scoprirebbe per l'appunto in quell'arcaismo laico, che ci rivela no quelle pitture, da Santa Sofia di Ochrida fino a Curbinovo (7). - Questa ipotesi è manifestamente inaccettabile, non solo perchè la razza non è mai stata una categoria estetica, ma anche perchè priva di ogni fondamento filologico: non è possibile infatti citare nessuna opera antecedente di pittura in paesi propriamente slavi (Bulgaria, Serbia) che abbia codesti caratteri. Ed è stato facile, durante lo stesso congresso, allo Xingopoulos, ritrovare invece nei mosaici di Santa Sofia di Salonicco, tra l'altro anteriori alla presunta slavizzazione della provincia (l'Ascensione della cupola è infatti databile, s'è visto, all'886; mentre gli inizi della slavizzazione si porrebbero all'epoca dello zar bulgaro Simeone, tra l'893 e il 927) quelle caratteristiche non costantinopolitane: d'un curioso arcaismo, oltre che formale, compositivo; d'una singolare oltranza stilistica, d'una narratività iconografica popolare sca, che permarranno nei secoli successivi, anche attraver

so la pressione della grande cultura della capitale, alla base della struttura del linguaggio figurativo della Macedonia.-

Non si può negare al Lazareff la validità delle osservazioni con cui dava inizio alla sua comunicazione (e da lui riprese in occasione di studi anche recenti, sul "bizantinismo" dei mosaici della Sicilia, per esempio, e di Venezia): "Il problema delle scuole nazionali locali, è uno dei problemi più importanti della storia dell'arte bizantina. Non siamo lontani dall'epoca, nella quale quasi tutti gli affreschi e le icone della Russia, la Serbia, la Bulgaria, e la Grecia erano considerate come opere dell'arte greca. Ai nostri giorni, noi sappiamo bene che la realtà è molto più complessa di come se l'immaginavano i ricercatori della fine del XIX secolo e degli inizi del XX" (8).

Nessuno quanto me può riconoscere la legittimità dell'esigenza, che finalmente anche Lazareff si è deciso a riprendere; essa, anzi, ritengo va accentuata: perchè nell'area di cultura che si dice globalmente bizantina non vi sono soltanto le "scuole nazionali locali" come egli le chiama: la Bulgaria, la Serbia, la Georgia, la Russia, dove i caratteri distintivi della scuola di Costantinopoli sono evidenti anzi vistosi, vi sono diversità profonde tra zona e zona anche entro confini territoriali e politici dell'Impero e nella stessa Grecia del Medioevo, per esempio, v'è sensibile differenza tra come si dipinge in Attica, e come si dipinge nel Peloponneso, o a Creta, o in Macedonia. E, beninteso, nel compiere l'operazione del distinguo, bisognerà sempre separare dalle opere di tradizione locale quelle di diretta esecuzione costantinopolitana; vagliare la portata dell'azione, o influenza, che questi inserti possono aver avuto sulla cultura artistica "indigena", e così via.

Per quanto riguarda la scuola macedonica, tuttavia, sembra ormai pacifico ch'essa è stilisticamente distinta, non solo dall'arte dei paesi ortodossi al di fuori dell'Impero - compresi i più vicini, la Bulgaria e la Serbia -; non solo dall'arte del rimanente della Grecia; ma anche da quella propriamente costantinopolitana. E sembra anche pacifico, che il suo centro di formazione e di irradiazione fu Salonicco: una città che, come ho ricordato, appartenne certo all'Impero bizantino - di cui fu la seconda capitale - e fu di cultura bizantina; ma, fin dai primi tempi cristiani, ebbe un'arte con caratteri propri; ebbe un linguaggio figurativo con accenti vernacoli bene avvertibili: un "dialetto macedonico", se si vuole, con una propria cadenza, con termini, giri di frase, stilemi tipici, diversi da quelli della "katarevsa" costantinopolitana: analogo, se si vuole, alla lingua greca macedonica di Ciril

lo e Metodio, in cui i costantinopolitani dicevano, con qualche derisione, che ogni sillaba finiva in vocale. E, senza dubbio, questo idioma ha una storia sua; ha una tradizione secolare, ininterrotta; e le opere che con esso si esprimono, sono prodotte di botteghe locali. Salonicco non fu mai un villaggio sperduto e culturalmente, tecnicamente, finanziariamente sprovveduto; non è nemmeno assimilabile a zone culturalmente provviste ma di tradizione diversa e lontana, quali per esempio Kiev o la Sicilia normanna. Salonicco fu una città, che ebbe, come vedemmo, una propria tradizione d'arte tardoromana e paleocristiana, la quale poi si continuò nel bizantinismo vero e proprio, ma tenendo fede alle sue caratteristiche originali: e possedette botteghe d'artigiani e d'artisti numerose ed attrezzate e ricche, fin dalle origini: pur guardando alla capitale sul Bosforo come la provincia francese a Parigi, cioè come all'esempio, ed al vaglio qualitativo della propria cultura, non ebbe mai bisogno di ricorrere a Costantinopoli in fatto di produzione artistica; nemmeno per sussidi tecnici, nemmeno per i mosaici, perchè sappiamo che, come Venezia, possedeva fornaci vetrarie e insomma officine capaci di produrre le tessere, etc. - A sua volta, anzi, essa fu la vera capitale della sua zona: il centro di irradiazione artistica in tutta la Macedonia non solo, ma anche in zone finitime: il monte Athos, per esempio, da un lato, e la vecchia Serbia dall'altro: ne abbiamo tutte le prove desiderabili, specie per gli ultimi decenni del Duecento e per il Trecento. I pittori Eutichio e Michele Astrapas, per esempio, che dopo aver decorato nel 1295 il S. Clemente di Ochrida, passano al servizio del Kral serbo Milutin, e dipingono a S. Niketa presso Skoplje tra il 1307 e il 1320, nella vecchia Nagoricino nel 1317, e altrove, sono di Salonicco, come gli altri numerosi pittori greci attivi nel Trecento in Serbia. E di Salonicco è il mitico Pansélinos, che affrescò il Protaton del Monte Athos - e che alcuni identificano con lo stesso Astrapas: le affinità di stile sono comunque fortissime -. Nè è da escludere che le stesse alte gerarchie ecclesiastiche e civili costantinopolitane, gli stessi membri della famiglia imperiale, per le opere ch'essi fondavano e dotavano nella zona si valessero di artisti tessalonicensi, invece di farne venire apposta dal Bosforo. Questo fu sicuramente il caso, ricordato or ora, de' pittori greci al servizio di Milutin: essi gli furono inviati, da Salonicco appunto, dalla suocera, l'imperatrice Irene, moglie di Andronico II Paleologo, la quale risiedeva nella capitale della Macedonia. E fu probabilmente anche il caso, più d'un paio di secoli innanzi, di Sta Sofia d'Ochrida: una chiesa che, come già ricordai, fu fondata da Leone, ch'era stato Chartofilax (cioè archivista) della Grande Santa Sofia di Costantinopoli: propriamente bizantino, dunque; e che divenne arcivescovo di Ochri

da tra il 1037 e il 1056 (9). Ma già la forma architettonica di questa grande basilica a tre navate, non ha riscontro nella tipologia - ed anche nelle strutture - correnti a Costantinopoli sulla metà del sec. XI; mentre certi suoi caratteri singolarmente "arcaici" - che, fossero quassù, si direbbero di tipo "esarcale" - rendono meno difficile il suo inserimento nella tradizione architettonica di Salonico. E son poi soprattutto gli affreschi - del tempo della fondazione, s'intende: sui quali tornerò più innanzi - che han quegli aspetti pure "arcaistici" e popolareggianti, che ho già rilevato con le parole di Lazareff, e che non trovano riscontri convincenti, per quanti sforzi si facciano ricorrendo alle miniature etc. nella pittura di Costantinopoli. Sicchè, il fatto che l'arcivescovo fondatore sia venuto dalla capitale, non deve essere assunto a prova che anche gli artisti che costruirono e decorarono la chiesa fossero costantinopolitani. E' piuttosto da credere che Leone li abbia presi sul luogo, cioè a Salonico: dando ad essi, s'intende, le direttive del proprio programma iconografico e per così dire ideologico. In ogni caso, non c'è dubbio che lo stile degli affreschi di Sta Sofia di Ochrida maturi - fatta la parte dovuta allo intervallo di circa un secolo e mezzo - l'idioma pittorico caratteristico di Tessalonica: quale s'afferma, con uno stile così perentorio, nell'Ascensione di Santa Sofia.

Una chiesa di cui anche l'architettura tradisce un significativo "arcaismo". L'edificio presenta oggi un aspetto "nuovo": è quello del radicale restauro condotto nel primo decennio di questo secolo dal governo ottomano, dopo che la basilica era stata danneggiata dal rovinoso incendio del 1890 (che distrusse mezza città) ed era rimasta per più che vent'anni in rovina. - Le ipotesi degli studiosi sull'epoca di fondazione di questa, che attualmente è la cattedrale di Tessalonica, sono state numerose e diverse, non giova ch'io le riferisca tutte: riassumerò soltanto le più significative. Non sembra accettabile una datazione molto arretrata (V sec.) sostenuta dai vecchi archeologi bizantinisti fino al Diehl (11), anzi fino allo Hamilton (1933) (12); i quali inoltre erano anche tra loro divisi in due schiere opposte: gli uni, capeggiati da Strzygowski parlavano al solito d'una deviazione da tipi orientali (Siria, Mesopotamia, Asia Minore) specie a riguardo della planimetria; altri invece consideravano questa chiesa come l'anello più importante d'una catena che lega il sistema basilicale romano al bizantino. Rivoira, per esempio, arrivò a supporre che Sta Sofia fosse stata disegnata da Giuliano Argentario, ch'egli riteneva l'architetto del San Vitale di Ravenna - col quale in realtà la basilica di Tessalonica ha scarsi o nulli punti di somiglianze -. Queste vecchie opinioni sono da considerare sorpassate giacchè la data di costruzione di Sta Sofia si deve per

re intorno alla metà del secolo VIII (13); ma non sono prive di significato: denotano che quegli studiosi eran rima sti così colpiti dal carattere arcaico di quest'architettura (evidente per esempio nella cupola ancora larga e depressa, con contrafforti angolari, impostata su tamburo quadrato, etc.) da non dubitare di poterla assegnare ad epoca addirittura pregiustinianea. Laddove quell'arcaismo - e, se si vuole, anche quell'"orientalismo": che infine disegna un ambito "provinciale", che si tiene in qualche modo al di fuori delle codificazioni, iconografiche e stilistiche, dell'arte aulica di Costantinopoli, e quindi può sembrare "anteriore" ad esse - è una caratteristica, in architettura come in pittura, appunto della scuola di Salo-nicco, per secoli.

La quale, entro quella definizione troppo inar-ticolata, che accomunerebbe la scuola macedonica con la generica produzione "provinciale" appunto - da quella di certe chiese rupestri della Cappadocia, per esempio, a certa contemporanea dell'Italia postbarbarica, della stessa Roma - ha suoi precisi caratteri distintivi, che è debito sottolineare. Fermandoci soltanto al mosaico dell'Ascensione non potremo non notarne l'eccezionalità stilistica, in tutta la pittura bizantina. E conviene anche spendere qualche parola sul suo significato. - Il mosaico, come già precisai, è posteriore al termine della crisi dell'icono-clastia ed al trionfo definitivo delle immagini: appartie-ne a quello che è stato definito "secondo periodo aureo" (il primo è quello di Giustiniano) della cultura bizantina. In quel momento, vedremo tra poco, mentre il tipo archi-tettonico della chiesa a croce inscritta in un perimetro quadrato, coperta da cupola all'incrocio dei bracci, diven-ta predominante, canonico, nell'architettura religiosa costantinopolitana, anche il programma iconografico delle decorazioni pittoriche, prevalentemente a mosaico, si precisa, si fissa, diviene sistematico. Questo programma, ben noto e riferito in tutti i manuali d'arte bizantina, non contempla affatto il tema dell'Ascensione nella cupola: ne abbiamo tutte le prove desiderabili nei testi dell'epoca. Il più noto e sfruttato è quello di Fozio, il quale descrive, in un discorso di circostanza, la chiesa inaugurata tra l'858 e l'865, che fu per lungo tempo identificata - e ancor oggi trovate in tutti i manuali grandi e piccoli, vecchi e recentissimi questa indicazione - nella Neà Ecclisia di Basilio I; ma dobbiamo correggere questa notizia: si trattava invece di una chiesa dedicata alla Vergine, costruita nell'interno o nelle immediate vicinanze del Palaz-zo imperiale. Poco importa; il fatto è che il mosaico della cupola mostrava il tema, che da allora in poi doveva di-venire dominante, del Pantocrator: cioè del Cristo onnipos-sente, severo, impassibile, col libro, entro un cerchio d'arcobaleno, mentre al di sotto, in zone concentriche, vi

era tutto un volo di angeli. Il figlio di Basilio I, l'imperatore Leone VI il sapiente - noto poeta e letterato, autore del Libro delle cerimonie dell'aula bizantina, di quello dell'Amministrazione dell'Impero, di poemi, di inni etc. - descrive anch'egli, in un testo redatto per l'inaugurazione della chiesa di Stylianòs Zantrès, il mosaico della cupola di questa chiesa, che aveva anch'esso al centro il Pandocrator etc.; le testimonianze si potrebbero moltiplicare, e del resto esistono ancora monumenti numerosi, fino alla caduta dell'Impero ed oltre, in cui questo tema è, si può dire, di regola. La cupola di Sta Sofia di Salonico mostra invece l'Ascensione, che è motivo estremamente raro (lo rivedremo in San Marco a Venezia: altra riprova della dipendenza di quei mosaici da questa cerchia) perchè non precisa, nel significato legato alla struttura linguistica, quel concetto d'una netta separazione tra mondo celeste e mondo terrestre, che è distillato con una così cavillosa - veramente bizantina - e intransigente sottigliezza dai teologi costantinopolitani del Medioevo. Al centro della cupola v'è, sicuramente, il Cristo seduto sull'arcobaleno, entro un medaglione, simbolo dell'empireo, sorretto dagli angeli in volo; ma alla base della cupola, cioè in uno spazio, che secondo le meticolose precisioni costantinopolitane dovrebbe essere tutto celeste, vi sono la Vergine orante e i dodici apostoli ritti sopra la terra: un paesaggio, se così vogliamo chiamarlo, di strane pietre multicolori tra le quali curiosamente sorgono alberi: dodici olivi e due piccole palme; insomma, qui siamo sulla terra, e dalla terra quei personaggi guardano verso il cielo e contemplano, ad essere precisi, non l'Onnipotente eternamente immobile nella sua dimensione fuori del mondo e senza tempo; ma l'ascensione del Cristo, che è un evento: è qualche cosa che avviene; è una scena che si svolge nel tempo, tra la terra e il cielo, composta da una visione teofanica, e da un gruppo di visionari che assistono all'apparizione. In effetti poi la cupola, che è un'unità di spazio architettonico, si scompone simbolicamente in una calotta, assimilata al cielo, che è tuttavia il cielo dove si vede il fatto del Cristo che ascende - un cielo dunque a così dire naturalistico - e da un cerchio di base, che già appartiene esplicitamente alla terra. Il significato dunque d'una scena siffatta è ben diverso da quello della figura del Pandocrator delle cupole costantinopolitane, dove la presenza del Cristo non è un evento, non è l'epifania di qualcosa che temporalmente accade; ma è il simbolo dell'essere che è. Ed è infine - a riprova della continuità d'una tradizione anche semantica nell'arte di questa cerchia regionale - lo stesso significato che, agl'inizi del V secolo, era stato espresso, nella stessa Tessalonica, dal mosaico dell'immensa cupola di San Giorgio. Anche qui, già ne ho parlato, v'era al centro il Cristo che ascendeva con la sua croce di trion-

fo, anch'esso entro una mandorla sorretta da quattro angeli volanti, e sotto, nei due registri sovrapposti, figure terrestri che assistevano, adorando, allo straordinario e vento. - Non è senza ragione, che questo tema sia stato praticamente escluso dal rigore teologico della Capitale, e si ritrovi tutt'al più di rado tuttavia, in zone provinciali (Cappadocia per esempio, in Russia, a Venezia) dove un rigore siffatto non era condiviso e forse nemmeno compreso nella sua sottigliezza. Esso inoltre, va anche sottolineato, è un motivo che persiste tenacemente con una caratteristica preferenza a Salonico - dove si ritroverà per esempio nella Panaghja Chalkeon - e altrove in Macedonia, anche là dove il supporto architettonico basilicale non è provvisto di cupola, e quindi la rappresentazione dell'Ascensione deve trovar posto sul luogo più celeste della chiesa, cioè al sommo dell'arco di trionfo: lo rivedremo per esempio a Sta Sofia d'Ochrida, e, infine, a Curbinovo. E lo ritroveremo in San Marco. - Oltre al significato, v'è la forma pittorica che ha caratteristiche proprie, ben evidenti. L'accentuata linearità, che forza i profili esterni (esempio l'appiombamento rigido delle ali degli arcangeli ai lati della Vergine e l'arcuarsi attorno alla mandorla del Cristo delle ali degli angeli in volo che la reggono) ad un ritmo perentoriamente decorativo (si osservi per esempio il disegno dello stranissimo terreno roccioso e dei motivi vegetali: delle fronde delle palme od olivi) ed insiste a segnare con crinali arbitrari l'interno delle carni - volti, braccia, mani, piedi - e delle vesti, e delle ali; e, per contrasto, l'estrema delicatezza, intensità delle scelte cromatiche, che culminano nel bianco quasi assoluto, tagliato da una fascia di arcobaleno, della mandorla ove domina il Cristo; punto massimo nel quale si risolvono e s'annullano i colori vivi e variati - dal rosso al violetto al verde al giallo al marrone in tutte le gradazioni - delle figure al di sotto; questa violenza cromatica è pure una caratteristica della scuola di Salonico; già la notammo per esempio nei mosaici del V secolo di Eski Giama; etc. Si osservi l'astutezza decorativa d'ogni forma; la compattezza della composizione, che sembra formata per incastri rigidi d'ogni profilo nell'altro e di tutti sull'oro del fondo, come una sorta di immenso cristallo cavo, dai cui spigoli raggi di luce di diverso angolo traggono un'iride di fantastici bagliori colorati - tutto questo, soprattutto per la sua oltranza linguistica quasi barbarica, è senza paragoni nell'arte cristiana d'Oriente. S'intende che un'eccezionalità di stile siffatta è stata notata dagli studiosi; ma solitamente interpretata in senso negativo. Perfino il Lazareff, per esempio, nella sua grande Storia dell'arte bizantina (14), descrive con queste parole il mosaico dell'Ascensione di Santa Sofia di Salonico: "Le proporzioni dei

corpi si mostrano difettose. I movimenti presentano una an golosità, un carattere brusco. Lo stile è fondato su un'e secuzione secca, lineare. Le mani senza eleganza, i piedi e le teste sono stati resi con grande trascuratezza. I vi si un po' rudi e alle volte quasi caricaturali sono privi dell'espressione sostenuta, così tipica della scuola di Costantinopoli." Il che - nota anche il Pelekanidhis (15) - è ingiusto e superficiale (16).

Ma in questo momento noi vogliamo prescindere da ogni giudizio di qualità: stiamo cercando di costruire una storia della lingua figurativa, facciamo insomma i linguisti, più che i critici; e siamo d'accordo col Marti net (La considerazione funzionale del linguaggio, ediz. ital. "Il Molino", Bologna 1965, pg. 193) che "vero compito del linguista è osservare e descrivere, all'interno d'una lingua data e per un periodo limitato, i vari conflitti e le varie tendenze nel quadro dei bisogni permanenti della comunicazione umana". E' però secondo me da aggiungere, sebbene appaia ovvio, che ogni considerazione funzionale d'ogni linguaggio non può essere che un'operazione seconda, che segue, non precede l'analisi struttura le della lingua stessa; altrimenti si rischia di perdersi in ipotesi inverificabili. Noi constatiamo dunque la singularità linguistica dell'arte di Sta Sofia di Salonicco - è certo ch'essa aveva la funzione di comunicare il suo mes saggio, e di comunicarlo in termini comprensibili ai "frui tori" cui era rivolto, cioè alla popolazione di Salonicco: e siamo d'accordo che la struttura sociale di questa popo lazione esercitò un'influenza decisiva su quella struttura linguistica -. Ma non andremo oltre su questa via, non ci avventureremo nel campo della cosiddetta storia sociale dell'arte, dove tutti i gatti rischiano d'essere bigi. Rimarremo piuttosto nell'ordine d'un'analisi propriamente strutturale, articolata ne' suoi due aspetti della consi derazione sincronica - cioè del confronto di quest'opera per i suoi caratteri formali, con altre press'a poco con temporanee - e della considerazione diacronica: - cioè del continuarsi nel tempo e dell'evolversi delle sue struttu re linguistiche come tali.

Ci interesserà dunque innanzitutto, indagare sem mai questo particolare momento della cultura pittorica bizantina - tanto quella della scuola di Salonicco, quanto quella del centro metropolitano di Costantinopoli - possa aver avuto un qualche influsso sull'arte della nostra Re gione; di Venezia in primo luogo, e poi anche dell'entroterra veneto. Problema quanto mai difficile e spinoso, sia per l'estrema rarità di monumenti salvatisi qui, di questi secoli, nono e decimo, la quale si somma alla rarità - co me s'è visto - di monumenti contemporanei o ragionevolmen te anteriori nella stessa area bizantina; sia anche per la tenuità ed incertezza degli stessi dati linguistici for

tunosamente recuperabili; ma in tal maniera da offrirci l'appiglio alla costruzione, più che d'una storia, d'una ipotesi sull'arte bizantina di questo periodo.

Non è ovviamente che manchi la "piattaforma" storica per un influsso siffatto; anzi, essa ha tutta la solidità, tutta l'ampiezza desiderabili. È bene accertato che i Veneziani nel IX secolo già, e da tempo, battevano in lungo e in largo coi loro remi le acque dei porti del Mediterraneo orientale - e basterebbe richiamare l'episodio, tra tutti il più vistoso, del trafugamento da Alessandria da parte di Bono e Rustico dei resti del corpo di San Marco, che sarebbe avvenuto nell'827 o 828: storia o leggenda che sia, non avrebbe senso, se naviganti e mercanti non fossero stati già da allora di casa in Levante. Quanto a Costantinopoli, essa era ufficialmente la loro capitale e tale rimase almeno per tutto il secolo successivo: abbiamo su questo notizie in gran numero, specie per il secolo X; basti richiamare una testimonianza veramente straordinaria, quella di Liutprando, vescovo di Cremona, che fu a due riprese a Costantinopoli, una volta nel 949-950, l'altra nel 968, come ambasciatore dell'imperatore Ottone I che chiedeva per suo figlio ancora bambino la mano d'una nipote di Costantino Porfirogenito.

Non c'è dunque alcuna difficoltà a credere che già a quell'epoca - ben prima cioè che si mettesse mano alla grande impresa della San Marco contariniana - a Venezia si fosse perfettamente al corrente di quanto si faceva a Costantinopoli, anche, anzi direi soprattutto (visto che le merci che i Veneziani esportavano da Bisanzio erano in massima parte oggetti sontuarii) a proposito di produzione artistica. E v'è forse qualcosa, nell'ambito della decorazione a mosaico, che può essere indicativa di un tale aggiornamento. Nell'864 - cioè, come vedete, soltanto un paio di decenni dopo la restituzione del culto delle immagini a Bisanzio - il vescovo Deusdedit II rimaneggiava la basilica - fondata nel 639, consacrata nel 640 - di Santa Maria Assunta a Torcello. In quell'occasione - come credo d'avere dimostrato ormai dal 1940 - si volle dare alla chiesa una triplice abside, per uniformarsi ai tipi esarcali correnti, e allora s'aggiunsero ai due già esistenti vani della protesi e del diaconico, per opportunità raccorciati (e la spia del raccorciamento è la mutilazione della parte inferiore del corpo degli angeli reggenti il medaglione - opera del 639 - della volta del diaconico) le absidioline attuali; e le si decorarono a mosaico. Il lavoro consistette innanzitutto in un raggiustamento delle parti rimaste nel soffitto, ovviamente slab

brate dal ritaglio del vano, e dalla stesura dell'intero manto musivo del semicatino e della conca al di sotto: tutta questa decorazione poi, secondo l'opinione del Galassi, fu ancora rimaneggiata nel sec. XII, quando si diede alla basilica la forma architettonica definitiva, che ancor oggi conserva, e si iniziarono anche, almeno, le altre parti della decorazione ancora esistenti.

E' importante sottolineare - come ho già fatto del resto altra volta - che questo, dell'absidiola didestra della chiesa di Torcello - è il solo mosaico parietale veneziano del secolo IX che sia arrivato fino a noi: esso è a due registri sovrapposti e mostra, in quello superiore, del semicatino, Cristo in trono tra due arcangeli, che reggono con la sinistra il globo crucifero, con la destra la tabella ove solitamente è inscritto il trisagion; all'inferiore, quattro Santi a tutta figura: Gregorio, Ambrogio, Martino e Agostino. Naturalmente in tutti i manuali di storia dell'arte la qualificazione stilistica d'una tale pittura è: bizantina, o bizantineggiante, punto e basta: quasi che "bizantino" qualificasse una struttura di linguaggio figurativo ovvio, innanzitutto; e poi fissa, immutabile per dieci secoli. Laddove mi sembra abbastanza plausibile, che questo mosaicista, greco o veneziano che fosse, era al corrente certo della pittura bizantina, ma di un particolare momento, d'una particolare connotazione di stile: che è quella, abbastanza caratteristica, del periodo della tregua di Irene, o del momento immediatamente posticonoclastico. Le parti che possiamo credere risalgano all'impresa di Deusdedit - 864 - : soprattutto le teste dei santi; e più specificamente quelle di San Gregorio e di Sant'Ambrogio, hanno infatti quella sgranatura delle tessere (discendente, come ho avvertito più volte, dalla "maniera neoalesandrina" di Giustino II) che rivela un'affinità linguistica piuttosto stringente con le teste della Dynamis, o dell'altra figura del trisagion nel sott'arco dell'arco trionfale della basilica di Nicea.

Già nell'843, come ho detto, la pia imperatrice Teodora, vedova di Teofilo, aveva solennemente ripristinato il culto delle immagini; ma vi son ragioni per ritenere che l'iconoclastia si trascinò ancora, nel fatto; per qualche tempo, almeno fino a verso l'870. Un programma esteso, completo, di decorazione religiosa di carattere iconico non fu messo a punto fino agli anni sessanta. Nel Grande Palazzo il Chrysotriclinio fu decorato in tal modo - come già accennai - tra l'856 e l'867, dopo l'esilio di Teodora, dal momento che ella non è menzionata negli epigrammi commemorativi; un'altra sala dello stesso Palazzo anche prima dell'867. I nuovi mosaici nella chiesa della Theotokos del Farios furono completati nell'864; quelli della grande Santa Sofia non cominciarono prima dell'867 e si protrassero a lungo; ne riparleremo tra poco. La decorazio

ne della Madonna del Faro (v'erano: il Pandocrator e arcangeli nella cupola; la Vergine orante nell'abside; Profeti, Patriarchi, Apostoli, Martiri etc., sulle volte) di venne, a quanto sembra, esemplare; e, mentre di tutti gli altri grandi cicli che ho nominato non è rimasto nulla, di questa s'è salvato, probabilmente, un paio di frammenti, che io stesso ho avuto la sorte di rintracciare e di segnalare più di venticinque anni fa (sono infatti pubblicati a pag. 64 del mio primo volumetto sui mosaici bizantini, uscito nel gennaio del 1939): l'uno si trova nel Museo Benachis di Atene, l'altro era quando lo vidi nella collezione privata Maim di Istanbul, ed ora sarebbe, a quanto scrive Lazaref (ma mi riservo di controllare prossimamente), nella chiesa di S. Nicola del quartiere greco di Istanbul, il Fanaro. Per certi elementi che sarebbe troppo lungo riferire qui, avevo supposto, allora, che questi due frammenti provenissero dalla chiesa del convento di S. Giovanni Studita, o forse da quella di S. Sergio e Bacco, che sappiamo essere stata ridecorata a mosaici, per sollecitazione del patriarca Ignazio, tra l'867 e l'877. In ogni caso, io già da allora avevo rilevato che la connessione stilistica e la corrispondenza nelle proporzioni facevan pensare che i due frammenti fossero i resti d'un unico pannello rappresentante l'Annunciazione: il frammento Benachis infatti mostra la testa della Vergine, quello del Fanaro il busto dell'arcangelo Gabriele. Più tardi, Lazaref - che, curiosamente, conosce soltanto quest'ultimo frammento e lo data al secolo VII - affermò, senza però precisare su quali basi, ch'esso proveniva dalla chiesa della Madonna del Faro, il che è possibile; ma allora è da escludere possa assegnarsi al secolo VII, giacchè la decorazione, anzi la costruzione stessa di questa chiesa è, abbiamo visto, degli anni sessanta del IX - fu completata nell'864. E a quest'epoca infatti il frammento conviene anche per lo stile. Lazaref tuttavia, malgrado la proposta cronologia ovviamente insostenibile, ha osservazioni importanti su questo lacerto: egli lo mette a confronto, da un lato, coi mosaici del periodo di Irene a Nicea, dell'altro, con l'angelo dell'Annunciazione sul "muro palinsesto" di Sta Maria Antiqua a Roma: vale a dire, con opere che stilisticamente discendono, almeno secondo la mia ipotesi, dalla maniera "neoalessandrina" di Giustino II: della quale conservano, solo un poco irrigiditi, lo sfumato pittorico e la sgranatura delle tessere. A sua volta Otto Demus, il quale invece, altrettanto curiosamente, ignora il frammento costantinopolitano e sembra conoscere soltanto la Vergine del Museo Benachis di Atene, assegna quest'ultima al sec. X, cioè press'a poco al tempo della lunetta di Leone VI - che studieremo tra poco - del nartece di Sta Sofia. Il che pure è comprensibile, perchè la maniera di questo mosaico non è ancora pienamente mace

done; più che testimoniare della renovatio artistica del secondo periodo aureo, serba ancora residui di arcaismo e insomma si pone ancora nella scia di quello sperimentalismo pittorico che connota appunto il momento di transizione tra la fine dell'iconoclastia ed il pieno sbocciare della nuova fioritura.

Sempre più mi convinco, che questi miei tentativi di precisazione stilistica, specie di questo particolare momento, così problematico, dell'arte bizantina, non sono esercitazioni d'una sottigliezza forzata e infine gratuita. Non entra nell'economia di questo corso affrontare il capitolo della pittura, specie a mosaico, di Roma, nel giro di tempo che stiamo ora considerando. Basterà solo un accenno a quello che è il gruppo più consistente di mosaici romani - ancorchè i suoi resti, smembrati, si trovino oggi disseminati tra Roma, Orte, Firenze - intendo la decorazione dell'oratorio di papa Giovanni VII (tra il 705 e il 707). Si osservi per esempio il busto di Cristo benedicente, che faceva parte del riquadro rappresentante l'Entrata di Gesù in Gerusalemme. E' un mosaico di tecnica sgranata, e tutto tremulo di luminosità sulla forma, che sembra disgregare il colore nei suoi elementi diatonici per ricomporre l'immagine a distanza: una maniera, che sarebbe incomprendibile senza l'ipotesi d'una fase stilistica di "sfumato neoalessandrino" a Bisanzio sul finire del secolo VII e nell'VIII. Anni fa, agli inizi della mia carriera di studioso, colpito dalla stranezza di quei mosaici, che non mi era possibile inserire in nessuna delle cerchie e dei periodi tradizionalmente fissati dall'archeologia, avevo accettato anch'io il solito, e in verificabile, rimando alle "influenze orientali": il consueto ripiego di comodo quando, nell'alto Medioevo, si incontrano in Occidente pitture cui non si sa quale etichetta apporre. Ma ora - e guardate quanto s'avvicini stilisticamente questo frammento della Domenica delle Palme, oggi al Museo Cristiano Laterano, all'esiguo gruppo che si dispone nel tempo dai mosaici dell'abside di Nicea, a quelli del diaconico di Torcello, infine ai due resti di Annunciazione di cui parlavo poco fa -, ora "il cartellino alla cui ombra alberga il presente esercizio" reca scritto: "maniera costantinopolitana, di quell'inquieto periodo di transizione che intercorre tra il termine del "primo periodo aureo" e l'inizio del secondo, ed ha a sua fase centrale la crisi dell'iconoclastia".

Rimane ancora da chiederci: asseverato - sempre s'intende in via ipotetica - che questa maniera costantinopolitana ebbe riflessi nella Venezia insulare, di cui l'esempio salvatosi è il mosaico del diaconico di Torcello, dell'864, v'è qualche indizio per ritenere o supporre che anche la maniera di Salonico, che in seguito doveva avere

un'azione così intensa e così evidente nella stessa San Marco, cominciasse già da ora - voglio dire nel periodo carolingio-ottoniano - ad essere accolta nelle nostre terre: sia pure, com'è facile capire, non tanto per le decorazioni più colte, di Venezia stessa, quanto negli ambienti meno esigenti, di carattere più popolare: per esempio nei conventi benedettini delle isole e, soprattutto, **della terraferma?** Credo si possa rispondere **affermativamente**. Non andrò ora raccogliendo altre notizie sulle relazioni, già in questi secoli, tra Venezia e Tessalonica: sta il fatto che le spedizioni di navi mercantili veneziane in quel posto erano, non solo frequenti, ma regolari; e basterà un solo particolare a dimostrarlo: i Veneziani avevano l'appalto del servizio di trasporto delle lettere tra l'alta Italia, la Germania e i porti greci, e viceversa - e di qui, com'è noto, nacque il grosso incidente del 960, che per poco non mise in crisi i rapporti, finallora estremamente amichevoli, tra Venezia e Bisanzio - tanto che il Doge Pietro Candiano IV si decise a proibire in modo assoluto ai mercanti veneziani di assumersi quel servizio di corrispondenza, per essi tanto redditizio, pur di non perdere il favore imperiale; etc. Nulla dunque, quanto a "piattaforma" storica, che escluda o renda improbabile un influsso della maniera di Salonico in terra veneta; ma evidentemente ogni ipotesi infatto d'arte sarebbe improponibile, se dovesse appoggiarsi soltanto ad uno zoccolo talmente generico e vago. Tuttavia, indagando sugli scarsissimi resti di pittura ancor esistenti nella nostra Regione - specie in ambito benedettino - prima del Mille, credo d'aver trovato qualcosa che può dare consistenza ad un'ipotesi siffatta.

Si tratta di un frammento d'affresco, databile con sufficiente approssimazione, che si trova sulla facciata della chiesa, già del convento benedettino, 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 hanno consigliato a qualche studioso, poco esperto d'arte bizantina, e adusato a considerare i fatti artistici dell'alto Medioevo 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 questo 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 quin dicina d'anni all'incirca a quella dello strato più antico della grotta di S. Nazaro a Verona, di cui ho trattato in alcuni corsi: sicuramente datato al 996. Il vistoso scarto di stile rispetto a questa - che rimane il termine di confronto più vicino per luogo e per tempo - non è secondo me spiegabile: soltanto col ricorso a 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. Possiamo anzi - cosa tutt'altro che frequente in queste nostre ricerche - precisare ancor meglio la fonte stilistica dello affresco vicentino: essa è la "scuola macedonica", che aveva avuto circa un secolo innanzi la sua manifestazione più vistosa 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 Pandocrator, o più ancora quelli che stanno accanto alla Vergine orante nella cupola di Tessalonica. Vi si ritroveranno le stesse insistenze, gli stessi ingorghi lineari; gli stessi manierismi, gli stessi moduli fisionomici nei volti curiosamente "deformati", piatti, tondi, con larghissimi archi sopraccigliari, etc.; persino le stesse frecciature dei lembi delle vesti.- Mi fermai poco fa (15) sulla cronologia del mosaico di Salonico, che va datato all'886; (secondo Lazareff (16) degli anni tra il 842 e l'880/5); non si può dunque dubitare del valore di precedenza di questo particolare ambito 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.- Già tempo fa (1939) avevo avvertito il rapporto stilistico tra il mosaico - così singolare, in tutto il campo dell'arte bizantina - di Salonico e certa pittura europea, specie ottoniana, suggerendo infine, come cautissima ipotesi, la possibilità che il magister imaginarius che vide i cartoni per la cupola di Salonico avesse avuto tra mano qualche miniatura ottoniana bassotedesca. Era un errore: innanzitutto perchè avrebbe obbligato a posticipare senza ragioni consistenti la cronologia del mosaico; ma non vedevo allora altro espediente per spiegarmi la singolarità d'una maniera pittorica siffatta, in una città che, pur essendo il più occidentale dei grossi centri, era pur sempre inclusa nell'ambito anche culturale dell'impero bizantino. La "spiegazione", ben più legittima, trova il suo luogo nel riconoscimento della particolare struttura di linguaggio figurativo, che

è caratteristica della "scuola macedonica". Ed è molto più probabile che in terra veneta si fosse anche se con qualche ritardo informati - più di quanto non postuli la nostra filologia fatalmente schematica - sul modo come si dipingeva a Salonicco. - Non è necessario per questo, ovviamente, che i monaci pittori di S. Felice e Fortunato facessero un viaggio a Tessalonica per prendervi appunti figurativi dalla cupola di Santa Sofia. Bastava, per impadronirsi di certi schemi tipici, che avessero tra mano qualche codice portato quassù, come soleva, da naviganti o mercanti che li regalavano o vendevano ai conventi, miniato, com'è ovvio pensare, in quella maniera pittorica, che non doveva certo essere limitata ai mosaici. Che tali scriptoria, e botteghe attive e apprezzate di miniatori, esistessero a Salonicco, è sicuro; che vi sia stata, anche nel campo delle miniature, una scuola macedonica, distinta da quella metropolitana, è sommamente probabile; sebbene in questo campo il lavoro del distinguo sia rimasto ad uno stadio ancora più rudimentale di quello relativo alla "grande pittura" - anzi, si può dire non sia stato fino ad ora nemmeno affrontato; e non è ovviamente il caso ch'io proponga ora a me e a voi un problema talmente irto di difficoltà. Posso dire soltanto, che mi sono presenti alcune miniature bizantine del sec. IX e in parte del X, che non appartengono sicuramente a scuole auliche costantinopolitane; e talune mostrano stilemi affini a quelli, così caratteristici, del mosaico della cupola di Sta Sofia. Non mi meraviglierei, per esempio, se le miniature che illustrano il manoscritto greco del IX sec. della Skite di S. Andrea, conservato oggi nella Biblioteca dell'Università di Princeton nel New Jersey USA (Garret, 6), dove le figure degli evangelisti mostrano quel disegno così insistito, quelle pieghe così fitte e rigide, quelle particolari caratteristiche somatiche anche, infine, ma non da ultimo, quella quasi barbarica dia-tona cromatica, che compaiono nel mosaico dell'Ascensione, - fosse stato miniato, non a Costantinopoli, ma nello scriptorium di qualche convento di Salonicco. -

Note al Cap. V

- 1) Quest'affermazione della autonomia della pittura di Sa-
lonicco, oggi condivisa da tutti gli studiosi più av-
vertiti, era già energicamente sostenuta in: S. BETTINI,
La pittura bizantina, II, Mosaici, I, Firenze 1939,
pgg. 31 sgg. Qui si troveranno anche notizie, esame i-
conografico, e caratterizzazione stilistica delle ope-
re considerate; e a questo libro si riferiscono le ci-
tazioni seguenti.-
- 2) ST. PELEKANIDIS, I mosaici di Santa Sofia di Salonicco,
in "XI corso di cultura sull'arte ravennate e bizanti-
na", Ravenna 1964, pg. 339.
- 3) S. BETTINI, La pittura bizantina, I mosaici, etc., cit.
pgg. 60 sgg.
- 4) Cfr. A. XINGOPOULOS, in "XII Congrès Internat. des Etu-
des byzantines, Ochride 1961, Resumes des Communica-
tions, pg. 114. - A. PROCOPION, La question macedonien-
ne dans la peinture byzantine, Athènes 1962, pg. 24.
- 5) ST. PELEKANIDIS, loc. cit.
- 6) Cfr. S. BETTINI.
- 7) G. MILLET, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile
aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, Paris 1916.
- 8) D. TALBOT RICE, Art byzantin, Paris-Bruxelles 1959, pg.
324; già uscito anche in edizione italiana (Arte bizan-
tina, "Universale Cappelli" 22/23, 1958): derivati dal
"Penguin" Byzantine Art, 1953.
- 6) A. XINGOPOULOS, Thessalonique et la peinture macédonien-
ne, Athènes 1955.
- 7) Cfr. A. PROCOPION, op. cit., pg. 24.
- 8) V. LAZAREFF, La pittura nel XI e XII secolo in Macedo-
nia (russo): XII Congresso intern. di Studi bizantini,
Ochrida 1961, pgg. 107-134.
- 9) La notizia, riportata dal Du Cange, è in un passo del
manoscritto greco dugentesco (Cod. Paris, Grec 880, Fol.
407-408): Λέων πρῶτος ἐκ Ῥωμαίων χαρτοφύλαξ τῆς μεγά-
λης ἐκκλησίας, ὁ κτίσας τὴν κάτω ἐκκλησίαν ἐπ'ὀνόματι
τῆς ἁγίας τοῦ Θεοῦ Σοφίας =

= Leone, già presso i costantinopolitani archivista della grande chiesa, il fondatore nella chiesa quaggiù sotto il nome della santa Sagghezza di Dio".

- 10) Cfr. A. PROCOPIOU, op. cit., pg. 25.
- 11) CH. DIEHL, Mannuel d'art byzantin, Paris 1925.
- 12) J. ARNOLT HAMILTON, Byzantine Architecture and Decoration, London 1933, pgg. 38-39.
- 13) Cfr. KALLIGAS, Die Haghia Sophia von Thessalonike, Würzburg 1935, pgg. 29 sgg.
- 14) V. LAZAREFF, Istoria vizantiskoj zivopisi, Moskva 1947, I, pg. 72.
- 15) ST. PELEKANIDIS, I mosaici di Santa Sofia di Salonicco, in "XI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina", Ravenna 1964, pg. 347. - Bibliogr. anteriore in O. DEMUS, Byzant. Mosaic Decoration, London 1947, pg. 92.
- 16) Per certe consonanze con la pittura occidentale, e per altri mosaici possibilmente del tempo, a Salonicco (pannello votivo con la Vergine e un Santo in S. Demetrio) v. S. BETTINI, op. cit., - V. LAZAREFF (in "Enciclopedia Universale dell'arte", II, 1959, col. 673) nomina un affresco (Ascensione) nell'abside della chiesa di S. Giorgio nella stessa Salonicco, che sarebbe del tempo dei mosaici di Sta Sofia e ne avrebbe i caratteri. La notizia è probabilmente tratta da A. XYNGOPOULOS, "Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψίδι τοῦ Ἁγ. Γεωργίου Θεσσαλονικῆς", in "Ἀρχ. Ἐφημ.", 1927-28 (1929), pgg. 40 sgg.
- 17) S. BETTINI, op. cit., pgg. 42-43, etc.

Cap. VI

Giova ora, per avvicinarci al nostro problema particolare, e prima di passare ad un tentativo di costruzione d'una storia della pittura bizantina del "secondo periodo aureo" - quello che, ovviamente, ha incidenza sulla questione di San Marco -, riassumere con la massima brevità le notizie, più significative per il nostro compito, relative alla più famosa e più singolare delle basiliche veneziane. Non vorrei ripetere quanto ho già detto in altri corsi, e del resto si tratta di notizie di dominio pubblico, che voi potrete trovare in ogni buona storia di Venezia. Anche qui, però, con un certo affastellamento, una certa debolezza di discriminazione, ovviamente per la mancanza, da parte della maggioranza degli storici, di un codice di storicizzazione coerente. Già ho osservato, nel corso di Estetica dell'anno passato, e riprenderò in quello di quest'anno, sulla scorta soprattutto del Lévi-Strauss, che la storia non consiste, come s'è creduto, come si crede ancora e si insegna nelle scuolette, nel succedersi ininterrotto e irreversibile di eventi (res gestae, o altro che sia) che noi recuperiamo con la nostra ricerca di documenti, di notizie etc., e allineiamo in una serie temporale che in qualche modo preesista ad essi, e che quest'allineamento sia sufficiente a concedere al tempo storico una realtà ontologica, una realtà vera, - è la tesi dello storicismo, come sapete - in ogni caso più concreta di quella che offre l'esperienza dello spazio, il cui carattere discontinuo è evidente. - Molti filosofi contestano, scrive Lévi-Strauss nella *Pensée Sauvage*, che il disporsi nello spazio e la successione nel tempo offrano prospettive equivalenti. Si direbbe, che per loro la dimensione temporale goda d'un prestigio speciale, come se la diacronia fondasse un tipo di intelligibilità non solo superiore a quello della sincronia, ma soprattutto d'ordine più specificamente umano.

E' facile spiegare - se non giustificare - quest'opzione: la diversità delle forme sociali, che l'etnologia coglie disposte nello spazio, offre l'aspetto di un sistema discontinuo; orbene, ci si immagina che, grazie alla dimensione temporale, la storia ci restituisca non stati separati, ma il passaggio da uno stato all'altro in forma continua. E siccome crediamo anche di cogliere il nostro personale divenire come un mutamento continuo, ci sembra che la conoscenza storica raggiunga l'evidenza del senso intimo. La storia non si accontenterebbe di descriverci esseri in esteriorità, o, tutt'al più, di farci penetrare per folgorazioni intermittenti nelle varie interiorità, che rimarrebbero tali ognuna per suo conto, pur rimanendo esterne le une alle altre: essa ci farebbe af-

ferrare, al di fuori di noi, l'essere stesso del mutamento.

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

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

E' quindi non solo illusorio, ma contraddittorio, concepire il divenire storico come uno svolgersi continuo...

Se il codice generale non consiste in date ordinabili in serie lineari, ma in classi di date, fornenti ognuna un autonomo sistema di riferimento, il caratte-

re discontinuo e classificatorio della conoscenza storica appare evidente...

Prendiamo per esempio la storia di Venezia, nel momento in cui si costruisce la basilica di San Marco - o, diciamo meglio, nei momenti diversi in cui avvengono le varie costruzioni e presumibilmente decorazioni, di essa. E' chiaro che mettere insieme, in fila, le notizie che abbiamo in proposito, avrebbe ben scarso significato. Perchè noi, che facciamo questa storia, possiamo concederle un significato, occorre innanzitutto che procediamo ad una scelta: precisamente ad una scelta delle "classi di riferimento" - le quali corrispondono a storie di potenza ineguale. Ed avviene questo: che: "a seconda del livello in cui si colloca, lo storico perde in informazione quel che guadagna in comprensione o viceversa: come se la logica del concreto volesse ricordare la sua natura logica modellando, nell'argilla del divenire, un confuso abbozzo del teorema di Gödel..." giacchè è chiaro, che una constatazione siffatta del discontinuo storico, mette in crisi il principio di scelta, vale a dire la validità, finora non posta in dubbio, della ragione analitica (incluso in questa anche la ragione dialettica, che non ne è che un'articolazione, come prova lo stesso Lévi-Strauss in polemica con Sartre).

Non è chi non veda, come per questa via si possa diversamente affrontare il problema dell'arte, e specialmente quello della storia dell'arte. Come ognuno sa, Benedetto Croce ne negava la legittimità: per lui, una storia dell'arte non si poteva nè si doveva fare: si poteva fare una storia della cultura e dei linguaggi artistici, della quale tuttavia l'arte in concreto restava fuori; oppure, si poteva fare la storia dei singoli artisti, ricostruirne la "personalità" - ma, a voler essere coerenti fino in fondo su questa strada, si dovrebbe negare anche questo, perchè è nello stesso ordine semantico e la personalità è essa stessa storia individuale: e concludere, che l'unica cosa che sia legittimo fare è l'analisi delle opere singole -. Ma, anche al di fuori di cotesta posizione crociana, che non manca d'una sua ragione, sta il fatto che la storia dell'arte rimane, come diceva Antonio Banfi, lo scandalo della riflessione intellettuale sull'arte: perchè il fenomeno opera d'arte più d'ogni altro appare sul piano sincronico (è sempre presente, a qualunque epoca l'opera appartenga); mentre d'altra parte una storia dell'arte, se vuol essere tale, come ogni storia non può essere strutturata che nell'ordine diacronico, cioè nell'ordine di quella successione temporale che è strutturalmente costitutivo della storia. Il che, però

si può osservare, se è particolarmente evidente e inquietante in fatto d'arte, è in realtà problema molto più ampio, che investe tutta la storia che infine è fatta da individui, irriducibili alla serialità. Non si esce secondo me dall'impasse, se si continuano a contrapporre, come reciprocamente escludentisi, la diacronia alla sincronia. Perciò appunto le osservazioni di Lévi-Strauss, sebbene sorte dal suo campo specifico di ricerca, hanno tanta importanza anche per noi.

Esiste un altro modo di eludere il dilemma, senza peraltro distruggere la storia. Basta riconoscere che la storia è un metodo, a cui non corrisponde un oggetto distinto, e, quindi, ricusare l'equivalenza tra la nozione di storia e quella di umanità, che si pretende di imporre, con lo scopo inconfessato di rendere la storicità l'ultimo rifugio di un umanesimo trascendentale: come se, alla sola condizione di rinunciare ai singoli "io" troppo privi di consistenza, gli uomini potessero ritrovare, sul piano del "noi", l'illusione della libertà.

In realtà, la storia non è legata all'uomo, nè a nessun oggetto particolare. Essa consiste interamente nel suo metodo, di cui l'esperienza prova che è indispensabile per inventariare l'integralità degli elementi di una struttura qualsiasi... Non è dunque la ricerca della intelligibilità a sfociare nella storia come suo punto di arrivo, ma è la storia che serve da punto di partenza per ogni ricerca dell'intelligibilità. Così, come si suol dire di certe carriere, la storia conduce a tutto, purchè se ne esca.

Quest'altra cosa, a cui rinvia la storia avida di riferimenti, dimostra che la conoscenza storica, per grande che sia il suo valore (che non ci sognamo di contestare) non merita che la si contrapponga alle altre forme di conoscenza come una forma assolutamente privilegiata".

In ogni caso, per interpretare un'opera complessa, "anonima" o "di gruppo" se volete - di cui non conosciamo, nè potremmo in ogni caso precisare, l'autore -; ma innegabilmente artistica e quasi potremmo dire emblematica della civiltà veneziana, quale la basilica di San Marco, occorre avvertire che una raccolta di "fatti" cronologicamente ordinati, ed una descrizione di questi fatti - includendovi naturalmente i caratteri formali della architettura e dei mosaici - non ci direbbe nulla, nè del significato, nè della forma d'un'opera siffatta. Occorre senza dubbio scegliere dei codici, delle "classi di riferimento"; e la classe più ampia e più generica è quella d'un primo riferimento alle strutture politiche, sociali, religiose della civiltà veneziana. Le quali mi sembra siano state abbastanza bene indagate da Otto Demus nel suo

libro "The Church of San Marco in Venice" uscito nel 1960 a cura della Fondazione Dumbarton Oaks, col patrocinio dell'Università di Harvard. Bisogna pensare che misier San Marco, divenuto in seguito il santo veneziano per antonomasia, fino ad identificarsi col simbolo della città e del suo dominio, non è affatto, in principio, il santo protettore di Venezia: costui è San Teodoro - che è una specie di proconsole religioso bizantino: e ancora sul finire del secolo XII voi vedete i due santi, Marco e Todaro, appaiati con pari dignità nei loro due "trofei", che misurano il comporsi e insieme l'aprirsi dello spazio della Piazzetta sulla laguna. E là dove oggi vi è la sola basilica di San Marco, in origine v'era una chiesa dedicata appunto al primo protettore di Venezia, della Venezia bizantina, Teodoro, e accanto, con minor rilievo e di minor importanza, v'era, legata al Palazzo, la cappella ducale: una chiesetta in qualche modo privata, dei dogi. Il momento critico della vicenda fu probabilmente l'827 anno della Sinodo di Mantova, nella quale il potente patriarca di Aquileia, Massenzio, che aveva l'appoggio del sacro romano impero d'Occidente ricostituito da Carlo Magno, riuscì ad ottenere la soppressione del Patriarcato di Grado - che gli dava ombra, e rappresentava la dimensione lagunare per così dire, legata alla crescente Venezia.- Scorona re le lagune della dignità patriarcale, significava imporre implicitamente una sottomissione, non soltanto religiosa, alle terre del litorale e delle isole del Golfo. E fu allora che avvenne la "traslatio" del corpo di San Marco: proprio nell'828, cioè solo un anno dopo la sinodo di Mantova e la soppressione del patriarcato di Grado, giunse miracolosamente il corpo di San Marco, trafugato da Alessandria dice la leggenda: un personaggio, questo Evangelista, il quale non è aquileiese nè gradese - come per esempio S. Ernagora -, non è nemmeno bizantino, come San Teodoro; e non è nemmeno romano, perchè non è come molti altri un inviato di qui da Roma: egli viene direttamente dall'Oriente, da Alessandria; non solo, ma intorno a lui si costruisce rapidamente la nota leggenda, per la quale egli avrebbe avuto la premonizione che il suo ultimo e definitivo approdo sarebbe stato, appunto, Venezia. Ancor oggi, sul portale centrale della basilica, si vede una scultura che rappresenta un uomo che sta dormendo; naturalmente gli storici d'arte, anche medievalisti, e soprattutto il mio collega dell'Università di Roma che non conosce la storia hanno dichiarato in modo perentorio che si tratta del sogno di Gioacchino, o di Giuseppe - che non avrebbero nessun senso; mentre tutto, in quella specie di palladio veneziano pure così composito ed anche apparentemente disordinato, ha il suo significato preciso: quella figura, po-

sta non senza ragione proprio al sommo del portale centrale della basilica, significa precisamente il sogno premonitore di San Marco, la sua praedestinatio con la quale la chiesa di Venezia si liberava simbolicamente sia dalla dipendenza bizantina, sia dalla dipendenza dall'impero franco attraverso Aquileia, sia anche, infine, da una troppo stretta dipendenza da Roma.

Ecco dunque come nacque, e con quale significato, quello che doveva divenire il santuario principale della città. In un primo tempo (e non andiamo ad esaminare qui se tutti i fatti che ci riportano sono storia obiettivamente documentata: non è questo il codice che abbiamo scelto: è quello del significato che si attribuisce ad avvenimenti eventualmente leggendari: giacchè è la struttura di questa civiltà che ci interessa, la quale a sua volta trova risposta nella struttura architettonica e decorativa del monumento); in un primo tempo il corpo fu deposto nella cappella palatina trasformata in martyrion, collegato al Palatium, secondo una disposizione che, nei suoi termini fondamentali, è ancora tardoromana: riflette la disposizione dei Palatia come quelli di Diocleziano ad Antiochia e a Spalato, di Galerio a Salonicco, di Costantino a Bisanzio, probabilmente di Teodosio a Milano e infine di Teodorico a Ravenna: che prevedeva, accanto al palazzo vero e proprio, cioè alla residenza del sovrano col suo consistorium aulicum, il mausoleo dello Kti(s)tor - dell'eroe fondatore, secondo una tradizione ancora ellenistica -. La cappella ducale diventa il mausoleo del fondatore ideale della città, San Marco: e la sua stessa forma architettonica è, probabilmente anche nel secolo IX - la nuova rifabbrica della piccola cappella primitiva iniziata da Giovanni Partecipazio era compiuta nell'832, e la sua decorazione veniva ultimata nell'883 - quella di un martyrion accentrato e cupolato, le cui strutture derivano evidentemente da quelle dei mausolei imperiali pagani. In realtà, il progenitore architettonico della basilica di San Marco è un edificio tipologicamente affine per esempio al mausoleo di Diocleziano a Spalato. E la scelta poi, da parte di Domenico Contarini, come vedremo tra poco, d'una forma più complessa, a cinque cupole, esemplata su quella della basilica dei Dodici Apostoli a Costantinopoli, non fu senza ragione, o non ebbe soltanto la ragione generica di ripetere a Venezia una famosa chiesa costantinopolitana. In effetti anche la chiesa dei Santi Apostoli, rifatta in periodo macedone, era un martyrion per la sua dedicazione ed un mausoleo per la sua funzione: per lungo tempo il luogo di sepoltura preferito dai basilei; ed era stata anch'essa, come San Marco, preceduta via via da più modesti edifici, sempre con la forma e la destinazione martyriale, quello fondato da Costantino, quello rifatto da Giustiniano etc. Il parallelismo del si

gnificato spiega il parallelismo della forma e soprattutto la scelta di tale forma - unica in tutto l'Occidente - da parte del doge Contarini.

Infine, la storia di Venezia "intenzionata" secondo la propria Genealogia - il proprio senso originario, fin dall'atto della sua fondazione - spiega il significato e insieme la forma di quel complesso urbanistico unitario (se vi è una città in cui scindere l'architettura dall'urbanistica è scorretto e improvvisabile, questa è Venezia) centro, simbolo, punto focale della città intera, che è il nucleo: piazza e chiesa di San Marco, Palazzo Ducale, Piazzetta. E' un organismo, dicevamo unitario; ha un significato al quale risponde coerentemente una forma: si tratta voglio dire d'uno spazio articolato intorno alla cerniera del campanile, ma tutto artisticamente definito perchè anche là dove non è chiuso da mura o da portici, e cioè non tutto in quel piazzale che si affaccia sul molo e di qui nella laguna, bastano le due colonne di Marco e Todaro, con la loro misura, col loro ritmo precisi, a dividere e comporre il vuoto improvvisamente aperto, in una immensa trifora voltata del cielo e spalancata sull'acqua. - Ho più d'una volta osservato quel che di regola non si osserva, e cioè che quando noi siamo dentro questo complesso urbanistico ci troviamo in realtà nell'interno dell'ultimo grande Palatium tardoromano. In uno di quei Palazzi che, come ho ricordato poco fa, quello di Diocleziano a Spalato, di Teodorico a Ravenna, dei basilei a Costantinopoli, includevano, oltre all'abitazione del principe-fondatore, il suo mausoleo, un grande cortile porticato per le cerimonie di corte. Chi rammenti questa corte (in senso urbanistico-architettonico, ora ovviamente legato alla radice semantica. È proprio qui infatti, in questo segno tra tutti seigneurial la corte, che deriva il significato di tutto ciò che attiene ad una particolare autorità e socialità - la vita cortese, la cortesia - che, prima ancora d'essere feudali, sono romane e dunque gentili (legate alle gentes) e bizantine - chi rammenti questa corte per esempio nel Palazzo di Spalato - grande aula scoperta circondata da colonnati, con il mausoleo dell'Imperatore in fondo, e dall'altro lato la Sala regia e gli appartamenti imperiali - chi ripensi alla ricostruzione di Ejnar Dyggve di questa corte nel Palazzo di Teodorico a Ravenna, non avrà difficoltà a riconoscere, in questo complesso monumentale nel cuore di Venezia, l'ultima, meravigliosa incarnazione del nucleo più importante, più aulico, più "liturgico" e dunque spettacolare in senso proprio, del Palatium. V'è l'abitazione del principe (Palazzo Ducale), e v'è il mausoleo dell'eroe fondatore divinizzato (la chiesa di San Marco). La Piazza è uno sviluppo di ciò che nel Palatium tardoromano era il cortile d'onore, o "basilica ipetra" per le cerimonie del culto monar-

chico. (A riprova, la Piazza, durante tutta la vita della Repubblica, servì come teatro delle cerimonie civili e religiose insieme, connesse con la proclamazione, l'incoronazione del doge, ecc.).

Ma, ciò che è più significativo, e del tutto caratteristico di Venezia, è che quel concetto architettonico tardoromano viene qui non solo salvato, ma sviluppato, ed espresso con mezzi, che son divenuti sempre più lontani dalla cultura delle origini. Le pareti di questa grande sala senza tetto, che è la Piazza (come si usa dire in modo banale, ma in realtà non soorretto) appartengono ad epoche, a "stili" diversi e separati da secoli: si va dal protomedioevo di San Marco, al tardogotico del Palazzo Ducale, al Quattrocento di Mauro Coducci nell'Orologio, al pieno Cinquecento del Sansovino nella Loggetta, nelle Procuratie, ecc. Prevalgono dunque le strutture del Rinascimento; eppure, non soltanto queste non stonano con quelle del Medioevo, ma s'uniscono ad esse, con piena coerenza, a realizzare un'immagine, il cui senso profondo è ancora tardoromano. Basti confrontare idealmente la Piazza di Venezia con altre piazze completamente architettate, con mezzi culturalmente analoghi: con piazza San Pietro a Roma, per esempio. Il porticato del Bernini, dalle grosse, pesanti colonne, dai possenti architravi, è composto plasticamente: non solo non dissimula, ma sottolinea il significato tettonico delle membrature: il vano interno della piazza, così abbracciato e costretto dai portici membruti, assume un significato plastico, seppure accentuato da una tensione già barocca.-

Il significato di Piazza San Marco, è radicalmente diverso. I porticati sono inseriti nelle pareti delle Procuratie, alle quali danno un valore non plastico, ma chiaroscurale e ritmico: lo stesso valore che hanno le navate laterali d'una basilica paleocristiana. Il vano interno - la navata centrale - non è un blocco di spazio plasticamente definito, ma un fluido cristallino che rimane fermo tra le nitide guide delle Procuratie come una acqua limpida: non è costretto dalle pareti; anzi, semmai, ha qualche accenno a dilatarsi - estremamente tenue tuttavia, perchè anche ai margini, là dove il tremito chiaroscurale dei porticati fa palpitare i suoi limiti, basta la continuità dell'indicazione prospettica dei colonnati a richiamare il cristallo atmosferico entro il rigore dei suoi spigoli. -

La chiesa di San Marco costituisce, di questa basilica sine tecto, la parete terminale più nobile e più ricca: la quale crebbe insieme con la piazza. Il costituirsi della forma attuale della facciata della chiesa, col ritmo martellato e fitto di tutte quelle colonne, che han altro senso che quello di accogliere e concludere, con u-

na sorta di crescendo terminale, il ritmo più lento dei colonnati delle Procuratie, perchè in sè non reggono nulla; col largo volo dei portali arcuati, a doppio registro; che risolvono ad infinitum la verticalità di quel ritmo; infine, anche l'innalzamento dell'estradosso delle cupole, l'accentuato colore dell'oro, dei marmi, dei mosaici, e da ultimo lo strano coronamento gotico quattrocentesco - tutto ciò non può essere compreso che in relazione alla forma, all'immagine della Piazza: la facciata della chiesa, come spesso avviene a Venezia, più che essere relativa all'edificio cui appartiene (cioè alla formazione dello spazio propriamente architettonico) è relativa alla piazza su cui si affaccia (cioè alla formazione dello spazio urbanistico). A sua volta, la cadenzata processionalità dei colonnati delle Procuratie, che accompagna il passo di chi procede verso la chiesa, e quasi lo misura, prepara il visitatore allo spettacolo dell'interno della basilica: vale a dire, incanala già dall'esterno l'esperienza normalmente confusa e divertita - secondo il termine di Heidegger, cioè gettata in direzioni diverse, del nostro *In der Welt sein* (= essere nel mondo) negli schemi d'una struttura di spazio formato e di tempo misurato, come una proposta tematica - la proposta di un tema musicale che sarà ripreso e sviluppato, dallo spazio completamente formato all'interno della chiesa.

Riassumiamo dunque e completiamo il quadro delle vicende della costruzione e della decorazione della basilica di San Marco: il monumento che più d'ogni altro, insieme col complesso urbanistico nel quale è inserito, simboleggia, per il suo significato e la sua forma, la struttura del Medioevo veneziano. - 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. Nel libro citato (5) Otto Demus ha così riassunto in tre fasi fondamentali questa vicenda. "La prima, scendente dal V o VI secolo 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 con simili 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 dodicesimo 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 assmilarsi addirittura a quello ellenistico dell'eroe Ktistor) dello Stato veneziano: il quale, nel suo nome, legittima anche l'accaparramento delle vicende pre-insulari - specie della fase Aquileia-Grado -, attraverso la predestinazione.

L'interpretazione di Demus, come ho già detto, è accettabile nelle sue linee fondamentali, e richiede soltanto, secondo me, qualche aggiustamento, che del resto ho già in parte proposto. Come ho detto, appunto, non è senza ragione che la "traslatio" del corpo di San Marco sia caduta nell'828, cioè un anno dopo la sinodo di Mantova che sopprimeva il Patriarcato di Grado: essa, per me, fu un atto di difesa di Venezia contro l'accresciuta potenza del Patriarcato di Aquileia, longa manus del Sacro Romano Impero d'Occidente. Per quel che riguarda dunque la prima San Marco, sarei ora anche propenso a rettificare l'ipotesi del Demus, che la riallaccerebbe all'istituto della Eigenkirche e dunque la farebbe derivare da un'influenza occidentale, carolingia, forse per il tramite di Aquileia, sulla cultura veneziana. Il momento non era certo il più adatto, per avvicinarsi al mondo franco. E bisogna anche non trascurare la componente ravennate senza dubbio presente a Venezia in quei primi secoli. Già 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 frasi 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 in così gran parte della 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, assorbendo i residui locali (Ravenna, Comacchio etc.). E per quanto riguarda particolarmente la prima cappella ducale, essa si può certo riallacciare alla Eigenkirche: ma non bisogna dimenticare che questa, a sua volta, deriva da installazioni, delle quali la più antica si trova per l'appunto a Ravenna: è la cappella arcivescovile, eretta da Pietro II intorno al 520. In origine era dedica-

ta a S. Andrea ed era sicuramente un oratorio-reliquiario, dove si conservavano le preziose reliquie possedute dai vescovi di Ravenna; ed aveva - ed ha tuttora - la forma di un piccolo martyrium nella sua aula principale, che è a pianta cruciforme e coperta da una calotta -. Ed era strettamente connessa al Palazzo arcivescovile di Ravenna, col quale era in comunicazione diretta, di cui anzi faceva parte integrante, strutturalmente: perchè era appunto la cappella privata dei Vescovi. André Grabar, nel suo denso studio intitolato Martyrium (Paris, 1946) ha proposto ragioni convincenti per spiegare questa unione in un solo edificio della cappella palatina e del reliquiario. Le reliquie deposte nelle mani dei principi e dei vescovi non avevano soltanto la funzione di esaltare l'autorità di questi, facendo leva sulla fede nel loro potere miracoloso, comune a tutta la cristianità medievale. Avevano anche una funzione più specifica, che le fece divenire elemento quasi indispensabile della residenza del signore. "E' da ricordare in effetti che il giuramento sulle reliquie era corrente nella procedura giudiziaria del Medioevo, e che all'epoca del feudalesimo si ricorreva anche in occasione degli atti che definivano i rapporti tra sovrani e feudatari: testi innumerevoli, e la celebre immagine della tappezzeria di Bayeux ne fanno fede. - Così stando le cose, e poichè la validità del giuramento era accresciuta dal prestigio della reliquia sulla quale era prestato, i principi avevano delle ragioni serie, al di fuori del loro proprio attaccamento ai pignora ed ai corpi santi, di conservarne sempre un certo deposito, nelle vicinanze immediate della sala delle arringhe, dei giudizi etc. - la sala insomma, giuridica -, vale a dire entro la cinta della loro residenza. Il legame topografico tra la cappella palatina e la corte reale era così stretto che il termine capella serviva spesso a designare anche la cancelleria o gli archivi del Palazzo". Naturalmente installazioni simili esistevano anche a Costantinopoli, nel Palazzo Sacro, dove numerosi santuarii si trovavano sempre accanto agli appartamenti ed alle sale di ricevimento dei basilei e parecchie tra codeste cappelle erano deputate alla conservazione delle reliquie. A Bisanzio si faceva risalire questa abitudine allo stesso Costantino, cioè al momento della fondazione della Nuova Roma: egli avrebbe deposto in quei santuarii del Palazzo appunto le più insigni agli occhi dei bizantini - quali la vera croce ritrovata da Costantino ed Elena, il chiodo della crocifissione, etc.

Non meraviglia dunque che nella piccola Bisanzio de' primi secoli, Ravenna, anche quei vescovi avessero nel loro Palazzo la loro cappella-reliquiario. Che è la più antica dell'Occidente, talchè il Grabar la pone come capo di fila della serie delle saintes-chapelles euro-

pee, a cominciare da quelle che Carlomagno - che anche per altre fondazioni, è noto, si ispirò a Ravenna - fece costruire ad Aquisgrana, a Nimega etc., e poi la Sainte-Chappelle di San Luigi alla Cité de Paris, quella di Teodolfo a Germigny-dès-Pres, e poi quelle degli imperatori germanici, che sarebbe troppo lungo enumerare. Esse avevano tutte queste caratteristiche comuni: facevano parte del Palazzo, con funzione d'oratorio privata della corte; avevano la forma architettonica tipologicamente caratteristica dei martyria (a croce, o in ogni caso a simmetria accentrata); conservavano un tesoro di reliquie - ed è appunto alla presenza di questi ierà, che le cappelle palatine debbono il loro nome di Saintes-Chapelles. Erano i pignora apostolorum, martyrum, etc. che Carlomagno depose nella sua cappella ad Aquisgrana, o quelle che il re delle Asturie, Alfonso III il Casto, depose nell'oratorio che fece costruire nel suo palazzo di Oviedo nell'802, ed ebbe il nome di Camara Santa, etc.: la tradizione fu seguita, con particolare impegno, dagli Ottoni e in genere dagli imperatori d'Occidente di nazione germanica, in tutti i loro numerosi palazzi: la caccia accanitissima che in tutto il Medioevo si diede alle reliquie vere o presunte è ben nota (se non altro perchè ha dato argomento alle pagine gustose di Anatole France ne "L'isola dei Pinguini" etc.): il momento cruciale fu la presa di Costantinopoli durante la IV crociata, nel 1204: allora vediamo che più ancora degli oggetti preziosi, i latini s'affrettano ad arraffare, e a spedire in patria, quante più reliquie possono.

In ogni caso dunque non pare necessario far derivare l'oratorio-reliquiario del divo Marco, cupola ducale di Venezia dall'esempio germanico dell'Eigenkirche: i Veneziani poterono più facilmente attingere alla fonte comune delle stesse fondazioni di Carlomagno: Ravenna - se non Bisanzio -. Ciò, anche per un'altra considerazione, che si lega a tutta la struttura della civiltà veneziana, la quale non fu mai feudale. E dunque anche la funzione della cappella ducale-martyrium di San Marco è connotata da una sottile differenza, che Demus non avverte; ed è la differenza che distingue, funzionalmente appunto, le cappelle palatine dell'Occidente da quelle di Costantinopoli, di Ravenna, infine di Venezia. La venerazione delle reliquie era certo comune tanto ai Latini che ai Greci, ma questi non se ne servivano per assicurare validità ai propri giuramenti (un siffatto "giudizio di Dio", caratteristico del feudalesimo, è estraneo alle abitudini bizantine); ma come di prove irrefutabili della continuità legittima dell'Impero cristiano e della protezione che, per l'intermediario dei basilei, Dio non cessava di assicurare al nuovo "popolo eletto". Ed è questo, infine, il significato che anche Venezia attribuisce alla presenza del corpo di San Marco nella cappella del Palazzo dei Dogi.

Ciò non esclude, ovviamente, che Venezia abbia cercato - e non già nel secolo XIII, come pensa Demus; ma ben prima, io credo - di accaparrarsi in qualche maniera, di ridurre alla propria struttura, l'eredità, non soltanto di Ravenna, ma anche del tratto nordorientale del litorale adriatico: insomma, se non di Aquileia, ancora troppo potente, almeno di Grado. La ragione che ha indotto il Demus a spostare così innanzi nel tempo, fin quasi al termine del Duecento questo atteggiamento politico-religioso veneziano, è che nella mitogenesi di San Marco, che diviene la "forma simbolica" della città e del Ducato, la leggenda della Praedestinatio e della Vaticinatio, non appare nelle cronache che a quell'epoca. Ma gli argomenti e silentio sono sempre deboli; e contro l'opinione d'una composizione così tardiva della leggenda stanno, secondo me; alquante considerazioni. E' noto in che consista il racconto: l'evangelista Marco, è inviato da Alessandria da San Pietro, ad Aquileia, per evangelizzare questa grande città romana, è colto dalla tempesta e costretto a rifugiarsi in una delle isole realtine; qui un angelo gli appare, lo saluta con le parole "Pax tibi Marce, Evangelista meus" e gli annuncia col suo linguaggio fatidico, che qui, in queste isole, allora selvagge, ma destinate un giorno ad una meravigliosa prosperità, egli avrebbe trovato il suo ultimo, definitivo rifugio, e la gloria di tutto un popolo. Quel ch'io posso ammettere senza fatica è l'aggiunta di certi particolari, di certe precisazioni interne della leggenda, sulla fine del secolo XIII. Questi infatti sono attestati dai mosaici della cappella Zen, eseguiti appunto agli ultimi anni del Duecento nella campata occidentale di quella che in origine non era l'attuale cappella chiusa, ma un tratto del grande portico aperto verso la Laguna, della basilica. Benchè rifatti, essi ripetono l'iconografia e le iscrizioni originarie: da esse appunto traiamo le correzioni e i completamenti di cui dicevo: vediamo, all'inizio, Marco ad Alessandria che scrive il suo Vangelo (Sanctus Marcus rogatus a fratribus scriptit Evangelium, dice la scritta); poi, San Pietro che lo approva (Sanctus Petrus approbat Evangelium Sancti Marci et tradit Ecclesiae legendum) poi: Hic Marcus baptizat in Aquileia. Ed ora v'è qualcosa di diverso rispetto all'antica leggenda: perchè è San Pietro che, passato nel frattempo a Roma, lo chiama qui, ed è in questo viaggio di ritorno che avviene la Vaticinatio e si chiarisce la Praedestinatio: "Cum transitum faceret per mare, ubi nunc posita est ecclesia Sancti Marci, Angelus ei nunciavit quod post aliquantulum tempus a morte ipsius, corpus eius hic honorifice locaretur: dunque non in una qualunque delle isole dell'Estuario, che per esempio, secondo un'altra redazione, sarebbe stata quella dove oggi sorge la chiesa di San Francesco della Vigna; ma precisamente nel punto dov'è la

chiesa di San Marco, sarebbe avvenuta la Vaticinatio dell'angelo. Seguono poi nella cappella Zen, i riquadri che illustrano il ritorno dell'Evangelista, questa volta passando per Roma, in Egitto, la sua predicazione qui e i suoi miracoli, infine la cattura (da parte dei Saraceni!) il martirio, il seppellimento. Il racconto finisce qui; ma include un significativo inserto subito dopo il riquadro della vaticinatio dell'angelo: un inserto che apparentemente non ha niente a che fare con la storia di San Marco: vi si vede san Pietro che conferisce a sant'Ermagora il patriarcato di Aquileia: "Beatus Petrus confert patriarchatum aquileiensem Sancto Hermachorae. L'intenzione è evidente: è come dire: stiamo ben attenti, non facciamo scherzi: San Marco è tutto nostro: sarà stato ad Aquileia a battezzare qualcuno, ma subito fu richiamato, e colui che san Pietro mandò a fondare quel patriarcato, fu sant'Ermagora; il quale poi era un seguace, un pupillo di san Marco, quindi in qualche modo dipendente: e perciò appunto i Veneziani, nella Traslatio, dicono di se stessi: ergo nos sumus primogeniti filii eius. - Le altre vicende poi della leggenda marciana: il trafugamento del corpo da parte di Bono e Rustico, il suo trasporto a Venezia, l'accogliimento qui e la solenne processione per il deposito in chiesa erano state illustrate poco innanzi nei mosaici nelle lunette sulla facciata occidentale (di originale è rimasta solo l'ultima, sulla porta di Sant'Alipio), e prima ancora, come vedremo, nell'interno della basilica, di fronte alla cappella di San Clemente, erano stati mosaicati gli stessi temi, con l'aggiunta dell'ultimo miracolo, cioè quello della riapparizione del corpo santo nel pilastro dov'era stato occultato: ultimo miracolo, dico, perchè avvenuto quando già l'attuale basilica - la contariniana - era costruita. - Ne parlo ora per non ritornare più su questa aneddotica. - Riedificato il tempio, ecco che non si trova più l'arca santa. Il luogo dov'era stato deposto il corpo dell'Evangelista chissà come, nel trambusto della costruzione, era ignorato da tutti; si temeva persino che l'incendio che aveva rovinato il primo sacello durante la insurrezione contro Pietro Candiano, avesse distrutto la sacra spoglia. In ogni caso il corpo di San Marco è perduto, non si sa se esista ancora, nè, se esiste, dove sia nascosto. Il 25 giugno del 1094 il popolo è riunito nel tempio, preghiere s'innalzano a Dio, tutt'intorno aleggia un presentimento di prodigio. D'un tratto (com'è rappresentato, vedremo, nel mosaico di fronte alla cappella del Sacramento) un pilastro si fende, la fessura s'allarga, ed appare un braccio - il braccio di san Marco. Brachium foris per unam columnam ecclesiae antiquae miraculo se protendens dice il cronista in suo latino. La salma ritrovata è messa sotto l'altar maggiore, naturalmente, mentre sul pilastro del miracolo, presso l'altare di S. Giacomo, una lampada è accesa, da allora, a ricordare il miracolo.-

Ma, per concludere questi aneddoti: non c'è difficoltà a ritenere che alcune "bizzarrie" troppo precise e forse anche imprudenti, siano state aggiunte alla leggenda nel corso del Duecento, ma io non credo che la leggenda in sé, nelle sue linee fondamentali, si sia sviluppata così tardi. Ho già ricordato che è difficile pensare che sia per semplice coincidenza che la traslazione del corpo di San Marco sia stata fissata dalla tradizione, nell'anno 828, cioè l'anno dopo quello della sinodo di Mantova, che sopprimeva il patriarcato di Grado, sentenziando che questa non era che una plebs di Aquileia, la quale doveva sempre considerarsi domina Gradensium: essa è chiaramente una risposta dei veneziani ad una siffatta usurpazione (quali essi la consideravano da parte di Aquileia; ed è fatta, secondo la semantica caratteristica del Medioevo, con la messa in essere di fatti miracolosi, che chiamano in causa la volontà divina: il ritrovamento del corpo, il trasporto a Venezia, la deposizione in Palazzo: sono, questi, miracula tutti connessi, anzi formano un solo mito di cui la leggenda, che ne è la "spiegazione" in parole, è parte integrante. - Non altrimenti infatti i Veneziani avrebbero potuto, secondo la mentalità medievale, giustificare la loro pretesa di assumere l'eredità dello spodestato patriarca di Grado. Come aveva già osservato a fine Ottocento uno storico tedesco, il Gf Over (dal quale sospetto Demus abbia tratto alquanto delle sue notizie e considerazioni): "se s'avesse voluto assegnare alle reliquie un luogo proprio, vorrei quasi dire conveniente, cioè tale che rispondesse alla gerarchia ecclesiastica esistente nelle isole venete, sarebbe stato indispensabile deporre il corpo trasportato da Alessandria nel duomo di Grado, nel centro spirituale della Venezia marittima. Invece i Veneziani opposero una resistenza ostinata, affinché il corpo dell'Evangelista, come la cosa più santa della confederazione, restasse nella loro città... La vera intenzione di Venezia dunque tendeva ad ottenere che il Patriarca di Grado fosse obbligato a seguire il corpo dell'Evangelista, al quale faceva risalire l'eredità della sua giurisdizione metropolitana, e a trasferire, in conseguenza, la sua sede a Venezia" - ciò che difatti avvenne, più tardi. Come spesso accade nella storia di Venezia, piena d'abili accorgimenti, i Veneziani cercarono di trarre tutto il vantaggio anche da un avvenimento - la desautorazione del Patriarca di Grado - contro il quale pure inveivano, considerandolo un'offesa personale. - Del resto, quando mai poteva sorgere una leggenda siffatta se non nel secolo IX, che è un secolo tutto occupato si può dire dall'odio più violento, più passionale dei Veneziani contro Aquileia? Al punto che, com'è noto, arrivarono a comporre, tra l'850 e l'855 quel Ritmo de Aquileia demundo destruenda: una appositata invettiva, che invoca ad-

dirittura una nuova distruzione sopra Aquileia, questa peste del mondo, questa usurpatrice dei diritti altrui etc. etc. La leggenda marciana dunque si forma in questo secolo; anche, io suppongo, coi particolari della praedestinatio e della vaticinatio, che Lemus come ho ricordato ritiene aggiunti non prima degli ultimi decenni del Duecento: sia perchè in questi anni ormai Aquileia dava ben poca ombra e gli antichi odii erano sopiti; sia anche perchè bisognava non nel XIII, ma nel IX secolo giustificare la deposizione non a Grado, ma a Venezia, del corpo santo: e questo non si poteva fare ovviamente che accampando una vaticinazione divina, che avesse predestinato le isole realtine, e non altre delle Lagune e del Litorale, come luogo obbligato per l'ultimo riposo di san Marco. -

Qualche utile indicazione si può trarre poi da altri elementi, al di fuori delle cronache, da certe suppellettali per esempio, o sculture, che si trovano nella stessa basilica marciana, dove non v'è nulla che non abbia significato. - Una è la cosiddetta cattedra di San Marco oggi conservata col Tesoro marciano. - Non certamente - se non altro per le sue dimensioni - la cattedra sulla quale l'Evangelista si sedeva ad Alessandria per predicare - e che sarebbe stata trasportata a Bisanzio dall'imperatrice Elena, madre di Costantino; ma una piccola cattedra simbolica; probabilmente, io credo, da refrigerium - come son quelle dei cimiteri paleocristiani di Roma, e quella stessa doppia, di Pietro e di Paolo, ritrovata nella famosa "triclia" in catacumbas -. La notizia, secondo la quale essa sarebbe stata donata, agli inizi del secolo VII, dall'imperatore Eraclio a Primigenius, patriarca di Grado, potrebbe non essere del tutto leggendaria (tale in fatti non è ritenuta dalla maggioranza degli storici) visto che essa è senza dubbio di fattura egiziana, ed è ricordata dalle più antiche cronache, a cominciare da quella di Giovanni Diacono, nei primi anni del sec. XI. - *Quel che va fortemente sottolineato*, è che questo tronetto di pietra, che in origine doveva essere privo di decorazioni, fu a Venezia rimaneggiato, trasformato in reliquiario, e decorato: e queste sculture sono indicative dell'epoca, che non dev'essere lontana da quella in cui si compilò la traslatio: mi sembra dunque abbastanza evidente il significato di accaparramento veneziano dell'eredità religiosa di Grado della cattedra; il che è a favore d'una datazione arretrata della leggenda della Praedestinatio - come ho detto ora - altrimenti essa avrebbe avuto poco senso.

L'altro oggetto significante, in questo ordine appunto, è a mio parere l'infisso liturgico del Museo marciano, recante l'iscrizione, che è stata malamente letta:

ΥΝΕΡ ΒΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΣΤΗΡΙΑΣ ΤΗΣ ΕΝΔΟΞΑΤΗΣ ΑΝΑΨΤΑΣΙΑΣ

mentre à da leggere (l'ultima parola)

ΑΝΑΨΤΑΣΙΣ

; e dunque tradurre: IN BENEDIZIONE E SA

LUTE DELLA GLORIOSISSIMA ANASTASIS. E non c'è dubbio infatti 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 povero Marangoni (6) per ricercare qual mai gloriosissima dama bizantina di nome Anastasia fosse stata la offerente del ciborio, appaiono male indirizzati. - L'opera, a giudicare dal dato stilistico, è del VI secolo; non si può accertare quando giunse a Venezia, ma suppongo che per "significato" generico 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: la quale appunto, com'è noto, era chiamata Anastasis: la Resurrezione, per antonomasia. - Ma la presenza d'un tale simbolo in San Marco ha secondo me anche un significato più sottile: in funzione, questa volta, di accaparramento, o almeno di equiparazione alla stessa Aquileia. - E' nota (e l'ho richiamata in altri corsi, ad altro proposito: per cercare di spiegare il tema dell'avventura del crociato, partito per liberare il Santo Sepolcro, e poi smarrito in partibus infidelium, dipinto sul velario che fa da base agli affreschi della cripta aquileiese) la singolare venerazione che ebbe sempre, fin dove può arrivare il nostro recupero di notizie, la chiesa di Aquileia per il Santo Sepolcro, al quale erano dedicate anche particolari funzioni liturgiche: e del resto ancor oggi entrando nella basilica potete vedere, a sinistra, una sorta di ciborio su colonne, il quale vuol essere una rappresentazione simbolica appunto dell'Anastasis di Gerusalemme: simile anch'essa a quella che possiamo vedere in avorio etc. e simile, salve le dimensioni, a quella di Venezia. Mi sembra probabile che, mettendo in San Marco questo infisso, che infine avrebbe qui un senso soltanto generico - perchè non consta che nella basilica marciana si abbia mai avuto una particolare venerazione per il sepolcro sul Golgota - i Veneziani abbiano voluto significare che la chiesa di misier San Marco, la loro chiesa, non era inferiore nemmeno in questo, a quella d'Aquileia.

Nè quanto ho detto sul significato, e sulla forma legata ad esso, della primitiva Sainte-Chapelle marciana, discesa da prototipi ravennati o bizantini, esclude, ovviamente, una conoscenza ed anche un interesse, da parte dei Veneziani, di quel grandioso fenomeno politico, culturale, sociale, che fu la costituzione del Sacro romano impero da parte di Carlomagno; nè da una qualche influenza della cultura anche artistica che si dice carolin

gia - che dilagava nell'immediato entroterra tra i poli delle due "capitali" franche nella regione veneta: Verona ed Aquileia - sia penetrata nell'arcipelago. Qualche indizio non manca, sicuro in scultura, possibile in architettura, e nella stessa San Marco.

Sulla prima forma di San Marco, il Cattaneo, non sono stati fatti tanti versi unici e considerati (e lasciati in problema, come è insolubile, della forma delle anterie) e delle cappelle "in palatio" del primitivo sacello di San Proodoro - per il quale credo non si possa andare innanzi del vecchio studio del Saccardo (10) etc.) - non si possono 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 ai vescovi - e San Marco ovviamente è assimilato ai vescovi - avessero pianta a croce, anche nelle nostre terre: a cominciare almeno da quello, che fu esemplare, eretto tra il 382 e il 386 da sant'Ambrogio a Milano, dedicato agli Apostoli e deliberatamente cruciforme ("Forma crucis templum est", etc.): non è opportuno riassumere ora 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 secolo IX, non avrebbe avuto difficoltà ad erigere un martyrium-cappella palatina su pianta a croce; visto che, per un martyrium-epistolion, il modulo era accreditato fin dai tempi di Sant'Ambrogio; e quando alla cappella, già vedemmo che v'era almeno l'esempio di quella arcivescovile di Ravenna (di impianto, precisamente, cruciforme) (12).

Ipotesi, dunque, in sé attraente, e tutt'altro che ingiustificata; cui l'opus ha aggiunto quella, che la prima e siffatta San Marco avesse, in luogo della cupola in muratura, uno xylotrochlos, cioè una tettoia lignea come S.ta Fosca di Torcello per esempio - sebbene la gran-

diosità e la robustezza - non necessarie ad una leggera copertura lignea - delle fondazioni rivelate dagli scavi, suggerirebbe piuttosto, ad accettare quest'interpretazione, una cupola concreta in muratura. E' facile immaginare donde Demus può aver tratto suggerimento a quest'ipotesi: dalla Cronaca Magno, io penso, e precisamente da quel passo, dove parlando della basilica contariniana (l'attuale), il cronista dice che non era più de paré, zoè de ligname, ma meraviglioso in collone de piera; il che fa pensare che nelle chiese anteriori de ligname fosse soprattutto la copertura, come ovvio. Ma non bisogna pretendere troppo dalle ipotesi. I dubbi che rimangono sulle strutture di quel primo martyrium sono parecchi. E per esempio: sembra che, a differenza del possibile esemplare bizantino e dei più probabili de' sacelli della tradizione paleocristiana nel nord Italia, già la prima San Marco avesse 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 con camerazioni 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 lo 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 Grabar in Oriente e in Occidente: non necessariamente cruciforme, sebbene accentrato (onde converrebbe anche ad esso l'impianto d'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, iconografie inconsuete, e strutture più varie del corrente repertorio "esarcale" e tra queste anche martyria cupolati, o a xylotrouli, di cotesto tipo: S. Giacomo di Rialto, per esempio, 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, era precisa-

mente un martyrium a pozzo. 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-Kaoussi, o di quello del gemello delle Apostolion costantinopolitano: il San Giovanni di Efeso: s'intende, per la sua parte centrale e includente il "pozzo" sacro, le scalette per scendere, i nervi, etc. Ciò tranquillizzerebbe sulle indicazioni delle cronache Altinate e Magno: ma soprattutto sull'affermazione, in esse, che la San Marco veneziana, non a torto, fu esemplata sulla basilica degli Apostoli a Costantinopoli. In questo distinguere e puntualizzare, vi è chiaramente la intenzione di segnalare una "novità" rispetto alle costruzioni precedenti: non possiamo tenerne conto.

Infine, non tutto l'edificio a parte i vari inter-ratti - è andato distrutto delle strutture del secolo IX. Dell'affioramento a livello "secolare" della cripta penso sia rimasto - sia pure rimangiato e completato in seguito, com'è facile precisare - lo stilobate, che fungeva insieme da basso pontile (secondo il carattere preromanico) e da zoccolo, su cui venne a reggersi la prima pergola; 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 code date, è più che probabile. Ma per il nucleo primitivo penso si debba risalire più in su anche dell'ipotesi Cattaneo, fino al secolo 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 (esempio cornici in calle dello Spezier a S. Stae, etc.). Non si può dunque escludere la possibilità, che quello zoccolo in origine facesse il giro del quadrato centrale e costituisca il bordo, per così dire, del "pozzo" delle reliquie. Questo interrogativo verrebbe allora a inserirsi nel problema di una possibile prima sistemazione con qualche influenza "carolingia" anche di San Marco. E' abbastanza nota la fase di rimangiamento di chiese anteriori, oltre che di fondazioni ex novo, che s'ebbe nel periodo, e con molti, carolingi in tutta la regione veneta - dalla Verona di Dipino e del Beato Pacifico fino all'Aquileia di Massenzio, e più in là all'Istria, alla Dalmazia (esempio il San Donato di Zara, etc.). L'arcipelago di Venezia non sfuggì del tutto all'azione di tali esempi: 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 "arrecchi" carolingi, non lascia

dubbi in proposito. Mentre la cripta della prima San Marco, articolata in concamerazioni, non s'adegua alla tradizione esarciale delle piante semianulari, ancor meno a quella bizantina; e rimanda piuttosto al "tipo" delle grandi cripte, appunto, caroline, 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 articolata 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 lo Orti Manara che ne lasciò i disegni, è del IX secolo a sua volta avvicicabile a cripte di tipo carolingio (chiesa del convento sul Peteyberg presso Fulch; St. Philibert di Grandlieu, etc.). - La parte più antica della cripta di San Marco s'avvicina appunto a coteste forme.

Ad ogni modo, questa prima chiesa dei Partecipazi, 140 anni dopo la sua costruzione, fu vittima dell'insurrezione popolare scoppiata nel 976 contro il doge Pietro IV Candiano - rappresentante del partito germanico, quello cioè che s'appoggiava alla protezione d'Ottone di Sassonia: a Venezia non eran tutti bizantinofili in quel secolo, anzi la stessa elezione di questo doge fu favorita da Berengario, ed è prova di una sia pur temporanea prevalenza di filooccidentali nel Ducato. Durante la sommossa Pietro Candiano fu inseguito e ucciso, col figlio bambino, e con l'intera famiglia, proprio nell'atrio di San Marco.- Si salvarono solo la dogaresa Gualdrada, sorella del marchese Ugo di Toscana e il figliastro Vitale Candiano, che si rifugiarono alla corte di Ottone II a implorarne l'aiuto. In realtà, quella sommossa segnò la vittoria del partito favorevole a Costantinopoli: il nuovo doge, Pietro Orseolo I era uno dei caporioni antigermanici o filobizantini. Questo dico non per raccontare aneddoti, ma perchè spiega la notizia - che non si sa quale fondamento abbia - delle cronache, secondo la quale l'Orseolo, per riparare il palazzo ducale e la basilica di San Marco, si sarebbe giovato di artefici inviatigli da Bisanzio. Durante la sommossa del '76 infatti il palazzo ducale era stato incendiato, l'incendio s'era propagato a San Marco e più in là, a tutti gli edifici fino a San Zaccaria. Ma non pare che la chiesa dei Partecipazi andasse completamente distrutta; le cronache riferiscono gran parte della giexia, magna pars ecclesiae, o meza la chiexia, e, a cominciare da quella di Giovanni Diacono, definiscono l'opera degli Orseoli coi termini redintegrare, aedificare, riparare, restaurare, complere, o anche più precisamente dicono che Pietro I Orseolo reparavit, ubi combusta erat: tutto fa credere che non si sia trattato di una ri-

fondazione vera e propria. In ogni modo, come anche Demus (14) avverte, i residui della chiesa degli Orseoli, che taluno, per esempio il Cattaneo, credette di riconoscere nell'attuale basilica, 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: ed anche le ragioni "storiche" che si potrebbero addurre sono abbastanza generiche. La più consistente è forse quella più antica, che come s'è visto accompagnò, se non addirittura determinò, la collocazione del corpo dell'Evangelista, l'erezione del primo sacello e la costruzione della relativa leggenda marciana: voglio dire il rinfocolarsi della rivalità verso Aquileia. Infatti, Domenico Contarini era stato appena eletto doge che il patriarca di Aquileia Poppone (il più grande, dopo Massenzio) con l'acquiescenza pare dell'imperatore Arrigo III invase di nuovo Grado nel 1042 e la mise a ferro e a fuoco. Orso, patriarca gradense se ne lagnò col papa il quale sentenziò che la chiesa di Grado spettava a Venezia, cui nel 1044 confermò tutti i diritti e le prerogative, proprii di questa sede metropolitana; lo stesso doge Contarini poi recuperò Grado con le armi, e vi ristabilì il patriarca, la cui giurisdizione fu convalidata solennemente dal concilio di Roma nel 1053, che decretò "totius Venetiae et Histriae caput et metropolis perpetuo haberetur"; e tale rimase, a dispetto d'un editto di Arrigo IV, del 1062, che attribuiva al patriarca aquileiese Godebal la supremazia su Grado e sulle chiese istriane. E' possibile che questo rinfocolarsi di rivalità - la vicenda è estremamente confusa, e interessa anche la Dalmazia; non è il caso di rievocarla - abbia favorito, se non determinato, l'intenzione di coloro che si proclamavano figli primogeniti di San Marco, di ricostruire la basilica in forma più grandiosa, più ricca, più degna; quanto meno possibile "europea" e quanto più possibile "bizantina". Ma sono ragioni un poco forzate. Sta il fatto che dopo l'anno Mille, non solo a Venezia ma in tutto il mondo cristiano, vi fu una sorta di febbre di rinnovamento in tutto il mondo cristiano, e specie degli edifici di culto - notata con un certo stupore anche dai cronisti dell'epoca, de' quali il più noto, ovviamente, e il più citato è Raoul Glaber.

Ad ogni modo, per San Marco è certo che si trattò d'una vera e propria rifondazione, 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 Marcho" - dice la Cronaca Magno -: ciò sa-

rebbe sufficiente ad escludere che la contariniana sia im-
postata 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 più volte la mia convinzione (15):
che quest'ultima San Marco, non le precedenti, sia stata
esemplata sull'Apostolion di Bisanzio, e quale i Veneziani
poteron vedere nel Mille: quale cioè era stata, come
sostenevo con prove indiscutibili - malgrado l'opinione
contraria del Demus (tuttavia isolato) - rinnovata, nella
struttura architettonica e nella decorazione a mosaico,
ai tempi, e probabilmente per ordinazione, dell'imperatore
Costantino VII Porfirogenito.

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 arti-
ficioza illi ecclesiae quae in honorem duodecim Apostolorum
Constantinopolis est constructa"): notizia, come di-
vulgato, 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 Nico-
lò di Lido - dove, tra l'altro, v'era un affresco poi ri-
prodotto, nel pannello a mosaico dugentesco della "Pre-
ghiera nell'Orto" in San Marco -. Il che si spiega facil-
mente: Domenico Contarini fu colui che edificò anche quel
monastero. Ed è importante che la notizia, attraverso co-
testa trasmissione, risalga praticamente agli anni della
costruzione contariniana di San Marco; e perciò assuma va-
lore di testimonianza).

Ribadisco la mia convinzione, che la basilica
costantinopolitana che fu presa ad esempio per San Marco,
non fu l'Apostolion giustinianéo, che sappiamo quanto fos-
se 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 perio-
do macedone: con più probabilità sotto l'imperatore Costan-
tino Porfirogenito (16). - Quando scrissi il mio vecchio
libro sull'architettura di San Marco - nel 1945, cioè più
che vent'anni fa - un libro che, per quanto sia comparso
in un momento difficile, e sia stato malamente pubblicato
da una casa editrice modestissima, qui a Padova, ha avuto
risonanza, soprattutto fuori d'Italia, è stato tradotto,
e adottato soprattutto nelle facoltà d'architettura come
testo d'esame: al quale comunque io rimando (ce n'è anco-
ra una copia superstite nel nostro Istituto) chiunque vo-
glia informarsi meglio su questo argomento -; credetti di
poter accogliere un suggerimento di Strausky - uomo di vi-
vace, ma incontrollata intelligenza - il quale aveva cre-

duto d'afferrare la trouvaille importante, della quale ogni studioso va in cerca nella sua carriera, identificando, in una comunicazione ad un congresso internazionale (troverete tutti i rimandi bibliografici in quel mio libro) quale architetto della nuova basilica costantinopolitana degli Apostoli, in Teodoro Velonàs, l'architetto ufficiale di Costantino Porfirogenito. L'identificazione mi era sembrata piuttosto attendibile - anche se non indispensabile in fondo, ai fini critici - al nome dell'eventuale architetto, ovviamente, non è determinante per la forma di una struttura architettonica; e semmai è da questa, che si può eventualmente dedurre un nome d'autore -. Sennonché poi saltò fuori il solito erudito il quale fece la sua comunicazione in qualche congresso, non ricordo bene quale, per dimostrare che Strausky ed io avevamo sbagliato; che il passo dello storico bizantino noto come Continuatore di Teofane dal quale avevamo tratto la notizia, non si riferiva alla grande basilica degli Apostoli di Costantinopoli, ma ad un'altra chiesa degli Apostoli, la quale era al di là del Bosforo, press'a poco dove oggi si trova il sobborgo turco di Scutari d'Asia, dove gl'imperatori bizantini avevano una specie di luogo di villeggiatura: la località si chiamava allora Piria; è qui che Teodoro Velonàs avrebbe costruito un piccolo Apostolion. Io non ho alcuna difficoltà ad ammettere una correzione siffatta; sebbene onestamente debba aggiungere, che la prova archeologica condotta in seguito è risultata totalmente negativa. È stato possibile identificare il luogo dove, secondo ogni notizia in nostro possesso, sarebbe stata costruita questa piccola basilica degli Apostoli: si chiama oggi Giadde Bostàn, a tre miglia circa ad est di Kadiköy, l'antica Calcedonia. - Sono stati fatti qui degli scavi d'aspeggio, ma nessuna traccia dell'esistenza di una basilica così grandiosa, così splendida, quale quella che ci viene descritta dallo storico bizantino, è stata rinvenuta: nemmeno il più modesto relitto di fondazione; nemmeno una pietra. - Ciò malgrado (la questione comunque è sempre aperta) io non ho difficoltà ad ammettere la possibilità che Costantino Porfirogenito si sia cavato lo sfizio di farsi costruire una basilichetta degli apostoli anche nel suo luogo di villeggiatura; e che il passo, citato da Strausky e da me, di Teofane Continuato, si riferisce a questa. - Quello che mi meravaglia davvero è che il Demus, studioso serio, abbia creduto di poter concludere - nel suo libro, che vi ho citato ormai più volte come il più aggiornato sull'argomento, sull'architettura di San Marco - che, dal momento che la notizia del cronista bizantino non si riferiva, secondo lui, alla grande basilica costantinopolitana degli Apostoli, si dovesse concludere che questa non era stata rifatta nel secolo X; ma che, quella che videro i Veneziani, era sempre la vecchia fabbrica di Giustiniano, del VI secolo.

Ora, qualsiasi manuale di storia dell'arte bizantina, a cominciare da quello di Charles Diehl, ci dirà che nel X secolo l'Apostolion costantinopolitano fu rifatto, e ridecorato (conosciamo anche il nome dei mosaicisti, di questo tempo appunto). E del resto, abbiamo la descrizione minuziosa dello storico giustiniano Procopio dello Apostolion del VI secolo; ed abbiamo le descrizioni, altrettanto minuziose, di Costantino Rodio e di Nicola Mesaritis, dell'Apostolion posteriore al Mille: possiamo **confrontarla, e rilevarne con tutta facilità le differenze.** Abbiamo anche dei ricordi grafici: per esempio le miniature del Menologio di Basilio II alla Biblioteca Vaticana, che ci mostrano per esempio - con piena analogia a quanto si vede nei mosaici di San Marco - l'arrivo di corpi santi alla basilica costantinopolitana degli Apostoli: in queste miniature, le cinque cupole della basilica appaiono tutte finestrate (come a San Marco), mentre la descrizione di Procopio dell'Apostolion giustiniano è molto precisa in proposito: essa afferma che soltanto la cupola centrale aveva finestre, mentre le altre quattro erano calotte cieche.

Nel mio vecchio libro sull'Architettura di San Marco chi voglia informarsi meglio sull'argomento potrà trovare quanto desidera; e specialmente un tentativo di ricostruzione ideale della forma della basilica costantinopolitana; spero rimarrà convinto che San Marco prese effettivamente a modello quella grande chiesa; ma anche che non la riprodusse proprio alla lettera. I costruttori a servizio di Domenico Contarini vi apportarono qualche modificazione, apparentemente di poco momento, ma in realtà tale da intorbidare il senso originale della forma architettonica del modello; altre modificazioni avvennero più tardi, specie nel corso del Duecento, e finirono col fare di questa chiesa, bizantina in origine, un qualcosa di diverso, di ricco e di strano, che contempera in una singolare fusione anche elementi occidentali, romanici e gotici, e porta al risultato singolarissimo, e ormai del tutto veneziano, che abbiamo sotto gli occhi.-

La San Marco 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 nartece "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 noblesse oblige urbanistica di origine romana), della provincia: della Grecia, per esempio. Poi, nel Duecento, dovette sembrare ai Veneziani troppo disa-

dorna, 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 senso architettonico.

La trasformazione della facciata di San Marco (in rapporto, credo, con la ricostruzione, la decorazione scolpita, ed a mosaico, all'esterno, del nartece: dovette essere una sola, complessiva, unitaria intrapresa) ebbe termine nel terzo quarto del secolo 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 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 secolo XII in giù. Demus ne ammette la presenza e l'azione, e ad essa assegna tutto un gruppo di sculture marciane, 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 (che 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 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 inciso sullo zoccolo culturale di Venezia nel Medioevo, riassumendone le indicazioni 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 desinenze barbariche, nutrita da apporti dell'Esarcato di Ravenna. Dopo una fase non immune da qualche influenza carolingia - specie nelle sculture a intreccio e nei mosaici dei pavimenti - 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 secolo XII, quando s'apre la crisi con Bisanzio; e allora nella sua arte filtrano maggiori elementi europei, specie todeschi. Ma poi, con la IV crociata e la conquista di Costantinopoli, v'è una sorta di ripiegamento: o almeno, si chiariscono due opposte correnti: quel

la tradizionalista affisata 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 province 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 marciali, 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 sembran 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, la arte veneziana senza 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 esempio 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 immaginari, tra i quali probabilmente lo stesso Paolo, de' mosaici del Battistero, etc.) si dedica ad una delle più convinte e singolari interpretazioni della 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 tardo gotico, 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 Totalsinn, che s'afferma già ne' suoi primi ostari 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 giovandose, nè all'ideale, astratta fissità areopagitica del croma bizantino (e questo è precisamente carattere distin

tivo dell'arte veneziana, anche ne' 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 al Cap. VI

- 1 A) M. FOCILLON, L'an Mil, Paris Colin 1952.
- 1 B) M. MERLEAU - PONTY, Phénoménologie de la perception, Paris 1945, pg. XIII.
- 1 C) 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.
- 1 D) 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 esarcale lungo le lagune 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 fialiazione dell'arte esarcale, Ibid. XCVIII, 1938-39, e La casa veneziana antica, in "Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei", ser. 8, IV, n.1 1, 2, 1949, pgg. 38 sgg.
- 5) O. DEMUS, The church of San Marco..., cit., 1960, pg. 15.
- 6) L. MARANGONI, Un infisso liturgico del tesoro di San Marco, in "Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", LXXXVI, 2°, 1926-27, pgg. 113 sgg.
- 7) O. DEMUS, op. cit.

- 8) E.J. MOGVE, Ravennatum Palatium Sacrum, La basilica
ipegnate per cerimonie: studi sull'architettura dei pa
lazzi della tarda Antichità, Kobenhavn 1941 (Det Kgl.
Selsk. Videnskaberne Selskab. Archaeologisk-Kunsth-
historiske Meddelelser. III, 2).



LA DECORAZIONE A MOSAICO DI SAN MARCO

La nuova basilica ebbe senza dubbio la sua decorazione a mosaico, almeno nella parte "céleste" - vale a dire nelle cupole, nei pennacchi, nelle volte, nell'abside, insomma nella zona più alta e arcuata; mentre si può pensare che, in un primo tempo, le pareti - i tratti verticali della struttura, quali definiscono lo spazio "secolare" - fossero, più modestamente, decorati ad affresco. Già trattai in altri corsi del "disegno generale" del poema pittorico ed espressi l'opinione ch'esso, nelle sue grandi linee, possa essersi ispirato, come l'architettura, dal grande esempio de' mosaici dei Santi Apostoli di Costantinopoli; tuttavia, probabilmente, non per via diretta, ma con l'intermediario di qualche redazione "provinciale", e particolarmente greca o macedonica - quale potè essere per esempio quella della chiesa del convento di Hossios Lukas sulla Focide, che vedremo tra poco. - Questa prima decorazione di San Marco è attribuita dalle cronache, con significativa unanimità, al doge Domenico Selvo ed eredi, sul finire del Mille (1071-1085); è probabile che ad essa appartengano i frammenti d'una Deposizione (pie donne piangenti; coretto d'angeli sopra la croce) ritrovati sulla parete meridionale del pilastro sudovest dell'arcone centrale, e riconosciuti credo da tutti gli studiosi come i più antichi mosaici oggi esistenti in San Marco. Notava infatti il Forlati, che li mise in luce, ch'essi si trovano a diretto contatto col muro contariniano, sopra una superficie "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 gieisa del divo Marcho ducal chapela in questo anno fo compida de ornar de tavole de marmo".

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 di 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 mediobizantina. 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 amalfitani 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 paleocristiano occidentale da quello bizantino, specie nei riguardi della relazione tra crustae marmoree e mosaici. In Occidente (esempio S. Vitale) i mosaici scendono fino allo zoccolo di base delle pareti; a Costantinopoli invece (esempio 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 lo 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 questa atmosfera densa di colore. Questa intensificazione dello 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 nell'immobilità d'una forma, che vuol essere oggetto di contemplazione quanto più possibile

"pura".

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 più che medio-bizantino, 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.

In altro corso ho cercato di puntualizzare, fin dove possibile, l'eventuale fonte bizantina di questo primo tra tutti i mosaici rimasti in San Marco, opponendomi all'opinione, piuttosto facile e di comodo nella sua genericità, che codesta fonte andasse riconosciuta nel famoso ciclo di mosaici della chiesa della Dormizione di Dafni nell'Attica. Avvertivo che basta aver occhio, considerando i frammenti marciiani, alla rapidità delle pennellate, specie nei profili - le ali dell'angelo di sinistra; le dita quasi filiformi; i cappelli rotati; le aureole - o nelle pieghe, spezzatissime nelle vesti degli angeli, oltremodo sintetiche nel gruppo delle Marie; ai lineamenti stessi, con quei curiosi occhi sgrondati, 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, vedremo tra poco, fu eseguita poco più d'un secolo e mezzo prima dei relitti marciiani; 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 secolo 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: 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, Costan-

tino, 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 marciiani, i Veneziani abbiano preferito ricorrere alle maestranze eredi di quelle che avevano 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 Hodigitria, oggi nella chiesa del Patriarcato greco di Istanbul, dove provenne dalla chiesa di Santa Maria Pammakaristos, quand'essa fu trasformata in giamaia nel 1586. Sotiriu, che la pubblicò, espose 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 Hodigitria - forse la più antica icone 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 Piagenti 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 sopracigli 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 rimangono 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.

Questi accenni tuttavia vi danno l'idea di come sia vano sperare di poter compiere un utile esercizio di lettura della decorazione di San Marco, senza avere una

conoscenza, sia pure non eccessivamente specialistica, della pittura bizantina del "secondo periodo aureo": delle sue fasi successive, delle sue fondamentali articolazioni stilistiche, nella metropoli e in provincia. Il consueto rimando dei nostri medievalisti ad un "bizantinismo" globale e generico non dice nulla, e in verità non è affatto una cosa seria. Già il problema è irto di gravi difficoltà, per la mancanza di appigli cronologici sicuri innanzitutto, nello svolgimento della grande opera marciiana, da un lato; e, dall'altro, per la perdita del 90% almeno di monumenti dell'area bizantina da mettere a confronto. Ma, senza avere almeno tentato di impalcare una storia siffatta, non potremo mai sperare neppure di avvicinarci alla soluzione del problema filologico. E' dunque necessario ch'io tra poco riprenda il discorso sulla pittura bizantina, fissandone, fin dove mi sarà possibile, gli aspetti e le fasi principali. Ma prima gioverà raccogliere quel poco che potremo sulle tappe successive della decorazione di San Marco, fino al Duecento. Qui mi fermerò, per quest'anno; anche perchè non potrò tenere qui a tutti voi le ultime lezioni del corso: farò lezione solo a quella parte di voi che mi accompagnerà a metà maggio nel viaggio di istruzione a Costantinopoli e in Grecia. Le lezioni però non taceranno qui, per coloro che resteranno a casa; io sarò sostituito dal prof. Lionello Puppi, che in tal modo potrà abbozzare il suo corso di Libera Docenza. Siete tenuti a seguirlo: perchè le lezioni del Prof. Puppi, che concluderà trattando dei cicli de' mosaici trecenteschi in San Marco, faranno parte integrante del corso di quest'anno, e saranno materia d'esame.

Dicevo dunque che l'analisi critica della vasta decorazione marciiana non ha ancora raggiunto una classificazione cronologica e stilistica delle sue varie parti, che si possa ritenere, non dirò definitiva, ma nemmeno stabile. Il lavoro più serio, in questo ordine, è quello compiuto dal prof. Otto Demus, più volte citato, e qualcosa è stato aggiunto anche da me: mi perdonerete dunque se dirò ora cose in parte già dette altrove, con qualche aggiornamento. Frattanto, accingendoci alla lettura del grande testo, sarà opportuno richiamare quanto si disse sulle origini ravennati della scuola veneziana di mosaico, e insieme sul primo punto d'adesione di essa a quel particolare momento e a quella particolare corrente della pittura bizantina, che incrociavano, probabilmente, nell'Apostolion, e son oggi indicati, per riflesso, dalle decorazioni di Hos. Lukas nella Focide e di Kiev. Gioverà inoltre tener presente la pressione sempre più forte sull'isola singolare della cultura veneziana, delle espressioni pittoriche italiane di terraferma; in special modo di quella larga e varia corrente che va sotto l'appella-

tivo di "pittura benedettina" - impreciso quanto si voglia, specie dal XII secolo in poi; ma utile per economia metodica -, e ancora più particolarmente, degli aspetti, che tale corrente, scendendo dal centro ottoniano e immediatamente postottoniano de' conventi della Reichenau nel lago di Costanza, assume nell'area di Ratisbona e di Salisburgo, diramandosi poi ad informare, con una effimera ma splendida fioritura, le pitture della val Venosta e della prossima val Monastero nei Grigioni: soprattutto i cicli di Montemaria sopra Burgusio, di San Giovanni di Tubre, del secondo strato di San Giovanni di Müstair. - Per questo appunto, negli anni passati abbiamo compiuto un'attenta e paziente ricognizione di queste pitture, seguendone le propaggini nella zona del Garda, nel Veronese e in Verona stessa; inoltre, abbiamo studiato i riflessi paralleli dei modi di Ratisbona - Salisburgo nell'entroterra veneto orientale - donde venne presumibilmente maggior azione sulla cultura pittorica della Venezia insulare e della stessa San Marco - riconoscendoli specialmente nell'area del Patriarcato di Aquileia, cioè infine soprattutto nei due cicli d'affreschi di Concordia e di Summaga. Sarà necessario aver sempre presente questa corrente d'afflusso del romanico bassotedesco e austriaco; perchè, come vedremo, essa determinerà uno scarto di stile in tutto un gruppo di maestri di mosaico attivi in San Marco, in un momento, che possiamo abbastanza agevolmente fissare tra il 1170 e il 1218.

Ma riprendiamo il filo. Malgrado coteste inserzioni occidentali, non c'è dubbio che il concetto informativo unitario della decorazione marciana sia stato di origine bizantina, e non v'è ragione seria per negare che, almeno per la parte "celeste" esso fosse presente già quando si fecero i primi lavori a mosaico: ciò anzi si deve senz'altro ammettere, quando s'accetti che tale disegno sia stato tratto, anche se forse non direttamente, dall'esempio dei Santi Apostoli. Quei lavori, già vedemmo, sono attribuiti unanimamente dalle vecchie cronache al doge Domenico Selvo ed eredi, sul finire del Mille (1071-1085); e vedemmo i frammenti di Deposizione attribuibili a questa prima fase dell'opera. Ma probabilmente questa fase si protrasse fino al secondo decennio del Millecento, e ne restano testimonianze nelle figure di santi dell'abside e in quelle di apostoli del portale centrale, che dall'atrio conduce alla chiesa.

Già ne parlai in altri corsi; osservando anche che s'ha da credere che frattanto, dagli inizi del secolo XII, a Venezia fossero all'opera di mosaico esperte botteghe locali. I maestri venuti da Costantinopoli avevano fatto presto scolari sul posto, come avveniva di solito (cfr. per esempio l'analogica vicenda in Russia, evocata assai bene dal Lazaref): costoro erano attivi già dal

tempo di Domenico Selvo, nel terz'ultimo decennio del secolo precedente. Nel 1100 poi, s'è visto tabulas Petrus addere coepit 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 esempio il noto documento del 1153, 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 fiolari s'intendessero coloro che eseguivano anche il laborerio de muse; come risulta dal noto decreto del Gran Consiglio, in data 25 agosto 1308). 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 secolo 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 - come 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 alla prima metà del XII secolo.

Appigliandomi, in mancanza d'altri punti di riferimento, al confronto col mosaico già nel catino dell'abside della chiesa dell'abbazia di S. Cipriano a Murano, strappato e ricomposto nel 1837 nella Friedenskirche di Potsdam - mosaico che abbiamo elementi per datare al 1109, e che denota un bizantinismo "arcaico" per il suo tempo e di carattere provinciale; sfruttando inoltre i resti d'un'altra decorazione a mosaico con ogni probabilità opera di Veneziani: quella dell'abside dell'antica basilica Ur-

siana di Ravenna, opera del 1112, e dell'unico frammento rimasto de' mosaici della cattedrale di Ferrara, del 1135, proponevo in altro corso di distinguerne due modi di traddurre in veneziano, nei primi decenni del secolo XII, i lascetti bizantino-provinciali tipo Hossios Lukas, Kiev, e di indicarli con le seguenti formule: "maniera del maestro di S. Cipriano"; "maniera del maestro dell'Orante dell'Ursiana" e "maniera del maestro del San Pietro dell'Ursiana". - Continuando a riassumere: la maniera del maestro di San Cipriano si ritrova anzitutto in San Marco, nelle figure delle nicchie del portale maggiore che immette nel naos; le 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 Moni di Chio) appare qualcosa "anteriore" a quello dei mosaici dell'Ursiana.

E' di particolare interesse, a questo proposito - anche perchè dà un'idea della superficialità con cui spesso sono condotti questi studi - soffermarci sulle valve di bronzo (o, a dir meglio, sono battenti di legno coperti da una rivestitura di bronzo, sulla quale sono state rilevate a sbalzo delle croci ornamentali, o sono state niellate delle figure d'argento: vale a dire, fatte con fili d'argento incastrati in una trame incisa, la quale dà precisamente il disegno della figura, che nel suo interno è poi delicatamente rifinita col bulino; le carni - visi, mani piedi - sono d'argento rilevato e cesellato: una tecnica affine a quella del niello, della damaschinatura, dello smalto) dell'atrio di San Marco. - La più antica di codeste valve è quella della porta laterale destra, verso la cappella Zen: detta porta di San Clemente: essa è un monumento di eccezionale importanza (malgrado le sue cattive condizioni attuali) se non altro perchè è la più antica opera bizantina in niello che ci sia rimasta e ci può dar un'idea di come potevan essere per esempio le porte che abbiamo ordinate a Costanti

nopoli da Desiderio, abate di Montecassino: non più esistenti, ma famosissime e citatissime - senza nessun riferimento a quelle veneziane, s'intende, sebbene la commissione di Desiderio sia dell'anno 1080, cioè proprio del tempo in cui presumibilmente furono eseguite le valve di San Clemente in S. Marco. - Non si sa quando e come siano giunte a Venezia: certo prima del 1112 (per la ragione perentoria che dirò tra poco), non è improbabile ch'esse facessero parte degli "aiuti" bizantini al doge Domenico Selvo: ma quel che è certo è che il loro stile è quello dell'arte costantinopolitana degli ultimi decenni del secolo XI. Ora - e questo è altro indice del "modus operandi" de' Veneziani, estensibile anche ai mosaici - queste valve, le prime della basilica contariniana, furono d'esempio per quelle del portale centrale, cui ho già accennato. Esse, analogamente a quella di S. Clemente, sono scompartite in riquadri, che contengono otto registri sovrapposti divisi ciascuno in sei scomparti: i riquadri del reparto superiore decorati a croci, quelli dell'inferiore, a rosette; gli altri sei registri di mezzo includono figure sacre - Cristo, la Vergine, gli Arcangeli, il Battista, Profeti, Apostoli, Evangelisti, Santi - in tutto trentasei, eseguite a niello, con parti d'argento cesellato, ed anche incastri di smalto. Su queste valve abbiamo notizie sufficienti: innanzitutto accanto alla figura di San Marco, la quinta del terzo registro, si legge la scritta: LEO DA MOLINO HOC OP(US) FIERI IUSSIT, e Marco Barbaro, il più attendibile dei genealogisti veneziani, vi lesse anche la data 1112. La quale del resto è confermata da quanto sappiamo su questo personaggio: Leone da Molin di Santa Fosca appare nominato procuratore di rispetto (cioè diremmo sovrintendente ai lavori in San Marco) nell'anno 1112 appunto, e il suo nome figura in un'iscrizione del 1138, già nella soppressa chiesa di San Daniele ed ora nel cortile del Seminario Patriarcale: vi è detto ch'egli contribuì generosamente a fondare quel monastero.

Leone da Molin fu dunque proto di San Marco almeno tra il 1112 e il 1138 - come confermava anche un'altra iscrizione che pure recava la data del 1112, riferita dal Cicogna "Leo Molinus procurator prefectusque D. Marci Basilice edificande etc." - è chiaro che sotto la sua sovrintendenza fu eseguito tutto il complesso della porta centrale interna di San Marco: il portale con le sue nicchie e i suoi mosaici, e i battenti: è logico pensare che prima si facesse la porta e poi i suoi battenti; in ogni caso l'intero complesso era terminato nel 1112; quando Leone da Molin fece mettere in opera le valve damaschinate della porta.

Queste sono lavoro veneziano, non soltanto perchè è veneziano Leone da Molin, che le ordinò; ma anche

perchè il loro "soggetto" è veneziano: esse infatti includono, tra le figure sacre, non soltanto quelle generiche di ogni opera cristiana, ma anche - anzi è la parte numericamente maggiore - quelle dei santi, che appartengono tutti alla chiesa latina, e tra essi prevalgono quelli che avevano un'particolare venerazione a Venezia: Marco, Ermagora, Fortunato, Nicola, Margherita, Fosca. Quel che più importa, lo stile di codeste figure - che si legge con tutta chiarezza sul disegno del niello - è certo esemplato su quello della prima porta bizantina, di San Clemente - cioè sulla maniera costantinopolitana proto-comnena, del tempo d'Alessio, per intenderci, verso la fine del secolo XI - ma è "tradotto in veneziano" in modo del tutto analogo a quello che si nota nei mosaici.

Frattanto, nell'anno stesso in cui questa fase della decorazione marciana si terminava (e in altro corso ne abbiamo seguito le propaggini nel diaconico di Torcello e nell'absidiola di destra di S. Giusto a Trieste) altri mosaicisti veneziani - tre maestranze, ritengo - lavoravano alla decorazione dell'abside della basilica ursiana di Ravenna - che pure, come vedemmo, recava la data del 1112. Eseguita quest'opera, almeno uno di codesti maestri - quello che ho denominato "maestro del San Pietro dell'Ursiana" - tornò a Venezia coi suoi aiuti, e furon costoro che eseguirono le figure de' Santi Pietro, Marco, Ermagora e Nicola, nel semicilindro dell'abside maggiore di San Marco. Le quali tuttavia è probabile abbiano subito, dall'incendio del 1145, più danni di quelle del portale: infatti, da quanto è rimasto della loro stesura "antica" (prescindendo cioè dai rimaneggiamenti d'epoca moderna) appare chiaro che in esse, pur su di un fondo linguistico tenacemente "ursiano", s'è venuto deponendo uno "strato" d'un diverso bizantinismo: più provinciale, anzi, con maggior precisione, macedonico (scuola di Salonico) (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 rettilinei delle pitture propriamente costantinopolitane: onde per questo lato coteste figure in San Marco appaiono avvicinarsi a certi più tardi e più popolari esiti della stessa corrente: per esempio 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 provvedere a restaurarle e completarle. Quel che è certo, è che tali Santi appaiono oggi lontani per stile 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, la cui esecuzione abbiamo fissato negli ultimi decenni del secolo -, e preludono ad altri tratti della decorazione di San Marco, di carattere ancora più accentuatamente "macedonico": soprattutto quelli delle prime due cupole: dell'Emanuele e dell'Ascensione.

Ricapitoliamo dunque, per maggiore chiarezza, questa prima fase. Quando morì Domenico Contarini, nel 1071, la basilica era costruita, ma nondum completa. Le cronache veneziane di più antica data e più attendibili sono unanimi nell'attribuire al suo successore Domenico Selvo l'inizio della decorazione a mosaico. "Questo Dose ordenò di començar a far laorar de mosaico la giesia de San Marco". Altra cronaca, pure anonima "Dominicus Silvius ...edem Sancti Marci musaico pietam ornavit". La Cronaca Dolfìn: "Domenico Selvo... voltò lo animo alli adornamenti della Chiesa di San Marco, e fu il primo che fece començar a lavorar di mosaico, etc.". La cronaca Bembo: "Dogando Domenego Selvo fo fato la giesia di S. Marcho de marmore e musaico come hora si vede". La cronaca Magno: "Nel suo tempo (di Domenico Selvo)...la cominciarono a lavorare di mosaico et incrostarla di marmi fini". Ugualmente la cronaca Scivos. Morto il Selvo nel 1085 il lavoro fu continuato a sue spese: v'è documento infatti ch'egli lasciò alla chiesa tutti i suoi beni perchè si terminasse la decorazione. A questa fase appartiene il frammento di Deposizione già studiato.

Nel 1100 è da porre, come s'è visto, la data di inizio del secondo momento dell'opera. La nota iscrizione, cui già accennai, incisa nella cappella di S. Clemente, lo attesta: "Anno Domini millesimo centesimo, indictione nona, cum Dux Vitalis Michael Gotifredo Magnum auxilium dare coepit, tabulas Petrus addere coepit" (è assai curioso l'inciso, che sottolinea la concidenza dei due grandi avvenimenti attribuiti a Vitale Michiel: il grande aiuto da lui dato a Goffredo di Buglione per la prima Crociata, e l'inizio del rivestimento marmoreo di San Marco). Questa operazione iniziata da Pietro ebbe termine nel 1159, stando a un passo degli Annali del Magno, che dice: "la giesia del Divo Marcho ducal chapela in questo anno (1159) fo compida de ornar de tavole de marmo, cusì nobele com'è fin al presente...". Le lastre di marmo - che giungono, come dicemmo, fino alla radice delle volte - probabilmen-

te occultarono resti della prima decorazione, che possiamo pensare fosse ad affresco, con qualche tratto a mosaico; che i Veneziani non avessero troppi riguardi a coprire in tal modo brani dipinti è provato per esempio dal grande affresco della Madonna tra angeli e santi, ritrovato abbastanza recentemente sul muro contariniano dell'antico portico meridionale di San Marco, verso il suolo: esso ricomparve quando le crustae furono rimosse perchè attaccate dal cosiddetto cancro del marmo; altro caso analogo sull'abside maggiore della basilica di Torcello, dove, sotto l'alto zoccolo marmoreo, sono apparse parti di figure dipinte. Che a San Marco i marmi abbian coperto anche tratti a mosaico è attestato dai resti della Deposizione, di cui parliamo, che fu rinvenuta anch'essa togliendo le lastre. E non sarebbe da meravigliarsi se, staccando codeste crustae anche nel rimanente della basilica, vi si scoprissero al di sotto pitture o mosaici, presumibilmente anteriori al 1159. Di mezzo vi fu, come dicemmo, lo incendio del 1145. Poi, tra la metà del secolo e il 1170 circa, Demus suppone, con argomenti non perentorii ma abbastanza convincenti, una pausa dei lavori di decorazione. E' possibile che i mosaicisti allora abbiano lavorato altrove: secondo me, nell'abside di Torcello per esempio, dove ripetono lo stesso procedimento che in San Marco: coprirono gli affreschi esistenti (di cui si son ritrovati brani) con lastre di marmo e, sopra, stesero mosaici; nell'abside della cappella del Sacramento in San Giusto a Trieste - dove infatti si riconosce, come nel maestro della Passione della cripta di Aquileia, un riflesso della maniera bizantina tardocomnena degli anni sessanta - e, soprattutto, è probabile abbiano impostato il grande pannello col Giudizio Universale sul rovescio della facciata della basilica di Torcello. Anche di questo trattai a lungo, e ora riassumo. Manca ogni notizia, di documenti o di cronache, che fissi l'epoca di quest'opera, - tra l'altro, per tutta la metà superiore almeno, completamente rifatta sul finire del secolo scorso -. Restano tuttavia alquanti frammenti originali (18, per la precisione, tra quanti son riuscito a raccogliere) sui quali è possibile tentare un'analisi stilistica. Risulta da essa che, nei due registri superiori, sono al lavoro due maestri: l'uno, colui che inizia, legato alla "maniera dell'Ursiana", l'altro, che continua e conclude la zona degli Apostoli, vicino al cosiddetto "maestro delle Virtù", cioè al decoratore della parte inferiore della cupola centrale (dell'Ascensione) in San Marco - come aveva notato anche il Demus -. Su tali elementi, è abbastanza ragionevole fissare l'esecuzione, almeno delle zone più alte, del Giudizio di Torcello (che dovette impegnare un tempo non breve, per essere terminata), nel decennio fra il 1160 e il 1170. A questa data è probabile che il secondo maestro -

che si mostra già aggiornato alla pittura macedonica degli anni 60: quella che, come vedremo, subisce l'influsso degli affreschi di Nerezi, che sono del 1164 - sia passato a San Marco ed abbia dato inizio alla decorazione delle due prime cupole, e specialmente di quella dell'Ascensione - dove, vedremo, i caratteri d'origine macedonica sono particolarmente evidenti. -

Il lavoro a codeste prime cupole - ed agli arconi sottostanti - si protrasse negli anni successivi, procedendo da est a ovest, vale a dire nelle tre cupole e relativi arconi, secondo l'asse longitudinale della basilica, da quella absidale - dell'Emanuele - a quella più occidentale - o della Pentecoste; e dovette essere piuttosto intenso in quei primi anni, anche per una ragione di carattere politico e di prestigio: quell'anno, '77, fu fatidico per Venezia, perchè fu quello dello storico incontro tra il papa e il Barbarossa, il quale diede alla Repubblica una risonanza enorme, e mise in mano al doge la carta europea, da giocare contro Manuele Comneno; e di quell'incontro la basilica di San Marco fu in qualche modo il teatro: sappiamo che gli illustri personaggi convenuti vi furono accolti con gran pompa, condotti in giro per tutta la basilica, nella quale avvennero anche abboccamenti e "sedute" etc.; sappiamo che la basilica allora era in tutto il suo splendore e fastosamente parata a festa: si può supporre senza fatica che i procuratori abbiano fatto tutto il possibile per portar innanzi energicamente il lavoro di decorazione - che almeno gli ospiti non si trovassero le impalcature tra i piedi -.

Proseguiamo nel nostro faticoso (e sempre, necessariamente, con qualche margine di provvisorio) tentativo di impalcare uno schema cronologico (l'analisi stilistica, ovviamente, non sarà possibile che a seguito d'una ricognizione nell'area bizantina).

La cupola dell'Emanuele fu con ogni probabilità la prima ad essere decorata subito dopo il '70; sebbene, a rigore, non si potrebbe escludere che l'opera abbia avuto inizio da quella centrale - dell'Ascensione -, o che varie maestranze abbiano lavorato press'a poco contemporaneamente ad ambedue. In totale mancanza di documenti, anche il dato stilistico poco soccorre a precisare la cronologia comparata: poichè in ambedue le cupole - dovute a maestranze diverse: e ciascuna, a sua volta, opera della collaborazione di vari maestri - lo strato linguistico di base è comune, e per me chiarissimo: è quello dell'area pittorica della "scuola di Salonico", quale, vedremo, si viene maturando, per indicare i due estremi, tra Sta Sofia di Ochrida e gli Anargiri di Castorià o il S.

Giorgio di Curbinovo. Si potrà dire tutt'al più che, mentre nella cupola dell'Emanuele l'influsso macedonico si somma a quello, antecedente nella cultura pittorica veneziana, di Hossios Lukas-Kiev, nella cupola dell'Ascensione invece è divenuto quasi esclusivo. Inoltre, qui, nelle Virtù del tamburo tra le finestre, traspare abbastanza evidente, nel modellato delle figure, l'influenza della scultura romanica (maniera di Wiligelmo) il cui avvenimento a Venezia ha, come dicemmo, una data: 1172.

E se veniamo più innanzi verso la facciata, cioè all'arcone con scene cristologiche tra la cupola centrale e quella occidentale, vediamo sul persistente fondo linguistico macedonico innestarsi una nuova e diversa influenza, del tutto occidentale, questa, e manifestamente derivata dalle propaggini dell'arte salisburghese penetrate nella seconda metà del secolo XII nella zona della Val Venosta, della quale appunto per questo studiamo gli affreschi l'anno passato - dove si ebbe una splendida fioritura nei tre cicli di Montemaria di Burgusio, di S. Giovanni di Tubre, di S. Giovanni di Mùstair, - e di qui l'influsso si diramò verso sud, nella Svizzera italiana, a Pontresina per esempio; o scendendo nel bacino dell'Adige, in Trentino (val di Non), nella zona del Garda, nel Veronese e in Verona stessa.

Nei mosaici di San Marco l'influsso di questa corrente occidentale si esercita - a quanto mi è stato possibile precisare - in due momenti successivi. Innanzi tutto - anzi, secondo me, è la prima volta che lo si avverte - nelle scene della Passione che decorano il grande sottarco che sta tra la seconda e la terza cupola: cioè tra la cupola dell'Ascensione e quella della Pentecoste. E il punto di partenza è oggi, per me, abbastanza chiaro: è fissabile negli affreschi romanici (di secondo strato) dell'abside della chiesa di San Giovanni a Mùstair nei Grigioni, subito al di là del confine, ed evidentemente della stessa area di cultura figurativa dell'alta Venosta (Burgusio, Tubre). Questi affreschi, più importanti forse del tanto più famoso ciclo di pitture caroline del resto della chiesa, - anche perchè assai meglio conservati e non resi come questi quasi illeggibili da un restauro improvvido - sono stati datati abbastanza attendibilmente dagli studiosi svizzeri Birchler e Brenk: "die Jahre zwischen 1157 und 1170 Kommen jedenfalls auf Grund der ikonographischen, stilistischen, paläographischen und historischen Indizien am besten als Entstehungszeit der Malerein von Mùstair in Frage" scrive quest'ultimo: tra codeste due date sarà da scegliere la seconda se non altro perchè, come ha osservato il Rasmø, non si potrebbe in nessun caso risalire più indietro del 1163, anno nel quale il convento passò alle monache benedettine, visto

che una di queste, di nome Frideruna, vi si trova raffigurata (e perciò fu con ogni probabilità la committente dell'opera) in questi affreschi. - Diciamo dunque intorno al 1170: data che conviene perfettamente a fissare il punto di partenza stilistico di questo gruppo di mosaici marciari i quali ovviamente, poichè subiscono l'influenza di cotesta maniera di Mústair, debbono essere posti dopo un ragionevole lasso di tempo. E in questo caso ho avuto la opportunità di individuare anche la probabile via di passaggio di questa maniera dalla lontana val Monastero a Venezia: la tappa intermedia, per me evidente, è Verona, e ne abbiamo la spia in quel curioso affresco della controtorre di San Zeno - che sembra rappresenti una processione di personaggi stranamente vestiti che rendono omaggio ad un sovrano - : una pittura abbastanza famosa per la problematicità del suo significato non solo, ma anche per la singolarità della maniera pittorica, considerata finora una sorta di *apax*, mentre si sono fatte le congetture più strampalate anche sulla sua datazione. Laddove è abbastanza chiaro, mi sembra, che questa processione di San Zeno stilisticamente deriva dalla pittura della Venosta e più particolarmente da quella del secondo strato di Mústair: se questo è databile intorno al 1170, la curiosa pittura veronese sarà da porsi qualche anno dopo: nei due ultimi decenni del secolo. Quanto ai brani a mosaico di San Marco, che rivelano la stessa influenza, fondendola nella persistente base linguistica di origine macedonica, saranno da porsi anch'essi in un momento abbastanza vicino: diciamo press'a poco nell'ultimo decennio del secolo.

La seconda ondata di influsso romanico occidentale scendente dalla Venosta, e approdante nelle botteghe dei mosaicisti veneziani, porta, per nostra fortuna una data. Noi avvertiamo infatti l'azione di questa seconda influenza, e in maniera perentoria, nei frammenti salvatisi della decorazione dell'abside di San Paolo fuori le mura a Roma, dovuta a maestri veneziani come sappiamo dalla nota lettera di Onorio III al doge Sebastiano Ziani, con la quale il papa chiedeva al Duci Venetorum di inviare gli altri due mosaicisti: "ad hec nobilitati tue gratias referentes de Magistro quem nobis misisti pro Músaico opere in beati Pauli ecclesia faciundo, rogamus devotionem tuam quatenus cum ipsum tante sit magnitudinis, quod per illum non possit citra longi temporis spatium consumari, duos alios in iam dicti operis arte peritos, nobis destinare procures...": la lettera porta la data del 23 gennaio 1218, e da essa traiamo che i mosaicisti richiesti non erano i primi veneziani mandati a Roma (il papa infatti ringrazia il doge de Magistro quem nobis misisti pro Músaico opere: questi con ogni probabilità è l'autore anche della decorazione dell'abside di S. Pietro Vaticano, ese-

guita sotto il pontificato di Innocenzo III, morto nel 1216: perduta oggi, ma di cui restano frammenti, che denotano uno stile tutto diverso da quello dei mosaicisti veneziani arrivati a Roma nel '18 - uno stile vicino, potremmo dire, a quello del secondo maestro del giudizio di Torcello. Sicchè si potrebbe pensare che la seconda ondata di influenza occidentale derivante dalla Venosta (e in questo caso, più che da Mustair, dal S. Giovanni di Tambre) sia approdata a Venezia nell'intervallo tra il 1216 e il 1218 - se non si dovesse far conto della possibilità della compresenza di maestranze diverse, lavoranti in diversa maniera -. Quel che è certo ad ogni modo, è che nel 1218 quest'influenza è presente nell'arte del mosaico veneziana, ed è talmente attiva, da provocare addirittura una nuova intonazione del linguaggio pittorico marciano. Questo "stile dei mosaicisti di Onorio III" diventa la struttura centrale di tale linguaggio nel corso del Duecento. Ne notiamo gli effetti nella grande campata sottostante alla terza cupola (della Pentecoste); ma non nella cupola stessa. In questa - che è, linguisticamente, la più matura e la più complessa delle tre, viene portata al punto massimo d'espressività quella maniera, che s'era venuta formando e sviluppando negli anni tra il 1170 e il 1216 - ed era una "traduzione in veneziano" d'un idioma pittorico derivato principalmente, come dicemmo, dalla cultura figurativa della Macedonia. Nelle pagine delle "genti" che a due a due stanno alla base della cupola tra le finestre, vi sono analogie di stile coi mosaici della prima campata dell'atrio della basilica, il che conferma la datazione probabile della decorazione di questa calotta al primo decennio del Duecento. E' invece nei mosaici che stanno al di sotto, in tutta la campata dominata dalla cupola della Pentecoste, che riconosciamo una rettificazione e maturazione della maniera dei maestri chiamati a Roma da Onorio III con la lettera del 1218: questa fase dunque sarà da porsi intorno al 1220. Ed è questo il momento più alto della pittura veneziana del Duecento. Il gruppo di maestri che opera qui è certamente il più dotato tra quanti lavorarono in San Marco nel corso del secolo: a questa schiera si debbono il grande pannello con l'Orazione nell'Orto - opera probabilmente del caposcuola, da porsi intorno al '20 - e i riquadri sulle due pareti della navata di Cristo della Vergine coi Profeti - opera di uno scolaro del precedente, superiore a questo, estremamente raffinato, lavorante nel decennio tra il '40 e il '50 anche perchè la sua maniera appare sensibile all'esempio di certe sculture marciane che possiamo, per altri elementi, datare appunto intorno a quegli anni. Occorre precisare, perchè non lo si è fatto finora, che tanto il maestro dell'Orazione nell'Orto, quanto quello dei Profeti, diedero cartoni per tutta una serie di santi che sono posti a decorare i sottar-

chi dei valichi tra la campata della cupola della Pentecoste e le navatelle laterali: la presenza della loro mano è evidentissima: avessimo tempo potremmo dedicarci ad un esercizio di attribuzione di tutte codeste figure, una per una.- Dal maestro dei Profeti poi deriva come suo probabile scolaro divenuto a sua volta maestro intorno al 1260 - (si tratta senza dubbio della bottega più illustre dei mosaicisti marciiani, la cui attività occupa il momento centrale del secolo) - l'autore del miracolo delle reliquie nel transetto sud: ultima e più matura espressione di questa grande scuola.

Accanto, naturalmente, vi sono magistri de muxe di minor eccellenza, e di maniera più corsiva e più stanca: son quelli che eseguono i mosaici del transetto e delle navatelle. Anche dell'opera di questi si potrebbe tentare una certa sistemazione cronologica, sebbene attraverso difficoltà ancora maggiori, come sempre avviene quando s'affrontano opere di qualità mediocre, e di gusto tradizionalista, e ritardatario.

Abbiamo visto che nel ciclo "dell'Ascensione" l'infittirsi delle figure rispetto al fondo ("effetto" tardocomneno macedonico) e l'inquietudine lineare ("effetto" del romanico d'origine salisburghese) portano ad uno stiparsi di forme, ad un denso groviglio di sigle, di profili, di lembi; e questi sono termini opposti alla posatezza largamente spaziata, alla semplice, ferma, ingenua profilatura lineare dei riquadri di quest'altro ciclo marciiano, il quale tuttavia si svolge parallelamente a questo. E' un ciclo che si mantiene assai più fedele alla maniera posticonoclastica divenuta ormai vecchia e scontata a Bisanzio; e inoltre, ingloba spessi sedimenti della linearità pittorica, che nell'alto Medioevo italiano sembra attestata sopra tutto da mosaici pavimentali e da certe miniature postottoniane; ad esso appartiene quello che il Gombosi considerò il gruppo più antico di mosaici della basilica (Storie di San Marco, sulla volta della tribuna dell'organo), eseguiti in "stile trasparente o stile a disegno a penna". E in effetto codesti mosaici appaiono davvero i più arcaici; ma, ritengo, piuttosto per gusto, che per esecuzione; giacchè in fatto di cronologia, qui più che mai occorre evitare d'essere dogmatici.

Ma ad ogni modo, se non dei primissimi, si tratta certo di lavori da porsi tra i primi: molto probabilmente è da riconoscerli l'opera di quei maestri, coi quali prosegue all'interno l'attività delle botteghe più tradizionaliste che s'erano formate ancora al tempo dell'impresa di Domenico Selvo, tra il 1170 e la fine del secolo.- (A questo proposito, e poichè siamo in argomento, cade qui necessaria una precisazione, che può offrirci anche uno degli scarsissimi appigli cronologici di cui disponiamo.

Durante i lavori di restauro dei mosaici, compiuti agli inizi del nostro secolo, si fece una piccola scoperta che ha la sua importanza: staccando il manto musivo della volta del Patriarca - che, come noto, s'appoggia ai piloni centrali della basilica - gli operai rinvennero nella malta dello strato di supporto de' mosaici una moneta di rame, che fu facilmente riconosciuta come un quartarolo di Enrico Dandolo. Evidentemente la moneta cadde dalla tasca d'un muratore non molto prima; praticamente nello stesso tempo in cui si fece il lavoro di mosaico.- L'ultimo strato infatti di intonaco si applica pressocchè contemporaneamente alla stesura musiva: compiuto e liscio che sia, l'imaginarius vi traccia rapidamente lo schizzo a sinopia per dare il disegno generale, più che altro un'indicazione, perchè non viene mai ripetuto alla lettera, e quasi subito dopo il mosaicista sale sull'impalcatura e comincia ad infiggere col pollice le tessere, che gli porge via via il garzone, o che tiene nell'ansa del grembiule, nell'intonaco, il quale dev'essere, non più bagnato, ma ancora umido al punto giusto, perchè i cubetti possano penetrare al loro posto e la malta che li sostiene faccia presa rapidamente. Possiamo calcolare una giornata circa di intervallo tra l'applicazione dell'ultimo strato d'intonaco - che è il più molle ed elastico, e perciò spesso mescolato a paglia - lo schizzo delle sinopie, e l'inizio della posa delle tessere. Calcolando facilmente l'epoca di emissione di questa moneta, possiamo pensare che probabilmente la decorazione della volta del Patriarca fu compiuta tra il 1195 ed il 1205. Come vedete, siamo nei termini che ho indicato poco fa su basi stilistiche: in questo decennio a cavallo tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo è ragionevole pensare che fossero ancora attive botteghe di mosaicisti derivate appunto da quelle dell'impresa iniziata da Domenico Selvo, e impiegate specialmente in queste parti secondarie della decorazione - giacchè alla stessa epoca, ovviamente, vanno assegnati anche i mosaici che denotano affinità stilistiche con quelli della volta dove fu trovato il quartarolo -. La precisazione richiede anche una rettifica: lo sfruttamento della scoperta della moneta ai fini dell'impalcato della cronologia de' mosaici di San Marco non è una "trovata" dell'amico Demus, come parve credere taluno dei recensori del suo libro: esso era già avvenuto nientemeno che in un articolo del Corriere della Sera del 30 luglio 1906, riferito anche dal Testi nella sua Storia della pittura veneziana, I, pubblicata nel 1909, in una delle infinite note e contro-note.)

Più tardi nel corso del Duecento le stesse botteghe eseguirono le Storie di Maria e del Vangelo dell'infanzia di Gesù sull'arcata ovest del transetto nord, i quattro Miracoli nel braccio nord, la Samaritana, la Mol-

tiplicazione dei pani e dei pesci, la Storia di Zaccheo nel braccio sud; figure di santi sulle arcate del pianoterra e sui pilastri. La maniera di questi maestri non è insensibile alle "novità" linguistiche del ciclo maggiore e parallelo; ma in essa soprattutto è straordinaria la persistenza, o forse meglio la ripresa, di accenti paleocristiani - quasi si vorrebbe dire tardoromani -. La colonna con la vite attorta, per esempio, nella scena del Miracolo di san Filippo, può ricordare ancora i dipinti di Pompei e di Boscoreale; le figure che s'affacciano ai plutei nella scena della leggenda di San Clemente (parete sud della cappella meridionale del coro) più che certe "presentazioni" dell'arte del tempo di Giustiniano, rammentano addirittura i pannelli dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli; il particolare, così raro, dell'ancella curiosa col dito alla bocca, nella Visitazione (arcone ovest del transetto settentrionale) è ripreso, dall'abside di Parenzo; e d'altri residui tipicamente paleocristiani si potrebbe facilmente discorrere, arrivando magari all'ipotesi che il "protorinascimento" veneziano proposto dal Demus in campo di scultura, abbia avuto qui un certo parallelismo in pittura.

◆ Naturalmente però è soltanto una svista quella del Demus, che mette in relazione alcuni tra i più caratteristici e più "paleocristiani" tra i mosaici di questo ciclo (come quelli della Vita di Maria) con un suo "Maestro dell'Incredulità di Tommaso", cioè con l'autore della più affollata, compressa e linearmente divincolata delle scene della Passione sottostanti alla cupola centrale: le quali scene sono invece, come avvertiamo, l'espressione più matura della corrente meno tradizionalista, più aggiornata a certe "novità" occidentali di cui abbiamo riconosciuto l'origine. E basterebbe, se non altro, la fondamentale diversità del rapporto tra figure e fondo, a dirimere l'equivoco. Vero è tuttavia, che nei primi decenni del Duecento le due correnti, fin allora così distanti, vanno avvicinandosi e parzialmente fondendosi; e che sigle ben riconoscibili della "maniera dell'Ascensione" (caratteristiche quelle che compongono le forme emergenti a "curve di livello") sono adottate anche da mosaicisti della corrente più tradizionale, e già dagli autori dei Martirii degli Apostoli e della Vita di Maria. (Ma pure è da notare quanto questi partecipino della cultura pittorica della terraferma, confrontando alcuni tratti delle scene della Vita della Vergine con certi affreschi, per esempio, di Verona, e del Veronese. La ragione, ovvia, è che ambedue, mosaici veneziani e affreschi veronesi, accolgono accenti salisburghesi, probabilmente per il tramite dell'arte della Venosta.) Le ultime espressioni di questo ciclo sono da ravvisare in figure di santi isolati nei sottarchi e in quelle monumentali della cupola meridionale: il

ciclo quindi si chiude verso il 1240, perchè tra codesti santi sono Paolo Martire e Paolo Eremita, le cui reliquie furono traslate a Venezia rispettivamente nel 1222 e nel 1240. Tali figure sono stilisticamente affini ai santi dell'atrio connessi con la terza cupoletta con Storie di Giuseppe, sicchè è da credere che appunto verso il 1240 il lavoro di decorazione del nartece - la parte forse di unità e connessione stilistica maggiori della basilica - giungesse all'altezza di questa terza callotta.

Ma dei mosaici dell'atrio trattammo esaurientemente in corsi passati, quindi non riprenderemo ora l'argomento. - E del resto quest'esposizione sommaria aveva lo scopo di fissare, per quanto possibile, i paletti della cronologia della decorazione del naos marciano; poichè, come già dissi e com'è ovvio, nessuna analisi stilistica seria può essere tentata senza una preventiva ricognizione nell'area bizantina. - Per concludere dunque e riassumere, possiamo buttar giù questo piccolo "stemma" cronologico.

- 1080 c. - decorazione di Domenico Selvo (frammenti di Deposizione)
- 1100 - inizio della rivestitura marmorea interna
- 1109 - mosaici di S. Cipriano a Murano
- intorno al 1110 - mosaici del portale interno dell'atrio
- 1112 - conclusione di questi lavori ed esecuzione delle valve niellate
- 1112 - mosaici dell'abside della basilica Ursiana di Ravenna.
- 1120 c. - teste delle quattro figure dell'abside centrale
- 1145 - incendio della basilica
- 1150 c. - rifacimento delle quattro figure dell'abside centrale
- 1159 - termine della rivestitura marmorea interna
- 1170 c. - inizio della decorazione delle cupole - cupola dell'Emanuele - Storie di san Marco
- 1180 c. - cupola dell'Ascensione
- 1195-1205 (quartarolo di Enrico Dandolo) - Storie di Maria, Vangelo dell'infanzia, etc.
- verso 1216 - Calotta della cupola della Pentecoste
- 1220 c. campata della Pentecoste - Orazione nell'Orto
- 1222-1240 - Santi nei sottarchi e nella cupola sud
- 1240-50 - pannelli di Cristo e della Vergine tra

Profeti

1260 c. - Miracolo delle reliquie.

Dopo il 1260 penso che i mosaicisti siano stati all'opera, nell'interno della basilica, soprattutto nelle campate anteriori - vale a dire occidentali, verso la facciata, - in quei tratti fino all'Apocalissi, del cui stile non possiamo avere oggi nessuna idea, perchè furono completamente rifatti in epoca moderna. Altre maestranze lavoravano a quella data e fino all'80 circa a terminare la decorazione delle lunette esterne, e dalle ultime cupolette del braccio settentrionale dell'atrio dopo di che passarono, proprio sullo scorcio del Duecento, nella cappella Zen. Ma ve ne furono anche alquante che, sfruttando presumibilmente la richiesta della loro opera divenuta sempre più rara e preziosa, accettarono ordinazioni fuori di San Marco ed anche fuori di Venezia (abbiamo riconosciuto la presenza di immaginari per mosaici a Treviso, per esempio, o a Brescia, nel corso dell'anno passato). Di questa sorta di emorragia è testimonianza molto significativa la nota terminazione dei procuratori di San Marco, del 1259 appunto (quando dovette cominciare ad aggravarsi la crisi): vi traspare la preoccupazione che la tradizione dell'opera di mosaico (invero divenuta piuttosto anacronistica in Occidente) minacciasse di morire per consunzione. Dice il documento (Archivio di Stato, Proc. di S. Marco de supra, B. 78, proc. 182, cap. c. 1): "Faciemus quod omnes Magistri de Muxe teneantur habere duos pueros pro arte adiscende. Item faciemus, quod omnes Magistri de Muxe, qui nunc sunt ad opus dictae Ecclesiae deputati habeant et teneant ad minus duos pueros apud se qui videant et adiscant dictam artem...". Ma i mosaicisti continuavano a emigrare; non è impossibile che ci capitasse di ritrovare qua o là qualche altro relitto dell'opera loro (la ricerca non è certo terminata); per ora basterà richiamare la nota delibera dell'arte di Calimala a Firenze (approvata nel 1302): "quod consules procurent quod alii boni et legales magistri habeant, per dicto opere faciendo, de Venetiis vel aliunde, quanto melius et citius fieri poterit": si trattava di portar innanzi la decorazione a mosaico del Battistero, rimasta in tronco perchè si eran dovuti cacciare i due maestri che vi lavoravano, perchè rubavano le tessere (presumibilmente quelle d'oro).

Ma passiamo ora, per porre le basi del nostro esercizio critico, all'area bizantina, riprendendo il discorso che abbiamo lasciato interrotto alla fine dell'iconoclastia.

LA PITTURA BIZANTINA DEL "SECONDO PERIODO AUREO"

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 avevano continuato a resistere e ad agire durante la crisi iconoclastica.

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: giacché questa nasceva appunto là dove quegli schemi finivano, come la forma di quell'unità di struttura. Soltanto più tardi, dopo la fine dell'Impero: inariditasi la sorgente creativa, rimarrà il solo scheletro, privo di sostanza, di quell'impalca

tura, e passerà agli atti nel famoso Manuale del monaco Dionisio. Ma quale fosse l'idea dell'arte dei bizantini del secolo X ci è attestato dal Trattato del pittore Teofane: il quale raccomanda insistentemente agli artisti di 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 intorbidiva 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.

Occorre premettere che soprattutto in quest'epoca l'arte cristiana d'Oriente venne a trovarsi in una posizione di equilibrio instabile: già avvertibile anche per l'innanzi, come dicemmo; ma che ora s'andò accentuando, probabilmente perchè la crisi dell'iconoclastia aveva fatto drammaticamente presente il pericolo d'una dissoluzione di tutto quel contesto semantico impalcato sopra le immagini, e di quella struttura linguistica così elaborata, così distillata per esprimere le verità cristiane (secondo il pensiero greco medievale) se non si correva ai pari con una codificazione rigorosa tanto dei segni e del loro contesto, quanto dei significati. Ma proprio questa intransigenza, d'altra parte, non poteva che contribuire ad accentuare il distacco, e la reazione, da parte degli strati più popolareschi, o provinciali, non tutti in grado di partecipare, e forse nemmeno di comprendere, l'astrazione di quel rigore speculativo rispecchiato in un corrispondente rigore figurativo: e pronti invece a ricercare nell'arte una risposta al carattere eventico - e dunque narrativo, drammatico etc. - della concreta esisten

za. - In ogni caso, questo dualismo vi fu, e noi, che cerchiamo ora di costruire una storia di quella cultura pittorica, dobbiamo tenerne conto.

Da un lato vi fu la capitale, con il suo stile aulico, colto e raffinato, dall'altro le province con le loro espressioni immediate, di quel carattere che si dice primitivo: e perciò essa oscillò continuamente tra due poli, di cui a vicenda l'uno prevalse sull'altro, secondo le epoche e i territori. Solo recentemente (la storia dell'arte bizantina è ancora in formazione) gli archeologi si accorsero di codesta duplicità e notarono che, nel complesso dell'arte che si suol dire bizantina, la scuola propriamente costantinopolitana rappresenta solo una parte, e, per alcuni, una parte limitata. Nelle province, la tradizione protocristiana, nutrita d'apporti barbarici e di nuovi apporti orientali non meno barbarici, in fondo, di quelli dell'Occidente: tradizione anteriore al raggiungimento dello stile aulico di Costantinopoli, del quale in parte costituì la materia prima, conservò sostanzialmente intatto il suo valore per tutta la durata dello Impero, determinando affermazioni spesso antitetiche a quelle dell'arte ufficiale. Questo dualismo non fu proprio solo delle tecniche artistiche, ma dell'intera cultura dell'Impero; e non rispose soltanto ad una distanza etnogeografica tra metropoli e province, ma fu insito nella stessa conformazione di Costantinopoli. "Più si studia questa società bizantina del Medioevo, più si vede ch'essa comprendeva due grandi classi assolutamente estranee l'una all'altra e formanti come due piani sovrapposti. In cima la sacrosanta gerarchia.... l'elemento conservatore per eccellenza.... L'arte ufficiale fu la sua più bella espressione. Al di sotto la massa del popolo, ecc." (Bréhier).

Vi sono però storici e archeologi che contrappongono a questa tesi dualistica l'affermazione dell'unità della civiltà e dell'arte bizantine, e respingono come inutili, se non nocive, quelle distinzioni: "L'arte bizantina fu essenzialmente l'arte della Costantinopoli imperiale e conservò le sue fondamentali caratteristiche per tutto il tempo che gl'imperatori regnarono sul Bosforo" (Runciman). Ed hanno ragione tanto gli uni quanto gli altri, perchè ambedue quei caratteri son proprii delle civiltà, che debbono la loro vita essenzialmente ad una sintesi culturale, che ha per soggetto la volontà di forma, e quindi per oggetto il raggiungimento di uno stile. Di ciò era conscio il grande patriarca della storia dell'arte bizantina, Nicodemo Kondakov, il quale poco prima di morire ricordava la necessità storica, in cui si venne a trovare l'Impero, di creare funzioni, ranghi, dignità, che gli permettessero di "formare" l'Europa dal punto di vista civile, reli

gioso, militare, amministrativo: e mostrava quindi come tutto quel che a noi oggi può sembrare un inutile spiegamento di vanitose apparenze: quelle cerimonie d'una pompa inaudita, quei festini, udienze, costumi, ecc., d'incredibile ricchezza, fossero necessari per raggiungere appunto quella forma di cui Bisanzio aveva bisogno per stabilire agli occhi dell'universo la continuità e la potenza della civiltà della Roma antica e, nello stesso tempo, per avvicinare questa civiltà, per gradi successivi, alla natura ed ai costumi della società barbarica. Il mondo bizantino fu, tutto, uno spettacolo; ma spettacolo che col suo organizzato, liturgico splendore intese imporre una regola civile, uno stile di vita agli spettatori: e spettatori furono tutte le genti del Medioevo, giacchè è innegabile che la misura e la norma bizantine ebbero parte essenziale anche nell'incivilimento della cultura barbarica dell'Occidente. Ogni festa, ogni costume nella vita dell'Impero, ogni atteggiamento liturgico, ogni cerimonia di palazzo ebbero un profondo significato, che trascese il valore del singolo per assumere un valore intimamente sociale, trasformando ogni persona in una "dramatis persona". Nella vita bizantina non solo i sacerdoti perdettero la propria umana individualità per divenire in carnazioni liturgiche: anche tutti i cittadini, dall'imperatore al più piccolo mercante, furono chiamati a superare la loro limitata vita particolare, per rappresentare una parte definita in un tutto stilisticamente unitario.

Grande regista di questo spettacolo fu la capitale, Costantinopoli. Per la sua stessa costituzione, l'Impero fu un organismo macrocefalo: Costantinopoli fu la sua testa, unica, enorme, e il resto del paese sembrò esistere solo per sorreggerla. Senza dubbio le province conservarono la propria vitalità, così accentuata da nutrire spesso forti tendenze separatiste; ma, passato il primo periodo, di formazione, non vi ebbero mai presa velleità di soppiantare la capitale dalla sua funzione di vangelo culturale. Giacchè in ultima istanza il tribunale che dava il giudizio su ogni valore era Costantinopoli: ed ogni attività in tutto l'Impero, compresa l'attività artistica, doveva ricevere a Costantinopoli quel crisma qualitativo, che la rendesse valida persino nella sua terra d'origine. Così avveniva che l'humus, da cui rampollava la stessa funzione determinante della capitale, si nutriveva e s'organizzava gerarchicamente via via, in virtù proprio di quell'apporto delle province, rendendo perciò insussistente una reale contrapposizione culturale di queste a quella. In altre parole, mentre Bisanzio dava un senso ed uno stile all'Impero, aveva bisogno, per questo suo compito stesso, d'un rinnovamento continuo di elementi. Bisanzio non esisteva culturalmente che in virtù della sua attitudine qualificante.

Ciò può spiegare l'antitesi d'opinioni critiche di cui si parlò dianzi, dovuta all'apparente paradosso in sito nel mondo artistico bizantino: in quest'arte, i cui elementi non furon creati a Bisanzio, ma che tuttavia senza Bisanzio non sarebbe potuta esistere. Anche nel dominio delle tecniche artistiche la funzione di Costantinopoli fu qualificante: propose cioè l'esempio di norme rigorose in fatto di struttura formale, ma senza limitazioni di principio per gli elementi. Bisanzio difatti non creò elementi figurativi: li accolse a piene mani dalle province; ma tanto più severamente impose ad essi le leggi del suo stile. Da parte loro gli artisti provinciali si sforzarono di seguire le leggi dettate dal gusto della capitale, la cui sanzione soltanto poteva dar loro la necessaria sicurezza di procedere nel solco della tradizione gloriosa.

Così il dualismo capitale-provincia si risolve, alla fine, in unità; tuttavia deve sempre essere tenuto presente nell'esame dei monumenti e nell'interpretazione dello sviluppo tecnico delle loro forme: giacchè, malgrado quella superiore unità, vi sono gruppi di monumenti in cui prevale nettamente lo stile bizantino aulico, ed altri invece dove, malgrado la superficiale vernice di questo stile, l'espressione provinciale erompe non dominata. Tali gruppi, con tutte le loro varie influenze e interferenze reciproche e con altri linguaggi artistici, non bizantini, si possono connettere con sufficiente approssimazione a territori geografici ed a periodi storici. Ed anche, sebbene meno strettamente, alle diverse tecniche della decorazione. Nelle decorazioni a mosaico (tecnica lussuosa, imperiale) prevarrà di regola lo stile aulico, mentre nella decorazione a fresco, di minor fasto, saranno più comuni le variazioni provinciali o popolari. Ma non si tratta d'una legge, che non comporti eccezioni, come vedremo tra poco, trattando per esempio dei mosaici di Hossios Lukas.

E non meraviglia, che i primi esempi di mosaici posticonoclastici che si trovino a Costantinopoli abbiano caratteri che a noi oggi appaiono abbastanza lontani da quella che sarà poi la struttura linguistica tipica della arte di corte del "secondo periodo". - Infatti, come già accennai, sebbene il culto delle immagini fosse definitivamente restaurato dall'augusta Teodora vedova di Teofilo, nell'843, la vena iconoclastica, o in ogni caso l'incertezza e lo sperimentalismo in fatto di iconografia si protrassero ancora per più d'un quarto di secolo, fin verso l'870: questi anni furono necessari all'elaborazione del nuovo, completo, coerente programma di decorazione religiosa. In tale intervallo certamente si eseguirono immagini - in parte ne abbiamo anche ricordate - non come

isolate icone o pannelli votivi: la prima di codeste icone, di cui ci sia rimasta memoria, fu quella non più esistente del grande Cristo sopra la porta della Chalké in Palazzo: visto ch'essa è ricordata dall'epigramma commemorativo composto dal patriarca Metodio tra l'843 e l'847. E press'a poco agli stessi anni, a mio parere, appartengono i mosaici scoperti poco più d'un decennio fa nel cosiddetto sekreton: - una stanza adiacente al matroneo meridionale della grande Santa Sofia. Lo scopritore, P. Underwood ha chiaramente dimostrato, con considerazioni non solo stilistiche, ma anche semantiche e prosopografiche, che questa serie piuttosto sconnessa d'immagini (la quale include una Deisis sopra la porta d'entrata; e numero se figure di Apostoli, Patriarchi, Santi, qui sotto e sull'altre pareti) commemorava la vittoria, dell'843, del culto delle icone: e fu eseguito subito dopo tale data. - Ora, non può sussistere dubbio che, quanto a stile, questi mosaici appartengano alla maniera monastico-popolare: e la cosa si spiega in ragione di quel che dicemmo or ora: la maggior parte dei conventi non aveva mai rinunciato alle immagini anche durante la crisi iconoclastica; anzi, come già scrissi, aveva vigorosamente lottato contro la casta militare-imperiale, in difesa delle immagini. Questa primissima ripresa dunque dell'arte bizantina del secondo periodo avvenne facendo propri quegli accenti rudi e scabri; e fedeli infine alle abitudini figurative popolareshche ancora paleocristiane, le quali per l'innanzi erano state messe in sordina dagli impegni di raffinatezza (e dunque di tendenza colta, umanistica, ellenizzante) dell'aula imperiale. -

Questi mosaici sono costantinopolitani, e si trovano nel tempio più aulico di Costantinopoli: Santa Sofia; e sono, a mio parere, il capo di fila d'una corrente di stile che ha breve durata nella metropoli - dove viene presto sopraffatta, almeno nelle grandi decorazioni, dalla più raffinata e più tipica maniera palatina -; ma continua, come suole, ad avere vita in provincia, dove gli esempi maggiori, tra quanti rimasti a tutt'oggi, sono i mosaici di Hossios Lukas nella Focide e di Sta Sofia di Kiev (oltre che i riflessi nelle lavre rupestri, etc.) - Anche la maniera di Hossios Lukas, dunque, ha il suo punto d'origine costantinopolitano, finora non identificato da alcuno; ma chi verrà con me nel prossimo viaggio di istruzione potrà constatare coi propri occhi, confrontando i due cicli, se la mia intuizione è fondata.

Ma null'altro si trova a Costantinopoli che manifesti una maniera siffatta: perchè frattanto s'era venuta maturando nella metropoli quella struttura figurativa, linguistica e semantica, che doveva divenire dominante; e essa ebbe le sue origini culturali e di gusto nell'at-

teggimento 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.

Le tappe successive della "formazione" di tale corrente probabilmente si potevan seguire sulle opere eseguite in quel venticinquennio e tutte perdute: la decorazione del Chrisotriclinio tra l'856 e l'867; soprattutto il completamento de' mosaici della Theotokos del Faro, dell'864; i nuovi mosaici in Sta Sofia, che non ebbero i nizio prima dell'867. La chiesa di S. Sergio e Bacco fu ridecorata, per sollecitazione del patriarca Ignazio, tra l'867 e l'877; ^{di} quella da' Santi Apostoli ~~già parliamo~~ ~~a lungo~~: essa ebbe sicuramente una nuova decorazione ~~a me~~ ~~saico~~ - credo che oggi non vi sia più nessuno studioso che non aderisce alla mia ipotesi, respingendo quella, stranamente negativa, di Otto Demus. Anche il Beckwith, cui si deve l'ultimo volume serio sull'argomento (1961) - lasciando da parte cioè i manualetti di divulgazione dei vari Talbot Rice, Chatridakis etc. - accetta l'asserzione che la basilica fu almeno rimaneggiata e certamente ri decorata in periodo macedone: soltanto, forse per desiderio d'originalità, propone che il lavoro sia stato intrapreso non già da Costantino Porfirogenito, ma dall'avo di costui, Basilio I (867-886). Senza esporne, purtroppo, le ragioni: le quali, se ci fossero davvero e valide, recherebbero un appoggio anche maggiore alla mia tesi. Perchè, come già dissi, abbiamo vari e numerosi indizi per ritenere che i mosaici dei Santi Apostoli avessero un carattere più effusamente narrativo, fossero insomma vicini per maniera alla corrente conventuale-popolare, più che a quella raffinata e intransigente dell'aula imperiale; e un accento siffatto ovviamente si spiega nel periodo immediatamente successivo alla fine dell'iconoclastia (cioè col primo degli imperatori macedoni, Basilio) meglio che un quindicennio più tardi; e più pianamente si regge anche l'altra mia ipotesi, che i mosaici di Hossios Lukas - i quali manifestano codesto accento appunto - abbiano tratto ispirazione da quelli costantinopolitani dei Santi Apostoli. - Ciò ad ogni modo - è chiaro - non modifica il "quadro" da me proposto di questo, che è uno dei momenti più problematici della storia dell'arte bizantina.

Accanto alle ultime persistenze nella metropoli di ^{una} questa maniera più popolare, ^{arabica - non sono ancora sulla scena, S. Sofia} comunque, si fa largo e si impone energicamente, a partire dagli anni sessanta,

La loro
non sono
per la chiesa
S. Marco di
Venezia

la renovatio che informa di sè lo stile aulico del periodo macedone. Non meraviglia che tale renovatio, soprattutto per il suo neoclassicismo, sia stata giudicata da più d'uno studioso come "molto pericolosa per l'originalità dell'arte bizantina". *E non perché si poteva lasciar sentire e distrarre dal'Occidente europeo.*

"Il lato programmatico dell'arte viene sottomes-
so a una rigorosa regolamentazione; la varietà dei modi
decorativi si restringe; gli influssi dell'arte popolare
scompaiono davanti ad un neoclassicismo gelido e sostenu-
to. Il rozzo espressionismo dei mosaici di Salonico e
dei salterii miniati cede il posto ad un ritmo ben accen-
tuato, alle composizioni pacatamente equilibrate che spes-
so ricalcano antichi modelli alessandrini. Nel X secolo
questi modelli si copiano così spesso e in modo così pe-
dissequo che la pittura (specie la miniatura) acquista un
carattere forzato ed eclettico..." (Lazaref).

Il che è vero; ma fino a un certo punto, almeno
per quanto riguarda l'interpretazione. Si tratta infatti
secondo me di una tipica manipolazione linguistica, che
come tale va intesa. Si riassumono certo (e più che nelle
miniature, negli avorii del tempo) infiniti segni dell'ar-
te greca ed ellenistica. Ma il loro significato è profon-
damente diverso.

Perchè ora non si parte dalla percezione degli
eventi per raggiungere una forma ideale, ma all'opposto,
si assumono quei canoni ideali per esprimere con essi la
simbolicità del mondo divino liturgicamente ordinato. Il
che non vuol dire che l'efficacia linguistica dell'arte
classica sia spenta: ne è rimasto solo quel tanto o poco
che s'era disciolto da contenuti specifici e tramutato in
capacità emotiva. La viva spiritualità, sorta e nutrita
dell'arte classica, ora veniva incontro al cristianesimo,
facendolo fiorire nelle anime, liberandolo in qualche mo-
do dallo schematismo astratto dei primi secoli. Riaffio-
rano nella pittura i motivi mitologici, e persino a lor
modo ritrattistici e paesaggistici. Ma, come il paesaggio
perde ogni valore di definita ambientazione e di spazialità,
così il mito, divenendo cristiano, rinuncia a qualunque
carica esistenziale, e il ritratto si sottrae ad ogni mi-
metismo della "persona". Il racconto ha *una* forma involu-
ta e ciclica, attraverso la quale s'esprime la maturazio-
ne del mito cristiano "alla greca": il rendere visibile
quel presente virtuale in cui confluiscono, risolvendosi
in ischemi simbolici, i fatti della storia e della leggen-
da. E i personaggi, sebbene spesso i loro caratteri soma-
tici siano definiti, non si distaccano dalla struttura
predisposta sulla quale le forme, ridotte all'assoluta
piattezza di zone cromatiche, e pertanto anch'esse egua-
gliate in valore all'oro, scandiscono un ritmo illimita-

*In questo
lato, il periodo
era perennemente
invariante sul
sec. IV, forse
di maggior
peso quello,
dell'altro qua-
drante, del
questo arabo
che già comin-
cia a darsi
una propria for-
mazione | e
del resto non
era una certa
azione durante
l'antichità.
Tale è: questi
"renovatio" o
da vedere pinto-
l'arte una rea-
zione sotto
quell'aspetto di
"scritta" per
Il periodo che
nell'immagine:
come nuovo il
compreso l'arte*

to - i personaggi danno sempre, anche quando sono isolati, l'impressione d'un insieme corale. Il senso della loro azione è, appunto, in questo loro coagire: tanto impersonale che talora sembra che la vendetta dell'individualità soffocata si riveli in qualcosa di vago, di dolorosamente ottuso e sordo nella loro espressione. In quelle pitture, malgrado la ripresa di classicità e di intento monumentale, il simbolo continua a vibrare profondamente, nella sua ambiguità, con l'attrazione d'un elemento silenzioso e irraggiungibile; ed anche quando le figure giungono a toccarci con uno sguardo o con un gesto, è sempre qualcosa di impersonale che muove quegli occhi o quelle mani: qualcosa di trascendente e inviolabile, inconscio, si direbbe, per quelle figure e incomprensibile per noi, che ci turba col suo segreto.

Ma ci turba così solo perché siamo eredi del Rinascimento, e, più, del Romanticismo. - In effetti, oggi, che, volere o no, la nostra critica non può non tener conto dello strutturalismo, siamo in grado di dare un'interpretazione forse più autentica dell'arte bizantina (quest'arte asservita nella sua decrepitudine, la definì il Longhi). Ma l'asservimento e la decrepitezza non sono categorie estetiche: tutt'al più potrebbero essere causa d'un disvalore - di carattere sociale tuttavia - il quale in ogni caso esigerebbe d'essere verificato sui concreti esiti formali. I quali non consentono un pessimismo siffatto. Potremmo dire invece che il valore esemplare dell'arte bizantina, in tutta la storia delle civiltà, consiste in questo: che forse mai le arti della visione mostrarono un'altrettanto connessa e coerente struttura, comparabile a quella della lingua in senso proprio. Forse mai l'evento esistenziale, che, a differenza che nella lingua, sembra nelle arti figurative ineliminabile, qui fu ridotto a segno, operante con piena coerenza nel campo d'una connessione simbolica.

Come già dissi in altra lezione, secondo me il primo esempio, giunto fino a noi, di mosaico appartenente alla corrente aulica dell'arte metropolitana del secondo periodo, è offerto da quell'Annunciazione che ho potuto ricostruire sui frammenti provenienti dalla decorazione della Theotokos del Faro: essa ci dice che il "nuovo corso" si riacciava, dopo la cesura dell'iconoclastia, alla maniera aulica che l'aveva preceduta (per intenderci e grosso modo: maniera di Giustino II), cristallizzandone tuttavia lo "sfumato neoalessandrino" in una sorta di sgranata linearità. In ogni caso è ben chiaro, che a seguito, non solo cronologico ma anche stilistico

di essa, si debba porre la lunetta riscoperta sulla porta centrale, che immette dal nàrtece al naòs, di Santa Sofia.

Non è senza significato, che questo mosaico (il primo, ancora in sito, di corrente aulica, nella Capitale) si debba legittimamente legare al nome ed alla persona dell'imperatore Leone VI, il Sapiente, l'umanista scolaro di Fozio, e che si trovi nel maggior tempio palatino. (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.). La grande lunetta infatti rappresenta credo indubbiamente l'imperatore Leone VI mentre fa una profonda "proskinesis" 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, all'epoca dello stesso imperatore raffigurato (886-912) la si può interpretare, come io stesso proposi al momento della sua scoperta, quale un 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, Zoì. La lunetta fu, manifestamente, eseguita sul posto dell'antecedente, che doveva avere la decorazione "iconoclastica" (croci etc.) delle rimanenti: di essa infatti resta buona parte del fondo. Presenta una singolarità tecnica, probabilmente di continuità: il fondo è composto a filari di tessere paralleli e molto lontani l'uno dall'altro. Quanto a stile pittorico, il mosaico rivela di discendere, come dicemmo, dalla maniera dell'Annunciazione della Madonna del Faro, a sua volta riallacciandosi al neoalessandrino dello "stile di Giustino II", etc. E forse da questo "attacco" gli deriva quella caratteristica ambiguità di linguaggio, che sembra voglia rinsaldare, in un astratto plasticismo arginato da linee, una sorta di disfacimento pittorico in qualche modo "anteriore" - nell'ordine diacronico d'una storia della "langue" al senso Sausiuriano.

In ogni caso, una tale maniera, da tempo riconosciuta in opere del periodo macedone più avanzato e nella ulteriore evoluzione dello stile di palazzo (riappare alla fine del secolo 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 secolo 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)

I monumenti cruciali erano, ovviamente, quelli noti dalle fonti e già in parte richiamati: dovuti allo impegno, che certo sollecitò la corte dopo il ripristino delle icone, di ridare ai fedeli un nuovo corredo di immagini: impegno che, è facile comprendere, dovette essere quasi febbrile in quei primi decenni.

Ma non è vero che tutti i "monumenti cruciali" siano andati perduti, come credeva a suo tempo Demus (ed anch'io, del resto), e come ha ripetuto recentemente Lazaref nel suo articolo sulla Pittura bizantina nella Enciclopedia Universale dell'arte: pubblicato tuttavia - è debito riconoscere - nel 1959: vale a dire prima delle ultime scoperte in Santa Sofia, delle quali non potea essere a conoscenza. Noi oggi possiamo dire che questi ritrovamenti - ai quali altri sicuramente s'aggiungeranno - ci danno modo di fissare, assai meglio che per l'innanzi, i caratteri e le tappe fondamentali della pittura costantinopolitana di palazzo durante l'intero secolo X, con sufficiente chiarezza, tenuto conto che si tratta di un capitolo, finora rimasto tra i più oscuri, della storia dell'arte del Medioevo.

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, per me, che più che archeologo nel senso tradizionale sono un critico d'arte, attento soprattutto ai valori qualitativi; ed è appunto la qualità pittorica che fa di questo quadro un vero capolavoro, e rivela la mano d'un maestro eccellente: il ritratto dell'imperatore Alessandro (finito di ripulire nel 1950), situato sulla parete della galleria al di sopra del matroneo settentrionale di Santa Sofia. 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 gli fu eletto despota unico: in ogni caso dunque tra la primavera del 912 e la primavera del 913. - Lo splendido ritratto così esattamente databile, toglie ogni dubbio re siduo anche sulla datazione della lunetta di Leone VI, im mediatamente precedente, e sugli altri mosaici di Santa Sofia, composti poco dopo. Con essi infatti non ha soltan to le connessioni tecniche, bene rilevate da Underwood e

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 decisamente accentuato dell'evoluzione stilistica di questa corrente. Non esistono documenti per datare il mosaico: la fonte più antica che lo domina è un Synaxiario, compilato nel XII secolo 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 appartenebbero anche i quattro immensi cherubini tetramorfi dei pennacchi - che tuttavia esistevano già nella ^{prima} decorazione della basilica: si sarà dunque trattato d'un restauro - o rifacimento. Gli attuali sono in pittura; nè so se, in questi ultimi anni, si siano ritrovati al di sotto almeno frammenti del mosaico anteriore. Nel secolo XI, poi, Romano III farà mosaicare la 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 dai Fossati (16)) nel santuario, "dove l'attuale lavoro di ripulitura dovrebbe quindi scoprire le immagini di Costantino IX Monomaco, di sua moglie Zoè, 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 Alessandro ha portato già ad una fissazione dello stile di palazzo: il disfaccimento 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 soprattutto nella figura della Vergine e del Bimbo) ripulito (ancora nella figura

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 ancor memori delle durezza della "maniera conventuale", la disposizione ritmica, ed il nascente "isolamento statuario" di queste figure puntano verso lo stile di Dafni, cioè verso il meriggio dello stile protocommeno; 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 settentrionale, sebbene Galassi 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 già vecchio giornalista aveva 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 dal compianto 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, coerente connessione linguistica, traiamo una cognizione ormai chiara, vorrei dire irrefutabile, del corso della pittura bizantina di palazzo lungo tutto il secolo X. E veniamo dunque a conoscenza delle due maniere basilari che si divideranno il campo dell'arte della area bizantina nel secolo successivo: l'una, più fortemente espressiva, iconograficamente e stilisticamente derivata dalla tradizione conservatasi nei conventi, durante la iconoclastia, e, dopo il termine di questa, accolta per breve periodo a Costantinopoli, in opere come la decorazione del "sekretion" di Santa Sofia e probabilmente quella dei Santi.

Apostoli; e in seguito attiva soprattutto in "provincia" (la seguiremo tra poco 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 prelude ad uno stile più abbreviato e convenzionale.

Ma appunto: affrontando ora lo studio della pittura bizantina del nuovo secolo, l'XI, è opportuno sospendere per il momento l'esame dei monumenti di scuola aulica della capitale e passare invece a seguire gli esiti in provincia della prima corrente, la più arcaica e popolare, ma anche la più libera ed espressiva; in ogni caso, quella che ebbe maggiore azione sul formarsi della scuola veneziana del mosaico, e sullo stesso complessivo concetto informatore della parte celeste della decorazione di San Marco.

Già osservai infatti più d'una volta, che il disegno generale della decorazione della nostra basilica non trae origine dallo schema "classico" della chiesa metropolitana del "secondo periodo aureo"; ma piuttosto da sistemi più arcaici, rimasti nella provincia; o da una contaminazione tra essi, de' quali forse i veneziani poterono trovar esempio (come per l'architettura della basilica) nella chiesa dei Dodici Apostoli di Costantinopoli - anche San Marco era, infine, un martyrium -apostolion -. O. Demus, dopo aver sostenuto che il sistema mediobizantino impiegò soltanto tre schemi alternativi per la decorazione della cupola (Pandocrator, Ascensione e Pentecoste) e che nella decorazione classica i primi due non furono mai usati uno accanto all'altro, ne trova la ragione nel fatto che "nella linea maestra dell'evoluzione bizantina, lo schema di cupola del Pandocrator rimpiazzò quello dell'Ascensione. Il contenuto teologico del nuovo schema dovette essere in origine molto simile a quello del più antico". "L'Ascensione nella cupola era connessa con un carattere più narrativo dell'intero programma. Essa è essenzialmente pre-iconoclastica, in contrasto con l'astratta e dogmatizzante rappresentazione della Gloria del Pandocrator, che divenne il centro naturale dello ieratico programma decorativo posticonoclastico. I due schemi di cupola si escludevano l'un l'altro. Usarli accanto nella stessa chiesa, in ragione del loro quasi identico contenuto, sarebbe stato una specie di pleonasma; ed avrebbe anche ingenerato confusione tra due differenti linee di pen

siero. La decorazione, venendo ad avere due centri, sarebbe stata privata della sua unità. Quando ciò avvenne, e in qualche caso avvenne davvero, noi possiamo essere certi che il programma fu messo giù da teologi provinciali, che poco capivano della chiarezza dogmatica dell'iconografia metropolitana". I veneziani, poi, fecero ancora peggio: trovatisi dinnanzi al problema di dover decorare cinque cupole, "piazzerono tutti e tre gli schemi standard sulle cupole dell'asse principale della chiesa senza riguardo al fatto che, così facendo, mescolavano due differenti programmi e fino a un certo punto duplicavano il contenuto dogmatico". Io direi piuttosto ch'essi seguirono un programma diverso, più rispondente alle strutture della loro civiltà, e della loro stessa ideologia cristiana, che rimaneva, malgrado tutto, latina e occidentale. Il loro Cristo non è il Pandocrator; è l'Emanuele, il che ha ben altro significato: mentre il Pandocrator sulla grande cupola bizantina accentra e risolve un disegno di contemplazione immobile: è il foco fisso dal quale irraggiano staticamente tutte le "presentazioni" sacre, l'Emanuele di San Marco, è per il suo significato (la chiesa in enigma preannunciata dai Profeti) e per la sua posizione il momento di inizio d'un racconto coerente che si svolge nelle cupole successive. Ciò è in accordo con la tradizione latina, basilicale, nella quale l'ordine del tempo prevale sulla dimensione che nel mondo bizantino, alla greca, tende ad essere puramente spaziale. E dunque anche la decorazione di San Marco, per quanto bizantineggi, non è una presentazione, ma un racconto: ha un principio e una fine, e dev'essere esperita da noi, non rimanendo immobili al suo centro tolemaico sotto la grande cupola, ma movendoci nel tempo dal momento d'origine (che è ovviamente nel sacrum: nella cupola absidale) via via nel corpo della basilica, scandito dalle cupole della navata maggiore. Si potrà dire, allora, che l'incoerenza della decorazione di San Marco è in ciò, che un tal modo di narrare visualmente s'accorda con la forma architettonica d'una basilica latina, col suo vaso longitudinale, ritmato, che dev'essere percorso, non con quella d'un edificio a simmetria accentrata, dove vi è un punto di contemplazione ferma, e quasi di indifferenza temporale, al centro. - Ma, in fin de' conti, anche in ciò l'arte medievale di Venezia riflette le strutture della sua civiltà, così originalmente bilicata tra Bisanzio e l'Occidente; e in più, ripeto, in Costantinopoli stessa la basilica degli Apostoli aveva presumibilmente una decorazione analoga, in relazione probabile al fatto che anche i Santi Apostoli, almeno nella sua forma giustiniana, era - come abbiamo potuto stabilire sulla descrizione di Procopio, e sul confronto col S. Giovanni d'Efeso, una basilica a croce latina: dove cioè il braccio longitudinale est-ovest preva

leva su quello trasversale nord-sud; - inoltre, come pure abbiamo visto, non vi esisteva quella prevalenza accentratrice, predominante della cupola centrale sulle altre, le quali avevano tutte la medesima altezza della centrale. Il che non era senza significato, perchè, mentre la chiesa tipica mediobizantina è composta in realtà da un grande vano centrale cupolato intorno al quale ambulatori e camere d'angolo - anche se eventualmente cupolate - si aggregano come elementi secondarii complementari, i Santi Apostoli, e San Marco, sono un composto di cinque vani cupolati uniti insieme e tutti press'a poco dello stesso valore architettonico: vi manca insomma quella struttura decisamente centrica che fa da supporto ad una decorazione la quale, coerentemente, converge tutta dell'enorme figura del Pandocrator, che è come il sole d'una costellazione di satelliti che gli ruotano intorno. In realtà, a San Marco, non si può dire che l'Ascensione della cupola centrale abbia significato predominante rispetto all'Emanuele della cupola orientale o della Pentecoste della cupola occidentale. - Del concetto informatore della decorazione dei Santi Apostoli abbiamo una conoscenza incompleta, malgrado le descrizioni, più volte ricordate, di Costantino Rodio e di Nicola Mesarite: tutta via almeno questo sappiamo: che nelle cupole situate sull'asse longitudinale erano rappresentati nella centrale probabilmente, come a Venezia, e a Salonico, l'Ascensione, in un'altra la Pentecoste. La disposizione si ritrova nella chiesa del convento di Hossios Lukas, dove il Cristo della cupola centrale - veduto ancora nel 1839 dal Didron, e non necessariamente un Pandocrator, come si dice di solito, giacchè il Kremos, che potè vederne qualche traccia nel 1880, lo dice circondato da angeli e da profeti, il che fa pensare piuttosto al tema dell'Ascensione - è scomparso, ma dove esiste ancora nell'altra cupola (sono soltanto due) la Pentecoste; talchè credo di non essermi sbagliato quando definii la decorazione di Hossios Lukas una redazione abbreviata di quella dei Santi Apostoli. Ed è pacifico che, tra tutte le decorazioni dell'area bizantina oggi esistenti, quella che per numerosi aspetti, ma soprattutto per il concetto informatore e la disposizione dei rotivi iconografici s'avvicina di più, e di gran lunga, a quella di San Marco, è precisamente quella di Hossios Lukas nella Focide. Sulla quale dunque converrà spendere qualche parola.

Il convento di Hossios Lukas sorge a 400 m. di altitudine in fondo ad una delle più solitarie valli dell'Elicona - montagna sacra alle Muse -, sopra una sorta di piazzola accanto all'antica città di Stiris, dalla quale provengono varii marmi - architravi, colonne, lastre con iscrizioni etc., che si veggono ancor oggi incorporati, come materiale di costruzione, nei muri esterni della chiesa principale - e più precisamente, il convento fu eretto all'estremità orientale - la più bassa, che domina l'ampio declivio, ricco d'alberi e d'acque, che s'estende fino al Parnaso sopra Delfi - dell'acropoli dell'antica Stiris, sfruttandone un tratto di muro e completandolo con una cinta fortificata, con torri ai quattro angoli.

Fu verso il 946, che giunse qui l'anacoreta Luca e vi fondò il suo cenobio. Ottenne l'aiuto dei generali bizantini, che amministravano il tema della Grecia continentale, e in particolare del generale Krimitis d'Arotra, che gli diede i mezzi per costruire la prima chiesa, che fu dedicata a Santa Barbara. Più tardi si eressero le attuali due chiese del convento ed il sacello primitivo di Santa Barbara divenne una sorta di cripta o cappella sotterranea, la quale in realtà sostiene, con le sue volte e le sue colonne, la attuale grande chiesa di Hossios Lukas che vi si appoggia sopra.

Giacchè, dicevo, le chiese sono due: l'una, più grande, dedicata all'anacoreta Luca è del tipo; caratteristico soprattutto della scuola greca dell'architettura bizantina, a grande cupola su trombe d'angolo; l'altra, più piccola, dedicata alla Theotokos, del tipo medio bizantino più ovvio - a croce inscritta con cupola sul quadrato centrale - fu aggiunta poco più tardi, appoggiandola al fianco settentrionale della precedente. Le chiese si distinguono anche per la diversità della loro tecnica muraria, che è indice della differenza di tempo d'esecuzione, ma soprattutto, delle maestranze che furono all'opera. Hossios Lukas fu costruita con tecnica tradizionale e popolare, col materiale trovato sul luogo; pietre ineguali, pezzi ricavati dalla demolizione di edifici antichi etc.; la Theotokos con pietre tagliate con cura alternate a filari di mattoni, secondo una tecnica più accurata ed esperta, ma corrente in Grecia nel secolo XI.

I mosaici sono soltanto in Hossios Lukas - e di questo soltanto dunque parleremo ora. - V'è innanzitutto il problema cronologico, che ha qualche incidenza anche sul problema dello stile dei mosaici. - Esso è stato ripreso, in un saggio recente, dal collega e amico Angelo Procopio* (Le monastère d'Hossios Lukas - L'archaïsme byzantin dans les mosaïques d'Hossios Lukas, in "XI cor-

so di cultura sull'arte ravennate e bizantina", Ravenna 1964, pgg. 367 sgg.) il quale riporta le due tradizioni, riferite dal Kremos (in $\Phi\omega\kappa\iota\kappa\alpha$, cit.); l'una, secondo la quale i predatori delle due chiese del convento sarebbero stati l'imperatore Romano II (Santuario di Hosios Lukas) e l'imperatrice Theofane (seconda chiesa della Theotokos), con maestranze appositamente inviate da Costantinopoli, l'altra contenuta nella Vita di Hosios Lukas che indicherebbe invece, quali costruttori, i monaci e i fedeli locali del beato, senz'alcun intervento degli imperatori. Procopion darebbe maggior credito a questa seconda tradizione, soprattutto perchè "noi avvertiamo l'assenza d'una dipendenza particolare del monastero di Hosios Lukas da Costantinopoli nell'indipendenza dello stile dei mosaici della chiesa di Lukas dalla scuola di Costantinopoli. Lo stile della pittura dei mosaici è arcaico. Esso appartiene alla scuola provinciale elladica, come i mosaici precedenti di Santa Sofia di Salonicco, e differisce dal classico dei mosaici del Katholikon della Nea Moni di Chio e di Dafni, che è legato alla scuola della capitale. I mosaici di Hosios Lukas appartengono ad un altro secolo e ad un altro stile. Essi costituiscono una creazione del popolo nell'arte religiosa della fine del secolo X". Anche per il Lazaref (ultimamente in "Enciclopedia Universale dell'Arte", cit., II, col. 676) i mosaici di Hosios Lukas devono considerarsi a parte per lo stile "arcaico" derivato dalla stessa tradizione popolare alla quale si devono i mosaici di Santa Sofia di Salonicco". "Quest'atmosfera tipicamente monacale, pregna d'austero ascetismo, fu immune dall'influsso della scuola metropolitana".

Il carattere "arcaico", "provinciale", "monastico" etc. di codesta pittura è innegabile; anche per me dunque è possibile anzi probabile l'intervento di maestri locali - distinti però abbastanza nettamente da quelli della scuola di Salonicco, che pur nell'ambito "arcaico" etc., hanno caratteri propri -. E sta poi il fatto che ho fatto presente poco fa, e che richiamo con insistenza, che codesta corrente monastica ebbe voce (presto messa a tacere) in Costantinopoli stessa, subito dopo la fine dell'iconoclastia (mosaici del sekreton di Santa Sofia: coi quali i maestri di Hosios Lukas hanno rapporti per me innegabili). - La questione infine è secondaria, perchè non mi sembra possibile ricostruire storicamente una "scuola greca nello stile di Hosios Lukas", come si può fare invece per la scuola di Salonicco, o maqedonica; ed inoltre s'ha da considerare che la montagna quasi selvaggia di Stiris, dove sorge il convento, non era Salonicco: è improbabile che quei monaci potessero trovare sul luogo botteghe di mosaicisti, di stile "ar-

caico" finchè si voglia; ma, anche tecnicamente, così agguerriti. - In ogni caso, mi sembra che l'intervento della cultura costantinopolitana sia da ammettere per quanto riguarda l'impostazione generale ed il significato complessivo della pittura. V'è una maturità ideologica "classicamente" bizantina già nella chiara divisione del ciclo nelle due parti: celeste (cupole, volte, archi: tutte le strutture impostate sul cerchio insomma) dove sono rappresentati Dio e la persona del suo regno (angeli, santi etc.); e terrestre (pareti diritte della navata e del narthex, che definiscono lo spazio "secolare") dove sono le scene evangeliche, i ritratti, etc. Questo mondo della storia si lega semanticamente alla dimensione senza tempo dell'Essere, in quanto invero il mito nel rito, è, cioè l'immagine della liturgia incessante (Feste, etc.) che costituisce il prototipo della liturgia che in concreto si celebra ogni giorno nella chiesa. L'idea che regge la decorazione sembra dunque ispirata dal pensiero teologico di Costantinopoli; il che non esclude un possibile ricorso a botteghe locali, di maniera "arcaica" etc., per la sua realizzazione (e con locali s'ha da intendere non certo stiriote, ma greche: forse macedoniche visto che in Grecia, nel secolo XI, non è nemmeno supponibile l'esistenza di officine del mosaico al di fuori di Salonicco).

Quanto alla cronologia dei mosaici, v'è pure qualche altra piccola cosa da aggiungere. Tra le immagini di santi nel naos, dovute alla mano del maggiore, secondo me, dei tre (almeno) maestri che lavorarono qui, vi è quella di San Nicone Metaniote, accompagnato dalla scritta che precisa il suo nome, raffigurato in atto di orante, col capo circondato dall'aureola, e dunque già morto e santificato. Sappiamo che Nicone Metaniote di Sparta morì nel 998, ed è ovvio pensare che qualche anno almeno sia trascorso, prima ch'egli venisse santificato e raffigurato qui a questo modo. Sicchè sono dolente di non poter essere d'accordo con l'amico Procopion là dov'egli dichiara, come ho già citato, che i mosaici di Hossios Lukas "costituiscono una creazione del popolo nell'arte religiosa della fine del secolo X"; non posso che rimanere della mia vecchia opinione, già espressa nel mio libro del 1939: questa decorazione va posta nel secondo decennio dell'XI secolo e probabilmente è da mettere in rapporto con la visita dell'imperatore Basilio II Bulgaroctono ad Atene, dopo la vittoria, contro i Bulgari appunto, del 1018. - Non sarebbe da escludere che l'imperatore avesse fornito, oltre che le tessere (che non è possibile si producessero in quello angolo sperduto sulla montagna stiriota) anche almeno il primo e il maggiore dei maestri musivari, a quei frati. E li avrà scelti, ovviamente, tra coloro che, a

Costantinopoli, erano rimasti fedeli alla maniera, appunto, conventuale - che, come s'è visto, quasi si identifica con quella genericamente provinciale o popolareasca.

In ogni caso, la decorazione di Hossios Lukas è oggi quanto c'è rimasto di più vasto, completo, e significativo, di codesta maniera. Una prova della sua appartenenza ad essa è data anzitutto dal suo carattere "iconico" e - come si dice impropriamente - "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 esempi di corrispondenze anche puntuali in pitture di Qaranleq, Ciaregli, Ghereme, ecc.). Inoltre, codeste scene evangeliche non mostrano quella rarefazione, a fondo razionalistico, che si risconterà, per esempio, a Dafnì, ma conservano ancora l'aspetto di frammenti d'un fregio continuo, come in Cappadocia (per esempio 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 Hossios Lukas è tra le più complete che rimangano: scomparso il Cristo con gli Arcangeli, la Vergine, il Battista, e, sotto, i sedici Profeti, della grande cupola, rimane la massima parte degli altri mosaici, opera di maestranze - già dicemmo - guidate da almeno tre maestri, che qui non occorre precisare punto per punto: nella calotta del santuario, la Pentecoste; nell'abside, la Madonna; nelle tribune e nel narcece, le Feste, nelle navate, nei sottarchi, ecc., numerosissime (172, per la precisione) 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 costruttivo, nè si stendono su di esso, a guisa di tappezzerie, come nelle basiliche siciliane. In ciò s'afferma nuovamente, a Hossios Lukas, la provenienza iconica delle raffigurazioni: spiegabile sia col carattere "arcaico" o monastico della pittura, sia anche quale reazione all'iconoclastia, da poco vinta.

Quanto allo stile, o meglio, alla struttura linguistica, sarebbe eccessivo ripetessi ancora che per me essa deriva da quello dei mosaici immediatamente post-iconoclastici del "sekreton" di Santa Sofia a Costantinopoli. Gioverà piuttosto avvertire che, in ordine ad un'a-

nalisi strutturale che si disinteressa della localizzazione, questa mia ipotesi non è in contrasto con quella già riferita, di alcuni tra i migliori studiosi (Lazaref, Procopion), secondo la quale questi mosaici non sarebbero opera di scuola metropolitana, ma "provinciale", o, più precisamente, greca: giacchè è la stessa corrente monastica, che a Costantinopoli fa una breve comparsa all'indomani della restituzione delle immagini, che invece domina in provincia. Carattere di maggior evidenza della struttura linguistica di questa, è l'eccezionale (per l'arte bizantina) consistenza lineare, che già a Salonicco vedemmo agire pittoricamente, forzando i limiti tra le zone cromatiche, estraendo, dalla trama grafica, una radice di plasticità. Anche sotto quest'aspetto, però, la pittura di Hossios Lukas si differenzia sensibilmente da quella della scuola macedonica. La forza inusitata dei profili vi persiste, 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 gravità corporea delle figure: realizzare forme d'un'intensa, sebbene inqualificata, materialità. Ma appunto questa semplificazione della linea finisce con l'eludere la funzione plastica: l'enfasi lineare di Salonicco 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 una cittadinanza bizantina meno anomala, pur mantenendo il loro accento di singolare, caricata "personalizzazione".

Quanto alle "presenze" dei vari maestri immaginari, mi limiterò ad un accenno - anche perchè gli specialisti di storia dell'arte bizantina, compreso il veneziano Demus, solitamente sfuggono ad un esercizio di distinzione siffatto, il quale appare invece ovvio a noi che ci siamo formati sullo studio dell'arte moderna; ed io quindi sono costretto ad attingere alle mie note d'una visita compiuta più che trent'anni fa: in questo intervallo, più precisamente dopo l'ultima guerra, quei mosaici sono stati restaurati a fondo dal Servizio delle Antichità e dei restauri del governo greco, con un lavoro che durò almeno fino al 1960: è chiaro che la lettura, oggi, potrà dare risultati diversi (anche a proposito di certi "errori" che per esempio il Demus, che fu a Hossios Lukas un anno o due prima di me, aveva notato: per esempio nei piedi degli angeli del Battesimo e degli Apostoli dell'Incredulità di san Tommaso: è probabile che il restauro abbia chiarito questo ed altri particolari, come potrò controllare tra pochi giorni). Non è impossibile però che la

distinzione a grandi linee che avevo abbozzato nel '34 - ed esposto nel mio libro del '39 - regga ancora. Avevo distinto innanzitutto il maestro del narcece: forse il maggiore, e il più "costantinopolitano". Il suo capolavoro è il Cristo che si trova sul timpano della porta centrale, e si distingue, oltre che per l'eccellenza dello impasto pittorico, per la particolare finezza d'esecuzione - a tessere più minute e compatte, che fanno di questa immagine una vera e propria icona a mosaico: anzi possiamo dire di più: probabilmente essa riproduce la famosa icona del Redentore della chiesa dell'Eleimon a Costantinopoli. A questo maestro si debbono anche altri pannelli del narcece - i cui mosaici si distinguono per stile abbastanza nettamente da tutti gli altri, nel naòs - particolarmente quelli della Lavanda dei piedi, che è raccontata in tre episodi successivi, e della Crocifissione, la quale è molto significativa. Il Cristo infatti non vi è rappresentato ancor vivo e con gli occhi aperti (tipo del Crocifisso "triumphas" secondo la redazione aulica, come si vede per esempio a Dafni), ma è un patiens col volto contratto dallo spasimo della morte, il corpo con torto come nella tradizione appunto provinciale e "orientale" (e come nei "lucertoloni" - l'espressione è di Longhi - dell'arte romanica italiana da Giunta Pisano a Cimabue, per intenderci). Anche la Vergine e il san Giovanni ai piedi della croce esprimono dolore; e l'atteggiamento di quest'ultimo è molto simile a quello della cupola di Sta Sofia a Salonico, che già studiammo: segno dell'appartenenza di ambedue i monumenti alla tradizione monastico-provinciale (come del resto anche la presenza dei simboli della luna e del sole, che compaiono per esempio negli affreschi di Cappadocia ma non più nell'arte metropolitana aulica). Altre Feste (l'Anastasis, l'Incredulità di Tommaso) e Santi in medaglione o a figura intera, pure nel narcece, mostrano la stessa maniera, ma una mano più debole: probabilmente sono opera di aiuti.

Altri maestri - come già dissi, chiaramente diversi da questi del narcece ancor meno di essi toccati dalla "rinascenza neoellenistica" dell'arte aulica della capitale - eseguirono i mosaici nell'interno della chiesa. Sono distinguibili, secondo me: innanzitutto l'autore delle tre Madonne del presbiterio: una nell'abside, le altre due nei due calcidici del transetto. Anch'esse dipendono da icone - qui del tipo della Hodigitria - e denotano la mano d'un maestro raffinato e particolarmente esperto anche nella tecnica: il migliore tra quanti lavorarono nel naòs. A lui si debbono anche alcune immagini di santi, tra le quali il "ritratto" di San Nicone Metaniote, di cui parliamo; la sua maniera poi si riconosce in altri brani, dovuti probabilmente a scolari. Poi, il maestro della Pentecoste nella cupola, abbastanza vi-

cino al precedente, ma dotato di un particolare senso di grandiosità oltre che della capacità di adattare coerentemente il mosaico alla forma ed agli sviluppi delle superfici architettoniche. Mentre negli altri pittori è evidente ch'essi si limitano a proiettare sul muro, per così dire, delle icone, il maestro della Pentecoste sente la presenza degli spazi architettonici e modella, per così dire, i suoi mosaici su di essi: con un gioco, anche sottile talvolta, di "deformazioni", che non raggiunge certo la maturità e l'eccellenza de' mosaici di Dafnì; ma è su quella via. Il rimanente della decorazione del naòs di Hossios Lukas mostra di dipendere dall'uno o dall'altro di codesti due maestri. Durante la mia visita nel '34 avevo creduto di poter distinguere ancora un altro maestro, minore dei due precedenti e più popolare: l'autore della Natività, la cui iconografia ha rapporti evidenti con quella di certi affreschi di Cappadocia o del Latmo, o di certe miniature siriane, anatoliche e armenne. Ma sarà più prudente sospendere ulteriori precisazioni fino al prossimo controllo.

Allo scopo di queste lezioni, cioè in relazione al nostro problema specifico qui, che è quello di discernere al possibile le fonti bizantine della pittura veneziana, è sufficiente sottolineare ancora una volta che i più antichi cicli di mosaici rimasti in San Marco attingono alla maniera di Hossios Lukas, e poi alle pitture di scuola macedonica; mentre l'"influenza" di Dafnì, cui si fa spesso indebito riferimento, o dei pannelli di Santa Sofia, insomma dell'arte metropolitana, vi è quasi del tutto assente, in ogni caso poco rilevante: onde è chiaro che il "bizantinismo" de' mosaici di San Marco è fondamentalmente di carattere provinciale. -

Occorre spendere qualche parola anche a proposito degli affreschi della primitiva chiesetta di Santa Barbara - che non è affatto, come scriveva il povero Sotiriù negli Atti del 3° Congresso internazionale di Studi bizantini (Atene 1932) la cripta del catholicon del convento di Hossios Lukas trasformato in cappella; è vero anzi il contrario: è, come già dissi, la primitiva cappella funeraria dell'anacoreta, del quale difatti conserva la tomba, e non perchè sia un corpo santo o una reliquia in questo caso: questo Luca infatti non fu mai santificato; ma perchè fu il fondatore del convento; e già ho ricordato più volte quanto sia persistente la tradizione, di lontana origine ellenistica, di porre il sepolcro dell'eroe Ktistor nell'interno della città, o del palazzo, o di altro complesso edilizio - in questo caso, il convento - da lui fondato.

Naturalmente, quando al di sopra di tale martyrium si eresse la grande chiesa attuale di Hossios Lukas, fu necessario rimaneggiare profondamente il sacello primitivo (che forse aveva la semplice forma d'un martyrium "a pozzo"): si dovettero rinforzare i muri, e, soprattutto, rifare le volte, perchè ora dovevano sorreggere il peso non indifferente della basilica sovrastante. Lo si fece direi col sistema delle cisterne (di cui ho parlato nell'introduzione del corso) cioè dividendo per mezzo di pilastri il vano, che risultò così composto da parecchie campate (10, per la precisione), ciascuna delle quali fu coperta da una robusta volta a crociera. Il che basterebbe ad escludere l'ipotesi di taluno, che gli affreschi di Santa Barbara, i quali si trovano in grandissima maggioranza appunto negli spicchi di codeste crociere (su un totale di 36 soggetti, soltanto 13 sono sulle pareti, o meglio, nelle lunette che intagliano la caduta delle volte; le pitture sono dunque tutte contemporanee) siano stati eseguiti prima della costruzione e decorazione di Hossios Lukas, quando la cappella di Santa Barbara era martyrium e non ancora cripta. - Ma anche la ipotesi in contrasto con codesta, e accolta dalla maggior parte dei manualisti, che si tratti di opere molto tardive e infine di copie di scarsa importanza dei mosaici della chiesa superiore, va nettamente respinta. Essa risale agli autori di quello che fu per lungo tempo lo studio che fece testo, almeno in Occidente, sul problema (Schultz and Barnsley, The Monastery of St. Luka of Stiris in Phokis, London 1911).

La verità è che nessun affresco della cripta è anteriore alla chiesa superiore: essi sono tutti press'a poco contemporanei ai mosaici di questa, fatta eccezione per alcuni ritratti d'igumeni (evidentemente aggiunti all'epoca in cui costoro ressero il monastero) al centro dei compassi di talune volte a crociera del soffitto; e per una composizione a sinistra dell'entrata, che rappresenta pur essa un igumeno in presenza dell'hossios Lukas: sono opere d'occasione, applicate più tardi, come è dimostrato anche dal fatto che sono dipinte su uno strato di intonaco più alto, sovrapposto al primitivo. Tutti gli altri affreschi - busti di Santi in medaglioni nelle volte a crociera, che spiccano in mezzo ad un disegno di volute sinuose bianche e gialle su un fondo verde cupo; come anche tutte le scene che coprono le lunette al disotto di queste volte, sono opere del secolo XI: s'ha da dire anzi che sono sicuramente il complesso di pitture murali più importante e più completo che ci rimanga, in tutta l'area bizantina; ed è davvero inspiegabile ch'esso non abbia avuto finora, ch'io sappia, da parte degli studiosi, l'attenzione che senza dubbio merita. Esso sarebbe magnifico argomento per una monografia bene illustrata,

pari a quelle che da noi si son dedicate agli affreschi della cripta di Aquileia o a quelle di Anagni, in Francia, a quella per esempio di Saint-Savin etc. I giovani studiosi volonterosi si facciano sotto.

Giacchè anche l'altra pretesa di Schultz e Barnsley - ripetuta come suole pedissequamente in tutti i manuali vecchi e nuovi - che questi affreschi siano copie dei mosaici della chiesa superiore, è da scartare con decisione, perchè fundamentalmente erronea. Giacchè, frat tanto, i santi nei medaglioni della cripta differiscono nettamente da quelli che compaiono nella chiesa e non solo per stile ma per soggetto: nella maggior parte non si ritrovano tra i mosaici (per esempio: i Santi Arethas, Aniceto, Fozio, Mercurio, Nestore etc.); e il medesimo avviene delle scene, che si vedono qui e non tra i mosai ci (per esempio la Deisis, la Domenica delle Palme, la Ce na, la Discesa dalla Croce, le Sante Donne al Sepolcro e la Morte di Maria); inoltre, anche quelle che sono presenti tra i mosaici della chiesa superiore - come la Cro cifissione, la Lavanda dei piedi e l'Incredulità di Tommaso, sono indipendenti, tanto per l'iconografia, e la stessa tipologia delle figure, quanto per lo stile.

E' di questo soprattutto che giova trattare brevemente. Non che vi manchi, ovviamente, qualche affinità con la maniera, specie del maestro più "provinciale" dei mosaici (posizione rigidamente frontale, occhi spalancati dallo sguardo diritto e fisso, grafia uniforme e accentuatamente lineare del disegno dei volti, dei capelli e delle barbe, modellato privo d'ombre, etc.). Ed anche qui, naturalmente, non vi è soltanto un artista al lavoro: io ho creduto di poterne riconoscere almeno due: uno dei quali (l'autore per esempio della Domenica delle Palme, della Discesa dalla Croce e delle Marie al Sepolcro) di maniera più accentuatamente greca - provinciale, o conventuale -: sarebbe facile raccogliere paragoni con pitture cappadocesi - soprattutto di Geledjar Kilissé o di Qaranleq - o con miniature dello stesso indirizzo stilistico, come quelle dell'Evangelo di Iviron, del Tetraevangelio di Berlino e di quello di Leningrado. L'altro (l'autore della Lavanda dei Piedi e della Crocifissione per esempio,) si dimostra più colto, più informato delle sottigliezze che usa dire neocellenistiche della capitale: non è da escludere che si tratti di un pittore costantinopolitano o che almeno avesse passato gli studi a Costantinopoli.

Nell'insieme, tuttavia, la decorazione della cripta di Sta Barbara appare di carattere decisamente greco, assai più che non i mosaici della chiesa superiore; e con affinità talora stringenti, specie in certe clausole disegnative e cromatiche, con la pittura della

scuola di Salonico.

Oltre all'intonazione dominante impostata su toni freddi - verdi, verdazzurri - improvvisamente interrotti qua e là da "cavate" cromatiche d'una violenza imprevista, si direbbe di pittore "fauve" - caratteri che già notammo nell'arte di Salonico dei primi secoli - quel che colpisce qui soprattutto è il caratteristico trattamento "a matassa" delle pieghe delle vesti, ritorte, avvolte su se stesse, desinenti in bordi frecciati - i curiosi paesaggi d'una stilizzazione singolare, ma coerente, delle rocce, degli alberi; le lunghissime ali, quasi piume filiformi, per esempio nell'angelo al Sepolcro; i caratteristici volti piatti, quasi rotondi, dalle arcate sopraccigliari enormi e così via: tutti stilemi che abbiamo già riscontrato in germe nel mosaico dell'Ascensione della cupola di Santa Sofia di Salonico, e che ritroveremo negli affreschi di Santa Sofia di Ochrida - dei quali questi, della cripta di Hossios Lukas, sembrano davvero per molti aspetti il precedente stilistico necessario. - E' ovvio, secondo me, che, se nei mosaici della grande chiesa per la calcolata sottigliezza del disegno generale e per la stessa difficoltà e preziosità della tecnica musiva, è da supporre la presenza d'un maestro costantinopolitano, autore del programma iconografico, iniziatore dell'opera e "soprintendente generale" dei lavori - il medesimo non si può dire per gli affreschi: i quali è inevitabile risentano di quanto della cultura pittorica della capitale aveva voce nei mosaici al di sopra; ma sono a mio parere questi si indubitabilmente opera di pittori di scuola greca settentrionale, probabilmente gravitante intorno al centro di Salonico. - Ci manca ormai il tempo quest'anno di completare il profilo dell'arte dell'area regionale macedonica, abbozzato in passate lezioni; ma chi verrà con me la settimana ventura a Costantinopoli e in Grecia non avrà difficoltà, credo, a riconoscere che una struttura linguistica comune di base lega insieme l'Ascensione di Sta Sofia a Tessalonica, queste pitture e in parte i mosaici di Hossios Lukas, gli affreschi della chiesa della Panaghja Chalkron ed altri nella stessa Santa Sofia ed anche altrove - di scoperta recente - a Salonico, e infine il grande ciclo pittorico di Santa Sofia di Ochrida. Potremo così dare una rilevante consistenza alla scuola macedonica del secolo XI, ed ai suoi caratteri stilistici ricorrenti (le immagini tutte avvolte da un contesto lineare a matasse, a ingorghi; le figure tozze dalle grosse teste rotonde, gli occhi sbarrati, febbrili; il colore freddo, verdazzurro delle vesti sul quale fa spicco il pallore roseo, estenuato delle carni, etc. etc.): sarà una difficile tappa della nostra ricerca, che oso sperare ormai fissa-

ta con tranquilla attendibilità; e sarà, come ovvio, di importanza fondamentale per fissare le origini linguistiche, finora rimaste troppo nel vago, dei mosaici più antichi delle cupole di San Marco a Venezia. Anche la cronologia, in questo caso, è fissabile in modo soddisfacente, perchè possiamo indicare date d'esecuzione in una progressione legata e continua: abbiamo fissato la decorazione di Hossios Lukas intorno al 1020; gli affreschi della Panaghja Chalkeon di Salonicco poco dopo il 1030; quelli di Sta Sofia di Ochrida tra il 1040 e la metà del secolo.

Ma per terminare, e a parte ogni operazione di filologia spicciola, rimane che il ciclo di Hossios Lukas, non soltanto è il più completo che sia arrivato fino a noi, e con caratteri singolari in tutta l'area bizantina; ma ha anche in sè un fascino particolare, proprio perchè sfugge a quel che può sembrarci un eccesso di simbolizzazione, di prevalenza imperiosa della struttura linguistica sugli eventi pittorici, qual'è dell'arte più illustre della metropoli. Se ne era accorto anche Procopio, il quale concludeva:

"Lo sviluppo della pittura bizantina nei mosaici seguenti della Neà Monì e di Dafnì, potrà condurre forse alla rinascita dei valori estetici dell'Ellenismo, come la bellezza, la grazia e la sensibilità umane. Tuttavia l'arte perderà quella forza magica che irradia nelle espressioni intense e febbrili dei mosaici arcaici di Hossios Lukas".

E' vero: ricordo soprattutto l'impressione che mi fecero, quando li vidi la prima volta, gli occhi di quelle figure innumerevoli di santi: occhi immensi, che, seguendo il mio passo, riflettevano via via la scarsa luce dei ceri, sormontando col loro brillo umido e carico la palpitazione sommessa dell'oro dei fondi: occhi di asceti nutriti d'erbe e di lucertole: bruni, vellutati e come levigati da fioca febbre.

Attingo da alcune note, che buttai giù in quell'occasione.

Venivo da Delfi - che è a pochi chilometri di distanza; ed avevo ancora viva dentro di me l'immagine di quanto v'è rimasto d'arte greca antica: il teatro, il tempio d'Apollo e Dioniso, le sculture del Museo. Venivo dal regno di Apollo, e non soltanto il teatro che sprofonda verso il mare sotto le rocce brillanti del Parnaso e delle Fedriadi m'era rimasto dentro come un gorgo sonoro di luce; ma tutte quelle forme, quelle colonne, e le sfingi, le Tiiadi, le caraatidi del tesoro dei Sifni, e i guerrieri di Troia, e l'auriga stesso mi erano parse intrise di luce, modellate nella luce - una luce propria,

interna, che non si posava su di esse, ma emanava da esse. - Ma perchè, davanti ai mosaici di Hossios Lukas - che pure son pieni di colori intensi, talvolta brillanti; e sono campati sull'oro, che simboleggia la luce eterna della Gerusalemme celeste, avevo un'impressione così funerea, quasi fossi entrato nel regno delle ombre? E non solo perchè le figure senza corpo obbedivano a quella che chiamavo la grammatica lunare dell'arte bizantina; ma perchè tutto il tempio sembrava chiudersi in se stesso e chiudervi dentro la mia esistenza, respingendo la vita luminosa delle nostre giornate. - Erano pure greci anche questi artisti, come gli autori dello straordinario gruppo delle Teiadi delfiche; e anch'essi, come gli antichi, non rappresentavano mai la luce come se sorgesse da una fonte distinta, ma si servivano della luce reale per articolare con essa le modulazioni della forma. E perciò i greci del medioevo includevano nelle loro composizioni materiali brillanti e raggianti, e si servivano particolarmente dell'oro, disposto in modo da produrre non soltanto una ricca colorazione, ma da illuminare tutta l'immagine spaziale. Le nicchie profonde di Hossios Lukas (come quelle di Dafni) concentrano sul loro oro disteso e incurvato la luminosità che filtra dalle finestre del tamburo e dall'abside. E le tessere, è facile accorgersi, sottolineano i focolai formali, circondando le figure come di aloni i cui riflessi si spostano secondo i movimenti dello spettatore, ma senza fare mai perdere il valore di ricettacolo spaziale alle immagini. Persino di notte, quando la luce fioca dei ceri e delle lampade trae riflessi cangianti dalle superfici dorate, le figure non scompaiono, non sono assorbite da quel variabile scintillamento sommosso: vi si distaccano anzi come silhouettes coi loro profili semplificati ma sempre presenti in modo perentorio - del che credo debba tener conto chiunque si proponga di interpretare non superficialmente la struttura pittorica, estremamente complessa e calibrata, di quest'arte singolare. - Ma perchè allora quell'impressione di oscuro silenzio notturno, quasi che l'oro fosse divenuto ardesia; fosse diventato nero?

Non credo fossi vittima della mia educazione classica e rinascimentale, chè anzi il mio interesse più vivo anche allora, andava piuttosto verso le forme più rivoluzionarie, dell'arte contemporanea. E l'immagine di un'opera come Hossios Lukas - come della nostra San Marco, del resto - non poteva che affascinarmi anche in ragione di tutto quanto l'allontanava dai canoni di quella geometria che eleva - come dice Psellos, rappresentante qualificato della cultura antica, dal mondo fisico alla contemplazione del mondo supremo. Vedevo piuttosto una

geometria sventata, degradata. Cerchi deviati, verticali esitanti, pilastri di grossezza diversa, opere minori diseminate, capitelli eterogenei, tutto obbediva ad una simmetria delle più relative, mentre l'abisso delle cupole, come premuto da una mano gigantesca di calore o di ghiaccio, pareva percorso da larghe onde. Le gallerie e le cappelle si distribuivano da ogni lato dell'asse senza che si fosse pensato a raddoppiarle specularmente, perchè, colando sul diaspro, il porfido e il pentelico, la luce assorbiva l'ossatura prima e la intrideva in una struttura nuova, dimora di cristalli moventi, di liquidi, di fiamme, dove oscillava indefinitamente la bilancia dei pesi e delle sostanze. La forma era dunque vicino alla moderna perchè priva di limiti afferrabili. Ogni cupola, nel giro delle ore della sera o del giorno spumoso, serrava o sgranava la sua collana di finestre. Bracci semispente covavano ancora sotto il vetro dei mosaici, affondavano i muri in grotte d'ombra, o li disperdevano coi loro fuochi. Finestre traforavano una parete mentre l'altra, di faccia, era rimasta bloccata. Un greco antico, sopravvissuto a Delfi per miracolo d'Apollo, avrebbe sdegnato tutto quel difforme.

E tuttavia noi sappiamo bene che nella chiesa bizantina tutto è calcolato: l'architettura, uscita dalla grande esperienza delle volte romane si imposta su giochi d'equilibrio, di sottigliezza, di audacia, per poter liberare quasi senza supporti visibili, il suo canto scoperto di sfere. Ma il calcolo è dissimulato: nessun modulo, nessun parametro unificatore appare, nessun riposante equilibrio. Non vi sono che incroci, curve ampie, rotture, deviazioni improvvise: un'intelligenza affrettata a concludere si perderebbe in questi che in fondo sono dei capolavori di geometria. E così è della scultura: esilissimi cordoni di marmo intorno a vaste superfici pulite, ombre di pergolati su plutei o transenne, acantò molle o spinoso spianato sui capitelli, la scultura si incrosta nella midolla del tempio e l'ornamento ci elude, anch'esso, sorto dal vuoto altrettanto che dal marmo. - La pittura, poi, i mosaici, sarebbero sembrati ancora più sopportabili ad un classico, o ad un uomo del Rinascimento: in questa pittura fatta di pietre disperate, di arabeschi capricciosi, di toni violentemente urtati, o leggeri, stanchi, abbandonati come una carezza estenuata avrebbero trovato le peggiori assonanze. E guardando più davvicino, e ricercando ovviamente il significato di quelle forme, il loro scandalo sarebbe stato ancora maggiore - come lo fu infatti per i nostri storici del Rinascimento, per il Vasari per esempio, nei riguardi della "maniera greca", fino a Giotto, almeno. Nessuna gradualità o tornitura. I toni si ripartiscono allo stato puro. Radi modellati si nascondono o si indovinano

sotto la cupa lividezza delle carni, delle ombre verdastre, azzurrine, brune o grigie.

Gli accordi di complementari e le dissonanze, francamente urtate o puntualmente sensibili, si dispiegano largamente e si uniscono nella trama d'un fondo d'oro spruzzato d'argento, rotto da vermigli, punteggiato di neri. Dal crogiuolo dove fonde i suoi minerali, i suoi ossidi, il bizantino fa sorgere i suoi propri orizzonti, le sue proprie creature. Le macchie, ammassate con ardimento, conservano franchi rapporti di intensità, di densità minerali. Non colano l'una nell'altra; lasciano tutta la sua potenza ad ogni focolaio in un braciere ch'esse compongono, nello stesso tempo che abbandonano alla luce del tempio il compito di fornire direttamente gli sfondi, le lontananze sfumate, le palpitazioni, i chiaroscuri che poi la pittura, soprattutto veneziana, vorrà fissare direttamente sulla tela. - E nessuna macchina prospettica, che tenda a praticare delle aperture nelle pareti - dei nidi di falsi paesaggi, di sembianti d'architetture - . E nessuna rappresentazione scenica: i gesti dei personaggi si accordano ieraticamente al carattere simbolico degli episodi, consolidando dall'interno le direzioni della struttura - che spalleggino un sottarco, svasino il triangolo d'un pennacchio, innervino una cupola, alleggeriscano una superfide o colmino la distanza d'una navata. Gli episodi si inscrivono in un gioco di macchie, di curve e di verticali elementari, quasi indipendenti dal messaggio drammatico o verbale. Così è assicurato il dominio dei timbri e dei ritmi immediatamente accessibili - come dicevo poco fa - costantemente affettivi, e i cui valori si spostano senza diminuirsi con le variazioni della illuminazione. Il riflesso dei ceri che s'estende, quando cade la notte, sui mosaici subrutilanti basta, come avvertivo, a porre in situazione d'una calata fosforescente, d'uno spigolo scintillante, d'una lastra fulva, il fiume, le rocce e il cielo dove si stagliano, chiuse in profili densi e duri, le silhouettes giganti, alternativamente tese e prosterbate.

Vi era dunque, in questa forma, molto più moderno, che nelle forme dell'Ellade antica; eppure mi rimaneva assai più lontano, e quasi incomprensibile - linguisticamente, intendo - .

André Grabar, sebbene più affine in certo modo a codesto linguaggio, perchè russo d'origine, ha cercato di dare una certa spiegazione - che noi potremmo tradurre in termini meno vaghi e più pertinenti adottando un metodo critico strutturalistico. L'arte bizantina, egli dice, volle dar forma all'intelligibile più che al sensibile - vale a dire, come già avvertii, fare anche dell'ar

te figurativa una struttura fondata al possibile su simboli -. E, per far questo, da un lato si potevano aggiungere dei segni astratti o convenuti all'immagine d'oggetti materiali, o anche limitarsi a mostrare dei segni: di schi chiari per evocare la gloria del fuoco sovrasensibile, cerchi e segmenti per designare il mondo extracosmico, o del tutto semplicemente, ricorrere a quei simboli astratti, diminuire al possibile i punti di contatto tra la figurazione e la natura materiale: fare scomparire il volume, lo spazio, il peso, la varietà abituale delle forme, dei movimenti, dei colori. Giacchè, meno un'immagine richiama un accostamento alla realtà sensibile e meno era difficile staccarsi da questa, per crearsi una visione astratta dell'intelligibile". -

E' stato un tentativo, questo di Grabar, di interpretazione: molto apprezzabile (si tratta secondo me d'uno dei saggi migliori del vecchio collega). Ma il fatto è che le arti figurative, la pittura, sono strutture linguistiche, certo, e quelle bizantine più d'ogni altro forse puntano verso il difficilissimo, quasi irraggiungibile impegno di fare di esse delle catene di segni sottratti all'eventicità del vissuto. Sono lingue, e ci parlano, ma nella dimensione della visibilità: sono, appunto, segni visibili: voci, ma del silenzio. E non possiamo sfuggire da quel loro costante equivoco: d'essere composte di figure umane che non sono umane, ma simulacri minerali, poste in un ambiente che dovrebbe essere di erbe tenere, di elci di cipressi di palme, di acque vive e d'azzurro solare, e diventano anch'essi incastri di tasselli di vetro, di metalli, di pietre dure. E mescolano l'austerità di codeste metafore umane, la gravità febbrile delle icone, al sovraccarico sconcertante dell'oreficeria. Qui forse vi potrebbe essere un invito: l'indicazione d'una via, che offro a voi giovani storici dell'arte, o a quelli tra voi che vorranno mettersi al compito seducente, ma nuovo e duro, di definire non soltanto le schede descrittive o le varietà iconografiche della pittura bizantina, ma l'originalità del suo stile. Io ho tentato, ai miei tempi, di evocare nella sua totalità il suo prestigio; di far sentire quel che vi è insieme di calcolato e di unico, in quell'abbondanza di elementi disparati.

Non posso condividere, come già dissi, il declassamento radicale di Roberto Longhi dell'arte bizantina in toto. Ma non sarei onesto se, rivedendo quelle mie vecchie note, non ritrovassi quell'impressione giovanile: passare da Delfi, dai formidabili blocchi umani scolpiti dagli antichi greci, alle cifre misteriose dei mosaici di Hossios Lukas, fu come passare da un silenzio mattinale intriso di luce, al silenzio notturno di una

opacità irrecuperabile e senza più nome.

Ed è perchè, io credo, noi non viviamo più, non possiamo più vivere nella dimensione d'assenza di uno spazio che non sia popolato di forme concrete, e in quella di un tempo sottratto alla pienezza dell'esperienza e scandito dai riti; di questo non ci rimane che una "notte" reinventata; una decorazione, un fondo astratto. Della chiesa bizantina, dove le genti, affluendo da tutte le parti del mondo come calamitate da tanto splendore dolce, si erano accordate, nei secoli del medioevo, nel riconoscervi la forma più probabile del loro amore; nel cantarle come il luogo più adatto per annodare il legame intimo d'un'intesa raggiunta tra l'uomo e i suoi simili, tra l'uomo e le cose, tra l'uomo e la divinità in cui credeva, non rimane più nulla, quando sia caduto l'essenziale, cioè si sia perduta la grammatica, anzi il vocabolario, che permetteva di decifrarne la lingua. Quella immobilità ieratica e l'ipnosi in cui le genti affondavano, quello strapparsi ai valori umani verso un'inesorabile trascendenza sono divenuti per noi irrecuperabili. - E' rimasta soltanto la spoglia pittorica, che possiamo ancora ammirare e amare, nei suoi esiti puntuali, nelle sue sottigliezze di forme e di colori; ma che nella sua grande struttura complessiva - quale immagine esauriente del mondo - non può che isolarsi nella sua impermeabilità, e spingerci ad uscire da tutto quell'oro incorruttibile, esterno, ma notturno, quasi incomprensibile ormai, e segretamente allarmante, per riprendere i nostri poveri corpi, illuminati dal sole dei nostri poveri giorni: brevi, perituri; ma vivi.