

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE - UNIVERSITA' DI PADOVA

---

Prof. SERGIO BETTINI



LEZIONI DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE

SB DISP 21

ANNO ACCADEMICO 1966 - 67

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE - UNIVERSITA' DI PADOVA

Prof. SERGIO BETTINI

LEZIONI DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE



ANNO ACCADEMICO 1966 - 67

Cap. I°

1. - Vicende storiche di Santa Sofia a Costantinopoli. -

La costruzione della prima chiesa - che, presumibilmente, non aveva ancora questo vocabolo - veniva attribuita, da autori anche antichi, a Costantino il grande, durante l'impresa della fondazione della città stessa.

Secondo altre fonti invece essa sarebbe stata eretta da suo figlio Costanzo. Questa contraddizione si spiega dal fatto che Costantino fu impedito dalla morte a portare l'opera a compimento. La prima Megali Ecclisia (questa denominazione è attestata anche da un'epigrafe del IV secolo, scoperta dal Ramazanoglu (1) ) non fu dunque, per l'esattezza, costruita da Costantino. Il grande imperatore fondò la chiesa accanto, dedicata (probabilmente anch'essa più tardi) all'Irene, e iniziò i Santi Apostoli (Socrate, I, 16; cfr. II, col. 193 b): l'una sede del vescovo (I, 37, col. 176 b), l'altra Martyrium imperiale: l'una basilica a capriate, l'altro sacello cruciforme, ma privo di cupola, con ξυλότρουλος. Per la Grande Chiesa, Costantino scelse il luogo, determinò l'orientamento, cominciò la costruzione, ma legò a suo figlio Costanzo nel testamento, il compito di completarla (cfr. A. M. Schneider, in "Byz. Zeitschr.", 36, 1936, pag. 78). Scrive Socrate (II, 16): "in questo tempo l'imperatore (Costanzo) costruiva la Grande Chiesa, oggi chiamata Sofia" (dal che si può trarre appunto che in origine non era chiamata in tal modo, ma, come dice Cedreno "Santa Grande Chiesa di Dio" ).

Altre notizie interessanti traiamo da questo storico, Cedreno (2). Leggiamo per esempio: "Nel 361, al tempo della proclamazione di Giuliano in Gallia, improvvisamente ἡ τροῦλλα della Santa Grande Chiesa di Dio, essendo φουρνική, cadde e ridusse in polvere l'ambone e i gradini di onichite". Ma io suppongo questo passo interpolato, per la seguente ragione. Cedreno poco innanzi aveva affermato che la prima Megali Ecclisia, iniziata da Costantino e terminata da Costanzo, era stata dedicata da Eusebio (probab. nel 339). Ma v'è notizia d'una dedicazione di Eudossio, il 13 febbraio 360 (Sozomeno, IV, 26; Socrate, II, 43, col. 355-356). Spiega Cedreno: "Eudossio fece una seconda dedicazione della Grande Chiesa perchè, essendo stata una prima volta terminata e dedicata da Eusebio, si dovette

(1) M. RAMAZANOGLU, Sentiren ve Ayasofyalar Manzumesi, Istanbul 1946, fig. VI.

(2) ediz. Bonn, 531, 14.

rifare: essa crollò e di nuovo fu ricostruita dallo stesso Costanzo". Poi parla, nel passo surriferito, d'un secondo crollo e d'una terza costruzione. A voler accettare tutto come genuino, si dovrebbe credere che la Grande Chiesa, nello spazio d'una ventina d'anni e senz'alcuna causa esterna, crollò e fu rifatta due volte in più di quelle finora accertate: la prima tra il 340 e il 360, la seconda nel 361, cioè appena un anno dopo che il tempio era stato ridedicato da Eudossio. Evidentemente v'è interpolazione, o confusione. Del resto è noto il passo della *Διήγεσις περὶ τῆς Ἁγίας Σοφίας* (Preger, p.70), che riporta che al tempo di Teodosio il Grande, quando si tenne a Costantinopoli il secondo concilio ecumenico, il tetto a capriate della Grande Chiesa fu incendiato dagli Ariani (381). Essa dunque non aveva cupola; era una normale basilica di tipo latino.

Tuttavia, sulla base di quel passo, il compianto Gabriel Millet(1) aveva creduto di poter concludere senz'altro che la chiesa era una cupola di mattoni. Una cupola, a forma di forno, per la ragione che, secondo il Dizionario dell'Accademia francese, del 1835, "le four se définit : ouvrage de maçonnerie vouté en rond". Ma poi ci ripensa e si chiede "mais, a designer un tel ouvrage, τρούλλα semble suffire". Invece non basta: e proprio perchè questo termine è ancora generico, e occorre aggettivarlo. Se esso indicasse senz'altro la vera cupola in muratura, Cedreno non avrebbe bisogno di aggiungervi *φουρνική*, così come altri non avrebbero bisogno di premettervi *ξύλο*. Evidentemente *τρούλλος* o *τρούλλα* è una copertura che può anche essere di legno, e può avere forme diverse. E, nel caso in discussione, l'ipotesi più attendibile è che si trattasse della volta che immetteva nell'abside, (la quale più propriamente può essere paragonata a un forno): sappiamo infatti ch'essa cadendo distrusse l'ambone e i gradini della "solea".

I danni degli Ariani al tempo del secondo Concilio furono presto riparati, ma nel 404 Giovanni Crisostomo, partendo per l'esilio, lasciava la Grande Chiesa ancora in fiamme. Di questa nuova catastrofe, le testimonianze sono numerose: la più vicina è probabilmente quella di Palladio, discepolo del Crisostomo, e presente all'avvenimento, e scrivente non più di quattro anni dopo (2). Il modo com'è descritto l'incendio della chiesa - il fuoco, partendo dall'altare, investì longitudinalmente tutto l'edificio e lo distrusse - non lascia dubbi che si trattasse d'una

---

(1) G. MILLET, *Sainte-Sophie avant Justinien*, in "Orientalia christiana periodica" vol. XIII, nn.III-IV, 1947 (Miscell. Jerphanion, II), pgg. 397-612.

(2) Cfr. G. MILLET, loc. cit., pgg. 603 sgg.

basilica a capriate con tribune - attestate del resto anche da Simeone Metafraste (1); probabilmente, come ritiene lo Schneider (2) a cinque navate, simile a San Pietro in Vaticano o a San Giovanni Laterano. - La Grande Chiesa fu ricostruita da Teodosio I intorno al 415 (3) sempre come una normale basilica paleocristiana, senza cupola: la sua forma è schematicamente riconoscibile nel famoso avorio della cattedrale di Treviri (4). Tutto quindi fa ritenere che, tra Costantino e Giustiano, i successivi rifacimenti della Megali Ecclesia ne abbiano sempre conservato lo schema basilicale primitivo. Furono Antemio di Tralle ed Isidoro di Mileto che, per ordine di Giustiano, ruppero cotesta tradizione secolare di fedeltà ed adottarono un tipo di edificio accentrato, voltato e cupolato, normalmente adottato per i martyria. Ma essi lo fecero per una ragione precisa, come vedremo.

La prima Grande Chiesa - non è inutile sottolinearlo - fu dedicata al Salvatore, e inaugurata il giorno di una grande festa teofanica, che tuttavia era un "natalizio": commemorava una data storica: il 24 dicembre. Giova ricordare ancora, perchè ha il suo significato, che la dedicazione ad opera di Costanzo nel 360, avvenne per mezzo di reliquie, provenienti da Antiochia (5). Eran quelle del martire Pamfilo e dei suoi compagni, che avevano subito il martirio a Cesarea di Palestina, sotto Diocleziano, agli inizi del IV secolo (6). Secondo il Synaxiarium ecclesiae constantinopolitanae (7) i loro corpi "interi e intatti" furono deposti sotto l'altare, più precisamente in quello che questo testo chiama il "κύκλιον". Sappiamo che si trattava di una sorta di corridoio a sviluppo anulare (dove il nome) o più probabilmente semianulare, coperto da volta a botte, che si trovava sotto gli stalli dei sacerdoti e sotto l'altare (8).

Il ricordo del fatto si conservò a lungo: nella Descrizione dei Luoghi Santi (che è del 1200) del pellegrino russo An-

---

(1) P. G., 114, col. 113.

(2) A. M. SCHNEIDER, loc. cit., pgg. 77-85.

(3) MARECELLINO, *Chronica minora*, II, 72; RICHTER, 45-935.

(4) R. DELBRÜCK, *Consulardiptychen* 572, cfr. MILLET, loc. cit., pag. 611.

(5) Cfr. CEDRENO, loc. cit.

(6) Cfr. Bibliotheca hagiographica graeca, Bruxelles 1909, pg. 195; Acta Sancti, giugno, t. I, pg. 62 sg., 16 febbraio.

(7) ediz. H. DELEHAYE, Bruxelles 1902, pg. 467.

(8) Cfr. J. EBERSOLT, Sainte-Sophie de Constantinople, Paris 1910, p. 12, n. 3.

tonio, arcivescovo di Novgorod, si legge che "quando si costruì Santa Sofia, si racchiusero delle sante reliquie nei muri dell'altare" (1).

La stessa pratica si riscontra a proposito della seconda Santa Sofia, ricostruita e dedicata da Teodosio II nel 415, come vedemmo poco fa, dopo l'incendio appiccato nel 404 dai partigiani di Giovanni Crisostomo. Per questa nuova dedicazione si fecero venire altre reliquie: quelle di Giuseppe, figlio di Giacobbe, e quelle di Zaccaria, padre di San Giovanni Battista. Esse arrivarono sul Bosforo per lo scalo di Calcedonia (attuale Scutari) e furono portate alla chiesa, in due cofani, da Attico, il patriarca di Costantinopoli, e da Mosè, vescovo di Antarados in Fenicia, con un solenne corteo alla cui testa erano l'eparco della città, Ursus, e tutto il Senato della Nuova Roma (2).

Non sono queste notizie indifferenti per la nostra ricerca del significato delle prime Sante Sofie: diverso da quello della chiesa di Giustiniano, quanto ne fu diversa la forma. Quando anche la basilica di Teodosio fu a sua volta incendiata durante la sedizione Nika del 532, e Giustiniano fece costruire la nuova Grande Chiesa - inaugurandola il 27 dicembre del 537 - non risulta che per questa dedicazione si siano poste nuove reliquie sotto l'altare (altre ne furono naturalmente introdotte, in vari posti della chiesa, più tardi, in diverse occasioni).

La Santa Sofia di Giustiniano non ebbe dunque il significato di basilica-reliquiario, come le precedenti. Queste - e soprattutto la prima, dedicata da Costanzo - erano insieme ricettacoli di religione e chiese di Palazzo: conservavano dunque un significato schiettamente tardoromano cristianizzato, non ancora, propriamente, bizantino. Situate ai piedi dell'Acropoli di Bisanzio, collegate al Palazzo imperiale, esse facevano parte del vasto "complesso glorificante" di Costantinopoli, che seguiva la tradizione tardoromana dei palatia di Antiochia, di Spalato, di Salonicco, ecc.: espressione non solo architettonica, ma urbanistica, del culto monarchico dell'Impero di Roma; nel quale soltanto, alla glorificazione della persona storica dell'Imperatore, divinizzato come deus Praesens, si era affiancata la persona (storica tuttavia anch'essa) di Cristo Salvatore degli uomini.-

---

(1) cfr. Itinéraires russes en Orient, trad. da B. de Khitrowo, Ginevra 1889, pg. 101.

(2) cfr. Marcellinus Comes, Chronicon, ed. Mommsen (Mon. Germ. Hist. t. XI, 2, pg. 72); Chronicon paschale, ed. Bonn, pgg. 572 - 573. -

2. - E' opportuno dunque, per rendersi conto di come si venga elaborando il complesso architettonico-urbanistico "glorificante", di cui fan parte le due prime basiliche di Santa Sofia, riassumere i caratteri fondamentali che connotano la mutazione di tutte le strutture (sociali, politiche, religiose etc.), quale ha luogo nell'impero romano al tramonto del mondo antico; e insomma ripresentare brevemente i dati del problema del periodo giustamente denominato tardoantico - il quale non finisce di interessarci, anche per le analogie che presenta con la nostra situazione, attuale.

Io ho trattato l'argomento in passato a più riprese (mi scuso per l'autocitazione); in modo riassuntivo nel saggio "L'arte alla fine del mondo antico" (Padova 1946). Ora vedo che il collega Hans Peter L'Orange - professore di archeologia - ripropone sostanzialmente dopo vent'anni le linee fondamentali di quel saggio in un libretto dal titolo "Art forms and civic life in the late Roman Empire", pubblicato circa un anno fa (1965) a Princeton. Pare dunque che il tardoromano ritorni a interessare.

Anche L'Orange, ad un certo punto, non trascura di ribadire, sottolineando fortemente, le analogie col nostro mondo attuale. "La rivoluzione, scrive, (del tardoromano), segue la stessa linea del secolo XIX: l'impressionismo si sviluppa dall'antico realismo. Questo impressionismo, che culmina verso la metà del 3° secolo, ha prodotto alcuni dei massimi conseguimenti della ritrattistica antica. Un commovente documento umano è il ritratto di Filippo Arabo (A.D. 244-249) (1). Con un tocco grandemente semplificatore l'artista ha operato a concentrare la vita fisionomica in un caratteristico struggimento. Il motivo centrale è il minaccioso aggrottarsi di sopraccigli, corrispondente a convulsioni dei muscoli della fronte, e rispondente a nervose contrazioni dei muscoli della bocca. L'immagine psicologica raggiunge una quasi inquietante intensità. Sotto i trepidi di lineamenti, l'autentica esperienza sembra mutarsi e muoversi, lampeggiando come una fiamma balenata, sopra il volto.

Nel corso di due generazioni, tuttavia, quest'arte fu totalmente trasformata; la sua **vita** fervida fu vanificata nell'astrazione. I volti non vibrarono più nel travolgente vortice della vita (sono parole di L'Orange); i lineamenti subitamente si fissarono in un'espressiva maschera di Medusa. La vita interiore - una vita al di fuori dello spazio e del tempo - è stata **impressa** nei suoi lineamenti espansi ed immobili.

---

(1) Musei vaticani.

Come si può spiegare - si chiede infine L'Orange - questo cambiamento radicale nel ritratto (assunto come "forma simbolica" della Romanità) e nelle sue intenzioni nell'ultima fase del 3° secolo? - E' una domanda legittima, sebbene piuttosto ovvia, e che ci siamo posti da tempo in parecchi; ed è, ancora una volta, una domanda analoga a quella che si pongono i critici dell'arte del nostro tempo: come si può spiegare che dal verismo tardoromantico e poi dall'impressionismo di fine Ottocento si trapassò, in brevissimo volgere d'anni, a manifestazioni così radicalmente antitetiche, quali quelle dei cubisti, dei futuristi, dei suprematisti, degli astrattisti e così via?

Naturalmente una risposta soddisfacente non si può dare rimanendo - come si fa ancora spesso - fedeli al "codice" d'uno storicismo che in realtà non è dialettico, e che resta malgrado tutto in una posizione che è "anteriore" a quella che ci è resa possibile dall'impiego di strumenti critici veramente attuali quali ci offre, per es., l'indagine sulle strutture. Fino a che ci si vale di categorie, per di più generiche, e tratte da una Kulturgeschichte che mette a paragone "dal di fuori" le varie sfere (come diceva Antonio Banfi) d'una civiltà; e quindi non si accoglie realmente, operativamente, il "principio" - se così si può chiamare - gheistaltico della globalità del campo, in ogni punto del quale interagiscono, reciprocamente condizionandosi, le forze dei produttori e dei fruitori, per esempio, domande siffatte non potranno che rimanere inevase, o ricevere risposta insoddisfacente. Certo, erano le domande che si poneva il Riegl, e è chiaro che il Riegl, con tutta la sua penetrazione e la sua carica metodologicamente precorritrice, scriveva più che 70 anni fa; cioè in un momento in cui la "tesi" del mondo più aggiornata era quella dello storicismo di Dilthey o anche di Weber e persino, almeno in parte, di Marx: lo historismus, appunto, delle Weltanschauungen - di cui del resto il Grundbegriffe rigliano del Kunstwollen non è che un'articolazione epocale o "personale" (che, lo si voglia o no, ha la stessa struttura, astrattamente diacronica). - Ora, certo non sono inutili le osservazioni ch'io stesso ho raccolto a più riprese - non intendo sfuggire alla mia parte di responsabilità, se non, ove occorra, per trarne spunto per un autodafe! - Il quadro che avevo creduto di delineare era press'a poco questo.

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

Sono, com'è noto, i Severi, a cominciare da Settimo, fondatore della dinastia (se così si può chiamare) a dar origine, nei



primi anni del 3° secolo, a quella "rivoluzione" tardoantica, che porterà Roma alla monarchia assoluta. S'intende che il punto d'origine, lo scopo primo delle riforme fu la sicurezza dell'impero in tutta la sua enorme estensione, dal Vallo dell'Inghilterra del nord fino alla Mesopotamia - la nuova provincia ad oriente dell'alto Eufrate.

L'importanza data all'esercito (che sempre più era quello che proclamava l'imperator, il quale in fin de' conti era il suo comandante supremo) portò ad un sovvertimento anche di carattere sociale: poichè per es. il ceto equestre fu praticamente equiparato a quello senatorio, e d'altro canto nelle legioni il semplice cittadino poteva diventare centurione e di qui salire alla condizione equestre, in realtà le antiche classi sociali romane risultarono, se non eliminate, omologate. Parallelamente, e con lo stesso senso, si elaborarono la garanzia giuridica e l'esaltazione religiosa della monarchia militare.

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

Non meraviglia che una rivoluzione siffatta investa anche le strutture religiose: l'imperatore viene ora formalmente venerato come un essere divino. Nel culto di stato, accanto agli antichi dei che ancora stancamente sopravvivono, ora non si trovano soltanto gli imperatori estinti (divi imperatores): anche ai sovrani vincenti si celebrano sacrifici. I sudditi chiamano l'imperatore "nostro signore", "nostro dio". La casa imperiale si chiama domus divina; tutto ciò che ha rapporto con l'imperatore è definito "sacer", etc. - . Non voglio insistere più oltre su queste nozioni del resto ovvie: basti rammentare il fatto che a questa omologazione nell'ordine a così dire verticale, della società romana, s'aggiunge un'equiparazione nell'ordine orizzontale della società dell'Impero, la quale ha la sua tavola nella Constitutio Antoniniana del 212: la legge di Marco Aurelio Antonino, più noto a noi col nomignolo di Caracalla, la quale concede la cittadinanza romana a tutti i sudditi dell'immenso impero e porta a termine il processo, avviato da lungo tempo, del-

l'equiparazione giuridica tra l'Italia e gli altri territori. Ora il giure romano è adottato dappertutto, ed esiste per questo lato l'uniformità, almeno in diritto, tra cittadini e sudditi.

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

Conseguenza vistosa di questa vicenda è la riforma di Diocleziano, figlio legittimo della crisi del 3° secolo. Non meraviglia che tale riforma accentui e sancisca appunto quei caratteri di militarizzazione, burocratizzazione, statolatria, divinizzazione del capo, etc., che sempre s'accompagnano a vicende siffatte; nè che il suo risvolto sia una Vermassung, come ai tempi di Max - ed anche, per certi aspetti, ai nostri. - Ad una struttura qualitativa ed organica della società, quale era stata la greca e la medioromana, si è sostituita una struttura quanti-

tativa, schematica, composta da serie numeriche cui sovrasta l'irraggiungibile onnipotenza dello stato e dei suoi organi. La concessa parità di diritti declina in una generale proletarizzazione, e dunque in un disfacimento intimo del cittadino, in una umiliazione dell'uomo. Di qui il carattere di alienazione caratteristico del singolo nel tardo impero: il suo senso di paura, di isolamento, di angoscia. V'è nel singolo, a qualunque ceto appartenga, una chiusa disperazione, che crea uno stato di perpetua, impotente rivolta, la quale cerca di evadere nel sentimento, e nella prassi, di religioni non ufficiali.

Non hanno torto quegli storici che sostengono che il campo, nel quale il 3° secolo ha rivelato la sua forza creativa, è quello della religione. Accanto al culto dell'imperatore ed alla venerazione ufficiale delle divinità di stato si diffondono sempre più i culti misterici, le dottrine filosofiche intrise di religiosità, le arti della magia e dell'occultismo. L'abitante dell'impero romano nel 3° secolo sembra ossessionato da una ricerca personale del divino, da un'aspirazione a fondersi personalmente con la divinità. Fallito il razionalismo greco, fallita la coordinazione sociale romana perchè trasformata in subordinazione gerarchica, l'uomo cerca di risolvere i suoi problemi evadendo dal saeculum: proietta la propria scissione nella trascendenza, e ne cerca la soluzione nella conoscenza di una verità "che non è di questo mondo" ma che può divenire sua. Al fondo degli infiniti culti religiosi che pullulano al tramonto del mondo antico vi è, a mio parere, un carattere comune essenziale, ed è l'aspirazione ad un'unione personale con la divinità: unione che garantisca la sopravvivenza oltre la morte e la felicità personale nell'altra vita.

Ciò non è smentito da quanto conosciamo intorno alle pratiche dei culti, orientali o no, che s'andavano sempre più diffondendo: fossero essi della Grande Dea Madre, di Serapide, di Attis, di Osiride, di Mitra, infine dello stesso Cristo: erano tutte di carattere iniziatico e i doveri che i fedeli si assumevano erano doveri personali, senza riscontro nei culti statali o municipali. Si richiedevano atti rituali, dai quali ci si aspettava la purificazione e la santificazione; si imponeva l'ascesi mediante il digiuno e la preghiera: eran tutti gradi da percorrere per raggiungere il punto in cui si era iniziati agli ultimi misteri attraverso i quali si otteneva l'unione con la divinità e dunque la garanzia dell'immortalità: si era trasformati in tutta la propria personale essenza, si rinasceva in Dio.

Le forme di questa iniziazione erano numerose e diverse; ma il mito fondamentale che tutte le accomuna, e che diventa dominante alla fine del mondo antico è sempre il medesimo (da ciò la possibilità del sincretismo e della gnosi): è quello della morte

e resurrezione. E non importa che i sacerdoti di Serapide, o di Mitra, o di Cristo, pretendessero che il loro dio fosse il solo legittimo: in realtà la loro prassi, e fino a un certo punto anche la loro dottrina, sono strettamente apparentate. Nell'ermetismo, per es., è essenziale la dottrina del dio unico, superiore a tutto, creatore del mondo, e la dottrina del pericolo cui è esposto l'uomo, abbandonato ai sensi e quindi al male, che si trova in pari tempo sotto l'influsso degli astri e dei demoni e vive nella paura di essere punito dopo la morte per i suoi peccati. In questa condizione angosciata, la rivelazione di Ermete Trismegisto offre la liberazione agli eletti, dà loro il sapere mediante l'illuminazione, li conduce alla conoscenza di Dio. Ma non diversa è l'idea, fondamentale nella gnosi, che l'uomo si possa liberare dalla sua condizione di infelicità morrendo a se stesso e, attraverso la visione della divinità, entrando nel regno della luce. Alcune di queste divinità si pongono come esempi, come modelli, poichè esse stesse muoiono e risorgono - e i fedeli coi loro atti rituali, riproducono in sè questo mistero -; altre si volgono meno verso il quadrante dell'esserci (alla romana) e più verso quello dell'essere (alla greca); ma in ogni caso, per la loro funzione di "patterns", non ha gran peso ch'esse si incarnino in un personaggio storico, o no. - In effetti, quel che più importa a noi - interpreti fatalmente lontani - è il fatto che in questo momento della storia ha particolare rilievo la eccitabilità religiosa, che finisce con l'incarnarsi in due fenomeni di portata pressocchè uguale in questo periodo: la filosofia del neoplatonismo, e la teologia del cristianesimo.

Innanzitutto, ambedue "globalizzano" la problematica spirituale tardoantica. Già nel 2° secolo i filosofi del mondo greco-romano non pongono più l'accento su ciò che distingue le diverse "scuole" o correnti filosofiche, ma piuttosto su quel che si può intendere come problema comune: al di sotto del sincretismo, presente tipicamente in ogni sfera della civiltà tardoantica vi è questa ricerca di unità. La quale poi, per un fenomeno che si riscontra pure in altri campi (in campo religioso, per es.) viene ritrovata in una sorta di ripresa di concezioni della più antica filosofia ellenica e soprattutto nell'idea che la divinità trascendente si sottragga all'uomo e divenga accessibile solo agli spiriti puri. I filosofi dell'età imperiale, riprendendo questi concetti, si rifanno a Pitagora, ad Epicuro e al "divino" Platone; nel passaggio tra il 2° e il 3° secolo questa corrente neoplatonica ha il sopravvento, fino a divenire dominante ed a costituire il "mito fondamentale" d'una parte della società romana: la classe colta, quella che potremmo chiamare la borghesia benestante. E' significativo per l'argomento che stiamo studiando che anche qui gli inizi di questa scuo

la neoplatonica si pongano pur essi nei periodi dei Severi, con Ammonio Sacca, e che poi lo sviluppo del neoplatonismo occupi si può dire tutto il terzo secolo, avendo a perno la figura massima e centrale di Plotino (che muore nel 270).

Non posso naturalmente diffondermi troppo su tutto il fenomeno del neoplatonismo: mi limiterò a riassumere quanto in esso ha attinenza con l'arte, e in effetti troverà rispondenza nelle strutture concrete delle arti tardoantiche e medievali (specialmente bizantine). -

3. - Innanzitutto bisogna porre come punto fermo che anche l'estetica di Plotino è greca: tutta la sua filosofia prende le mosse dalla solida immagine del cosmo, che è obbiettivamente equilibrato in se stesso e conserva un ordinamento permanente. L'armonia in sé di questo cosmo non è messa in dubbio da Plotino: la creazione del mondo non è dovuta, come per es. nell'ebraismo e nel cristianesimo, ad un atto unico e fondatore (in principium...) della divinità, e la possibilità di redenzione dell'uomo non avviene in seguito alla rivelazione di Dio nella storia. E, coerentemente, in campo estetico viene mantenuto l'antico principio greco dell'arte come imitazione, sia pure con variazioni interne di senso. Che erano già avvenute del resto nel passaggio da Platone ad Aristotele, quando si era modificato il concetto di sostanza, da un lato, e dall'altro parallelamente l'arte era stata giustificata razionalmente, conquistando valore spirituale positivo. Tuttavia la riabilitazione aristotelica dell'arte non arriva fino alla riabilitazione, insieme, dell'artista: questi anche per lui, come per Platone, rimane artigiano. Soltanto con Plotino, il cui interesse s'accentra sull'interiorità dell'uomo, l'artista avrà un nuovo valore.

Il gioco dialettico tra speculazione ed esperienza è infinitamente vitale: come l'esperienza offre i contenuti obbiettivi alla speculazione, così il pensiero tentando nuove vie rende possibile lo sviluppo dell'esperienza in direzioni nuove. Con Plotino la speculazione metafisica apriva all'esperienza artistica una strada ch'essa non aveva mai battuto, e che sarà percorsa solo più tardi, nella cultura tardoromana, paleocristiana e medievale.

L'esperienza plotinica sgorga dalla sua posizione metafisica: l'attenzione del filosofo non si ferma sulla realtà per separare l'ideale dal reale (Platone) o per cogliere nell'interno del reale quel che il principio ideale produce (Aristotele); ma

si fissa su quel principio unico, in cui sta la radice dell'idea  
le e del reale, sull' Uno (òñ) sull'Ineffabile. Tale principio,  
che è nuovo e precorritore, deriva a Plotino da un lato da un'e  
sperienza di vita religiosa, dall'altro dalla constatazione del  
la manchevolezza della filosofia precedente. Il suo Uno è il  
perfetto e il reale, non già perchè sia in sè immobile (ideale  
eleatico), ma perchè ha carattere dinamico e vivente: e tanto  
più vive, quanto più si muove. Plotino giunge a questo con un  
atto di fede; giacchè soltanto un atto di fede poteva portare  
ad una decisione perentoria in un senso o nell'altro, di fron  
te al dilemma se sia perfetto e reale lo statico, l'estrema pa  
ce, oppure il dinamico, l'estrema inquietudine, (prima che il  
pensiero giungesse a trasformare profondamente il significato e  
il valore dei concetti di staticità e di dinamicità, facendo di  
essi una funzione l'uno dell'altro).

Perciò chiedere a Plotino, ch'egli logicamente dimostri co  
me dall' Uno esca il molteplice è ingenuo: nel concetto dell'Uno  
come sufficiente a se stesso c'è già quello della produzione di  
ciò che diviene.

Certo però i termini in cui si trova la filosofia greca al  
suo principio ed alla sua fine, paragonati, danno l'impressione  
che sia avvenuto un capovolgimento. E' avvenuto in realtà un mu  
tamento di posizione interiore. Per Plotino l'Uno non è immobi  
le: esso sta, fermo, chiuso in sè dinnanzi a noi, soltanto fin  
chè noi ci isoliamo in noi stessi; ma quando cominciamo a rico  
noscere che siamo solo una parte del tutto, che la nostra vita  
senza la vita del tutto è addirittura impensabile, allora l'Uno,  
lentamente, ci appare sempre meno "altro" da noi, partecipa a  
noi fino a divenire la nostra intimità più profonda (esperien  
za mistica). Quanto più la nostra vita spirituale diventa inter  
na e produttiva, tanto più l'Uno ci si svela come il principio  
del molteplice - afferma Plotino - e la realtà si effonde da  
quest' Uno non disperdendosi, contrapponendosi ad esso; ma co  
me produttività che continuamente trova se stessa.

La bellezza del mondo è il riso di Dio che si compiace di  
sè nelle sue creature: non il rispecchiarsi di un immobile es  
sere perfetto, ma il ritrovarsi della perfezione nelle creatu  
re, fa di ogni creatura una promessa, un ritorno a dio della  
grazia da lui effusa: la bellezza è emanazione dell'Uno, la qua  
le avviene per gradi, giacchè tutto il mondo emana dall'Uno per  
gradi. Ne emana dapprima il noùs, lo schema logico delle cose,  
che ordina tutta la realtà, La bellezza per Plotino non è dun  
que soltanto il respiro della divinità (posizione romantica),  
ma è respiro regolato sopra un ritmo eterno (posizione classica);  
l'assoluto si conclude nella sua perfezione. Dal noùs, pensiero  
vivente, discende l'anima del mondo, dalla quale prendono vita  
tutte le cose animate. Questo noùs è la ragione; ma quanto di-

versa dalla ragione platonica. Il suo significato si è intimamente trasformato. Nella corrente del razionalismo, Platone può essere raffigurato sulla prima riva, Plotino sull'altra; al centro, travolto da difficoltà enormi, Aristotele. Platone forse presentiva quel che v'era dall'altra parte della corrente, perciò non vi s'abbandona; Aristotele, che vi si butta proprio in mezzo, non riesce a raggiungere una soluzione ma solo a porre un'infinità di problemi. Platone dalla ragione si salva nell'irrazionale, nel mito; Plotino fa di più: trasfigura addirittura la ragione. Per Aristotele questa è la struttura interna della realtà, schematicamente logica; per Plotino invece la ragione, il nous ci dà il ritmo, l'armonia l'ordine della realtà, ma non la realtà stessa, la quale è vita « sebbene vita armonizzata dalla ragione ». Più sentiamo lo scorrente ritmo della vita, più per noi s'arricchisce la struttura razionale del mondo, ma non già questo stesso mondo, giacché quella ragione che per Aristotele è tutta la musica dell'universo, per Plotino è soltanto il ritmo, che questa musica sorregge.

E' curioso notare che una posizione affine hanno il Boileau e gli altri estetici francesi del '600 e del '700; quando essi affermano che l'ordine, l'armonia, l'equilibrio sono essenziali all'opera d'arte, vogliono dire appunto che tutto ciò costituisce il ritmo dell'opera d'arte, non l'opera d'arte stessa. Il loro razionalismo è di tipo plotinico, e prelude in certa misura al romanticismo: giacché, per quanto paradossale possa sembrare ad una visione superficiale, è proprio l'educazione all'arte classica che produce l'estetica del romanticismo. Tra classicismo e romanticismo (intesi nel loro più largo significato) sta il razionalismo plotinico: il concetto di "ratio" che è ritmo dell'opera d'arte come realtà vivente.

L'estetica plotinica sembra capovolgere la posizione classica anche per gli altri rispetti, per noi più direttamente interessanti. Per esempio Plotino arriva all'affermazione dell'esistenza del bello naturale; anzi, tutta l'estetica di Plotino si riferisce al bello di natura. Questo concetto non era stato sfruttato dal periodo classico. L'arte classica aveva determinato alcuni canoni, che costituivano le leggi della bellezza anche naturale: le leggi di questa bellezza erano state poste in funzione della possibilità dell'arte di riprodurre la natura bellamente: si trattava quindi sempre di un bello artistico riflesso sulla natura. Il problema della scultura, per esempio, era stato quello di trovare un modello, che fosse bello secondo ogni prospettiva; massimi scultori erano considerati coloro che, come Policleteo o Lisippo, erano riusciti a creare una nuova regola di proporzioni, la quale diveniva poi valida per secoli non solo per l'arte, ma anche per la natura stessa: diventava il bello naturale per eccellenza. Con Plotino s'arriva invece all'af-

fermazione, che un bello di natura esiste per sè, non solo; ma che tutto nella natura è bello (il passo è gravissimo, e porterà poi con sè il problema di come il brutto possa essere bello). Tutto è bello in natura, dice Plotino, perchè attraverso la natura scorre lo spirito della divinità e la stessa materia è creata dall' Uno e pertanto non può essere il "mè òn" (non uno).

Questa estetica si può riconnettere (operazione che è stata compiuta del resto da più d'uno studioso) a strutture caratteristiche dell'arte del suo tempo, e in parte precorre aspetti dell'arte dei secoli seguenti - nell'interpretazione cristiana dello pseudo Dionigi l'Areopagita, il neoplatonismo, vedremo, costituirà il nucleo ideologico che spiega il significato della grande Santa Sofia di Costantinopoli. Ma ha rapporti soprattutto col maturo e tardo ellenismo. Lo scioglimento della fissità ideale classica in una vitalità che ritrova il proprio valore nel moto, che è infinita creazione di realtà, si connette col "barocchismo", con l'infrangersi degli schemi classici e con la ricerca di minute, rapide espressioni di momenti di vita dell'arte ellenistica; l'affermazione della totale bellezza naturale corrisponde alla tendenza veristica dell'ultima arte greca, e a quello pseudo-impressionismo, che s'avrà più tardi; insomma il dinamismo nuovo dell'estetica plotinica si ricollega con l'inquietudine psicologica, che è alla base di tutto l'ultimo svolgimento dell'arte antica col suo maggiore sperimentalismo (vedi Tucidide e la poesia più tarda sentimentale, idillica, amorosa), etc.

E non può stupire che questa filosofia - che è e rimane fondamentalmente greca, e limitata all'élite delle classi colte ed abbienti - abbia una presa particolare anche sull'episteme romana, la quale era assai meno razionalmente connessa, e dunque disposta a volgersi, a suo modo, verso tutto ciò che potesse nutrire il suo interesse per un'esperienza più immediata e concreta: per un rapporto più diretto col soggetto che esperisce - quale lentamente altera e sommerge la trasfigurazione ideale classica della "realtà" in periodo imperiale. -

4. - Se noi consideriamo l'arte romana per il momento nel suo insieme, vi possiamo notare anzitutto un curioso squilibrio: quando, nel suo momento neoclassico tuttavia, rappresenta un principe sotto la veste di un eroe, magari divinizzato, imita le forme canonizzate dai greci, tanto che quelle opere danno l'impressione di copie; altrove invece s'abbandona al proprio gusto,



o Kunstwollen, che è profondamente diverso (assai meno classico e più "moderno") da quello ellenico. Quel dualismo in realtà risponde ad un intimo disquilibrio tra reale e ideale, nel quale risiede il dinamismo profondo dell'arte romana.

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

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

Accanto a questa tendenza psicologica, v'è nell'arte romana quella realistica, che non si ritrova nè nella poesia, nè nell'arte elleniche. Il ritratto, per esempio, è creazione romana: l'arte di Roma ci ha lasciato dei busti, nei quali non vi è più traccia di idealizzazione astratta, ma si è posti di fronte ad una realtà, che diventa significativa di uno stato d'animo. E nella pittura, (per esempio a Pompei) troviamo la fusione dei due elementi nell'amore per il paesaggio idillico, mentre è evitata la stilizzazione ideale della natura. Anche la tecnica si modifica: nella pittura detta compendiarica vi è un tentativo di semplificazione della realtà, per renderla espressiva di un determinato stato d'animo: paesaggio e persone vengono modificati in funzione dell'espressività, etc. Queste sono osservazioni elementari ed anche piuttosto grossolane, le spingeremo più a fondo tra poco.

In ogni caso, poichè conviene per il momento concludere il paragrafo, è pur sempre partendo da questa piattaforma di storicità - o temporalità - che è più romana che greca, che ci si può rendere ragione della "crisi" tardoantica - che è appunto nell'ordine della espressività, seppure in fine caricata, e sasperata - e schematizzata. Così si spiegano le strutture che via via si impongono: l'urlo espressionistico delle figure singole; il carattere paratattico delle "masse" rappresentate per es. sull'arco di Galerio a Salonico, di Costantino a Roma, o sulla base dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli; la perdita dell'obiettività nei racconti, lo sciogliersi della sintassi della lingua, dell'ipotassi nella metrica a favore d'un ritmo monodico affidato all'assonanza o alla rima (e nelle arti figurative, le schiere di immagini frontalmente allineate sulla superficie; in architettura, la martellata cadenza dei colonnati nelle basiliche); le "deformazioni" prospettiche, che non sono che il segno d'una sfiducia nell'obiettività tanto della sincronia della natura quanto della diacronia della historia; l'imporsi di "composizioni (o *avθύβoλa* iconografici) accentrate intorno alla Majestas dell'imperatore, o poi del Cristo, secondo una gerarchica, oppure ripetute senza fine secondo il "principio" compositivo, evidentemente del tutto non classico, che già Riegl aveva studiato, denominandolo del "rapporto infinito", eccetera eccetera.

Del resto avevo già cercato di raccogliere e precisare questi elementi della nuova formazione tardoantica (che poi saranno fondamentali per il Medioevo, sia bizantino che d'Occidente) soprattutto nel libro "Pittura cristiana delle origini" del 1942, e di seguire l'altra evoluzione della pittura romana imperiale secondo tre direttrici, o intenzioni fondamentali, che hanno portato (come in quest'ultimo secolo, del resto) all'imporsi della decorazione (in senso legittimo) cioè alla trasformazione dello

spazio; della narrazione storica, cioè alla trasformazione del tempo; infine hanno determinato il passaggio dal ritratto all'icona, facendo prevalere sul dato esistenziale dell'hic et nunc del singolo, l'essenza per così dire paradigmatica di una *humanitas* sottratta al "tempus", proiettata nell' ubique et semper.

Ora, vedo che i non molti studiosi, che interrogano seriamente questo periodo, così affascinante, sono, salvo eccezioni, ancora a questo punto: vale a dire (com'è il caso per es. del saggio ricordato di L'Orange) si servono di tutta questa documentazione, la quale tuttavia - ed io stesso sono il primo, oggi, a rilevarlo - fornisce solo un indice acontestuale della valenza logica, sociologica, artistica, del mito tardoantico, senza poi metter il dito su ciò che veramente importa: cioè sulla struttura concreta di codesto mito. Noi oggi, malgrado il trascorrere d'una stagione che va da Malinowski a Lévi-Strauss - tanto per far due nomi noti anche ai pollò - usiamo, quando li usiamo, ancora con peritanza, - spesso anzi, specie in Italia, con impacciata diffidenza - gli strumenti offertici dai metodi interpretativi financo della fenomenologia e dell'esistenzialismo: c'è una diffusa polemica contro il pensiero di Croce; ma essa il più delle volte ha lo stesso senso della vecchia polemica del positivismo italiano contro Croce, agli inizi di questo secolo: quando Croce appariva addirittura un rivoluzionario.

L'indice più evidente - per rimanere nell'ambito della critica d'arte - è offerto dal grado medio dell'esercizio di questa analisi da parte degli "specialisti" (normalmente compilatori di "monografie" o di cataloghi). Sarebbe interessante esercitare sulla loro langue una critica semantica. Ci si accorgerebbe che il contesto linguistico, gli stessi termini che s'adoperano, sono, nel migliore dei casi, a livello del "puro visibilismo" d'un Fiedler: tutto ciò che è avvenuto, nell'interpretazione e nella rappresentazione, sia artistica che scientifica, del mondo, da poco meno d'un secolo a questa parte, vi ha ben scarso riflesso. Dico questo per avvertire che anche una "storia sociale" dell'arte risulta poco operativa se si limita a descrivere, nel nostro caso, la crisi ideologica della società romana nell'età imperiale, senza recuperare quello spessore esistenziale, quel sottofondo sociale e rituale, che è possibile per emergere dallo studio concreto delle strutture di questa società.

Quanto un'impresa siffatta, apparentemente ovvia, sia in realtà difficile, si può comprendere riflettendo per es. sull'oscillazione di significato che ha avuto ed ha la stessa definizione di esperienza, specie nei riguardi dell'arte. Oscillazione pendolare, che ha portato e porta, di volta in volta al riconoscimento,

o di un pre-logismo al di qua delle categorie elaborate dal pensiero scientifico razionale (la dimensione precategoriale di Husserl, o "le propre du corps" di Merleau-Ponty, etc.) o all'opposto tentativo, di ricondurre tutto il vissuto al livello delle strutture; particolarmente, come ovvio, delle strutture linguistiche. Questa polarità apparentemente rigida tra strutture ed eventi costituisce in effetti l'impasse di gran parte della critica e della storia dell'arte attuali; ma anche dell'antropologia, per es. - come confessa anche uno dei più autorevoli testimoni d'oggi, il Lévi-Strauss. Infatti, se essa si rifiuta di assumere il proprio oggetto come sistema di determinazioni concettuali, secondo particolari codici logici operanti a diversi livelli, non si distinguerà più dalle altre scienze se non come il regno delle idee oscure e indistinte; e d'altro canto, se darà al proprio oggetto (nel nostro caso, l'opera d'arte) status scientifico, e si porrà come rigoroso metodo di indagine di processi che si inseriscono nella logica, finirà col perdere la propria autonomia e la propria specificità.

La via d'uscita ch'io tento da qualche tempo - senza pretendere d'essere originale, s'intende; anzi allineandomi ad una prospettiva di metodo abbastanza comune, oggi, a tutte le scienze, comprese le "scienze dell'uomo", - è quella che introduce la nozione di "campo" circoscritto da un contesto che è fornito dalla vita sociale, economica, dalle rappresentazioni mitiche, dalle condotte rituali, dalle tecniche soprattutto, etc., entro cui, nella rete complessa delle loro molteplici e plurivalenti determinazioni, si costituiscono gli insiemi specifici dei rapporti tra l'uomo e il mondo, che materiano l'esperienza. Questa nozione di campo, mi sembra consenta di reintegrare veramente il contenuto nella forma, liberando l'indagine sia dell'astratto formalismo che del vacuo funzionalismo; in ogni caso consente alle scienze umane, e in particolare alla storia dell'arte, di compiere - se non erro - un passo innanzi rispetto ai metodi naturalistici, psicologistici, ed anche fenomenologici (che finiscono con l'essere anch'essi semplicemente "descrittivi", dopo la preliminare "messa in parentesi") e di raggiungere così le posizioni avanzate della linguistica strutturale, senza cadere nei suoi eccessi di formalizzazione neogrammaticale o neoscolastica.

In altre parole forse più semplici, penso convenga, per il nostro problema, sforzarsi di intendere la "mondanità" di Roma, poichè è essa che poi, più che non le ideologie, nella loro formulazione astratta, o le impalcature ufficiali, amministrative costituite, etc., risulta il sottofondo necessario per interpretare le strutture dell'arte imperiale - e, insieme, la loro crisi -.

Mondanità, sulla natura della quale c'è parecchio da guadagnare ad interrogarsi. Non a caso la critica più aggiornata con-

sidera che il senso più originale che connota la Roma degli imperatori - così vicina per tanti aspetti all'epoca in cui si disegna per noi la modernità - è probabilmente in quella coscienza, che si comincia a prendere, della suprema importanza degli esseri e del loro comportamento, degli individui considerati nella loro semplicità concreta - diciamo nel loro passeggiare in casa, nel foro e nelle strade -. In effetti, Roma, ancora così inquieta e strutturalmente disparata - i cui relitti che ci ha lasciato non sono privi, altra conferma, d'un certo odore di tristezza: sensazione d'un romanticismo superficiale tuttavia - sembra anche presentire i tempi quando la pittura e la statuaria saranno, per riprendere le espressioni di Van Gogh, "étroitement en contact avec les choses réellement esistenti" - con la "gente", che è, essa, "la racine de tout" e passa, all'occorrenza, davanti all'arte.

D'ora in poi, le opere conteranno coi luoghi, le circostanze, le funzioni. E già questa sensibilizzazione della loro materia stessa si esteriorizza in più d'un modo, fino ad includere la messa in forma urbanistica; o, meglio, a cominciare da essa. E con le indicazioni nettamente proposte di un "barocchismo", e d'un "impressionismo", infine d'un "espressionismo", d'un "fauvismo" etc. - (termini divenuti correnti anche presso gli archeologi romani) - poetiche insomma che, ancora a toni, se si vuole, mettono sempre più a contatto la pietra, il bassorilievo, l'affresco, il mosaico con quella "chose réellement existante" che è la luce; non la luce epifanica delle statue greche; ma quella reale, concreta, dell'esistenza, del tempus.

E dunque, il colore. Noi oggi, in base ai ruderi che ci son rimasti, seppure imponenti, abbiamo qualche difficoltà a renderci conto in concreto di quanto ogni abitante dell'impero romano, specie degli ultimi secoli, fosse letteralmente immerso nel colore. Non solo le pareti e le volte de' suoi edifici eran rivestiti, dentro e fuori, di marmi policromi, di stucchi dipinti, di mosaici, di affreschi; anche i pavimenti sui quali posava i piedi e camminava, erano una colata interminabile di colori vari, vivacissimi. Certo, anche le statue, ed i templi ellenici non erano bianchi come ora, avevano la loro policromia; ma non risulta che lo stesso terreno sul quale l'uomo procede e per estensioni talora enormi fosse talmente trasformato in colore: come sapete il numero de' mosaici pavimentali romani <sup>in specie</sup> dei secoli dal 3° in poi, che gli scavi hanno riportato, e tuttavia riportano in luce è <sup>interminabile</sup> ~~immenso~~: essi costituiscono il capitolo di gran lunga più ~~ricco~~, quantitativamente almeno, della storia della pittura imperiale. E non limitato <sup>a Roma e a città privilegiate come Antiochia, Costantinopoli</sup> ~~all'Asia~~ ~~come qualcuno potrebbe pensare per il solo fatto che il deserto laggiù li ha conservati meglio~~ - ma in tutti i centri della grande estensione <sup>immensa</sup>

o Tivoli

~~nell'impero, basti pensare a Treviri.~~ Neppur oggi i nostri fantasiosi architetti - ~~e pittori pieni di estro,~~ come Vedova, per es., coi suoi plurimi - sono arrivati a sfruttare in tal modo, oltre alle pareti, i pavimenti dei loro edifici. Non che vi manchino stesure di materie colorate, s'intende, disposte anche secondo qualche disegno; ma in genere i nostri pavimenti non sono vere, impegnate invenzioni pittoriche. I pavimenti romani imperiali invece sono delle vere e proprie interminabili pitture, talora delle gallerie di quadri, dispiegate sotto i piedi di chi procede. I romani dell'Impero camminavano sui quadri di mosaico, spesso, come a Piazza Armerina (e più sarà stato in altri maggiori palazzi) per chilometri di sale, di corridoi, padiglioni etc.

Il che è indice di una determinata situazione figurativa, ma nello stesso tempo è tale da costituire una condizione di gusto, che non può essere stata senza peso sulla stessa "creazione" artistica. Non possiamo non tenerne conto. E per tornare dunque al neoplatonismo, sul quale s'è voluta riconoscere l'origine di alquante "novità" dell'arte tardoromana, non dobbiamo dimenticare, ripeto, che la nozione di "cosmo" di ordine obbiettivo, che caratterizza i sistemi della filosofia greca, non è affatto sventata da Plotino. L'anima, la città visibile, la società delle intelligenze, debbono riprodurre, ciascuna a suo modo, l'ordine che loro presenta l'universo. - Da questa somiglianza nella diversità, nascono l'accordo interiore d'ogni elemento, l'armonia reciproca delle parti, e la coesione dell'insieme. Di qui si costituisce quella vera unità, sorgente a condizione d'ogni bellezza vera.

L'estetica di Plotino, in fondo, è tutta qui. Infatti questa nozione, che è sempre legata in maniera essenziale a quella di apparentemente si interiorizza, con Plotino, il cui scopo costante sembra però essere quello di riallacciare l'ordine e l'armonia ad una ragione intelligibile. Ciò avviene per gradi: e dunque la soluzione è questa: quello che si delinea, è una rappresentazione omologata e gerarchica del mondo (già del resto abbozzata in Platone). Certo, l'impalcatura rigida che dominerà il mondo medievale, soprattutto bizantino, specie nella forma della sistemazione professata dallo pseudo Dionigi l'Areopagita, non è ancora presente in Plotino. Io trovo che alcuni studiosi come Bidez, Puech, Roques, hanno un po' esagerato su questo punto. Nelle Eneadi gli intermediari sono pochi, anzi, ad essere precisi, le ipostasi primitive sono rigorosamente tre: l'Uno, l'Intelligenza, l'Anima.

Secondo me, è coi tardi neoplatonici, soprattutto con Giamblico e Proclo, che la dottrina viene progressivamente invasa dalla moltiplicazione degli intermediari e dalla "main mise" della teurgia - che in qualche modo rispecchia anche l'impalcatura ri-

gidamente gerarchica e burocratica del tardo impero. Come vedremo, Giamblico e Proclo integrano nell' episteme anche la conoscenza e la pratica dei misteri, forse anche del cristianesimo; dei riti magici e divinatorii; e infine tutta la storia antropomorfa degli dei. In tal modo s'allontanano da Plotino e da Porfirio e invece, impegnando l'episteme nel corso del divenire, in realtà "storicizzano" il neoplatonismo in qualche modo alla romana. L'ossessiva presenza di luce di Plotino, per es., acquista in essi quella funzione anagogica che avrà la luce nel cosmo, anche anche artistico, bizantino - nella stessa chiesa di Santa Sofia.

Queste considerazioni ci serviranno e le riprenderemo; perchè ci potranno suggerire la ragione di taluni schemi strutturali di quest'arte; ma nell'ordine appunto della struttura linguistica, della langue. Riman sempre però quell'altro, non meno importante, polo dell'esperienza artistica: quello dell'arte come evento, come gesto, come parole. Ed è qui, che occorre tener conto di quella che ho chiamato la "mondanità" di Roma imperiale; insomma delle "cose realmente esistenti", e della "gente che è la radice di tutto" come diceva Van Gogh. La gente che va per le strade, nel foro, nelle terme, nelle basiliche: che si muove, cammina, vive. Per essa quegli schemi - che pure esistono e noi li riconosciamo; che voglion essere propaganda o didassi: persuasione della bontà di quell'ordine sociale e politico gerarchicamente impalcato: la piramide, che ha il suo culmine massimo o il suo punto centrale, di maggior valenza non solo semantica ma figurativa, nell'immagine dell'imperatore, o di Dio - rimane per così dire nello sfondo. Così le ricorrenti riprese neocelleniche, oltre ad essere sentite solo da un'élite sempre più ristretta di raffinati, sempre meno han valore di attualità. La perfezione delle figure greche, chiuse nella solitudine del loro autòtes, che non può essere che contemplata, in un arresto della nostra scorrente esistenza: in una specie di agguato del nostro "tempo personale" che sospende la sua condizione di vivente qui ora, col suo carico di gioia e di sofferenza, con la sua scadenza inesorabile della morte - rimane come un miraggio, o una sorta di paradiso perduto.

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

Abbiamo l'impressione, per esempio, che di più in più, l'abitante dell'impero avverta che lo spazio del suo experiri scorra come il suo tempo, e che la "forma simbolica" di codesta continuità vissuta, sia il fondo delle pitture. Le quali sempre meno

sono applicate sopra una distesa neutra e ferma, ma sono poste in correlazione, da un lato con chi le guarda itinerando, dall'altro, con quel "basso" lungamente tenuto, che è il fondo. Si vien componendo allora ai nostri occhi un vero contrappunto tra gli avampiani e i retropiani, tra le figure e gli intervalli, o, in scultura, tra i pieni e i cavi, tra le luci e le ombre. Da allora, il colore solo serve sempre più a metter in forma le fuggevoli variabili consistenze delle immagini, che sorgono dal rapitus del tempus: precisamente come il trapano o il cesello dello scultore fora sempre più le capigliature, scava le vesti, accentua i lineamenti e fa venire a galla gli elementi caratteristici d'una composizione, che si porta sul piano; ma perchè questo piano non è più in se stesso indifferente - alla maniera di quello d'un bassorilievo greco - ma in esso la stessa opacità della materia è travagliata, irrigata, fertilizzata da solchi d'ombra e da colate di luce. Così assistiamo al nascere e all'affermarsi di una coscienza nuova, inaudita per l'antichità, dei rapporti dei colori, che a poco a poco acquista una grande sicurezza di gusto e di tecnica. Un fremito si mette a percorrere ed a animare da un capo all'altro le superfici, sulle quali un tempo le immagini si limitavano prudentemente a riempire ciascuna la propria casella. I toni si rispondono, si fanno eco, si armonizzano: tutto, almeno nell'intenzione, tende a fondersi in questo flusso dell'esperienza. Al che s'arriva, ovviamente, con più o meno di felicità artistica: talora con la semplificazione degli schemi; altra volta con una sorta di pullulamento floreale; o urtando violentemente i colori alla maniera dei Fauves, o invece cercando di conciliare toni in sè contraddittorii perchè locali, per mezzo d'un'estrema attenuazione di ciascun di essi, o con altri mezzi, i quali consentono di passare - per intenderci - dalla policromia al colorismo vero. Il che permette all'opera, per la prima volta, di divenire decorativa - termine che bisogna intendere nel suo senso primo: che fa parte integrante di un decoro, cioè d'un insieme architettonico e puranco urbanistico espresso in colore - : insomma, la pittura diventa parte integrante, inseparabile, dell'architettura, la quale a sua volta non è un monumento da contemplarsi dal di fuori, ma è forma e misura date allo spazio vissuto.

Meravigliosa stagione artistica questa - che è stata definita di decadenza - ; e d'una coerenza interna infrangibile, chi sappia intenderla; la quale investe le immense volate di spazio delle terme, dei palatia, delle basiliche, quanto i piccoli oggetti d'avorio, di vetro o di metallo. Poco importano il lusso e le dimensioni; l'oro o la nudità, il marmo o il calcare, il povero affresco della catacomba o lo scintillante mosaico dei pavimenti o delle cupole. Per noi lo "spirito" tardoromano è quello d'un luogo dove la temporalità concreta è intrisa nella



pietra o nel colore e insieme si insinua nell'uomo, nella successione dei suoi atti come de' suoi stati d'animo, dei suoi umori, mentre egli cammina, parla, china il capo, si inginocchia; ed ogni massa intorno a lui, con lui, in lui, ogni linea si prolungano nella massa e nella linea ch'esse annunciano e preparano: sfumatura dopo sfumatura, in uno svolgimento ininterrotto, la fiamma della visibilità lo circonda, si protende, lo segue. Non siamo più di fronte a monumenti, nemmeno a santuarii, ma ai frammenti d'una totalità canalizzata dall'interno, per mezzo d'un gioco sottile, inafferrabile se vogliamo fissarlo, che dà forma ad un flusso di sensazioni di emozioni di idee: un flusso che ben si capisce come possa essere convogliato, dopo la vittoria del cristianesimo, nella comunione esistenziale della ecclesia.

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

Insomma, nel tardoantico è un nuovo mondo, è una nuova struttura del visibile, che nasce da quella che un tempo era definita la degradazione della civiltà classica. Intendere questa struttura nel suo vero senso è indispensabile per penetrare il significato e la forma di quella straordinaria invenzione degli uomini, che fu Costantinopoli dal 3° secolo in poi. In essa, come vedremo, gli elementi del tardoantico saranno oggetto d'un assestamento in parte nuovo e diverso; ma rimarrà fondamentale il "principio" della totalità, che in varia guisa s'era imposto negli ultimi secoli dell'Impero romano in ogni suo aspetto: dalla struttura sociale omologata a quella politica gerarchizzata, dalla metafisica della luce unitaria di Plotino al sincretismo religioso che fonde in un vasto crogiuolo le credenze e i culti più disparati e apparentemente discordi ma tutti intesi al superamento del politeismo classico verso la unificazione del divino. E in effetti per nessun'altra civiltà artistica forse quanto per la bizantina appare insufficiente il criterio scolastico a cominciare dalla sua divisione delle arti per es. in architettura, scultura, pittura: noi non possiamo intendere il vero senza d'un bassorilievo o d'un mosaico bizantino se lo strappiamo dal suo supporto architettonico col quale in realtà costituisce una sola forma, nè a sua volta il singolo edificio

con le sue sculture e i suoi mosaici, se lo scindiamo dalla totalità almeno ideale della forma della città intera: una struttura unitaria, connessa, coerente, la quale realizza e propone ad esempio all'intero Medioevo quella legata continuità dell'esperienza del visibile che aveva avuto appunto nella rivoluzione tardoromana le sue promesse. Un'altra città soltanto è arrivata fino a noi quasi intatta a preservarci l'immagine d'una così legata continuità formale: è Venezia, non per nulla figlia ed erede legittima di Roma e di Bisanzio: Venezia dove, malgrado le inserzioni razionalistiche e individualistiche del Rinascimento non si saprebbe dire, per esempio, dove finisce l'architettura e dove cominci l'urbanistica: se le facciate dei palazzi siano la definizione esterna di individualità architettoniche, o non piuttosto quelli che diciamo "spazi esterni" della città, - il Canalgrande, la Piazza - non siano invece degli interni, definiti da quelle pareti continue che sono le facciate dei palazzi, legate in unità di visione - e di esperienza itinerante, da parte nostra. Ugualmente, ma su scala più vasta, e forse con una coerenza più meticolosa ed una sontuosità più splendente, dove' essere l'unitaria e scorrevole continuità delle forme di Costantinopoli: la quale evoca, seppure ormai solo idealmente, ai nostri occhi di storici, il modello di come sia stato possibile una volta agli uomini creare un simbolo esatto e articolatissimo d'una totalità di forma che trapassa tuttavia per tutte le fasi dell'esistenza. Io credo sia necessario, per ogni analisi non superficiale delle singole opere d'arte rimasteci, disgregate dal loro tessuto, tener presente quel modello sia pure oggi solo ideale. -

Nelle prime lezioni vi ho mostrato la chiesa di Santa Sofia, e ne abbiamo compiuto insieme un esercizio di lettura abbastanza accurato sebbene incompleto (anche per le ore che abbiamo perduto). Più innanzi vi guiderò a penetrare il significato neoplatonico-areopagitico che in questa chiesa dopo tanti tentativi che seguiremo, s'afferma in modo coerente. Ma non basterebbero queste analisi; anzi esse potrebbero portarci fuori strada - com'è avvenuto infatti a studiosi i quali han creduto di poter cogliere in Santa Sofia l'espressione d'una classicità dissepolta; d'una idea assoluta alla maniera ellenica - se non tenessimo conto innanzi tutto del fatto che Santa Sofia è nel suo insieme e in ogni sua pur minima articolazione, la forma data in primo luogo ad un interno, cioè ad uno spazio dove noi siamo immersi, il quale domanda non d'essere contemplato dal di fuori come un tempio greco, ma d'essere vissuto; e che questo spazio non è bloccato alla greca, plasticamente, in punti isolati e fermi di contemplazione; ma è un continuum che ci avvolge da ogni parte, che gira intorno a noi e ci accompagna ad ogni passo; ed una tale continuità spaziale risulterebbe del tutto im-

motivata storicamente al di fuori dell'esperienza tardoromana. Di più: allo stesso modo come noi avremmo un'idea certamente imprecisa del vero senso artistico del Palazzo Ducale per es. o della stessa chiesa di San Marco, se li vedessimo non inseriti nel contesto figurativo, organicamente formato, del nucleo urbanistico piazza-piazzetta-molo di cui fanno parte integrante, ma isolati in un vacuum urbanistico, o innestati in strutture aliene d'un'altra città sia pur nobile - come Firenze per es. o Roma (ve l'immaginate il Palazzo Ducale in Piazza San Pietro?) così noi dobbiamo cercar di vedere con la mente presso Santa Sofia i grandi spazi colonnati, ritmici, dell'Augusteo e più in là il dispiegarsi delle pareti marmoree e delle volte dorate dell'immenso Palazzo imperiale, e intorno in una legata continuità di colori di marmi di acque la splendente Costantinopoli.

Così non è sufficiente, per un giudizio critico abbastanza autentico sulla pittura e sulle altre arti bizantine, rintracciare o raccogliere il poco che ci è rimasto di quelle figure a mosaico senza rilievo, quasi concave, quasi liberate da ogni aderenza terrestre, portate al limite estremo del sensibile, fatte intermediarie tra la materia e la luce. Quelle immagini spogliate del troppo umano e divenute intarsi minerali di verde di Persia, di porfido egizio, di rosa gialli o di cupe ametiste, quelle ali di cherubini occhiate di zaffiri, crocefissi incrostatati di gemme, libri da messa tempestati di rubini, vesti, corone, tiare trapunte d'oro, non sono che ricettacoli di luce, della sola grande luce che impregna la città intera, che lega in unità di visione tutto il suo trasfigurato spazio. L'oro dei mosaici, dei capitelli, degli oggetti, la nuvola d'oro nella quale la corte imperiale passa la sua vita non è soltanto uno spigamento di doviziosa opulenza per sbalordire i barbari del Medioevo occidentale; è il segno figurativo dell'unità di spazio divenuto unità di luce, che mette in forma nel visibile una città intera, di cui ciò che noi diciamo pitture o sculture non sono che elementi, che momenti di questa grande epifania.

La pioggia ininterrotta dell'oro si riversa sulle quasi seicento chiese a cupole della capitale, cola all'interno dei loro muri, riveste, penetra ogni cosa d'una visibilità unitaria e splendente che richiama le parole apocalittiche. E i figli dei barbari nomadi giunti in Europa capiranno anch'essi il valore esemplare di questa città "dell'oro puro, simile al cristallo puro", di luce. La luce di Bisanzio fiammeggia, come un miraggio, per tutta la notte del Medioevo, fino all'estrema Tule, fino al paese delle nevi dove gli Scandinavi canteranno nelle notti senza fine la Saga di Miklagard: il paese meraviglioso, dove tutto è d'oro. -

5. - Tale sarà tuttavia la Costantinopoli dal tempo di Giustiano in poi. Nei secoli dal IV al VI essa fu soltanto una delle capitali tardoromane, e non delle più importanti. V'era però una caratteristica unica che la connotava: essa era costantiniana; e, a differenza da Roma e dalle altre grandi città dell'Impero, cristiana, fin dalla nascita. Quando Costantino la dedicò, sull'impianto della piccola città fortificata di Bisanzio, sul Bosforo, l' 11 maggio del 330, la religione cristiana era stata ufficialmente riconosciuta soltanto da circa sedici anni; ma Costantino aveva già deciso di fare di essa il fondamento del mito imperiale, il cardine della propria autocrazia.

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

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

Questa convinzione non viene mai meno durante tutto il millennio di vita dell'impero, e penso debba essere tenuta presente

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

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

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

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

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

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

Col declino dell'Occidente l'importanza di Costantinopoli — strutturalmente rafforzata e abbellita dalla casa teodosiana — crebbe; e crebbe anche più con le lungimiranti riforme finanziarie dell'imperatore Anastasio (491-518), le quali, malgrado il fatto che la sua riserva di 320.000 solidi d'oro fosse spesa nei nove anni del regno di Giustino (518-527), senza dubbio costituì lo zoccolo, per così dire, per le grandi imprese dell'imperatore Giustiniano (527-565) e dell'imperatrice Teodora (+ 548). In aggiunta, Antiochia, residenza favorita di Costanzo, la terza città dell'impero romano d'Oriente dopo Costantinopoli ed Alessandria, fu distrutta da un terremoto nel 525. Il cronista del VII secolo Giovanni Malalas riferisce che non una sola abitazione, ne' casa d'ogni sorta, non una baracca nella città rimase in piedi; chiese, monasteri ed altre costruzioni sacre furono rasate al suolo. Si cominciò a ricostruirla alla meglio subito dopo, ma nel 540 il re persiano Chosroe saccheggiò la città, già mortalmente ferita; e fu la sua fine. I mosaici pavimentali, di quantità e qualità eccezionali, ritrovati in questi ultimi decenni e pubblicati magistralmente da Doro Levi documentano con tragica evidenza la morte di questa città un tempo splendida: nessuno d'essi infatti è databile posteriormente al sacco persiano: dopo il 540 non vi si fece più nulla. E poi, dopo una nuova incursione persiana, Antiochia fu conquistata dagli Arabi nel 636, ed uscì definitivamente dalla storia. Alessandria, oltre ad essere in posizione più periferica, sopravvisse fino alle incursioni

persiane e infine all'invasione araba degli anni quaranta del secolo VII; ma dopo la grande fioritura del tempo dei Tolemei anch'essa era declinata in una lenta progressiva estinzione.-

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

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



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

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

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

E' il caso per es. del medaglione d'argento, coniato per commemorare la dedicazione della città l' 11 maggio 330 - che mostra nel recto la testa di profilo di Costantino e nel verso l'imma-

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

Il che è confermato da quel poco che esiste in situ. Possiamo, per es., confrontare le sculture della base dell'obelisco di Teodosio (390 c.), ancor esistente nell' At-Meidan di Istan-

bul, con quelle press'a poco contemporanee, milanesi (sarcofago di S. Ambrogio, ed altri "a mura di città", etc.) o arlesiane o anatoliche; la conclusione critica non può essere che una: quel che si faceva a Costantinopoli era quasi incredibilmente spogliato d'ogni "anarchia" o forza creativa, seppure in volontaria, e ridotta alla struttura di una langue completamente disponibile alla "persuasione" del cesaropapismo imperiale. Per un paio di secoli dopo la fondazione della nuova capitale, sembra che il contributo riconoscibile della "Scuola di Costantinopoli" all'arte tardoantica, sia in questo ordine. -

8. - Non possiamo respingere l'ipotesi, che si presenta abbastanza ovvia, che in tali opere si manifesti più liberamente (perchè più disgiunto dai legami di tradizione) lo "spirito" costantiniano.

Esso, in ogni caso, si esprime con tutta evidenza negli edifici destinati alla vita pubblica. Seguendo in questo l'esempio dei suoi predecessori - dallo stesso Augusto, ad Adriano, ai Severi, a Diocleziano - anche Costantino concepì l'edilizia come un grande mezzo di autorappresentazione della sovranità: il che ebbe la sua azione anche su quel che diciamo lo "stile" - o almeno, sulla scelta di una determinata tematica architettonica. L'opzione per il cristianesimo gli pose, in quest'ordine, un problema fondamentale. Dopo la vittoria al ponte Milvio su Massenzio, ed il suo ingresso trionfale in Roma, Costantino ritenne suo obbligo la costruzione di edifici di culto cristiani, i quali fossero anche manifestazione dell'edilizia imperiale. Sulla coscienza di questo impegno non ci restano dubbi. Per la fondazione di chiese in Oriente, sappiamo, da Eusebio, che Costantino non soltanto mise a disposizione denari dello stato, ma che prese parte personalmente alla progettazione, all'esecuzione ed alla decorazione dei singoli edifici. Il suo intervento non si limitò insomma al finanziamento ed alla donazione di libri, arredi, e proprietà fondiarie alle comunità cristiane; sembra fuori dubbio ch'egli si pose, innanzitutto, il problema di quale potesse essere il "tipo" ufficiale, d'un edificio adatto ad accogliere la "chiesa" dei fedeli cristiani: un edificio tuttavia che fosse anche rappresentativo dell'idea della signoria del Cristo - di cui la signoria dell'imperatore era il riflesso in terra. Purtroppo, non conosciamo quali siano stati i suoi consiglieri "tecnici", per la soluzione d'un così delicato problema: è però del tutto probabile siano stati i grandi architetti, che stavano intorno a lui, a suggerirgli per es. la diversa orientazione della

basilica di Massenzio a Roma. In tale ambito, comunque, nacque la basilica cristiana: un grande ambiente a pianta rettangolare, preceduto da un portico e chiuso da un'abside, diviso nel suo interno in navate da file di colonne. E' sicuro che furono elaborati dei progetti di "basilica cristiana" - progetti di massima s'intende, che lasciavano un certo margine di libertà nei particolari, soprattutto tecnici, di esecuzione - ma definiti sotto il controllo dell'imperatore, e diffusi in tutta l'area dell'impero come modelli, per offrire la cornice architettonica all'esercizio d'un culto, divenuto ufficiale. -

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

Non riaprirò certamente io ancora la vecchia e scontata "querelle": "Orient oder Rom?"; ricordo soltanto quel che tutti sapete del resto, e cioè che circa un mezzo secolo fa vi furono storici dell'arte, capeggiati dallo Strzygowski, che hanno proposto di "spiegare" le innovazioni stilistiche apparse nell'arte dell'impero romano, in quest'epoca con un'influenza determinante dell'Oriente. L'Oriente avrebbe cominciato ad invadere culturalmente il mondo greco già subito dopo Alessandro, e questa passione, questa sorta di "servitus persica" sarebbe andata crescendo nel mondo romano, fino a determinare la crisi tardoantica, soprattutto in campo artistico. Ma l'ipotesi era troppo semplicistica - come del resto quella opposta, sostenuta soprattutto da Rivoira, secondo la quale Roma non avrebbe dovuto nulla a nessuno - Molto più produttiva, e precorritrice, fu la posizione di Alois Riegl, il quale sostenne, e dimostrò che, nonostante tutti gli scambi di forme artistiche che sempre avvennero, ma non a senso unico, tra i territori dell'impero romano, l'impulso autentico dello sviluppo va ricercato nel nuovo atteggiamento spirituale, nella nuova intenzione artistica (Kunstwollen, di Riegl) degli uomini. Noi potremmo andare più a fondo, oggi, e ritrovare connessioni strutturali molto significative in tutte le altre sfere della civiltà antica al suo tramonto. Soprattutto, abbiamo già notato il distacco dei ceti "borghesi" e delle grandi masse popolari dallo Stato e dai suoi valori: abbiamo visto, che la via più caratteristica per medicare un'alienazione siffatta fu quella di affidarsi a nuove potenze divine che afferrassero intimamente l'uomo. La scoperta d'una "verità" sovrumana, ultraterrena, fu decisiva anche per gli spiriti più elevati.

Se volessimo riscrivere una storia dell'arte alla fine del mondo antico dovremmo ora, nel considerare i monumenti artistici conservati, tener sempre presenti gli spostamenti che abbiamo visto verificarsi nella stratificazione politica e sociale dell'impero. I ceti alti delle città, che in età classica e medioromana ordinavano che si costruissero le opere architettoniche, si erigessero statue, etc., come committenti cedono il posto agli imperatori, alle comunità religiose e soprattutto alla chiesa cristiana.

Anche in questa società trasformata, naturalmente, vi sono diversi gruppi, diverse "scuole" artistiche, riconoscibili nei loro caratteri. E non mancano i tentativi di resuscitare i modelli non dimenticati del passato: vi sono numerosi "rinascimenti" dell'arte classica, o che come tale è intesa. Pagani e cristiani partecipano ugualmente a queste tendenze diverse. Ma, attraverso tutte le riflessioni e i tentativi, l'indirizzo unitario si rivela con tale chiarezza, che fra tutte le discipline storiche la storia dell'arte fu la prima che, per merito specialmente di Riegl, riconobbe la coerenza di questo periodo assegnandogli il nome di spätromisch, e lo ha nettamente distinto dalla prima età imperiale da un lato e dal medioevo, europeo o bizantino od islamitico, dall'altro. Noi, che ci riconosciamo infine scolari di Riegl, abbiamo potuto mostrare, che l'arte del 3° secolo può essere considerata la fase preparatoria di quella nuova forma artistica, che ci appare nelle sue creazioni grandiose ed originali all'epoca della Tetrarchia, raggiunge la sua piena chiarezza nel secolo che va da Costantino ai Teodosii e si compie nell'Italia già in buona parte invasa dagli Ostrogoti. Più innanzi, come vedremo, nell'arte, come nella letteratura e nelle forme dello stesso cristianesimo, si va sempre più delineando la distinzione tra l'Oriente e l'Occidente. Ma in questo momento, nei secoli dal IV al VI, giova che la nostra attenzione sia rivolta soprattutto all'Occidente, al Kunstwollen italico-romano, all'arte dei paesi occidentali. La città di Roma, malgrado la fondazione di Costantinopoli, continua ad avere un'importanza primaria: sia la Roma imperiale che la Roma papale. E poi, nel panorama generale, non c'è dubbio che Milano vale più di Antiochia, Treviri vale più di Palmira. E alla fine del nostro itinerario non troviamo Bisanzio, ma Ravenna. -

9. - Nel nostro corso di quest'anno ci interessa soprattutto l'architettura: anche per essa il punto di partenza dell'evoluzione tardoantica si pone all'epoca dei Severi.

In età severiana l'architettura romana appare nel pieno del suo fervore creativo. E' possibile che qualche soluzione architettonica marginale sia derivata dall'Oriente, nel corso di generazioni - come del resto gli ordini classici erano derivati dalla Grecia. Ma come la colonna romana non è più affatto nemmeno figurativamente quella greca, e lo stesso sistema colonne-architrave ha perduto a Roma la sua originaria connessione trilitica - se non altro perchè la struttura degli edifici si regge e si articola al di fuori di tale sistema - così anche gli eventuali apporti orientali sono totalmente assorbiti e assumono un senso completamente diverso, giacchè l'architettura romana tocca il suo punto più alto proprio nel dominare procedimenti costruttivi e concezioni compositive italico-romani. Svilupperemo meglio quest'argomento in seguito; per ora basti anticipare che tra le caratteristiche essenziali dell'architettura romana imperiale, che perciò si distingue da ogni altra architettura del mondo antico, è quella ch'essa supera gli ostacoli naturali (il peso in primo luogo) facendo ricorso a tutti i mezzi tecnici, e che elabora gli interni quasi rinunciando alla rappresentatività esterna dell'edificio. Fondamentale per questo è l'impiego dei laterizi e del cemento, quanto a tecnica costruttiva, e quanto al lessico architettonico, l'uso dell'arco, della volta e della cupola, presenti da lungo tempo nella tradizione italica-romana, ma portati ora al massimo sviluppo.

A cominciare, appunto, dai primi decenni del 3° secolo. Gli imperatori severiani ordinano allora lavori grandiosi, innanzitutto per affermare il carattere di centro dell'orbe, di Roma. Settimio costruisce sul Palatino il palatium della nuova dinastia, di cui restano le gigantesche costruzioni sul lato sud-ovest del colle. Comincia anche a costruire le terme nella parte meridionale della città, presso l'imbocco della via Appia: vasta opera, che fu continuata dal figlio e successore Caracalla. Anche questa impresa segue la linea di un'antica tradizione imperiale: offrire alla popolazione della capitale bagni sfarzosi, accessibili anche ai ceti più poveri perchè d'ingresso praticamente gratuito. Nessun'altra civiltà antica possiede stabilimenti di questo genere, nei quali alla originalità della funzione risponde l'originalità della forma architettonica. Le terme di Caracalla divennero un complesso grandioso, più vasto di tutti i precedenti e superato solo più tardi dalla costruzione di Diocleziano. Ciò che più importa notare è che si tratta di organismi complessi, articolati in modo, che già non sappiamo se siano pertinenti

all'architettura, o all'urbanistica. Sono infatti molteplici gli edifici e qui appunto, nelle Terme di Caracalla, s'afferma il "principio" della loro netta individuazione: gli elementi periferici del complesso, e la sua parte centrale, furono chiaramente separati (mentre rimanevano legati solo dallo sviluppo delle funzioni e dalla continuità del percorso). La parte principale, con le tre sale per l'acqua calda, tepida e fredda, e i molti ambienti destinati agli spogliatoi, alla ginnastica ed alle cure d'ogni genere o anche soltanto per passare il tempo e chiaccherare di politica, ha una struttura simmetrica con pianta rettangolare: da questo rettangolo sporgeva solo il calidario a pianta centrale, una costruzione a cupola simile al Pantheon. La parte forse più notevole del complesso era l'immenso atrio del centro, ricostruibile con sicurezza dalle rovine: era coperto da possenti volte a crociera. Vi si affermava cioè un metodo, inventato in Italia e già sperimentato in molti edifici anche se non così grandiosi, di convogliare il peso della copertura su singoli, isolati punti di caduta, sostenuti da pilastri (in questo caso quattro, ai quattro spigoli della crociera; ma se la volta era una cupola costolonata, i sostegni potevan essere otto o dodici etc.): un metodo che consentiva di dar forma ad uno spazio interno vasto e aperto, per così dire senza mura d'ambito, e dunque anche visivamente ritagliato in un continuum spaziale senza principio nè fine. In ogni caso non c'è dubbio che, come vedremo meglio in seguito, vi sono già qui gli elementi d'un legsico costruttivo, che, attraverso le basiliche e i mausolei imperiali, passerà nei grandi edifici a simmetria accentrata d'Occidente e d'Oriente. San Vitale a Ravenna, Santa Sofia a Costantinopoli presuppongono, necessariamente, i sistemi architettonici messi in atto soprattutto nelle Terme.

Anche le province furono investite dall'espansione dell'architettura severiana. Lasciamo la Siria, dove il Kunstwollen romano agì quasi soltanto nel senso d'una tendenza verso la grandiosità delle strutture e d'una spazialità aperta. Eliopoli (Baalbek) allargò il recinto sacro e Palmira, coi suoi colonnati e rilievi sepolcrali continuò le forme tardoellenistiche fino al tempo della regina Zenobia. Per lo studio dell'evoluzione dell'architettura imperiale sono molto più istruttive (anche se forse meno pittoresche) le costruzioni dell'Africa, provincia d'origine della famiglia dei Severi. Molte città africane, per volontà della casa imperiale, ebbero nuovi templi e basiliche, terme e teatri. Spesso i templi sono collocati al centro di un recinto sacro, come i Campidogli - ma anche i templi di divinità locali, come quello della Dea Coelestis a Thugga.

Soprattutto il nuovo foro di Leptis Magna rivela in modo chiaro l'azione di questo specifico Kunstwollen romano, che, come già ho accennato, non propone "idee" formali staccate dal

tempo dell'esistenza, ma tiene conto proprio dell'esperienza in atto di chi finisce l'opera d'arte. La disposizione del foro di Leptis è infatti riferita all'osservatore, o meglio al fruitore, mediante il suo orientamento, mediante il suo asse ottico. E, coerentemente con questa intenzione, qui, per la prima volta in una grande costruzione, le colonne dei porticati che racchiudono il foro sono legate tra loro non da architravi, ma da archi liberi, slanciati: una serie di arcate come questa, infatti, accentua l'esperienza del procedere attuale di chi sta e si muove in quello spazio, il quale, anche se non ha copertura, non è più evidentemente un generico "esterno"; è un interno se si vuole, o meglio, è uno spazio formato, mensurato, ritmato, come per es. quello di Piazza San Marco a Venezia. Questo motivo della serie ritmica di arcate - che s'afferma per la prima volta in maniera esplicita, a quanto sappiamo, in questo foro severiano di Leptis - diventerà poi uno dei temi fondamentali dell'architettura tardoromana, sia profana che cristiana: lo ritroveremo, per es., tra poco, nel cosiddetto peristilio del palazzo di Diocleziano a Spalato, e più in generale nelle "basiliche ipetrali per cerimonie auliche" dei palatia tardoromani; lo ritroveremo soprattutto posto a ritmare il tempo delle navate delle basiliche cristiane primitive - le quali sono coperte, ma da una leggera tettoia lignea, la quale ha una funzione soltanto di riparo: non agisce in alcun modo sull'articolazione dell'organismo costruttivo, e sulla formazione degli spazi dell'edificio.

In terra africana vi sono anche altri monumenti, che attestano per il 3° secolo il profondo mutamento formale che è in atto nell'arte romana. Questo paese, che forniva le belve molto ricercate per gli spettacoli circensi, è ricco di anfiteatri: quello di Thysdrus (El Giam) è l'esempio più imponente dell'epoca. In città che non possedevano anfiteatri talvolta s'arrivò ad adattare il teatro per la lotta con le fiere. Ma a noi importa soprattutto qui segnalare il teatro di quell'epoca (il deserto conserva le cose in modo impensabile altrove) scavato e ricomposto impeccabilmente da archeologi italiani nella città di Sabratha in Tripolitania. Qui la fronte della scena è rivestita, possiamo dire, da colonnati a tre piani. Il che è schiettamente tardoromano. Spesso anche biblioteche, e terme, venivano abbellite da queste facciate sfarzose, le quali evidentemente, come quelle dei palazzi veneziani, erano destinate a definire figurativamente, più che l'individuum architettonico di cui facevan parte, lo spazio esterno sul quale s'affacciavano. In esse le colonne e le trabeazioni non hanno più il significato struttivo ed il valore formale originarii, sono divenute un'articolazione chiaro scurale ed una scansione ritmica della superficie. Tra colonna e colonna spesso s'incavano nicchie, che contengono statue. La statuaria si associa all'architettura in un modo del tutto ca-



ratteristico dello spätromisch, che avrà poi una lunga fortuna nell'intero Medioevo, sopravvivendo anche in parte alla rivoluzione del Rinascimento (es. le statue del campanile di Giotto o quelle delle nicchie di Orsanmichele, a Firenze). Per definire il senso formale e spaziale del tardoantico, è tipico che ora la statua si trovi sempre più di rado posta liberamente, all'aria aperta. Le statue vengono collocate davanti ad una parete o diventano elementi inseriti in una serie di colonne, a loro volta addossate ad una parete. La scultura autonoma a tutto tondo, questa nobile creazione della classicità greca, assume un diverso senso nel mondo romano e via via s'attenua fino a scomparire quasi del tutto nell'arte paleocristiana e nella bizantina. Parallelamente, anche la pittura, ad affresco o a mosaico, si innesta nelle strutture architettoniche e diventa un modo per articolare pittoricamente pareti, volte, pavimenti, anch'essi del resto già trasformati, sul piano figurativo, in superfici di colore. -

10. - Circa un secolo più tardi un altro importante, deciso passo in quest'ordine di evoluzione viene compiuto dall'arte della Tetrarchia. Ora i monumenti di maggior interesse - ed anche questo è significativo - non si trovano a Roma, dove per es. la curia rinnovata di Diocleziano e il grandioso complesso delle terme non hanno molto di originale rispetto alle costruzioni precedenti della medesima "classe". Le residenze imperiali, come già ho osservato ed è noto, ora si moltiplicano e si dislocano: l'efficacia storica d'uno spostamento siffatto (per quel che riguarda soprattutto l'arte, s'intende) s'avverte, forse meglio che altrove, a Treviri. Questa città (cinta da mura di fortificazioni includenti la fastosa Porta Nigra) divenuta una delle capitali d'Occidente, ebbe un nuovo centro urbanistico nella zona nordorientale, dove sorse la residenza dell'imperatore. Nel mondo greco e medioromano era norma, che il centro incontestato della vita cittadina e della rappresentanza sociale fosse l'agorà o il foro. Nelle città tardoromane invece, il complesso costituito dal palazzo di residenza imperiale, dalla basilica e dalle terme palatine, costituisce un blocco autonomo e dominante. Ciò è evidente a Treviri, dove possiamo seguire anche il processo di trasformazione semantica degli edifici. Il palazzo imperiale viene infatti trasformato in complesso architettonico adibito al culto cristiano. Abbiamo per così dire sotto gli occhi il passaggio dalla struttura urbana tardoromana a quella della città medievale d'Occidente, la quale possiede più centri di vita municipale: accanto al mercato v'è la residenza del si-

gnore, e la chiesa. Fra le singole costruzioni del quartiere imperiale di Treviri, ha particolare interesse la basilica. L'aula a navata unica, con una doppia fila di finestre ad arco sui muri laterali, e l'abside a pianta semicircolare opposta all'ingresso principale, nella struttura semplice e severa delle pareti e della copertura, offre un ambiente degno per l'apparizione maestosa dell'imperatore nelle grandi assemblee: è un'aula palatina classica nel suo genere, dove tutti gli elementi architettonici sono disposti in modo da orientare l'attenzione verso il punto focale dell'abside, luogo deputato per l'apparizione dell'imperatore "deus praesens". In essa ad ogni modo sono già presenti, possiamo dire, tutti gli elementi strutturali della basilica, non solo paleocristiana ma medievale. Soprattutto dobbiamo osservare che lo spazio

è rigorosamente orientato al modo stesso dello spazio delle basiliche paleocristiane, indirizzato verso l'abside che contiene l'altare.

D'altro canto, soltanto pochi anni prima il palazzo di Diocleziano a Spalato ci aveva presentato, non solo nel "peristilio" colonnato e archeggiato come una basilica cristiana, ma nel mausoleo dell'imperatore - un ottagono circondato da un ambulacro con colonne, e coperto da cupola - un'anticipazione evidentissima dei martyria paleocristiani, e poi anche delle chiese a pianta accentrata. -

11. - A noi, che quest'anno ci siamo posti, come argomento del corso monografico, il problema della Santa Sofia di Costantinopoli, interessa soprattutto appuntare la nostra attenzione sul fatto che questa chiesa singolare nacque come tempio palatino, connesso con tutta l'impresa del palatium, che Costantino fece costruire - anzi fu, probabilmente, la prima cosa cui pensò - quale nucleo, anche urbanistico, fondamentale per la sua nuova capitale sul Bosforo. Non si trattava ovviamente - come spero di avervi ormai chiarito - d'una del tutto originale "invenzione" di Costantino: la struttura urbanistico-architettonica dei palatia s'era venuta maturando nella sua ultima fase almeno dal tempo dei Severi, in risposta alla nuova conformazione di tutta la struttura, sociale e politica, dell'impero romano; ma preparata del resto, senza bisogno di interventi esterni determinanti, fino dai tempi del principato.

Dopo i fondamentali saggi di A. Alfoeldi (1) - che hanno chiarito che il culto, reso alla persona divinizzata dell'imperatore, fu una sistemazione di usi romani, maturatasi lentamente durante l'impero, attraverso la serie dei "regni", fino alla sua codificazione diocleziana, senza determinanti influssi esterni - era facile supporre che, parallelamente fossero venute costituendosi e sviluppandosi anche le forme artistiche intese a dare una cornice di "glorificazione" a quel culto. Si comprende meglio, allora, il significato di certi "tipi" iconografici, che, portando alle sue ultime conseguenze la cosiddetta "grande tradizione imperiale", si fissano, in maniera caratteristica, nel periodo tardoromano (es. l'Imperatore in "maestà" sui dittici, sui missoria etc.) e verranno assunti quasi di peso dalla iconografia paleocristiana e bizantina (es. la *Majestas Domini*, etc.) (2). Soprattutto era ovvio pensare che si fosse costituita e sviluppata, specie nei palatia, la cornice architettonica per accogliere la liturgia della religione monarchica: si fosse insomma formato il tempio per lo svolgimento di quei riti. È merito del Dyggve d'averci dato le prove archeologiche della reale esistenza di templi siffatti (3). La sua acuta e convincente ricostruzione ideale dell'ambiente del Palatium di Teodorico, rappresentato in "prospettiva spianata" nel mosaico di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, in forma di "basilica ipetrale per cerimonie auliche" ha aperto un nuovo, fondamentale capitolo all'archeologia tardoromana, paleocristiana, bizantina (e, come penso d'aver dimostrato, anche protoislamica): un capitolo che, secondo me, costituisce uno dei contributi più importanti, soprattutto per le sue possibilità di sviluppi, dell'archeologia

- 
- (1) A. ALFOELDI, Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremonielles am romischen Kaiserhofe, in "Röm. Mitt." 49, (1934), pp. 1, sgg.; LO STESSO, Insignien und Tracht der romischen Kaiser, in "Röm. Mitt.", 50 (1935) pp. 1 sgg.
- (2) Cfr. A. GRABAR, L'Empereur dans l'art byzantin, Paris 1936; S. BETTINI, L'arte alla fine del mondo antico, Padova, 1948.
- (3) Ej. DYGGVE, Ravennatum Palatium Sacrum, in "Det Kgl. D. Vidensk Selskab. - Arch. Kunsthist. Meddelelser, III, 2, Copenhagen 1941. V. anche la nota aggiunta dallo stesso DYGGVE all'art. di H. P. L'ORANGE, Piazza Armerina, in "Symbolae Osloensis", fasc. XXIX, Oslo 1952, pp. 122 sgg.

tardoantica dell'ultimo decennio.

Il punto di partenza, per quanto riguarda Roma, è senza dubbio ellenistico. Come aveva notato l'Anti (1) il tribunal, o "balcone della apparizione" connesso con la sala del trono era una caratteristica dei palazzi dei Faraoni, ma a Roma passa nella sua edizione ellenistica, probabilmente per il tramite di Alessandria. Dyggve aveva osservato più volte (2) la relazione tra cotesti tribunalia e le disposizioni degli heroa ellenistici, quali quello di Calidone. Anti (3) ne ha chiarito i rapporti con i thèatra dei templi nabatei della Siria. E' probabile che la disposizione ricorresse, in forma anche più complessa e matura, nei palazzi ellenistici: il problema non è ancora stato affrontato, ch'io sappia, in questa direzione, ma vi sono aspetti, per es. nel "Palazzo delle colonne" di Tolemaide (4), che potrebbero far pensare al tribunal. Poichè questo palazzo era, quasi sicuramente, la residenza ufficiale del rappresentante del potere regio a Tolemaide (quel che si suol dire l'anàctoron), esso assumerebbe il valore di indice, da un lato dell'assunzione, in ambito ellenistico, del "balcone dell'apparizione", dall'altro d'una via del passaggio di questo elemento, almeno, nell'architettura romana. A Roma, comunque, esso era già presente nella Domus Augustana, costruita dal grande architetto Rabirio per Domiziano: complesso comprendente l'aula regia, articolata da nicchie, con un'abside contro la quale doveva essere posto l'augustale solium - insomma, la sala del trono - il tetrastilo per l'apparizione del sovrano; l'area palatina per le adunate dei sudditi acclamanti: talchè questa Domus augustana si può porre come capo di fila di tutta l'evoluzione dei palatia .-

- 
- (1) C. ANTI, Precedenti delle basiliche ipetrali nei palazzi imperiali tardo-romani, in "Atti e Memorie della Società istriana di Arch. e Storia patria", N.S. vol. I, 1950.
- (2) EJ. DYGGVE (con FR. POULSEN e K. RHOMAIOS), Das Heroon von Kalydon, in "Det Kgl. D. Vidensk. Selskab., Hist.og. filos. afd. 7, R., IV, 4, Copenaghen 1934, ecc. vedi anche DYGGVE, in Piazza Armerina, cit., pp.124 sgg.
- (3) C. ANTI, Precedenti, cit.
- (4) v. G. PESCE, Il Palazzo delle colonne a Tolemaide in Cirene, Roma 1950.

12. - Nello sviluppo successivo del palazzo romano imperiale noi vediamo - in accordo con l'intera tendenza fondamentale dell'evoluzione architettonica durante l'impero romano - come una piuttosto libera disposizione delle unità costruttive ceda il posto ad una composizione strettamente assiale, le parti individuali della quale sono, in modo più o meno rigido, disposte simmetricamente. La più aperta e snodata architettura - simile a quella d'una villa - dei primi tempi, viene compressa e racchiusa in blocchi simili a fortezze. E infatti, su questa trasformazione agisce non soltanto il generico orientamento del gusto tardoromano, ma, più precisamente l'esempio specifico dell'architettura castrense, delle strutture dei castra o castelli militari disseminati soprattutto lungo il limes. Non è difficile capirne la ragione: gli imperatori tardoromani sono innanzitutto dei militari, dei comandanti in capo dell'esercito.

Il meglio conservato di tutti i palazzi romani imperiali - il più chiaramente leggibile specie oggi, dopo che gli archeologi jugoslavi hanno messo in luce le strutture del seminterrato, le cui grandiose concamerazioni coperte da volte possenti ripetono alla lettera nella loro forma e nella loro disposizione gli ambienti superiori dove si è incastrata la città medievale - è il palazzo di Diocleziano a Spalato: esso illustra magnificamente il nuovo tipo di palazzo della Tetrarchia. Mentre nella tradizione anteriore - rappresentata per es. dai palazzi sul Palatino o dalla villa di Adriano a Tivoli - sia in piano che in elevazione appare una notevole irregolarità, una disposizione elastica per cui parti nuove possono aggiungersi a parti più antiche quasi per uno sviluppo organico di queste, il palazzo di Diocleziano è un blocco chiuso, stereometrico, di regolarità geometrica, con una pianta composta da rettangoli connessi in un sistema strettamente coordinato. E' fissato in ogni sua parte, immutabilmente dominato da una formula cristallina, senza nessuna possibilità di crescita, di ulteriore sviluppo oltre i suoi limiti predisposti. Vi è lo stesso contrasto tra il libero aggruppamento e la coordinazione meccanica, tra organico sviluppo dall'interno e simmetrica stabilizzazione imposta dall'alto, che abbiamo già notato essere caratteristico della società romana in ogni suo aspetto, nel suo passaggio dal Principato al dominio assoluto del tardo impero.

La pianta del palazzo è rettangolare e in ognuno dei quattro angoli del rettangolo è situata una torre possente anch'essa a pianta ortogonale e a spigoli rigidi. Il lato del rettangolo che guarda sul mare costituisce la facciata, gli altri tre lati che danno sulla campagna sono formati da mura fortificate munite di torri, che chiudono il palazzo e lo difendono. Nell'ordine della lunghezza, all'interno, lungo tutto il palazzo corre

l'asse principale, una via, che parte da un portale affiancato da torri al centro del lato verso la campagna fino al triforio colonnato che si apre al centro del lato che s'affaccia sul mare. Ad angolo retto con questo asse principale, un asse trasversale taglia tutto il palazzo e corre da un portale affiancato da torri al centro d'uno dei lati lunghi, fino ad un portale affiancato da torri al centro del lato opposto. Lungo questi due assi che formano una croce, si snodano strade colonnate. L'asse longitudinale è chiaramente sottolineato come asse principale: in questo asse gli elementi architettonici sono formati e disposti in una voluta progressione di importanza crescente, per così dire, in maniera da favorire il procedere verso il punto più sacro, che è costituito dall'insieme di stanze per le cerimonie imperiali (*palatium sacrum*), con il tribunal o triforio colonnato per l'apparizione del sovrano, il vestibolo e l'*augustale solium* o sala del trono. I quattro rettangoli formati dagli assi principali sono alla loro volta suddivisi in altre unità rettangolari, il tutto rigidamente racchiuso entro il sistema di coordinate del rettangolo del palazzo: nell'insieme, una composizione ad angoli retti, a linee verticali e orizzontali, dominata dalla potente cornice della muraglia rettangolare - ed ogni cosa dunque corrisponde alla struttura gerarchicamente impalcata della società tetrarchica, e a quel "modello" (pattern) di composizione, che ritroviamo alla base delle altre arti del tempo: del cosiddetto "cubismo" delle sculture di porfido dei tetrarchi, per es., o dei mosaici di Piazza Armerina, etc.

Che la forma del palazzo di Spalato non sia eccezionale, ma sia chiaramente indicativa del "Kunstwollen" tetrarchico, è attestato per es. dal palazzo dello stesso Diocleziano recentemente scavato a Palmira sull'Eufrate. Come a Spalato, il palazzo di Palmira è tagliato da due assi principali che si incrociano e formano strade colonnate che corrono tra opposte porte fortificate. Anche qui la via porticata che costituisce l'asse longitudinale è architettonicamente esaltata come la via maggiore e sfocia nel grande atrio colonnato che è la fronte della parte cerimoniale del palazzo. Come a Spalato, le grandi unità di fabbrica rettangolari nei quali il palazzo è diviso sono racchiuse entro il sistema di coordinate degli assi incrociantsi. Il quartiere cerimoniale è quello che conclude per così dire il significato e la forma dell'intero piano; anzi a Palmira in modo anche più evidente che a Spalato, perchè sorge maestosamente sopra un'alta terrazza che domina il terreno più basso sul quale gli altri corpi di fabbrica sono disposti simmetricamente ai lati degli assi principali.

Questa architettura del palazzo di Diocleziano è, come vedremo meglio tra poco, chiaramente influenzata dall'architettura militare romana. La pianta rettangolare, le mura fortificate, l'in-

crocio del cardo e del decamanus che legano le porte al centro d'ogni lato: tutto ciò deriva con tutta evidenza dall'accampamento stanziale fortificato romano: il castrum. Una tale integrazione del castrum nella struttura del palazzo imperiale è in stretto accordo con la militarizzazione dello stato e dell'amministrazione - infine con la struttura dell'intera società romana quale si determina nel corso del 3° secolo. E dove prima (come nella villa di Adriano a Tivoli, per es.) s'usavano nomi greci (Accademia, Lyceum, etc.) per indicare le diverse parti del palazzo, ora invece s'usano termini non solo romani ma militari: la parola praetorium, per es. - il quartiere generale del comandante in campo - diventa termine corrente per indicare la parte eminente entro la cinta del palazzo. Il "tipo" architettonico si diffonde: già lo Swoboda (Römische und Romanische Paläste, Vienna 1919) aveva raccolto un certo numero di esempi di questa militarizzazione dell'architettura palatina durante la tarda antichità e il primo Medioevo soprattutto in Oriente, come il Kasr Ibn Wardan nella Siria del nord "un edificio cubico come un cristallo alleggerito soltanto dalle finestre che perforano le superfici dei muri", io stesso ho aggiunto alla serie (in "Anthemion", 1954) il castello di Aschattà in Transgiordania: opera degli arabi omeyyadi i quali assunsero di peso, qui come nel caso degli acquedotti, delle terme etc. il tipo architettonico tardoromano.

Il nucleo del palazzo imperiale era una serie di vani dedicati al cerimoniale. Con la crescente importanza del culto dell'imperatore nella Tarda Antichità, questo complesso cerimoniale (o "glorificante", o "di potenza") attinge una posizione sempre più dominante nel palazzo imperiale: esso diviene il sancta sanctorum, il palatium sacrum, dove l'imperatore si presenta o accoglie nel consistorium aulicum, seduto sul trono di porfido come un deus praesens l'adorazione dei sudditi. Il trono si trova in un'abside, chiusa sul davanti da una pesante tenda porpurea (tutto ciò che riguarda l'imperatore è d'oro o di color rosso): sono cortine, che nel linguaggio encomiastico della corte bizantina vengono chiamate "nuvole che nascondono la luce del cielo". La tenda si apre - le nuvole scompaiono - e sfolgora il sole: i sudditi raccolti in un misterioso silentium possono vedere finalmente il dio-imperatore in trono, sotto il suo baldacchino a colonne (il ciborium) circondato da torce accese, vestito d'oro e di porpora, coperto di gioielli balenanti e con la luce divina che irraggia intorno al capo, lux divinum verticem clare orbe complectens. Tutti cadono in ginocchio e inni, preghiere, acclamazioni risuonano attraverso l'aula.

Quel che importa rilevare è che intorno a questo palatium sacrum che ha la figura del sovrano al suo centro, gli elementi architettonici sono disposti simmetricamente, in modo non

dis simile da quello degli elementi figurativi in un rilievo, una pittura, un avorio tardoantichi, dove l'imperatore (o più tardi, Cristo) è al centro, di solito di maggiore statura e in ogni caso anche formalmente, plasticamente più definito (non di rado vi persiste un'eco dell'antica ritrattistica romana, che coglie l'effigie nella sua individualità fisionomica), mentre tutti gli altri personaggi sono quasi amorfi, non appaiono individuati, hanno minor statura e minor volume, sono isocefali: insomma non sono individui ma soltanto numeri di una massa, e soprattutto disposti simmetricamente intorno all'imperatore al quale sono tutti subordinati. Non ho bisogno di sottolineare, quanto questo schema compositivo rimanga fondamentale per tutta l'arte del Medioevo, tipicamente per le immagini che mostrano Cristo e la Vergine in trono affiancati da angeli e da Santi: lo schema giunge a determinare per es. la disposizione dei polittici, fino al gotico: dove codesta gerarchia è architettonicamente esaltata dal degradare delle cornici che racchiudono le figure.

Per tornare all'architettura e al palazzo di Spalato: per chi procedesse per la strada colonnata verso l'atrio, l'asse imperiale, per così dire, era esaltato dall'imponente duplice fila di colonne che accompagnava, ritmando il tempo del suo passo, verso il triforio dell'apparizione (tribunal) oltre il quale s'intravedeva, in origine, la cupola tra torri, la quale dava il sigillo della divinità allo spazio che coronava, cioè alla sala del trono. E' da notare che, a Spalato, il mausoleo dell'Imperatore (poi trasformato in Duomo - e il tempio di Giove (poi trasformato in battistero) si trovano direttamente opposti l'uno all'altro ai due lati dell'atrio, e pertanto sono ambedue subordinati all'ordine dell'asse imperiale del palazzo. Anche il tempio di Giove. Ottaviano, il primo agosto, aveva già costruito in connessione con la sua stessa domus un tempio dedicato al dio ch'era suo patrono, cioè il tempio di Apollo sul Palatino; tuttavia, egli aveva subordinato l'ordine strutturale della sua domus, al tempio. Nel palazzo di Diocleziano la relazione è cambiata; è ora il complesso di glorificazione dell'imperatore (tribunalium, tribunal e augustale solium) che predomina, non solo vistosamente per le sue proporzioni e la sua posizione eminente, ma anche perchè si trova a termine del cammino di chi proceda nel palazzo: ne costituisce il termine ultimo. Ogni cosa insomma è regolata subordinatamente all'asse imperiale, in questo ordine simmetrico e gerarchico: un ordine diremmo quadrato che è nel nome stesso della Tetrarchia.

In questa sequenza imperiale dominata assialmente, anche la decorazione pittorica è disposta in accordo con questa assialità imperiale dell'architettura. Un esempio splendido, di come la decorazione figurale accompagni l'ordine ascendente attraverso la



successione di sale e d'ambienti è offerto dal mosaico pavimentale, scavato in questi ultimi anni, di Piazza Armerina in Sicilia - al quale ho dedicato alquante lezioni d'un corso passato -. Mi è sembrata e mi sembra - malgrado certe opinioni contrarie - del tutto accettabile l'ipotesi di L'Orange e di Dyggve, i quali hanno veduto in questo grandioso complesso una villa-palatium, costruita intorno all'anno 300 dal co-augusto di Diocleziano, Massimiano Ercoleo, quando anch'egli decise di ritirarsi a vita privata. La disposizione dei mosaici dell'immenso pavimento - oltre che la scelta dei soggetti - lo stesso orientamento dei riquadri, e in essi delle figure singole sotto i piedi di chi cammina, accompagnano il procedere obbligato lungo l'asse imperiale dell'edificio fino al complesso di glorificazione. Qui, davanti al triforio che immetteva nella sala del Trono, è preordinato un momento d'arresto: ci si trova di fronte infatti ad un corridoio trasversale, relativamente stretto ma che misura più che 60 metri in lunghezza, dove le scene di caccia che sono l'argomento de' mosaici pavimentali, sono anch'esse d'improvviso, con una conversione di 90° rispetto all'orientamento degli altri mosaici, messe davanti, frontalmente, a chi procede. Di più, proprio nella scena centrale e dominante, che è posta esattamente nell'asse della sequenza cerimoniale, sono rappresentati quattro uomini con le tipiche vesti e le tipiche insegne dei sovrani della tetrarchia (come nel gruppo di porfido all'angolo della chiesa di San Marco verso la Piazzetta): non si poteva dare immagine più manifesta dello stato e dell'amministrazione tetrarchici. Del resto lo stesso tema della caccia, che predomina in questi mosaici di Piazza Armerina, per quanto abbia una lunga storia, è un tema imperiale, anzi più specificamente tetrarchico; non accederei in questo particolare all'ipotesi di L'Orange il quale, siccome qui compaiono tutte le bestie selvagge dell'est e dell'ovest, del nord e del sud, insomma omnia in toto orbe animalia vedrebbe significata qui l'universalità dell'impero. L'esaltazione della forza fisica è caratteristica della Tetrarchia: gli stessi imperatori vengono ritratti - in busti, monete, etc. - come dei colossi, col collo enorme, fronte bassissima, cranio rapato; insomma con le caratteristiche somatiche di pugilatori magari poco intelligenti ma forzuti; Massimiano il probabile fondatore di Piazza Armerina, si faceva chiamare Ercoleo; e tutto un gruppo di questi mosaici è dedicato alle fatiche di Ercole. E l'antico tema della caccia aveva già da tempo il significato di virtus o magnanimità: se ne avessimo dubbi basterebbe a toglierceli uno de' più famosi pavimenti di Antiochia che mostra tutto intorno scene di caccia e al centro un medaglione con una figura allegorica contrassegnata dalla scritta, appunto: Megalopsichia. Sembra che dalla Tetrarchia in poi il tema diventi "imperiale" per eccellenza - a esaltazione della

forza del sovrano: lo si ritrova per es. in pavimenti del Grande Palazzo di Costantinopoli, del palazzo di Teodorico a Ravenna, etc.-

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

Già ho accennato ad un mio vecchio studio sul famoso castello di Mschattà in Trasgiordania, studio nel quale credo d'aver dimostrato che il califfo omeyyade Ualid II - cui si debbono anche le grandi moschee di Medina e di Damasco, ~~in cui noi~~ ~~abbiamo studiate l'anno scorso~~ - che lo fece costruire, ripete in esso il complesso glorificante, o tribunalium, dei palatia tardoromani. Non è probabile che i costruttori al servizio di Ualid II conoscessero, nell'VIII secolo, cotesti esempi occidentali, e ormai "antichi". Ma è ovvio supporre che anche i palazzi della "pars orientalis" includessero un tale complesso. E' probabile ch'esso, per es., vi fosse nel palazzo di Galeario a Salonicco, viste le analogie ch'esso rivela, per altri aspetti, col palazzo di Spalato. Ma, per venire alla stessa Siria, oltre ad alquante domus di Antiochia - dove si riconoscono

dei complessi, si direbbe oggi, pranzo-soggiorno, o sale di ricevimento che immettono in triclinia absidati - possiamo tener presenti almeno altri due esempi di tribunalia aulici. In un palazzo imperiale, di cui rimangono rovine a Filippopoli - Shebah, nella Siria meridionale: il palazzo di Filippo d'Arabico (244-249 a. D.) è probabilmente riconoscibile un "complesso cerimoniale". Nella parte di facciata un'ampia sala absidata fa pensare all'aula regia: essa comunica da un lato con gli appartamenti del principe, ma dall'altro si apre su di un'area scoperta, e non si lega con nessun'altra costruzione.

La disposizione, che ricorda assai quella del complesso cerimoniale della Domus Augustiana, si può riconoscere, nella stessa Siria, nella parte "di rappresentanza" del palazzo vescovile di Bosra: e questo potrebbe essere un altro esempio, da aggiungere a quelli adunati dal Dyggve (atrio di Parenzo, di S. Ambrogio a Milano.) del passaggio del tribunalium nell'architettura cristiana. Ma soprattutto nella stessa capitale della Siria, Antiochia, v'era il palazzo fatto terminare da Diocleziano, probabilmente dalle stesse maestranze che poi gli costruirono la residenza di Spalato. Sull'isola formata dai due rami dell'Oronte già i re ellenistici avevano fissato la loro reggia; gli imperatori romani che vi risiedettero dalla metà circa del III secolo ai primissimi anni del IV (Gallieno, Probo e Diocleziano) vi eressero accanto, senza distruggerla, il loro palatium. Esso, come ci risulta dalla descrizione di Libanio, in mancanza di dati archeologici, doveva apparire, dopo i lavori di Diocleziano, molto simile a quello di Spalato: cioè doveva fondere insieme, come a Salona appunto, la disposizione generale di un castrum, certi elementi della villa romana a strutture multiple, con il complesso cerimoniale dei palatia. Un muro di cinta a torri, infatti, faceva il giro dell'isola e chiudeva il palatium, che nell'interno era percorso dalle due strade assiali, cardo e decumanus, le quali al loro incrocio determinavano, come a Spalato e a Salonico, una piazza dove si innalzava un tetrastilo. Una doppia fila di colonne orlava le quattro vie che convergevano nel tetrastilo: una di coteste, quella settentrionale, era la più riccamente decorata, e la più breve, mentre le altre avevano tutte la stessa lunghezza. Questo tratto di via era insieme il propileo del palazzo imperiale vero e proprio, che di là si estendeva verso il nord. La disposizione è esattamente la stessa che ritroviamo a Spalato: non è quindi azzardato supporre che ad Antiochia, in capo a cotesto tratto di via che fungeva da "basilica ipetrale" per le cerimonie auliche, campeggiasse il tribunale coi suoi tre valichi, e, dietro, si aprisse il consistorium aulicum absidato.

Sarei tentato di spingere le analogie ancora più innanzi, e

di supporre che proprio in questo palazzo di Antiochia, forse per la prima volta, il tribunal assumesse quella forma "a serliana" - frontispizio a tre intercolumni, di cui quello centrale coronato da un più alto "arco glorificante", quasi aureo la che nimbasse la figura del sovrano apparente come deus praesens - che si ritrova la prima volta a Spalato, e poi continua ad aver vita non solo nell'architettura, ma anche nelle arti figurative (es. missorium di Teodosio), e non solo in ambito pagano, ma anche cristiano. A questo proposito, agli esempi raccolti dal Dyggve, dall'iconografia paleocristiana e medievale (piatti di Kerynià, etc.) posso aggiungerne uno di "monumentale", insperabilmente ben conservato, ed assai più significativo dei più tardi e derivati templa od iconostasi dalmatici o greci, o delle imprecise descrizioni del Liber Pontificalis. Si tratta della "pergula" del sacello di san Prosdocimo in Santa Giustina a Padova (un altro sì milissimo doveva trovarsi nel martyrium di SS. Felice e Fortuna - to a Vicenza), attribuibile alla fine del V secolo. E' evidente il passaggio, insieme con la forma, del significato di cotesto tribunal in ambito cristiano: esso separa la parte della chiesa destinata alle riunioni dei fedeli dalla parte absidata ed arcaica che contiene l'altare: il "quadratum populi" dalla sala del trono d'Iddio.

(L'importanza di questi "templa" sta nel fatto che sono i più antichi che si conoscano; che si trovano in Occidente, anteriormente alla conquista bizantina dell'Italia; che sono gli evidenti progenitori degli iconostasi del Medioevo bizantino. Evidentemente l'architettura bizantina, come assunse e perpetuò, almeno dal "secondo periodo aureo" in poi, il tipo del martyrium paleocristiano a croce per le sue chiese di normale culto eucaristico, così ereditò anche coteste "pergule", che già esistevano nei martyria, e ne fece i propri iconostasi. Nei numerosi studi, anche recenti, sull'origine dell'iconostasio bizantino, non ho tuttavia ancor visto "sfruttato" il "templon" del martyrium padovano: che è invece, evidentemente, di importanza addirittura determinante per la soluzione del problema: ed è arrivato fino a noi, per felice eccezione, quasi intatto). -

In tutta la basilica paleocristiana, del resto, ritroviamo chiaramente conservata la successione, e la connessione reciproca, dei tre elementi fondamentali del "complesso glorificante": quadratum populi, arco di trionfo, presbiterio absidato. Al posto del trono, v'è l'altare.

Il triforio "a serliana", quale vediamo a Spalato e nella pergula di Padova, è un motivo già da tempo diffuso nell'arte romana (vedine un esempio sul fianco dell'Arco di Orange): ma sembra indubbio ch'esso sia caratteristico della Siria: è dunque probabile che la sua adozione per il tribunal dei palatia sia avve-

nuta ad Antiochia. Il fatto che il primo esempio, con questa funzione, appare a Spalato, potrebbe corroborare l'ipotesi.

Alle porte dell'Oriente romano v'era poi la capitale, Costantinopoli, col suo immenso e ricchissimo Palazzo Sacro, iniziato da Costantino soltanto poco più di tre decenni dopo la costruzione del palazzo di Spalato, e, è logico credere, con le disposizioni fondamentali dei palatia precedenti. Da quel poco che sappiamo della sua prima forma, possiamo trarre almeno questo: dagli appartamenti imperiali, e attraverso un tetrastilo, una strada colonnata portava al mausoleo-heroon di Costantino: ciò che ricorda insieme Spalato e Salonico. Continuamente ingrandito e ricostruito, venne assumendo nei secoli forme diverse, sicchè oggi è assai arduo cercare di riconoscervi, dalle notizie degli scrittori bizantini medievali, gli eventuali "complessi di glorificazione". Che dovevan essere più d'uno, giacchè le "apparizioni" dell'imperatore, come sappiamo per es. dal Libro delle Cerimonie di Costantino Porfirogenito, eran parecchie ed avvenivano in luoghi diversi del palazzo. Tra cotesti luoghi ed edifici, è più probabile conservassero la disposizione tipica con sistorium-tribunal-basilica ipetra, quelli che ne conservarono, anche nel medioevo, la denominazione. Per es. il Grande e il piccolo Consistorium che si trovavano nella parte nordorientale del palazzo: il Dafne, la parte costruita da Costantino. Del Grande Consistorium v'è notizia già in scrittori del V secolo: in esso si trovava il trono, posto dietro un soglio di porfido, sotto un baldacchino. Ad esso era adiacente l'Onopodion, specie di atrio a forma press'a poco di basilica, al quale si poteva accedere dall'esterno attraverso giardini che davano sulla piazza dell'Augusteon. L'Onopodion, attraverso un tribunal trifornice comunicava da un lato col triclinio dei diciannove letti, dall'altro col sistorium. Qui avveniva il rito della grande proskinesis: la corte cadeva in ginocchio davanti ai sovrani. All'apparire del basileo sotto l'arco centrale, i ciambellani, armati, si disponevano ai due lati della porta. Il cerimoniale bizantino ha qui probabilmente conservato "pietrificato", come dice Alföldi, un momento del cerimoniale romano: ritengo il momento iniziale del processus. Questo a sua volta, com'è noto, riassume il processus consularis: il console iniziava la sua marcia trionfale soltanto in Campidoglio, nel momento in cui vestiva le insegne, era preceduto dai littori con l'ascia nei fasci, etc.

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

stabiliti secondo la cerimonia.

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

---

(1) E. J. DYGGVE, *Ravenn. Palat. Sacrum*, cit., pgg. 43-44.

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

(3) A. VOGT, *Commentario al libro delle Cerimonie*, Paris, 1935.

di Spalato e di Ravenna (e già nella Domus Augustiana), apparso al balcone e ricevute le acclamazioni, si ritirava tornando nel consistorium: non poteva uscire e mescolarsi alla folla. E' per ciò che dalla Magnaura non raggiunge la sua residenza attraverso l'Augusteon, ma ritorna indietro e passa per quei luoghi ed edifici che facevan parte del primo palazzo, fondato da Costantino. Al tempo della stesura del Libro delle Cerimonie, la Magnaura non aveva più quella primitiva funzione: ma il cerimonia le conservava, qui come altrove, fossilizzato, il ricordo di quella necessità e continuava ad obbligare il sovrano a compiere quel lungo giro apparentemente senza motivo.

In ogni caso non è possibile pensare che già nel IV secolo il Grande Palazzo di Costantinopoli non possedesse almeno uno degli ormai tradizionali "complessi di glorificazione". Soprattutto non dovevano mancarvi più di un tribunal: semplici logge, semplici "balconi dell'apparizione", dove l'imperatore si presentava nel corso di certe cerimonie. Non tutte le cerimonie, infatti, necessitavano di un completo "complesso glorificante", comprendente i tre elementi caratteristici: triclinium, tribunal e tribunalium o "basilica ipetrale". L'imperatore poteva apparire anche in altri luoghi, ai sudditi, semplicemente affacciandosi ad un "balcone glorificante", sia nel Palazzo, che altrove. Si direbbe anzi che questa sia la prima forma "dell'apparizione", la più arcaica, forse ancora legata al meno complesso cerimoniale ellenistico. E cotesti balconi dovevan trovarsi, il più delle volte, non al piano terra come negli esempi più maturi e completi di Spalato e di Ravenna, ma ai piani superiori. Nella Domus Augustiana, per es., quello che possiamo supporre essere stato il "balcone dell'apparizione" era veramente un balcone al primo piano, e da esso il sovrano doveva presentarsi ai sudditi adunati nell'area palatina, che è un semplice spiazzo, non è ancora organizzata come "basilica scoperta". Se la triplice apertura nel fastigio del "Palazzo delle colonne" a Tolémaide può essere interpretata come "balcone dell'apparizione" (e, visto che manca ogni altra giustificazione funzionale, non si saprebbe come altrimenti interpretarla) noi avremmo qui la radice ellenistica dell'ulteriore tribunal imperiale romano nel suo aspetto più semplice.

Si può pensare che lo sviluppo del cerimoniale, specie in periodo tardoromano, abbia portato alla costituzione, per le cerimonie più solenni e fastose, del completo "complesso glorificante"; ma che, accanto a cotesto, sia continuato l'uso del semplice tribunal per le apparizioni più "popolari". (Evidentemente nelle "basiliche ipetrali", per quanto fossero ampie, non poteva trovar posto che un numero molto ristretto di persone, scelte tra le famiglie dei grandi personaggi di corte. Dovevan essere spettacoli "di gala", a posti riservati. Un vero teatro, coi

suoi palchi. Nella "basilica" del palazzo di Teodorico, vi sono delle logge al primo piano, che il Dyggve ha interpretato come "matronei". E' infatti possibile che fossero riservate alle dame. Ma il sovrano doveva anche, in certe occasioni, presentarsi a tutto il popolo: il che non sarebbe certo stato possibile dentro il tribunalium). Questa ipotesi potrebbe avviarcì ad una "spiegazione", per es., della facciata del palazzo degli Esarchi a Ravenna. Il Dyggve, ha interpretato, secondo me giustamente, la pianta di questo palazzetto, come quella di un completo "complesso glorificante", con il suo triclinio aulico e la sua basilica ipetrale dinanzi. I locali della fronte, ancora rimasti in buona parte in piedi, sarebbero stati degli excubitoria. Ma v'è anche un piano superiore, formato da una galleria, alla quale si doveva accedere per mezzo delle due torri scalari ai lati, e che pare non potesse aver altro scopo che quello di dar accesso al grande finestrone arcuato centrale, che dà sulla strada pubblica (e dava anche in origine sulla Via Caesarea). L'edificio ha subito senza dubbio rimaneggiamenti, ma l'esistenza fin dall'origine, di quella grande finestra col suo parapetto marmoreo (restano ancora gli incassi delle mensole di sostegno), tutta rivestita, con ogni probabilità, di marmi (restano solo le colonnine laterali) sembra indubbia. Si trattava, non d'una feritoia ad uso di sentinelle, ma d'un grande, lussuoso balcone, spalancato, proteso sulla via. Non si vede a che cos'altro sarebbe potuto servire, se non all'apparizione del rappresentante del sovrano. Possiamo facilmente supporre che la parte più aulica e riservata della cerimonia avvenisse all'interno, alla presenza della corte adunata nel tribunalium; ma che poi il sovrano si affacciasse a cotesto balcone per salutare il popolo ch'era rimasto fuori, nella strada, e per riceverne le acclamazioni. Questo sarebbe dunque il caso di un semplice tribunal palatino. Il Dyggve ha giustamente messo in relazione i tribunalia di Spalato e di Ravenna con certe disposizioni di basiliche cristiane: per es. con la loggia che dà sul quadriportico in S. Ambrogio a Milano. Si tratta anche qui di una loggia al primo piano, della quale non mancano le analogie "funzionali" con la facciata del palazzo degli Esarchi.

Di cotesti balconi "popolari" non dovevano mancare esempi a Bisanzio: non si saprebbe altrimenti come interpretare alcuni passi del Libro delle Cerimonie. E di uno d'essi abbiamo forse la schematica rappresentazione in un affresco esistente a Venezia, in S. Giovanni Decollato.

Nella lunetta che ci interessa qui, è rappresentata sant'Elena, che s'affaccia sotto il grande arco centrale di un triforium, che è evidentemente un "balcone glorificante": non situato tuttavia, a quanto pare, a pianterreno, ma a un piano alto, e d'una forma ancora "ellenistica", che richiama vivamente,



pur nella schematicità dell'affresco, il fastigio del palazzo delle Colonne di Tolemaide. Sant'Elena "si presenta": con la mano sinistra fa un gesto di saluto, mentre con la destra alza la "vera croce": cioè il vero patibolo di Cristo da lei ritolto; riportato da Eraclio, dopo le note vicende, a Costantinopoli nel 635, e portato in processione solenne a Santa Sofia dal Patriarca Sergio.

Questa reliquia della vera croce - composta di tre frammenti legati in modo da formare la piccola croce a doppia traversa che vediamo nell'affresco veneziano - era deposta, chiusa in un reliquiario ligneo, in un armadio del "piccolo sekreton" di Santa Sofia. Accanto vi era il "grande sekreton" che conteneva con ogni probabilità una sala cerimoniale. Non è impossibile che il tribunal dal quale si affaccia sant'Elena nell'affresco di San Giovanni Decollato voglia riprodurre il "balcone dell'apparizione" di quel triclinio. Ma forse non direttamente. Tra i mosaici abbastanza recentemente scoperti nella Grande Chiesa nell'ambiente del sekreton (di essi ho trattato l'anno scorso) frammenti di iscrizioni attestano che, tra i personaggi sacri rappresentati, vi era anche Costantino. L'Underwood, nel dar notizia della scoperta, osservava (1): "One is tempted to speculate that a suitable pendant to Constantine would be his sainted mother Helena". Perchè vi fossero coteste due figure è ovvio: così accanto si trovavano le reliquie della vera croce, particolarmente legate ad Elena e a Costantino. E non è impossibile che gli affreschi bizantini di S. Giovanni Decollato a Venezia (rimasti, parzialmente, solo su una parete) riflettessero cotesta decorazione costantinopolitana.

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

14. - Per concludere l'argomento del palatium tardoromano: è chiaro - e vi ho già accennato del resto - ch'esso deriva dal castrum, a cominciare dalla cinta di mura fortificate, munite di torrioni e su impianto quadrangolare, come nel palazzo di Diocleziano a Spalato: essa non può avere altra origine.

La storia dell'architettura castrense romana è ancora da scrivere; ma le sue due grandi fasi successive possono dirsi delineate. In un primo tempo, quando il movimento romano è espansivo, l'esercito considera quale nucleo sufficiente della fortificazione la trincea, il vallo, il terrapieno, rinsaldato e difeso, ma sempre in qualche modo provvisorio, non definitivo: trampolino per un balzo ulteriore. Ma, da Augusto in poi, quando, più che a conquistare nuovi vasti territori, si comincia a pensare piuttosto a difendere stabilmente quelli già conquistati, ciò che ha valore difensivo acquista prevalenza: quindi le murature stabili, soprattutto lungo il limes, che viene fissandosi, specie con Traiano, senza grandi oscillazioni. E' allora che, propriamente, nasce l'architettura (se così si può chiamare) castrense romana: la quale tuttavia si innesta sulle disposizioni, già fissate, degli accampamenti. In questo momento, è da credere, Roma si vale, per ciò che riguarda certi aspetti soprattutto formali delle fortificazioni stabili, dell'esperienza del mondo ellenistico: il quale pure, dopo la rapida espansione di Alessandro, s'era ritirato in una posizione difensiva. La tradizione legionaria e quella ellenistica si fondono allora nel castrum medioromano: il quale assume la sua forma caratteristica, che rimane, fondamentalmente, immutata fino al tramonto dell'Impero. Essa infatti non può essere abbandonata all'eventuale gusto per una "moda" (seppure si riuscisse ad individuarla storicamente ed archeologicamente) di questo o di quell'imperator. E' fissata da una regolamentazione, che si evolve assai lentamente (come sempre è avvenuto e avviene dei "Regolamenti" dei militari). Un manualetto, la *Castrorum Metatio* del gromaticus Hyginus, riflette quei Regolamenti per la misurazione e la disposizione dei castra, quali dovevan essere in dotazione nell'esercito romano. Quando il metator, che precedeva le truppe, aveva fissato il luogo opportuno e stabilite le misurazioni regolamentari, secondo l'entità e la natura del distaccamento, lo scopo militare della fortificazione, etc., avevano inizio, dove occorresse, le costruzioni stabili, alle quali "tutto l'esercito lavorava, trasformato in una grande maestranza di operai, a cui era di guida il praefectus fabrum, e davano razionale inquadatura i manipoli di provetti operai specialisti analoghi alle odierne truppe del genio" (1). In un'organizzazione siffatta - seppure

---

(1) G. GIOVANNONI, La tecnica della costruzione presso i Romani, Roma, S. a., pg. 125.

re le prove archeologiche di eventuali "precedenti" non fossero, come sono, totalmente negative - sarebbe comunque difficile potessero agire "influenze", estranee alle reali e concrete necessità militari.

A riprova, poi, di questa nostra ipotesi, che all'origine del "Kàstron" bizantino, come del kasr omeyyade, e ritengo anche del fortilizio sassanide, vi sia il castrum romano, sta, nel più dei casi, il particolare significativo dell'uniformità delle misure: che non può non richiamare l'opera del castrorum metator, "qui agmen praegressus locum castris ponendis metitur" (Veget., 2). I castra romani (per es. Volubilis, Tamuda (1), etc., o, per il limes siriano, Khan el-Kattar, e gli altri numerosi delle linee fortificate Damasco-Palmira-Susa, Androna-Barbalissos, Seriana-Suhne, ecc., bene riconosciuti e studiati specialmente da Poidebard e da Rousterde), i castra bizantini (es. più noto, pure in Siria, el-Anderin, del 558), i castelli persiani (es. Farasband), i kasr islamici (oltre a quelli della Belqa ed altri in Siria e Transgiordania, il ribat di Susa in Tunisia, etc.), persino alcuno dei castelli svevi della Sicilia (es. Augusta), hanno dimensioni che si riportano, come unità fissa di misura, al piede romano (generalmente 200 pedes): il che ne conferma l'origine comune.

Ed anche sulla comune origine della disposizione interna della maggior parte di cotesti castelli postromani (el-Anderin, Farasband, Kharbet el-Beida, el-Kaster, at-Tuba, Susa, Augusta, etc.) non credo si possano conservare molti dubbi. E' una disposizione, per la quale lungo il perimetro interno delle mura vien costruita tutta una serie di locali, che danno sul cortile centrale lasciato libero. Questa, secondo taluni, sarebbe una caratteristica sassanide (si cita ad esempio soprattutto Farasband). Ma sta di fatto che anche la disposizione dei locali allineati lungo il muro di cinta intorno ad un cortile centrale, talvolta colonnato (che rimane poi in certa edilizia medievale: per es. nei chiostri) è presente, prima che nei fortini sassanidi, nei castra romani: penso anzi fosse una disposizione addirittura corrente in quei castra che non includevano il praetorium, o altri grandi e diversi locali di rappresentanza,

---

(1) cfr. M. TARRADEL, Estado actual de los conocimientos sobre Tamuda y resultado de la campaña de 1948, in "A.E. Arq. 74 (1949) pgg. 86 sgg.

Cfr. A. J. A. 1950, pgg. 401-2, fig. 8. Da avvicinare al castro di Tamuda sono quelli di Horburg, Deutz, Kreuznach, Irgenhausen, Schaar, ed altri per cui vedi ANTHEN, Spätromische Kastell und feste Städte im Rhein-und Donaugebiet, "X Bericht Röm.-Germ. Komm." 1917, pg. 80 sgg. -

ma servivano principalmente da caserme.

Delle sistemazioni interne di molti castra romani, se non altro per il fatto che sono i più antichi, che sono stati spesso occupati, riadattati, trasformati dagli invasori, che in essi talvolta in Occidente si sono poi sviluppati i borghi medievali, non ci sono rimasti parecchi esempi ben riconoscibili. Specie dei più maturi e che sarebbero i più interessanti per il nostro problema, l'interno è distrutto, o non ancora completamente scavato. Ma non ci mancano indicazioni precise, ed esempi sicuri. Frattanto, che la disposizione fosse normale nei castra bizantini - i quali furono gli eredi diretti di quelli romani - è indubbio. Oltre che in Siria (el-Anderin, etc.), in Africa: "à l'intérieur des grandes forteresses une série de chambres de dimensions régulières sont adossées au mur d'enceinte (Timgad). Elles donnent sur une cour intérieure ou sur une rue, que des logements bordent de part e d'autre" (1).

Ma vi sono anche esempi anteriori. Uno ci era offerto già dalla nota descrizione del castello di Alta Ripa, dovuta al re-tore Simmaco. E gli scavi condotti dalla Commissione per lo studio del limes germanico hanno portato G. Bersu alla scoperta ed al dissotterramento di questo castello su uno sperone elevato che si protende in un'ansa del Reno, in una località presso Mannheim, che conserva ancora il nome di Altrip. E il castrò di Altrip è risultato corrispondente alla descrizione di Simmaco. Cinta con torri; all'interno, intorno ad un ampio cortile centrale porticato (quale resterà poi nelle derivazioni bizantine, es. el-Anderin, e siciliane, es. Augusta) una serie continua ed uniforme di locali allineati, precisamente quale riappare nei castelli persiani (Farasband) e islamici. Altro castrò romano, di forma analoga, fu scavato da G. Blondel sulle rive del Rodano a Chancy presso Ginevra. E se ne saranno ritrovati probabilmente altri, che non conosco. A che servissero cotesti locali, è facile capire: ad alloggiare i soldati: mentre nel cortile centrale, immancabile in ogni caserma, forse, come in certi anche moderni caravanserragli, si radunavano cavalli, masserizie, etc. K. Stade (2) denomina ragionevolmente cotesti locali intorno al perimetro, del castrò di Altrip, Kasermen.

Se la grande maggioranza dei castelli medievali, d'Oriente e d'Occidente, deriva, per forma e disposizioni interne, da ca-

(1) L. LESCHI, Fouilles et découvertes de l'époque byzantine en Algérie, VI Congr. Bizant. di Algeri, cfr. Résumés, cit., pg. 181.

(2) K. STADE, Il "Limes" romano in Germania, Roma, Ist. Studi Romani, 1937, pg. 21.

stra-caserme siffatti, i palatia imperiali almeno dalla Tetrarchia in poi - come quello di Spalato - riflettono, a mio parere, un'altra e più complessa forma di castro romano, il castro-pretorio. In questo, la cinta perimetrale di mura, coi suoi torrioni, è molto simile a quella del castello caserma: ma le disposizioni interne sono quelle di una vera e propria città militare romana con le sue strade incrociantisi ad angolo retto, etc. Posson mutare le dimensioni, la forma dell'area (generalmente quadrata o rettangolare), gli edifici interni possono essere più o meno vasti o numerosi: ma la struttura rimane sostanzialmente uniforme. I quattro ingressi principali, cui corrispondono altrettante porte nelle mura, si trovano al centro dei lati del quadrato, oppure, se la pianta è rettangolare, al centro dei due lati brevi, mentre si lascian dietro due terzi dei lati lunghi. Dalla porta principale, per il decumano maggiore, s'attraversano prima, di solito, dei corpi di guardia, poi s'arriva ad un ampio cortile centrale, il cui lato opposto a quello d'entrata è occupato dal praetorium: grande edificio che spesso prende circa un terzo dell'intera area ed è la residenza ufficiale del comandante: contiene il luogo di culto reggimentale, la sala delle udienze, uffici, ecc. Intorno a questo nucleo si trovano, oltre alle stanze private del comandante, quelle di abitazione dei legati, appartamenti per ufficiali, valetudinaria (infermerie), magazzini, etc. Nei castelli maggiori v'erano poi tutte le sistemazioni che servivano alla vita di una vera città militare: un completo impianto di riscaldamento nei paesi settentrionali (es. castrum di Carnutum, sul limes danubiano), cloache, installazioni igieniche (un impianto completo e lussuoso di bagni permanenti troviamo per es. nei castra di Saalburg e di Kapersburg sul limes germanico) etc.

Ciò che interessa particolarmente è il praetorium: perchè non v'è dubbio che anche in esso si venga costituendo un "complesso glorificante" assai simile a quello che abbiám visto maturarsi nei palatia. Sebbene uno studio esauriente di tutto questo grande capitolo dell'architettura romana sia ancora lontano dall'essere compiuto, possiamo tuttavia individuare anche qui alcuni gradi della evoluzione successiva. Non possiamo diffonderci in questo argomento: riassumiamo soltanto. Nel castello di Saalburg sul limes germanico (1) (rifatto al tempo di Adriano sul posto di un castro più antico e più piccolo, d'epoca traiana; qualche aggiunta s'ebbe poi probabilmente al tempo di Settimio Severo) il praetorium ha già in nuce i fondamentali elementi "glo-

---

(1) E. BOEHRINGER - FR. KRAUSS, Das Temenos für den Herrerkult, in "Altertümer von Pergamon", IX, Berlin, 1937, pg. 96.

rificanti". Da un vestibolo si passa in un cortile porticato (sorta di basilica ipetrale) da cui si accede ad una aula riservata, che è insieme il consistorium del comandante, che vi riceve i legati nella piena dignità della sua altissima funzione militare e giuridico-amministrativa, e sacello che accoglie i vessilli: sacrario della religione romana, che include già il culto dell'imperatore, il quale spesso vi appare in effigie (qui a Saalburg v'erano i ritratti di Adriano e di Severo; nel praetorium di Dura, quelli di Caracalla e di Geta, etc.) L'osservazione si potrebbe ripetere per numerosi altri praetoria del limes britannico, germanico, danubiano, arabo e africano: basti ricordare il più noto praetorium di Lambaesis, o quello di Dura Europo (1), con la sua entrata monumentale per quattro porte, vero tetrastylon, il suo cortile circondato da una triplice fila di colonne, la gradinata che portava alla piattaforma dove il comandante arringava, sedeva in giudizio; con la grande sala dove erano venerati gli dei militari, gli imperatori e i signa (questo sacrario sarà talora, negli ultimi tempi, unito ad un mitreo; nei castra bizantini, che riproducono alla lettera quelli romani, vi sarà invece un sacello cristiano (es. El-Anderin, ed altri, soprattutto in Algeria). In questi sacelli è evidentemente il germe della chiesa politica, quale sarà Santa Sofia rispetto al Mega Palatium di Costantinopoli.

Ma per rimanere nella Siria romana, l'esempio forse più grandioso e significativo è quello del praetorium di Palmira: risalente, con ogni probabilità, ad epoca antoniniana, e restaurato da Diocleziano tra il 293 e il 303. Dalla via pretoria, superato l'incrocio con la via principalis, si giunge ad una sorta di foro porticato, o grande "basilica ipetrale" chiusa, su uno dei lati brevi, da una prostasi di quattro colonne, su una soglia al sommo d'una scalinata: vi sono, ai lati, due porte sormontate da edicole, e al centro un grande portale, la cui fronte è su quattro colonne: gli intercolumnii laterali coperti da tratti d'architrave; quello, più ampio, centrale, sormontato da un arco, il tutto chiuso in una specie di timpano articolato. Una forma, dunque, simile a quella del tribunal del palazzo di Diocleziano a Spalato. Giacchè si tratta anche qui di un "tribunal glorificante", al quale infatti dà accesso una basilica, conclusa dal santuario "delle bandiere", dove si conservavano le immagini degli dei, le insegne, etc. Questo è un vano, appunto, absidato, e fiancheggiato da minori locali bipartiti a esedra: dove s'afferma dunque già la disposizione pluriconca che vedremo riapparire in parecchi consistoria tardoromani, e in quello stesso del palatium di Spalato.

---

(1) Cfr. M. ROSTOVZEFF, Città carovaniere, Bari 1934, pg. 186.

Quando il praetorium, o quartiere generale militare, non dominava, come qui, un'intera città, ma faceva parte di un castrò o castello, le sue dimensioni erano naturalmente minori, e le sue forme semplificate: ma gli elementi fondamentali rimanevan gli stessi.

L'analogia tra cotesti praetoria e le sistemazioni auliche di palazzi come quello di Spalato era già stata del resto, notata da tempo da studiosi tedeschi - specie dal Koepf (1) che indagò particolarmente i praetoria dei castra di Neuwied, Kapersburg, Wiesbaden - . E già in alcuni di questi l'atrio porticato per le adunate viene assumendo la forma d'una basilica ipetratale: tanto che lo Anthes (2), ancora nel 1909, poteva indicare un rapporto tra i praetoria e le basiliche cristiane: e vi son casi in cui, difatti, vengono trasformati in chiese, senza grandi modificazioni. Anche queste disposizioni passano quasi di peso in castelli islamici: basti ricordare quello di Chirbet el Minje presso Tabgha al lago di Genesareth, considerato generalmente opera ghassanide o protoislamica e assegnato al VI-VII secolo (3). Il Kroenig (4) vi ha notato rapporti coi castelli svevi della Sicilia: ma, tra le costruzioni del lato sud, vi è, al centro, una sorta di basilica a tre navate, che richiama le forme analoghe di praetoria in castra romani. Nel Chirbet el Minje la forma basilicale è evidente: in alcuni altri pochi castelli omeyyadi (l'intero gruppo non comprende finora più di cinque esempi) essa, anche per le distruzioni avvenute, risulta meno chiara, ma può essere definita, col Sauvaget (5) "une dégradation de la salle basilicale". Forse, se gli Abbasidi non avessero così selvaggiamente messo a sacco la residenza di Yazid II ad Al-Mowaqqar, troveremmo qui un "complesso cerimoniale" vasto e completo come quello dello Mschâtta: ma dobbiamo accontentarci di riconoscervi la presenza di una sala basilicale a tre navate.

Quando studiavano i castra del limes germanico, Anthes, Koepf, Boehringer, etc., non potevano ancora conoscere l'esistenza di basiliche ipetrati per cerimonie auliche in palazzi tardoromani come quello di Ravenna - i quali ora ci appaiono, dopo i chiarimenti di Dyggve, come l'ultimo grado di maturazione, cui portò un processo parallelo nei praetoria e nei palatia. - Quale del-

---

(1) FR. KOEPP, Germania romana, Bamberg, 1922.

(2) E. ANTHES, Das Praetorium des römischen Lagers in seiner Entwicklung und als Vorbild, in "Denkmalpflege", XI, 1909, pgg.66 sgg.

(3) Cfr. A. M. SCHNEIDER e O. PUTTRICH-REIGNARD, Ein frühislamischer Bau am See Genesareth, Colonia 1937, pg.30.

(4) W. KROENIG, Staufische Baukunst, etc., pgg.34-35. La pianta

le due "classi" di edifici abbia avuto, in quest'evoluzione, la precedenza, è per ora impossibile dire. Se si potesse stabilire che il complesso glorificante si maturò dapprima nei praetoria, e da questi passò nei palatia (e vi sarebbe qualche ragione: giacchè i palatia dove comparire in forma matura, come quello di Spalato, sono, insieme, dei grandi castra), ciò, come osserva l'Anti (1), darebbe una ulteriore conferma monumentale alla teoria dell'Alfoeldi - secondo la quale le cerimonie del culto del sovrano in Roma si sviluppano dalle funzioni degli imperatores in campo.

V'è dell'altro da osservare, in relazione al nostro problema. Nel praetorium di Saalburg, il sacello che termina l'aula delle cerimonie ha la forma d'un piccolo ambiente a pianta quadrangolare. Ma in altri (per es. per restare sul limes germanico, in quello di Niederbieber presso Neuwied), cotesta aula-sacello è conclusa da una grande abside. Or è noto il significato "glorificante" dell'abside, come di tutte le forme curve. Prima che nell'arte cristiana, troviamo l'abside, già con questo significato, nei lararii pompeiani, nei cesarei di Ostia, etc. La Van Buren (2), studiando l'abside nei templi romani (Venerere Genitrice, Marte Ultore, Minerva) la mette in relazione appunto coi lararii pompeiani e la ritiene più propria del culto personale degli imperatori. A concludere (evidentemente con analogo significato "glorificante") il consistorium aulicum, a fare da sfondo al trono, si ritrova già nell'aula regia della Domus Augustiana. E, per venire all'altro estremo dell'evoluzione, quattro grandi absidi articolano la "sala del trono" del palazzo di Diocleziano a Spalato.

Del resto, il triconco è presente nelle "sale di ricevimento" di parecchi edifici della Siria: in ville o domus signorili di Antiochia, per esempio. Il Butler (3) aveva assegnato al-

---

segue: (4) copre m. 70x70, cioè 200 piedi romani, secondo la misura media normale della Castrametatio.

" (5) J. SAUVAGET, La Mosquée de Médine, pg. 128.

(1) C. ANTI, Precedenti, ecc., pg. 18.

(2) in "Atti del IV Congr. Naz. di Studi romani", II, pgg. 134-37. Vedi anche, su tutto il problema: S. BETTINI, L'architettura di San Marco, pg. 217.

(3) H. C. BUTLER, Syria, Princeton Univ. archaeol. exped. 1904-5 and 1909, Leida 1930-43.



l'epoca stessa dell'occupazione romana della Siria (primi anni del II sec.) la costruzione del palatium romano di Bosra, il quale presenta una grande aula, dove con ogni probabilità è da riconoscere la sala d'udienza: essa dà su un cortile porticato (specie di "basilica ipetrale") ed ha una pianta singolarmente vicina a quella d'un triconco. Questa ricorre nell'aula del palazzo imperiale di Filippo l'Arabico a Filippopoli-Shebah: palazzo, che ritengo il più probabile progenitore di quelli di Diocleziano ad Antiochia e a Spalato. Ricorre ancora nel palazzo episcopale di Bosra, e in quello di Qasr ibn Wardan, costruito nel 564. Pare dunque che il triconco fosse d'uso abbastanza corrente, proprio per le sale del trono. ~~Il quadriconco di Spalato,~~ Le ~~altre~~ piante a più absidi dei numerosi consistoria del Rega Palation di Costantinopoli, sono evidentemente uno sviluppo, una maggiore articolazione di questa forma, che è determinata, a mio vedere, da una esigenza fondamentale: che a incorniciare il trono, vi sia quell'elemento glorificante che è l'abside, unica e molteplice. Quella del trono è la centrale, di fronte all'entrata: le due laterali hanno funzione di accompagnamento, e probabilmente accoglievano i seggi degli eredi al trono, o di altri membri della famiglia imperiale particolarmente vicini al sovrano, che li accompagnavano nelle cerimonie, o di altissimi cubicularii, come i "prepositi" dell'aula bizantina. E' poi secondo me evidente, che la forma triconca è, funzionalmente e figuratamente, la più coerente: perchè ripete nella dimensione spaziale l'ordine tripartito del tribunal, col suo grande arco centrale e i suoi valichi minori ai lati. In molti casi doveva essere possibile, dall'esterno del tribunal, vedere i tre personaggi seduti sui loro seggi racchiusi dalla triplice cornice frontale del tribunal stesso. E comunque la disposizione trifogliata dell'aula consentiva a cotesti personaggi di affacciarsi al tribunal facendo pochi passi in avanti e conservando la loro posizione reciproca, come vediamo nel missorium di Madrid, dove Teodosio appare affiancato dai figli. -

15. - Dopo quanto ho detto, la creazione del "tipo" architettonico della basilica paleocristiana, ordinato da Costantino ai suoi architetti come edificio ufficiale della religione di stato - un edificio che doveva avere la funzione insieme di raccogliere i fedeli e di glorificare la divinità da cui l'imperatore traeva direttamente il suo potere - non presenta più, mi sembra, gravi problemi. Nelle grandi basiliche cristiane che Costantino fece erigere in Roma, per es. S. Pietro Vaticano, S. Giovanni Laterano, S. Paolo fuori le Mura - composte da quadriportico, narte

ce, ed aula basilicale vera e propria - ritroviamo gli stessi elementi fondamentali del tribunalium dei palatia, e soprattutto ritroviamo la disposizione strettamente assiale degli spazi, susseguentisi in un ordine progressivo che culmina nel sancta sanctorum, e lo stesso aggruppamento rigidamente simmetrico dei corpi di fabbrica intorno all'asse centrale. Mentre, com'è noto, i vecchi archeologi pensavano che la basilica paleocristiana derivasse dalla basilica forense romana, oggi gli specialisti si dedicano piuttosto a sottolineare le differenze tra le due basiliche. La basilica forense, che è dedicata ad affari, a faccende "secolari" e insomma alle cose d'ogni giorno, si sviluppa, com'è noto, lungo il fianco di un foro, come una specie d'addizione architettonica di esso, una sorta di mercato coperto. Nella basilica cristiana, invece, che è dedicata al culto cristiano, l'intera architettura è diretta assialmente verso il centro di questo culto, che sta in fondo: verso l'altare, glorificato dal suo baldacchino che ha significato celeste: il ciborio: precisamente nello stesso modo come il palatium sacrum imperiale era orientato assialmente verso il suo centro di culto: l'imperatore in trono sotto il ciborio. Talchè possiamo dire che sono proprio questi elementi architettonici, maturatisi e fissatisi nell'evoluzione del palatium sacrum - prima, l'atrio a cielo aperto davanti alla fronte del palazzo; poi, la vasta sala di riunione davanti al sancta sanctorum; infine, un complesso di forme architettoniche glorificanti: arco di trionfo, altare sotto il ciborio, talvolta sotto una cupola, abside - che ricorrono, più o meno rimodellati, nella normale basilica cristiana progettata dagli architetti di Costantino. Le forme dell'architettura sacrale che avevano incorniciato e glorificato l'apparizione dell'imperatore-Dio agli occhi dei sudditi, sono state assunte e sublimite nella normale basilica paleocristiana, per incorniciare e glorificare la presenza dell'Imperatore del cielo: presente appunto nei sacramenti, e in primo luogo nell'Eucarestia, sull'altare del Signore.

Lungo l'asse longitudinale noi procediamo prima attraverso l'aperto atrio colonnato; poi siamo fermati dallo spazio chiuso, che attraversa il nostro cammino, del nartece; superato il quale possiamo camminare più liberamente verso l'altare lungo la navata coperta: tutto ciò corrisponde alla disposizione del palatium sacrum. L'ampia, aerea e luminosa navata, tra le più basse, più strette e più oscure navate minori, corre tra file di colonne, simile ad una via triumphalis, verso l'abside. Ma prima di arrivarci questa strada colonnata passa sotto un arco di trionfo che domina sopra l'asse del complesso, non diversamente di come il tribunal o triforio glorificante, col suo arco centrale, domina l'asse del palazzo imperiale. Dalla navata si vede attraverso questo portale colonnato, che raccoglie e mette a fuoco

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

Possiamo portare anche più a fondo, se vogliamo, le analogie. Le colonne della navata, per es., se ne osserviamo un solo filare, possono essere diverse, e può essere diversa la lunghezza dello spazio del valico che sta tra l'una e l'altra. Ma le colonne che stanno di fronte, nei due filari, e i relativi valichi, sono di regola simmetrici, formano coppie speculari in somma ai due lati dell'asse. Ed ogni coppia di colonne opposte ha lo stesso tipo di capitello, ed essi crescono in ricchezza, in magnificenza, quanto più ci si avvicina al sancta sanctorum. Questa, certamente cosciente direttiva, di tutti gli elementi verso il centro di culto ha una precisa analogia nella disposizione simmetrica delle arti figurative contemporanee, sia pagane che cristiane: (arco di Costantino a Roma: Liberalitas; arco di Galerio a Salonico: Adlocutio; arco di Teodosio a Costantinopoli: Congiarium; Sarcofago di S. Ambrogio a Milano, etc.) dove anche gli elementi plastici sono portati in superficie e disposti in una "prospettiva" spianata, o raggiante. Se vogliamo dare all'immagine di una basilica paleocristiana la struttura figurativa di questi rilievi, dobbiamo aprire a ventaglio ciascuno dei due filari di colonne della navata, spostarli di 90° in modo che si portino sul piano ai lati dell'arco di trionfo, formando per così dire i pannelli laterali di un trittico, di cui quest'arco è la cornice del pannello centrale e maggiore. Ne risulterà un'immagine molto simile nel suo schema a quella per es. della Liberalitas Augusti dell'arco di Costantino a Roma: similissima, soprattutto a quella del tribunalium o complesso glorificante del palazzo di Teodorico a Ravenna - come appare nel mosaico di S. Apollinare Nuovo -.

Infine, tutta la decorazione dell'interno della chiesa - l'in crostazione marmorea delle pareti, l'ornamentazione dei capitelli, l'uso dell'oro, dell'argento, delle tessere di vetro colorato, etc.-

segue una linea di intensità crescente di mano in mano che si procede verso l'abside, e nella stessa misura ai due lati dell'abside. E questo, come abbiamo visto avvenire nel palatium sacrum imperiale, si nota anche nelle parti figurate, in affresco o a mosaico. E' l'abside la parte più decorata - normalmente a mosaico, in questo tempo - e nella volta dell'abside in posizione centrale l'immagine di Cristo stesso appare in tutto il suo potente splendore. Verso questa rappresentazione l'intera decorazione della basilica è diretta, con intensità crescente, e in accordo con quella legge dell'assialità, che, possiamo dire non verrà meno per tutto il Medioevo.

Ed anche questo sistema - voglio dire la posizione e la stessa struttura figurativa dell'immagine di culto - ha i suoi precedenti nell'arte romana del tardo impero. In miei vecchi libri come l'Arte alla fine del mondo antico, o Pittura delle origini cristiane, ho seguito il graduale passaggio, nel corso dell'arte romana imperiale, dal ritratto all'icona: la trasformazione dell'effigie, in certo modo veristica, d'una persona fisica, di quella dell'imperatore soprattutto, in una immagine di culto. Qui mi restringerò ad un solo esempio, forse il più significativo, anche perchè costantiniano.

Già durante il 3° secolo nella rappresentazione dell'effigie imperiale - sempre richiesta nelle città, nei praetoria, nei castra, dovunque si venerasse il sovrano come deus praesens - aveva subito una trasformazione, che aveva portato ad una progressiva svalutazione sia delle antiche tendenze veristiche romane, che delle ancor più antiche tendenze idealizzanti ellenistiche. Lo "spirito" del secolo ricco di catastrofi conduceva, come s'è visto, le classi colte verso evasioni filosofiche, quelle popolari verso evasioni religiose: nell'un caso e nell'altro a ricercare l'aspetto permanente, nella fuga dei fenomeni; l'idea, dietro la forma sensibile. Gli artisti, nella raffigurazione plastica degli imperatori, s'allontanarono sempre di più dalla ricerca di evidenze fisionomiche e corporee. La testa di Gallieno, per es., oggi al Museo di Kassel, è già su questa via. Ma poi l'intera figura divenne riferimento a qualche cosa di esistente al di là dell'apparenza: una metafora, diremmo oggi. I tetrarchi, come quelli del Museo del Cairo e il gruppo di porfido dei tetrarchi a Venezia, hanno rinunciato alla conformazione individuale delle teste, alla variazione del movimento dei corpi, alla diversa articolazione delle vesti, etc.: sono quattro figure uguali, d'un antropomorfismo appena riconoscibile, che si abbracciano: non sono dunque più ritratti di singoli individui, ma la rappresentazione insieme della quadripartizione dell'impero e dell'uni-

tà di esso nella concordia, giacchè i quattro tetrarchi s'abbracciano. Il rilievo stesso, che sembra ancora robusto, in realtà è semplificato e i volumi tendono ad adeguarsi alla superficie cilindrica della colonna che in origine faceva da perno alle figure: la scultura si incrosta nella membratura architettonica. Il messaggio del monumento è l'idea, astratta, del nuovo impero.

Ma veniamo a Costantino. Massenzio aveva fatto erigere un'enorme basilica a tre navate sul margine orientale del foro romano - quanto è rimasto fino ad oggi è solo una delle navate minori, sufficiente a darci un'idea della grandiosità della costruzione- . Dopo la battaglia al ponte Milvio, tra il 313 e il 315, il Senato decise di dedicare quest'opera al vincitore Costantino. E' molto significativa la trasformazione che la basilica subì: non tanto nelle sue strutture, quanto nel suo orientamento. Una grande abside fu praticata in uno dei lati, in modo che tutto l'insieme di questo enorme spazio si presentasse orientato (come in un bassorilievo glorificante, appunto) e, al centro, comparisse la statua del sovrano del mondo, gigantesca, sette volte più alta del naturale. A questa statua apparteneva la testa colossale che oggi si trova in Campidoglio, nell'atrio del palazzo dei Conservatori. E' ancora un ritratto; ma i lineamenti personali sono quasi ignorati, in ogni caso messi in sordina, per esprimere la superiorità (anche dimensionale) del sovrano, del sanctus Caesar, dell' omnipotens Augustus, come diceva un poeta di corte. Non è impossibile che Eusebio si riferisca a questa statua quando narra, nella Storia ecclesiastica, che l'imperatore aveva disposto che una sua statua colossale, erettagli a Roma dal Senato, portasse in mano il segno salutifero della vittoria, cioè il cristogramma. Sta il fatto però che in questa prima, e di gran lunga la più grande, delle sue basiliche, egli, nella conca glorificante dell'abside non mise la figura di Cristo o, se era troppo presto per essa, una croce: mise la propria gigantesca effigie, in trono.

Ma guardiamo com'è composta, com'è strutturata questa testa - originariamente nel fuoco assiale della basilica -. E' costruita a piani chiaramente definiti, sottolineati da curve geometricamente regolari. I singoli elementi sono sottomesi ad una stretta simmetria intorno al centro assiale della faccia; il cranio è arrotondato, a forma di cupola; i capelli chiusi intorno alla fronte ed alle tempie in un arco completo di ciocche, di cui il gruppo centrale compone un circolo tagliato da una linea che cade esattamente nell'asse che divide il volto in due: gli occhi, le palpebre, la sopracciglia si conformano al sistema di archi concentrici e si incurvano l'uno su l'altro, arco sopra arco. Ogni movimento è abolito. I lineamenti, il vol

to intero sono immutabili, fissi, nell'ordine imperturbabile dell'eternità.

Per interpretare meno imperfettamente una figura come questa, tuttavia, occorre riproporla idealmente nella sua posizione architettonica originaria. Ho già ricordato come in periodo tardoantico la "libera" statuaria classica decada sempre più: la statua si innesta nelle membrature architettoniche, diventa un'articolazione di queste. Ed anche questa effigie di Costantino noi dobbiamo vederla al centro dell'abside, che a sua volta era al termine dell'asse centrale della basilica. La linea assiale di questo viso - linea che passa tra gli occhi, lungo la canna del naso etc. - non divide in due parti quasi esattamente uguali soltanto i lineamenti dell'imperatore: divide in effetti in due metà simmetriche l'intero spazio architettonico che le fa da cornice: essa è il punto di indifferenza, per così dire, di questa bipolarità.

Ancora, per giudicare un'opera come questa non possiamo non tener conto (come potremmo fino a un certo punto, osservando una statua greca) dell'animus di chi la vede. Questi ritratti imperiali, almeno dalla Tetrarchia in poi, non sono più affatto considerati come rappresentazione del semplice "dato di fatto" della persona ritratta. Ciò che viene messo in luce ed accentuato, non è tanto il loro essere obbiettivo, quanto la loro relazione con lo spettatore. Divengono un punto d'appoggio alla contemplazione, un oggetto d'adorazione. Tuttavia, in tale trasformazione quei ritratti non perdono l'individualità dei lineamenti, nè la particolare espressione delle varie nature spirituali. Non si riducono a pure "idee" plastiche come nell'arte greca, nè a puri idoli impersonali, come nell'arte indiana o iranica: il sigillo della personalità rimane intatto: la loro "storicità" non si annulla: questa resta alla base della rappresentazione; ma viene trasfigurata in un'ambigua dimensione intermedia, legata alla terra e all'animo dei viventi, ma insieme proiettata oltre la terra, in un mondo senza spazio e senza tempo. Anche questa testa di Costantino, la quale sembra quasi il punto d'arrivo d'una serie di tentativi di più in più espressionistici, è bene un ritratto, ma la potentissima semplificazione dei piani e la sua stessa enormità ne fanno qualcosa di sovrumano. Così, nella testa di Costanzo II la fissità, l'immobilità di idolo non escludono l'individualità dei lineamenti, nè l'espressione del carattere, che anzi sono resi con una forza eccezionale.

Nel colosso di Barletta (Valentiniano I, 364 - 375) il principio della proporzione gerarchica è materialmente concretato nelle enormi dimensioni del ritratto in rapporto allo spettatore, sul quale esso incombe con la stessa sua mole, incutendogli un istintivo senso di rispetto, accentuato dai lineamenti tesi, ir-

rigiditi, e dal cipiglio, che assume anche, figurativamente, un prezioso valore scenico.

Il volto è fortemente caratterizzato, la persona "storica" è ben riconoscibile; ma proiettata nella dimensione d'un mondo, che non può essere che quello rigidamente impalcato e gerarchizzato del tardo impero. La sua massa enorme e rigida, il suo sguardo fisso, assente, vogliono significare che l'imperatore è la provvidenza in persona, è colui che controlla il destino: fatorum arbiter. L'ideologia imperiale del tempo è cristallizzata in questa faccia. Guardandola, ci rendiamo conto del significato dei termini e delle locuzioni ch'erano in uso per definire l'imperatore: giudice del mondo, cosmocrator, padrone della "mòira", del fatum, rector totius orbis; specialmente dei termini correntemente adoperati per indicare la sua effigie: sacer vultus, sacrum os, divinus vultus.

Possiamo anche sorridere d'una terminologia siffatta; ma essa, come le immagini cui si riferisce, e tutta l'architettura che le fa da cornice glorificante, ci dà ragione della grandiosa simmetria cerimoniale che si svolgeva intorno alla figura immobile dell'imperatore - intorno al coeleste miraculum della sua apparizione - . Ammiano Marcellino, ricordate, ha dipinto con parole dure, ugualmente rigide, tipicamente tardoromane, e di pari efficacia in quest'ordine, Costanzo II alla sua entrata in Roma: "appariva così rigidamente dritto come avesse un anello d'acciaio al collo, e non moveva la faccia nè a destra nè a sinistra: non una persona vivente, ma un'immagine" (Nec dextra vultum, nec laeva flectebat: tanquam figmentum hominis). Qui, ad ogni modo, è il punto di trapasso, che ho studiato in un mio vecchio libro; dal ritratto alla icona.

Quelli che erano stati ritratti di personaggi storici, con tutte le determinazioni proprie della loro umana storica personalità, diventano ora espressioni d'un motivo mitico. La testa di Costantino o il colosso di Barletta hanno la distanza, l'intensità, l'immutabilità di immagini di culto: solo un cambiamento non sostanziale sarà necessario per trasformarli in un Pando crator bizantino; così come solo un passo dividerà la disposizione gerarchica delle figure intorno all'Imperatore nei rilievi dell'arco di Costantino o nell'obelisco di Teodosio, o negli avorii consolari, da quella dei santi e degli angeli intorno a Cristo e alla Vergine in trono negli avorii e nei dipinti cristiani.

Naturalmente, è stato facile vedere in questa trasformazione - come in quella di tutta la struttura del tardo impero - una determinante influenza orientale, soprattutto iranica. E, in effetti, quel che di esaltato e di estatico, quel che di fisso come

di maschera, di formidabile nel suo peso bruto di materia, d'impassibile e prezioso come un idolo coperto di gemme, cariche dell'oscuro prestigio dei talismani, che appare nei ritratti degli ultimi imperatori, in busti o in monete; ciò che insomma nella tarda ritrattistica romana s'innesta alla sua naturale radice psicologica, e ne devia la tendenza a far partecipare lo spettatore alla vita dell'opera contemplata, verso una sorta di atterrita adorazione, è probabilmente d'origine orientale. Ma è anche vero che a Roma viene trasfigurato in qualcosa di profondamente diverso. Non bastano infatti le dimensioni colossali a concedere ad un'opera la monumentalità: l'immenso rilievo di Shapur a Naksce-Rusten potrebbe essere ridotto a scala minima senza che il suo valore cambi; così come gli enormi busti di Budda accosciato possono prendere le proporzioni d'un brucia-profumi senza svantaggio estetico: la loro lingua infatti, non è, per così dire, monumentale; ma è un tipico idioma da "arti minori", per intrinseca deficienza di spazio "storico". Mentre il busto colossale di Costantino o il Colosso di Barletta non sono pensabili che nella loro enormità, in quanto il loro carattere monumentale, oltre che nelle proporzioni, risiede nel loro esprimere una concentrazione psicologica d'una fermezza quasi sovrumana, perchè nel suo isolamento si vale d'uno sfondo ideale d'ineguagliata ampiezza. E non hanno infatti nulla che possa essere paragonato ad essi in Oriente, se non per analogie alquanto superficiali: così come v'è ben poco nel dispotismo sassanide, che possa offrire un vero parallelo alla riforma diocleziana dell'ordinamento amministrativo dell'Impero.

Appunto ciò che distingue intimamente i ritratti tardoromani dalle immagini greche od orientali - questo loro essere realmente ritratti, sebbene il loro senso venga caricato e forzato ad includere un'idea; questo loro punto di partenza e nucleo concreti, "storici" - è ciò che spiega come dalla ritrattistica romana discendano naturalmente, per diretta trasmissione, le immagini paleocristiane degli Evangelisti, dei Padri, della Vergine e dello stesso Cristo: le quali sono precisamente, come le effigi romane, un compromesso tra la rappresentazione di un fatto "terrestre" e quella di una idea "celeste". Infatti, proprio il Cristianesimo si trovò ad aver bisogno d'una fondamentale, sebbene a suo modo interpretata, storicità di racconto: e la sua arte non sorse quindi dalla visione puramente orientale, perduta in un misticismo immoto, e neppure dall'ideale, platonica visione olimpica greca, e nemmeno dalla visione barbarica, che pur era radicalmente intemporale ed aspaziale, perchè tutte mancavano di un "punto di partenza" storico. La ragione per cui il linguaggio cristiano primitivo si innestò nella evoluzione dell'arte romana sta appunto in questa primaria "storicità", che è caratteristica di Roma anche nella sua ulti-



ma peripezia, che ne irrigidisce, ne trasforma le strutture, ma non arriva fino ad annullarne il contenuto, per l'appunto, "storico". E il Cristianesimo aveva bisogno di tale concezione, se pure per trasfigurarla in quella d'un'eterna presenza, gravitante intorno al centro di una personalità divinizzata, ma realmente esistita: intesa come contenuto concreto della coscienza storica. Il Cristianesimo infatti, a differenza delle religioni che lo precedettero, è una religione personale e "storica": fondata da una persona che ha effettivamente compiuto il ciclo della sua vita terrena, non costituita da dèi esistenti ab eterno sull'Olimpo. Non v'è nel Cristianesimo incolmabile distanza tra divino ed umano, perchè il distacco è saldato dalla seconda persona della Trinità, che è, appunto, storica: è l'uomo che è nato, ha vissuto, ha agito, parlato, è morto, entro limiti di tempo e di luogo ben definiti: e proprio dalla coscienza sempre rinnovata di codesta vita storica in un presente liturgico, tale religione trae la sua ragion d'essere. E' significativo notare come la Chiesa romana abbia sempre tenacemente difeso la concreta storicità del Figlio nel mistero trinitario, opponendosi da un lato alle eresie greco-orientali (che tendevano, seguendo lo spirito idealizzante greco, a risolvere in astratta simbolicità l'esistenza storicamente concreta di Gesù); dall'altro alle eresie nordiche (che tendevano a risolverne la rappresentazione in un groviglio mitico).

Infatti, anche quando la filosofia cristiana, dal romano provinciale Agostino in poi, si sviluppò nel grandioso sistema della "historia spiritualis" nella quale ogni accadimento umano trapassa, si trattò d'una proiezione in iscala d'eternità di contenuti, che conservavano sempre il reale storico alla base della propria concretezza. Nei Padri della Chiesa greca, invece, è subito viva la tendenza a logicizzare la fede. E più tardi si farà sempre più sensibile il distacco tra Roma e il mondo cristiano orientale: il platonismo della Bisanzio neoellenica del Mille diverrà quasi incomprensibile all'aristotelismo dell'occidente (il quale perciò spesso si sentì più vicino agli arabi che ai bizantini). -

16. - Conviene ricapitolare e concludere. Gli elementi di "architettura glorificante" (e non soltanto di architettura, perchè l'intendimento investe tutte le arti, particolarmente una zona di esse, che si viene tuttavia indagando: per es. quella che in scultura e pittura costituisce la "grande tradizione imperiale" - Cfr. per es. P.G.Hamberg, Studies in Roman imperial

art, Uppsala 1945 -), si maturano a Roma dove accompagnano l'evolversi del culto dell'imperatore come deus praesens. Abbiamo visto, esemplificando, che a Roma l'arco o la nicchia in corniciano la immagine cultuale nei templi, nei lararia, nei caesarea; nei tribunalia, l'effigie dell'imperatore o i vexilla si trovano sotto un arco, contro il fondo d'una nicchia o d'un abside; l'imperatore stesso, quando si presenta ai soggetti, si mostra sotto un arco, nel "balcone dell'apparizione". E già del resto gli archi di trionfo, così caratteristici dell'arte romana, hanno questo significato glorificante: quando l'imperator passava, durante la cerimonia del trionfo, sotto il grande fornice centrale, la sua figura veniva per ciò stesso esaltata, quasi e divinizzata.

In quel momento, il "tempo" storico, umano, che regge lo svolgersi della cerimonia, si ferma: la figura dell'imperator appare immobile e frontale - cioè senza rapporti con la terza dimensione, che è quella della natura e della storia umana; - ed appare incorniciata, nimbata dall'arco - cioè messa in rapporto, non con questa fluida dimensione "terrestre", ma con la dimensione ferma e contemplata dell'infinito e dell'eterno - . Abbiamo dunque già qui, entro la storica continuità dello spazio-tempo della cerimonia (che è pur essa una "forma"), un "punto di coagulazione metastorica", che chiude lo spazio e ferma il tempo: uno di quei nuclei, che saranno determinanti per le strutture dell'arte paleocristiana e soprattutto bizantina.

L'intenzione glorificante romana, nell'ambito del culto monarchico, che sviluppa i riti del processo consolare e dei trionfi, ha, s'è visto, una particolare e matura espressione architettonica nei tribunalia dei tardi palazzi imperiali, con la loro "basilica ipetrale per cerimonie auliche" quale appare formata, sebbene in grado diverso di sviluppo, nel palazzo di Diocleziano a Spalato e in quello di Teodorico a Ravenna. Nella sua forma più matura era venuta ad avvicinarsi singolarmente ad una basilica paleocristiana. Parallelamente, in ambito funerario, dalle semplici memoriae absidate s'era passati alle cellae e infine alle vere e proprie basiliche, come quelle di Giulio Pisone (es. soprattutto a Salona). E dalle elementari tricliae per i refrigeria (es. ad Catacumbas) s'erano venute sviluppando le basiliche discoperte, del tipo della basilica Apostolorum sull'Appia o della basilica Anastasis a Gerusalemme. Sono queste le forme di "architettura glorificante" che si portano immediatamente alla soglia della basilica tipica, quale si viene costituendo dopo la pace della Chiesa: ed è appunto l'espressione più coerente, in architettura, di questa vittoria e di questa pacificazione del Cristianesimo, il quale assume ormai i motivi della tradizione imperiale, ma li trasfigura in una struttura, che risponde al suo senso. Infatti, nella basilica cristiana

il luogo sacro, che contiene l'altare, e nel quale si svolge la liturgia, il presbiterio, è, come abbiamo visto, un'assunzione cristiana dell'arte di glorificazione: tutto, dalle forme architettoniche, ai cancelli o templa del presbiterio, ai mosaici del catino absidale, vi ha questo significato. L'altare è sotto una volta, talora sotto una cupola o in mancanza di queste, sotto un baldacchino voltato; ed è incorniciato da un lato dall'arco di trionfo, dall'altro dall'abside; marmi e mosaici inondano lo spazio così formato d'un colore denso e ricco, esaltato dalla luce diffusa e filtrata dalle grandi finestre absidali: le quali sono schermate da vetri e da alabastri perchè la loro apertura non "faccia buco" nella parete (introducendovi un accento, che sarebbe incongruo, di profondità prospettica) ma si inserisca nella superficie, saldandone l'unità cromatica.

Questa parte della chiesa è dunque una tipica forma di architettura (anzi di arte, poichè tutte le arti qui concorrono inscindibilmente nella totalità dell'immagine) glorificante tar-do romana: e ciò spiega le analogie coi monumenti che avevano lo stesso senso in ambito pagano.

E' facile notare, che lo spazio di questa parte della basilica, definito romanamente dalla continuità delle pareti e delle volte, è uno spazio ancora "rappresentato": cioè concluso, modellato nelle sue compatte e curve masse atmosferiche dell'abside, dalle volte e spesso dalla cupola. E' uno spazio in qualche modo fermo: perchè in questa parte della chiesa, che è la sede del divino, il tempo stesso si fissa nella dimensione dell'eterno; ed anche il "tempo personale" del fedele che assiste alla liturgia si stacca qui dal suo emergere esistenziale o dal suo fluire storico, per immobilizzarsi nella contemplazione e nell'adorazione della divinità, dell'"essere". Questa parte più sacra ed arcana della basilica paleocristiana presenta dunque, nella sua struttura, una "coagulazione" della continuità spazio-temporale: è paragonabile alla figura immobile ieratica, frontale, dell'imperatore sui dittici eburnei, o a quella di Cristo in maestà nei mosaici e nelle icone dell'epoca.

Il tempo del romano divenuto cristiano, nel IV secolo, non è più infatti - è ovvio osservarlo - il tempo storico e naturalistico dell'epoca di Augusto: il meraviglioso tempo di Vergilio (la cui grandezza poetica non ha paragoni nelle arti figurative contemporanee), pregno dei succhi di nutrimento terrestre, variato dal volgere di dolci luci diurne e di profonde oscurità notturne, e dal ritorno delle stagioni possedute dall'uomo, e dalla storia di una sede di convivenza terrena conquistata passo per passo dall'uomo - nè il tempo storico-religioso, così vivo di "illusionismo", di Orazio nel Carmen Saeculare - .

Quel tempo, soprattutto dal critico III secolo in poi, si è, con l'impero universale di Roma e con la cittadinanza stessa romana, dilatato fino ai limiti dell'orizzonte e dei secoli: ha così perduto ogni vivo legame col "tempo personale" dell'uomo, che s'è ritrovato abbandonato e solo, in una disperata angoscia. Il Cristianesimo lo riscatta, cotesto tempo, facendo leva sulla personalità concreta dell'uomo vivo (non su astratte categorie ideali), della quale ricostituisce il nucleo unitario. Ecco perchè l'Occidente romano divenuto cristiano rimane fedele alla basilica; mentre, come vedremo, il neoplatonismo del cristianesimo greco quasi l'abbandonerà, restringendosi a quella sola parte accentrata e cupolata della chiesa, dove lo "spazio" si chiude nella contemplata theoria ed il tempo si ferma; appunto perchè, il Cristianesimo greco tende a dissolvere il "tempo" dell'esistenza, in una dimensione metafisica. A Roma e in Occidente, invece, prevalse il senso esistenziale del tempo: la basilica cristiana romana conservò la sua struttura basilicale: nella quale alla forma "metafisica" del presbiterio si salda coerentemente con lo sviluppo "temporale" della navata.

Questa, che non è sede divina, ma è il luogo "terrestre e secolare" della riunione dei fedeli, dove il loro tempo umano concretamente pulsa e respira, ha una struttura nettamente diversa da quella del presbiterio. Non vi sono volte, e nemmeno, in fondo, pareti che chiudano e fermino lo spazio. La navata è coperta da un tetto a capriate, è una sorta di tettoia assai semplice, che vivamente contrasta, dal punto di vista costruttivo, col presbiterio. Il contrasto è così palmare, che si è cercato di giustificarlo con la fretta, o la mancanza di mezzi, delle comunità cristiane del IV secolo. Il che è assurdo. Basti riflettere, che queste basiliche erano spesso fondazioni imperiali (certo le prime e le maggiori ed "esemplari"), dotate largamente dai sovrani (ciò è documentato), ricchissime per i pavimenti, le decorazioni, le suppellettili; costruite dagli stessi architetti aulici, che nel medesimo tempo innalzavano edifici d'una grandiosità monumentale e di una coerenza strutturale quali quelle per es. della basilica di Massenzio o delle terme di Costantino a Roma, etc.

V'è invece una ragione meno materialistica - che già Riegl aveva intraveduto nel suo Spätromische Kunstindustrie. I cristiani primitivi, osservava, "non vollero creare, con la navata di mezzo....nessuno spazio interno chiuso, e perciò nessuna sezione di spazio prospettico, quale invece solo un osservatore moderno crede di trovarvi....Noi distinguiamo un muro sopra le colonne, sul muro un tetto piano, senza che appaia, tra queste singole parti, un legame coerente. L'inserzione del muro tra le colonne e il tetto porta di per sé ad una frattura nel rapporto ne

cessario tra la copertura e i suoi sostegni; con netta differenza da quel che è un edificio greco a colonne.....E' come se s'avesse voluto deliberatamente eliminare ogni materializzazione del rapporto complessivo casuale tra le parti.....". Di queste, e di altre numerose, constatazioni strutturali di Riegl, molto pertinenti e precorritrici, noi possiamo, oggi, ricercare più a fondo, e forse ritrovare le "ragioni". Pare a me ch'esse abbiano la loro radice nella "temporalità", di cui dicemmo più volte, dell'arte romana, e nella distruzione della rappresentazione prospettica dello spazio tridimensionale, che avviene nell'arte tardoromana e paleocristiana precisamente sotto la sollecitazione di tale temporalità.

La visione dello spazio alla fine dell'antichità non è, s'è già detto, una visione prospettica. Ciò è evidente per tutti nelle opere di arte figurativa; meno facile a cogliere forse nell'architettura: perchè in un edificio noi siamo immersi in uno spazio che è, simultaneamente, il luogo della nostra attività pratica e la forma d'un'immagine artistica. Ma anche la basilica cristiana in quanto opera d'arte, non è una rappresentazione di spazio tridimensionale. I suoi spazi realizzano una immagine a due dimensioni, o, per dir meglio, un'immagine che non è estensiva, dove, ciò che domina, è il tempo. Del che abbiamo, del resto, offerto delle riprove alquanto facili, in parecchie riproduzioni contemporanee di siffatti edifici, resi con una "proiezione appiattita". Tali riproduzioni sono possibili, precisamente in ragione delle "sconnessioni" struttive, che gli archeologi non hanno mancato di rilevare in queste costruzioni, con o senza tetto. Sarebbe più difficile dare un'immagine siffatta della basilica di Massenzio, per es., dove la presenza di enormi volte, la forza e la sostanza delle mura, la logicità, la connessione dei rapporti di equilibrio danno il senso d'una realtà di spazio definita. Nella basilica cristiana, pur coperta, il tetto a capriate, che sembra essere stato aggiunto "a cose fatte", non ha la minima funzione di conclusione dello spazio. Le pareti sono leggere, sono semplici, esili diaframmi senza sostanza: i sostegni sono fragili, e così siegati, che si direbbe che l'insieme minacci di scomporsi. E tutto: pareti coperte di lastre di marmi policromi, colonne senza plasticità, capitelli ridotti a trafori, e infine mosaici, e le stesse finestre: tutto è colore. - Tutto questo è negativo dal punto di vista d'una rappresentazione prospettica, ma perciò stesso evidentemente favorisce la soluzione dell'immagine architettonica sul piano. Lo spazio della navata della basilica paleocristiana appare dunque liberato da ogni sostanzialità classica. Esso non è formato, non è nemmeno misurato: o meglio, le sue misure non sono nell'ordine dello spazio, ma del tempo. V'è il ritmo rettilineo dei colonnati - un ritmo monotono, un tempo di salmodia dove si inserisce

il tempo vivente del fedele. I colonnati paralleli della navata procedono processionalmente e lo accompagnano nel suo movimento verso l'altare. Vi è, soprattutto, il superamento di ogni residuo plastico, "tattile", e la soluzione totalmente cromatica - cioè temporale - dell'immagine.

Ed è proprio perchè sono liberate dal significato struttivo e statico, quasi sganciate dalla copertura e dal rapporto "classico" tra pesi e resistenze (significativa sarà l'inserzione del pulvino tra il capitello e la caduta degli archi) che queste colonne possono essere disciolte, per così dire, in tempo. Qui possiamo riconoscere una certa analogia con la nostra, attuale attitudine spirituale. Heidegger, per es., - come nota G. C. Argan a proposito di Walter Gropius - definisce lo spazio, in rapporto al nostro in-der-Welt-sein, in ciò che è simultaneamente distanza da superare (Entfernung), e disposizione delle cose in un ordine determinato (Ausrichtung). E' dunque la nostra azione, è l'impiego del nostro tempo, quel che diviene la condizione di ogni designazione di spazio. La stessa cosa, senza dubbio, s'afferma anche nell'arte paleocristiana, in particolare nella basilica.

Ma bisogna anche dire, che le analogie non vanno più in là di questo punto. Per noi, oggi, la nostra azione può essere determinata da un'infinità di ragioni, o meglio, da un'infinità di problemi, che non possiamo più ancorare alla stabilità immobile d'una realtà extratemporale del mondo. Per il cristiano primitivo, invece, l'azione si costituisce in una designazione di coscienza, che ha valore solo per il rapporto con Dio. Per il cristiano primitivo, come per noi, non vi è più posto per un'arte della terza dimensione, vale a dire dello spazio come profondità: questo spazio è evidentemente quello di ciò che nell'Ottocento si diceva la "natura" - e dell'illusione umana -. V'è dunque nella basilica cristiana, come nell'architettura dei nostri giorni, una "dissoluzione dello spazio plastico".

Ma vi è anche una "formazione" nuova, stabilita appunto sul rapporto tra il fedele, l'uomo (dimensione dell' "esistere") e Dio (dimensione dell' "essere"): di ragione artistica, sul rapporto tra la temporalità in atto (lo spazio smaterialato, disciolto e ricomposto in ritmo della navata) e la spazialità con templata (forma di spazio definito sottratto alle variazioni del tempo, del presbiterio che contiene l'altare).

Giova soprattutto osservare, anche ai fini di una minuta filologia, e del riconoscimento delle caratteristiche formali peculiari ai linguaggi artistici delle due grandi zone, l'occidentale e l'orientale, del mondo cristiano primitivo, che questo rapporto, nella basilica cristiana occidentale, non è un rapporto di opposizione metafisica; ma di unificazione storicamente

concreta. Vi è un centro "fisso", uno spazio fermo: esso è, s'è visto, il luogo sacro dell'altare, inquadrato dall'arcosolio, concluso dall'abside: spazio "plasticamente" formato e rappresentato, quindi contemplato. Ma esso non si oppone allo spazio temporalmente vissuto dagli uomini; anzi ne riassume e ne conclude il tempo. I colonnati della navata, privati di plasticità, si disciolgono in tempo; questo tuttavia è misurato in ritmo, ed è un ritmo processionale, che rinnova il tempo del fedele, gli dà una "forma" ed una direzione precise: esso infatti guida e accompagna verso l'altare. Qui, nel presbiterio, arcosolio ed abside riassumono e "fermano" cotesto tempo: legano in un nodo centrale le due schiere simmetriche; e perciò questo spazio, sebbene "divino", non è il simbolo di un'idea, ma il punto terminale, conclusivo, di un'esperienza in atto: l'esperienza dell'unità dell'impero, nelle basiliche palatine; l'esperienza della ecclesia della comunità degli spiriti nella basilica cristiana. Avviene così che anche il singolo, che per l'innanzi sentiva la struttura rigidamente impalcata della società imperiale come qualcosa di estraneo e di imposto, cui cercava di evadere con le estasi neoplatoniche o con le pratiche misteriche, ora, divenuto cristiano, ordina così l'immagine del suo "spazio sociale", cui s'adegua il battere del suo tempo: entro il quale egli non si annulla in estasi mistica o in inerte contemplazione, ma attualmente vive: "riscatta" il suo tempo, entro questa struttura, che lo protegge e lo salva. -

17. - E' ora necessario osservare un fatto: che, mentre in Occidente si impone la basilica longitudinale latina, la cristianità greca, a Bisanzio, finisce con l'adottare, almeno dal VI secolo, come "tipo" di tempio per le adunanze eucaristiche, quello dell'edificio accentrato, cruciforme, coperto da volte e da cupole: cioè un organismo che usciva da una tradizione architettonica, costruttiva, e persino tecnica, che era quanto di più romano, e di meno greco, fosse possibile immaginare. Il che può sembrare paradossale - specialmente a coloro che sono ancora legati, nell'esame delle opere d'arte, a pregiudizi deterministici, e non hanno bene inteso la lezione del Riegl: cioè che è sempre il Kunstwollen a determinare la creazione, o l'adozione, di forme artistiche; a costo persino di smentire una tradizione secolare -. Ma questo "paradosso" è così vistoso, che richiede qualche parola in più, e qualche condiscendenza alla "archeologia".

Il punto di partenza direi obbligato per ogni ricerca d'origine in quest'ordine è l'accertamento dell'esistenza o meno di volte vere, concrete, costruite in muratura con impiego di cemento, e soprattutto di cupole - che sono la forma più matura e più complessa di volta - costruite a questo modo, nei territori dell'Impero. Non sembri, questa insistenza, eccessiva: la presenza d'un sistema o d'un altro di copertura è essenziale anche per l'articolazione degli spazi al di sotto, e fino alla stessa planimetria, d'un edificio. Tutte le disposizioni, in fatti, di queste fabbriche, sono in stretto rapporto di dipendenza con la necessità di sostenere le volte e soprattutto la cupola centrale. E' chiaro dunque che la presenza o l'assenza di questo tipo di copertura devono essere considerate determinanti per la forma architettonica. Le articolazioni delle muraure perimetrali, la nascita e lo sviluppo delle nicchie, delle concamerazioni raggiate, delle nervature, dei contrafforti, se rispondono ad un gusto romano per la dilatazione degli spazi, rispondono soprattutto ad una necessità di ordine costruttivo: alla necessità di sostenere volte e cupole concrete. Dove questa necessità esiste, dove cioè esiste questo sistema di copertura, si presenta il problema; dove invece non vi è cotesta necessità, il problema autentico non c'è. La presenza, o l'assenza, di volte e soprattutto di cupole in muratura, in edifici siffatti, è quindi criterio fondamentale e perentorio, anche per il problema delle origini.

A questo proposito, io non posso che rimandare a quanto ho già scritto nel mio volume sull'architettura di S. Marco. Dopo un esame accurato dei monumenti ero arrivato alla conclusione che in oriente, prima dell'epoca di Giustiniano (VI° sec. d.C.) le cupole vere sono eccezioni; e queste anche così rare, tarde, incomplete, da fare di necessità ritenere che la cupola sia stata per l'oriente, un sistema di copertura non soltanto non originale, ma importato; e pur dopo la sua importazione nemmeno preferito o accolto con favore, anzi accettato con diffidenza e assimilato con lentezza e con ritardo notevoli.

L'architettura greca, com'è noto, non ebbe cupole. Non vi mancarono sporadici esempi di volte a botte, ma il suo vero sistema "nazionale" di copertura fu quello a capriate lignee. Non che vi fossero assenti, specie in periodo ellenistico, edifici a pianta accentrata circolari o poligonali, sui quali la cupola potrebbe sembrare la copertura più ovvia. Tra i circolari possiamo ricordare la Tholos di Epidauro, costruita secondo Pausania da Policlito il giovane; il tempio dedicato a Palaimon a Corinto; quello ricordato da Pausania a Sparta; la Tholos di Delfi, costruita da Teodoro di Focea; il tempio di Athena Pronaia pure a Delfi; il Philippeion ad Olimpia cominciato da Fi-



lippo dopo la battaglia Cheronea (338 a. C.) e completato da Alessandro; tra i poligonalì, la Torre dei Venti ad Atene costruita su pianta ottagonale da Andronico da Cyrrus alla fine del 2° sec. a. C. Tutti codesti però, non avevano cupole, ma erano coperti da tetto a travature, a foggia conica o piramidale. E' per noi importante constatare che tale struttura del tetto fu conservata come regola, dagli edifici greci ed orientali, fino al pieno VI° secolo d. C., in contrasto con le costruzioni centrali romane, che adottarono e svilupparono di preferenza, almeno dal periodo imperiale in poi, la copertura a cupola. In fatti, pure in Oriente - e ancor più manifestamente che in Grecia - non solo le costruzioni accentrate sono assai rare, ma anche quelle poche che si sono potute rintracciare, mancano di vera cupola, e presentano il soffitto di legno, con tetto aperto a travature; soffitto piano all'interno; all'esterno spioventi che costituiscono nell'insieme una piramide o un cono, pure di legno (questi venivano talvolta sostituiti da spioventi di lastre di pietra della stessa forma), osserviamo, per es., quanto avviene in Siria, dove, in periodo precristiano, si trovano alcuni Mausolei, già studiati dal Rivoira e da altri: la tomba di Hamrath a Suweda, a pianta quadrata con tetto piramidale, forse del 1° sec. a. C.; la così detta tomba di Assalonne, forse del 1° sec. d. C.; la tomba a torre di Serrin, del 74 d.C.; le tombe a torre di Palmira; e lasciamo da parte - per la loro scarsa consistenza architettonica - i mausolei non costruiti ma scavati: come la "tomba dei Giudici", o la "tomba dei Re" presso Gerusalemme; quella di Aemilius Reginus a Qatura; e infine quelle di Petra, famose soprattutto per le loro facciate "barocche" scolpite nella roccia. In nessun caso qui si può parlare di cupole: le strutture non vanno oltre il consueto, elementare tetto ellenistico. Giustamente Rivoira può affermare che in questa parte dell'Asia, come in Grecia e in ogni altra contrada del Mediterraneo orientale, è impossibile trovare esempi di autentiche cupole, del tipo del cosiddetto Tempio di Minerva-Medica o del Mausoleo di Elena a Roma; ed anche Creswell deve concludere che "con l'isolata eccezione del Marneion di Gaza, non v'è nessuna prova dell'esistenza, in Siria o in Palestina, di una rotonda anteriore alla chiesa di Costantino del Santo Sepolcro, terminata intorno al 335 d. C."

Ma si deve aggiungere che non soltanto codesto Marneion, ma nemmeno l'Anastasis del Santo Sepolcro erano edifici coperti da cupole. - Gioverà rivedere un po' d'avvicino com'era costruito il Marneion: edificio rotondo non certo comune in Oriente, ma, ad onta di questo, considerato da alcuni senz'altro come probabile modello, da cui sarebbero derivate le numerose "cupole" coniche degli edifici cristiani d'Asia Minore, Siria e Mesopotamia. - Il monumento fu finito di demolire nel 402 per far

posto al tempio cristiano -. Di tale abbattimento ci rimane la descrizione del diacono Marco, biografo della stessa persona che curò la demolizione: Porfirio, vescovo di Gaza. Sopra una imperfetta traduzione latina del testo di Marco, una prima ricostruzione del monumento fu tentata da Dehio e von Bezold, e fu accolta senza critica da Stark, Sepp, Stryzowski, Bell, etc.: in tale ricostruzione l'edificio viene coperto da una cupola, fornita da un'apertura centrale "per lasciar uscire il fumo". Questo particolare, però, è dovuto soltanto ad un errore della traduzione latina. Ma come precisò Grégoire, Marco in realtà non dice affatto questo. Ecco il passo che interessa: il tempio "quanto a forma, era circolare, circondato da due portici, uno dentro l'altro, e nel centro (o nel mezzo) di esso era un alto tetto rotondo, sopraelevato nel culmine..." il che non significa altro, mi sembra, se non che tale tetto aveva probabilmente l'ovvia forma conica; non si può escludere, a rigore, l'ipotesi che potesse avere anche un lucernario centrale - che però, dato il tipo, è da credere improbabile -; in ogni caso il fatto è che Marco non lo dice per nulla. Del resto dai riferimenti di Marco, poi, che sarebbe fuori luogo riportare qui per esteso, ricaviamo che il Marneion doveva essere in gran parte di legno (probabilmente, di legno era l'interno dei due colonnati concentrici) e, particolarmente, doveva essere lignea la copertura. E non soltanto perchè un tale tipo di struttura era nella mai smentita tradizione ellenistica; ma perchè lo stesso Marco riferisce che la parte centrale dell'edificio fu distrutta dalle fiamme - e in quell'occasione una trave infocata cadde sul tribuno che soprintendeva ai lavori di demolizione, e l'uccise -: il che fa pensare, come alla cosa più ragionevole, che il tetto fosse a travature lignee. Rivoira, del resto, fondandosi sulla probabilità d'un'analogia tra il Marneion e l'Anastasis di Gerusalemme, già aveva suggerito il tetto ligneo; e di questa opinione alla fine si dichiarò anche Creswell. -

Il famoso edificio, dunque, fatto erigere ad opera di costruttori locali, probabilmente da Adriano (il quale ebbe sempre un grande interesse per Gaza) durante una delle sue visite alla città, forse quella del 130 s. C., non si distaccava dalla tradizione ellenistica della copertura a tettoia lignea; e nulla potrebbe essere più istruttivo per la cognizione dell'autentico carattere strutturale degli edifici di Roma e dell'Oriente, del confronto tra il Marneion e i monumenti che lo stesso imperatore Adriano faceva innalzare, pochi anni innanzi, a Roma: dal Pantheon alla villa di Tivoli al Ninfeo degli Orti sallustiani, alla villa detta "Le Vignacce", etc.: edifici tutti, dove la cupola vera e propria si trova usata dai costruttori romani, come sistema di copertura corrente, e in forme ed applicazioni molto varie e singolarmente mature. Tale confronto può chiari-

re in modo sicuro i seguenti fatti: 1°) che il Marneion, l'unico edificio circolare precristiano che si conosca in Oriente, probabile fondazione adrianea, potè essere, quanto a idea generale, di derivazione romana; 2°) che tale idea fosse suggerita da Adriano stesso, fu però realizzata da costruttori locali, i quali mantennero in parte la planimetria romana, ma non vollero o non seppero concludere l'alzato con una vera cupola, come si faceva e si sarebbe fatto a Roma, e s'attennero invece alla tradizione ellenistica della tettoia lignea; 3°) che dunque anche il caso del Marneion, come gli altri similari, non dimostra affatto che la cupola fosse una copertura "orientale", ceduta poi dall'Oriente a Roma; ma, al contrario, ch'era struttura corrente a Roma e invisa all'Oriente, il quale, non che averla creata, si rifiutò d'accoglierla, in questo, come in altri casi che vedremo.

Infatti, caso analogo a quello del Marneion è, due secoli dopo, quello dell'Anastasis di Gerusalemme. Se, al tempo in cui si innalzava il Marneion, sotto Adriano, a Roma s'era voltata la più grande cupola dell'antichità, quella del Pantheon, al tempo dell'Anastasis, cioè in epoca costantiniana, si costruì nell'Urbe la cupola forse più matura e completa dell'evo antico, quella di S. Costanza: e tra la prima e la seconda v'è a Roma, una linea d'evoluzione tecnica e costruttiva continua, legatissima, ininterrotta. I rapporti, generici tuttavia, tra S. Costanza e la Rotonda del Santo Sepolcro sono stati indicati già dal Rivoira: sono rapporti di incerta precedenza cronologica e di possibile precedenza formale del monumento romano rispetto a quello gerosolimitano. Questo tuttavia - opera di costruttori locali, palestinesi - si comporta in maniera analoga al Marneion in relazione agli edifici circolari costruiti da Adriano a Roma: vale a dire, accetta grosso modo la planimetria di S. Costanza o di fabbriche simili, ma non la copertura: giacchè anche la copertura dell'Anastasis era, secondo ogni dato a nostra disposizione, non una vera cupola, ma un semplice tetto di legno -.

La Rotonda del Santo Sepolcro, trasformata a varie riprese nei secoli, è stata oggetto di numerosi tentativi di restituzione ideale alla sua forma primitiva, tra i quali il più diffuso è quello di Vincent e Abel; che non sfugge tuttavia a molte riserve. Per quanto riguarda il problema della copertura, questi autori ritengono ch'essa fosse costituita in origine da una cupola di pietra; ma questa ipotesi è stata combattuta, con argomenti molto validi, soprattutto dal Duckworth, il quale preferisce credere, a ragion veduta, ad un tetto conico di legno: opinione condivisa da numerosi studiosi, tra cui ad esempio, Creswell e Krautheimer. Rivediamo i dati. I testi non ci dicono come l'Anastasis fosse coperta in origine, cioè nel periodo che va dalla

sua fondazione alla sua rovina per opera dei Persiani nel 614: e ben poco si può dedurre dai possibili ricordi grafici; se non forse che il tetto era a forma di cono. Ma, anzitutto, l'eccezionale ampiezza del vano interno - più di una volta e mezzo quello di S. Costanza - rende assai improbabile l'ipotesi di una vera cupola voltata di pietra.

Si ammetteva un tempo l'esistenza già dall'epoca di Costantino d'una vasta rotonda intorno alla tomba di Cristo all'estremità orientale del gruppo di costruzioni del Santo Sepolcro, ed in questo senso infatti si erano orientati gli studi e le conclusioni di Vincent e Abel. Ma in seguito ci si accorse che queste restituzioni presentavano, dal punto di vista archeologico, delle gravi incertezze, e resta inoltre il fatto, che Eusebio non ricorda questa rotonda tra le opere costantiniane sul Golgota. Sebbene l'amico e collega della Sorbona Paul Lemerle, in un suo repertorio (Rev. Et. Byz., 1953) sembri considerarlo una novità, sta il fatto che in un volume pubblicato venti anni fa, nel 1943, sulle origini delle forme architettoniche cristiane, io già escludevo che la rotonda fosse stata costruita da Costantino stesso, e che esistesse quando il complesso del Santo Sepolcro fu inaugurato, nell'anno 335. Ecco il passo di quel mio libro: "forse nessun altro monumento, come questo, subì, nei secoli, rimaneggiamenti e rifacimenti; sicchè quasi si può dire che, più dei dati ch'esso ci può offrire, attualmente, vale, per riconoscere la forma e la disposizione primitiva, la descrizione che ce n'ha lasciato Eusebio nella Vita di Costantino: e in ogni caso ogni nostro lavoro di ricostruzione sui referti archeologici dovrà essere controllato su questa testimonianza.

Secondo la descrizione eusebiana, gli edifici del grande complesso costantiniano si presentavano in quest'ordine:

- 1°) un atrio rettangolare, più largo che lungo, con quadriportico, a cui si accedeva attraverso un portale con due colonne;
- 2°) un cortile interno con nicchie ai due lati;
- 3°) la grande basilica a cinque navate (il così detto Martyrium), con gallerie sopra le navate laterali e con abside semicircolare sporgente, ornata all'interno da dodici colonne addossate al muro;
- 4°) un cortile quadrato dietro la basilica (detto atrium in medio, ma indicato da Aeteria Silvia col nome di basilica anche esso) con portici a destra e a sinistra, nel quale si trovò il santuario della Croce; forse una "basilica scoperta";
- 5°) la rotonda del Santo Sepolcro. Questa rotonda, tuttavia, non è ricordata da Eusebio, il quale descrive la sontuosa decorazione del sepolcro, ma non parla di un vasto edificio che vi fosse sopra. La rotonda (Anastasis) esisteva però nel 350, come attesta chiaramente S. Cirillo di Gerusalemme, il quale, nella 14° delle sue Catechesi, ne attribuisce la costruzione e la decorazione agli imperatori del suo tempo. E' quindi certo che Co-

stantino magno costruì i santuari accanto alla tomba, che soltanto fece decorare; e che i suoi figli compirono l'opera sua costruendo sul sepolcro il grande edificio rotondo".-

Su questa base appunto E. Dyggve, riprendendo l'argomento, giunse a conclusioni molto attendibili. E cioè: che questa parte del Santo Sepolcro era, nel suo stato costantiniano, ipetra: uno spazio a cielo aperto, circondato da un colonnato semicircolare alla sua estremità, includente il mausoleo propriamente detto, che consisteva in un ciborium sopra la tomba: il famoso avorio di Monaco con le Marie al Sepolcro ce ne ha lasciato probabilmente l'immagine più antica. Questo colonnato sarebbe riprodotto a sfondo della figura di Cristo in trono nel mosaico dell'abside di S. Pudenziana, e non sarebbe altro che la parte terminale e arcuata del peribolo della "basilica scoperta" nominata dalla pellegrina Aetheria; disposizione similissima a quella della primitiva Basilica Apostolorum sull'Appia. Questa condizione ipetrata di questa parte del complesso del Golgotha si sarebbe protratta parecchio - dice Dyggve e ripete Lemerle - abbastanza a lungo comunque da esercitare un'influenza su monumenti come la Basilica Apostolorum, e altre. Ma, possiamo precisare di più; anzi io in quel mio vecchio libro avevo ristretto i limiti di tempo, credo abbastanza attendibilmente. Poichè S. Cirillo di Gerusalemme, nel 350, attesta che la rotonda esisteva, è evidente che questa fu costruita nel lasso di 15 anni tra il 335 - data dell'inaugurazione dell'opera costantiniana - e il 350; probabilmente in un momento più vicino alla seconda data che alla prima. Che la copertura distrutta dai persiani fosse con ogni probabilità di legno, e tale rimanesse poi attraverso le ripetute sostituzioni, fino ad oggi, si trae dal fatto che Antioco Strategios ed Eutichio tramandano che l'Anastasis fu abbattuta dai persiani col fuoco; ciò che fa pensare, appunto ad un tetto ligneo. Dopo questa devastazione, un monaco di nome Modestus restaurò gli edifici del Golgota; non vi sono fonti che assicurino esplicitamente che egli rifece all'Anastasis un tetto di legno, ma ne possiamo egualmente essere certi da un passo di Eutichio, il quale, descrivendo i successivi lavori di restauro eseguiti dal patriarca Tommaso (807-820), dice che la Qubba dell'Anastasis era assai rovinata e in procinto di cadere; perciò Tommaso mandò a Cipro per 50 tronchi di cedro e di pino. Avutili, demolì il tetto di Modesto, a poco a poco, rimpiazzando le travi una alla volta. Narra Eutichio che Tommaso vide apparirgli in sogno 40 uomini che reggevano quella cupola; e svegliandosi gridò: dev'essere un miracolo dei 40 martiri; indi fece sostituire le 40 travi. Dopo di che, intonacò il tetto dentro e fuori; poi costruì sopra di esso un altro tetto, lasciando tra i due un'intercapedine che consentiva il passaggio di un uomo in piedi; infine rivestì la tet-

toia interna di piombo. "E' del tutto ovvio che era una tet  
toia conica".

Codesto tetto di Tommaso bruciò nel 996 e fu ricostruito al medesimo modo nel 969 - 983; distrutto anche questo nel 1009, fu nuovamente rifatto nel 1048: di questo abbiamo una descrizione tecnica assai precisa del Ladoire, il quale ne curò la sostituzione con un'esatta replica nel 1719. Anche questa bruciò il 12 ottobre 1808, e fu rifatta, così malamente tuttavia, da dover essere sostituita nel 1863-8, da una nuova struttura fedele alle antiche, che è poi quella che esiste ancor oggi. Poichè in tutte le successive sostituzioni la struttura si mantenne sostanzialmente fedele alla precedente, possiamo essere praticamente sicuri che anche la prima copertura dell' Anastasis era un tetto ligneo a foggia di cono, press'a poco analogo a quello di S. Stefano Rotondo a Roma. Non una cupola, dunque, ma un tetto a capriate, di diretta tradizione ellenistica. Il che non meraviglia affatto. L'uso di tali false cupole di legno, che i testi chiamano Xylotrouloi, fu, secondo ogni prova, assolutamente predominante, per non dire esclusivo, nelle provincie orientali, fino all'epoca di Giustiniano ed oltre, e persino a Costantinopoli: dove appare in più d'un caso che edifici, che Giustiniano fece rimaneggiare o ricostruire con vere cupole romane, avevano per lo innanzi di tali semplici tamburi coperti da tetto ligneo. Tale era, per es., la "cupola" della chiesa dei Dodici Apostoli, nella forma datale dalla fondazione di Costantino; fu soltanto con la ricostruzione giustiniana ch'essa ebbe una cupola vera, voltata, in muratura. E' ovvio, che una membratura così elementare esclude ogni possibilità di effettiva evoluzione tecnica e costruttiva, almeno per questo lato; e che è difficile comprendere l'introduzione pressochè improvvisa senza precedenti, della cupola nelle provincie orientali; senza supporre una nuova, de liberata presa di contatto con la tradizione costruttiva propriamente romana.

Cotesta ripresa di contatto, come vedremo tra poco, se vogliamo darle un nome, può essere impersonata in Antemio di Tralle, al quale dobbiamo le prime tra le cupole struttivamente mature e architettonicamente significanti dell'impero romano di oriente. E che Antemio sia stato ad "aggiornarsi" a Roma - dove, tra l'altro, risiedeva un suo fratello medico - è molto probabile.

Nel fatto ci siamo convinti che la cupola vera fu un sistema di copertura inusitato in oriente fino a che non fu trasmesso direttamente, e vogliamo credere soprattutto per l'azione di qualche architetto geniale, dalla capitale dell'Impero romano alla nuova capitale dell'Impero, Costantinopoli. Dopo la sua

introduzione in oriente, infatti, la cupola ebbe, nei primi secoli, fortuna soprattutto, se non esclusivamente, a Bisanzio; sicchè s'ha da pensare che quando, in codesto periodo, si ritrovano cupole in provincia, esse siano dovute a diretto influsso costantinopolitano: se grandiose, opera addirittura di maestranze venute dalla Capitale. In ogni caso, e a riprova, sta il fatto che nelle provincie, e più ci si sposta verso oriente, la cupola appare membratura di carattere eccezionale.

In realtà anche i pur tanto conclamati "precedenti" armeni si risolvono, a scrutarli da vicino, e con l'appoggio dei dati storici, non della fantasia, illusorii. E' purtroppo nota l'enorme importanza attribuita da Strzygowski e seguaci, dell'architettura dell'Armenia, anche in relazione al problema della cupola. Ma è pure noto quanto siano imprecise, inesatte e talora deliberatamente forzate, la cronologia e l'interpretazione dei dati costruttivi offerte da quello studioso come indiscutibili; e le conclusioni fatte discendere da quelle in ferme premesse: tra le altre, quella d'una singolare e precoce elaborazione della cupola per opera dei costruttori delle chiese armene. Del che non v'è una sola prova nè storica, nè tecnica; anzi, ogni prova è nettamente contraria. Prendiamo ad esempio la storia d'una delle più note, e delle più antiche chiese armene di cui s'abbia ricordo: la cattedrale di Ecmiazin, probabile fondazione del Vahan Mamikonian (a. 483 d. C.), come si può arguire col Lynch; il quale cita l'antico storico Sebeos e il katholikos Giovanni, a testimoniare che cotesta cattedrale fu restaurata nel 618 dal katholikos Komitas. La notizia del Lynch fu sfruttata, alla sua solita maniera, dallo Strzygowski, che ne dedusse senz'altro che Komitas avrebbe sostituito il primitivo tetto di legno (che persino Strzygowski dovette ammettere per la prima fondazione) con una vera cupola di pietra, come se ciò fosse tecnicamente possibile senza rifare il piedritto, cioè l'intero edificio.

Frattanto, sta il fatto che la cattedrale armena non ebbe, almeno fino al VII secolo, cupola, ma xylostroulos. Si deve inoltre precisare che nemmeno il restauro del VII secolo vi introdusse una cupola. Il Creswell, volendo risalire - com'è sempre opportuno, e specie in questo argomento, tanto intorbidato da "tendenze" - alle fonti, si fece tradurre ed interpretare i testi originali dell'arcivescovo armeno del Cairo, S. E. Kushaghian, ed ecco il risultato. L'antico storico Sebeos, nella sua Storia di Eraclio dice soltanto che Komitas demolì il tetto di legno (zpaidharg = xylostroulos) della vecchia cattedrale, riparò le pareti ch'erano state danneggiate e ricostruì il coperto (harg) con pietre. Non v'è nessun accenno alle cupole. Da parte sua Giovanni katholikos (X sec.), riferisce che

Komitas rimosse il primitivo tetto conico di legno (spaidharg kempet) della cattedrale, e ne fece uno più bello in muratura di pietra da taglio. Kempet, assicura il Kushaghian, non significa propriamente cupola, ma indica la copertura esterna, poligonale o conica, del tetto, così comune nelle chiese armenne: una specie di tiburio. Perciò, conclude Creswell, è praticamente sicuro che il kempet della cattedrale di Ecmiazin era un tetto conico, in origine di legno "simile a quello del Santo Sepolcro certamente, e probabilmente a quello del Marneion di Gaza".

In seguito, sembra chiaro che tale kempet dovette conservare le strutture fondamentali; soltanto, le assi di legno del coperto furono sostituite con lastre di pietra, come vediamo avvenire dei tetti di molte nostre case, e chiese, di montagna, dove le "scandole" sono rimpiazzate da lastre di ardesia: il che è ben diverso dalla costruzione di un'autentica cupola. E, se consideriamo il carattere poco struttivo, che le cupole armenne - gettate in cemento sopra una centina, non costruite di elementi organicamente connessi - dei secoli successivi rivelano, saremmo portati a trarne conseguenze più generali: a ritenere cioè che, non soltanto le chiese dell'Armenia furono via via rimaneggiate e rifatte, del che abbiamo anche altre testimonianze (e, poichè i rifacimenti, come attesta il caso della cattedrale di Ecmiazin, erano parziali, le chiese non venivano per essi rifondate e riconsacrate; sicchè poteva accadere che un edificio fosse, per così dire, un pezzo alla volta, quasi completamente rifatto con strutture via via aggiornate, senza che mutasse la data di consacrazione, che rimaneva sempre la prima: ciò che consiglia ad andare prudenti nel servirsi delle scarse date che su di esse si posseggono, per la cronologia delle costruzioni): ma anche, e soprattutto, che le loro cosiddette cupole dovevan essere in realtà tettoie coniche di legno, almeno fino al VII secolo; e infine non è per nulla sicuro che quelle tettoie fossero - quand'era il caso, come per la cattedrale di Ecmiazin - rimpiazzate da cupole, poichè ciò avrebbe richiesto l'intero rimaneggiamento delle strutture portanti, ed è piuttosto da chiedersi se non si trattasse d'una generalizzata sostituzione di kempet, cioè dell'applicazione all'esterno d'un tetto di lastre di pietra in luogo di quello di legno, del quale conservava la forma di piramide o di cono. Vorremmo dunque ribadire, che le cupole armenne, quali possiamo davvero accertare solo nel medio evo, non furono frutto d'un'elaborazione originale locale, e tanto meno agirono poi sull'architettura di Costantinopoli: ma tutt'al contrario, si dovettero ad importazione bizantina.

Recentemente Miss Nersessian ha creduto di riconoscere la più antica cupola di tutta la Transcaucasia in una chiesa di



ptghavank, che però non potrebbe essere in nessun caso anteriore al VI sec. Le chiese tetraconche di Mastara e di Astik, quelle a croce inscritta di Merchet (Santa Croce) e di Vagarsciapat (S. Ripsimca) discendono al VII. E' elementare quindi ch'esse non si possono ritenere dei "precedenti" non si dice dell'arte tardoantica o paleocristiana, ma nemmeno dell'arte bizantina. Esse sono, manifestamente, delle derivazioni della grande arte giustiniana di Costantinopoli. E comunque è innegabile che l'Armenia, pur avendo saputo più tardi creare un'architettura originale di grande valore artistico, non fu la prima, ma l'ultima in ordine di tempo, delle terre cristiane, a maturare un'arte "nuova", e non fu quindi terra d'origine, nè dei moduli costruttivi, nè delle forme spaziali, che le provennero probabilmente da Costantinopoli, attraverso l'intermediario dell'Asia Minore e della Siria. Della simpatia armena per le piante accentrate (triconchi, tetraconchi, etc.) il Grabar, nel suo denso volume "Martyrium", ha dato una spiegazione acuta e convincente: si tratta di "martyria dei luoghi santi" santificati dalla "presenza" non di corpi o di reliquie, ma delle illuminazioni di S. Gregorio ed è perciò che adottano le forme tipiche dei martyria. E, quanto all'origine dei moduli, lo stesso Grabar, aggiungendo ai dati già raccolti da Rivoira, Giovannoni etc. una somma veramente impressionante di esemplari romani, ha provato che il cammino delle influenze in periodo tardoantico non va da Oriente a Occidente, ma in direzione opposta.

Veniamo a terre più vicine alla Siria. Uno degli edifici, alla cui "cupola" spesso si fa riferimento per lo studio delle origini dell'architettura cristiana, è la cattedrale di Bosra, del 512-13. E' strano che se ne parli tanto, dato che nelle rovine non esiste nessuna traccia di copertura, nè di tamburo che eventualmente la reggesse. Su questa base, Vogüé e Butler han supposto che la chiesa in origine avesse una cupola di pietra; Rivoira ed Herzfeld, invece, che avesse un tetto di legno. L'esame delle parti costruttive rimaste rende più probabile questa seconda ipotesi. La chiesa di S. Giorgio ad Ezra, del 515-16, è un altro di codesti supposti "precedenti". Essa attualmente ha un'alta cupola ovoide costruita di ciottoli rozzamente legati da malta: tale cupola fu considerata quella originale da Vogüé, Butler e Strzygowski, senza ch'essi dessero ragioni sufficienti d'una tecnica così diversa da quella delle altre strutture, e in ogni caso così povera e incongrua nel VI secolo. Più ragionevolmente, e con dati difficilmente screditabili, Herzfeld e Guyer trovarono solo accettabile l'opinione del Rivoira, che si tratti d'un tardo rifacimento. Particolarmente calzanti sono gli argomenti di Herzfeld, che provano come la tecnica di quella muratura a ciottoli sia alquanto

recente: "sicher mittelalterlich", come afferma anche Guyer. Creswell, pur arrendendosi a codesta evidenza, non sa decidersi ad ammettere che la prima copertura fosse, come nella quasi totalità dei casi verificabili, uno xylostroulos, ma suppone fosse una cupola di pietra. Ma senza ragioni veramente serie. Una cupola di pietra non crolla facilmente come un tetto di legno, soggetto a distruzione per incendio; se pur cade, è logico pensare non venga sostituita da una così povera muratura. Ed anche per Ezra è valido l'argomento della grande dilatazione del vano interno, il quale, unito all'evidente immaturità, in quest'ordine, della tecnica costruttiva, rende improbabile l'ipotesi della presenza d'una vera cupola in muratura dall'origine.

Ancora un altro esempio: l'ottagono di Costantino ad Antiochia, di cui parlano Eusebio e Niceforo Callisto. Ma le notizie più complete, e attendibili, le troviamo in Evagrio, che lo vide ancora, scrivendo nel 593. E pur rammentando il primo terremoto che aveva colpito Antiochia sotto Giustino I, racconta particolarmente del secondo, avvenuto nell'anno dell'era antiochena 637 (=589 dopo Cr.), l'ultimo giorno del mese di Hyperbeteus, quando "scosse e movimenti squassarono la città intera; e per queste scosse molti edifici crollarono fin dalle fondamenta, ed anche tutto quello che si trovava nell'ambito della santissima chiesa fu raso al suolo, e l'unica cosa che si salvò fu la cupola, ch'era stata restaurata da Eframio con legname del Dafne, perchè aveva già sofferto per il terremoto sotto Giustino. La cupola, per le scosse successive, s'era inclinata dalla parte settentrionale, sicchè (Eframio) vi aveva messo delle travi di legno per puntellarla: codeste travi caddero per il violento scotimento, e la cupola s'abbassò e si ristabilì allo stesso posto, quasi fosse guidata da una livella....." Creswell che dà di questo passo una traduzione alquanto imprecisa, osserva che Evagrio non fa esplicitamente una sola parola a proposito del tetto ligneo, "sebbene si possa forse arguire che una cosa simile poteva accadere soltanto ad una cupola di legno". Riserba che sembra davvero eccessiva. Evagrio non specifica che l'ottagono aveva tetto ligneo, probabilmente proprio perchè non ve n'era bisogno, essendo codesto tipo di copertura il più ovvio all'epoca sua in quella regione; e d'altra parte non si saprebbe come Eframio avrebbe potuto racconciare con legname dei boschi di Dafne la vecchia cupola, se questa fosse stata voltata in muratura e lesionata dal primo terremoto; nè come una cupola di pietra o di mattoni potesse venir sostenuta con puntelli di legno, nè come potesse comportarsi al modo che Evagrio, raccontando con vivezza un fatto veduto e rimastogli ben impresso nella mente, attesta. La conclusione, se non unica, di gran lunga più probabile è che anche l'ottagono di Antiochia - come quello di Wiranscehir - non avesse vera cupola, ma xylostroulos.

A queste constatazioni se ne possono aggiungere di più recenti; per es. quelle di I. Lassus, nel suo volume: Sanctuaires chrétiens de Syrie (Paris 1947), frutto di otto anni di ricerche sul luogo, già dalla stessa introduzione dà la seguente conferma, che non si potrebbe immaginare più piena e perentoria, alle mie conclusioni: "on donne d'ordinaire une place excessive aux recherches des Syriens sur les problèmes de la coupole. Ils s'y intéressaient si peu que copiant des monuments étrangers nés de l'emploi du dôme et de la voûte, il les transcrivaient avec des toits en charpente". La stessa basilica a capriate, del resto, dimostra Lassus, s'introduce tardi in Siria, e non vi si diffonde prima del VI sec. Non solo la volta vi è costantemente evitata; ma persino l'arco è spesso respinto, quasi sempre incompreso: il più delle volte non è che un architrave a grandi massi di pietre intagliate in tondo: "Il y a là un illogisme - scrive Lassus - qui prouve seulement que les architectes au moment où il se risquaient à poser sur des colonnes des arcs....ne saisissaient pas dans leur ensemble les conséquences d'ordre constructif qu'entraînait cette innovation. L'arc pour eux n'était guère qu'une architrave d'une forme nouvelle....". E più oltre: "La Syrie ne travaille pas au problème de la voûte": le rare eccezioni (Quar-ibn-Wardan; Antiochia) "appaiono nettamente collegate all'influsso della capitale dell'Impero".

Quanto alla cupola, il suo uso è quasi completamente escluso dall'architettura siriana: anche i mausolei son coperti da tetti a piramide di legno e tegole oppure di lastre di pietra, da un blocco monolitico, da terrazze piane: solo eccezionalmente da cupole, le quali poi, nei casi rarissimi in cui s'incontrano, hanno lo stesso senso sottolineato dianzi per gli archi: non sono volte organicamente articolate col piedritto, ma semplicemente un insieme di blocchi di pietra a cui è stata data la forma concava "a imitazione" d'una cupola. Ma nella quasi totalità dei casi è a xylotruculos. Del resto, osserva Lassus che "l'architecture de la Syrie du Sud, pour ses arcs comme pour ses toitures de dalles, et l'architecture de la Syrie du Nord lorsqu'elle emploie l'opus quadratum, excluent complètement l'usage du ciment", senza il quale, non si possono costruire vere volte e tanto meno vere cupole. Infine, anche gli esempi di queste non sono anteriori al VI sec., e derivano, ovviamente, dall'architettura giustiniana di Costantinopoli.

Analogamente per la Palestina: dove per esempio (come già si è visto) l'Anastasis di Gerusalemme non aveva, come ho provato, cupola; mentre pare l'avesse almeno secondo l'interpretazione più corrente della descrizione di Choricio, la chiesa di S. Sergio a Gaza che è un'opera del VI secolo, di influsso bizantino.

Quanto all'Asia Minore, anche qui le tanto esaltate voltine e cupolette dei sacelli di Bin-bir-Kilisse sono - com'è ormai accettato da tutti - molto tardive e senza relazione col problema delle origini; in Galazia ha cupola la chiesa di S. Clemente di Ankara, ma già il Wulff l'aveva datata al VII sec. (data accertata dal Grabar); e le cosiddette cupole del tetrapilo alle porte di Korykos (VI sec.) e della chiesa di Kogia Kalesi in Isauria, che sarebbe del V sec., sono in realtà dei tetrapili piramidali di materiale leggero.

Dopodichè suonano abbastanza curiose talune osservazioni del Ward-Perkins, il quale, parlando del mio libro sull'architettura di S. Marco, mentre ne rileva la "documentazione enciclopedica", non trova da contrapporre ad essa che "due recenti scoperte in Siria" che, secondo lui, "darebbero una miglior soluzione al problema". Una di esse, infatti, (S. Simeone Stilita) non fa che portare un'ulteriore riprova al mio asserto, giacchè lo stesso W.-P. consente che "it was roofed with a double wooden cupola" (p.16). E anche l'altra non regge. Si sono trovate nel 1932, scavando certe terme ad Antiochia, le fondazioni di un ambiente - del tutto ovvio in tali complesse costruzioni - a pianta poligonale con nicchie agli angoli. È possibile che quest'ambiente fosse coperto da cupola (in realtà, è più probabile avesse uno xylostroulos). Ma è illogico pretendere che questa remota possibilità abbia più valore degli innumerevoli fatti storicamente accertati. E con ragione lo stesso Ward-Perkins, all'inizio del suo lavoro aveva riconosciuto il carattere assolutamente originale romano dell'architettura delle terme ("fu a Roma stessa, sotto il diretto patronato imperiale, che questo tipo di edificio ebbe la sua prima formazione e il più lungo e più elaborato sviluppo. Se una branca dell'architettura imperiale può essere chiamata propriamente romana, nel più stretto significato della parola, è sicuramente questa", pgg.8-9). E allora? Soltanto perchè coteste terme sono state erette in provincia hanno cessato di essere una costruzione romana?

Anche le volte mesopotamiche, su cui s'è fatto tanto inutile rumore, sono assai tardive. Che valore può avere, per il problema delle origini dell'arte tardoantica e paleocristiana, una volta come quella della chiesa della Vergine a Khak, che non è anteriore al VII sec. ? O la cupola del battistero-martyrium di S. Giacomo a Nisibis, dell' VIII sec., o le due cupole, ancora posteriori (d'epoca mussulmana), della chiesa nestoriana di Amida? Eppure sarebbero proprio questi i "precedenti" mesopotamici dell'architettura voltata e cupolata tardoantica. Nessun monumento cristiano esiste in questa regione anteriore a quest'epoca: vi sono dei ricordi letterari che si riferiscono a chiese anteriori, ma a proposito di un solo santuario una cro-

naca locale menziona le forme architettoniche: la chiesa dove nel 394 fu depresso il corpo dell'Apostolo Tomaso, ed era una normale basilica a tre navate. Se mai, dunque, potremmo pensare che anche qui nei primi secoli la forma adottata per i santuarii cristiani non fosse quella voltata e cupolata, ma quella basilicale. La più antica chiesa a volte e a cupola della Mesopotamia - oggi scomparsa - ma di cui abbiamo una preziosa descrizione in una Sugita (inno) siriana, era quella di S. Sofia di Edessa: ma, a riprova di quanto si dice, di epoca giustiniana; anzi probabilmente derivata dalla sua grande omonima di Costantinopoli, come vedremo tra poco. -

Del resto, anche uno studioso di storia dell'architettura come il Krautheimer, era giunto a conclusioni analoghe. Cioè, che le costruzioni centrali dell'oriente, in contrasto alle costruzioni centrali romane, hanno quasi tutte il soffitto di legno, con tetto aperto a travatura, con soffitto piano o con tetto di legno in forma di cono. Il soffitto piano dell'esagono di Baalbek, esistente già in epoca costantiniana, è stato dimostrato dalle indagini, come quello dell'ottagono di Antiochia è noto per la tradizione letteraria, mentre tradizioni letterarie ed avanzi rinvenuti lo fanno apparire verosimile per la chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme. Nel V e nel VI secolo abbiamo le costruzioni centrali di Wiranshehir, Bosra, Garizim e il duomo della Rocca con cupole di legno o con soffitti piani. La volta di pietra nell'oriente dell'Impero si trova solamente in rare costruzioni rurali e solamente nell'Asia Minore centrale, in Soasa, oppure nell'ottagono a Iconium descritto da Gregorio di Nyssa. Ma appunto quella descrizione di Gregorio rivela, che la volta di pietra per l'Asia Minore non era che la sostituzione di un soffitto di legno....".

Le parole di Gregorio sono infatti molto significative e provano tutto il contrario di quanto hanno inteso gli strykowski, che han fatto di tale descrizione uno degli appigli più importanti per sostenere, generalizzando in ogni caso oltre il consentito, che "en Asie Mineure, en Syrie et en Mésopotamie:.... l'église... couronnée d'une coupole à tambour, était une disposition tout-à-fait usuelle et courante " .-

Il progetto di Gregorio, che non è del tutto chiaro, (e ciò spiega le numerose divergenze d'interpretazione), prevede ad ogni modo al centro una copertura a forma di cono, che va restringendosi fino a terminare in punta. Intendeva Gregorio un'autentica perfetta cupola, o piuttosto una volta a padiglione, simile - per esempio - a quella della sala ottagonale della Domus Aurea Neroniana? In questa forma infatti fu ricostruita da qualche studioso, es. dal Brune: e sembra la più facilmente accordabile con il profilo conico dell'intradosso. Comunque, Gregorio si raccomanda, che tra gli operai che saranno adunati per l'opera ve ne siano che sappiano costruire delle volte: "in mancanza di legno adatto per la costruzione, ho avuto l'idea di costruire una volta, perchè dalle nostre parti non si trova legno per le travature del tetto". Il quale tetto a travature era, evidentemente, quello che tutti usavano: l'eccezione ideata da Gregorio è la più chiara conferma di questa regola. Sicchè Krautheimer, può giustamente concludere: "alle grandi costruzioni centrali nell'oriente dell'Impero mancavano sia la volta di pietra dell'ambiente centrale, sia la volta a botte dell'ambulacro, e cioè gli elementi che delimitavano nettamente lo spazio nelle costruzioni centrali a Roma e davano alla costruzione, nonostante l'ampiezza, la forma chiara e facilmente identificabile. Ampiezza, estensione, larghezza e modificazione dei concetti dello spazio cubico sono le caratteristiche di queste costruzioni con ambulacro e ordine interno di sostegni nell'oriente dell'Impero; concezioni che qui hanno trasformato il tipo comune romano".

Per terminare, un'ultima osservazione su un punto che Ward-Perkins ha creduto di contestare a me e a Creswell. Ho già riferito quanto scrivevo venticinque anni fa sull'ottagono di Costantino ad Antiochia. Ward Perkins osserva che "è sicuramente malinteso arguire a priori che doveva avere non una cupola ma una tettoia lignea" e ciò in base alla "esplicita fraseologia di Evagrio". Questa esplicita fraseologia si riduce al fatto, che Evagrio indica la copertura della chiesa col termine ἡμισφαίριον (1).

---

(1) I.B. WARD PERKINS, The Italian element in late roman and early medieval architecture, "Proceedings of the Brit. Acad.", vol. XXXIII (Annual ital. lecture of the Brit. Acad., 1947), pag. 15.  
L'opinione risale al KRENCHER (War das Oktogon der Wallfahrtskirche des Simon Stylites in Kala'at Sim'ân überdeckt? in "Jahrb. d. Deutsch ArchHol. Inst.". 49, 1934, pgg. 89). E(a fortiori) pur essa per reggersi ha bisogno di trascurare, o di sottoporre ad un'interpretazione di comodo,

18. - Il quale però, purtroppo, è tutt'altro che esplicito. E in generale non si raccomanderà mai abbastanza agli archeologi di porre la massima attenzione nell'interpretare in modo legittimo i termini architettonici che si incontrano nei testi: in questo caso, protobizantini. Questa necessità era sottolineata a suo tempo anche dal Downey, che per parte sua

---

segue nota (1): l'espressione - qui veramente esplicita - di Evagrio (I, 14), che chiama l'ottagono di S. Simeone Stilita ἀυλὴ ὑπαίθριος . Cfr. S. GUYER, Zur Kunstgeschichtliche Stellung der Wallfahrtskirche von Kal'at Sim'ân, in "Jahrb. des Deutsch. Archäol. Inst.", 49, 1934, pgg. 90-96).

E' da decidere se l'edificio fosse ipetro o coperto da tettoia: ma in nessun caso vi poteva essere cupola. Ch'io sappia, non un solo esempio di cupola orientale, per il periodo che qui interessa, è stato frattanto scoperto: si sono invece accresciuti gli esempi di mancanza di cupole. Ai monumenti già raccolti si possono aggiungere: S. Stefano e S. Sergio a Gaza, la chiesa della Stoà di Adriano ad Atene (cfr. M. A. SISSON, The Stoa of Hadrian at Athens, "Papers of the Brit. School at Rome", XI, London 1929, pgg. 50 sgg.), il martyrium di Selucia Pieria (W. A. CAMPBELL, A martyrium of the Vth cent. in Seleucia Pieria, "Wellesley College"), la chiesa di Apamea scavata dalla missione belga; con ogni probabilità, data la planimetria pressochè identica a quella della cattedrale di Bosra, la cattedrale di Aleppo poi trasformata in mandrasa Hallâwiya (H. ECOCHARD, Note sur un édifice chrétien d'Alep, in "Syria", XXVII, 1950, pgg. 270 sgg.). Si vedano soprattutto, per le conclusioni sull'occidentalità della cupola: A. GRABAR, Martyrium, Paris, 1946; LO STESSO, in "Cahiers Archéologiques"...

Per la scarsa importanza del problema della cupola, e persino della volta e degli archi, nell'architettura cristiana siriana, oltre al citato v. J. LASSUS, Sanctuaires chrétiens de Syrie, Paris 1947; v. E. BALDWIN SMITH, The Dome, egli vi vede soltanto xylotruli fino all'epoca giustiniana: le prove materiali e letterarie trovano poi appoggio nella persistenza della copertura lignea nell'architettura islamica; vedi qui anche la recensione di E. WILL, in "Syria", XXVIII, 1951, pgg. 300 sgg., ecc. ecc.

iniziava un lavoro assai benemerito di revisione (1), "Certain problems in Byzantine architectural terminology (e.g. the use of both σφαιρίον and ἡμισφαιρίον to mean a dome) must now be restudied, ecc." (2). Per rimanere, per es., nell'esame del termine usato da Evagrio, se esso fosse davvero così esplicito dovremmo credere che anche il Martyrium costantiniano del Santo Sepolcro - una tipica basilica a capriate: nessuno l'ha mai messo in dubbio, nè è possibile dubitarne, di fronte alle numerose e davvero esplicite testimonianze - era invece coperto da cupola, giacchè Eusebio, o chiunque sia l'autore della Vita di Costantino, parla, a proposito di esso, di ἡμισφαιρίον. Ma in questo caso l'evidente impossibilità di interpretare il termine a cotesto modo ha fatto fiorire varie ipotesi: Heisenberg, Baumstark, Vincent hanno pensato che ἡμισφαιρίον stesse qua a designare l'abside dell'ecclesia major del Golgota, altri hanno pensato ad un ciborio; infine il Piganiol (3) ha presentato una nuova ipotesi: che con ἡμισφαιρίον s'indicasse un omphalos situato nell'abside, del tipo dell'omphalos che si trovava a Delfi, nel Sancta Sanctorum. Non ad ogni modo una cupola (4). Persino il termine τρούλλος o τρούλλα è ben lontano dall'averne, nei primi tempi bizantini, l'ovvio significato di cupola che assunse poi, come già s'è visto.

E' superfluo continuare, ed anche, ritengo avvertire che, seppur si trovasse in Oriente qualche esempio indubita-

- 
- (1) G. DOWNEY, On some post classical greek architectural terms, "Trans. of the Amer. Philologic. Assoc.", LXXVII (1946), pgg. 22-34; del medesimo Autore vedi anche: Imperial Building Records in Malaias, "Byzant. Zeitsch.", XXXVIII, 1936, pgg. 1-15 e 299-311; Procopius, de Aedificiis, 1, 4, 3, Class. Philology, 43, 1948, pp. 44-45, Pappus of Alexandria on architectural studies, "Isis", XXXVIII, 1948, pp. 197 - 200.
- (2) G. DOWNEY, in "Byzantion", XVIII, 1948, pgg. 99 - 118.
- (3) In "Cahiers Archéologiques", I, 1945, pgg. 14.
- (4) Anche per la Domus aurea di Antiochia e per il S. Stefano di Gaza, che era sicuramente coperto di ξυλότρουλος, i testi parlano di ἡμισφαιρίον .-



bile di cupola vera in muratura dopo la conquista romana di quelle terre, ciò non sposterebbe i termini del problema. Rimarrebbe innegabile che la copertura voltata, soprattutto concreta, è affatto eccezionale nell'Oriente cristiano prima dell'affermarsi della cultura bizantina; ed anche in questa (anche a Costantinopoli voglio dire), ci si mantenne nei primi due secoli della nostra era, fedeli al "tipo" della basilica paleocristiana latina, ed al suo significato, che ho cercato di chiarire nelle lezioni passate, nella serie delle architetture "di potenza" o di glorificazione tardo-romane. Il primo monumento grande e coerente, e di struttura "esemplare" di basilica cupolata orientale, fu con ogni probabilità la ricostruzione giustiniana della grande Santa Sofia di Costantinopoli: gli antecedenti dell'Asia Minore hanno un evidente carattere sperimentale, di scarsa coerenza; e del resto si pongono in epoca così avanzata, da confermare, più che smentire, la loro derivazione occidentale. E in ogni caso, è tutto l'organismo dell'edificio a cupola, nella sua piena connessione costruttiva, con tutti i suoi problemi di equilibrio e tecnici, che si pone alla base del modulo, che diverrà poi sostanzialmente immutabile, del santuario eucaristico bizantino, e, in primo luogo, di Santa Sofia. Dobbiamo dunque pensare che, quando Antemio di Tralle e Isidoro da Mileto, per progettare e costruire la Grande Chiesa per ordine di Giustiniano, assunsero a nucleo fondamentale di essa un tipo di edificio accentrato, voltato e cupolato, che era sorto e si era elaborato entro la più schietta e più legata tradizione costruttiva e architettonica romana occidentale, per far questo, dovettero in certo modo opporsi alle abitudini costruttive e di gusto della tradizione locale, e quindi lo fecero per una ragione ben precisa.

Tanto più, che quel modulo architettonico s'era venuto costituendo e articolando, non in relazione ad edifici con funzione di accogliere una comunità (come la basilica costantiniana), ma quale edificio funerario: mausoleo pagano, che poi divenne martyrium cristiano. Di esso possiamo seguire l'evoluzione, punto per punto, entro la tradizione romana. E' in questa infatti - e dovrebbe non essere necessario rammentarlo - che non soltanto l'uso e lo sviluppo del sistema di copertura a volte e a cupole hanno una elaborazione legatissima, e del tutto coerente con le esigenze romane di dar forma a particolari immagini spaziali, da un lato, e con il maturarsi ed articolarsi delle tecniche costruttive e delle stesse strutture (opus caementicium, dall'altro; ma v'è una linea particolarmente coerente e continua proprio nella "classe" di edifici mausolei-martyria. Possiamo vede-

re chiaramente correre questa linea, senza soluzioni di continuità, dalle tombe a tumulo repubblicane, ai mausolei imperiali, al Pantheon, a Santa Costanza, al San Lorenzo di Milano e infine al San Vitale di Ravenna.

La tomba accentrata non manca certamente all'architettura greca ed ellenistica; ma a chiunque rifletta senza pregiudizi, appare evidente che un tipo di edificio come cotesto - a cominciare dalla stessa planimetria - non poteva elaborarsi, nemmeno dal punto di vista costruttivo, in una cultura architettonica che, normalmente escludeva l'impiego delle volte e della cupola. E' chiaro, che una tettoia di legno - anche se talvolta rivestita di lastre di pietra - sovrapposta ad un perimetro murario circolare o poligonale, non presenta un problema di statica costruttiva più complesso o diverso da quello dell'elementare rapporto trilitico. La tettoia non spinge all'esterno: pesa verticalmente, e un semplice muro, purchè abbastanza robusto, basta a reggerla (e infatti gli herôa ellenistici in tal modo coperti non hanno murature articolate). E' il peso assai più grave delle volte concrete, e soprattutto la spinta ch'esse esercitano verso l'esterno, che pone il problema del contraffortamento del piedritto.

Le soluzioni attuate dai costruttori romani furono, come è ben noto (soprattutto dagli studi di Rivoira, Giovannoni, De Angelis d'Ossat, ecc.) numerose e varie: dalle semplici lesene ai contrafforti interni ed esterni, alle nicchie, alle esedre, alle concamerazioni laterali e infine agli ambulacri continui intorno al vano centrale - che portarono agli edifici "duplicibus muris" del Medioevo.

Ne sorsero organismi articolatissimi, nei quali ogni elemento ha la sua ragione costruttiva. Il loro sistema di equilibrio (non si limita ad essi, ma è comune ad ogni altra grande costruzione romana, anche diversa per sviluppo planimetrico: es. terme di Diocleziano o di Costantino, basilica di Massenzio, etc.) è fondato sul principio dell'eliminazione delle spinte per mezzo del mutuo contrasto delle murature, che si sviluppa infine nel trasferimento del peso delle coperture al di fuori del vano centrale, sui muri d'ambito o su pilastrate che contraffortano questi dall'esterno. Ne consegue, che le pareti del vano centrale - dove si raccoglie il valore estetico essenziale dell'immagine architettonica -, poichè la loro funzione reggente è ridotta al minimo, possono essere smaterialate: divengono trafori, graticci, si trasformano in chiaroscuro, in colore: e per tal via la "forma" degli spazi in cotesti edifici tardoromani può dive-

nire non più plastica, ma totalmente cromatica: che è uno dei risultati più sorprendenti dell'architettura dell'Antichità al suo tramonto. V'è dunque una connessione strettissima, inscindibile, qui, tra soluzioni costruttive e risultato estetico.

Quando le coperture non sono imbotti o crociere come nella basilica di Massenzio, ma cupole, la loro spinta si esercita in direzione centrifuga, e quindi i muri di sostegno (e infine la stessa planimetria) si modulano e si dispongono torno torno secondo schemi raggiati, stellari. Cominciano le cupole stesse ad articolarsi con nervature (esempi nella Domus Augustiana (Domiziano), a Villa Adriana), le quali hanno lo scopo di dividere la massa e di convogliarne il peso in nodi distinti, cui nel piedritto corrispondono puntualmente i sostegni. Questi, a tale scopo, vengono conformandosi e contraffortandosi in vari modi - quali pilastri polistili reggenti nervature interne, come nel tempio di Portunus a Porto; o contrafforti esterni legati tra loro da nicchie, come nel sepolcro dei Calventii sull'Appia, ecc.; mentre anche il sistema di illuminazione scende dal lucernario centrale alle finestre nel corpo della cupola (es. Sala termale di Pisa, ecc.) e infine nel tamburo (Ninfeo degli Horti Liciniani, ecc.); e nasce il principio del "tiburio", cioè del tetto supplementare sovrapposto all'estradosso della cupola (es. "Tempio di Siepe", in Campo Marzio, ecc.), il quale è connesso anche con lo svilupparsi della tecnica di costruire le volte con materiali leggeri: naturali (lave bollose) o artificiali (vasi fittili). Si giunge così, con una progressione tecnicamente, costruttivamente, esteticamente coerentissima, agli edifici dal IV al VI secolo, quali il Ninfeo degli Horti Liciniani, Mausoleo di Elena, Santa Costanza, il Battistero Lateranense nella sua prima forma, ecc.; donde il passaggio al San Lorenzo di Milano, ai Battisteri ravennati, e infine a San Vitale, non segna che l'ultimo grado di maturazione e di sviluppo di una forma spaziale, e di una maniera di realizzarla, che sono già sostanzialmente in atto nell'architettura romana almeno dal periodo adrianeo (1).

Va soprattutto sottolineato che la disposizione, lo stesso profilo dei muri e dei sostegni d'un edificio come San Vitale, si configurano costruttivamente in rapporto alla copertura. Possiamo dire, che alla presenza ed alla forma d'un'abside, di un'essedra, d'un ambulacro, di un contrafforte in pianta, corrispondono necessariamente una determinata soluzione ed una determinata ampiezza delle volte che coronano l'edificio. E' quindi, mi sembra, ovvio, che un edificio siffatto è coerente, costruttivamente ed architettonicamente, se è coperto da volte e da cupola: mentre, se que

(1) Ved. la simile opinione "in partibus" di N. MAVRODINOV,

ste non vi sono, manca una vera ragione, costruttiva ed architettonica, anche per i singoli elementi.

Perciò, se noi troviamo qualche edificio in Oriente, che mostri una disposizione di spazi analoga a quella di San Lorenzo o di San Vitale - come per es. il San Giorgio di Ezra o il martyrium di Seleucia Pieria - ma troviamo anche che questa disposizione in sè, anzitutto, è assai più elementare e sconnessa; che in quelle terre non esiste, come a Roma, una tradizione secolare di architettura a volte; che la stessa tecnica ignora o riduce al minimo l'uso del cemento, rimanendo nel più dei casi all'opus quadratum che limita le possibilità di complesse trasmissioni dei pesi; che quei monumenti, pur essendo posteriori, talora anche di secoli, almeno a forme maturissime occidentali come il Ninfeo degli Horti Liciniani, Santa Costanza, San Lorenzo (1) e nel più dei

---

segue nota (1) L'origine de la construction et du plan de Sainte-Sophie à Constantinople, in "Actes du VI Congrès international d'Etudes byzantines", II, Paris, 1951, pgg. 278-300.-

(1) La prova, persino materiale, che il San Lorenzo di Milano non può essere in ogni caso opera posteriore al V sec. è stata raggiunta e dichiarata da CHIERICI e CECHELLI. V'era stata (p.e. MONNERET DE VILLARD, Antiochia e Milano nel VI sec. "Orientalia Christiana Periodica", 12, 1946, pgg. 374-380) l'opinione che San Lorenzo fosse un edificio del VI sec. costruito ad imitazione d'un monumento orientale, probabilmente del martyrium di Seleucia Pieria: e ciò per la "ragione" che a Milano erano penetrati culti antiocheni. Ma le forme architettoniche non sono necessariamente legate all'accoglimento della venerazione d'uno o più santi, orientali o no. Ed un edificio così complesso, organico, coperto da volte e probabilmente da cupola, come San Lorenzo, non può, ovviamente, derivare da costruzioni più semplici, disorganiche, prive di cupola e per di più posteriori, come il martyrium di Seleucia o i monumenti affini della pars orientalis.

Ma infine i lavori di restauro agli edifici laurenziani (cfr. CALDERINI, CHIERICI, CECHELLI, La basilica di S. Lorenzo maggiore in Milano, 1951) hanno stabilito senza possibilità di equivoci, che la Cappella di San Sisto è del tutto staccata in fondazione e in alzato, dalle strutture della basilica laurenziana, sulle quali si appoggia: S. Sisto dunque fu costruita dopo S. Lorenzo. E poichè S. Sisto fu sicuramente eretta dal vescovo Lorenzo morto nel 489, rimane indubbio che il complesso laurenziano sorse tutto prima del 489: è quindi opera che, nel suo insieme, non

casi anche San Vitale, non sono tuttavia coperti da cupole, ma tettoie lignee; che infine la stessa immagine dei loro spazi interni è ancora intorpidita da fortissimi residui plastici, non mai risolta del tutto in colore: rimane cioè "indietro" rispetto al grado di smateriazione spaziale raggiunta in Occidente, non possiamo concludere che in una maniera e cioè: che quei monumenti della pars orientalis sono riflessi in qualche caso malintesi dal lato costruttivo come da quello estetico, di forme, che sono nate e si sono coerentemente sviluppate entro la tradizione costruttiva romana, e che l' "Oriente" ha accolto con ritardo e senza entusiasmo, cercando, per quanto possibile di tradurli in una struttura che non era quella del cemento ma della pietra concia; in una sintassi, che non era quella degli archi, delle volte e delle cupole, ma quella del nesso rettilineo architrave-colonna; in una lingua, che definiva gli spazi non per mezzo del continuum di pareti risolte in colore, ma della scacchiera di singoli elementi isolati e plasticamente accusati: in una parola, cercando di tradurre forme romane in linguaggio ellenistico.

Ma, dopo queste constatazioni, il "paradosso" di cui si diceva appare ancor più inspiegabile, perchè è un fatto, quello dell'effettiva adozione e diffusione della copertura a cupole a Costantinopoli e nelle provincie d'Oriente, da un'epoca che possiamo fissare intorno al VI sec., in poi. E' un fatto notorio e facilmente accertabile sui monumenti rimastici, che nell'architettura bizantina e in genere dell'Oriente cristiano, il tipo di chiesa a schema accentrato e coperto da cupola diviene, dopo Giustiniano, predominante, quasi esclusivo: così da soppiantare, nel Medioevo, lo schema basilicale anche per i templi del normale culto eucaristico; mentre questo schema rimane prevalente nell'architettura medievale dell'Occidente. Queste due decise preferenze sembrerebbero in netto contrasto con quanto vi ho detto finora: e forse hanno contribuito all'accreditarsi dell'ipotesi d'un'origine "orientale", o almeno bizantina della cupola. -

---

segue nota (1): supera il secolo V. Io penso poi, per altre numerose ragioni che non importa dichiarare qui, che la basilica vera e propria di S. Lorenzo sia di poco meno di un secolo anteriore al S. Sisto, e si debba porre sulla fine del IV. In ogni caso, anche a lasciare le pur fondate ipotesi, è accertato che S. Lorenzo è anteriore, non solo a S. Vitale, a S. Sergio e Bacco, a S. Sofia, ma anche, e più, a tutti gli altri monumenti orientali dai quali s'è voluto farla derivare.-

19.- La spiegazione del paradosso ci è stata offerta dallo studio della cattedrale di Santa Sofia di Edessa, fondata nel 313, distrutta da un'inondazione nel 524-25, ricostruita al tempo di Giustiniano, dal vescovo edesseno Amidonio insieme con certi Asaph e Addai considerati generalmente come gli architetti del tempio (1). Della chiesa non esiste più nulla; ma ce n'è stata tramandata la descrizione in una sugîtha siriana, conservata nel Cod. Vat. Syr. 95 (XII sec.), fol. 49,50, e scritta intorno alla metà del sec. VII (2). Traiamo da essa che la chiesa, costruita completamente di pietra, era composta da un blocco cubico con abside sporgente ad est e coperto da cupola su trombe d'angolo. La cupola, che dobbiamo credere piuttosto massiccia, era estradossata e coperta di piombo all'esterno: all'interno poggiava non su colonne, ma con ogni probabilità sui tratti di muro intercorrenti tra le quattro grandi arcate a foggia di arcosolii aperti nelle pareti in modo da disegnare una pianta a croce poco sviluppata: forma simile a quella di sacelli paleocristiani quali il San Prosdocimo a Padova o la Santa Maria Materdomini a Vicenza. La cupola - di foggia evidentemente piuttosto immatura - era priva di finestre alla base. L'edificio era piccolo, ma splendidamente decorato di marmi - fino alla radice delle volte - e di mosaici, all'interno. Tornano a mente la chiesa ambrosiana di S. Nazaro, e la sua imitazione ravennate: il mausoleo di Galla Placidia; ma si faccia attenzione alla cronologia. Anche la chiesa edessena, infatti, non aveva ambulacri, nè altri locali periferici. E ce la possiamo immaginare, nella sua forma ratttrappita e massiccia, ricordando certe chiesette a cupola della Mesopotamia settentrionale e dell' Armenia - che son le più antiche della regione, pur essendo di qualche tempo posteriori a questa, famosissima all'epoca sua, di Edessa, che fu pro-

---

(1) H. GOUSSEN, in "Le Mouséon" (Lovanio) XXXVIII, 1925, pgg. 117-136.

A. M. SCHNEIDER, Die Kathedrale von Edessa, in "Oriens Christianus", XXXV (1938), pgg. 161-167 (con la ricostruzione del monumento di A. Baumstark.

Traduzione migliore di A. DUPONT-SOMMER, in "Cahiers Archéologiques", II (1947), pgg. 29-39. Miglior commento archeologico di A. GRABAR, Ibid, pgg. 41-47.

(2) A. GRABAR, loc. cit., pgg. 52 e 58. -



sua prima forma (iniziata nel 313, ingrandita nel 327-28), doveva pur essere una basilica normale. Sicchè è da credere che la sua ricostruzione in foggia di edificio accentrato e cupolato dopo l'inondazione del 524, da parte del vescovo Amidonio, sia avvenuta sotto l'influsso della "nuova" architettura costantinopolitana del tempo di Giustiniano: quest'imperatore infatti diede ad Amidonio i fondi per i lavori, ed anche in seguito una cronaca attesta il contributo di altri imperatori di Bisanzio per la sua decorazione (1). Pare lecito concludere, che la cupola compare nell'architettura cristiana della Mesopotamia per la prima volta nel VI secolo, in Santa Sofia di Edessa, per influsso diretto di Costantinopoli.

S'è visto tuttavia che anche per Costantinopoli le chiese cupolate sono una "novità" del VI sec. Ed è la sugftha, che ci offre la spiegazione dell'adozione d'un tale tipo di chiesa, non solo ad Edessa, ma nella stessa Bisanzio.

Ciò che indusse i costruttori orientali ad accettare, dal VI sec. in poi, un sistema di copertura romano rimasto finallora sostanzialmente estraneo alle loro abitudini costruttive, è insito nel significato simbolico, che da allora viene attribuito alla cupola e a tutto l'edificio del tempio in relazione ad essa.

La sugftha ci attesta esplicitamente, e con tutta chiarezza, che la chiesa, nel suo insieme ed in ogni sua parte, ha un preciso significato simbolico. L'edificio vuol essere l'immagine del Cosmo: riproduce la forma dell'Universo com'è raffigurato dalla scienza del tempo, come si può vedere per es. in una miniatura della Topografia di Cosma Indicopleuste: un solido a quattro facce sormontato da una volta. Quest'ultima figura il cielo, anzi "il cielo dei cieli" (sugftha, V, VI): poichè la chiesa, ispirata da Dio (I, II) è immagine dell'Universo, ma in quanto questo è forma dei misteri divini ("chiaramente vi sono rappresentati i Misteri, sia della Tua essenza che della Tua volontà": III; "sublimi sono i Misteri di questo tempio, i quali riguardano i cieli e la terra: in esso è rappresentata tipicamente la divina Trinità, ed anche il Piano del nostro Salvatore", XX, ecc.). E' appunto per questo, che il sacro edificio deve avere quella forma cubica ("simile al vasto Mondo; non per le sue dimensioni, ma per il tipo", IV); deve avere tre facciate uguali ("unico è il tipo delle tre facciate" perchè è il

---

(1) A. GRABAR, loc. cit., p. 43.



"tipo della Trinità", XII, XIII); soprattutto, deve essere coperto da cupola ("il suo tetto è teso come i cieli: senza colonne, voltato e chiuso; e inoltre ornato di mosaici d'oro, come il firmamento di stelle brillanti" V), perchè "la sua cupola.....è paragonabile al cielo dei cieli" (VI). La cupola poi dev'essere spalleggiata da quattro arconi perchè "i suoi archi, vasti e splendidi, rappresentano i quattro lati del Mondo, ecc." (VII). Altri numerosi particolari descrittivi e interpretativi della sugîtha (1) confermano che le "preoccupazioni simboliche risalgono agli architetti della chiesa, e questa constatazione merita di essere sottolineata, perchè ci mette in guardia contro la tendenza attuale a considerare tutte le spiegazioni simboliche degli edifici di culto alla stregua di commentari applicati post factum a monumenti innalzati senza intenzioni di questo genere" (2). L'intenzione simbolica degli architetti di Santa Sofia appare invece ben precisa e deliberata.

Si riconosce senza fatica la dottrina che ha ispirato cotesto simbolismo architettonico: "essa risale agli Areopagiti, che appunto avevano appena conquistato il mondo cristiano greco-orientale nel tempo in cui si innalzava la chiesa magnificata dalla sugîtha. La loro influenza fu grande sui teologi di lingua siriana, nel VI secolo", scriveva André Grabar (3).

Non v'è dubbio che, tanto i costruttori della chiesa di Edessa, quanto l'autore della sugîtha fossero impregnati dal simbolismo della teologia dello pseudo Dionigi. Ambedue, chiesa ed inno, rispondono a due simboli generali: la raffigurazione di Dio e del Cosmo: simboli che corrispondono esattamente alle idee della Mystagogia di San Massimo Confessore: al celebre trattato (dove per la prima volta vediamo il pensiero mistico dello pseudo Dionigi l'Areopagita applicato all'interpretazione simbolica dell'edificio di culto cristiano), sulla cui importanza per la determinazione della forma architettonica e dell'apparato decorativo delle chiese bizantine del Medioevo, non è certo necessario

---

(1) A. GRABAR, loc. cit.

(2) A. GRABAR, loc. cit. pg. 26.

(3) A. GRABAR, loc. cit., pg. 55.

insistere (basti pensare all'importanza ch'esso ebbe anche per l'idea della prima cattedrale gotica, quella di St. Denis dell'abate Sigieri). Poichè San Massimo muore nel 662-63, nella chiesa di Edessa vediamo una delle più precoci applicazioni delle dottrine areopagitiche ad un edificio di culto determinato: applicazione concreta, che dovette ispirare insieme la *Mystagoria* e la *sugîtha edessena*.

Riman da chiedersi: la Santa Sofia di Edessa, sorta in ambiente "provinciale" fu la prima chiesa "areopagitica": nella quale si sia voluto da forma al tipo dell'Universo (cubo sormontato da cupola), quale espressione dell'essenza e della volontà di Dio? -

20. - Convieni, per rispondere, ritornare a Costantinopoli, e a Santa Sofia, quale fu improntata da Costantino come chiesa di corte, nel complesso del Palazzo Sacro, dedicata al Salvatore. E, come s'è già detto, in accordo con la tradizione ancora tardoromana che domina anche a Costantinopoli nei due primi secoli della sua storia, la Grande Chiesa nacque senza dubbio come basilica di tipo latino, con tetto a capriate; e tale tipo mantenne fino alla sua completa ricostruzione ad opera di Giustiniano, pur attraverso le vicende delle numerose rovine, dei restauri, dei rifacimenti susseguitisi tra il quarto e il sesto secolo. E' opportuno precisare anche questo: giacchè i lavori di esplorazione ne hanno dato indiretta conferma, se non altro con la singolare scarsità dei reperti: con qualche meraviglia degli archeologi. Che appare tuttavia non del tutto giustificata, quando si abbiano presenti quelle vicende, attestateci dagli storici. I quali dicono anzitutto che il rifacimento di Giustiniano, almeno per ciò che riguarda la chiesa vera e propria, si attuò sopra una completa tabula rasa degli edifici preesistenti. Non può dunque meravigliare che, di codesti, quasi non si siano rintracciati vestigi.

Ogni nostra conoscenza su quei precedenti si fonda soltanto sulla tradizione scritta; la quale naturalmente non è priva di incertezze, ad alcune ho già accennato nelle lezioni passate.

Vedemmo come la prima basilica dedicata da Costanzo fu probabilmente, come ritiene lo Schneider, a cinque navate, simile a San Pietro in Vaticano o a San Giovanni in Laterano; e come essa, dopo l'incendio del 404, fu costruita da Teodo-

sio II intorno al 415, sempre come basilica: la sua forma è schematicamente riconoscibile nel famoso avorio della cattedrale di Treviri. - Resti di essa, sono stati riconosciuti anche da me, e pubblicati ancora nel 1936: si tratta di grandi frammenti di architravi e di un timpano con decorazioni scolpite di chiaro stile teodosiano appunto, i quali con ogni probabilità facevano parte del monumentale prospetto che aveva l'aspetto tipico di un triforio glorificante come quelli dei palatia tardoromani di Spalato, di Teodorico a Ravenna, etc.: attraverso il quale s'entrava dal quadriportico a narce della basilica.

Sarebbe stato illogico infatti che, mentre permanevano nella cultura costantinopolitana le strutture ancora tardoromane; e in particolare nel Palatium, e nella basilica palatina, vigeva ancora il principio assiale della via imperialis con la disposizione simmetrica dei corpi di fabbrica ai lati, che abbiamo già studiato a sufficienza, la Grande Chiesa non riflettesse, coerentemente, tale disposizione. Anche la basilica teodosiana, come già ricordai, fu incendiata durante la sedizione Nika, nel 532, e fu allora che Giustiniano fece costruire il tempio attuale, totalmente diverso, a cominciare dal vocabolo: Santa Sofia, il tempio della Divina Saggezza; ad opera di Antemio di Tralle e di Isidoro di Mileto, i quali ruppero la tradizione di secolare fedeltà alla basilica latina e adottarono un tipo di edificio accentrato, voltato, cupolato, che per l'innanzi si usava nei martyria, o meglio, come vedremo più innanzi nei santuari di carattere uranico, solare. Essi lo fecero per una precisa ragione simbolica, per la volontà di fare della chiesa un'immagine del Cosmo cristiano, che anche per la scienza del tempo (per es. Cosmografia di Cosmaindicopleuste) era la forma di un cubo articolato da quattro braccia e sormontato da mezza sfera: insomma quella stessa ragione, tratta dalle dottrine pseudoareopagiti che, che, come abbiamo visto, ispirò anche la costruzione della Santa Sofia di Edessa.

Anche per la Grande Chiesa costantinopolitana, infatti, è, ovviamente, valido il simbolismo che l'autore della gîtha rileva in questa chiesa. Ward-Perkins ha giustamente notato quanto il sistema di equilibrio della Grande Chiesa bizantina sia nella tradizione romana: il vano centrale è contraffortato dagli ambulacri laterali pressochè identicamente a quel che si trova, due secoli e più innanzi, a Roma, nella basilica di Massenzio. (n. J. B. WARD-PERKINS, op. cit., pgg. 9-10). Ma vi sono, egli dice, delle "novità": le quattro grandi esedre che controspongono l'organismo reggente la cupola. Di queste, egli crede di trovare dei "precedenti" orientali: senza rendersi conto, pare, che si tratta di prece-

denti soltanto figurativi, non costruttivi. Il motivo, in sè, dell'esedra, può essere ritrovato dove si voglia: l'importante è stabilire quale funzione esso abbia nella sintassi costruttiva dell'edificio. Che vi possano essere esedre a decorare un vano coperto da *xylotrulos* non significa nulla: a Santa Sofia di Costantinopoli sono mezzi di contraffortamento della cupola. Ed è proprio l'uso delle esedre in questo senso, che è romano: gli esempi che si potrebbero addurre, fin dal periodo adrianeo, sono numerosi (n. Cfr. N. MAVRODINOV, "L'origine de la construction et du plan de Sainte-Sophie à Constantinople", Actes du VI Congrès Intern. d'Etudes byzantines", II, Paris 1951, pgg. 279-300). Secondo questo Autore, la "combinaison d'une construction centrale avec des exèdres ayant la même largeur que cette construction", si troverebbe per la prima volta nella villa Adriana di Tivoli. Due mezze cupole ad affiancare una cupola centrale s'incontrerebbero, in epoca costantiniana, nel cosiddetto Tempio di Minerva Medica. Infine in San Lorenzo di Milano abbiamo un edificio accentrato, coperto di cupola, spalleggiato da quattro conche. Vi son dunque già tutti gli elementi del lessico di Santa Sofia; e sarebbe facile rintracciare numerosi altri precedenti. Per quel che riguarda la forma ovale data allo spazio, è particolarmente significativo il precedente della Chiesa di San Gereone a Colonia (cfr. A. von GERKAN, "Der Urbau der Kirche St. Gereon zu Köln", Forsch. zur Kunstgesch. u. christl. Archäol., Neue Beiträge zur Kunstgesch. des I. Jahrtaus. O. Halband, Spätantike und Byzans, Baden-Baden, 1942, pgg. 91 sgg.).

Ma più importante, almeno al nostro scopo presente, è rilevare che gli architetti di Santa Sofia accolsero le quattro esedre precisamente allo scopo di portare un complesso architettonico di evidente origine "termale-martiriale", quanto a lessico costruttivo, e legato ai culti solari, quanto a significato sotto il segno "areopagitico" (gli archi...rappresentano le quattro parti del Mondo; e inoltre assomigliano per la varietà dei colori, all'arco glorioso, quello delle nubi....", (sugftha, VII). (n. Sul "simbolismo cosmico" di S.ta Sofia di Costantinopoli è tornato ~~nessun~~ <sup>poi</sup> A. GRABAR, in "Symbolisme cosmique, etc.", ppg. 65 sgg.: "Si jamais une église avait des raisons de symboliser le Cosmos c''était Sainte-Sophie de Byzance, puisque, sanctuaire principal de l' Empire chrétien universel, elle se rattachait au palais du chef de cet Etat théocratique, lieutenant du Cosmocrator céleste...". Alla possibile precedenza della Santa Sofia di Bisanzio sulle altre dedicate alla Divina Saggiezza (Edessa, Salonicco, etc. ), avevo accennato in "La critica d'arte", III s. A. VIII, n. 2, fasc. XXVIII (luglio

1949), pgg. 135 sgg. ).

Fu dunque, con ogni probabilità, nell'ambito della raffinata e cavillosa cultura teologica della corte e del patriarcato di Costantinopoli, che sorse l'idea di concretare in una chiesa, dedicata alla Saggiezza Divina, l'immagine areopagitica del Cosmo. Per la quale era essenziale la presenza delle volte e della cupola ("tesa come i cieli dei cieli", "simile a un casco", V, VI). Nè meraviglia che, consigliato dai suoi teologi e venuto a questa idea, Giustiniano si sia valso di uomini come Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto.

Antemio infatti, scrive Procopio, (De Aed., I, 1, 2'), era "l'uomo più insigne per il magistero della μηχανική, non soltanto di tutti quelli del suo tempo, ma anche di quanti erano vissuti assai tempo prima di lui: interpretava l'entusiasmo dell'imperatore, regolando nel dovuto modo i compiti dei vari artefici, ed approntando prima i disegni della futura costruzione; e con lui era un altro μηχανοποιός, di nome Isidoro, di nascita Milesio, uomo di grande intelligenza e degno di assistere l'imperatore Giustiniano". Agathias (ca. 536-582) (1): Antemio "πατρίξ μὲν αὐτῷ ὑπῆρχεν αἱ Τράλλεις ἡ πόλις, τέχνη δὲ τὰ τῶν μηχανοποιῶν εὐρήματα ....".

Antemio apparteneva ad una famiglia notevole (figlio di un medico insigne, Stefano, ebbe un fratello, Alessandro, che fu uno dei medici più famosi dell'età sua; un altro fratello, Olimpio era un celebre avvocato ed un terzo, Metrodoro, un rinomato professore di letteratura). Scrisse trattati: ci rimangono "Περὶ παραδόξων μηχανομάτων", ed un frammento del suo trattato sugli Specchi ustorii. Non era, voglio dire, soltanto un costruttore: era anche un teorico, e un uomo di vasti interessi e di profonda cultura; certamente aggiornato su tutte le possibilità, ellenistiche e romane, orientali ed occidentali, dell'arte di costruire, e in grado di servirsene. Isidoro era pure un maestro di geometria. Nel commentario di Eutochio su Archimede si ricorda ὁ Μιλήσιος μηχανικὸς Ἰσίδωρος ἡμετεροῦ διδάσκαλος - Isidoro infatti aveva riveduto l'edizione di Archimede usata da Eutochio. Egli è citato anche nel secondo dei due libri che furono aggiunti ai Libri di Euclide. Notava il Downey (2)

(1) V, b, 28, 20 ed. Bonn.

(2) in "Byzantion", cit. pg. 113.

che il libro XV, scritto da uno scolaro di Isidoro, mostra come inscrivere certi solidi regolari in certi altri (un tetraedro in un cubo, un cubo in un ottaedro, un dodecaedro in un icosaedro, ecc.) ed altri metodi attribuiti ad Isidoro, che è chiamato "il gran maestro". Scrisse anche un commento al trattato *Κατακτά* di Herone, descrivendo uno speciale compasso che egli aveva inventato per disegnare le parabole (1).

Si trattava, dunque, di persone che, al di fuori di una tradizione architettonica e costruttiva tramandata, erano in grado di impadronirsi dell'idea di Giustiniano e dei suoi consiglieri teologici e di realizzarla nella sua traduzione "geometrica". Per dar forma al simbolo "areopagitico" del Cosmo in un immenso edificio, almeno in disegno, la preparazione dei due famosi *μνηστυχοὶ* era certo la più adatta. E, quanto a tecnica costruttiva e a distribuzione di spazi, essi potevano attingere agli esempi dell'architettura tardoromana: più che a quella cristiana (che localmente non poteva offrir loro che basiliche, o martyria o battisteri coperti da *xylotruli*), a quella, come pensa Sas-Zaloziecky, degli edifici civili (Grande Palazzo, Terme, etc.). Se riflettiamo al modo di fondazione della Nuova Roma, ed al tempo in cui questa divenne capitale e fu costruita quasi interamente *ex novo*, possiamo facilmente immaginarci quale fosse il carattere generale delle sue fabbriche civili: esso doveva dipendere da quella fase veramente grandissima dell'architettura romana che si svolse a cavallo del secolo (Terme di Diocleziano, basilica di Massenzio, Ninfeo degli Horti Liciniani, Santa Costanza, etc.). Al momento costantiniano di cotesta fase dovette appartenere anche la prima architettura civile di Costantinopoli. Ed è interessante notare che la ripresa "romana" sotto Giustiniano si ricollega, per molti caratteri appunto all'architettura costantiniana.

La deliberata ripresa della tradizione costruttiva voluta, in Santa Sofia e nelle costruzioni di Antemio e di Isidoro ebbe poi, a Costantinopoli ed in Oriente, una lunghissima fortuna: la quale si spiega senza difficoltà, sia col carattere strettamente conservatore della civiltà bizantina, sia col fatto che sempre poi anche nei secoli successivi la cristianità greca vide nell'edificio: nella forma e nella decorazione della chiesa il simbolo della saggezza di Dio e della sua opera di salvazione nel mondo.

---

(1) Cfr. T. HEATH, The thirteen books of Euclid's Elements, Cambridge, 1926, II, pg. 540. -

L'assunzione si tradisce del resto per alcuni caratteri, evidenti in Santa Sofia e in tutta l'architettura bizantina del VI secolo, nella quale rimangono, bene avvertibili, residui di spazialità "tattile", di senso ancora plastico nelle membrature, etc.-

21.- Riassumendo, dunque: S. Sofia di Costantinopoli dovette essere la prima ed esemplare chiesa areopagitica, sarebbe difficile supporre che un edificio di così preciso significato e di valore determinato prendesse forma prima fuori di Costantinopoli che era la vera capitale, non solo politica, ma anche "teologica" dell'Impero Romano d'Oriente, ove le prescrizioni ecclesiastiche ed auliche precisate fino agli ultimi particolari, nella forma delle chiese, nell'ordinamento iconografico, ecc., ebbero sempre valore determinante.

Vi fu dunque un ricorso alla cultura architettonica romana occidentale, da parte di Antemio di Talle. Non soltanto l'esaltato senso di romanità di Giustiniano, o i legami familiari di Antemio con Roma; ma anche la necessità di dar forma ad un simbolismo siffatto, guidarono l'architetto di Santa Sofia ad ispirarsi all'architettura romana. Messo di fronte alla necessità di creare un tempio, che desse l'immagine "areopagitica" del Cosmo sormontato dalla volta del cielo, Antemio dovette necessariamente attingere alla cultura architettonica dell'Occidente latino, dove - si ricordi soltanto il San Lorenzo di Milano o il San Vitale di Ravenna - le forme voltate e cupolate avevan raggiunto una maturità esemplare.

Così può trovar spiegazione anche quel che poteva sembrare un paradosso: che cioè la forma architettonica accentrata, voltata e cupolata, s'adottasse in seguito di preferenza dai paesi greco-orientali, pei quali essa era senza dubbio d'importazione, e divenisse infine tipica per l'edificio del normale culto eucaristico ortodosso; mentre, proprio in quei paesi che l'avevano creata, doveva avere nel Medioevo una fortuna non certo superiore a quella della basilica longitudinale a capriate. E' insomma, secondo me evidente che, fino a quando in Oriente le costruzioni accentrate o cruciformi rimasero limitate ai martyria, da' quali ogni intenzione simbolica di quel genere esulava, si poteva fare tranquillamente a meno delle volte e della cupola, come di fatto si fece, e riportare il maturo modello romano press'a poco alle strutture degli antichi herôa ellenistici coperti da tettoie lignee,

(ξυλότρουλοι ); ma quando tutta la chiesa rappresentò il Cosmo; e i quattro arconi simboleggiarono le quattro parti del mondo; e la cupola, proprio per la sua forma emisferica, il Cielo dei cieli, non fu più possibile far a meno di volte e di cupola; altrimenti quel simbolismo non avrebbe più avuto senso. Quell'intenzione simbolica portò la cristianità orientale ad accogliere necessariamente le volte e le cupole romane, e a conservarle per secoli.-

22. - Possiamo, dunque, concludere riaffermando che, contrariamente all'opinione diffusa dallo Strzygowski e poi largamente, quanto leggermente e indiscriminatamente accolta dai manualisti, la creazione e la maturazione dell'edificio a volte e a cupola fu cosa romana e occidentale; mentre le province orientali, non soltanto non contribuirono alla sua creazione, ma anzi respinsero più che poterono tali forme costruttive ed architettoniche, escludendo per lungo tempo la cupola persino da quegli edifici a pianta accentrata, per quali essa apparirebbe il sistema di copertura più ovvio.

In Siria, in Asia Minore, in Armenia, gli edifici cupolati prima del VII sec., nella stessa Costantinopoli prima del VI, sono, come abbiamo visto, pressochè inesistenti. Quanto alla Mesopotamia, la stessa sugîtha su Santa Sofia di Edessa, con lo stupore che manifesta per le forme voltate di questa chiesa (una delle "meraviglie" del mondo), attesta quanto queste ovvie strutture romane fossero, ancora nel VI sec., rare e strane in un paese che l'archeologia romantica potè postulare addirittura come la patria dell'architettura cristiana a volte. Anche Grabar, non certo tenero per la Romanità, ha potuto finalmente accorgersi che non esiste traccia né ricordo di chiese voltate in Mesopotamia prima del VII secolo: i più antichi esempi, cioè, vi sono posteriori di circa un secolo alla cattedrale di Edessa, e probabilmente derivano da questo primo modello locale. Il medesimo può essere facilmente provato per l'Armenia, la Transcaucasia, etc. I primi <sup>quasi tutti</sup> ~~quasi tutti~~ cristiani voltati e cupolati della pars orientalis, furon dunque, a parlare seriamente, quelli costruiti a Costantinopoli da Antemio di Tralle al tempo di Giustiniano: SS. Sergio e Bacco, SS. Apostoli, S. Sofia; ed essi furono esemplari per tutte le province, compresa la Mesopotamia.

Ciò avrebbe poco significato - o avrebbe soltanto un significato "archeologico" - se non fosse necessario per storicizzare, e dunque per comprendere criticamente le strut-



ture formali delle civiltà artistiche che costituiscono il fondo di tradizione del Medioevo. Per questo, appunto, bisogna innanzi tutto rendersi conto del fatto generale che, in periodo imperiale, la direzione delle "influenze" è invertita rispetto al periodo classico.

Non sono più, allora, gli elementi plastici dell'arte greca, che sono accolti a Roma e qui vengono, con un lungo ma chiaro processo, trasformati in senso pittorico per adattarsi alla spazialità romana (press'a poco come farà poi l'arte veneziana con le forme del Rinascimento toscano); ma sono le forme spaziali romane che penetrano nel mondo ellenistico, il quale le accetta ma, per quanto può, cerca di dar loro un significato greco, vale a dire plastico. Per far ciò, il costruttore della "pars orientalis" tende, in primo luogo, a respingere tutto quanto nell'architettura romana abbia un senso irriducibilmente spaziale. Le volte, quindi, e soprattutto la cupola, che col suo libero e alto volo conclude la definizione d'uno spazio interno sottratto a quel limite geometrico, che è la base necessaria d'ogni espressione ellenicamente plastica. Perciò la constatazione, fatta su dati archeologici sicuri, che le province orientali - Siria, Asia Minore, Mesopotamia, Armenia - anche quando accolgono il modello dell'edificio romano accentrato e cupolato, evitano, fino ad epoca straordinariamente tardiva (VI - VII sec.) di coprirlo con cupola, non può meravigliare lo storico obbiettivo ed avvertito. Nè può meravigliare che la cupola romana sia accolta dapprima, in Oriente, in modo organico e monumentale, dalla "Nuova Roma", Costantinopoli, e durante il dominio di Giustiniano, che tentò di ricostruire l'unità dell'impero romano.

Altra riprova, del resto, è in ciò, che anche quando gli architetti orientali, persino costantinopolitani, accolgono integralmente quei modelli romani, essi non rinunciano tuttavia a darne in qualche modo una traduzione plastica. Il procedimento, fondamentale per la comprensione di quest'architettura protobizantina, è stato studiato e precisato con acutezza soprattutto da Zalusky. In genere il costruttore orientale ottiene i suoi effetti di plasticità accentuando le membrature (trabeazioni, capitelli, etc.), restringendo gli spazi, rifacendosi a modelli antiquati piuttosto medioromani che tardoromani), perchè in questi gli spazi conservano ancora qualche sostanzialità. Perciò in Mesopotamia, per es. viene accolto l'edificio romano rotondo nella sua fase flavia, d'una spazialità ancora densa, chiusa, con la parete appena modulata da nicchie (es. le due rotonde del convento Mar Gabriel).

La più matura chiesa di El Hadra a Khakh "ha un'ornamentazione plastica classicheggiante oltremodo ricca, che adempie una marcata funzione tettonica nell'edificio e articola plasticamente le pareti. Persino le più tarde trombe d'angolo vi divengono una forma plastica particolare, che accentua la sua funzione struttiva... Questa accentuata articolazione della parete in senso plastico, tridimensionale, tettonico, sta nella più forte contraddizione con la spazialità romana occidentale risolta in superficie....La suprema legge, infatti, delle costruzioni tardoromane, è l'evocazione d'un'illusione di carattere ottico, alla quale si subordinano necessariamente tutte le forme particolari, donde deriva l'impressione totale dell'intero spazio, in netta antitesi con l'esemplare mesopotamico, che distrae da un'impressione unitaria di spazio con l'accentuare le forme plastiche singole....".

Un procedimento analogo ha luogo in tutte le altre province della pars orientalis: in Siria, in Asia Minore, in Egitto, l'unitario spazio romano viene, per mezzo d'un'accentuazione, di gusto tenacemente ellenistico, delle membrature architettoniche, frammentato in una pluralità di spazi, più riducibili a plasticità dello spazio unitario di Roma. In Siria, per es., abbiamo visto le rotonde di Bosra e di Esra (VI sec.), derivate dal modello di edifici romani anteriori di due secoli (es. Santa Costanza a Roma). Il significato originale di questi - d'una armoniosa sottilmente chiara scurata totalità di spazio - è in esse del tutto frainteso. Anzitutto "la mancanza di volte distrugge l'effetto spaziale dell'architettura romana. In queste costruzioni rotonde siriane salta agli occhi una forte incongruenza: mentre la loro disposizione fondamentale in piano preparerebbe ad una coerente impressione spaziale, la mancanza delle volte poi contraddice a tale impressione in elevato. Siamo di fronte ad edifici, che sembra non siano stati pensati coerentemente sino alla fine: pare abbiano accettato a un dipresso un concetto costruttivo, senza poi portarlo alla conclusione necessaria.

Insomma, manca a tutti cotesti edifici siriani il senso dell'unitaria totalità dell'intero spazio; noi possiamo apprezzarli, ma non per quella totalità spaziale, sibbene soltanto per le loro forme particolari, o per la razionale connessione di tali forme. A Roma, la cosa più importante era la totalità, che in sé assorbiva le forme singole; qui invece sono queste forme, e la loro connessione, che ci danno, come limitato risultato di somma, l'intero. Questo prevalere e connettersi delle forme particolari si tradisce, per es., nella predilezione per il disegno ottagonale delle

cornici interne di sostegno, dalle quali sorgono linee disgiunte nella soluzione degli angoli; nella preferenza per i profili netti, isolanti, invece che per quelli fondenti e armonizzanti: tali profili connettono linearmente un particolare plastico con l'altro, ma non favoriscono certo la loro ottica fusione in un'unitaria immagine spaziale....L'indice di questa pluralità di spazi è dato in modo chiarissimo dalla mancanza di cupola sullo spazio centrale e di volte sugli ambulacri... Manca cioè proprio quella parte, che ha il compito di raccogliere in una unità spaziale tutte le inferiori articolazioni dell'edificio, e provoca l'effetto artistico d'una totale unità di spazio definita da pareti continue....Perciò questi edifici siriaci si dividono in due parti separate, che risultano confusamente slegate nello spazio, sebbene derivino dal modello maturissimo d'una disposizione spaziale giunta dalle terre romane occidentali....".

Sarebbe eccessivo insistere con gli esempi (molti altri si potranno trovare nel mio vecchio volume, sull'architettura di San Marco). Gioverà riassumere in breve. Il principio ellenico ed ellenistico è quello di dar forma perspicua al razionale rapporto tra peso e sostegno: donde l'accentuazione, irriducibilmente plastica, delle travature, e del loro appoggio sui capitelli e sulle colonne e insomma del rapporto tettonico tra le membrature. Il principio romano (la cui "irrazionalità", chi ci pensi, ha inizio dalla stessa tecnica del cemento, che, come in alquanta architettura dei nostri giorni, "vince il peso" con la coesione, non col sistema trilitico) è invece quello di ottenere, con una massa murale il più possibile omogenea, atettonica e priva di articolazioni plastiche, la definizione "ottica" d'uno spazio unitario, indiviso. E' perciò, che in ogni costruzione che conservi residui di gusto ellenistico (pur entro la parlata ecumenica dell'impero) viene sottolineato il gioco orizzontale e verticale delle membrature, che sporgono dalla parete, e sono plasticamente accentuate, affinché risulti di immediata evidenza il rapporto tra le parti pesanti e le parti reggenti; mentre ogni costruzione genuinamente romana tende ad occultare i rapporti tettonici, e di conseguenza le espressioni plastiche: affinché ogni forma particolare venga assorbita nella continuità della superficie murale, la cui unità appunto garantisce lo sviluppo pieno e unitario dell'immagine spaziale. Nè vi può essere dubbio, su quale dei due principi abbia la prevalenza nel tardoantico, e determini la visione del Medioevo.

Tra Oriente ed Occidente, Costantinopoli sembra assumere una posizione ambigua: essa per lungo tempo oscilla tra romanità occidentale e romanità orientale; è in certo modo terra di confine, di fusione e di conciliazione. Il momento di

"equilibrio" fu il VI secolo, quando Giustiniano fece ricostruire i grandi templi della capitale in nuove forme.

Che per far ciò, il geniale architetto Antemio di Tralle sia andato a Roma (dove risiedeva un suo fratello medico); oppure che, come pensa Zaloziecky, si sia rifatto a esempi di architettura romana costantiniana, che dovevano ancora sussistere specie nelle costruzioni civili (Palazzo, Terme, etc.), è cosa di secondaria importanza. Il fatto che la grande Santa Sofia, per es., accolga, sia pure portandolo a proporzioni monumentali, un grado di "linguaggio spaziale" che a Roma è attestato da monumenti costantiniani (es. il cosiddetto Tempio di Minerva Medica, la cui cupola bassa e depressa ha forma identica a quella di Santa Sofia); mentre nei due secoli successivi in Occidente l'architettura va parecchio più avanti nel suo processo di "smateriazione" spaziale (confronteremo tra poco, per es., la bassa, massiccia San Sergio e Bacco a Costantinopoli, col contemporaneo, slanciaticissimo, aereo San Vitale di Ravenna) deporrebbe a favore piuttosto dell'ipotesi Zaloziecky. Ma in ogni caso, la verità è che prima di Giustiniano nemmeno a Costantinopoli esistevano grandi templi cristiani voltati e cupolati: v'eran basiliche a capriate (es. l'ancor esistente S. Giovanni Studita) oppure piccoli martyria accentrati, coperti in genere da xylòtruli (es. SS. Apostoli). Più oltre, nelle province orientali, s'è visto quel che accadeva. Le chiese voltate e cupolate sono colà posteriori anche a Giustiniano, e sono, ovviamente, derivate dall'arte della Capitale del VI sec.

Nella stessa Costantinopoli, del resto, ormai tutti sanno che, se le volte e le cupole continuano, anche dopo il periodo giustiniano, ad essere usate per la costruzione di chiese che di tali strutture abbisognano per realizzare l'immagine "areopagitica" del Cosmo, la forma monumentale e la grande, unitaria dilatazione spaziale di Santa Sofia, per es., non vi hanno, non si dice sviluppo, ma nemmeno un vero seguito. Le creazioni di Antemio sono, veramente, eccezioni, spiegabili in quel momento di sommo e librato "meriggio" tardoantico, che fu il periodo di Giustiniano. Poi, le chiese bizantine s'immiseriscono, si rattrappiscono: il vasto spazio unitario di Santa Sofia viene compresso, sezionato in masse, per ottenere con esso l'effetto d'una certa "plasticità" dei blocchi spaziali. La cupola, per es., che negli edifici tardoromani, quindi anche in Santa Sofia, aveva il compito di raccogliere, concludere ed esaltare la totale unità dello spazio interno, si racchiude sempre più, si coagula, ritirandosi in una piccola zona centrale e innalzandosi, così da staccarsi dalle articolazioni inferiori, fino a divenire una forma di spazio chiusa, globosa, isolata, minuta, di valore infine sol

tanto decorativo, -

23. - Gioverà ora per maggiore chiarezza, confrontare la forma di due monumenti quasi esattamente coevi, e di planimetria, e di sviluppo, press'a poco simili, ancor esistenti nelle loro strutture fondamentali. La chiesa dei SS. Sergio e Bacco di Costantinopoli, per es., di poco posteriore al San Vitale di Ravenna, appare al confronto di questa meno evoluta, nel senso della smateriazione dell'immagine e della sua superficie.

Il distacco è sensibilissimo già dall'esterno. Di fronte alla nitida struttura esterna di S. Vitale, alla chiara divisione dei contrafforti, all'immediata leggibilità della snodata forma dello spazio ottagonale, al rapporto reciproco delle superfici dichiarato dalle sottili e graduate strutture, alla snellezza della cupola che s'innalza col suo liscio tamburo nettamente separata dal blocco sottostante, vi è in SS. Sergio e Bacco una pesante, depressa, poco articolata massa, che nasconde le interne disposizioni spaziali: uno zoccolo cubico sormontato da una larga cupola dall'estradosso piatto e ancor più appesantito dai rozzi contrafforti angolari direttamente derivati dall'architettura romana ancora degli inizi del IV sec.; una forma complessiva poco differenziata, omogenea, di spessa durezza materiale, che sacrifica intenzionalmente all'effetto globale della massa le articolazioni architettoniche soprattutto la congruenza, così evidente in San Vitale, tra ottagono interno ed ottagono esterno. Insomma, mentre S. Vitale col suo impulso verticale, e con il carattere levigato, ottico delle superfici tende a superare la materialità, SS. Sergio e Bacco con la sua massiccia e pesante struttura accentua già dall'esterno l'effetto di materiale sostanzialità.

All'interno, le differenze sono ancor più sensibili. IN S. Vitale il preponderante sviluppo in elevazione, il maggior avvicinamento dei pilastri e la conseguente aumentata profondità delle esedre disposte in continua corona e traforate dai due ordini di triplici arcate provocano un movimento di risacca che determina non una superficie riposante, ma un'inquieta, cinetica visione dello spazio. Le esedre sembrano immergersi in uno stato di spazio senza limiti. In SS. Sergio e Bacco la larghezza supera l'altezza; manca la corona di esedre, e v'è invece l'arcaica (ancora medioromana) disposizione delle quattro nicchie d'angolo intercalate con interco-

lunni rettilinei; i pilastri appaiono bassi, radi, lontani; le nicchie, beanti; la cupola si lega alla sottostante massa della parete e l'opprime, così che le strutture dell'ottagono centrale sembrano comprese e respinte contro le pareti esterne, sulle quali si campiscono, togliendo agli ambulacri il significato di corridoio aperto continuo ed il loro effetto ottico. In SS. Sergio e Bacco manca l'elastica, oscillante, continua linea di archi di S. Vitale e vi sono invece architravi massicci, che mettono in risalto lo spessore delle pesanti muraglie e accentuano le strutture orizzontali più ancora che nel S. Lorenzo di Milano, anteriore di circa un secolo. Ma, analogamente, anche in SS. Sergio e Bacco i pilastri non si innalzano snodati e ininterrotti fino alla cupola, ma sono nettamente tagliati a metà dalla linea continua degli architravi, i quali determinano una disposizione piatta, orizzontale dell'intero spazio. Inoltre, queste membrature sono plastiche, proporzionate in senso classico, profondamente articolate e ancora rigidamente impegnate nella massa. Questa struttura plastica, che sottolinea ellenisticamente il gioco tettonico e limita l'effetto di superficie ottica della parete, si ripete nel fregio sui matronei, il quale, malgrado gli archi, si unisce figurativamente ai capitelli delle esedre in una continua orizzontale, parallela a quella del piano inferiore, e in tal modo non può che accentuare ancor più la piatta uniformità dello spazio.

Mentre dunque in S. Vitale la tendenza tardoromana all'immaterialità spaziale raggiunge il suo più alto risultato, attraverso il disciogliersi della parete, il verticalismo dell'asse costruttivo, l'accentuazione dell'irraggiamento in profondità, il superamento d'ogni rappresentazione del rapporto tra pesi e sostegni: sicché il senso antico della materia e del peso vi appare meravigliosamente vinto, nella chiesa contemporanea di Costantinopoli, sebbene derivi pur essa, manifestamente, dagli stessi precedenti romani e pur essa si inserisca nell'unitario processo evolutivo tardoromano, rimangono ancora sensibilissimi residui di omogenei effetti di massa, di spazialità sostanzialmente definita, plasticamente e tettonicamente rappresentata. Giustamente dunque ripete Zalusky, che, " mentre l'occidente romano, nell'ultima tappa della sua evoluzione, Ravenna, ha portato coerentemente fino alle sue ultime conseguenze il processo di smaterializzazione, l'architettura dell'oriente romano è rimasta assai più tenacemente attaccata allo stadio antecedente cotesto ultimo grado di sviluppo; ed ha serbato la massiccia rigidità del blocco con le sue tendenze sostanziali più fortemente irrisolte. Soltanto così ci si può spiegare come in SS. Sergio e Bacco si trovi una corrispondenza con l'architettura bloc-

co-massiva medioromana assai più forte che a Ravenna....", (pg. 110).

E pure nella condotta della luce -che è di fondamentale importanzaper la forma dell'architettura: perchè è essa che contribuisce a modulare il chiaroscuro nel quale si risolve l'immagine - è avvertita una sottile differenza, nello stesso senso, nelle due chiese. Ciò richiederà un più lungo ed articolato discorso: notiamo frattanto, con una visione globale, che nell'edificio costantinopolitano il chiaroscuro risulta assai più tenue, per il fatto che quasi non esiste dialettica tra l'ambulacro e il vano centrale cupolato; questo, circondato dalle due cinture orizzontali in funzione visiva di architravi, appare fortemente formato, ma anche dilatato, inerte, immerso in una luce uniforme. La stessa cupola del resto è curiosamente depressa e, quasi a ricordo dei precedenti xylotruli, poco articolata col piedritto. A Roma, ripeto, una cupola siffatta si sarebbe costruita agli inizi del IV secolo, non del VI. E pure la cupola di Santa Sofia è larga, espansa, senza tensione, senza slancio, senza quella dinamica ascensionale che ha la cupola di S. Vitale. E si noti, non è, quella che vediamo, la volta eretta da An<sup>to</sup>n timerio e da Isidoro: è quella ricostruita da Tridate nel X secolo e racconciata nel XIV. La volta giustiniana era assai più bassa, e non era neppure una vera cupola, ma un'ampia volta a vela.

Il terremoto del 553 ne scosse l'arco orientale di sostegno, che fu guastato più profondamente dal successivo terremoto, del dicembre 557. Sei mesi più tardi crollò l'arco, trascinando seco buona parte della volta: la quale fu ricostruita più alta di 6 metri e 25 centimetri, da Isidoro il giovane. Il terremoto non fu che una delle cause del crollo, e non la principale. E tra queste fu, come è noto da tempo, qualche errore nella disposizione dei sostegni: uno studio di Emerson e Van Nice (1), vi ha aggiunto il difetto nella composizione del cemento e il cedimento delle costruzioni. Ciò conferma, che la padronanza almeno della tecnica costruttiva romana da parte di architetti così geniali era tuttavia per qualche lato imperfetta anche nella Bisanzio del VI secolo. -

---

(1) W. EMERSON e R. L. VAN NICE, Hagia Sophia, The collapse of the first dome, in "Archaeology" (The Archaeolog. Institute of America), IV, 1951, pgg. 94-103.-

24. - Gli è che i bizantini, non sollecitati quanto i Romani d'occidente, dall'esigenza di metter in forma grandi spazi "vissuti", e quindi di articolare, in coerente relazione, anche il linguaggio architettonico e la stessa tecnica costruttiva, tolsero dall'esperienza romana quel che poteva giovare loro e non di più: quello che poteva essere tradotto in neoellenico, portato al senso ch'essi volevano dare all'immagine degli spazi. Perciò una medesima tradizione portò a risultati formali, chi ben l'intenda, diversi, e basti riprendere il paragone tra i due massimi esempi d'architettura voltata e cupolata paleocristiana, contemporanei, ma l'uno romano occidentale, l'altro bizantino: San Vitale e Santa Sofia. Ambedue discendono dalle stesse premesse linguistiche; il loro lessico, gli stessi nessi sintattici sono quindi in buona misura i medesimi (e ciò spiega l'indistinzione "pan bizantina", che nelle loro analisi è stata, ed è tuttora corrente nei manuali). Ambedue sono immagini di spazio accentrato, articolato e coperto da cupola. E in ambedue la cupola, e la sua luce, maturano evidentemente il "significato" che tale motivo assume a Roma.

Ma in San Vitale si riafferma il "principio" dello spazio romano accolto, certo, in alto, dalla cupola, che è forma e simbolo del divino; ma ha lo stesso senso di punto terminale di un'esperienza in atto, che ha l'abside della basilica latina: e perciò non è immobilmente contemplato, ma concretamente vissuto, partecipato dal soggetto che vi sta dentro; di ragione artistica, è un'immagine fluida, mossa, che si determina punto per punto, con un'intensa dialettica chiaroscurale.

In Santa Sofia, invece, lo spazio è 'fermato: l'eccezionale ampiezza del vano interno, l'inerte enormità di questo vacuo cui corrisponde, in piena coerenza figurativa, la bloccata chiusura delle pareti e l'uniformità delle sculture dei capitelli dei fregi, riporta all'idea della forma come assoluto oggetto di contemplazione, e dunque all'astrazione del disegno. Vi domina infatti una sorta di astrazione geometrica: Santa Sofia è davvero il tempio di un dio che di nuovo, platonicamente, geometrizza dovunque; e non meraviglia che a disegnarla siano stati dei greci, e maestri di geometria. Già cotesto arresta l'immagine - che è così viva, commossa, cinetica nelle basiliche romane e in San Vitale - e ne fa l'epifania di un'assoluta idea dimensionale.

Gioverebbe, su questa base, analizzare il senso dei minuti particolari, in parte l'abbiamo fatto nelle prime lezioni, apparentemente analoghi, dell'immagine dei due edifici: vi si ritroverebbe sempre una coerente rispondenza di



forma con il relativo Kunstwollen.

Si veda, per es., come è trattato l'acanto nei capitelli e nei fregi delle due chiese. A San Vitale esso è ridotto a una trina, priva di qualsiasi plasticità: puro colore chiaro, sul fondo scuro dell'incavo, ed è impropriamente che diciamo "disegno", o "pieno", e "campo" o "vuoto"; perchè in realtà non si può dire quale sia il campo e quale il disegno, se faccia più disegno il "pieno" o il "vuoto": vi è una perfetta reversibilità di valore, che attesta, appunto, che tutta l'immagine è portata sopra una superficie assoluta, senza spessore. A Santa Sofia vi è un trattamento dell'acanto apparentemente simile: ma non è difficile accorgersi che v'è una differenza assai significativa: la foglia conserva residui di plasticità, ma, soprattutto appare isolata col suo tagliente contorno contro l'incavo che fa veramente da sfondo. Il che vuol dire, che l'immagine ha evitato una totale fusione "ottica"; che si sente il disegno come disegno di primo piano, e lo sfondo come sfondo, "classicamente", su due piani di profondità diversa. Si guardi poi la forma dei capitelli. In San Vitale essi sono "fusi nello spazio": hanno forma, persino posizione tale, da inserirsi nell'unità dell'immagine, totalmente cromatica, della "parete" che definisce lo spazio in quel punto: provatevi per es. ad uscire dal presbiterio di San Vitale, e girare sotto la cupola facendo perno sulla colonna esterna senza perdere mai di vista il suo capitello: vi accorgete che questo capitello è conformato, situato e decorato in modo tale, da presentarsi via via come relativo a quell'immagine della "parete" che si viene costituendo agli occhi di chi procede entro la chiesa. I capitelli, invece, che sono dentro il presbiterio, e pertanto non possono essere veduti che da un solo lato, hanno una forma geometrica e un disegno fermo, che "non gira" su se stesso. In Santa Sofia non trovate nulla di tutto questo: trovate dei bei capitelli che potete ammirare in sé, uno per uno: ancora solidi, ancora con uno scheletro di irriducibile plasticità. Ancora: a Santa Sofia i capitelli non hanno veri pulvini, come a San Vitale. Perchè? Perchè il pulvino ha, evidentemente, il compito di interrompere figurativamente il rapporto verticale tra il peso e la resistenza (rapporto razionale, "classico", che infatti l'arte greca accusa plasticamente): in tal modo l'immagine della "parete" si svolge tutta orizzontalmente, in superficie. Così avviene nell'architettura ravennate; ma a Santa Sofia le persistenze di gusto "classico" hanno voluto far sentire ancora che veramente l'architrave insiste sulle colonne attraverso il capitello, e perciò l' "irrazionalità" del pulvino è stata scartata. Ancora: a Santa Sofia vi sono architravi sporgenti dalle pareti, che circondano orizzontalmente il vano interno,

e in questo modo chiudono e fermano lo spazio. A San Vitale non vi sono che arcature continue, e lo spazio viene liberato verso l'alto. Si potrebbe continuare nel confronto, fino ai minimi particolari. Guardate per es. la differenza nel rapporto tra decorazione a marmi policromi e decorazione a mosaico in San Vitale e in Santa Sofia. Ambedue hanno evidentemente l'effetto di risolvere cromaticamente la parete. Ma la rivestitura di "crustae" marmoree è, tra i due sistemi, quello meno radicale: la parete non è trasformata in colore dai marmi con la stessa intensità che dai mosaici. Ora: nel presbiterio di San Vitale la decorazione a mosaico arriva fin sotto le finestre e lascia al rivestimento marmoreo soltanto un esiguo zoccolo. In tal modo lo "spazio" che ospita l'altare assume la forma di uno scrigno chiuso da superfici intensamente colorate, il cui caldo colore si muove, fluttua attraverso il presbiterio, accresciuto dalle tensioni della luce, che intridono quest'atmosfera densa di colore. Questa intensificazione dell'effetto cromatico manca del tutto nel vima di Santa Sofia, come di ogni altra chiesa bizantina. La rivestitura di marmi copre le intiere pareti, nella loro enorme estensione, fino all'altissima imposta delle volte, e non può quindi surrogare l'effetto della decorazione a mosaici. Si aggiunga, che anche le crustae di Santa Sofia sono di color uniforme, bianco e grigio per lo più, per vaste estensioni: il che "ferma" ancor più l'immagine degli spazi, insinua un residuo di plasticità, attenua comunque la soluzione cromatica. Insistendo nell'esame, esercitandolo su ogni altro sia pur minimo aspetto delle due chiese (ciascuna in sè coerentissima): dalla posizione delle finestre (che determina una particolare condotta della luce) al rapporto tra vano centrale e ambulacri, si otterrebbe lo stesso risultato. A Ravenna, e in genere in Occidente, ogni effetto di stabilità e di limitazione geometrica manca: lo spazio si fa tempo, si muove, è risucchiato verso l'alto, verso la soluzione "ad infinitum" della cupola, senza possibilità di staticità contemplativa; a Costantinopoli v'è un trattamento dello spazio freddo e severo, che respinge le ultime soluzioni cromatiche romane, e ferma l'immagine in una immobilità che è propria ad esprimere la dimensione "neoplatonica" dello pseudo Dionigi l'Areopagita.

Il che non vuol dire, beninteso, che Santa Sofia non sia uno dei massimi capolavori dell'architettura d'ogni tempo: non si tratta qui di istituire un'inammissibile scala di valori artistici, ma di determinare, coi mezzi di cui disponiamo, delle caratteristiche delle opere, e di assumere queste, se vogliamo, a indice del "Kunstwollen" paleocristiano occidentale, e paleocristiano orientale (o bizantino). L'immagine spaziale realizzata da Santa Sofia, pure sorta dal

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

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

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

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

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

La diversa immagine degli spazi nei due massimi monumenti del VI secolo: San Vitale e Santa Sofia, rispecchia cote-sta diversa intonazione del Kunstwollen in Occidente e a Bi-

sanziò. La quale andrà poi sempre più accentuandosi nel Medioevo. Di fronte all'arte medievale dell'Occidente, sempre incalzata dall'inquietudine "esistenziale", si leverà l'impassibilità metafisica dell'Olimpo cristiano di Bisanzio. Esso non sarà più, come l'antico Olimpo, rappresentato con la forma plastica, ma col colore fisso invariabile degli smalti e dell'oro incorruttibile. Ma sarà ugualmente "intemporale", nella sua "theoria"; non avrà bisogno d'essere illuminato dalla luce fuggevole di questo mondo di giorni perduti nell'abisso del tempo: avrà un'eterna luce in se stesso, come gli dei d'Omero, e di Fidia. Ancora una volta i greci, a Bisanzio, dovevano sottrarre la "forma" (e con essa il "sentimento") alle contaminazioni del tempo. L'arte dell'Occidente, invece (sebbene ammalata da Bisanzio, come l'era stata Roma dalla Grecia antica), rimase immersa nel tempo, nell'esperienza della natura e della storia, e nell'esperienza del concreto esistere.-

25.- Parrebbe dunque di poter concludere che la chiesa giustiniana di Santa Sofia - argomento di questo corso - realizza un'idea greco-cristiana (lo stesso vocabolo "divina Saggiezza" sembra indicarlo, come vedemmo) in linguaggio architettonico romano, tuttavia "gracizzato" anch'esso. La "ideologia" che la ispira è, s'è visto, la dottrina di quel singolare teologo siriano (di ispirazione neoplatonica) che fu lo pseudo Dionigi l' Areopagita. La sugîtha per Santa Sofia di Edessa ne è certo un riflesso: le indicazioni della sua ermeneutica sono estensibili al grande edificio costantinopolitano. Giova tuttavia esaminare un po' più da vicino il pensiero dello pseudo Dionigi, per vedere fino a che punto, e in che senso, questa connessione (proposta per la prima volta da André Grabar, per Edessa, e da me stesso, per Costantinopoli) si sostenga.

Bisogna dire innanzitutto che, sebbene Dionigi assuma l'idea greca di κόσμος, egli non ritiene essenziale spiegare il mondo sensibile come tale - come avevano tentato tutti i filosofi antichi, e lo stesso Basilio - . L'universo sensibile è piuttosto considerato da lui come un campo di simboli, che può e deve introdurre l'intelligenza umana al mondo intelligibile (κόσμος νοητός) che è costituito dalla vita della Chiesa, dalle essenze angeliche e dalla divinità. La φυσιολογία, che occupava ancora gli ultimi neoplatonici, vede il suo terreno ridursi a favore della θεωρία e della θεολογία. Dionigi non vuol essere nè matematico, nè a-

astronomo, nè "musicista". Egli si impegna esclusivamente a presentare un universo spirituale: l'universo dove le intelligenze santificate possono unirsi a Dio. Questo universo, è stato osservato, -in qualche modo per attenuare quanto ho detto or ora -, non è interamente affrancato dalla cosmologia, e si definisce anche in riferimento alle idee cosmologiche dominanti. Io però ritengo che ciò non sia sufficiente a moderare l'estrema formalizzazione, o astrattizzazione, del mondo dionisiano. Tutto vi diventa simbolo, anzi è simbolo. E per esempio: la *δημιουργία* di Dionigi assomma gli attributi del Creatore e quelli del Salvatore: questo incontro della cosmologia con la soteriologia esclude dall'universo dionisiano l'opposizione iniziale che reggeva il mondo della gnosi, di Marcione o di Mani. Inoltre: la correlazione dei due mondi, spirituale e sensibile, appare soprattutto nel fatto, che il mondo sensibile deve manifestare i misteri divini; non si dice però come ciò possa avvenire "materialmente", anzi si afferma che si tratta di una regola, la quale si verifica nei simbolismi scritturale e sacramentale: si spiega dunque un'astrazione con un'ulteriore formalizzazione. A un certo punto tutto è metafora, e le metafore stesse (per es. *κόσμος* , che Dionigi, è curioso, adopera preferibilmente nel senso di "cura di bellezza femminile" = *κόσμους γυναικείους* ) vengono esse stesse risolte in simboli. Perchè essenziale resta l'universo spirituale delle intelligenze, il quale, verrebbe voglia di dire in termini attuali, è "pura" anzi sincronica struttura linguistica. In altre parole, in tutta la grande impalcatura di questa *τάξις* gerarchica non è il rapporto tra la "realtà" simbolizzata ed il suo simbolo, che prevale nel significato, ma il rapporto che lega le metafore (a cominciare da quella che ha il "nome" di Dio) tra loro. Per ottenere una tale fusione, Dionigi deve dare non soltanto al mondo celeste una *διακόσμησις* , una struttura formalizzata all'estremo (affinchè sia permanente) ma fare dello stesso mondo terrestre un riflesso analogo dell'ordine che regge le intelligenze celesti: per es. la gerarchia ecclesiastica è a così dire disumanizzata al possibile, per poter riflettere la struttura del *κόσμος* divino - che del resto è il solo "reale" - .

S'intende che, in questo mondo di quaggiù, nel saeculum, un residuo di esperienza rimane inevitabile: questo residuo è risolto, alla sua maniera, dalla scienza dionisiana. Perchè l'intendiate anche così sommariamente, debbo richiamare quanto ho detto nelle lezioni seguite all'esercizio di lettura di Santa Sofia, dopo le vacanze di Natale. Ho parlato del neoplatonismo, ma ho ricordato anche che l'influenza progressiva delle religioni misteriche e teurgiche aveva per così dire co stretto quella filosofia ad integrare la vecchia mitologia e

ad allargare, in questo modo, la loro nozione di "epistème":

La "vera scienza" viene estesa agli esseri ed agli elementi di questo mondo (umani, animali, vegetali, cosmici) ma solo in quanto essi intrattengono rapporti privilegiati con una qualche potenza od un qualche elemento celeste determinato. La scienza diventa quindi una gerarchia delle metafore umane, la quale, ovviamente suppone lo spazio ed un tempo spazializzato. La materialità dei simboli e la frammentazione del discorso sono per Dionigi, come per i suoi emuli neoplatonici, dei mezzi per mettere l'Uno alla portata delle nostre intelligenze limitate; l'inesprimibile è espresso; quello che sfugge ad ogni forma prende una forma sensibile; l'eterno entra nel tempo. Per opera di questa condiscendenza, il Trascendente ci diviene accessibile, ma a condizione che, in un movimento inverso, le nostre intelligenze si convertano innalzandosi dal piano spazio-temporale della conoscenza discorsiva alla contemplazione puramente intelligibile ed all'unione perfetta. L'anagogia della nostra gerarchia umana non si opera in una durata puramente spirituale. Essa deve vincere le resistenze dello spazio inerente allo "schematismo" simbolico e le resistenze d'un tempo spazializzato inseparabile dalla frammentazione successiva del discorso.

E' utile, a questa nostra ricerca particolare, fermare l'attenzione sul significato che la dottrina dello pseudo Dionigi attribuisce a "Sofia", alla Saggezza, cui è dedicato il tempio di Giustiniano.

L'ultimo neoplatonismo, abbiamo visto anche or ora, ha fornito al teologo siriano una teoria della conoscenza, angelica e umana, che la Scrittura, l'insegnamento concreto del Salvatore e della Chiesa giustificano nelle sue linee essenziali, ma non formulano per nulla, tanto meno precisano. Di qui, ovviamente, oltre ai punti di convergenza tra scienza dionisiana e scienza neoplatonica, sorgono anche dei punti di divergenza: uno di questi riguarda appunto la "sofia", la saggezza, che assume un significato, che sembra situare l'una e l'altra dottrina in due "universi di discorso" differenti.

Giamlico e Proclo rimangono affisati al vecchio ideale platonico, tendenzialmente enciclopedico, il quale imponeva alla vera scienza, non già come parti integranti, ma piuttosto come preamboli necessari, le conoscenze umane più diverse. Il vero saggio deve essere in primo luogo un sapiente, uno erudito: sarà dunque matematico, astronomo, geometra, musicista, sociologo etc....Proclo commenta il Timeo e s'attarda sulle sue ipotesi astronomiche; commenta gli elementi di Euclide e compone egli stesso un Abbozzo delle posizioni astronomiche. Giamlico, da parte sua, aveva dato una spiegazione

teologica dei primi dieci numeri. Per Dionigi, vi è pure corrispondenza tra sapienza e saggezza (σοφία). Ma questa, per essere autentica ed efficace, non è tenuta ad attardarsi sulle conoscenze umane, o cosmiche propriamente dette. Essa proviene esclusivamente da Dio e richiede soltanto l'adesione dell'intelligenza che la accoglie. E per questo senza dubbio, malgrado il posto ch'essa dà alla θεωρία, l'ἐπιστήμη dionisiana segna insieme una riduzione ed una liberazione di fronte alle nozioni platonica e neoplatonica della scienza: non impone più al saggio quel dominio di tutte le discipline umane, accessibile soltanto alla doppia aristocrazia del censo e del rango sociale. La scienza dionisiana si comunica a tutti gli ordini della gerarchia e non ha altra misura nè altra condizione che la conversione delle intelligenze. Quando questa avvenga, la scienza si trasforma in saggezza, in σοφία.

Come avrete compreso da questa rapida e sommaria esposizione, la dottrina dello pseudo Dionigi l'Areopagita poteva offrire senza dubbio una "base ideologica" alla messa in forma di un edificio come Santa Sofia: l'idea di saggezza, estremamente rarefatta, che vi si incarna, l'impalcatura delle sue forme rispondentisi (simmetriche) consonanti di spazio (analogiche), che si sovrappongono, nella loro taxis, innalzandosi verso la luce (anagoghè) etc. possono trovare una spiegazione nei libri dionisiani. Dai quali però, debbo aggiungere, gli architetti, e i loro consiglieri teologici, poteron trarre poco più che un'ispirazione generica. Nulla vi è nella teoria areopagitica, che giustifichi, per es., la decisione di dare all'idea della θεωρία, cioè al principio del divino, dal quale tutto gerarchicamente discende, la forma architettonica d'una cupola. Per spiegarci la scelta di questa forma non è dunque sufficiente il ricorso alla dottrina dionisiana. La nostra archeologia (al senso di Michel Foucault) deve ora operare una ricerca in un'altra zona dell'episteme (sempre al senso di Foucault) della civiltà antica al suo tramonto. Questa ricerca potrà darci ragione, spero, non soltanto del "tipo" architettonico cupolato di Santa Sofia, ma anche del perchè questa nuova Grande Chiesa, sostituendosi, per opera di Giustiniano, alla precedente basilica latina, di cui abbiamo chiarito insieme la forma e il significato nell'ambito dell'arte di glorificazione tardoromana, possa conservare questo significato pur mutando forma.

Bisogna ricordare infatti che la Grande Chiesa, anche se con Giustiniano abbandona quella struttura architettonica ch'era stata, come abbiám visto, la traduzione cristiana del tribunalium, cioè del complesso di maggiore valenza ideologica, in relazione al culto monarchico (e, in corrispondenza,

di maggiore imponenza visiva, o <sup>se si vuole monemica</sup> meglio esperenziale) dei palatia tardoromani, rimane sempre, pure nella nuova e diversa forma datagli da Antemio, la chiesa imperiale per eccellenza: parte integrante del grandioso complesso del Palazzo Sacro di Costantinopoli, e momento a così dire obbligato del dispiegarsi delle cerimonie auliche. Non è dunque supponibile che la nuova forma di Santa Sofia incarni solo un significato genericamente areopagitico, trascurando il significato propriamente "imperiale", o rimanendovi indifferente.

Penso che la zona dell'episteme, alla quale la nostra archeologia è più opportuno ora si rivolga, sia quella (pro fondamente innestata nell'esistenza concreta, come s'è visto, più che nella dottrina) della religiosità che intride, la vita dell'impero romano degli ultimi secoli in ogni suo strato. In questa religiosità, appunto, viene assumendo valore sempre maggiore fino alla peripezia bizantina, il culto del Sole.

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

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



gorismo e dello stoicismo, un posto privilegiato.

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

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

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

A Roma, com'è noto, i culti orientali si infiltrarono già nel 3° secolo av. Cr.: fu dapprima il culto di Cibele, la Grande Madre - che aveva già assunto il suo carattere uranico -. Giove è già chiamato non soltanto il sovrano del mondo - Pantocrator -, ma anche l'altissimo - hypsistos -, e il cielo eterno, Caelus aeternus, Optimus Maximus. Un tempio fu consacrato alle divinità solari della Siria, sul Gianicolo, nel I° secolo e rifatto nel II° e nel IV°; un altro tempio fu innalzato nel giardino di Cesare al Sole palmireno, etc. Il sincretismo religioso romano, com'è noto, assimila via via tutte le divinità che vengono a contatto con la cultura dell'impero: Ba'al, Melkart-Ercole, Serapide, Attis, Mithra soprattutto - il Sol invictus, che diverrà il dio dell'esercito e degli imperatori, tra cui Costantino; in fine Cristo, dio solare anch'egli, come dimostra, se non altro, il mosaico del 3° secolo trovato abbastanza recentemente nel

piccolo mausoleo dei Giulii, durante gli scavi sotto il San Pietro Vaticano. Tutte queste religioni si fondono in una specie di monoteismo solare, e si costituisce una teologia influenzata insieme dal neopitagorismo, dallo stoicismo e dalle religioni orientali. Il neopitagorismo, grazie a Posidonio d'Apamea, cui si ispira Cicerone nel Sogno di Scipione e nel De natura deorum si diffonde a Roma nel I° secolo av. Cr. con Nigidio Figulus e si perpetua durante i primi tre secoli dell'era cristiana: la basilica pitagorica di Porta Maggiore a Roma ci mostra tutti i simboli che mise in circolazione. Lo stoicismo non ebbe minore importanza, e tutti sanno come Marco Aurelio univa all'osservanza dei suoi precetti la reverenza per il Sole.

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

Ciò che più importa al nostro scopo non è tanto raccogliere queste notizie abbastanza ovvie soprattutto dopo gli studi di Cumont, di Carcopino, etc., quanto notare come il culto solare penetri sempre più nella religione romana e alla fine trasformi lo stesso culto imperiale. Gli imperatori romani, a cominciare almeno dai Flavii, non soltanto sono divinizzati, ma diventano divinità solari. Si fanno rappresentare come astri raggianti, con attributi solari quali il globo, l'aquila, etc. Essi sono il sole, sono chiamati come lui - felici, invitti, etc. - vestono il costume di Apollo (toga purpurea, corona di lauro dafneo); si fanno precedere, nelle cerimonie ufficiali, dal fuoco celeste e terminano la loro vita con una apoteosi: diventano allora i compagni del sole, sono trasportati verso di lui da Febo che dichiara al sole: "vengo verso di te con Traiano sul mio carro tirato da cavalli bianchi", oppure - come Marco Aurelio in un bassorilievo di Efeso, oggi al Museo di Vienna - sono rappresentati mentre Helios, la luna e le stelle li conducono in cielo.

Un culto siffatto non potè essere senza influenza sull'architettura: in primo luogo, naturalmente, sull'architettura

palatina. Il palatium imperiale romano si trasforma, per certi suoi aspetti, in un tempio del sole. Questo argomento non è stato finora, ch'io sappia, sviluppato dagli archeologi, nemmeno da quelli che con maggiore acutezza studiarono l'evoluzione dei palatia, come Dyggve e L'Orange. Io stesso, che mi occupai del problema soprattutto a proposito del castello omeyyade di Msciattà in Transgiordania - e quindi dei riflessi, relativamente tardivi, delle strutture del palazzo tardo-romano, sulla cultura architettonica araba - non ho sviluppato questo particolare, che meriterebbe una ricerca approfondita e quasi completamente nuova, che sarebbe opportuno fosse intrapresa da qualche giovane archeologo. Il quale potrebbe dimostrare, senza eccessiva difficoltà, penso, che accanto al maturarsi del tribunalium o complesso aulico di glorificazione, che abbiamo seguito anche in queste lezioni, il palazzo imperiale romano includeva strutture - in particolare, strutture cupolate - il cui significato non è spiegabile che con la penetrazione dei culti solari e con l'assimilazione dell'imperatore stesso, divinizzato, al sole.

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

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

Fatto costruire, come pare ormai accertato, da Adria-

no (il quale nella sua villa di Tivoli aveva eretto una sala la cui volta simulava il firmamento coperta dal velo celeste ornato di stelle, dai segni dello zodiaco, etc.) il Pantheon è tutto dominato dall'astrologia. Dedicato alla gente, divinizzata, dei Giulii, esso ha un asse orientato a  $175^\circ$ , perchè la nascita di Cesare fu segnata dall'apparizione d'una cometa in questo settore del cielo. Quest'asse corrisponde al sorgere del sole il 1° aprile, giorno della festa di Venere, dei madre dei Giulii, e il 16 settembre, giorno dei Ludi romani. Il Pantheon è diviso, come il tempio etrusco, in sedici zone, che separano delle nicchie ciascuna delle quali, salvo quella dell'entrata, è occupata da una statua di divinità accuratamente scelta per il suo significato uranico.

La cupola è composta di ventotto spicchi, vale a dire il numero dei sette pianeti moltiplicato per il numero mistico quattro. Al centro, l'oculus è aperto, come nei templi solari, come nel santuario di Sabazio in Tracia: esso simboleggia l'etere. Dione Cassio (LIII,27) si domanda se il nome di Pantheon fu dato a questo monumento perchè conteneva le immagini degli dei o non piuttosto "a causa della sua forma a tholos, che somiglia a quella del cielo". La cupola del Pantheon è senza dubbio un simbolo uranico, il più ricco di significato dell'antichità pagana - quanto sarà quello della cupola di Santa Sofia per l'antichità cristiana, e suo precedente in qualche modo necessario. -

26. - A questo punto giova interrompere l'exkursus nella semantica archeologica - che riprenderemo e concluderemo tra poco - per dedicarci a qualche osservazione più propriamente critica, che valga cioè a chiarire il valore figurativo (e la posizione storica o, se si preferisce, diacronica) d'una forma quale quella del Pantheon, nella storia dell'arte antica.

Ma, innanzitutto, possiamo parlare di valori figurati - vi a proposito d'un'opera di architettura? Non sono, questi, proprii delle arti della figura - nel senso, s'intende della locuzione tedesca bildende Kunst - o della rappresentazione: cioè della scultura e della pittura?

L'estensione potrebbe sembrare impropria: giacchè, si dice, l'architettura non si vale di immagini, ma di spazi reali; mentre la scultura si vale di volumi, e la pittura sola li finge, li rappresenta, cotesti spazi e cotesti volumi, col colore. Ma così dicendo, si pone una differenza di materiali e di tecni-

che, non di struttura linguistica. Questa nell'arte, in quanto arte, di qualunque materia e di qualunque tecnica l'artista si giovi, è sempre una forma. Già Galileo, del resto, aveva osservato che la scultura produce immagini di chiaroscuro formalmente non diverse da quelle della pittura; possiamo aggiungere, ovviamente, che anche il linguaggio dell'architettura non fa eccezione: anch'esso si risolve in forme di chiaroscuro, di colore, insomma in immagini.

Queste, evidentemente, sono poste in essere dalla luce: è la luce, che, intridendo gli spazi e battendo sulle pareti e sulle membrature d'un edificio, lo trasforma in chiaroscuro.

Anche in ciò l'architettura non differisce dalle altre arti: sebbene vi sia chi osserva, ancora a proposito della luce, che vi è un grado diverso di "fisicità" tra le arti: poichè, dice, mentre nella pittura anche la luce, fusa nei colori, è creata dall'artista; nella scultura l'artista crea solo i rilievi e gli incavi nel blocco, e il chiaroscuro che ne sorge è prodotto dalla luce reale; e nell'architettura infine, non soltanto la luce che intride gli spazi ma questi stessi spazi sono una realtà fisica. Ma è facile accorgersi che l'eccezione è dettata da un antico equivoco (quello stesso che fa dubitare della permeabilità all'arte di linguaggi come la fotografia o il cinema): e che, di ragione artistica, anche la luce della scultura, e quella dell'architettura, non è un fenomeno di quel che diciamo realtà fisica, ma è struttura dell'immagine; non è mai luce della natura, ma segno dell'arte.

E' infatti una luce che varia di significato figurativo, col variare della storia delle arti, secondo i territori e le epoche: ed in maniera così coerente, che saremmo in grado di tracciare una sintesi compiuta non soltanto della storia della pittura o della scultura, ma anche dell'architettura, in ragione appunto della diversa accezione formale che la luce assume nelle opere.

E valga qualche esempio. La luce che illumina il tempio greco - il Partenone, per es. - non è diversa dalla luce che intride e modula i chiusi volumi della scultura o i limitati colori della pittura greche. Esso è certo la luce del sole, che nel volgere delle stagioni, e delle ore del giorno, investe da punti diversi dell'orizzonte, e con inclinazione, e con intensità diverse la nuda e solitaria rocca dell'Acropoli. Ma con qualunque incidenza, e con qualunque forza essa arrivi a toccare, a bagnare quelle bianche colonne doriche, essa perde ogni variabilità atmosferica, diviene una luminosità ferma e uniforme, la quale, più

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

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

ma non può essere che quella di una plasticità chiusa in sè stessa. Anche quando il suo pensiero lo conduce ai principi universali della mobilità, della relatività, è però sempre l' essere saldo, comprendente tutte le cose, auto-sufficiente ed evidente, che determina l'estrema forma e l'estrema aspirazione della sua spirituale costruzione del mondo.

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

Ciò, s'intende, non è riconoscibile soltanto nelle arti figurative e nell'architettura; ma anche nella letteratura e nella poesia - sebbene qui, la maggior parte della nostra critica, forse considerando gratuite le analisi di struttura, almeno per l'antichità, non si sia finora troppo impegnata - . Giova perciò leggere, per es. nel "Mimesis" di Auerbach le osservazioni sul canto XIX dell'Odissea; più particolarmente, sull'episodio della cicatrice, per mezzo della quale la nutrice Euriclea riconosce nello stanco viandante a cui per dovere di ospitalità lava i piedi, il non dimenticato Ulisse. "Uomini e cose - osserva - stanno e si muovono chiaramente circoscritti, limpidamente e ugualmente illuminati entro uno spazio che si può tutto abbracciare, e non meno chiaramente ed esaurientemente sono descritti i sentimenti e i pensieri, ordinati anche nella loro violenza.....". E ancora: " Omero non conosce sfondo. Quel ch'egli racconta è sempre e soltanto presente...". "...il trascorrere delle cose avviene in primo piano, vale a dire

sempre in assoluta presenza locale e temporale. Si è portati a pensare che le molte digressioni, e questo continuo andare innanzi e ritornare, debbano creare una specie di prospettiva spaziale e temporale; ma lo stile omerico non suscita mai questa impressione. Il mondo in cui si evita questa impressione prospettica si può esattamente cogliere osservando il procedimento con cui le digressioni vengono introdotte, una forma sintattica che è familiare ad ogni lettore di Omero....". E ancora: "il dar le cose soggettivamente e in prospettiva, creando il primo piano e lo sfondo, sicchè il presente si apra verso il passato, è completamente estraneo allo stile omerico, il quale conosce solo un primo piano, solo un presente ugualmente illuminato e oggettivato".

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

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

A Roma, la relazione tra spazio e tempo è profondamente diversa. A Roma lo spazio non è idea, ma esperienza: esso non è considerato in sè, ma è sentito sempre nel suo rapporto col tempo; quindi non è un oggetto chiuso e statico, ma, al contrario, è un Erlebnis, soggettivo, dinamico, aperto; quindi si costruisce, non sulle misure reciproche fra gli oggetti e le parti di un medesimo oggetto, ma sulla relazione, appunto, tra gli oggetti e il soggetto; quindi



non è, diviene; è una possibilità, non determinabile in anticipo; e dunque la rappresentazione del mondo propriamente romana si disinteressa della mensurabilità degli oggetti e delle loro parti: questi non hanno valore per sè, ma solo per il loro rapporto sempre mutevole, imprevedibile, col soggetto: perciò la loro immagine è illusione. Ed ecco subito nell'arte romana le forme rinunciare all'integrità plastica ellenica, che le ancorava ad una situazione immutabile, di primo piano; e divenire macchie di colore labile e scorrevole: punti del tempo.

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

Il fondamento della religione romana è la religio (intraducibile in greco): che non è contemplazione di esseri divini, ma disposizione del proprio tempo alla volontà divina: obbedienza ai segni della divinità. Questi segni non sono figure, sono comandi; non sono forme di spazio, ma voci del tempo. Il dio di Roma non ha volto, è un cenno: è il numen, che si manifesta col nutus: principio e causa di azione. Obbedire al nutus con azioni compiute giustamente (riti) è essere religiosi alla maniera romana. La struttura del divino, che in Grecia escludeva il tempo ed era tutta nella forma visibile di Zeus o di Athena, a Roma era il tempo della vita del sacerdote: il flamen dialis, per es., la cui vita è composta tutta di atti religiosamente significativi. Il che vuol dire che, mentre i greci, per sottrarre i loro dei alle contaminazioni del tempo, avevano fatto di essi delle forme ideali: essenze intemporalmente situate in un puro spazio; i romani costruirono la loro struttura del divino con questa materia tutta temporale, che è la vita intera d'un uomo. Non la statua, la fermata figura plastica di Zeus, ma il decorso temporale inarrestabile della vita del flamine era per i Romani il modo di rappresentare il Diespiter, il dio romano del cielo. E il cielo stesso era per i romani non tòpos, nè choros, nè diastema, non locus, insomma; ma tempus - nel quale non apparivano forme da contemplare; ma si udivano voci e si coglievano cenni che davano impulso all'azione concreta,

storica. - E l'edificio sacro era simbolo del tempus, era templum.

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

E' perciò che l'architettura romana, al contrario della greca, si esprime decisamente con lo spazio interno dell'edificio: perchè è questo spazio, nel quale l'uomo che vive è immediatamente immerso, quello che è legato al tempo del concreto esistere. Rivediamo sotto questa luce, il Pantheon: a differenza del Partenone, dove tutto è appiglio plastico alla contemplazione, il Pantheon già all'esterno, è un'immagine senza limiti: togliete il pronao classicheggiante, ed esso non è che un cilindro nudo, rivestito in origine di lastre traslucide, sul quale la luce non ha dove arrestarsi, dove cagliarsi in chiaroscuro plastico: è una immagine che ruota senza fine, e non ha altro punto di riferimento che la circolarità dell'orizzonte. Ma il suo significato più pieno è, giustamente, all'interno: dove l'immagine dello spazio non è definita dalla immobile scacchiera greca del sistema architrave-colonna, ma dal volgere continuo della parete, che gira tutto intorno, e accompagna con la sua circolarità il respiro di colui che è immerso in quello spazio ch'essa stessa crea; e dalla cupola, che proietta ad infinitum questa forma temporale dello spazio, questa immagine coerentissima del tempus romano.

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

La cupola è l'accento risolutivo di una tale immagine

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

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

E perciò vi è la cupola; e la cupola non è chiusa, ma aperta: al centro ha il lucernario, dal quale la luce del giorno irrompe e batte sui marmi della parete, che la riflette: una luce dunque che non è inclusa nella figura, come in Grecia, ma viene dall'infinito, è segno dell'inafferrabilità dello spazio e della variabilità del tempo: è insieme naturale e divina.

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

27. - Torniamo all'archeologia del culto solare - e dell'imperatore identificato col sole - in Roma. Con Settimio Severo - con l'impero del quale s'è visto, per tanti aspetti si può dire abbia inizio il periodo tardoantico - il culto del sole non può che ricevere nuovo e più deciso impulso. Il Settizonio, ch'era il vestibolo del suo palazzo, simboleggiava i sette pianeti, i sette cieli. Settimio vi innalzò la sua statua come cosmocrator, padrone del cosmo, in mezzo agli dei planetarii. L'aula del trono era una sala cosmica, coperta da una volta dove era rappresentato l'oroscopo imperiale. Simboli solari erano anche nel circo - immagine dell'universo - che comunicava col palazzo. Il figlio di Settimio, Geta, appare sulle sue monete col capo raggiato e con la mano levata, come Helios, e si proclama "Sole e figlio dell'imperatore sole invitto": "Severi Invicti Augusti Pii Filius". Elagabalo costruì sul Palatino un grande tempio del sole per accogliere la pietra nera importata dalla Siria nel 219 (egli stesso del resto era sacerdote del dio sole). Aureliano diede per così dire sanzione ufficiale al culto, stabilendo le feste del giorno natalizio del sole - il 25 dicembre, come quello di Mitra, e poi il Natale cristiano -; e fu anche il primo imperatore ad intitolarsi ufficialmente su una moneta Dio e Signore per nascita ("Deo et Domino nato Aureliano Augusto"). Il tempio, dedicato al sole, ch'egli fece costruire nel Campus Agrippae, era, naturalmente, un'aula circolare circondata da un ambulacro e coperta da cupola. Infine, per concludere, Costantino, com'è noto, si proclamò Helios; battè monete dove si vede suo padre Costanzo accolto dal Sole; incise nelle sue proprie medaglie l'esergo "soli invicto comiti" sotto la sua effigie nimбата, seduta sul trono, con uno scudo dov'è raffigurato il carro di Helios, installato, come Mitra, in mezzo ai segni dello Zodiaco. Anche Licinio del resto, nel cammeo conservato al Cabinet des Médailles a Parigi, appare mentre è trasportato in cielo dalla quadriga solare.

Nell'architettura palatina, la rotonda astrale sembra divenuta uno degli elementi d'obbligo. Nel Palazzo di Diocleziano, a Spalato, abbiamo visto, a sinistra dell'asse glorificante poco prima dell'accesso al grande tribunal, l'edificio accentrato e cupolato che servì da mausoleo del tetrarca, ma ch'io ritengo senza dubbio avesse anche questo significato; ancor più evidente forse nella rotonda di Salonico, in origine parte del palatium di Galerio. Quando questo grande e luminoso edificio "solare" fu cristianizzato sulla fine del IV secolo, i mosaici della cupola conservarono ancora un'eco di codesta simbologia uranica. Al cen-

tro dell'immensa volta appariva non Helios ma Cristo: tuttavia ascendente in cielo alla maniera delle antiche anagogài del Sole o di Mitra. L'oro stesso, del resto, che riveste gli intradossi di quelle cupole, sia pagane che cristiane, è materia solare. Prima di ricoprire le absidi e le cupole delle chiese cristiane, esso si spiega sulle volte, le absidi, le cupole "glorificanti" delle sale del trono imperiale. A Costantinopoli, nel Grande Palazzo, la Magnaura - che, già s'è visto, era il consistorium aulicum costantiniano - era, come dice lo stesso nome, tutta scintillante d'oro: il trono, dal quale l'imperatore riceveva la proskinissis (un rito del culto solare) dei sudditi, era posto contro un'abside e sotto una cupola interamente rivestita d'oro.

Costantino sostituì a Mitra, sol invictus, ch'era stato il suo dio almeno fino al 314, Cristo; ma è probabile che nel suo pensiero fossero press'a poco la stessa cosa; in ogni caso egli stesso, si ritiene figlio del sole. I suoi successori non rifuggono dal proclamare la loro divinità; nel 474, Leone e Zenone celebrano "adorata nostrae divinitatis purpura". Costanzo II si intitola "aeternitas mea". Il palazzo degli imperatori è divino, θεῖον παλάτιον-

28.- Come si comporta la forma artistica in questa vicenda?

La cupola, con l'affermarsi dei culti solari, con l'identificarsi dell'imperatore divinizzato col sole, si carica sempre più chiaramente di significato uranico; e la luce, - che è ciò che mette in forma gli spazi architettonici e le strutture come immagine - si carica anch'essa di significato sacrale; giacchè - s'è detto ieri - l'epifania della luce, staccata dalla sua inerenza nella stessa sostanza plastica delle figure elleniche, e divenuta simbolo di quel che ferma e avvia il tempo; chiude ed apre lo spazio

"vissuto", non può essere che essa stessa, nel suo apparire, attuale manifestazione del sacro. Che tuttavia non ha sempre segno positivo: come la storia di tutte le civiltà avverte, esso è anche orrore e terrore agli uomini. La luce nel Pantheon è chiara e tersa: penetrando dal lucernario intride uniformemente il liquido spazio interno. Ma la fiducia nel novus ordo che vi si esprime; questa amista del romano con la "natura" e con dio, rapidamente si altera e si intorbida. Già si è ricordato quanto profonda sia l'inquietudine che, specie nei secoli dal II al IV sommuove

tutta la civiltà romana fino a sconvolgerla.

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

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

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

In edifici come il Ninfeo degli Orti Liciniani, per es., agli inizi del IV secolo, lo spazio centrale rimane illuminato dalla viva luce che piove verticalmente dalle grandi finestre della cupola. Ma l'immagine non è più quella del Pantheon: perchè questo vano cupolato è circondato da un manto di spazio che rimane in penombra. L'antico blocco

spaziale unitario, articolandosi progressivamente nel suo perimetro, con profondi nicchioni, ha portato alla necessità di una seconda illuminazione che questi rischiarati penetrando lateralmente: essa, attraversandoli a fatica, si modula, si addensa di crescente penombra fino ad affiorare estenuata al limite del blocco dello spazio centrale, che solo rimane intriso dalla grande luce della cupola.

La luce così, trasformando in immagine due zone di spazio, si duplica essa stessa: il vano centrale cupolato è fortemente illuminato verticalmente; gli ambulacri perimetrali sono rischiarati orizzontalmente da una luminosità assai più tenue: tra l'una e l'altra sta l'antica parete del vano centrale, un tempo massiccia (Pantheon) ora ridotta ad un esile traforo: smaterialata, trasformata in una parete ottica, in una linea di collimazione tra due campiture: analogamente a quanto avviene nella scultura e nella pittura del tempo, costruite non più di figure plastiche ma di macchie di colore sempre più puramente timbrico, avvicinate e francamente urtate.

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

Questa è, come si disse, la dimensione figurativa fondamentale delle culture artistiche paleocristiane tanto d'Occidente che d'Oriente; ma anche qui, anche nella modulazione della luce architettonica e nel timbro del chiaroscuro possiamo notare, tra le due grandi zone, quella sottile, ma essenziale differenza che già indicammo poco fa nelle strutture costruttive. In Santa Sofia di Costantinopoli - se ne riprendiamo ora l'esame da questo punto di vista figurativo - ri-

troviamo certo il duplice spazio diversamente illuminato dei martyria romani cristiani da Santa Costanza a San Vitale. Ma v'è una differenza. La cupola, sebbene abbia riassunto il significato sacrale che aveva per es. nel Pantheon, non è più illuminata, col vano sottostante, dal lucernario allo zenith o dalle grandi aperture di base. Una fitta corona di finestre ne taglia, come una lama di luce, il tamburo, e sembra la faccia galleggiare sospesa: ne proietta la volta, che rimane in ombra, in lontananze insondabili. Così questa luce, divenuta bizantina, ha il compito di separare lo spazio terrestre della chiesa, abitato dagli uomini, dallo spazio della volta raggiante d'oro: forma dell'Empireo, abitato dal Cristo pantocratore e demiurgo, che s'affaccia sull'orlo estremo dell'antico periéchon ellenico.

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

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

Il rapporto tra l'uomo e Dio; tra esistere ed essere non è in Occidente, come già dissi, di opposizione "platonica", ma di unificazione: che avviene tuttavia in una dimensione dalla quale gli accidenti temporali sono esclusi. E pertanto nella basilica paleocristiana, anche nella navata che ospita l'ecclesia, non vi è che un tempo unificato ed



epurato - così come la luce è filtrata - : tempo dell'uomo, ma in quanto è fedele, e dunque non più abbandonato agli azzardi dell'esistere, ma rigenerato, ridimensionato in ritmo.

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

E scendendo più a fondo nelle strutture linguistiche, s'osservi appunto la struttura formale di queste pitture, questi mosaici paleocristiani. Essi presentano ancora, certo, figure riconoscibili, e quali non rinunciano del tutto, come fa l'arte astratta dei nostri giorni, alla prospettiva antica; ma la degradano, la deformano: perchè la representazione si salvi - giacchè deve affermare la realtà dell'essere -; ma, nel momento stesso in cui s'afferma, dichiara insieme l'insufficienza dello spazio antico, dello spazio del saeculum.

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

Così si discioglie il legame causalmente temporale dei fatti, l'hic et nunc non è più elemento di un corso terreno, è invece nello stesso tempo cosa sempre stata e che si compie nell'avvenire; ed è propriamente davanti all'occhio divino cosa eterna d'ogni tempo, già compiuta in avvenimenti terreni frammentarii.

Questa concezione (cristiana) della storia è d'una unità grandiosa; ma è estranea al carattere dell'antichità classica, e di ogni classicismo; anzi li distrugge fin nella struttura della lingua - lingua letteraria e lingua figurativa - quale lingua, che con le sue caute congiunzioni sottilmente graduate, con i suoi ricchi articolatissimi strumenti di ordine sintattico, con il suo elaborato sistema di determinazioni causali diviene superflua, quando per essa non ha più importanza ogni relazione terrena di luogo, di tempo e di causa, e quando ciò che unicamente importa è la connessione, non delle cose e dei fatti tra loro, ma con Dio. E simbolo di questo scioglimento dei convulsi nodi chiaroscurali tardoromani in una calma e informe unità, propriamente, di ecclesia, è la luce: la grande luce uniforme e unificatrice della basilica, la luce smaterialata e astratta dei fondi d'oro dei mosaici. Essa ricostituisce certo una unità di piano, dopo la frantumazione tardoantica; ma è un'unità sottratta alla concreta storia. Essa, in Occidente, doveva esaurirsi di fronte non solo alla molteplicità dei fatti, ma anche, per lo stesso Cristianesimo, di fronte all'inconoscibilità del decreto divino: il Rinascimento, Leonardo, cercherà di indagare, con un'incessante ricerca insieme scientifica e figurale, coteste ragioni che non sono in esperienza. Ma nei primi secoli e nell'alto Medioevo ampie zone dell'accadere rimasero prive d'ogni principio, secondo il quale si potessero ordinare e comprendere, specialmente quando fu crollato l'Impero romano, che, come idea politica, aveva dato una direttiva almeno alla concezione politica dell'~~accadere~~ *episteme*.

Quell'unità di dimensione poté infatti sopravvivere nel mondo bizantino - dove la struttura dell'impero romano si conservò ancora per un millennio -; ma vi sopravvisse in qualche modo fuori dalla storicità concreta: divenne astratta, metafisicizzata e gerarchizzata nell'assetto sociale e politico dello stato autocratico con le sue cerimonie auliche; nella religione, con le cosmologie di Dionigi e di Massimo. E gli artisti bizantini lavorarono in quel mondo astratto gerarchizzato, nel quale le figure e gli avvenimenti non soltanto eran privati di corpo e di consistenza; ma tutti - uomini, animali e piante, e le stesse materie - erano distribuiti, allineati secondo una scala il cui vertice era po -

sto fuori dell' hic e del nunc - invece di impegnarsi a rispondere all'appello dell'uomo che, se è vivo, è vivo sempre qui, ora. - Il che non vuol dire, beninteso, che an che Bisanzio non abbia avuto i suoi artisti - i quali sfuggerono a quei rigidi schemi, e recuperarono soprattutto nel colore l'immediatezza e l'intensità della poesia.-

In Occidente, dunque, codesta dimensione, se mai v'era stata, venne meno con le invasioni barbariche: dopo le quali alle genti restava forse all'orizzonte di un passato mitico l'ombra della tradizione antica; ma in atto nel concreto non v'era che l'agire e più il patire di accadimenti puntuali. Sopra una sorta di tabula rasa, dunque, di vuoto culturale, una massa quasi informe, un materiale grezzo, nella sua sostanza più rude: col quale tuttavia faticosamente, pietra su pietra, dovrà innalzarsi la costruzione della civiltà e dell'arte del Medioevo d'Occidente. -

Rimaneva tuttavia, già s'è detto, la presenza di una città, che a suo modo perpetuava le strutture urbanistiche antiche: la Nuova Roma sul Bosforo, Costantinopoli. Fondata a immagine e somiglianza dell'antica, su sette colli, con i suoi fori uniti da una grande via, coi suoi teatri e le sue terme; i suoi scali marittimi e i suoi mercati, il suo immenso Palazzo Imperiale e le sue innumerevoli chiese, Costantinopoli rinnovava la forma urbis tardoromana: un insieme urbanistico molto complesso e articolato, che si conservò pressochè intatto per tutto il Medioevo, mentre il resto d'Europa si riduceva ad una tabula rasa urbanistica quasi totale; dalla quale doveva risollevarsi, ma in altre forme, soltanto dopo il Mille.

Già ho ricordato che molto di quanto s'era potuto salvare dell'antica civiltà greco-romana, aveva trovato asilo in questa città, che potè denominarsi, non senza ragione, l'acropoli del mondo. La circondavano le mura costruite da Teodosio contro il pericolo dell'invasione degli Unni: un capolavoro di costruzione strategica. Ancor oggi si vedono i ruderi delle celebri muraglie, insieme ciclopiche ed eleganti, superare con la loro triplice cinta le valli, discenderle, perdersi all'orizzonte. A sessanta passi una dall'altra, delle torri possenti a quattro, cinque, sei o quindici lati, o semicircolari, s'innalzano, a difesa delle porte. Su una di queste si può ancora leggere: "Cristo, nostro dio, proteggi la tua città dalla guerra e da ogni male, annienta i suoi nemici". Presso un'altra di queste torri, situata tra la valle di Lykos e il mar di Marmara, l'ultimo imperatore, Costantino XI Paleologo, trovò la morte. Con lui, perì Bisanzio. Dopo la conquista della città il sultano Maomet-

to II fece immediatamente murare la porta d'oro, per la quale erano passati i trionfi di tanti imperatori vittoriosi. E Costantinopoli si trasformò in Stanbul: un ammasso informe di catapecchie di legno, disseminate in un terreno vago dove nemmeno si distinguevano le strade non lastricate, invase da erbacce e da immondizie, teatro delle sconcerie di bande, di cani randagi; mentre la città vera e propria si sviluppava al di là del corno d'oro, a Galata e a Pera, ad opera dei Veneziani e dei Genovesi. Ma sul luogo della vecchia Costantinopoli fino a poco fa soltanto i ruderi abbandonati agli sterpi di un'antica chiesa, indicavano che lì, un tempo, v'era stata una delle più gloriose città del mondo.

L'acropoli della nuova Roma era costituita da quella che poi fu detta la punta del Serraglio, dove si trovava la grande basilica di Santa Sofia, e l'immenso palazzo imperiale. Al di sotto, sul Corno d'Oro, era il quartiere militare. Oltre alle caserme per i 24.000 uomini di guardia, con teneva potenti arsenali, istituti di geografia militare, la biblioteca dello stato maggiore, piena di carte e di opere speciali per la balistica e la strategia. Vi erano anche laboratori chimici, cantieri, e, nel luogo più protetto della baia, la flotta di guerra imperiale. Ma, come ho già ricordato, Costantinopoli non volle essere soltanto l'Acropoli del mondo: volle essere anche la Gerusalemme celeste. L'oro della descrizione apocalittica vi era profuso non solo nei chilometri quadrati di mosaico che coprivano le pareti e le volte delle sue chiese, e dei luoghi di cerimonia dell'immenso Palazzo - dove una sala, il Chisotriclinio, era letteralmente coperta d'oro, d'onde il nome -; ma anche su molte facciate e porte, come la Porta d'oro delle mura. Il Basileo passa la sua vita in una sorta di nuvola d'oro, perchè, più un personaggio è vicino a lui nella gerarchia di corte, più le sue vesti sono intessute d'oro. In presenza dell' Autocrator non s'adoprano che stoviglie d'oro, sia pure per un festino di trecento persone. Ogni oggetto destinato all' unto del Signore, sia pure un nettaorecchie, è di oro puro. La cascata ininterrotta dell'oro si riversa dalle cinquecento chiese a cupola della capitale, cola all'interno dei muri rivestendoli d'un manto d'oro scintillante, che richiama le parole dell'Apocalissi: "dell'oro puro, simile a cristallo puro". Da queste distese d'oro escono strane figure minerali fatte di verde, di giallo-rosa, di vermiglio, di bruno o di cupa ametista.

Quest'effetto è ancora accentuato dalle pietre preziose che incrostano i crocifissi, gli oggetti di culto, circondano di stelle i nimbi delle icone. Gli occhi delle ali dei cherubini son fatti di zaffiri, il libro da messa

appoggia su un quadrato di rubini inserito sul dorso d'una colomba d'argento, altari e capitelli sono di diaspro di onice o di porfido. Per pagare l'avventurina venata d'oro proveniente da Hierapolis, che è la materia dell'ambone di Santa Sofia dove avviene l'incoronazione dell'imperatore, Giustiniano sacrifica il gettito delle tasse dell'Egitto di un intero anno.

Ma Costantinopoli, oltre ad essere l'Acropoli del mondo e la Gerusalemme celeste, era anche la Grande Babilonia. Una civiltà così matura da rasentare il limite della putrefazione, non poteva ospitare che ogni sorta di divertimenti e di vizi. Ciò era accentuato e complicato dal fatto che, i più diffusi tra questi, cioè il gioco e la prostituzione, servivano per così dire a scopo turistico: erano industrializzati per attirare i forestieri, press' a poco come avviene oggi a Parigi o sulla Riviera. Affluivano a Bisanzio, oltre agli ostaggi e ai nemici prigionieri di guerra, gente d'ogni sorta: principi barbari, capi caucasici e slavi, ambasciatori al loro seguito, mercanti, viaggiatori. Tutti costoro venivano presi dall'atmosfera inebriata della città, si mescolavano alle grandi processioni civili e religiose, s'ubriacavano di incenso e di colore durante interminabili e grandiose messe in Santa Sofia o ai SS. Apostoli; si estenuavano nei calidarii a 40 gradi delle Terme; ma erano avidi anche d'accompagnarsi con le danzatrici all'uscita dell'Ippodromo, o con le canzonettiste dei cabarets di Calcedonia. Là, come suole, si trovavano tutti sullo stesso piano: il capo mongolo vestito di pelli di capra, il prete slavo travestito, in vacanza, il signorile e cinico - come dice una cronaca - "mercante veneziano, abile negli affari e ossequioso". -

Non è facile ricostruire l'immagine completa di una città così singolare, unica in tutta l'Europa. La conquista turca in breve tempo ridusse Bisanzio, già alquanto decaduta dopo la conquista latina, ad uno squallido ammasso di rovine. Quella ch'era stata una città di marmo e d'oro, ricca d'acqua - Roma era famosa per la sua abbondanza d'acquedotti; ma la nuova Roma in questo sorpassava l'antica: aveva fontane ad ogni crocicchio - relativamente pulita (i bizantini avevano ereditato dai romani la passione per i bagni: un terzo dell'acqua della capitale era consumata dal Palazzo imperiale, un altro terzo dalle terme pubbliche e dalle fontane, l'ultimo terzo era a disposizione dei privati-), profumata - v'erano innumerevoli giardini fioriti, e inoltre i bizantini ebbero un gusto raffinato e tutto orientale per le essenze - si trasformò quasi da un giorno all'altro nel deserto polveroso e puzzolente, di Stanbul.

Inoltre occorre dire che Costantinopoli, sebbene sia vissuta e si sia sviluppata attraverso tutto il nostro Medioevo, non fu una città medioevale in senso proprio; nè potè essere, come città appunto, cioè nel suo organismo urbanistico, esemplare per il Medioevo. Ma una quantità di suoi aspetti frammentari, singoli, divelti dall'organismo: soprattutto icone portatili e gli oggetti d'arte minore - fu di modello per l'Occidente; essa stessa, come d'altronde Venezia, rimase come una sorta di corpo separato, continuò ad essere una città "antica": una città nella cui forma e struttura si perpetuava il "gusto", il *Kunstwollen* tardoromano.

Tale *Kunstwollen*, s'è visto, era fondato su un intendimento dello spazio, quindi anche dello spazio urbano, come continuum: la stessa traduzione dell'immagine complessiva e delle sue parti in superficie preziosamente colorata presuppone appunto questo senso romano della continuità spaziale, che in periodo tardoantico raggiunge la sua massima espressione artistica, in quella forma smaterialata, tutta colore e ritmo, che da noi s'afferma soprattutto nei monumenti di Ravenna, e poi di Venezia. Da quel che si può trarre dai monumenti rimasti, e dalle descrizioni dei cronisti e dei viaggiatori, è possibile supporre che Costantinopoli anche nella immagine urbanistica recuperasse, entro la continuità di colore della tradizione tardoromana, una qualche "chiusura", rispondente alle persistenze di gusto ellenistico che sono sempre avvertibili nell'arte della *pars orientalis*: e dunque i complessi edilizii maggiori: il Palazzo, l'Ippodromo, le innumerevoli chiese dovessero apparire in qualche modo come forme a sè, sorgenti dal contesto urbanistico, o, al più, organizzate in un insieme scenografico. Tale dovette essere la "posizione", in questo contesto, anche della grande Santa Sofia di Giustiniano: questo singolare tempio areopagitico, e insieme "rotonda" astrale, e insieme basilica palatina. E in qualche maniera, sigillo dell'interpretazione bizantina dello spazio romano.

Questa interpretazione ormai, penso, dovrebbe esservi chiara; ma, per concludere, posso riassumerla in questi semplici termini. L'architettura bizantina è erede di quella romana (e non di quella greca classica) sotto l'aspetto tecnico innanzitutto, ma anche morfologico (basterebbe l'adozione dell'arco, delle volte e della cupola) e sintattico (la connessione delle membrature in modo che il peso delle coperture venga trasmesso all'esterno, consentendo così allo spazio interno centrale di essere definito con pareti traforate, ridotte quasi a graticci: con pareti quasi soltanto ottiche), ma specialmente perchè pone l'accento dell'espressione archi-

tettonica sullo spazio interno degli edifici. Codesto spazio interno, tuttavia, viene in qualche modo fermato, immobilizzato, epurato dalle punte "esistenziali" che ancora agivano nella basilica latina: si idealizza, si trasforma esso stesso in un oggetto di contemplazione. Una forma come quella di Santa Sofia chiude il suo spazio in sè, ed inserisce il proprio blocco nello spazio periferico con una statica astrazione, che non viene turbata da tensioni dello sviluppo urbanistico, o da contrasti dinamici di forze strutturali. In tal modo il continuum spaziale romano si rinchiede in se stesso, si libera dall'inquietudine dell'esistenza, recupera infine la "figura" ideale ellenica. -

