

Università degli Studi di Padova
Facoltà di Lettere

Sergio Bettini

L'Arte degli Omayyadi



Corso di storia dell'Arte Medioevale 1969 - 70

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE - UNIVERSITA' DI PADOVA

Prof. Sergio Bettini

Lezioni di Storia dell'Arte Medioevale



Anno Accademico 1969-70

INTRODUZIONE

L'anno scorso abbiamo ripreso e ristudiato il capitolo, di fondamentale importanza per le nostre indagini sul Medioevo, di quel che Riegl denominava l' "arte dell'impero" della tarda romanità (e abbiamo terminato con un accenno a quell' "irruzione della preistoria", portata dalle invasioni barbariche, la quale costituisce l'innervazione propriamente strutturale dei linguaggi artistici dell'Occidente almeno per tutto il primo Millennio). Ma vi è un altro grande mondo che affonda le sue radici nella tarda classicità greco-romana, la quale - cito le parole di Julius von Schlosser nel bel saggio "Di alcuni presupposti storici del linguaggio medioevale dell'arte" - "inizia così un prologo, col fermento politico e culturale dell'irrequieto III secolo"(1). In essa " si raccoglieranno nel periodo dopo Costantino, soprattutto nella conciliazione di elementi pagani e cristiani, tutte quelle forze che nell'arte provinciale romana, dal vallo di Adriano fino ai confini dell' Eufrate, si sono agitate oscuramente in una nuova unità di espressione chiusa in se stessa: lo stesso Costantino appare, allorché fonda nuovamente una Roma sul Bosforo, nel fatto - idea questa romano-napoleonica- di aver raccolto un museo all'aria aperta di arte antica, altrettanto imperatore romano quanto Giustiniano, il quale, pure alla fine di questa evoluzione, codifica il diritto romano, ciò che non è certo meno della monumentale architettura romana; due cose queste che fan parte dei maggiori titoli di gloria del popolo romano: i nomi di entrambi i dominatori sono poi per origine e per forma specificamente tardo-romana".

"Su queste basi la lingua volgare da sempre esistente acquista qui - con parallele arte letteraria e figurativa - nuova impronta. Accanto all'arte ufficiale di corte, il Rodenwaldt poté stabilire già una corrente "popolare" a datare dai tempi di Costantino....".

"Questo "volgare" della tarda classicità costituisce infine, sia nel linguaggio sia nell'arte, che entrambi germogliano da una radice comune.....la base ed il presupposto dell'evoluzione del linguaggio letterario ed artistico del cosiddetto medioevo d'Occidente e d'Oriente: dei tre rami del robusto albero della genesi "romanica" "romaica" ed "islamitica", l'ultimo getta la sua ombra lontano sulle

(1) in Xenia, ediz. ital. Laterza, Bari, 1938, pagg. 163 segg. -

contrade occidentali che furon già impero romano, fin nell'Italia meridionale, l' Africa settentrionale, la Spagna".

Sarà appunto questo terzo ramo - quello islamitico - che noi studieremo quest'anno, dopo aver esaminato in altri corsi precedenti a questo gli altri due: l'europeo occidentale ed il bizantino. Questo studio è indispensabile (anche se non troppo esercitato dai nostri medievalisti, i quali in genere si tengono prudentemente sul piede di casa), per chiunque voglia farsi un'idea seria e non troppo parziale dell'arte del Medioevo. E non soltanto perchè per se stesso ne costituisce un capitolo di importanza tutt'altro che trascurabile; ma perchè l'arte mussulmana, sorta dalla comune radice tardoantica, e sviluppatasi nella sua prima fase in un certo isolamento, riflù poi verso Occidente, dove ebbe azione non ancora chiaramente individuata: o per via diretta (a Venezia, per esempio, dove nei primi secoli gli elementi di origine islamica sono, per numero e valore, almeno pari a quelli di origine bizantina, coi quali sono spesso confusi)) o indirettamente attraverso quel grande centro di formazione e di irradiazione culturale mussulmana che fu, nella Spagna meridionale, già terra dei Vandali (Andalusia) il califfato di Cordova.

Lo studio dell'arte mussulmana comprende tutta la produzione artistica dei popoli islamici: che furono - e sono - parecchi e diversi, di razza differente, di differenti tradizioni culturali: perchè l'islàm è predicato di una fede religiosa, non di un ambito di cultura. Tanto meno di una razza. Può dunque sembrare scorretto comprendere tutte queste espressioni artistiche sotto un solo denominatore: mettere l'arte dei mussulmani della Persia, per es., insieme con quella dell'Egitto, della Sicilia, della Spagna, del Marocco; l'arte degli arabi con quella dei turchi, ecc. E, senza dubbio, vi è una qualche misura di improprietà, in questa classificazione.

Ma bisogna ricordare, che nel mondo islamico la confessione religiosa ha avuto un'influenza più forte sulle manifestazioni culturali dei varii popoli, che nel mondo cristiano: essa ha superato differenze di razza e di tradizioni nazionali, ed ha costretto, non solo interessi religiosi, ma anche usi e costumi dei popoli più lontani e diversi, in una direzione unica e chiara. Decisiva per questo processo di assimilazione è stata l'importanza del Corano, oltre che per quanto riguardava la religione, per tutti i problemi della vita; il postulato della sua diffusione nella lingua d'origine creò per giunta, con il predominio assoluto della scrittura araba, un legame, che univa tutto il mondo del-

l' Islàm e costituiva un fattore sostanziale per ogni attività artistica.

Infatti, circoscritto dapprima alla penisola dove nacque, l'arabo, portato dall'espansione maomettana, è divenuto il segno d'una diversa civilizzazione, comune a parecchie aree, a parecchie etnie, persino a parecchie confessioni. Questo grande cambiamento si è prodotto, quanto all'essenziale, verso la metà del secolo VIII, allorchè l'istituto supremo dell' islam, il califfato, è scivolato verso Bagdad, vale a dire verso l'incontro con la Persia, l'Asia centrale, l'India, senza dimenticare, sul piano propriamente culturale in ogni suo aspetto (non da ultimo l'aspetto artistico) la civiltà greco romana, ritrovata attraverso le varie "traduzioni", che investono tutta l'area dei linguaggi che connotano ogni vicenda degli uomini: gli arabi in effetti allora traducono i testi scritti, letterari e scientifici, greci; ma anche, vedremo, i testi architettonici e in genere artistici dell'antichità mediterranea.

Questa è, per alcuni, la seconda fase della grande avventura. La prima fase, cui dedicheremo una critica abbastanza serrata, sarebbe quella dell'egemonia del dominio arabo", l'epoca in cui i linguaggi privilegiati dell'islam sono ancora appannaggio dei suoi pensieri. Che si tratti dell'epoca preislamica vera e propria, o di quella folgorazione che ha nome Corano e per la gente l' islàm entra nella storia della civiltà, o infine di quel califfato omayyade di Damasco che si dedicò ad una raccolta sistematica della tradizione peninsulare, l' Arabia, come dominò la scena del proprio mondo, così avrebbe regnato senza rivali sulle opere che si esprimono nei suoi vari linguaggi. -

Ma che cos'è l' Arabia? Intanto, un contrasto: tra la montagna, più salubre, e la steppa beduina, inclinata dal mar Rosso verso il golfo Persico; degradante, anche, dalle forme di una pastorizia precaria fino ai grandi deserti dove la sabbia è assoluta, al Nord o al Sud-Est; contrasto, anche tra la maggior parte della penisola e il sud, lo Yemen o Arabia felix: tra il nomadismo e la civiltà sedentaria delle città, del commercio e delle colture irrigue.

Quetsa tuttavia, è la piattaforma del passato. Al momento in cui nasce il profeta dell' Islam, verso il 570 della nostra era, a questo quadro vanno apportate delle correzioni di qualche peso. Il Sud è declinato a profitto delle pianure del mar Rosso e particolarmente di quell' Hegiaz che, con la Mecca, assume sempre più la funzione, e la figura, di "plaque tournante" del commercio internazionale di allora.

Le rivalità delle grandi potenze: impero etiopico di Axum, impero persiano dei Sasanidi ed impero bizantino, che hanno preso, almeno le due prime, lo Yemen come campo chiuso delle loro lotte, hanno fatto la fortuna delle regioni situate più a nord: città e oasi hanno steso intorno e attraverso il deserto la rete delle operazioni del commercio e del traffico carovaniero. La Mecca è pure, in questo VII secolo nel quale appare l'islàm, nelle mani d'una aristocrazia mercantile arricchitasi col commercio degli aromi e delle spezie, il quale trasporta, con le mercanzie che lo compongono, dei temi e delle idee venuti dal di fuori: questa conoscenza dei paesi litoranei avrà la sua importanza nel credo dell'islàm come nei successivi delle sue prime scorriere.-

Tuttavia, secondo me almeno, sul piano della cultura, questa fenditura tra le solitudini nomadiche e le città non si manifesta. Il deserto domina con la sua massa tutto quel che possiamo conoscere di questa prima arte degli arabi, cioè la loro arte più antica. Naturalmente, questa può subire per avventura l'attenzione dai centri urbani che orlano il deserto: è così che certe elementari costruzioni, che sarebbe tuttavia improprio definire architettoniche, sono presenti nella Mecca dei pellegrinaggi, così come vi nasce una certa poesia preislamica di corte. E forse si potranno anche discernere (sebbene io non saprei darvene esempi concreti), nella prima espansione mussulmana delle tracce di acculturazione degli Arabi alle civiltà di accatto installate sui margini del deserto - quelle stesse che in altri tempi si chiameranno la Mezzaluna fertile. -

Ma in realtà questi sono ancora, nei riguardi della cultura, dei fenomeni del tutto secondari. La città non è infine che una tribù fissata: il nome comune del quartiere è lo stesso del clan e, città o deserto, sono i valori beduini che dominano: generosità, ospitalità e onore. Quanto alla prima acculturazione degli Arabi, vi è un fatto notevole, e innegabile, che ne riduce singolarmente la portata: questa acculturazione agisce e si manifesta, non già nelle forme linguistiche degli invasori, ma in quelle degli stranieri vinti. Anche dopo l'avvento dell'islam, questo non ha, in quell'architettura per es. che, come vedremo, costituisce la prima architettura araba, quella funzione che saremmo in diritto di aspettarci. Al contrario, vedremo che non sarà che ad una data posteriore di un mezzo secolo all'incirca all'apparizione dell'islam, con l'installazione definitiva del califfato omayyade di Damasco, che potremo dar

inizio ad una storia dell'arte propriamente araba. E ancora più tardi, vedremo, e con le riserve cui abbiamo accennato, la città e i suoi temi faranno veramente la loro entrata.

Non c'è da stupirsi del resto. L'arte e la poesia arabe arcaiche, preislamiche, come figlie del deserto, e innanzitutto d'un paesaggio: spazio libero della scorreria, con una flora ed una fauna sottomesse ai rigori di un clima fatto di contrasti, d'un sole sovrano e di radi scrosci di primavera, che traggono dal suolo il colore fulgido di fiori selvaggi e la pastura dei greggi.

Tutto ciò è brutale ed effimero: l'inseguimento dell'"erba che sfugge" scandisce la vita di uomini liberi e rudi, disancorati: l'avventura della tribù e l'alternativa degli accordi e delle guerre per il pascolo. Tutto il sistema dei valori beduini più o meno ne discende: in questo mondo della fame latente, la virtus (muruwwa) cumula, sublima e riconcilia le qualità più contraddittorie: la prudenza più furbesca e la temerità più folle, il perdono e la vendetta, la furbizia e la franchezza, l'onore più intransigente e l'accomodabilità più interessata.

Comportamenti, che parrebbero non dover riguardare la storia dell'arte, se non si potesse trarre da essi la caratteristica che li accomuna: la quale è un atteggiamento individuale per se stesso contrario a quella omologazione della vita associata che presiede la costituzione della città come noi l'intendiamo, anche dal lato urbanistico e architettonico. Non che gli arabi preislamici non vivano in tribù, anzi è caratteristico della cultura beduina l'agire per gruppi. Ma il fatto è che sono i comportamenti individuali che aiutano l'individuo e il gruppo a riconoscersi l'un l'altro: i singoli non vedono riconosciuto il loro valore, anzi il loro statuto in seno al clan che in proporzione alla loro eminente attitudine ad incarnare una sorta di modello di virtù individuale. Ciò si trae con molta evidenza dalla poesia araba arcaica (che, tra l'altro, è orale, declamata: manca di scrittura, che è struttura tipica d'ogni civiltà urbana) ed è quasi esclusivamente d'amore: ma è un amore avventuroso, rubato per così dire (e in ciò somiglia per certi aspetti - che si ritrovano del resto anche nelle arti figurative, pittura, miniatura - a quello dei romanzi tardo-gotici): pieno di nostalgia dell'accampamento abbandonato per il clan della amata, della speranza di ingannare le sorveglianze, del ricordo delle occasioni colte pericolosamente, e il tutto legato alle alee della vita collettiva, degli incontri, degli imbrogli, dei rischi; gli stessi canoni dell'arte d'amare beduina, di piangere, di convincere; lo stesso qua

dro ideale dell'amante e delle sue seduzioni, sono radicalmente diversi da quelli della civiltà urbana, dove caratteristiche siffatte connotano semmai gli amori possibili, che certo sono il contenuto di gran parte anche della nostra poesia; ma - che è significativo - di quella che sottolinea l'eccezione o l'opposizione alle "regole" dell'amore approvato dai canoni tradizionali della civiltà urbana. Analogamente per l'architettura e le arti figurative: non è che non si possano trovare nell'Arabia preislamica degli edifici (di cui tuttavia come vedremo è quasi impossibile recuperare la forma) o delle sculture e pitture; ma intanto sono nel 99 % dei casi, elementi d'accatto, importati da altre civiltà (quasi esclusivamente dalle greco-romana); inoltre non si connettono per nulla in una struttura che si possano definire urbane: insomma, una città araba, anteriore all'islam, non esiste. -

Queste osservazioni possono contribuire a darvi conto perchè abbia consigliato, a quelli di voi che non si contentassero delle dispense (che saranno sufficienti tuttavia allo scopo dell'esame), di leggersi un libro come "L'architettura islamica delle origini" di K. A. C. Creswell ("Il Saggiatore" 1966) sebbene sia un'opera totalmente archeologica, (voglio dire molto informata, ma quasi deserta di critica) e non il libro di uno dei pochi italiani che si siano occupati dell'argomento: l' "Introduzione allo studio dell'archeologia islamica" di Ugo Monneret de Villard, pubblicato pure nel 1966 a cura dell'istituto "Venezia e l'Oriente" della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (n.20 della coll. Civiltà Veneziana - Studi) E' un'opera uscita postuma, lasciata allo stato di manoscritto (presumibilmente incompleto) alla morte dell'autore, sulla fine del 1954. Ma ho l'impressione che chi ha deciso di rendere di pubblica ragione questo libro non abbia reso un buon servizio, alla fine, al suo autore. E non tanto perchè, come spiega il Levi della Vida nella sua premessa "alcune delle... conclusioni debbano considerarsi caduche e discutibili in seguito a ritrovamenti o a indagini degli ultimi venticinque anni...." o perchè, necessariamente, manchi la bibliografia più recente; né meno perchè "non manchino ridondanze e ripetizioni, sopra tutto nel capitolo introduttivo che contiene vari passi i quali ritornano quasi identici in diversi capitoli successivi; lo stile sia talvolta trascurato; l'armonia delle proporzioni sia talvolta turbata da digressioni estranee nelle quali si direbbe che l'autore indulga al piacere di sfoggiare le proprie sconfinite (sic!) conoscenze a scapito della linearità dell'argomentazione..." etc. etc. Levi della Vida, il quale, oltre che un erudito fu uno scrittore elegante, non può poi evitare d'osservare:

"L'individualismo e l'anticonformismo ai quali Monneret de Villard ha informato tutta quanta la propria vita di studioso e di uomo, l'ostentato disprezzo della "filologia", la brama di arrivare immediatamente all'essenza delle cose eliminando ogni accessorio si ripercuotono sulla sua maniera di scrivere, dove spesso sono trattati senza pietà sintassi, lessico, e perfino ortografia e interpunzione...." che è davvero una forma un po' strana di un anticonformismo che in realtà è assente dalle idee di Monneret, guidate, a costo di grossolani errori di fatto, da un conformismo "orientalistico" di stretta osservanza, più che e da un antiromanesimo viscerale che lo fa incappare in altrettanto vistosi svarioni. Codesto s'ha da denominare, più ancora che conformismo, fideismo. Infine, il medesimo Levi alla fine sembra identificare la "sterminata erudizione" del Monneret nell'abbandanza delle citazioni (nemmeno esse tuttavia metodologicamente a posto: "Qualche volta la citazione è fatta secondo le più rigide norme bibliografiche; altre volte invece è sommario, condensa i titoli, omette l'iniziale dei pronomi..." e così via).... della cui correttezza poi non si fa garante perchè "non poche delle opere ch'egli cita sono irreperibili o possono trovarsi soltanto in luoghi remoti o non agevolmente accessibili. Anche più arduo sarebbe stato controllare e verificare centinaia e centinaia (in realtà, per tre quarti sono piuttosto ovvie) di citazioni: da alcuni saggi sporadici è si risultata l'esattezza scrupolosa.... ma non è da escludersi che qualche imprecisione sia rimasta (di alcune ci siamo accorti e si è provveduto alla rettifica)...".

Questi però sono difetti veniali, che noi siamo soliti incontrare quasi in ogni tesi di laurea: probabilmente un'ultima revisione avrebbe consentito a Monneret di correggere almeno i più grossi. Un po' più grave è il difetto (che a Levi della Vida sembra una virtù) della sovrabbondanza delle citazioni: conosciamo altri casi di gente che lavora a questa maniera, cioè accumulando un'infinità di schede bibliografiche (è rimasto famoso per questo un certo articolo nell'"Enciclopedia Universale dell'Arte") con l'intenzione, piuttosto ingenua in verità, di far mostra in tal modo di un'informazione sconfinata. Mentre è soltanto caotica, e segno di immaturità metodologica. Ogni studioso serio, infatti, legge tutto quanto gli è possibile sull'argomento che tratta, ma di quanto ha letto solo una piccola parte - sole ciò che veramente importa - compare nelle sue note a piè pagina o nella bibliografia finale. L'accumulo indiscriminato dei rimandi e delle referenze è eminentemente acritico, e già per se stesso indurrebbe ad un giudizio restrittivo: giacchè anche la semplice informazione non potendo mai, ov-

viamente, essere quantitativamente esaustiva, richiede sempre una scelta e dunque un criterio, che è di qualità, non di quantità. -

In che consiste dunque il contributo di Monneret de Villard in questo libro che Levi della Vida non esita ad esaltare come geniale, pieno di intuizioni precorritrici etc.? Ahimè tutto ciò è più detto per sentimento di amicizia, che dimostrato. Giacchè Levi si fa premura di premettere (p. XVII): "Difetto totale di competenza mi vieta di esprimere un giudizio qualsiasi sullo specifico valore storico-artistico dell'opera"; ma poi, volendo trovare argomenti per le sue lodi sperticate, non esita ad emettere apoditticamente dei giudizi, che la sua dichiaratamente totale incompetenza avrebbe dovuto, per un minimo di serietà, impedirgli di dare. Per es. egli dà per dimostrata l'asserzione (nemmeno originale del resto) di Monneret che "l'arte omayyade sia sorta dalla simbiosi dell'arabismo ellenizzato e bizantinizzato della Siria con quello ancora vergine degli invasori", il che, come vedremo, o è un'ovvietà, o è un errore. Oppure: "nelle pagine iniziali del secondo capitolo la geniale intuizione di William Marçais del carattere essenzialmente urbano della civiltà islamica è sviluppato mediante un'insospettata abbondanza di testimonianze monumentali..." etc.: il che contiene in poche parole almeno tre errori:

- 1) la civiltà islamica, come ho accennato e spiegherò meglio, non è "essenzialmente" urbana; lo diventa, con ritardo e fatica, adeguandosi progressivamente alle strutture romane;
- 2) l'abbondanza di testimonianze monumentali è solo un pio desiderio di Monneret e di Levi della Vida, come vedremo, e in ogni caso soltanto per la loro ignoranza può dirsi insospettata, dopo i lavori, se non altro, di Creswell;
- 3) l'autore citato non è un inesistente anglofrancese William Marçais, ma il noto islamista - tutto francese - Georges Marçais.

Ma dove la dichiarazione preliminare della propria totale incompetenza non scusa la temerità di Levi della Vida è in ditirambi come il seguente: "la sagace anticipazione dei risultati delle ricerche di alcuni insigni studiosi più recenti fatta da Monneret de Villard con sorprendente sicurezza [sta nell'] aver riconosciuto p. e., prima del lavoro fondamentale di Jean Sauvaget e delle acute osservazioni di A. H. R. Gibb, l'intervento di artisti bizantini nella ricostruzione della moschea di Medina in età omayyade...", dove ciò che è davvero sorprendente è la sicurezza con cui il Levi della Vida si fa forte della sua ignoranza. L'intervento di maestranze bizantine (romane = rum) nella ricostruzione da parte di al-Ualid, tra il 707 e il 709 della

moschea di Medina comincia ad essere attestato dai vecchi storici arabi, da Uagidi (+ 823) a Samhudi, che lo cita: il passo specifico suona: "I copti hanno eretto il santuario e i romani (rum = bizantini), hanno lavorato alle parti laterali e posteriori della moschea". La notizia dell'intervento di bizantini ricorre poi in una lunga serie di cronisti: p.e. Al-Baladori (+ 892), Al-Yaqubi (+ 897), Ad-Dinawari (+ 895) etc. etc.: taluni di questi hanno valori di fonti, e sono noti si può dire da secoli (e almeno dal Caetani) ben prima che Creswell e Sauvaget ce ne dessero la lista pressochè completa. Quanto poi, più largamente, al problema dell'impiego di maestranze bizantine nell'erezione e decorazione delle moschee fatte ricostruire da Al-Ualid, per quanto mi repugni autocitarmi debbo ricordare che ne ho cominciato a parlare nel mio secondo libretto sui mosaici bizantini (Nemi , 1939), (naturalmente non citato da Monneret) e poi, del resto, più o meno tutti i trattati di arte bizantina toccano l'argomento (anche se non sono tutti d'accordo sulle conclusioni): mi limiterò a segnalare il più diffuso, tra i "vecchi", quello di Charles Diehl (1° ediz. 1910, 2° 1925). Trascrivo da pag. 344 della 2° ediz. : " Lorsque au commencement du VIII^e siècle, le Khalife EL-Walid voulut transformer l'église de Saint-Jean-Baptiste à l'usage du culte musulman, il fit appel, dit-on, à des ouvriers byzantins que l'empereur grec lui fournit.... La décoration également fut purement byzantine... Tout atteste la collaboration des ouvriers byzantins..."etc. In che mai consiste "la sagace anticipazione dei risultati delle ricerche d'alcuni insigni studiosi più recenti fatta da Monneret de Villard con sorprendente sicurezza" come scrive Levi della Vida? Nel ripetere quel che i vecchi cronisti arabi a partire dal secolo IX° e una infinita schiera di bizantinologi del nostro tempo avevano già scritto? I quali ultimi poi non sono nemmeno citati da Monneret malgrado "le sue sconfinite conoscenze". E bisogna aggiungere che né queste, né altre anche più grosse, lacune bibliografiche sono state colmate da Oleg, (da non confondersi con André e nemmeno con Igor), Grabar, un giovane di buona volontà insegnante non si sa di quale degli infiniti gradi e sottogradi americani nell'Università del Michigan, incaricato di "aggiornare" fino alla data di pubblicazione, 1966, (mentre si aveva sotto mano un uomo del valore di Ernst Grube, tra l'altro veneziano di adozione, il quale, inoltre, parla e capisce l'italiano perfettamente) questo libro (sul quale sono stato costretto a fermarmi perchè è tra le pochissime opere d'uno studioso italiano sull'argomento che sto trattando) che è uscito solo tre anni fa, e a Venezia. Delle "Notes bibliographiques supplémentaires", (in francese, il che lascia

per lo meno il sospetto che l'autore l'italiano lo conosca poco), di Oleg Grabar, tutto quel che si può dire in quanto "aggiornamento", è che è ben difficile incontrare altri che riescano ad essere così enormemente lacunosi e insieme parziali: il bravo giovane non dimentica di mettere in questa bibliografia tutto quel che ha scritto lui stesso, anche se su argomenti lontani e diversi ed anche se non ancora pubblicato, (p. e. a pag. XXVII c'è segnato un suo articolo "à paraître dans les Annales Archéologiques de Syrie"); scheda non si sa come un articoletto, scritto sotto il mio controllo, di una mia ex assistente volontaria, la Mara Bonfioli, ma evita di citare i miei libri e soprattutto il mio lungo articolo sul castello di Msciattà, uscito in "Anthemion" nel 1955, e tanti altri contributi anche più importanti, e così via.

Non avrei rilevato questi particolari, in fondo di scarso interesse sul piano della serietà scientifica, (ma significativi sul piano del "costume"), se il libro non fosse presentato come l'opera di una specie di mostro di competenza e di genialità, (il che potrebbe anche essere creduto dai non "addetti ai lavori"). L'informazione è quella che s'è visto per necessariamente pochi accenni; ma, come ho già detto, questo difetto, compensato com'è da un cumulo più che sufficiente di referenze specifiche, sarebbe trascurabile; anzi sfuggirebbe in gran parte se non fosse involontariamente sottolineato, per contrasto, dall'esaltazione, tanto eccessiva da apparire quasi grottesca, del presentatore. Ma la stortura maggiore è più a fondo: è nella carenza di senso storico dell'autore, nella debolezza metodologica, che lo porta talvolta a negare rapporti evidenti, (quando non confermerebbero i suoi preconcetti) e, per la stessa ragione, a passare sotto silenzio referenze addirittura fondamentali. L'antiromanesimo "viscerale" di Monneret lo spinge fino a negare implicitamente l'esistenza di un'architettura romana, e dunque a passare sotto silenzio praticamente tutto il lavoro degli archeologi (e degli storici dell'arte, a cominciare da Riegl), dai grandi viennesi in poi; mentre naturalmente è reso onore a Strzygowski anche per quelli che sono stati largamente dimostrati suoi errori di fatto, (non solo di interpretazione); si vede per es. citato il Sophienkirche di Zaloziecky soltanto per un paio di (brutte) illustrazioni; ma non si legge una parola sulla sua dimostrazione delle origini romano-occidentali dell'architettura bizantina. Largamente disinformato è il Monneret sui monumenti costantiniani e non solo sull'Anastasis di Gerusalemme, ma anche su quelli della stessa Roma, i quali del resto sono per lui tutti, senza eccezione, "orientali", (per un solo esempio: si legge a pag. 187, a proposito del

mausoleo di Costanza sulla Nomentana: "La disposizione, che sembra ripetersi anche all'Anastasis, sarebbe....identica a quella della tholos di Epidauro e ad altri esempi passati nell'arte romana": non una parola sull'evoluzione tecnica, costruttiva, architettonica, che ha portato l'arte romana ad una tal forma; né sul valore della presenza della cupola concreta - quasi del tutto assente in Oriente - per il trasferimento del peso all'esterno e la conseguente articolazione del piedritto ecc. ecc. come io ho studiato per es. nel mio libro sull'Architettura di S. Marco, uscito nel 1946, ma che Monneret e i suoi "aggiornatori" ostentano di ignorare - come del resto, nel capitolo sulle possibili origini locali, siriane, dei mosaici di Damasco ignorano totalmente un'opera piuttosto fondamentale qual'è quella di Doro Levi sui mosaici d'Antiochia. Non risulta affatto dunque che le "conoscenze" [sta per cognizioni] del Monneret siano "sconfiniate" come inneggia il Levi della Vida; tuttavia non posso credere nemmeno che la sua ignoranza arrivasse a tal punto: egli evita ogni riferimento a tutto questo grande insieme di studi soltanto perchè esso demolisce l'ipotesi orientalistica (che, com'è noto, Monneret aveva esteso ai monumenti paleocristiani della sua Milano, trovando per es. per il S. Lorenzo, in Siria dei precedenti che sono di un secolo dopo). Con tale preconcetto fideistico, perchè nessuna prova riesce a scalfirlo, è ovvio che Monneret non riesca a capire proprio nulla nemmeno dell'architettura degli Omayyadi, la quale deriva, per via diretta, dagli esempi romano-provinciali sul luogo. E non voglio dire di forme meno elementari meno grettamente "archeologiche" di intraprendere -che so, l'indagine sul valore simbolico di certe strutture, sulla loro connessione con il campo più generale della cultura degli Arabi nei periodi e territori considerati, etc. - : v'è un affastellamento di notizie senza la minima idea. O meglio, v'è un'idea, romantica, e non sua, (come quella dell'orientalismo artistico che è di origine strzygowskiana), oltre che sbagliata: quella del panarabismo strisciante che avrebbe avuto valore anche artisticamente determinante nei territori che dovevano poi essere conquistati dall'Islam; nella stessa Siria. L'origine di questo mito, che non ha più fondamenti dell'altro, va forse ravvisato nell'opera, famosa, di un altro visionario, ben più intelligente di Strzygowski, ma anch'egli affetto da un "complesso di inferiorità" nei riguardi di Roma, del mondo classico e più largamente della civiltà mediterranea, non raro nei tedeschi: Oswald Spengler, (che, non senza qualche ragione, è stato aggregato tra i "precursori del nazismo), L'opera è, naturalmente, Der Untergang des Abend Landes (Il tramonto dell'Occidente, ediz. definitiva 1922): un libro massiccio,

(circa 1500 pagine) caotico e affascinante, dove le illuminazioni geniali vanno tranquillamente insieme con pietosi infantilismi e con errori grossolani: il tutto espresso con la foga profetizzante caratteristica degli "spiritualisti", o "antroposofi" (tipo Rudolf Steiner), dei due primi decenni del nostro secolo. La traduzione di qualche passo (utile in ogni caso per il nostro scopo specifico), potrà darvene un'idea più efficace di ogni recensione. Leggiamo al Cap. 14 del libro I: "Solo quando non ci si fa più ingannare dalle incrostazioni classiche che attraverso il continuarsi - arcaicizzante, o mescolante ad arbitrio motivi propri e stranieri - di esercitazioni artistiche scadute e da tempo prive di vita si stratificarono sul giovane Oriente nel periodo imperiale; solo quando nell'arte cristiana primitiva e in tutto ciò che fu veramente vivo nel periodo della tarda romanità si sappia riconoscere la primavera dello stile arabo; solo se si sappia vedere nell'epoca di Giustiniano I l'esatta controparte del Barocco ispano-veneziano che dominò l'Europa sotto Carlo V e Filippo II d'Absburgo; e se nei palazzi di Bisanzio con le loro grandiose pitture di battaglie e di sfarzi, l'antica magnificenza dei quali da letterati di corte, come Procopio di Cesarea, fu celebrata in gonfi discorsi e in versi, si sappia scoprire l'equivalente dei palazzi del primo Barocco di Madrid, di Venezia e di Roma e delle gigantesche pitture decorative di Rubens e del Tintoretto; solo allora per noi acquisterà volto il fenomeno della civiltà araba, finora mai compreso nella sua unità, fenomeno che abbraccia tutto il primo millennio dell'era nostra. Per il fatto che nell'immagine della storia generale dell'arte esso occupa un posto decisivo, l'equivoco che a tale riguardo si è finora perpetuato ha impedito il riconoscimento dei nessi organici.... E' spettacolo singolare e, per chi ha già un occhio per realtà finora ignorate, affascinante, vedere come questa giovane anima, tenuta in ceppi dallo spirito della civilizzazione antica e, soprattutto, impressionata dall'onnipotenza politica di Roma non ardisse muoversi liberamente, come essa si sia sottomessa umilmente a forme vecchie ed estranee e abbia cercato d'accontentarsi della lingua greca, di idee e di motivi artistici greci", etc. etc.

Tuttavia, lo spirito arabo lavora sotto sotto, secondo Spengler: è esso che dà il tono all'arte della Siria in periodo imperiale, e della stessa Roma "dove maestri siriaci lavoravano al Pantheon e ai Fori imperiali: ciò dice quanto nessun altro esempio della forza primordiale di una giovane anima che deve ancora conquistare il suo mondo". "Per potersi formare un'immagine completa dell'arte araba - scrive poi - occorre liberarsi sia del pregiudizio filo-

logico che da quello religioso". Allora ci si accorgerà che tutto è " di spirito arabo" "dall'Armenia fino all'Arabia meridionale, e da Axum e dalla Persia fino a Bisanzio"; tutti gli edifici sacri "basiliche dei cristiani, degli ebrei ellenistici e dei fedeli di Baal, mitrei ; templi mazdei del culto del fuoco, moschee "perchè in tutti "vi è qualcosa che parla di una stessa psiche: il sentimento della caverna". Naturalmente, per Spengler, tutta l'architettura completa è araba. "Gli ambienti a cupola delle terme di Caracalla e la Minerva medica furono costruiti sotto Gallieno da Siriaci . Ma il capolavoro, la prima di tutte le moschee, è la ricostruzione del Pantheon a opera di Adriano che, seguendo il suo gusto, qui volle certamente imitare gli edifici sacri da lui visti in Oriente". " Trasformando Santa Sofia in una moschea, [l'islam], non fece che riprendere possesso della sua antica proprietà". Inutile continuare: tutto è di origine araba, per Spengler, fino al Rinascimento, (es. : "più d'uno dei motivi che alla Rinascenza sembrarono antichi, come il cortile a portici e il collegamento degli archi con le colonne, deriva dalle moschee...", Diocleziano fu "il primo califfo" "con lui l'idea dello stato arabo viene in piena luce". - "Fino ad oggi sono state ammirate come ultime creazioni del mondo antico cose che, del resto, non avrebbero preteso di essere considerate altrimenti: il pensiero di Plotino e di Marco Aurelio, i culti di Iside, di Mithra, del dio solare, la matematica di Diofanto e infine tutta l'arte che si irradiò dalle frontiere orientali dell'impero romano e alla quale Antiochia e Alessandria non servirono che da punti d'appoggio", tutto ciò è di origine araba e la violenza dell'espansione dell'Islam è la prova ch'esso non faceva che riscattare ciò che era suo: giacchè infine, per Spengler - e lo scrive esplicitamente - anche Cristo e il cristianesimo sono arabi.

Naturalmente, le "deduzioni" di Monneret de Villard non sono così deliranti; ma si provi a confrontare il capitolo I° del suo libro - il più lungo e più impegnato, e per il quale soprattutto è lodato dai suoi presentatori -, dal titolo "L'arte degli arabi in Siria avanti l'islam", col terzo capitolo intitolato: "Problemi della civiltà araba" del "Tramonto dell'Occidente", di Oswald Spengler: vi si troveranno analogie, se non di riferimenti "monumentali", (Spengler non era un archeologo) nell'aura abbastanza affine di "panarabismo", che poi è l'effetto di un curioso odio, (spiegabile, credo, soltanto coi metodi della psicanalisi), che ad un certo momento del nostro secolo un gruppo di studiosi, anche abbastanza seri quando il loro giudizio non era offuscato da un'emotività siffatta, (esem

pio tipico Joseph Strzygowski) ebbe per la nostra cultura antica (greco-romana) alla quale contrapposero, esaltando le acriticamente altre culture, che in effetti erano state indebitamente trascurate dalla nostra tradizione erudita: in primo luogo quelle "orientali" (persiana, etc.). Era una forse comprensibile reazione contro il condizionamento scolastico: l'eterno, ricorrente "qui nous délivrera des grecs et des romains?" era regredito nell'inconscio dove il trauma psichico forse infantile aveva provocato un "complesso". che, agendo contro la repressione degli studi classici si liberava infine in odio verso tutto ciò che era greco, e, soprattutto, romano. Non si potrebbe spiegare altrimenti per es. in questo libro del Monneret la preoccupazione costante, (che raggiunge punto di grottesco), di evitare accuratamente ogni accenno ad un'arte romana, anche a proposito dei monumenti più ovvii e indiscutibili esistenti nella stessa Roma, accreditandone così, implicitamente, addirittura l'inesistenza. -

Non meraviglierà dunque se saremo costretti a tenere in ben poco conto, per questa nostra esposizione, proprio il solo libro - ch'io sappia - scritto ex professo sull'argomento da uno studioso italiano. I contributi originali di fatto vi sono del tutto irrilevanti (Monneret non era un "archeologo da campo" che dirigesse missioni o conducesse ricerche personali: la sua conoscenza dei monumenti è sempre di seconda mano. Ma lo storico dell'arte non è, ovviamente, colui che discopre, materialmente, opere rimaste ignorate, così come lo storico in senso proprio non è l'archivista che pesca fuori qualche documento inedito: questo lavoro è necessario ma propedeutico alla storia, la quale comincia con la interpretazione dei dati. E, da questo punto di vista, il contributo di Monneret de Villard potrebbe essere apprezzabile, se la sua raccolta di dati offerti da altri, (che talora arriva fino al plagio: alla traduzione letterale per es. di interi passi del Benoit, offerta al lettore senza virgolette e senza una specifica menzione d'origine), fosse stata seguita da una interpretazione apprezzabile della storia dell'arte islamica: questo, che sarebbe dovuto essere il suo contributo, purtroppo manca, perchè il suo faticoso discorso è sempre e dovunque viziato da pregiudizi, da "codici interpretativi" preconcepiuti, ai quali ho fatto qualche cenno, a puro titolo esemplificativo. Questo difetto appare, come già notai, particolarmente evidente nel capitolo che tratta dell'arte araba prima dell' Islam, soprattutto in Siria: qui, tutti i ben noti monumenti di arte ellenistico-romana sono considerati senz'altro opera araba pre-islamica, per

il solo fatto che nella zona si trovano in posizione eminente popolazioni di origine araba, come soprattutto, i Lahmiti, e i Gassanidi. Basti un esempio, preso a caso; tutti conoscono la particolare tecnica costruttiva delle chiese cristiane e in genere degli edifici di periodo tardoromana-paleocristiana della Siria settentrionale (lo Hauran). Il Monneret riporta questa ovvia cognizione a questa maniera (pag. 48-49): "Gli edifici del Hauran, civili e religiosi, pagani e cristiani, sono tutti eseguiti secondo un procedimento costruttivo caratteristico, quello delle soffittature a lastre di pietre portate da archi trasversali al locale. Tale procedimento ha sicura origine locale, è prettamente arabo". L'idea, (che non è nemmeno originale, per chi risale al Glück, Der Breit - und Langhausbau in Syrien, Heidelberg, 1916: proposta tuttavia come ipotesi), è sbagliata, sebbene espressa perentoriamente come un assioma: nessuno studioso serio infatti l'ha accettata, (cfr. per es. J. Lassus, Sanctuaires chrétiens de Syrie, Paris 1947). Ma le "dimostrazioni" del panarabismo di Monneret sono tutte di questo tipo: pomposamente ammantati di citazioni per "épater" gli ingenui, hanno poi un contenuto critico nullo: si riducono alla pura e semplice affermazione perentoria che tutto è arabo. Ora, va detto innanzitutto che le "origini" dell'arte, in particolare dell'architettura, araba, non vanno ricercate in una terra di conquista dell'Islam, (anche se poi divenne la sede del primo califfato), ed in una terra come la Siria, la quale, prima che vi arrivassero gli arabi, aveva avuto dietro di sé secoli di ricchissima cultura artistica, specie nel periodo ellenistico-romano; ma, semmai, nella stessa Arabia. E qui non si trova nulla di così mirabile. Ascoltiamo le parole di un vero conoscitore, il Creswell (op. cit., pag. 11), "Alle origini dell'Islam, in Arabia non esisteva praticamente una architettura degna di questo nome. Solo una minima parte della popolazione non era nomade, ma abitava in baracche, più che in vere e proprie case. I pochi che abitavano in edifici costruiti con mattoni d'argilla cruda si chiamavano ahl al-madar, mentre i beduini erano chiamati ahl al-wabar, dalle loro tende tessute in lana di cammello". Se questa constatazione appare troppo spicciativa e radicale, chi desidera informarsi di più sull'argomento, (su un testo accessibile in lingua italiana) legga piuttosto l'articolo di Adolf Grohmann, "Arabici preislamici centri e tradizioni" nel I° vol. dell'Enciclopedia universale dell'arte (col. 499 sgg.): si renderà conto, su basi concrete e non su interpretazioni tendenziose, di quanto sia inafferrabile, in ogni caso inconsistente, la componente propriamente araba sulla cultura artistica della stessa penisola dell'Asia Minore. Pure lasciando l'epoca precristiana, e venendo ai secoli dopo Cristo e

prima di Maometto, troviamo l'Arabia divisa in queste zone di cultura: intorno al 300 d. Cr.: una zona ellenistico-romana a nord-ovest; una zona di cultura sudarabica con influenze ellenistiche; una zona di influenza iramica a nord-est; e si tratta di strisce costiere: nel mezzo, è il deserto. Poi, nel sesto secolo d. Cr., estendendo il campo arabo anche alla Siria preislamica, troviamo: una zona di cultura bizantina, (di cui sono portatori i Gassanidi, intorno a Damasco); una zona di influenza iramica (dei Lahmiti, intorno a Hira); una zona di influenza mista bizantina e iramica, (regno di Kinda); infine, all'estremo sud-ovest, una zona di influenza etiopica (Himyariti).- Questo per quanto riguarda soprattutto l'architettura; quanto alle altre arti, gli esempi che ne ritroviamo, in ogni caso i più significativi, risultano il più delle volte importati. - Questa è, in poche parole, la base storica, da cui dobbiamo partire.

Semplificando, possiamo dire che la vera arte araba nasce soltanto con l' Islàm. . Vedremo per es. che gli edifici per il culto maomettano hanno veramente sviluppato delle forme di architettura speciali, per la maggior parte richieste da necessità pratiche; ma nella loro decorazione si seguono gli stessi principi delle costruzioni profane; inoltre, le esigenze particolari della loro sistemazione sono minime, paragonate all'apparato liturgico delle chiese cristiane. Sostanzialmente, si limitano alla proibizione, (non tassativa, e non accolta da tutti), di rappresentare figure viventi; le quali vengono in genere evitate nei luoghi religiosi, ma, nel resto, sono molto più frequenti di quel che generalmente si creda. E' vero ad ogni modo che il timore religioso ha impedito l'affermarsi di tendenze realistiche accentuate, anche nei periodi della massima tolleranza, e perciò avviene che i motivi presi dal vero abbiano un impiego quasi esclusivamente decorativo. Nell'interpretare questi motivi dobbiamo stare attenti: la nostra esperienza fatta sull'arte occidentale ci porterebbe spesso a cercare e fors'anche a trovare al di sotto di quei motivi dei significati simbolici ed allegorici; mentre il più delle volte si tratta soltanto di stilizzazione fantastica, che non rimanda ad alcun significato arcano. Così, è rarissimo, come vedremo - e limitato per lo più ai primissimi tempi - il trovare dipinte, e meno ancora scolpite, scene storiche: non dobbiamo lasciarci trarre in inganno, anche se talvolta incontriamo, in miniature per es., dei personaggi effettivamente esistiti, e magari contraddistinti da una scritta col loro nome. Anche in questo caso, quel che viene rappresentato non è l'historia rerum gestarum di quei personaggi; ma qualche racconto

fantastico, qualche favola. Cercare in queste, del resto rare, rappresentazioni, la riproduzione di avvenimenti storici, sarebbe errato quanto pensare ad una reale esistenza di Sheràzadé, o che al califfo Harun-al-Rascid siano davvero capitate tutte quelle belle cose che si leggono nelle Mille e una Notte.

L'opposizione al materialismo, la tendenza all'evasione fantastica, sembrano insite così profondamente nella natura stessa dell'uomo islamico, che probabilmente si sarebbero affermate nell'arte mussulmana anche senza le precise esortazioni del Profeta.

Un'altra osservazione di carattere generale e preliminare è opportuno vi faccia. L'arte mussulmana non possiede, (e ciò è anche in rapporto con la sua tendenza antifigurale), produzione di quella che s'usa chiamare "grande" arte figurativa: grande scultura e grande pittura. L'attività dei maestri islamici si limita ad opere di architettura e di quella che diciamo arte minore, o industriale, o applicata, o decorativa. Bisogna tener presente - come si dovrebbe fare anche nell'interpretazione delle arti barbariche e protomedievali dell'Occidente - che lo scopo primario, per così dire, di tutta l'arte islamica non è monumentale, come avviene nelle arti "classiche". Il nostro criterio per avvicinarci all'arte islamica dev'essere perciò diverso da quello tradizionale per intendere l'arte europea. Nello studio delle singole fasi di sviluppo dell'arte mussulmana le tendenze, gli "stili" ornamentali debbono avere da parte nostra una considerazione maggiore degli stessi problemi strutturali, (in senso tecnico), quali noi siamo abituati invece a mettere in prima linea nello studio della nostra arte.

Debbo dire ancora, quale nozione preliminare, anche se può sembrare un fatto di significato soltanto pratico, che questa decisa prevalenza delle arti minori o decorative, ha contribuito molto a costituire una complessiva unità di stile nell'arte mussulmana, malgrado la molteplicità e la distanza dei paesi che vennero a costituire quell'immenso impero. Già il fatto, che la produzione artistica assolutamente predominante sia di oggetti decorati, di facile trasporto da un luogo all'altro, è, com'è ovvio, in favore di questa connessione. Un pittore francese o tedesco del Medioevo, per es., non avrebbe potuto aver cognizione dello stile di Giotto senza venire lui stesso in Italia a vedere i suoi affreschi, o a maggior ragione un architetto, che so, danese, che avesse desiderato rendersi conto del modo di costruire di Brunnelleschi. Ma un miniatore, un tes

sitore di sete o di tappeti, un ageminatore di oggetti di metallo, un intarsiatore di legni e di avorii per es. d'Egitto, poteva ben conoscere come si lavoravano cotesti oggetti in Mesopotamia o in Siria senza muoversi di casa sua: perchè erano gli stessi oggetti che, a differenza dagli affreschi e dai palazzi, viaggiavano. E lo seppero bene anche i veneziani, che impararono per es. a damaschinare sugli esempi venuti appunto a Damasco, ed assorbirono nelle loro arti decorative una quantità innumerevole di motivi e di sistemi di origine islamica: dalle sete alle ceramiche ai cuoi impressi e dorati delle legature dei libri ai vetri, etc.

Per tornare al mondo islamico, su questo argomento è da osservare anche un'altra cosa. Per la produzione di un'epoca, per lo sviluppo di un ramo definito di questa produzione, è determinante, in modo incomparabilmente più accentuato di quanto avvenga in Europa, la richiesta, l'ordinazione da parte di mercanti, ma soprattutto da parte di califfi, di principi o di altri potentati (cui tiene dietro la richiesta dei mercanti, perchè sono le preferenze di quell'élite che impongono le mode). L'ordinazione ha tanta importanza, che v'è stato qualche specialista di arte islamica (anzi uno dei maggiori, Ernest Kühnel) che ha suggerito, nella suddivisione dei valori dal punto di vista stilistico, di tener conto dell'appartenenza del committente ad una determinata sfera di cultura, piuttosto che della nazionalità dell'artista. In realtà, questa, ha un'importanza relativa. Tanto che, dopo il periodo delle origini e della formazione, quasi non si può parlare, se non per comodo didattico, di una circoscritta tendenza araba, persiana, turca o indiana, entro l'arte islamica: essenziale è la preferenza del principe, o in genere del committente, il quale richiede opere o chiama dai paesi anche più lontani dell'Islàm artisti e artigiani per eseguirle. Malgrado ogni divisione politica, esistettero durante tutto il Medioevo, tra gli stati maomettani, dei rapporti che permisero non soltanto un vivace traffico commerciale; ma, soprattutto, uno scambio continuo di beni spirituali. Le relazioni dei viaggi dei grandi geografi arabi ci danno un'idea chiara, di quanto un paese fosse al corrente delle preferenze dell'altro. Perciò non può far meraviglia che invenzioni tecniche e forme artistiche si propagassero con rigidità straordinaria e formassero legami stilistici, la cui intensità non è necessario sia sempre in rapporto inverso alla distanza geografica tra i singoli centri. E' perciò che, fatta eccezione, da un lato, per il Maghreb (o Marocco), includente la Spagna islamica, e la Persia dall'altro, io preferisco dividere la storia dell'arte mussulmana - giac

chè una divisione è necessaria - piuttosto in base a periodi cronologici, denominati secondo le successive dinastie, che in base a regioni geografiche, come fanno altri storici.

Ragione delle eccezioni:

1) Il Maghreb , e con esso l'Occidente islamico, venne staccato già verso la metà del sec. VIII dalla dipendenza politica dell'Oriente mussulmano; e da allora la sua cultura e la sua arte andarono per la propria strada, e non subirono più che passeggeri influssi orientali. L'Africa nordoccidentale e la Spagna giunsero così, pure partendo da basi islamiche, alla formazione d'una propria cultura artistica: al cosiddetto stile "moresco" che è chiaramente distinto dall'arte del resto dell'Islàm.

2) D'altro lato, la Persia si staccò subito dai rimanenti paesi mussulmani per via di un indicibile dissenso confessionale. Questo fu provocato dagli Sciiti, i quali non riconoscevano né i primi tre califfi, né la Sunnah (tradizione), che invece per i mussulmani ortodossi aveva valore dogmatico accanto al Corano. Questa speciale posizione religiosa ha chiuso le comunicazioni della Persia col resto dell'Islàm, e, nell'arte, ha favorito la conservazione di moltissimi elementi dell'antica tradizione nazionale, iranica. Tanto che si può dire, che una vera arte mussulmana, con specifici caratteri mussulmani, quasi non esiste nella Persia, che pure era, ed è, un paese islamico. Tra l'altro, per dare un esempio, l'arte sciitica dei Persiani non si è sottomessa alle regole antifigurali, cui tanto tenevano invece i califfi: sicchè quell'arte rimane zoomorfica ed anche antropomorfica. Forse questa sua tendenza è dovuta anche al fatto che i persiani non sono semiti, ma ariani; e non ebbero mai, nemmeno quando divennero mussulmani, la repugnanza, tipica dei semiti, a rappresentare esseri viventi. - Ma è una "ragione" di comodo.

Non potremmo certo, almeno in questo corso, allungare il nostro studio fino a comprendere le regioni della periferia orientale del mondo islamico; giacchè queste lezioni vorrebbero valere quale introduzione alla cognizione dell'arte mussulmana (araba, specialmente) dell'Occidente, in particolare della Spagna: la quale, lo si voglia o no, costituisce parte integrante della cultura del nostro Medioevo: sia in sè, che per le connessioni ed influenze che, irradiandosi soprattutto, come già dissi, dal grande califfato di Cordova, ebbe sul resto d'Europa. Questo, come saprete, è un capitolo piuttosto trascurato dai nostri Manuali grandi e piccoli di arte medievale. Una ragione di più

per cercare di averne una qualche idea (nei limiti consentiti da un corso universitario): indagine in territori e periodi più ovvii e perlustrati - come per es. il Duecento toscano - sarebbe, ritengo, meno produttivo per la vostra informazione sull'arte di quel periodo così vasto e complesso, così problematico ancora, così "internazionale" infine, quale fu il Medioevo artistico. Se poi ci sarà possibile compiere il nostro viaggio annuale di istruzione, quest'anno, in Andalusia - cioè grosso modo nell' area dell'antico califfato di Cordova - avremo modo di controllare de visu quanto verremo studiando.

Frattanto, per le ragioni che dicevo - e in primo luogo per un necessario criterio di semplificazione espositiva - dovendo scegliere una classificazione, preferisco quella insieme topografica e per dinastie (se così si possono chiamare, un po' abusivamente, come vedremo). E dunque cominceremo con lo studiare l'arte della prima dinastia: quella degli Omayyadi: non soltanto perchè essa è la prima arte islamica; ma anche perchè è quella che più ci interessa, la più direttamente, intrinsecamente legata all'arte imperiale romana, al tardoantico, e in particolare a quelle forme che abbiamo studiato in questi ultimi anni.

E' dunque, ripeto, del tutto legittimo che ce ne occupiamo: e davvero non si sa perchè almeno questo capitolo dell'arte mussulmana non venga incluso nello studio dell'archeologia romana o della storia dell'arte medievale. Essa non è per nulla un'arte "straniera": anzi è talmente legata alla nostra, da giustificare pienamente l'affermazione già riferita dello Schlosser. Forse anche per questa connessione ancora stretta, è quella più vicina al nostro sentimento e al nostro gusto; quella anche, credo, che ci ha lasciato le cose più belle. La cosiddetta moschea d'Omar a Gerusalemme e quella degli Omayyadi a Damasco, così le loro meravigliose decorazioni a mosaico; la moschea di Sidi Oqbah di al-Kairnan la famosa grande moschea di Cordova; il Mshattà del deserto di Transgiordania con la splendida trina scolpita che tutto lo ricopre, il castello di Quseir Amra coi suoi affreschi così tardoromani, basterebbero a rendere lo studio dell'arte ommayyade uno dei più interessanti di tutta la storia dell'arte. -

Prima però di esaminare i monumenti, è necessario ch'io richiami alla vostra memoria un po' di storia dell'Islàm, perchè altrimenti vi mancherebbero molti punti di riferimento indispensabili. La storia degli avvenimenti si può sottacere trattando di arte greca o romana od europea, perchè si presume che tutti la sappiano; ma in fatto di civiltà mussulmana la cosa è diversa. Ricorderò dunque i fatti fondamentali, nel più breve tempo possibile; limitandomi a quelli che possono avere interesse per l'intendimento dell'arte, in particolare, della prima arte dell' Islàm.

Lascierò dunque la vita di Maometto, la sua predicazione e le conseguenze che ne derivarono. La morte del Profeta, l' 8 giugno 632, lasciò il campo libero ai pretendenti. Tra tutti quelli che l'avevano circondato, che erano i depositari del suo pensiero, la scelta cadde su Abu Bekr, che Maometto stesso del resto aveva designato a succedergli, sebbene Alì sembrasse avere dei buoni titoli anche lui per rimpiazzarlo. Così grande, anzi, era nell'animo di parecchi arabi la fiducia nei successi di questo Alì, che si costituì subito una setta di suoi seguaci: setta che esiste ancora, e che ebbe conseguenze notevoli nella storia dell' Islàm. Il distacco della Persia, di cui parlavo poco fa, deriva da essa: i Mussulmani della Persia, aderendo all'interpretazione del Corano secondo le idee di Alì e non secondo la tradizione ortodossa (sannà) considerarono sempre, e considerano ancor oggi Abu Bekr come un usurpatore. E' così che due grandi sette fin dall'origine si sono divise l' Islàm: una in Persia (e per breve tempo in Egitto), nota col nome di Aliyti, o Fatimiti, o Sciiti; l'altra in tutto il resto del mondo mussulmano col nome di Sunniti o tradizionalisti, formata dagli ortodossi aderenti alle pretese di Abu Bekr.

Non insisterò troppo su cose note. L'azione e la predicazione di Mohàmèd, ispirate soprattutto dall'ebraismo e dal principio di un Dio unico come rivelazione nuova ad un popolo di idolatri, avevano come corollario l'obbligo di catechizzare (principio questo di derivazione non ebraica, ma cristiana) e di piegare a questa religione nuova il più gran numero di infedeli, anche con la forza. Questa forza non tardò a farsi sentire nel mondo. La prima spedizione di Abu Bekr fu diretta contro la Persia, la Caldea e la Babilonia. Condotta da Kalid, nel 633, fu pienamente vittoriosa. Non riuscì invece un'altra spedizione contro i Bizantini in Siria.

Abu Bekr allora, sentendo declinare le sue forze con

l'età, rimise il potere a Omàr, uno dei quattro compagni di Maometto. Il primo atto di Omàr fu quello di liquidare

Kalid, poi, di riprendere la guerra persiana. Ne seguì la sottomissione completa della Mesopotamia, dopo la conquista della città reale di Meden, nel 637. Questa campagna fortunata convinse Omàr a spostare il centro del suo nuovo impero, ed a fondare l'anno seguente due nuove capitali: Bàssora nel delta dell'Eufrate a 70 miglia dal golfo Persico e Kufa, a distanza press'a poco uguale ma a sud del luogo dell'antica Babilonia. Queste due città ebbero nel primo periodo di vita dell'Islàm una grande importanza: divennero soprattutto città di grande cultura, con centri di studio sviluppati e frequentati di politica, di teologia e di letteratura.

Le conquiste di Omàr frattanto continuarono verso Occidente: le sue armate si impadronirono nel 635 di Damasco, e poi di Baàlbek, di Homs, di Aleppo, di Antiochia. Antiche città e ancora ricche: di grande civiltà, di grande e antica tradizione greca e romana, che cadranno in mano di quei fanatici predoni del deserto: destinati tuttavia a divenire uno dei popoli più civili del Medioevo.

Il califfo Omàr non aveva lasciato Medina - era, tra l'altro, assai vecchio, e tutto preso dal non facile compito di organizzare un impero, che spostava in avanti i suoi confini di giorno in giorno, con una rapidità sbalorditiva. Si mosse dall'Arabia, quando seppe che il suo generale vittorioso Amrù aveva battuto i bizantini a Gerusalemme, città santa degli ebrei e dei cristiani, e in Egitto, e che lo stratega bizantino chiedeva di trattare la pace. Allora Omàr venne in persona a ricevere la sua sottomissione.

Amrù proseguì i disegni di Omàr - che erano di conquistare l'Egitto: anche questa campagna fu fulminea e vittoriosa. Ebbe inizio nel 640, e già nel 641 Alessandria, la seconda metropoli dell'impero bizantino, cadeva in mano araba. Amrù tuttavia non volle fare di Alessandria la capitale dell'Egitto islamico: da uomo del deserto, scelse una località più interna per fondarvi la sua nuova capitale, che chiamò Fustàt (la tenda). Fustat (vecchio Cairo) rimase la capitale dell'Egitto per più di tre secoli, fino a che el-Kahira (il Cairo) fu fondata nel 909. Fustat non esistè più: fu distrutta dai Crociati condotti da Amalrico nel 1168: quel poco che ne è rimasto è incorporato nell'immensa città del Cairo col nome di Cairo vecchio.

Non spenderò troppo tempo a narrare tutti gli avvenimenti.

nimenti delle conquiste esterne e delle discordie interne che portarono in modo dapprima esplosivo e convulso, poi più posato e duraturo, all'assestamento dell'impero islamico e delle sue varie parti. Gli Arabi risvegliati da Mohàmmed e passati alla conquista dopo un letargo secolare, si trovaron di fronte due grandi imperi, i quali ambedue ebbero il torto di non prendere, dapprima, sul serio la loro azione. Nè l'impero romano a Costantinopoli, nè l'impero persiano ebbero dapprincipio il sospetto del mortale pericolo che costituivano quelle disprezzate tribù del deserto, nè compresero l'importanza della predicazione di Maometto. L'Impero bizantino era già preso alla gola, e Giovanni Damasceno non vedeva nell'Islàm che una specie di scisma, di natura analoga alle eresie precedenti, come quella dei monofisiti, e non più pericoloso di quelle.

La conquista islamica, come s'è visto, è fulminea e amplissima; senza precedenti, in questo, perchè si slancia contemporaneamente sull'Europa e sull'Asia: non è paragonabile che a quella, in seguito alla quale si costituirono l'impero mongolo di Attala, per es., o più tardi, di Gengis Khan o di Tamerlano. Ma questi furono effimeri; mentre la conquista dell'Islàm fu durevole, e diede luogo ad una civiltà che, possiamo dire, vive ancora in larga parte del mondo abitato.

Abbiamo già visto quanto rapidamente crollino in mano araba intere regioni dell'impero romano d'Oriente. Nel 634 gli Arabi conquistano la fortezza bizantina di Bosra, oltre il Giordano; nel 635 cade Damasco; nel 636 la battaglia dello Yarmùk fa cadere tutta la Siria; nel 637 Gerusalemme apre le porte; mentre altre armate islamiche hanno già conquistato la Mesopotamia e la Persia. Quindi l'Egitto è attaccato e conquistato in una sola campagna; nè qui gli Arabi si fermano: occupato tutta l'Africa settentrionale romana fino all'Atlantico; passano lo stretto di Gibilterra, trascorrono l'intera Spagna e varcano i Pirenei.

Durante questa corsa frenetica (Maometto era morto soltanto nel 632). Gli Arabi non poteron certo pensare alle cose dell'arte: tanto più che alla guerra fulminea si univano sanguinose lotte interne tra i califfi (cioè eredi, o vicari del Profeta). Il primo a darsi questo titolo fu il primo successore di Maometto; e Omàr agli inizi era il califfo del califfo dell'inviato da Dio - poi ci s'accorse che questo titolo era troppo complicato e col passare del tempo sarebbe diventato interminabile, e quindi divenne puramente e semplicemente califfo, o capo dei credenti.

La prima espansione si rallentò sotto il califfo

Otmàn: il suo assassinio, nel 656, aprì una crisi politica e religiosa, la quale non cessò che con l'avvento al trono di Moawiàh, nel 656. Questo fu un avvenimento decisivo per la storia islamica: perchè con Moawiàh il califfato diviene ereditario dinastico e passa alla famiglia degli Ommayyadi, i quali trasportano la capitale del regno da Medina a Damasco. Qui, nel cuore della Siria, la religione mussulmana, dopo aver fatto le sue prove vittoriose, si assesta in una forma di culto organizzato e comincia a costruirsi i suoi luoghi di culto, con gli edifici adatti all'esercizio di questo culto: edifici che, per costruzione e per decorazione, non vogliono essere inferiori ai grandi templi ancora esistenti del paganesimo greco-romano, ed alle chiese cristiane ugualmente grandiose e splendide. Contemporaneamente il regno, divenendo dinastico, cioè stabile, comincia ad aspirare ad una corte sontuosa, con palazzi e residenze e decorazioni e suppellettili che non scapitassero anch'esse nel confronto con le corti, sontuosissime dei due imperi vicini e rivali: quello bizantino e quello persiano. Perciò comincia, con il califfato degli Omayyadi, una intensa attività costruttiva, favorita dalla costituzione di quella che si chiamò la liturgia (cioè la raccolta di materiali e l'impiego di operai tratti da tutte le parti del paese conquistato) e con l'aiuto di maestri bizantini, siriaci, copti, persiani. Costoro, impegnati ad adattare le forme costruttive e architettoniche tradizionali alle esigenze del nuovo culto e della nuova corte, sono tuttavia lasciati liberi quanto alla cultura artistica vera e propria: sicchè è facile capire com'essi portino alle ultime conoscenze i principi costruttivi e decorativi della tarda antichità. Vedremo all'esame dei monumenti, che risulterà essenzialmente giusta l'osservazione dello Schloesser e di altri archeologi: essere l'arte islamica, insieme col "romanico" dell'Europa Occidentale e col "romaico" dell'impero bizantino, il terzo florido virgulto nato dal vecchio tronco dell'arte della tarda romanità. Aggiungeremo anzi che certi "principii" dell'arte tardoromana soltanto dall'arte islamica saranno portati alle conseguenze più lontane.

L'arte mussulmana dunque ha le sue origini, non in una cultura artistica preislamica sul suolo stesso dell'Arabia - giacchè qui, per quanti sforzi si sian fatti, non si è riusciti a rintracciare nulla, che si possa ragionevolmente considerare un precedente valido - ma nell'arte tardoromana e paleocristiana, soprattutto in quella della Siria. I generali e i governatori dei califfi diffonderanno poi quelle forme costruttive e decorative nei paesi conquistati dal Corano. Quando nel 750 la dinastia degli

Abbàssidi (la cui cultura già aveva assorbito elementi persiani) sarà abbattuta in Ispagna, quelle forme, per così dire siriache, saranno ormai tanto radicate anche nell'estremo Occidente islamico, da consentire la sopravvivenza e la continuità dello stile siriano nel nuovo stato Ommayyade che vi si costituisce; mentre in Oriente l'arte islamica si svilupperà per altre vie. Nel contrasto, consapevole, con Baghdad, capitale di questo Oriente islamico, Cordova, la capitale dell'Occidente, si sente chiamata a custodire per tre secoli la tradizione di Damasco, e compie il miracolo di creare, in questo che è davvero il suo grande periodo, opere d'arte che sono tra le più splendide della civiltà islamica e dell'intero Medioevo, pur sembrando appartenere ad un ambito culturale già esaurito. E' perciò che, per avere una visione completa dell'arte degli Ommayyadi dovremmo, dopo aver considerato i monumenti della Siria e zone finitime, oltrepassare d'un salto l'intera estensione del Mediterraneo e portarci nell'estremo occidente europeo, in Ispagna.-

Ma quali erano gli edifici necessari al nuovo culto religioso e alle esigenze della vita di corte del nuovo impero?

L'edificio fondamentale del culto islamico è quella che noi chiamiamo moschea, e che i mussulmani chiamano, normalmente, mesgid o giàmia. Questa non ha, in origine, altro scopo che quello di proteggere dalle intemperie un gruppo più o meno numeroso di fedeli riuniti per la preghiera in comune. Perciò dapprincipio la moschea è una semplice sala disposta come una corte o pàtio, con un ambulacro coperto: lo stesso profeta Mohàmmed ne aveva una di questo genere a Medina, nella sua casa di abitazione. Nei primi accampamenti militari dei conquistatori, a Kufa o a Bàssora nell'Iraq, o a Fustàt in Egitto, ci si accontentò di riprodurre questa vecchia moschea del profeta.

Qual'era la forma di questa prima tra tutte le moschee?. Essa, come s'è detto, era destinata dapprima, dallo stesso Maometto, per suo uso privato, personale; ma col tempo, vivente ancora il Profeta, assunse poco alla volta un carattere pubblico, e infine, dopo la sua morte, scarat-

tere sacro: di vero e proprio luogo di culto, e, naturalmente, oggetto d'una venerazione tutta particolare.

La storia di questa prima costruzione è nota. Maometto, quando giunse a Medina nel 622, decise di costruire la propria casa nel punto dove il cammello, sul quale viaggiava, si fosse fermato di sua propria volontà (atto simbolico del tipico fatalismo arabo). Il cammello andò a fermarsi in un fondo privato; sicchè Maometto dovette acquistare il fondo, e poi diede inizio alla fabbrica, che fu terminata l'anno successivo, il 623.

Questa fabbrica - a quanto sappiamo specialmente attraverso ricordi storici - raccolti dal Caetani nei fondamentali Annali dell' Islàm - poichè l'edificio primitivo è oggi irriconoscibile per i numerosi riattamenti, ingrandimenti e ripavimenti, - risultò formata: da un cortile quadrato di circa cento cubiti di lato, chiuso intorno da muri alti circa sette cubiti, formati di pietra nella parte inferiore, al di sopra, di mattoni di fango cotti al sole: non v'era altro, non c'erano coperture nè tettoie. Annesse, erano le modeste stanze d'abitazione del profeta e delle sue mogli: Al cortile si accedeva per mezzo di tre porte; vicino ad esso era un pozzo.

In un angolo di questo cortile fu posta, provvisoriamente, una panchina riparata da una tettoia, perchè i più poveri tra i compagni di esilio di Maometto, che non avevano possibilità di pagarsi un'abitazione propria, potessero ricoverarsi e dormire. Da notare che queste disposizioni, dovute a cause contingenti, relative alla condizione di fuggiaschi e di esiliati di Maometto e dei suoi compagni, divennero poi in qualche modo canoniche negli edifici del culto islamico - sebbene, naturalmente, non vi fossero più quelle condizioni primitive. Tutte le moschee di qualche ampiezza sono provviste di cortile, col pozzo o la fontana, ed hanno intorno portici o tettoie provvisti di panche, dove i fedeli che non hanno casa, pellegrini, etc. possono ricoverarsi, distendersi e dormire: anzi questa specie di ricovero pubblico costituisce molto spesso la parte più estesa e più vistosa di tutta la moschea.

Già Maometto aveva fissato l'obbligo per il fedele di pregare rivolgendosi verso un punto preciso - che si dice qiblah - e lo aveva precisato mettendo un pietrone addossato al muro nord del cortile: in direzione cioè di Gerusalemme; al di sopra, aveva posto una specie di tettoia di frasche sorretta da tronchi di palma. Poi, nel 624, Maometto stesso fece spostare cotesta qiblah a sud, in dire-

zione della Mecca, dov'era il santuario della Ka'aba: da quel momento fu precetto per tutti i mussulmani di pregare rivolti verso la Mecca. Perciò il profeta dovette chiudere la porta che si apriva nel muro sud del cortile - e al suo posto dispose la qiblah -, e invece aprì una porta lì dove aveva posto la prima qiblah, al centro del muro nord.

Questo cambiamento di direzione - di notevole importanza, com'è facile capire, per le disposizioni canoniche di questa forma architettonica fondamentale del culto mussulmano - si tramanda sia stato effetto di una decisione improvvisa di Maometto: una sorta di ispirazione. Ma - come infine quasi o tutto ciò che determina il suo comportamento - la decisione aveva una meditata ragione politica. La comunità più importante di Medina era quella degli ebrei; ed è facile capire che verso di essa si rivolgessero le prime e più forti aspirazioni al proselitismo islamico. Se Mohàmmed fosse riuscito a convertire la comunità ebraica alla propria fede, questo avrebbe accresciuto di colpo, enormemente, le proprie probabilità di vittoria e di diffusione. Del resto, a parte le affinità di razza - gli ebrei, come gli arabi, sono semiti - la stessa dottrina maomettana (come anche quella cristiana) non pretendeva di smentire la Bibbia; ma anzi, di inverarla: l'Allah dell'Islàm è lo stesso dio di Abramo e di Mosè e di Cristo, i quali sono considerati tutti profeti "precursori" di Maometto - che, naturalmente, è l'ultimo e il più "verace" tra essi. In un primo tempo, dunque, anche da Maometto Gerusalemme è additata ai suoi seguaci come la città santa: con questa sorta di appropriazione ideale egli spera di tirare dalla sua parte la comunità ebraica. Ma gli ebrei si mostrarono irriducibili (come del resto avevano fatto nei riguardi di Cristo, degli Apostoli, e della prima chiesa cristiana "dinastica": quella fondata da Maria e dai fratelli di Gesù nella stessa Gerusalemme: è noto che la fortuna del Cristianesimo si deve soprattutto all'intuizione di san Paolo di portare la dottrina presso i Gentili; gli ebrei convertiti rimasero sempre una minoranza); così avvenne con Maometto; già nel secondo anno dell'ègira egli si era convinto che i suoi sforzi di convertirli non servivano a nulla e infine aveva troncato quasi ogni rapporto con essi. Il cambiamento di direzione della meta ideale della preghiera, ricordato nella seconda Sura del Corano, fu dunque improvviso (si riporta che Maometto aveva già compiuto due genuflessioni verso Gerusalemme, quando decise di volgersi verso la Mecca) ma per nulla affatto immotivato; anzi, era conseguenza di un fallimento. Il gesto, del resto, è caratteristico di quest'uomo (vo-

glio dire: questo rapido decidere che, se una cosa non va, non ci si intesta a volerla far andare ad ogni costo: si cambia) ed è consegnato nel versetto famoso, che lo ritrae: "se la montagna non viene a Maometto, Maometto va alla montagna". - Ad ogni modo, solo quella Musallah (o luogo di preghiera) di Medina, dove ebbe luogo quest'episodio, ebbe due qibleh (e portò il nome di "mosche delle due qibleh") tutte le altre, da allora, furono orientate verso la Mecca. Osserva, in proposito, l' Arnold (The Preaching of Islam, cit. da Creswell, loc. cit., 15).

"Il mutamento di direzione per la preghiera ha un significato più profondo di quanto possa apparire a prima vista. Fu in realtà l'inizio della "vita nazionale" dell'Islam: la Ka'aba della Mecca diviene il centro religioso di tutto il popolo mussulmano, così come, da tempo immemorabile, era stata meta di pellegrinaggi per tutte le tribù dell'Arabia. Di uguale importanza fu l'annessione ai precetti religiosi islamici dell'antica usanza araba di recarsi in pellegrinaggio alla Mecca, precetto che ogni mussulmano doveva adempiere almeno una volta nella vita". Ma torniamo alla disposizione della prima tra tutte le moschee.-

In seguito, poichè i compagni del Profeta, che venivano nel suo cortile a pregare, si lagnavano di dover rimanere esposti al calore torrido del sole, si pose, nello stesso cortile, una tettoia fatta con foglie di palma intrecciate e spalmate di fango, e sostenuta da tronchi di palma. Riparava dal sole; ma era tanto bassa, ci dicono i testi, che i credenti, quando si levavano in piedi, potevano toccarla con le mani.

Maometto parlava ai suoi compagni, ed agli altri seguaci che venivano via via raccogliendosi in quel rudimentale tempio, salendo su un elementare pulpito formato da un tronco di palma conficcato nel terreno. In seguito, egli si provvide d'un vero e proprio pulpito fatto di legno di tamarisco, il quale aveva tre scalini, sull'ultimo dei quali si sedeva il profeta. Da questa specie di cattedra derivò poi il pulpito, che è una delle suppellettili caratteristiche delle moschee, ed è, appunto, normalmente, di legno: il minbàr. Chi diede a questo minbàr una forma più regolare, la forma che poi rimase canonica fino ad oggi, assumendo qualche aspetto dell'ambrone cristiano, fu, con ogni probabilità, il califfo Omàyyade Ualid I, grande costruttore e grande protettore delle arti.

Quando Maometto voleva invitare compagni e seguaci alla preghiera prima di salire sul tetto della sua casa un suo antico e fedele seguace, dotato di voce stentorea:

Bilâl. Bilâl, volgendosi in tutte le direzioni, chiamava ad alta voce i credenti. Non sappiamo se questo modo di convocarli sua stato escogitato da Maometto per necessità od opportunità, non trovandosi ad avere altro mezzo ed avendo invece sottomano un seguace che aveva una voce potente; oppure per evitare i sistemi in uso presso altre religioni, da cui la sua si voleva distinguere anche in questo: cioè la raganella, o battito a mano di legni o di metalli, o le campane dei Cristiani (le campane erano già in uso, essendo state inventate pare da S. Paolino da Nola - d'onde il nome di campane o di nolane - nel IV secolo) o le trombe degli Ebrei. Fatto sta che anche l'uso di avvertire i fedeli dell'ora della preghiera, gridando da qualche luogo elevato - più comunemente nelle moschee organizzate, da torri dette minareti - divenne canonico nel culto islamico.

Di questa prima moschea di Medina non sappiamo altro. Essa fu rifabbricata già da Omar (634 - 644), perchè era divenuta troppo angusta per il numero dei credenti: furono acquistate le case contigue, fu allungato e acciottolato il cortile, i tronchi di palma della tettoia furono sostituiti con pilastri di mattoni cotti al sole. Fu poi rinnovata sotto Othmàn (646-47), quando fu dotata anche di magsuràh. Il grande costruttore ommayyade Ualid (705-715) la rifece da capo a fondo impiegandovi probabilmente, come vedremo, costruttori e soprattutto mosaicisti bizantini; forse i medesimi che costruirono e decorarono per lo stesso califfo la grande moschea di Damasco. Ma, mentre questa esiste, per buona parte, ancora, ed è veramente, almeno per la decorazione a mosaico conservatasi, una delle meraviglie dell'arte bizantina al servizio dell'Islàm, la moschea di Maometto a Medina subì ancora tali e tanti rifacimenti, che non è rimasto più nulla, non soltanto del primo edificio, ma anche di questa fondamentale ricostruzione di Ualid. Fu rimaneggiata da Mahdi (775 - 785) da Mamùn (813 - 833); poi si incendiò una prima volta e fu rifatta, poi fu ancora ingrandita e abbellita dai sultani d'Egitto; nel 1483 fu percorsa da un fulmine, incendiò di nuovo, e fu ricostruita da Mohàmmed ibn Kàit bèy; poi ancora nel Cinquecento da Solimano il Magnifico, etc. etc.

L'esempio di Medina fu seguito anche nelle province: Saïd Ibn Abù Waqqaç, per es., provvide la moschea di Kufa di colonne di spoglio provenienti dai palazzi sassanidi e dalle chiese cristiane di Hirâ. Sotto Moùwià, anche le moschee di Kufa e di Bassora subirono delle trasformazioni; meglio, dei miglioramenti, in parte provocati dalle esigenze del oultò, o dagli inconvenienti che si verificavano

con le vecchie, semplici moschee. Per es. queste non avevano : il pavimento era dato dalla stessa sabbia del suolo, sicchè i credenti, sollevandosi dalla preghiera eran costretti a scuotere la sabbia e la polvere dalle mani e dagli abiti. Temendo che l'abitudine a questi gesti non divenisse, alla lunga, una parte integrante del rito della preghiera, Ziyàd fece mettere al posto della sabbia della ghiaia. Poi le moschee vennero pavimentate, probabilmente per la stessa ragione si rese obbligatorio stendere il tappeto per pregare, togliersi le scarpe all'entrare nel tempio, ecc.

La preghiera mussulmana infatti, veniva e viene fatta in ginocchio col viso rivolto in direzione della Mecca, ed è accompagnata da movimenti ritmici, che sono eseguiti uniformemente in ranghi prestabiliti. La disposizione della moschea, per quanto semplice fosse, doveva tener conto del carattere per così dire ginnastico e quasi militare di un culto siffatto; e, anzitutto, della necessità dell'orientazione verso la "qiblah", cioè in direzione della Mecca. Poichè i credenti si disponevano per pregare in ranghi paralleli, e non in fila, ma schierati di fronte tutti verso la "qiblah", ne derivava per la forma della moschea, una prima conseguenza, che la faceva distinguere dai templi delle religioni classiche e dalle basiliche cristiane. Mentre questi, com'è noto, sono di regola impostati sull'asse longitudinale, le moschee vengono invece impostate sull'asse trasversale, insomma, se la pianta d'una basilica cristiana è, grosso modo, un rettangolo più lungo che largo col "fuoco" nell'abside, al centro d'uno dei lati brevi, la pianta di una normale moschea è un rettangolo più largo che lungo: con il fuoco nel muro qiblah, che è uno dei lati maggiori del rettangolo. A questo tipo infatti si uniformano le più antiche moschee, con cortile interno e bassa sala di preghiera (haràm), a copertura piana, con le navate disposte parallelamente al muro qiblah. Nella loro disposizione probabilmente agì il ricordo del cortile interno della vecchia casa araba di abitazione e l'esempio del piazzale per la preghiera, aperto e circondato da mura, già conosciuto nell'epoca preislamica come "muşallà".

La necessità del cortile era dovuta ad un'altra prescrizione religiosa: quella delle abluzioni e dei lavacri prescritti prima della preghiera. Il cortile aveva, nel mezzo, una fontana.

Già dunque nei primissimi tempi, delle esigenze, per così dire funzionali, determinarono un particolare assetto

degli edifici di culto islamici. E presto si fecero, in questo senso, dei perfezionamenti, che in breve divennero disposizioni canoniche. Al centro della parete giblah, in direzione della Mecca, si praticò, per indicare con maggiore esattezza questa direzione, una nicchia: il mirhàb. Spesso poi, il palazzo del governo venne costruito accanto alla moschea, perchè la direzione del culto era cosa del governo (diràn): nella capitale in mano al Califfo, nelle province, dei suoi governatori. Questo palazzo, specie nei primi tempi di guerre e di conflitti interni, era costruito come un fortilizio e la stessa moschea era fortificata; è tradizione che sia stato Otmàn a far costruire per sé, nella moschea di Medina, una sorta di loggia munita, per mettersi al riparo da eventuali attacchi contro la sua persona. Sotto gli Ommayyadi, i governatori delle province seguirono dappertutto questo esempio. Si diffuse così l'uso di quella loggia che divenne caratteristica delle moschee: la maosurà.

Data la grande semplicità di queste disposizioni, è probabilmente improprio voler riportare l'origine della moschea a quella che precede per santità persino quella del profeta a Medina, voglio dire quella della Mecca. Essa appare oggi composta sostanzialmente dalla Ka'aba - che significa la quadrata - circondata da un portico a quattro lati. La Ka'aba è un semplice edificio a quattro grosse mura di pietra che contiene la pietra nera, che i mussulmani adorano e credono calata da Dio in terra, perchè Abramo se ne servisse come sedile. In origine questa mesgid el-Karàm - cioè moschea del recinto sacro - doveva essere composta unicamente da un recinto racchiudente la pietra. Poi ebbe innumerevoli ingrandimenti e abbellimenti, sicchè anche per essa oggi è impossibile riconoscere con sicurezza quale fosse la sua forma primitiva. Quel che è certo, è che essa non doveva avere disposizioni architettoniche tali, da poter essere considerata esemplare per le moschee successive: essa si riduceva essenzialmente ad un recinto scoperto, ed esempi di tali cortili si potevan trovare indifferentemente nelle case romane, nei quadriportici cristiani, nelle sinagoghe ebraiche e infine anche nelle stesse case d'abitazione arabe.

Le prime moschee furono molto modeste: costruite con muri di argilla e tronchi di palma, e coperte di un tetto formato da foglie di palma impastate di argilla, secondo il modo di costruire tradizionale degli arabi. Ma presto, al contatto col mondo romano, si sentì il bisogno di edifici più solidi e più "monumentali". Il materiale da costruzione fu tratto dapprincipio dai monumenti antichi, o

cristiani, distrutti. Poi, la moschea venne avvicinandosi in qualche modo alla forma della basilica cristiana, soprattutto siriana - e del resto molte chiese siriane furono, dopo la conquista mussulmana, trasformate in moschee. Per questo, in risposta all'esigenza cui accennano dianzi, si diede un altro orientamento all'edificio. Non si mantenne il carattere longitudinale della basilica con l'asse verso l'abside disposta ad Oriente; si fece fare, per così dire, all'asse della costruzione, uno spostamento di 90°, in modo che l'edificio risultasse orientato verso sud, e che le navate, parallele a colonne, divenissero una sorta di atrio per la preghiera. Ne vedremo degli esempi: ma è interessante notare fin d'ora che spesso gli architetti al servizio dei mussulmani, anche quando costruirono ex novo, e con tutta la libertà possibile, delle moschee, conservarono ad esse il carattere di basilica trasformata.

Anche la nicchia per accentuare, nella parete qiblah, la direzione della Mecca, il mirhab, può essere derivata dall'esempio delle absidi cristiane; e il minareto - cioè la torre dalla quale il banditore della preghiera (el-mu-edhdhin) chiama i fedeli alle ore prescritte - deriva da esempi di architettura romana. Non tanto dai campanili siriani, come pensano alcuni archeologi, tra i quali lo stesso Kühnel - dato che non consta che le chiese siriane avessero campanili, tanto meno a forma di torre; ma dai fari, di cui erano fornite tutte le città marittime; in primo luogo, dal faro per antonomasia, quello di Alessandria. La parola stessa minareto, infatti, significa faro.

E queste, in sostanza, sono le novità - non costruttive, beninteso, e tanto meno architettoniche; ma funzionali: meglio si direbbero, adattamenti - che i mussulmani introdussero, per esigenze del proprio culto, negli schemi che mutuarono dall'architettura tardoromana e paleocristiana per le loro moschee. Gli sforzi per sostenere ad ogni costo, con una cecità imperterrita che nessuna evidenza riesce ad attenuare, la tesi delle origini architettoniche autoctone (possibilmente arabe pre-islamiche) della moschea (come del resto di tutta la tipologia degli edifici mussulmani) sono falliti miseramente - talché anche per questo, quel che si legge nel citato libro del Monneret de Villard suona quasi patetico -. Tanto più dopo la scoperta, dovuta soprattutto ad Ejnar Dyggve, di tutto un capitolo dell'arte tardoantica, da lui intitolato come "arte di potenza" o di glorificazione. Su questo argomento ho speso parecchie lezioni in corsi passati e non vorrei ripetermi - anche se il mio uditorio in buona par-

te si rinnova ogni anno - . E, quanto all'essenziale, avrò occasione di richiamare quel che ne hanno detto e scritto Dyggve, L'Orange e io stesso a più riprese, quando tratterò, tra poco, del castello di Msciattà in Giordania - uno dei monumenti più importanti dell'architettura - e della scultura - omayyade. Ora dirò soltanto che dal saggio fondamentale di Dyggve - Ravennatum Palatium Sacrum - La basilica ipetrale per cerimonie - Copenhagen 1941 - fummo in parecchi a trarre le conseguenze: io stesso, in corsi ancora di Archeologia cristiana degli anni quaranta - da cui derivò una buona tesi di laurea della dott. Dudan sui "precedenti" di codesta basilica ipetrale, ed un importante articolo del compianto Carlo Anti -; e in seguito tutta una schiera tra i più avvertiti archeologi (H. P. L'Orange, sopra tutti), per quanto riguarda tuttavia l'architettura islamica, credo di essere stato il primo a vederne le molteplici connessioni, con i palatia tardoromani a cominciare dalle lezioni di un corso, se ben ricordo, del 1945 - 46, dedicato in buona parte al castello di Msciattà -; i risultati di tale ricerca furono più tardi pubblicati in "Anthemion", 1955 -. Quando poi nel dopoguerra si ristabilì una regolare circolazione di carta stampata ebbi il piacere di leggere che frattanto - e del tutto indipendentemente da me, anche per causa di forza maggiore - il compianto Jean Sauvaget era arrivato alle stesse conclusioni, nel suo libro fondamentale La Mosquée omeyyade de Médine, "Ed. d'art et d'histoire" Paris 1947. Per non citare me stesso riporto le sue parole, a conclusione di una lunga, esauriente (e fondata) analisi di monumenti romani, paleocristiani e bizantini antecedenti la costituzione delle moschee (loc. cit., pag. 161 - 62): "Davanti a questa serie di sale d'udienza basilicali non si può dubitare che il dispositivo omayyade non sia che un semplice prolungamento d'una tradizione bizantina: la quale a sua volta prolungava, come tanti altri elementi del cerimoniale della corte di Costantinopoli, una tradizione romana che ci è, qui, attestata dal 1° secolo della nostra era. E questi rapporti non riguardano soltanto l'ordinamento architettonico delle costruzioni, ma anche l'etichetta che ha determinato questo ordinamento e che ci mostra già i tratti essenziali d'un uso seguito durante i due primi secoli dell'Ègira...." Il "rovesciamento delle influenze" - cioè della tesi, che ha avuto il suo caposcuola in Strzygowski , e i suoi seguaci più pedissequi e provincialmente sprovveduti tra noi: nel Monneret de Villard, per esempio (credo che oggi ne sopravviva soltanto uno sparato esemplare, a ragione screditatissimo): tesi, secondo la quale tutto ciò che connota in senso non classico l'arte romana soprattutto tarda, e poi la paleocristiana, la bizantina - e, s'intende, la islami-

tica - sarebbe derivato da un Oriente non mai fissato con precisione, ma che, a quanto si capisce, pare avesse il suo "centro d'irradiazione" nella Persia sassanide, era stata già battuta in breccia dai grandi maestri della scuola di Vienna - Wickhoff, Riegl e giù fino al mio compianto amico Zaloziecky -; io che, per quanto riguarda la mia preparazione archeologica, appartengo a questa scuola, ho dato il mio contributo; ma, poichè sono italiano, sono stato spesso accusato di "nazionalismo". E ho visto con particolare soddisfazione che un illustre specialista francese (era professore al Collège de France, che come sapete è una super-università, di accesso difficile) il Sauvaget appunto, porta codesto "rovesciamento delle influenze" alle sue conseguenze più radicali (il che è molto significativo appunto perchè si tratta di uno studioso francese cioè appartenente ad una "scuola" archeologica, che è stata tra le più sensibili al mito delle "origini orientali"). Non soltanto, per lui, i monumenti - pagani, cristiani o mussulmani che siano - della zona dell'impero romano d'Oriente non subiscono una determinante "influenza" persiana; ma al contrario, sono i monumenti dell' Iran sassanide che in buona parte dipendono tanto dal lato costruttivo che da quello architettonico, da quelli greco-romani dell'est mediterraneo. Per attenerci, per il momento, al tema delle sale d'udienza basilicali (tra cui anche la moschea ommayyade) basterà vi traduca le conclusioni (op. cit., pag. 163 sgg.): "La Persia sassanide ha, anch'essa, costruito per i suoi sovrani delle sale d'udienza a pianta basilicale, ma per comprendere il rapporto che le lega a quelle che abbiamo appena presentato [cioè le romane e bizantine] non v'è che da studiarle nell'ordine cronologico, cominciando dalle più antiche.

"Nel palazzo di Damghân, che si attribuisce alla seconda metà del VII secolo (qui debbo dire che, se qualcuno di voi, come mi auguro, vorrà attingere direttamente al libro di Sauvaget - c'è nel nostro Istituto - e troverà stampato "seconde moitié du III^e siècle" non faccia come quel lettore ignoto - ma forse non difficilmente identificabile - il quale si è sentito in dovere di sottolineare in lapis la frase e poi aggiungere di suo: "insomma, i palazzi persiani hanno imitato gli arabi o viceversa"? E' evidente che quel III secolo è un errore di stampa, come si trae non solo da tutto il contesto della serie cronologica, ma dal fatto che non si può supporre che Sauvaget ignorasse che il palazzo di Damghân appartiene all'ultimo periodo dell'arte sassanide (VI - VII sec.) e va con ogni probabilità attribuito a Cosroe II (590-629). Anche R. Ghirshman (Arte persiana, Ponti e Sassanidi, Feltrinelli,

1962, pag. 200) rileva l'influenza occidentale, più precisamente siriana, nell'arte sassanide e in particolare in quella dei due Cosroe: "La presenza di artisti siriani può non essere estranea a questa innovazione poichè Cosroe I (531 - 578), dopo avere preso la città di Antiochia, fece costruire presso Ctesifonte una città chiamata "la nuova Antiochia di Cosroe"; la pianta era una copia fedele di quella della città conquistata. Il sovrano vi trasferì artisti e artigiani stranieri ma abitanti nell'Iran; così, ancora una volta, la mano d'opera importata lascia la propria impronta nell'arte del paese...". Se i sassanidi non si peritavano di imitare l'intero impianto urbanistico della capitale della Siria greco-romana, è facile spiegarsi quanto abbiano imitato anche le forme architettoniche di singoli edifici. Ne porterò io stesso altre prove - documenti, non ipotesi - più innanzi. Frattanto, tornando al testo di Sauvaget, è chiaro che, a proposito del palazzo di Damghan, si deve leggere "seconda metà del VII secolo", continuando ivi: "la sala d'udienza è una replica esatta di quella di Msciattà, dalla quale non si distingue che per delle variabili senza reale importanza...". "Poichè non ci può essere questione, dopo quanto abbiamo detto, di considerare Msciattà come derivato dal palazzo sassanide, si deve ammettere che i rapporti tra quest'ultimo ed il palazzo ommayyade si spiegano col fatto che si collegano, l'uno e l'altro, a un prototipo comune da cercarsi nell'ambito dell'architettura romana. La decorazione di stucco del palazzo di Damghan, con i suoi tralci d'acanto e le sue file di ovoli, porta d'altronde alla stessa conclusione. Questa prima sala d'udienza sassanide non è, così, che una copia maldestra d'una sala d'udienza ellenistica a pianta basilicale, dove le proporzioni e i particolari del modello seguito sono stati alterati dall'incomprensione e dalla goffaggine degli esecutori".

"A Kich, il dispositivo ellenistico ha subito una degradazione più accentuata, ma resta facilmente identificabile, e i particolari della decorazione, di cui si ritrovano gli elementi nei monumenti romani della Siria, sono anch'essi elementi stranieri, privi d'ogni carattere locale...." etc. Per concludere infine: "è certo che le sale di Damghan e di Kich, che si sforzano di riprodurre dei modelli romani, si collegano permanentemente e semplicemente alla serie che abbiamo presentato più sopra: esse offrono per noi questo interesse: dimostrare che il tipo della sala di udienza basilicale dovette conoscere nell'antichità, nell'architettura dei paesi rivieraschi del Mediterraneo, una diffusione più larga di quella che si sarebbe portati a credere, a tutta prima, in base al numero di esempi bizantini e

romani che si sono conservati fino a noi; ci si spiegherebbe male in effetti, che questo tipo abbia potuto introdursi fino nella Persia sassanide se non fosse stato usuale nelle scuole architettoniche ellenistiche che furono la più ricca e la più feconda delle fonti alle quali attinsero i costruttori iranici di quel tempo.....".

Ho riferito queste parole non mie, ma di uno dei maggiori specialisti di arte islamica, perchè esse sono la migliore risposta alle farneticazioni che si leggono in certi libri, che sarebbe stato assai meglio, se non altro per pietà verso l'autore, lasciare inediti, mentre vengono pubblicati -- addirittura come il frutto ghiottissimo di un'erudizione e di un'intelligenza prodigiose. Scherzi del nostro provincialismo culturale; ma anche, bisogna dirlo, della singolare ignoranza dei presentatori. -

Ma per ritornare alla prima moschea, per non autocitarmi e ripetere quanto ho scritto da gran tempo, e detto anche in corsi recenti a proposito della nascita della basilica cristiana (e dei suoi eventuali rapporti con gli edifici di culto mussulmani) preferisco continuare a riferire il pensiero di Sauvaget, il quale condivide l'opinione, fondata, di Dyggve, L'Orange e mia, ch'essa derivi in via diretta dalle forme che aveva assunto il "complesso di glorificazione" nell'architettura palatina tardoromana. Egli ricorda l'iscrizione che accompagnava la figura di Costantino sull'arco di trionfo della basilica di San Pietro, che l'imperatore aveva fatto costruire in Vaticano:

"Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans,
hanc Constantinus victor tibi condidit aulam",

e commenta: "Malgrado tutta l'autorità di Mons. Wilpert io non credo che questa apostrofe sia indirizzata a san Pietro; altrimenti, l'allusione trasparente del secondo verso alla vittoria al Ponte Milvio non avrebbe più alcun senso. E' dunque a Dio che l'imperatore costruisce un'aula, ed è impossibile non dare qui a questa parola il suo valore ristretto: "Corte sovrana, palazzo reale". L'assimilazione della chiesa al palazzo è qui manifesta e bisogna concluderne che il dispositivo della chiesa ed il cerimoniale liturgico sono stati volontariamente copiati dal dispositivo della sala d'udienza palatina e dal cerimoniale palatino: l'introduzione improvvisa della basilica nell'architettura religiosa cristiana sarebbe così dovuta ad una iniziativa di Costantino, dettata dal suo mutato atteggiamento nei riguardi della Chiesa cristiana. -

"Una conclusione siffatta non è paradossale che in apparenza: ponendosi da un altro punto di vista, si era già collegato "lo stile dell'arte ecclesiastica bizantina e l'andamento dei riti liturgici bizantini ad una fonte comune, vale a dire alle cerimonie e all'arte del palazzo imperiale...La maggior parte delle immagini cristiane dove, dopo la Pace della Chiesa, appare lo stile sontuosamente solenne si ispirano a composizioni imperiali analoghe" (A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, 1936, pag. 194). E questa derivazione cessa d'apparire sorprendente quando si tenga il conto dovuto al culto imperiale, di cui Costantino stesso era oggetto allo stesso titolo dei suoi predecessori, e che doveva del tutto naturalmente condurre ad imporre come modello ai santuarii del Cristianesimo, divenuto il nuovo culto ufficiale, il luogo dove l'imperatore era stato finallora ufficialmente adorato. Ed è sicuramente qui che si spiega, che l'abside conservi nella chiesa quel valore di luogo sacro, di santuario, che aveva già nella sala d'udienza palatina, e che sia la sua volta a ricevere l'immagine del Cristo troneggiante in maestà. Niente di strano, quindi, che la navata assiale che vi s'estende davanti sia rimasta vuota nell'uso cristiano come per l'innanzi nell'uso pagano; l'altare ha semplicemente preso il posto del trono, senza che questa sostituzione abbia modificato il dispositivo del locale e l'ordinamento del cerimoniale che vi si svolge.

"Per ritornare all'oggetto preciso del nostro studio: la moschea dunque non può derivare dalla chiesa: i rapporti di somiglianza osservati tra i due tipi di monumenti si spiegano semplicemente col fatto che l'uno e l'altro si collegano ad un prototipo comune, che è la sala di udienza palatina a pianta basilicale" (op. cit., pagg. 173-174).

Ma lasciamo qui quest'argomento, per ora. Lo riprenderemo più innanzi, in maniera più concreta, quando esamineremo un monumento che ha ancora in buona parte conservato le sue strutture architettoniche (e le decorazioni a mosaico) originarie: la grande moschea costruita a Damasco dal grande califfo Ualid. Ora ci converrà, anche per seguire l'ordine cronologico, considerare il più antico dei monumenti di architettura islamitica che si conosca: il Kubbat as-Sakrah, o rotonda - o cupola - della Roccia detto anche moschea di Omàr, a Gerusalemme. Prima però, a conclusione, mi sia consentito di esprimermi ancora una volta con parole non mie (sempre per la ragione che ho detto); ma di quel patriarca (a novant'anni suonati continua ad insegnare architettura islamica all'Università

del Cairo) che giustamente tutti gli studiosi seri considerano la massima autorità nella sua materia: K. A. C. Creswell (op. cit., pag. 25 seg.): "Da quanto s'è detto, appare chiaramente che gli arabi pre-islamici ebbero dell'architettura solo nozioni molto rudimentali, tanto che il loro principale santuario, prima del 608, era costituito da quattro mura ad altezza d'uomo che recingevano la fontana sacra di Zemzem. Alle origini dell'Islàm, essi non apportarono alcuna novità all'architettura dei paesi conquistati, se non ciò che poteva soddisfare le semplici necessità del loro culto. A quell'epoca, i nove decimi della popolazione erano nomadi, e per loro l'edificio migliore non poteva essere che la tradizionale tenda di lana di cammello. E' chiaro, come ha detto il Richmond, che le loro risorse architettoniche, prima che "iniziasero la carriera di conquistatori, erano a mala pena sufficienti a soddisfare nel modo più rudimentale le loro necessità". In altre parole, l'Arabia costituiva un "vacuum" architettonico quasi perfetto, e quindi il termine "arabo" non dovrebbe mai essere usato per designare l'architettura dell'Islàm. Le prime moschee delle grandi hìra, o accampamenti semi-nomadi del periodo d'espansione, come quelle di Basra, Kùfa e Fustàt, erano del tutto primitive, e in Siria le prime moschee non erano che chiese, trasformate o semplicemente spartite. Non c'è infatti motivo di credere che una qualsiasi moschea in quanto tale sia stata costruita in Siria fino al tempo di al-Walìd (705-15) o forse di Abd-al-Malik (685-705). Per oltre una generazione, gli arabi rimasero immuni da qualsiasi velleità architettonica, e non dimostrarono il minimo desiderio di assimilare l'evoluita civiltà architettonica dei popoli conquistati. Cominciarono a manifestare ambizioni del genere, quando vi furono sospinti da motivi politici".-

E tali furono infatti, come vedremo subito, anche quelli che decisero la costruzione della Qubbat-as-Sakrah.-

III

LA CUPOLA DELLA ROCCIA A GERUSALEMME

Furono infatti ragioni politico-religiose che decisero il califfo Abd-al-Malik a costruire a Gerusalemme la Qubbat-as-Sakrah, primo dei monumenti mussulmani che ha assunto poi il nome, doppiamente erroneo, di moschea di Omar. Doppiamente, perchè Omar non entrò per nulla nella sua costruzione, e perchè non si tratta di una moschea.

Convieni premettere che Abd-al-Malik fu (insieme coi suoi consiglieri culturali) il primo dei grandi costruttori islamici, oltre che colui che iniziò, deliberatamente, il processo di assorbimento della cultura greco-romana (e naturalmente, bizantina) da parte degli arabi. E, frattanto, per es., fece riattare o ricostruire le strade, dotando, le nuove, di pietre miliari - che nessuno potrà negare siano un uso romano -; promosse una radicale riforma monetaria e amministrativa, etc. Ma la decisione di costruire la Cupola della Roccia fu provocata dalle contingenze politiche e particolarmente dalla ribellione, contro la sua autorità di califfo siriano, di uno dei compagni del Profeta, Abdallah Ibn az-Zubayr, che se ne era rimasto finallora tranquillo in Arabia. Yazid, predecessore di Abd al-Malik nel califfato, e poi questo stesso califfo, tentarono di domare il ribelle: Medina fu "liberata" nel 683, ma non la Mecca: durante l'assedio di questa nel 683, la prima Kq'aba fu incendiata e distrutta; tolto l'assedio, Ibn az-Zubayr si proclamò anticaliffo e nel 684 riprese la ricostruzione (questa volta non con pareti mezze di legno, ma con mura tutte di pietra, e decorate con mosaici tolti da una chiesa cristiana dello Yemèn) della Ka'aba. Sette anni dopo Abd-al-Malik iniziava la fabbrica del tempio di Gerusalemme, con l'intenzione evidente ch'esso fosse sostitutivo della Ka'aba. E non tanto - come scrive con la consueta leggerezza Monneret de Villard (op. cit., pag.183) perchè il pellegrinaggio alla Mecca fosse divenuto "impossibile per i siriani" e quindi "per creare a Gerusalemme, città santa dell'Islàm...un nuovo centro di culto da sostituire a quello inaccessibile": nessun documento o storico attesta che il pellegrinaggio alla Mecca fosse divenuto impraticabile ai siriani. La ragione è, par impossibile, proprio l'opposta, come spiega bene Creswell: v'era il pericolo che le folle di pellegrini che compivano il viaggio rituale alla Mecca fossero guadagnati alla causa dell'antica-

liffe Ibn az-Zubayr, che vi risiedeva in piena autorità, e, di ritorno in Siria, vi si comportassero da "quinte colonne". Lo storico arabo Ya'qùbì (874) del resto, lo dice ben chiaro: egli riporta l'ordinanza con la quale Abd al-Malik proibiva ai suoi sudditi di andare alla Mecca, affermando tra l'altro, a proposito del tempio che stava erigendo: "questa Roccia, dove si dice che l'apostolo di Dio ristette prima di ascendere al cielo, prenderà per voi il posto della Ka'aba". E continua: "poi Abd al-Malik costruì sulla Roccia una cupola....e il popolo prese l'abitudine di compiere la circumambulazione intorno alla Roccia, come prima faceva intorno alla Ka'aba".

Un'altra ragione per "spiegare" questo monumento singolare in tutta l'architettura islamica, ce la offre un altro storico arabo, che scrive poco più d'un secolo dopo (985) il famoso Muqaddisì (che non è affatto inattendibile, come pretende curiosamente Monneret; anzi, per riconoscimento di tutti gli specialisti, è una delle fonti più sicure): l'emulazione verso l'Anastasis, o Ronda del Santo Sepolcro, che i Cristiani avevano sontuosamente eretto sul Golgota e continuava ad essere meta di pellegrinaggi. Scrive Muqaddasì "... il califfo Abd al-Malik, consapevole della maestà della chiesa del Santo Sepolcro e della sua magnificenza, si preoccupò che non avesse ad abbagliare la mente dei mussulmani, e fece quindi erigere sopra la Roccia la cupola che vi si vede ora". La notizia è ben credibile. Bisognava sostituire una Roccia sacra - quella della Mecca - con un'altra Roccia ugualmente sacra: e questa la si trovò, a Gerusalemme, sulla cima del monte Moriah, entro il recinto sacro della città (non si sarebbe potuto trovarla a Damasco, per es., che pure era la capitale degli Ommayyadi). Questa roccia era, probabilmente, il lapis pertusus ricordato, nel 333 d. Cr., dal Pellegrino di Bordeaux, al tempo del quale, egli riferisce, gli ebrei convenivano una volta l'anno "per ungerlo d'olio, piangere, strappare le vesti, andarsene"; per essi era la base dell'altare degli olocausti; ed il lapis era pertusus perchè al di sotto aveva - ed ha tuttora - una caverna ("cavità o fossa sotto l'altare" dice il Pellegrino) per raccogliere il sangue delle vittime e l'acqua delle abluzioni; era sacra inoltre anche per i Mussulmani, che probabilmente credevano - visto ch'era il luogo più elevato - che da essa Maometto avesse spiccato il suo volo notturno nel cielo, miracolo avvenuto appunto a Gerusalemme. Ma si sarebbe potuto racchiudere la Roccia in un edificio a pianta quadrata o rettangolare, come s'era fatto per la Ka'aba della Mecca, come sarebbe stato anche tecnicamente più facile e infine più conforme al gusto ar-

chitettonico più generalizzato degli Ommayyadi. Si scelse invece ad esempio, nel repertorio dell'architettura paleo cristiana del luogo, un tipo "duplicibus" anzi "triplicibus muris", maturatosi nella lunga tradizione tardoromana - paleocristiana - bizantina dei mausolei-martyria. Certo lo si fece per la presenza, a Gerusalemme, del Santo Sepolcro, e per emulazione verso di esso, come ricorda Muqaddasi. Ma perchè, in questo grande complesso, si scelse questa parte, e non per es. la grande basilica a cinque navate che le stava dinanzi? V'è una spiegazione abbastanza facile, secondo me, sebbene non venga, di regola, sottolineata dagli archeologi, specialisti di architettura islamica. Ed è, che si tratta di un tempio di pellegrinaggio, che nasce a questo scopo, e per rispondere quanto meglio può a questa funzione.

La deambulazione, o meglio circumambulazione intorno ad un perno sacro, come termine ultimo e più alto del pellegrinaggio rituale, non è certo una caratteristica singolare dei mussulmani, che chiamano questo rito il tawâf e lo compiono ancor oggi per sette volte intorno alla Ka'aba a conclusione dei loro pellegrinaggi alla Mecca. E' un rito di origine antichissima - come hanno chiarito nei loro studi lo Hillebrandt, l' Upright, il Goblet d'Alvella etc.-; gli ebrei lo compivano durante la festa dei Tabernacoli. I Cristiani lo ereditarono, e senza tenerlo presente (il che di solito non si fa, almeno quanto si dovrebbe) male si riesce a riconoscere la ragione funzionale della forma architettonica di alcuni loro templi, specie nel Medicevo. Per es. certi martyria paleocristiani ad ambulacro intorno al corpo santo centrale sono così conformati, non solo in dipendenza alla tradizione dei mausolei - per la quale sarebbe bastato un vano circolare unico e indiviso - ma anche per consentire la circumambulazione dei fedeli e dei pellegrini. - Così le cripte semilunari preromaniche dell'Occidente, nelle quali si discende per una scaletta da un lato e si risale, per un'altra scaletta dall'altro, dopo aver sostato, sotto, accanto al corpo santo o alla reliquia che si trova al centro del cammino e s'intravede attraverso lo scurolo. La disposizione assume forme grandiose nelle grandi basiliche di pellegrinaggio, appunto. In queste, la caratteristica disposizione raggiata del tornacoro è adottata precisamente per consentire ai pellegrini di girare intorno all'altare delle reliquie, il quale non si trova respinto contro l'abside e poco o nulla praticabile - se non dai sacerdoti - sul rovescio, come nelle normali basiliche, ma nel punto centrale di un cerchio che segna il tracciato della circumambulazione dei pellegrini. Gli esempi sarebbero innumerevoli, ma basti richiamarne uno,

grandioso, che abbiamo sott'occhio: quello della basilica del Santo, qui a Padova. La cui tipologia è così eccezionale (singolare anzi, non solo nell'architettura padovana o veneta di terraferma, ma in quella europea, salvo una eccezione) non per un estro capriccioso dei monaci costruttori - in primo luogo, secondo me, fra Benvenuto della Cella, che fu l'autore anche di quel capolavoro che è il S. Nicolò di Treviso - i quali vi misero mano tra il 1263 e il 1350; ma precisamente perchè si tratta di una grande chiesa di pellegrinaggio. Perciò essa non si apparenta tanto al San Marco di Venezia, che è un martyrium anzi un apostolion - come verrebbe fatto di pensare ovviamente, e si pensò infatti, fino a che ⁱⁿ un articolo del 1936 dal titolo "Padova e l'arte cristiana d'Oriente" (Atti del R. Istit. Veneto di S. L. A., XCVI, P. 2, pag. 262) non l'avvicinai piuttosto ad un'altra grande chiesa di pellegrinaggio dell'Occidente, quella di St. Front a Périgueux (e vedo che l'accostamento è ripreso da "eruditi locali" anche recentemente senza menzione d'origine, quasi fosse adespoto) - . S. Antonio, che era sulla strada (e punto di sosta quasi obbligato) dei grandi pellegrinaggi scendenti dall'Europa nordoccidentale e defluenti attraverso Venezia, verso Gerusalemme, preannuncia in qualche modo l'Anastasis con la sua curiosa cupola centrale conformata a cono, - come era, appunto vedremo, lo xylostroulos del Santo Sepolcro; è un edificio accentrato, contro tutta la tipologia basilicale dell'Occidente, e fornito di tornacoro a schema raggiato (evidentemente esemplato su chiese gotiche cistercensi come quelle di Fontenay) appunto per consentire, anzi favorire, la circumambulazione, intorno all'altare, dei pellegrini.

Allo scadere dei grandi pellegrinaggi medievali, naturalmente, si perdette il senso del significato d'una disposizione siffatta - fino a che s'arrivò a manomettere, a demolire, infine a ricostruire nella forma attuale il grande altare di Donatello, il quale - lo dico qui perchè mi se ne presenta l'occasione, dal momento che non lo vedo trattato da altri - aveva quella sua forma, in origine, precisamente perchè tutta la chiesa aveva quella forma, la quale a sua volta era così, perchè doveva rispondere alla funzione caratteristica del pellegrinaggio. Camillo Boito, quando lo ricostruì nel 1895 press'a poco nella forma attuale, dimostrò una radicale incompienza ed una totale mancanza di senso storico, non soltanto perchè mise insieme alla rinfusa sculture e bassorilievi inserendovi anche qualcosa che non aveva a che fare con l'altare (il Crocifisso per es., che Donatello aveva fuso tra il 1443 e il '44, cioè prima dell'altare, iniziato solo nel '47) ma soprattutto perchè ricompose l'altare come un dossale, quale sarebbe adatto

ad una normale basilica latina dove l'altare è posto contro l'abside o anche ad una basilica bizantina dove il presbiterio - lo ieròn vima - è inaccessibile ai fedeli, e non come una costruzione isolata, intorno alla quale possano girare i pellegrini. Donatello invece, sebbene al suo tempo l'epoca dei grandi pellegrinaggi fosse tramontata, aveva genialmente interpretato lo spazio della chiesa in quel punto - che è precisamente, come il tawaf dei mussulmani, la sede del momento terminale, e più alto, del grande rito religioso del pellegrinaggio. E aveva eretto, al centro del circumambulacro, un'edicola su colonne, visibile da ogni parte; e tra le colonne aveva posto le sue statue, e, a far da zoccolo, i bassorilievi. - Le quali sculture poi neppur esse si comprendono appieno - nella loro forma, voglio dire - ora che son tratte fuori dalla cornice degli intercolumni per la quale erano state pensate ed eseguite. I bassorilievi hanno la loro lettura giusta, che dev'essere scorrevole, itinerante: perchè debbono essere vedute appunto dal pellegrino, che procede, che compie le sue circumambulazioni rituali intorno all'altare.

Tornando a noi: la ragione probabile, per la quale gli arabi scelsero per questo primo tra tutti i loro monumenti in senso proprio, l'esempio dell'Anastasis (un edificio accentrato, con ambulacro, coperto da pseudocupola lignea o xylostroulos) e non di una basilica cristiana quale avrebbero potuto trovare facilmente, tra numerosissimi esemplari, in Siria e in Palestina, non fu soltanto di prestigio (nella volontà di erigere un controaltare alla rotonda del Santo Sepolcro); ma fu anche di mutuarne da questo, oltre che la forma, la funzione. Essi avevano certo assistito a Gerusalemme, all'arrivo dei pellegrinaggi cristiani, ed avevano visto che costoro, nel momento terminale e più solenne di questo grande rito, giravano intorno al ciborio circolare (la cui forma ci è conservata dal famoso avorio di Monaco) che si trovava al centro del tempio; ed avevano capito ovviamente che uno schema architettonico come questo era il più adatto ad accogliere anche il loro tawaf, la loro circumambulazione rituale.

Il citato storico Muqaddasi ci informa, con molta precisione ed attendibilità, sulla fondazione della Cupola della Roccia e sulle sue vicende fino al suo tempo. Tale fondazione tuttavia è attestata anche da una grande iscrizione, ben nota, in caratteri cufici che si svolge sopra la cornice del colonnato che regge la Qubbat. In essa il nome del suo fondatore, Abd al-Malik, fu sostituito fraudolentemente con quello del califfo abbàsido Mamun, durante il dominio di costui; ma la frode non può trarre in inganno nessuno. Non solo la sostituzione è facilmente riconoscibile; ma abbiamo

la testimonianza degli scrittori arabi, che sono concordi sulla giusta attribuzione.

La costruzione della Qubbat fu accompagnata da quella della moschea - di tipo normale, questa, di el-Aqsà (recentemente incendiata): ed anche questo rispondeva evidentemente alla volontà di emulare le fondazioni costantiniane del Santo Sepolcro, le quali, com'è noto, si componevano di un edificio a pianta circolare (l'Anastasis) accompagnato da una basilica (detta Martyrium) alzati lungo un medesimo asse di orientazione.

Alla sovrintendenza dei lavori ed alle spese si preposero Rija ibn Hayah della tribù dei Kindah, uomo dottissimo, e Yazid ibn Sallam, nativo di Gerusalemme, assistito da due dei suoi figli. Il lavoro fu iniziato nel 687 e compiuto nel 691; la tradizione riporta che vi si spendessero i proventi dell'Egitto durante sette anni. Non ci è stato tramandato il nome dell'architetto, né quello dei decoratori: essendo evidentemente quelli che ho ricordato or ora, nomi di amministratori. Gli operai - muratori ecc. - furono trattati, com'era costume, da ogni parte delle province dell'Impero islamico, che si estendeva ormai dall'Abissinia ad Alessandria e da Gerusalemme all'Eufrate. E' molto probabile che ben pochi tra cotesti operai fossero arabi. Lo storico Ibn Khaldùn riferisce che i costruttori e i decoratori della Qubbat furono forniti dall'imperatore di Costantinopoli. L'indicazione è interessante, e non è improbabile, come vedremo: costruzione e decorazione hanno impronta nettamente bizantina. Soprattutto i mosaicisti, penso, possano essere stati costantinopolitani: per le ragioni che vedremo più innanzi, quando ritorneremo sul problema della nazionalità degli autori di questa opera magnifica.

Sappiamo comunque che quando, poco tempo dopo la costruzione nell'anno 700, lo stesso califfo Abd al-Malik volle far riparare i danni provocati alla Mecca ed al suo tempio da un'inondazione, egli incaricò dei lavori un architetto cristiano - il che pure è abbastanza indicativo -.

La Qubbat as -Sakrah non ha, naturalmente, conservato intatta la sua forma originaria - i restauri furono innumerevoli - a cominciare da quello fatto eseguire (probabilmente nell'881 come indicherebbe l'iscrizione in caratteri cufici che si trova ancora sulla lastra di bronzo apposta sull'architrave esterno delle quattro porte, la quale reca questa data) durante il califfato di Mamun - quando appunto si fece il falso di sostituire il nome del fondatore nell'iscrizione interna.

Ma la sola indicazione di tutti i restauri e rimaneggiamenti ci porterebbe via troppo tempo. Lascierò anche la relazione di tutte le descrizioni, alcune delle quali minuziose e interessanti anche per lo stile fiorito e immaginoso, che del monumento ci hanno lasciato gli scrittori arabi delle varie epoche.

Vediamo piuttosto come si presenta oggi questa celebre Rotonda. La rotonda vera e propria coperta da cupola - che vedremo essere in realtà una falsa cupola - è soltanto la parte centrale. Questo vano centrale, chiuso da colonne alternate a pilastri, è circondato da un ambulacro, chiuso a sua volta da un colonnato (anche questo con pilastri intercalati agli angoli) su pianta ottagonale. Questo ambulacro a sua volta è incluso da un altro anello, limitato dal muro perimetrale dell'intero edificio - una parete unita, fornita da una serie continua di finestre, e di otto porte. Si tratta dunque di una costruzione anulare duplice. Al centro, sotto la falsa cupola, è la roccia sacra, inclusa in un primo cerchio di colonne; poi v'è un secondo anello ottagonale colonnato, e infine il muro ottagonale esterno. Le due gallerie anulari, che circondano il vano centrale, sono coperte da tetti a spioventi, anch'essi di legno. Non esistono in questo edificio volte concrete, in muratura, di pietre o di mattoni. -

L'elemento più significativo, più importante, anche dal punto di vista formale, di un edificio siffatto, è ovviamente la copertura centrale - che è ciò che gli ha dato anche il nome -. Ma a questo proposito io debbo fare un discorso un po' diverso da quello che potete leggere nei trattati degli specialisti. Costoro, di regola, descrivono la pseudo-cupola attuale, ben sapendo naturalmente che non è quella originale, ma adombrando l'ipotesi implicita ch'essa ne riproduca più o meno la forma. Seguiamo per es. Creswell: ci possiamo valere anzi del suo testo, che è molto chiaro e preciso: e perciò io non vedo la ragione di surrogarlo con una mia parafrasi: si tratta infatti non dell'interpretazione, ma soltanto della constatazione di un dato. Dice dunque Creswell (pp.40 e segg.): "Ibn al-Fakib, il quale vide la cupola originale nel 903, dice che essa era costituita "da una qubbat sopra una qubbat [è preferibile mantenere i termini arabi e non tradurli: giacchè qubbat significa una volta elevata senza pregiudizio della sua forma precisa e del modo come è costruita: il testo di Ibn al-Fakib dice dunque che si trattava di due volte, una interna e l'altra esterna⁷, sulla quale erano posate lamine di piombo e lastre di marmo dorato. Nel 913 Ibn Abd Rabihi ne fornisce altri particolari, dicendo che la qubbat era rivestita da 3392 lamine di piombo, sulle quali erano fissate 10210 lastre di ottone dorato".

"L'attuale qubbat, la cui struttura è stata chiaramente descritta dal Richmond, consiste in due calotte indipendenti; le nervature della calotta esterna sono collegate, nella parte inferiore, da nervature meridiane e croci di Sant'Andrea, a sezione angolare. L'altezza, dal livello del suolo al vertice della qubbat è di 35,30 m. e il pinnacolo misura 4,10 m. Alla base della qubbat c'è una piccola porta dalla quale si accede allo spazio compreso tra le due calotte. Poichè nella calotta interna esistono delle aperture fiancheggiate da piccole colonne tortili, disposte tra una nervatura e l'altra lungo tutto il perimetro di base, il passaggio tra le due calotte costituisce una galleria, che prende luce dall'interno. La cupola interna e quella esterna sono strutturate a nervature convergenti. Quelle della cupola esterna si innestano su un piano di posa fissato lungo il bordo esterno del tamburo, costituito da travetti di legno con giunti ad incastro in modo da costituire una catena circolare continua. Le nervature della cupola interna si innestano su travetti a sezione quadra di 21 cm. di lato, infissi trasversalmente nel muro in modo da passare sotto la catena della cupola esterna. Questi sono più lunghi dello spessore del muro ed aggettano di 85 cm. verso l'esterno e di 35 verso l'interno, dove le loro teste fungono da supporto a una massiccia cornice di legno; le teste esterne fungono invece da supporto a un ampio "labbro" rivestito di piombo, che convoglia l'acqua piovana lontano dalla superficie esterna del tamburo. Le nervature interne sono legate tra di loro da traverse. Ogni calotta ha trentadue nervature, che si congiungono alla sommità di un piano di posa circolare, ed ognuna si compone di tre sezioni, una sopra l'altra, essendo le nervature della sezione inferiore della cupola esterna collegate trasversalmente. Sulla superficie inferiore della calotta interna è inchiodato un tavolato in legno che porta la decorazione in stucco dipinto e dorato visibile all'interno della moschea. Le nervature della cupola esterna sono rivestite al di fuori da una intelaiatura, sulla quale è fissato il rivestimento esterno in piombo. Circa settant'anni fa, sulle nervature della cupola si leggevano quattro iscrizioni (due di esse non esistono più) evidentemente disposte nel senso dei quattro punti cardinali, secondo le quali la cupola era stata costruita dal califfo fetimita az-Zàhir nel 413 H. (1022 - 23), poichè la cupola preesistente era caduta in rovina nel 407 H (1016-17)....".

"La cupola odierna ha un pinnacolo di bronzo (o ottone) alto 4,10 m., culminante con una mezzaluna, che non si può datare prima del 1187; gli storici arabi affermano infatti che, quando Gerusalemme fu riconquistata ai crociati proprio

quell'anno, la cupola era sormontata da una croce aurea, che fu immediatamente tolta".

Questa lunga e minuziosa descrizione, sulla cui precisione non abbiamo dubbi (i rilievi di Richmond sono stati ineccepibili) non è fine a se stessa, come talvolta nell'archeologia canonica - ed anche, dobbiamo dire, nel pur ottimo manuale di Creswell - . A noi, storici dell'arte, consente di trarre alcune conseguenze, forse impreviste, che ci toccano da vicino: riguardano non soltanto il Medioevo occidentale ma, più puntualmente, come vedremo, un certo aspetto almeno dell'architettura medievale qui a Padova. Ma, innanzitutto, riguardano l'arte islamica, e sono un esempio di quella straordinaria pratica della carpenteria, della costruzione di volte nervate in legno, che avrà una fioritura così caratteristica e lussureggiante nelle fantasiose coperture degli edifici del califfato di Cordova. Ma non è, dobbiamo dir subito, un sistema che gli arabi possono aver tratto dalla tradizione greco-romana del luogo, secondo la quale, come vedremo tra poco, gli xylostrouli, o calotte di legno, erano di fattura estremamente semplice. L'origine è un'altra, e, secondo me, essa non può essere che l'India.

Qui debbo dar atto al Monneret de Villard, una volta tanto, di aver intravvisto questa connessione - sebbene poi l'abbia irrimediabilmente guastata con ipotesi inaccettabili e, quel ch'è peggio, con un vero e proprio plagio letterale dal trattato di architettura orientale del vecchio Benoit, come dimostrerò tra poco - . Ma sta il fatto che il Monneret, in un articolo uscito nel 1921 in "Architettura e arti decorative" col titolo Sull'origine della doppia cupola persiana aveva trattato della diffusione del sistema della doppia cupola nell'Asia centrale, basandosi del resto sui rilievi e sui dati del Grünwedel relativi allo Stupa A di Idikut Sâri ed all'edificio 10 di Sangyma. "E' possibile - si chiede in op. cit., pg. 203 - ammettere che questa struttura dell'architettura buddista abbia avuto influenza sul tipo della cupola gerosolimitana? Sui rapporti tra il mondo islamico e quello buddista centro-asiatico ho già richiamato l'attenzione precedentemente: gli arabi sono ad Herât nel 651, l'anno dopo a Balh, fra il 705 e il 715 nel Hwârezm e in Sogdiana e della diffusione del buddismo in queste regioni durante i primi trent'anni del VII secolo ben ci istruisce Hinen Tsiang. D'altra parte con la conquista del Sind il mondo musulmano era entrato in diretto contatto con l'India, e questo ben usava la costruzione di cupole in legname, come testimoniano le loro riproduzioni intagliate nella roccia, di una fedeltà di trascrizione veramente documentaria" (se l'italiano è approssimativo, non è colpa mia). Peccato che poi Monneret

curiosamente non soltanto non sfrutti questo accostamento, ma smentisca se stesso, negando ogni influenza indiana nella Gerusalemme islamica per il fatto che la struttura della Cupola della Roccia è, secondo lui, più semplice di quella delle calotte indiane. Più peccato ancora che, per descrivere la tecnica di queste, traduca alla lettera il passo relativo di Benoit, L'architecture, L'Orient médiéval et moderne, Paris Laurens 1912, pag. 316. Dal quale risulta che la struttura delle volte e delle cupole indiane, che tradisce una consumata esperienza della carpenteria, non era affatto uniforme e sempre così complessa. "La structure des arceaux était diverse: généralement ils consistaient en une chaîne de pièces incurvées, dont les assemblages étaient consolidés par des pénétrations et souvent, en outre, par un serrage entre des éclisses; ils étaient encore faits de paquets de planches, dont les éléments se chevauchaient de façon que chaque joint se trouvât emprisonné entre deux pleins; parfois, au lieu d'une ferme unique, c'était un group d'arcs, espacés dans le sens vertical et reliés par ^{des} entretoises. Le profil ordinaire était celui d'un cintre outrepassé, choisi sans doute en raison de sa moindre poussé au vide....."

C'era dunque possibilità di scelta, tra il più e il meno complesso; ed abbiamo visto del resto dai rilievi di Richmond riferiti da Creswell che anche la tecnica della doppia callotta della Cupola della Roccia non si poteva definire, propriamente, elementare. Per concludere, come anticipavo poco fa, l'excursus ha per noi un interesse anche più vicino. Come sapete nel 1306 - secondo l'attestazione del Da Nono, testimone oculare, ed il più attendibile tra tutti i cronisti padovani - frate Giovanni degli Eremitani metteva mano al "principale palatium communis Padue" cioè al Palazzo della Ragione: lo rivestiva di logge, lo innalzava, lo coronava con una immensa copertura lignea. Un'altra fonte, la Cronaca manoscritta del cosiddetto Ongarello (va fino al 1399, fu composta nel 1446) riprende e aggiunge a c. 64: "...dopo nel 1306 venne un grandissimo inzegnero dell'Ordine delli heremitani, ovvero de Santo Agostino, el quale se chiamava fra Zuanne et aveva cercato quasio tutto el mondo et in una parte della India disea haver trovato el più solenne coperto de uno Palazzo che mai fosse veduto et con lui haveva portato il disegno. E li Padovani vedendo questo disegno, siando a quel tempo molto potenti, domandò se lui el saveria condurre, ma el predetto, avanti ch'el rispondesse, volse esaminare li fondamenti delli muri, et finalmente rispose che le condurria a quella medesima forma etc. " Gli eruditi locali che si sono occupati del-

l'argomento, non sembrano disposti a dar molto credito a questa notizia, considerandola una leggenda o una fioretatura, non rare del resto nei vecchi cronisti. Ma potrebbe anche non esserlo del tutto. Donde infatti frate Giovanni potè trarre l'idea - e la tecnica - per costruire una volta di legno di una così eccezionale ampiezza? Non certo dalla tradizione locale, ne' da quella dell'Occidente in genere: dove esistono, come si sa, nel Due e nel Trecento, volte, anche piuttosto ampie, in muratura, a botte o a crociera, oppure tetti a capriate lignee, secondo il vecchio sistema paleocristiano. E nemmeno è sufficiente una sua eventuale esperienza a così dire "crociata", cioè degli edifici, anche islamici, della Terrasanta o del vicino Oriente: per rimanere in quelli a pianta rettangolare come il Salone - le moschee, soprattutto - vedremo che anche le più mature erano coperte da tetti a due falde retti da capriate, al modo delle basiliche paleocristiane romane (come essi poterono vedere, più che in Siria, dove il sistema di copertura è diverso, nella stessa Gerusalemme, negli edifici costantiniani e posteriori). Vedremo che gli hamman (= bagni) e le loro sale d'udienza avevano cupolette concrete come quelle delle piccole terme desertiche romane (es. tipico quelle, severiane, di Leptis); in qualche caso gli arabi adottarono, con lievi varianti, il sistema siriano (ad arconi trasversali con lastre lapidee sovrapposte). In realtà, a nostra conoscenza, in tutta la storia dell'architettura nessun'altra struttura può avvicinarsi a quella della copertura del Salone e degli Eremitani di Padova (opera anch'essa di frate Giovanni) quanto quelle indiane: non mancavano infatti in India (cfr. Benoit, op. cit.) anche le coperture a profilo ovoide, acuto, o mistilineo. Non mi risulta che in studi, anche recenti, sul Salone, ci si sia curati di compiere un esame tecnico approfondito e preciso (quanto quello condotto dal Richmond sulla cupola della Rocca di Gerusalemme) di questa volta del Salone, che è un esemplare assolutamente unico non solo in Occidente, ma in tutto l'ambito della nostra architettura, quella di Costantinopoli e del vicino Oriente inclusa. Siamo dunque costretti - dal momento che la visione che possiamo avere oggi dall'esterno non ce ne rivela l'interna struttura - a ricorrere a vecchie stampe, e soprattutto a quella del Fracanzani, che ci mostra il Salone per metà scoperto dal nubrifragio del 17 agosto 1756: vediamo molto chiaramente, quasi in sezione, che la grande copertura è duplice, cioè composta da due "gusci" di legno ben connesso, l'uno concentrico all'altro. Non è dunque temerario supporre che frate Giovanni, o direttamente, o per interposta persona (magari attraverso descrizioni, disegni o schizzi di taluno di quegli ardimentosi viaggiatori - di alcuni conosciamo anche il nome - de' quali ovviamente Marco

Polo e i suoi compagni di viaggio erano stati il capo di fila) sia venuto a conoscenza della grande, espertissima carpenteria indiana: non tanto, nel suo caso, per coperture a calotta (ma la tecnica infine era la medesima) quanto, specificamente, per quelle dei grandi berceaux: soprattutto nei chaitya (cfr. per es. la sala centrale di quello di Karli): la volta del Salone è, come quelle antiche dell'India, costituita da uno scheletro di travature arcuate con funzione di nervature che sostengono il duplice manto di tavole. E così quella, di poco posteriore, della chiesa degli Eremitani: la quale differisce dall'altra per il suo profilo mistilineo (che tuttavia, ripeto, non manca neppure esso alle coperture indiane) non per struttura - e neppure per valore architettonico. Giacchè frate Giovanni seppe eseguire le sue volte in maniera, che non tradisce soltanto abilità tecnica ma denota anche - poste come sono a coprire dei "grandi vani" uniformi - una comprensione del loro senso, propriamente architettonico, originario, (Per terminare l'exkursus: il possibile viaggio in India di fra' Giovanni avrebbe avuto luogo, secondo il Selvatico, seguito da studiosi locali anche recenti, nei "diciassette anni" che passano "dal palazzo del Consiglio e degli Anziani al Fondaco delle Biade", o "nei venti" che mancano per arrivare al Palazzo della Ragione. Strana cronologia; perchè in realtà la lacuna di notizie padovane riguardanti fra' Giovanni è assai più breve: dal 1295 al 1302. Che in quasi sette anni l'architetto sia stato assente da Padova per compiere il suo "celebre viaggio in Europa e in Asia" è solo un'ipotesi, che la mancanza di notizie a rigore non respinge ma nemmeno giustifica: anzi, vista la continuità delle funzioni di ingegnere del frate al servizio dei Padovani, la si ammette con difficoltà (a quei tempi non si viaggiava in aereo). Meno difficile credere che quel viaggio, se lo fece, l'abbia compiuto prima della data della Sua presenza sicura a Padova, che è il 1289. Qui rimase poi, a quel che sappiamo, una trentina d'anni; ma potè ben averne avuti altrettanti, quando vi giunse). -

Per tornare a noi : un'analogia influenza indiana può, verosimilmente, avere determinato l'attuale copertura della Qubbat as Sakhrà di Gerusalemme. Ma questa, come abbiamo visto, non è la calotta originale: essa; nel migliore dei casi, non risale più addietro della ricostruzione da parte del califfo fatimita az-Zahìr, nel 1022-23. Com'era anteriormente; e come era, soprattutto, la primitiva, quella di Abd al-Malik ? Non possiamo saperlo con precisione; ma tutto ci porta a credere che non avesse la forma ovoidale dell'attuale, piuttosto ovvia nell'arte mussulmana del Mille, ma poco probabile in quella dei primi Omayyadi. Come già ho ricordato, gli storici arabi e in particolare Muqaddasì sottolineano la volontà di Abd

al-Malik di imitare la rotonda del Santo Sepolcro, il che può essere suffragato anche da scrittori bizantini, e soprattutto da un passo di Eutichio (ed. Pococke, II, pagg.372 seg.), che ci mostra il califfo al-Ualid ansioso di riprodurre le caratteristiche delle chiese cristiane, anzi dice che addirittura asportò una qubbah di bronzo dorato da una chiesa di Baalbek per porla sopra la Roccia (cfr. Creswell, op. cit., pag.48). Operazione che, evidentemente, non si poteva eseguire con una cupola vera, in muratura, ma soltanto con una struttura lignea, e alquanto semplice, anche. -

Per comprendere, tuttavia, una forma architettonica come quella della Qubbat as-Sakrah e per situarla storicamente ci sarà necessario un discorso più lungo: in altre parole, dovremo considerare l'evoluzione della copertura a cupola, a cominciare dalle sue vicende della civiltà che, nel mondo antico, la portò alla sua massima maturazione: le civiltà romana.

Le prime cupole romane - almeno in base agli esempi che ci sono rimasti - attestano, per la forma del loro intradosso, la derivazione, anche dell'architettura romana, o almeno della corrente viva di codesta architettura (la corrente che, come vedremo, darà origine all'arte protocristiana) da una tradizione extraclassica, non greca: quella che nel momento oscuro delle sue origini sembra faccia tutt'uno con l'arte mediterranea. Codeste prime cupole si trovano in un gruppo compatto di antichi edifici presso Napoli, nelle sale circolari delle Terme di Stabia e del Foro di Pompei, nel così detto Tempio di Diana a Baia, ecc. Un esemplare relativamente recente (circa un mezzo secolo prima dell'era) e già realizzato in struttura a concrezione, con rivestimento laterizio, è quello del noto sepolcro di Cecilia Metella sulla via Appia, che discende per gradi evidenti dai tumuli etruschi. Orbene, tutte queste cupole sono a sesto notevolmente rialzato: hanno cioè un intradosso dal profilo ovoidale (non semicircolare) molto accusato. E tale profilo ricorda le pseudocupole delle tholoi mediterranee: come le ricorda il fatto che esse cupole sono spesso inglobate in una struttura che le nasconde quasi interamente all'esterno, richiamando così appunto gli antichi tumuli funerarii.-

E' evidente la ragione di questa forma, e della sua primitività. Essa infatti, tra tutte le forme di cupole, è quella che presenta il problema strutturale più semplice. Una cupola a intradosso di profilo ovoidale, o coniforme (come sarebbe stata, secondo il Rivoira, la cupola del distrutto Sacrario della gente Giulia a Boville) è un elemento costrutti-

vo quasi del tutto privo di spinta laterale. Il peso della copertura si scarica quasi esclusivamente in senso verticale, sui muri d'imposta (che sono sempre, in questi casi, a sezione circolare) così che non è necessaria nessuna struttura per sostenere, a sua volta, questi muri. In realtà, come ha bene notato il De Angelis, queste cupole ovoidi primitive romane si può dire si differenzino dagli esempi dell'antichità etrusca e preellenica - dai quali manifestamente derivano - non perchè presentino un diverso problema costruttivo, ma solo perchè questo problema, che è rimasto sostanzialmente il medesimo, viene risolto con una tecnica diversa: soprattutto con quell'importante e famoso sistema che è l'opus concretum.

Ho detto altra volta che, rimanendo limitati, nell'esame dell'architettura romana, entro il cerchio più vasto e più ovvio della sola tecnica del conglomerato, non si può risolvere il problema storico dell'evoluzione strutturale delle forme. La tecnica del conglomerato - come si è visto anche ora dagli esempi offertivi - traduce forme architettoniche già realizzate precedentemente con altra tecnica, nella quale soltanto sono organicamente spiegabili. Ma bisogna aggiungere che l'opus concretum, non appena trovato e adottato, agisce a sua volta sulle forme architettoniche, provocando modificazioni e innovazioni nelle stesse concezioni statiche dell'architettura romana. Per esempio la possibilità di usare una malta ad altissimo potere legante finirà col portare a far considerare tutto il manufatto che costituisce una cupola, anche se di dimensioni molto vaste, quasi come un monolite, e di conseguenza permetterà di variarne la forma: in particolare renderà possibile di abbassare la monta, senza che questo porti un pregiudizio troppo grave alla sua stabilità.

Infatti la nuova tecnica del cemento offrirà la fondamentale possibilità di eliminare, per mezzo della tenacità delle malte, una gran parte delle azioni di spinta. Fu così che la maggior parte delle cupole romane potè trovare la sua più comune sezione meridiana nel semicerchio: cioè assumere quella curvatura, che potrà poi assurgere quasi a simbolo di tutta l'architettura, per secoli. E' appunto secondo questo aspetto canonico che appare la quasi totalità delle cupole dei Romani: i quali hanno, si può dire, creato e diffuso questa forma architettonica, che sarà dopo di loro inserita definitivamente nel repertorio di ogni civiltà architettonica. La cupola emisferica infatti è la sola conosciuta da Vitruvio che ne tratta nel V libro del suo trattato.

E' evidente, che una tale forma di cupola, per quanto s'è detto, non poteva maturarsi che a Roma; perchè a Roma soltanto avviene che certe morfologie mediterranee vengono tradotte in struttura a cemento. E infatti anche più tardi, le rarissime cupole o volte eseguite fuori dell'ambito romano (per es. quelle persiane sassanidi dei palazzi di Sarvistan di Firuzabad) conserveranno il profilo accentuatamente ovoide. La forma emisferica, raggiunta a Roma in seguito alle possibilità della particolare tecnica, si perpetuerà poi anche quando cambierà la tecnica; ma essa sarebbe storicamente indeterminata senza la tecnica del cemento.

La cupola, poi, nella sua assoluta forma emisferica, assumerà anche un particolare valore estetico.

Non bisogna infatti credere che il problema tecnico sia estraneo alla critica d'arte. Il problema della esecuzione dell'opera d'arte è anzi un problema squisitamente estetico. Il problema si può formulare: come l'esigenza estetica penetra nell'attività tecnica e la modifica, la trasforma? L'attività tecnica alla sua radice può essere indipendente dall'esigenza estetica, può nascere in risposta ad esigenze di carattere pratico; ma a un certo punto viene da questa afferrata e trasfigurata. Il processo di questa trasfigurazione va individuato e seguito, se si vuol comprendere il mondo dell'arte. Come avviene la trasformazione della materia non artistica in artistica, e quale valore ha questo nella vita dell'arte? Perchè in un dato momento certe materie e tecniche divengono necessarie all'esigenza estetica? Dobbiamo cercar di rispondere a queste domande, senza preoccuparci dell'ostracismo di certa filosofia anacronistica, la quale le trascura, anzi le dichiara "non estetiche", semplicemente per seguire il dogmatismo del "pura forma". La creazione degli strumenti musicali, per esempio, - materia brutta quant'altra mai - risponde al determinarsi d'un particolare bisogno dell'esigenza estetica e a sua volta, movendo interi nuovi territori della sensibilità, agisce su questa stessa esigenza ponendole nuovi problemi. Ciò è particolarmente chiaro nell'architettura, la quale, fra le arti, è quella la cui tecnica è più legata a esigenze di ordine pratico, e nello stesso tempo è quella la cui espressione è più libera, perchè si vale di elementi puri, meno facili a subire contaminazioni culturali: come la musica. Perciò anche nell'architettura è quasi sempre evidente il processo per cui una struttura vien poi resa permeabile all'arte, diviene espressiva di valori artistici. Lo vediamo oggi: l'architettura del nostro tempo senza dubbio è determinata dal gusto della nostra epoca, e dà forma alla particolare dialettica spazio-temporale della nostra civiltà; è perciò che la tecnica del cemento è divenuta

per essa essenziale e quasi esclusiva; tuttavia, le necessità tecniche del cemento hanno a loro volta influito sul linguaggio architettonico, il quale ha cercato e spesso trovato, la propria libertà estetica proprio in quanto ha voluto rimanere entro i limiti di quella necessità tecnica.

Così il variare della forma della cupola - presa come simbolo dell'intero linguaggio architettonico - nell'architettura romana ad opus concretum, è stato determinato dalle nuove possibilità del cemento; ma a sua volta ha prodotto forme, che han potuto essere assunte come significative d'una nuova estetica architettonica.

Naturalmente non è soltanto la forma emisferica della cupola che il cemento rende possibile - sebbene questa diventi presto la più diffusa -. Con la stessa soluzione tecnica si possono ottenere variazioni pressochè infinite; e infatti noi possiamo contare nell'architettura romana imperiale un numero enorme di forme di copertura a cupola.

Interessante è notare che le cupole a sesto circolare spesso, quando la base da cui si innalzano è a pianta poligonale, sono state conformate a padiglione. Accenno a questo perchè vi è - o meglio vi è stata - tutta una teoria di certi orientalisti, capeggiati dallo Strzygowski, secondo la quale le cupole a padiglione o le volte lunettate da cui quelle deriverebbero, sarebbero una produzione tipicamente orientale, - non essendo altro che la traduzione in muratura dei padiglioni a ombrello, che gli orientali avrebbero usato anticamente come proprie tende. Nella quale ipotesi le assurdità sono due: anzitutto quella che da una tenda, per quanto perfezionata, possa uscire in qualche modo un'architettura, che ha problemi struttivi e statici suoi propri, ben diversi da quelli dell'innalzamento di una tenda; e in secondo luogo che gli antichi "orientali" (persiani, indiani, ecc.) si servissero comunemente di tende grandiose per propria abitazione. Gli "orientali" veri non sono popoli nomadi, ma agrari, e fino all'invasione dell'Islàm hanno avuto le abitazioni di tutti i popoli agrari: capanne. E' soltanto dopo l'invasione islamica che assunsero, in qualche parte, alcune abitudini dei nomadi del deserto. Si tratta quindi di pure e semplici sciocchezze, che è persino strano possano venir in mente a persone ragionevoli. Eppure la "teoria dei padiglioni" ha avuto una certa fortuna, ha fatto scrivere numerosi e poderosi volumi ed è stata accettata da qualche ingenuo anche in Italia.

Ma torniamo all'architettura romana, dove l'evolu-

zione delle forme è ben altrimenti logica e storicamente documentabile. I costruttori romani eseguirono anche cupole di forma depressa: in molti casi notiamo che queste calotte sono sagomate con un sesto che può dirsi ribassato. Questo, come ha osservato anche De Angelis, si verifica quando un grande occhio centrale si inserisce tra i due quarti di cerchio che formano la sezione verticale della cupola: oppure quando il centro della superficie sferica che determina l'intradosso si trova effettivamente più in basso della linea di imposta, e di conseguenza la sezione verticale della cupola è una curva circolare di ampiezza minore d'un semicerchio.

Questo avviene specialmente nelle cupole su pianta poligonale. E si possono avere due soluzioni, in rapporto al primo dei due casi prospettati dianzi: soluzioni che apparentemente non differiscono molto, ma che sono in realtà indice di diversi procedimenti tecnici. I due quarti di cerchio della sezione meridiana, tra la sommità dei quali è incluso il lucernaio, possono appartenere alle sezioni verticali passanti per gli spigoli oppure per la mezzeria dei lati del poligono.

Nella sala ottagonale della Domus Aurea di Nerone (64_68 d. Cr.) e nella sala superstite delle Terme di Pisa, il De Angelis ha riscontrato l'applicazione del primo procedimento: il quale è giustificato da una particolare ragione costruttiva. Il secondo procedimento è attestato, per esempio, in una sala ottagonale della Domus Augustana (circa 90 d. Cr.).

Gli edifici romani con cupole a sesto ribassato non sono numerosi: oltre agli esempi citati ricordiamo un castello d'acqua a Pompei, il Sepolcro presso Casal de' Pazzi, la sala circolare della villa romana della Vignaccia (125 - 130 d. Cr.) e il Tepidarium delle Terme di Diocleziano. La forma ha echi anche in provincia: per esempio un'aula ottagonale delle Terme di Bosra in Siria aveva, secondo Crosby Butler, una cupola ribassata formata a padiglione; e anche la cupola del caratteristico tempio rotondo di Baalbek e le semicupole delle esedre prospicienti l'altare del grande tempio pure a Baalbek erano a sesto ribassato. Ma su questo problema, che non si può dire il Butler abbia risolto, torneremo più diffusamente.

Debbo farvi notare che nella tarda romanità le cupole di andamento sferoidico presentano non di rado sensibili variazioni di curvatura. Per esempio la cupola del Battistero di Nocera dei Pagani appare come compressa lateralmente: ne risulta un profilo rialzato. Questo apparente ritorno verso una forma arcaica è dovuto, con ogni probabilità, al ri-

presentarsi dell'antico problema che già aveva determinato la primitiva adozione delle cupole ovoidi, come quelle che offrivano minore spinta laterale e quindi un problema costruttivo più semplice. La tecnica del cemento, s'è visto, aveva inserito nella cultura architettonica la forma canonica delle cupole, ma non aveva risolto completamente il suo problema costruttivo. Quando la cupola emisferica sarà adottata da una tecnica più strutturata, essa darà tutta una serie di difficoltà ai costruttori, i quali cercheranno di risolverle, come vedremo, in molti modi.

Il profilo rialzato delle cupole del Battistero dei Pagani risponde al nuovo spirito costruttivo sperimentalistico e si adatta alle possibilità offerte agli schemi resistenti, che si andavano assottigliando. Inoltre esso fu probabilmente suggerito anche da una ragione di carattere pratico: la necessità di limitare l'uso delle cèntine.

Com'è naturale, dobbiamo aspettarci di ritrovare nell'architettura paleocristiana molte soluzioni di compromesso, molte prove che tradiscono un andare a tentoni. Così il sesto rialzato della cupola, quale si incontra anche nel Battistero di Firenze: una ragione di più per pensare ch'esso sia effettivamente di costruzione paleocristiana, non romanica. E qualcosa di simile si incontra anche negli esempi veneti e dalmatici.

Debbo ora far cenno ad un altro tipo di intradosso cupolato abbastanza diffuso nell'architettura romana: quello detto indifferentemente "a conchiglia", "a spicchi", o "ad ombrello", il quale consiste, geometricamente, in tante vele rampanti a doppia curvatura, che formano una caratteristica superficie modulata: questa conformazione, che si adatta particolarmente ai tamburi poligonali, può anche essere considerata come una completa crociera rialzata, giacchè s'impone sui muri d'ambito secondo altrettanti semicerchi.

Questa forma appare per la prima volta, accoppiata alla volta emisferica, nella cupola del ninfeo degli Horti Sallustiani, di età adrianea; e con le stesse modalità si ritrova nella semicupola del Serapeum di Villa Adriana.

Un notevole esempio di cupola "a spicchi" è quello del Padiglione d'ingresso alla Piazza d'Oro nella Villa Adriana; mentre l'applicazione di maggiori dimensioni è fornita dalla sala delle Terme di Diocleziano ora adibita a Planetario; molti altri monumenti meno importanti o distrutti erano coperti in questa maniera: cfr. l'elenco compilato dal Gismondi. Inoltre appena leggermente concavi sono gli spicchi

della cupola del Ninfeo degli Horti Liciniani.

Appare ancora più assurda la teoria delle origini orientali delle cupole medievali, quando si constati la grandissima varietà di forma delle cupole nell'architettura romana.

Non tutte queste forme sono adottate dall' arte paleocristiana: questa in realtà non fa che scegliere le forme più pratiche e meno complicate. In sostanza, quindi, anzichè arricchire il patrimonio romano delle forme architettoniche, con morfologie assunte da altri territori artistici, l'arte paleocristiana riduce codesto patrimonio ad alcuni pochi elementi fondamentali. L'arte del Medioevo, specialmente l'architettura, sia d'Occidente, che d'Oriente, riceverà a sua volta in eredità codeste semplici forme dal mondo paleocristiano.

Nell'architettura romana, per esempio, si notano numerose variazioni, nella forma dell'intradosso delle cupole, possibili soltanto con la tecnica del cemento, le quali non saranno accolte dall'arte cristiana. Esse sono fondate su barocchismi e su stranezze geometriche, le quali conducono quasi a paradossi statici, a vere inversioni della forma tipica di tali coperture. Alcune cupole romane infatti, invece concave all'interno, appaiono addirittura convesse. Per esempio nelle piccole terme della Villa Adriana una sala, probabilmente un apodytherium, è coperta da una cupola che, seguendo la forma convessa dei quattro lati, che articolano capricciosamente la pianta ottagonale, giunge a realizzare una superficie interna conformata bizzarramente, ma chiaramente convessa.

E' evidente che tale arditezza costruttiva è resa possibile soltanto dalla coerenza delle malte romane. Quando la tecnica del conglomerato sarà abbandonata, non sarà più possibile ai costruttori dedicarsi a tali strani ardimenti. Tuttavia anch'essa sta a testimoniare la grande varietà delle forme spaziali dell'architettura dell'antica Roma: così che risulta ancora più assurda la volontà di far ricorso ad influssi esterni per spiegare le origini appunto delle forme spaziali (come sarebbe la citata teoria dei padiglioni) dell'architettura cristiana. Più seria sarebbe stata una teoria che avesse cercato di ritrovare fuori di Roma le origini del sistema struttivo non ligio alla tecnica del cemento; ma codesta teoria non è stata nemmeno impostata, perchè non era possibile.

V'è un momento in cui sembra che l'arte del costru-

re romana, in possesso d'una tecnica di così straordinaria duttilità qual'è quella del cemento, s'abbandoni ad una sorta di ebbrezza: per es. in qualche caso s'arriva ad adottare la forma paradossale della cupola a intradosso convesso. Questo particolare è stato rilevato non soltanto in una tomba di Pompei; ma anche possiamo credere fosse presente nella cupola della cappella dell'Oratorio della Santa Croce in Laterano. La cappella oggi non esiste, ma ne esistono disegni dovuti a nostri artisti del Rinascimento studiosi dell'Antichità: da uno di codesti disegni conservato agli Uffizi (n° 438) e riprodotto dal Rivoira, appare evidente l'intradosso convesso della cupola lateranense.

E veniamo ora alla categoria delle cupole che più ci interessano, cioè a quelle a superficie continua su pianta poligonale - comunemente detta a vela -. Già ne ho accennato. L'esempio di una sala della Domus Augustana, anche se non perfetto, sembra il primo datato; ma l'esempio più completo doveva essere quello offerto dalla cella inferiore del sepolcro detto la "Sedia del Diavolo" presso la via Nomentana. Anche un piccolo vano di una villa romana a Minori, di scoperta abbastanza recente, è coperto a vela; poichè la costruzione risale al primo periodo dell'Impero, quest'esempio sarebbe tra i più antichi. Ricordo infine che anche una delle cosiddette sale termali di Petra è coperta da una volta a vela.

E rammento ora un'ultima categoria di cupole romane, a cui pure ho già accennato: le cupole sferiche su pennacchi. Ricordo le cupole dell'Aula quadrata della Domus Augustana, del Sepolcro detto "Sedia del Diavolo"; della tomba detta "Torraccio della Cecchina" sulla via Nomentana presso Casal de' Pazzi, degli Archi di Galerio a Salonico e di Settimio Severo a Leptis Magna e del Sepolcro di Qasri-Nuvagis in Siria. Potrei aggiungere altri esempi, sia in Roma che nelle provincie; se ne vengono infatti riconoscendo continuamente di nuovi, sia in costruzioni pagane che paleocristiane: citerò la cupola che termina la cella trichora della basilica di Apollonia (IV secolo). Ma basterà questa incompleta esemplificazione a dimostrare che i Romani non soltanto non ignoravano, ma anzi conoscevano perfettamente e coltivavano questo tipo di volta più complesso, il quale avrà in seguito tante applicazioni.

Sarà opportuno soltanto osservare una cosa, e cioè che il sistema non appare tanto usato nella grande architettura romana (per quanto ve ne sia almeno un esempio cospicuo nelle terme di Caracalla), in quella propriamente imperiale, aulica, ma, preferibilmente, nell'architettura minore,

tere storico. Se infatti una qualunque, incompleta tradizione poteva dirsi esistere per gli edifici cupolati, questa non poteva essere, come già dissi, che quella degli antichi tumuli mediterranei: tradizione così anticlassica, così disgiunta dalla tradizione ellenica.

A riprova di ciò, ripetiamo quel che già notammo, cioè che gli edifici a cupola dei romani, soprattutto i più antichi, erano il più delle volte addirittura ipogei - come il sepolcro presso Monte dell'Incastro alla Inviolatella, o il Mausoleo detto Monte del Grano a Roma. In questo modo, non soltanto si continuava l'antica tradizione mediterranea, ma si risolvevano facilmente le esigenze statiche, perchè si otteneva un incapsulamento delle cupole tra altre strutture, che le potevano servire da contrafforti.

Ma naturalmente codesta posizione antiquata, troppo legata dalle esigenze della materia, non tardò ad essere superata, quando la grande architettura romana accentuò e rafforzò il suo carattere, che è quello di esprimersi attraverso il gioco e l'ampliarsi degli spazi interni. Voi capirete come la cupola sia un elemento morfologico di primo ordine per una tale architettura. E come Roma imperiale, avendo trovato la cupola, sia pure imperfetta nel fondo patrimoniale della sua vecchia architettura, non abbia avuto difficoltà a sfruttarla quanto poteva, per obbedire al suo bisogno di portare al massimo di espansione e di tensione i suoi volumi spaziali. A coprire, a coronare i grandi vani su pianta arcuata, così caratteristici dell'architettura romana, nulla era più adatto, più completo della cupola; i Romani quindi non tardarono ad apprezzare la soluzione di tale tipo di copertura.

Naturalmente la trasformazione avviene per gradi. Dalle cupole dissimulate all'esterno o con altre terminazioni, come nel sepolcro di Cecilia Metella, si passa a poco a poco a quelle incassate, quasi annegate nelle murature che le circondano e che quindi non denunciano all'esterno la loro presenza. Più tardi, si riesce a distinguere l'intradosso - pur rimanendo questo compreso in un sistema murario - giacchè si costituiscono dei vuoti tra la volta e le murature d'ambito: vuoti che qualche volta possono divenire così ampi, da poter servire anche ad illuminare l'interno delle aule, come per esempio nelle sale ottagonali del perimetro delle Terme di Caracalla, del secondo quarto del III secolo d. Cr.

Vi è tutta una serie di gradi di trapasso. La cupola della sala circolare, scoperta anni fa presso gli Horrea

Epagathiana ad Ostia, è già esternamente estradossata fin dal suo inizio, ma non doveva riuscire completamente visibile all'esterno, per le strutture adiacenti che la rinserravano. In qualche caso, come in Africa, particolari condizioni climatiche potevano favorire la soluzione: per esempio le due cupole delle due sale ottagonali delle Terme a mare di Lep-tis (che vedremo in seguito), mostrano ormai completamente il loro profilo esterno.

Infine, per la volontà di portare sempre più in alto le volte di copertura, le cupole vengono isolate e poggiate su tamburi. Questo procedimento, che è generalmente attribuito all'arte bizantina, è invece il punto d'arrivo già della tecnica romana lungo questa direttrice, il termine delle conquiste di tutta una paziente e infaticabile scuola di costruttori. La cupola assume quindi una propria apparenza esterna, caratterizzata il più delle volte da grossi gradoni, che ne accompagnano lo sviluppo nella zona perimetrale. È facile accorgersi da che cosa derivi la presenza di questi elementi. Abbiamo in essi la prova della realtà storica e della continuità, pur attraverso le successive elaborazioni, di quella tradizione indigena alla quale ho ormai tante volte accennato. In tali gradoni difatti dobbiamo vedere il persistere del ricordo di quelle forme tradizionali, in cui la cupola era inglobata: da tumuli ed in strutture che la nascondevano all'esterno. La soluzione offre termini di confronto convincenti con le costruzioni di pseudo-cupole eseguite in "opus quadratum", e trova qualche precedente nel profilo esterno di alcune tombe etrusche e preromane. Sui manti estradossati venivano spesso praticate le scalette di servizio che, per il loro numero e la loro disposizione, presentano alcune secondarie, ma ugualmente notevoli, caratteristiche.

Occorre ora considerare una importantissima categoria di edifici romani cupolati, di valore fondamentale per l'architettura paleocristiana e medievale. Si tratta di tutto un gruppo di fabbriche a cupole coperte da un tetto indipendente dalla volta e poggiate sul prolungamento dei muri d'ambito.

Esse sono l'espressione d'una tendenza piuttosto tarda, sorta intorno al IV secolo d. Cr., e si adattano a coperture di non grande ampiezza. Sono anch'esse uno dei tanti sintomi del trapasso dalla tecnica a conglomerato a quella più articolata. Dobbiamo indatti ritenere che queste speciali coperture a tetto siano state poste per due ragioni di carattere pratico, talvolta coesistenti. Quando, cioè, la leggerezza del materiale impiegato nelle cupole non permetteva la sovrapposizione di un manto pesante e, d'altra parte, imponeva

la necessità di una copertura indipendente per difendere la cupola dagli agenti atmosferici; oppure quando, per bisogno di migliorare la stabilità della cupola, si sentiva la necessità di sovrapporre un tetto gravante sui muri d'ambito.

Il Mausoleo di Diocleziano a Spalato, la Rotonda (chiesa di S. Giorgio) a Salonico, il Mausoleo di Costantino (chiesa di S. Costanza) a Roma, i Battisteri del Laterano e quello di Fréjus e di Nocera dei Pagani, e gli edifici ravennati del Battistero degli Ortodossi e di S. Vitale, costituiscono i monumenti più noti, nei quali la cupola è esternamente coperta da un tetto, anticipando quel sistema di coronamento, proprio dell'architettura romanica, che sarà detto a tiburio.

Si possono considerare varianti particolari di questo tipo sia la semicupola del Serapeum della Villa Adriana - dove la forma inflessa all'estradosso deve considerarsi precorritrice di forme bizantine - sia la cupola della Cappella di Sant'Aquilino nel San Lorenzo di Milano, in cui il tiburio è esternamente traforato secondo un originale motivo a loggiato, che sarà ripreso, maturato e diffuso dall'architettura romanica. Ambedue questi esempi sono legati a particolari soluzioni costruttive, che vedremo in seguito.

Basti ora, a conclusione, rilevare come anche questo sistema, che avrà tanta importanza nell'architettura del Medioevo occidentale, sia di origine tardoromana e si diffonda specialmente in quella paleocristiana. Anch'esso, evidentemente, è un altro degli indici di quel particolare sperimentale costruttivo, che è proprio del momento di trapasso del linguaggio architettonico della tecnica prevalentemente a conglomerato ad una tecnica più articolata.

Per evitare un eccessivo peso delle coperture - peso che non si sapeva ancora come controbilanciare in maniera organica - si costruiscono le cupole con materiale leggero; ma allora si presenta la necessità di proteggere queste cupole dal deperimento causato dagli agenti atmosferici, ed ecco la copertura esterna delle cupole, ecco cioè già rudimentalmente il tiburio. Tale copertura aveva inoltre una notevole importanza statica.

Occorre dire anche qualcosa, seppur rapidamente, sul sistema di illuminazione delle cupole romane.

Come è noto, le più antiche aperture esistenti nelle cupole sono costituite da lucernari, praticati nelle loro sommità: la ragione della scelta di tale sistema è ovvia. Il

polo della semisfera è infatti il punto costruttivamente più facile, geometricamente più indicato e sotto ogni rapporto più pratico e più economico per far penetrare la luce nell'interno degli edifici. E' risaputo che i Romani amavano nelle loro aule un'illuminazione abbondante. E si può forse indicare l'origine nella tradizione dei tumuli.

V'è anche una ragione strutturale: ragione che non va mai trascurata, trattando dell'attività d'un popolo così pratico come fu il Romano. La cupola non è che un arco il quale rotando sul suo asse genera un volume semisferico: l'anello del lucernario non è altro che la chiave di volta dell'arco, anch'essa sviluppata per mezzo della rotazione. La struttura di codesti anelli attesta chiaramente codesta loro funzione di "chiave di volta" della cupola. Infatti, come la chiave d'un arco è costituita di regola da un concio a sezione triangolare o trapezoidale forzato al limite dei due salienti dell'arco, così l'anello di chiusura della cupola è comunemente eseguito con laterizi, che spesso formano tante piattabande successive, e in tal modo provvedono alla razionale forzatura dell'anello. Questa loro funzione è anche tradita dal fatto che, anche quando vengono praticate finestre nel corpo della cupola - e quindi non ci sarebbe più bisogno del lucernario centrale per l'illuminazione - l'anello polare viene spesso conservato ugualmente, perchè risponde assai bene allo scopo di riunire, serrare e sostenere le diverse nervature formanti l'ossatura della cupola. Ricordo, per esempio, la già citata sala del Planetario, abbondantemente illuminata da vasti finestroni, ma conservante ugualmente il grande occhio centrale ottagonale nel quale convergono le sedici costolature.

L'uso di codesti lucernari dura fino a che l'introduzione del tamburo finestrato sottoposto alla cupola non toglie loro la principale ragione d'essere.

Il sistema è preceduto, naturalmente, da tutta una serie di gradi di trapasso. Dapprima le finestre sono aperte nella concavità delle cupole. In alcuni casi, che però possono considerarsi eccezionali, vediamo delle finestre rettangolari aprirsi secondo i paralleli: l'esempio più antico è forse quello delle due aperture quadrangolari di una sala termale a Baia, databile alla fine del I secolo a. Cr. - Di codeste aperture, di varia forma, praticate nella concavità delle cupole, si possono citare numerosi esempi: nelle Terme di Pompei, nella cosiddetta Torre di Simone a Villa Adriana; quelle nella sala delle Terme di Pisa, probabilmente di epoca adrianea; quelle delle Terme a mare di Leptis, che risalgono all'inizio del III secolo d. Cr. - Di epoca adrianea sono pure

le finestre nella cupola della Tomba sulla via Nomentana presso Casal de' Pazzi, nel cosiddetto Tempio di Siepe in Campo Marzio (distrutto, lo conosciamo attraverso disegni), nella tomba ipogea presso Monte dell'Incastro nella Campagna romana, etc.

L'uso di codeste finestre nel corpo delle cupole sembra segnare un punto di trapasso tra il sistema del lucernario centrale e quello del tamburo finestrato. Infatti, per esempio il già citato ninfeo degli Horti Liciniani, di periodo costantiniano, ha già un perfetto tamburo finestrato; ma negli spicchi della sua cupola vediamo preparate alcune finestre allungate ed arcuate, che non vennero poi aperte, nè continuate lungo la volta, appunto perchè si fecero le aperture nel tamburo. E' chiaro il trapasso da un sistema all'altro: l'adozione del nuovo che fa abbandonare l'antico.

Un secondo grado di trapasso è offerto dall'apertura di finestre che perforano la zona inferiore, presso la base, della cupola, allineandosi regolarmente secondo un motivo di ritmo, che verrà certo reso più serrato dai costruttori bizantini, ma non sarà inventato da essi.

Tali serie di finestre infatti si trovano evidenti in alcuni edifici romani, raccolti ed elencati per la prima volta dal De Angelis d'Ossat.

Una tomba ad opus quadratum, presso Cassino, presenta all'incrocio dei bracci della sua struttura cruciforme, un chiaro accenno a questa soluzione, che in modo più evidente appare nel così detto tempio di Venere a Baia. Seguendo cronologicamente lo sviluppo di tali aperture, notiamo che a Salonicco la Rotonda di Galerio, poi chiesa di San Giorgio, mostra otto strombi semicircolari tagliati nella curva della cupola; essi facevano parte di un sistema di sedici uguali archi di scarico.

I semicerchi che chiudono i finestroni del Mausoleo di Elena a Roma, sono intagliati nella concavità della cupola. Amalgamata nella cupola di Santa Costanza, questa cupola è anche interessante esempio del maturarsi della tradizione architettonica e del suo passaggio dal sistema del lucernario centrale a quello delle finestre nel corpo della volta. In essa infatti l'occhio terminale è costruttivamente eseguito per concludere il sistema delle nervature, ma non è traforato. All'interno un semplice leggero rincasso sulla superficie della volta sta ad indicare il ricordo del lucernario: ricordo posto in evidenza anche della decorazione musiva (oggi scom-

parsa, ma ricordata da disegni, per es. da uno di Francesco d'Olanda a Madrid), la quale in quel punto fingeva un velario.

Vere finestre aperte nella superficie emisferica sono quelle della Rotonda sulla via Labicana, oggi Osteria di Centocelle, e quelle dei ruderi di un edificio circolare della stessa tenuta, distrutto anni fa. In ambedue i casi si tratta di quattro aperture arcuate.

Occorre inoltre accennare che, oltre alla costruzione di tipo architettonico tardoromano del Battistero di Nocera di Pagani, in cui si ritrovano ugualmente aperture praticate nell'intradosso della cupola, una soluzione molto interessante per il ritmo continuo delle archeggiature appare nel Battistero di Fréjus, che costituisce, tra tutti, l'esempio più calzante di precedente immediato delle costruzioni bizantine.

In qualche caso la presenza di aperture all'imposta della cupola ha reso necessaria la costruzione di speciali lunette, come si nota nella grande sala circolare del Calidarium delle Terme di Caracalla (212 - 217 d. Cr.). Il Battistero della Cattedrale di Ravenna offre una notevole forma di raccordo per la soluzione del medesimo problema.

Come s'è visto, dunque, anche per questo particolare, che avrà tanta importanza nell'architettura paleocristiana e bizantina, l'architettura romana ci offre una somma sufficiente di monumenti, che ne documentano i gradi di trapasso e di logica maturazione nell'ambito della grande pratica costruttiva di Roma.

Esaminiamo ora il problema della statica, e quello della costruzione vera e propria delle cupole, considerate in se stesse: cioè, fin dove è possibile, come elementi isolati. Abbiamo già visto in altri casi come nell'edificio completo a cupola - per esempio nell'arte bizantina: per dare un esempio massimo, nella grande Santa Sofia di Costantinopoli - tutte le strutture si organizzano in relazione alla cupola; tutti gli elementi: absidi, volte, archi, murature, colonne, pilastri, hanno lo scopo di sostenere armoniosamente la cupola, la quale pertanto è divenuta il vero centro risolutivo dell'intera fabbrica. Ma a quest'esame potremo arrivare soltanto dopo avere studiato particolarmente le planimetrie e la loro evoluzione. Per ora limitiamoci a considerare la costruzione della cupola isolatamente, allargando l'indagine tutt'al più alle strutture che immediatamente la circondano e, in modo particolare, a quelle che costituiscono il suo piano d'imposta.

E' cosa interessante e significativa, che i costruttori romani abbiano sfruttato solo parzialmente le possibilità, che a loro venivano offerte dalla tecnica del cemento. E' questa una delle tante riprove del fatto che codesta tecnica del conglomerato si innesta tra due fasi l'una arcaica, l'altra tardoromana e paleocristiana, di tecnica articolata. Insomma anche costruendo a conglomerato i Romani - per un criterio, si direbbe, prudenziale - non abbandonarono mai un relativo calcolo di stabilità: quasi che calcolassero l'equilibrio delle coperture come se fossero in buona parte costruite ad opus quadratum. Essi tengono certamente conto del valore di coesione delle malte, ma non le sfruttano nei loro calcoli in tutta la sua estensione; perciò, anche costruendo con questa tecnica, adottano sistemi di equilibrio e procedimenti costruttivi che sarebbero più giustificati in struttura ad opus quadratum. (Ne consegue che, per quanto strano possa sembrare, i Romani non giunsero ad una completa ed organica teoria architettonica fondata sul cemento, come l'avrebbero potuto, in effetti, quasi quanto gli architetti moderni). -

Per esempio, la cupola romana ha sempre uno spessore, il cui profilo si assottiglia opportunamente verso la sommità: la sezione d'un tale solido risulterebbe largamente in equilibrio anche se non fosse eseguita a cemento. Inoltre, come abbiamo visto più volte, una cupola a cemento non ha grandi necessità che il suo peso venga sostenuto da speciali sistemi di contraffortamento laterale. La cupola a cemento si comporta, grosso modo, come un monolite: "si siede", come sul dirsi, sulla base, e non dà grandi spinte all'esterno: quindi per sostenerla, generalmente basta un muro di imposta sufficientemente grosso, anche se non contraffortato.

Malgrado questo, i Romani sentirono sempre il bisogno di contraffortare le cupole.

Lasciamo da parte gli esempi, nei quali la cupola, per essere totalmente conglobata in masse murarie consistenti, non abbisogna, per lo studio del suo equilibrio, della soluzione di particolari problemi statici. Consideriamo invece quei monumenti, dove le strutture di contraffortamento assumono una particolare fisionomia: questo soprattutto ci porterà infine all'architettura della Qubbat as-Sakhrāh. -

In qualche caso l'esistenza di murature esterne, addossate immediatamente all'estradosso, bilancia - per mezzo di veri contrafforti - le eventuali spinte generate dalle cupole. Un esempio importante è quello offerto dalla citata semicupola del Serapeum della Villa Adriana, dove una serie di concamerazioni si svolge lungo il circuito di base della

vòlta, all'altezza delle reni e, con la presenza di grossi muri radiali, offre un'utile opera di contraffortamento.

Secondo la medesima soluzione statica sarà conformata secoli dopo la cupola della cappella di Sant'Aquilino a Milano, la quale però presenta un tipo di contraffortamento esterno più maturo, perchè direttamente poggiato sulla vòlta: consistente in muri disposti lungo le diagonali dell'ottagono e perpendicolarmente alle generatrici degli spicchi: questi muri si legano all'esterno, come già si è notato, con un motivo a loggiato, insolito nell'arte di questo tempo; sebbene, dopo quanto s'è detto, risulti chiaro ch'esso sorge direttamente, come una variazione di carattere prevalentemente decorativo, della pratica comune a Roma del contraffortamento radiale. E' evidente, come già si disse, che tale motivo è il generatore delle logge praticabili esterne nei tiburini e nelle absidi dell'architettura lombarda medievale; dalla quale poi si diffonde più largamente nell'arte romanica. I Romani erano giunti a darne un'interpretazione anche decorativa, come appare per es., dalla Rotonda di S. Petronilla presso l'antico S. Pietro Vaticano, da un disegno del Grimaldi.

In codesti monumenti, infatti, si trova applicato quel sistema a cellule resistenti, che è stato largamente e sapientemente sfruttato dall'architettura romana. Nel contraffortamento delle cupole esso trova altre modalità d'applicazione nel Ninfeo di Domiziano (chiesa di Santa Maria della Rotonda) ad Albano, dove quattro grandi celle, diversamente disposte, alleggeriscono il peso delle quattro masse murarie angolari, pur non diminuendo la loro funzione nei riguardi della cupola, anzi provvedendo allo scopo, già ricordato, di raccordare esternamente la superficie emisferica con il parallelepipedo di base. Il sistema del resto era già stato applicato anche nel Pantheon, con artifici vari e con disposizione maggiormente variata ed articolata degli elementi. Esso è poi replicato nella cupola del mausoleo di Diocleziano a Spalato, con modalità le quali ricordano a distanza di più di due secoli, l'esempio di Albano.

Oltre a ricorrere a tali soluzioni costruttive, i Romani - sempre in relazione a concetti, precisi, seppure elementari, sulla statica degli edifici: concetti che, come ho detto, attestano sempre l'interesse organicamente costruttivo dei Romani anche nell'uso della tecnica a cemento - hanno adottato materiali leggeri, o aventi altri speciali requisiti, disponendoli spesso opportunamente nei punti dove erano più indicati; oppure hanno inaugurato l'uso delle costolature di rinforzo. Debbo necessariamente riassumere, basti farvi pre-

sente come anche nella massività, apparentemente brutta, delle costruzioni a cupola gettate a cemento i Romani abbiano saputo individuare i gangli di un vivo organismo costruttivo, nei quali convergono, secondo ben individuate linee di forza, sistemi di azioni che quegli architetti hanno saputo dirigere verso punti di resistenza appositamente predisposti.

E' certo che la massima cura, da un punto di vista costruttivo, è stata usata per raccordare la cupola all'edificio di base: raccordo che viene ottenuto in modi vari, sempre però motivati da prudenti, per non dire rigorosi, criteri di equilibrio statico. Quasi sempre opportuni ingrossamenti esterni, posti in corrispondenza dell'incontro della cupola con i piedritti, migliorano la stabilità dei manufatti. Archi di scarico sui punti nodali, pennacchi embrionali ed altri elementi di raccordo costituiscono i provvedimenti più comunemente adottati in corrispondenza del piano di posa delle cupole sull'edificio sottostante.

Tutti questi elementi attenuano alquanto, ripeto, il concetto divulgato della radicale massività dell'architettura romana a cemento. Anche quando costruiscono col cemento, i Romani non perdono di vista i problemi organici dell'equilibrio; in modo che la tradizione tecnica per così dire minore, dell'architettura romana non viene mai meno neppure durante la maggior fioritura della tecnica a conglomerato. Del resto, per rimanere nell'argomento delle cupole, queste, sebbene costruite in maggioranza a conglomerato, non annullavano con ciò i problemi statici. Le cupole romane, nella loro grande maggioranza, sono costruite a strati orizzontali di materiale di getto disposto a sacco. Questo procedimento naturalmente, rendeva indispensabile l'uso delle grandi armature di sostegno. Ma qui occorre sottolineare un particolare. I costruttori romani non passavano al getto di uno strato successivo, se prima non si era già consolidato a sufficienza il materiale posto in opera. Conseguenza di ciò era che le centinaie non erano destinate a sopportare tutto il peso delle strutture delle cupole, ma soltanto una parte di questo peso. La parte residua doveva necessariamente venire sorretta a mezzo di procedimenti statici estranei alla tecnica del cemento puro e semplice, la quale consentirebbe - come in effetti consente oggi - la semplice gettata in casseforme.

Inoltre, s'è detto che quasi tutte le cupole romane sono state costruite così, senza particolare riguardo alle loro dimensioni; dalla più grande di tutte, quella del Pantheon, alle cupolette delle minuscole sale circolari delle Terme di Pompei. Il che non è vero. Vi furono anche cupole, e di grandezza rispettabile, nelle quali non si usò questo si-

stema, ma il materiale venne disposto accuratamente a filari radiali. Gli esempi di tale procedimento, che sono meno rari di quanto di solito si creda, possono essere raggruppati in due categorie.

La prima, in ordine cronologico, costituisce una caratteristica locale dell'architettura a volta della Campania, dove del resto permane tutt'ora. Le cupole del così detto tempo di Mercurio a Baia e quelle delle sale circolari delle Terme di Stabia e del Foro di Pompei, sono costituite da scheggioni di tufo posti radialmente. La volta a vela di Minori (costa d'Amalfi) è poi costituita da tanti anelli ellittici concentrici di pietrame calcareo (un travertino locale) sistemati con cura a mano e murati con malta. Vi sono inoltre le cupole degli archi quadrifronti (per es. quello di Tripoli), che sono costruite in pietra, in maniera perfettamente articolata.

Come già vi dissi, io sono propenso a vedere in questi monumenti non già un'assoluta novità e nemmeno eccezionalità, ma una ripresa della vecchia tradizione, messa in disparte, ma non abolita, dalla tecnica del cemento nel così detto periodo aureo della Romanità. Ho ricordato la Cappella di Sant'Aquilino nel San Lorenzo di Milano, la cui cupola è tutta formata di mattoni disposti radialmente. E prima, pure in senso radiale, ma con speciali accorgimenti costruttivi, sono stati posti in opera i laterizi costituenti la cupola del Mausoleo di Diocleziano a Spalato. Questo gruppo di cupole, ripeto, è il più importante per noi. Ad esso infatti appartengono le cupole paleocristiane, da esso derivano le cupole bizantine e medievali, per ciò che riguarda la loro struttura. Il loro sistema è appunto quello adottato dalla cupola del sacello di S. Prosdocimo a Padova e della chiesetta di S. Maria Materdomini a Vicenza. Esso sarà ereditato dall'architettura bizantina ed anche, io credo, da quella della Persia Sassanide. Ma vediamo altri aspetti: per esempio le cupole a nervature.

Lo spessore della callotta muraria costituente la cupola varia notevolmente da caso a caso. Grandi spessori si notano, per esempio, nella Rotonda di Albano, nel Tepidarium delle Terme di Diocleziano nel così detto Tempio di Diana a Baia, nel Ninfeo Liciniano e, rispetto alle proporzioni, nel Pantheon.

Pur non potendo giungere alla formulazione d'una legge generale, si può senz'altro affermare che, quando esista un sistema di nervature portanti e la luce sia notevole, la cupola tende ad avere uno spessore minore rispetto ai casi nei quali manchino le costolature e le cupole siano di piccole

dimensioni. Sembra che si debba escludere, come indice sicuro di giudizio, il fattore cronologico dallo studio di questo elemento, che ha molta importanza, per la conformazione delle strutture resistenti e di tutta la pianta dell'edificio.

Pure limitandoci qui alle cupole considerate isolatamente non possiamo dimenticare che in qualche raro caso, come nel Tempio di Portunno a Porto, i Romani hanno intuito l'opportunità di poggiare la cupola su costoloni sporgenti. Questi assorbono gran parte del peso della copertura e vengono a cadere internamente e, per così dire, in falso rispetto ai muri perimetrali resistenti, secondo un caratteristico procedimento romano, adottato specialmente nelle grandi volte a botte: procedimento che dimostra come i Romani, oltre a valutare la spinta delle volte, avessero anche imparato a neutralizzarle.

Ricordo qui ancora, come altro procedimento costruttivo di notevole importanza statica, quello di sovrapporre alle cupole un tetto indipendente ("principio del tiburio"). Ne ho già accennato, citando dei casi. In essi appunto il peso della copertura, che grava sui muri di ambito appositamente sopraelevati, è disposto razionalmente in modo da neutralizzare l'eventuale spinta laterale della cupola, con il preciso risultato di far avvicinare alla verticale la risultante delle forze che agiscono alla base della cupola stessa.

A confortare quest'opinione riguardo ai due ordini di ragioni pratiche, che hanno favorito l'uso di questo tipo di copertura, sta il fatto che effettivamente, come già dissi, le coperture a tiburio si trovano su cupole voltate con materiale leggero e in edifici isolati, che non sono sufficientemente contraffortati, e le cui murature di ambito hanno spessori relativamente deboli. A questo tipo di edificio appartengono appunto molti dei piccoli sacelli paleocristiani coperti da cupola.

Vi sarebbe molto da dire sulle numerosissime particolarità costruttive che si possono rilevare nelle cupole romane: esse mettono in risalto l'aspetto vario e vivace della tecnica imperiale e l'abilità dei costruttori romani, nell'adattare diverse soluzioni costruttive alle diverse esigenze dei singoli monumenti. Appare da essi come la tecnica del cemento non fosse affatto considerata dai Romani come un mezzo buono a risolvere massicciamente qualunque problema costruttivo e statico. Farò presenti soltanto due casi, importanti perchè ebbero certo continuazione e influsso nella pratica architettonica del Medio Evo. Nella cupola del Mausoleo di Diocleziano a Spalato

un particolare apparecchio fa apparire all'intradosso i laterizi, di cui è composta la volta, disposti a settori circolari come una serie di ventagli che si sovrappongono e contrastino: questo sistema doveva evidentemente consentire agli elementi della costruzione di essere posti in opera senza l'aiuto di armature complete: forse col solo mezzo dei ponti volanti.

Sopra la cupola dell'arco di M. Aurelio e Lucio Vero a Tripoli doveva, all'atto della costruzione esistere una armatura orizzontale lignea, destinata a collegare elasticamente i conci che costituiscono la volta. La adozione di questo sistema era particolarmente indicata per quella struttura che non è legata da malta; ed è stata poi imitata dai costruttori del Medioevo.

E' importante studiare con una certa attenzione anche i materiali che venivano usati dai Romani per le cupole. S'è già visto come il materiale più largamente usato sia il calcestruzzo. Soltanto una serie di monumenti minori, prevalentemente in provincia, mostra cupole costruite in pietra da taglio, e determina una corrente architettonica, che si può chiamare appunto "volgare", o "provinciale", che sarà poi ripresa dall'arte paleocristiana e medievale. Cupole di pietra son quelle dell'arco di Marco Aurelio a Oea (Tripoli), dell'altro arco quadrifronte di Laodicea in Siria, del tempio rotondo di Baalbek, delle due sale termali di Petra, di Gerasa e di altri luoghi della Siria, della Palestina, dell'Africa Settentrionale (li ricorderò in seguito). In queste zone l'apparecchio in pietra conca era tradizionalmente il solo diffuso, per varie ragioni di carattere locale e storico; e qui i Romani costruendo procul ab Urbe senza le possibilità tecniche della capitale, dove prevaleva il cemento, si adattarono alle esigenze del luogo. Ma tale apparecchio non mancava nemmeno a Roma, e basterà rammentare ancora la cupola del sepolcro ipogeo presso Cassino.

Abbiamo visto, come vi sia una certa improprietà nel volere distinguere troppo rigidamente le due tecniche: tanto dal punto di vista statico, quanto da quello propriamente costruttivo. Dal punto di vista artistico, poi, la distinzione sarebbe ancor più ingiustificata, in quanto, come abbiamo notato, le due tecniche collaborano strettamente alla creazione di forme spaziali, che saranno ereditate e messe a frutto dall'architettura medievale di Oriente e di Occidente: forme, che sarebbero immotivate e inspiegabili se si volesse prescindere sia dalla struttura in pietra da taglio che da quella in calcestruzzo.

E' ovvio che, per il nostro scopo, sia la struttura

più organica, quella cioè in pietra o in mattone, che più interessa. Ma anche qui non potremo farci ragione di certi sistemi struttivi, e persino dell'adozione o della preferenza per certi materiali, senza tener d'occhio contemporaneamente la tecnica del conglomerato.

E' infatti in questa tecnica che vediamo apparire l'uso di certe materie, che poi si tramandano anche nella tecnica della pietra e del mattone.

I Romani cercarono di portare all' "opus concretum" due perfezionamenti essenziali: la facilità nelle operazioni di getto, e la leggerezza nei materiali impiegati. Giunsero così a dei risultati tecnici validi anche per le strutture non più a conglomerato ma a pietra ed a mattone: risultati, quindi, messi a frutto dall'arte paleocristiana e medievale sia d'Occidente, sia - ancor più - d'Oriente.

Per rispondere all'esigenza di alleggerire le coperture, i Romani istituiscono l'uso di conglomerati di tufo per le cupole, ricercando speciali pietre porose ed anche costruendo appositamente speciali materiali cavi.

Allo scopo di proporzionare i pesi e le resistenze alle diverse necessità, spesso i materiali vengono sapientemente variati in una stessa cupola. Spesso la zona inferiore è costruita con elementi diversi e più pesanti della superiore: il che risponde ad evidenti ragioni statiche, date le diverse inclinazioni alle quali sono sottoposti i materiali, di mano in mano che si sale verso il polo della cupola. Il così detto Tempio di Diana a Baia, il Pantheon, il Mausoleo detto "Tor de' Schiavi" e il Battistero del Fréjus sono appunto costituiti, nelle loro cupole, da diverse qualità di materiali disposti a strati sovrapposti. Anche le mezze cupole delle esedre delle Palestre nelle Terme di Caracalla son formate da due tipi struttivi (laterizi e calcestrutto gettato su un manto di bessales, che sono, come ognuno sa, e come dice il termine (da bes, besis = binae partes assis, mattoni grandi due terzi di un intero diviso in dodici parti: poichè la misura, il piede, era divisa in dodici oncie, il bessale misurava otto oncie, cioè circa 75 cm.). Nella parte più vicina all'imposta, la cupola del Ninfeo degli Horti Liciniani è costituita da muratura di tufo disposta a strati e intramezzata con ricorsi di laterizi; superiormente invece è formata da getto di materiale informe, in cui si nota una leggera inclinazione degli strati. Tale cupola quindi è eseguita per metà a concrezione e per metà a struttura muraria di pietra o mattoni e, si noti, la parte a concrezione è la meno importante, sia dal punto di vista strut

tivo che da quello propriamente architettonico. Abbiamo qui dunque, con un'evidenza che non si potrebbe desiderare maggiore, un esempio di contemporaneità o potremo dire di collaborazione delle due tecniche; ed anche un esempio del progressivo sostituirsi della tecnica a muratura a quella del conglomerato, in tardo periodo imperiale.

Occorre anche rilevare che questo, del Ninfeo degli Horti Liciniani, non è il solo esempio, nè eccezionale, a quanto sto dicendo. ¹alvolta i costruttori romani attuano diverse gradazioni nella scelta e nell'impiego dei materiali, quindi di regola si hanno vari strati separati da letti di spianamento spesso formati da tegoloni. Per esempio nella cupola del Tempio di Diana la parte più bassa è costituita da filari di mattoni, poi segue una zona composta di grossi tuffi, infine un calcestruzzo di tuffi di pezzatura più piccola. Anche qui dunque la struttura concreta realizza soltanto una parte, e non la più importante dal punto di vista statico, della copertura.

Persino per la cupola del Pantheon, di solito indicata come esempio tipico di massività dell'*opus concretum*, un più realistico esame tecnico compiuto in occasione dei lavori degli anni dal 1929 al 1934 ha dimostrato quanto questo concetto globale e indifferenziato della tecnica romana del cemento debba essere riveduto ed attenuato. Nella cupola del Pantheon infatti la parte inferiore, fin dove questa poteva essere murata senza l'aiuto di centine, non è costruita per nulla a concrezione, ma da laterizi, che giungono fino a 11 m. e 75 cm. di altezza rispetto all'imposta; segue poi uno strato di 2 m. e 25 cm. di spessore, costituito da tuffi e laterizi posti alternativamente. Infine, tutta la parte rimanente della cupola è formata da strati alternati di tufo giallo e di una particolare pietra leggera: una speciale lava bollosa del Vesuvio, impiegata anche in altre monumenti romani: la quale ha permesso la costruzione del più vasto ed ardito edificio a cupola dell'antichità. Anche nel Mausoleo di Costantino si ritrova l'impiego di questo medesimo materiale.

Ciò dimostra come i costruttori romani, anzichè, come s'è detto, acquetarsi una volta per sempre nella soluzione globale e, per così dire, bell'e fatta, dei problemi statici, che veniva loro offerta dal cemento, continuassero instancabilmente a riconoscere e ad indagare per entro il cemento stesso i vari problemi di equilibrio. Anche costruendo a cemento il problema fondamentale rimaneva per essi quello di calcolare il peso delle coperture e la forma e la forza

delle resistenze. Tanto, poi, questo problema era reale e in fondo indipendente da una particolare tecnica costruttiva, che noi lo vediamo risolto in modi diversi, a seconda delle varie località dell'Impero e delle differenti disponibilità di materiali.

A Roma, per es., è frequente l'uso di un tufo leggero giallastro proveniente da Prima Porta; è quello adottato nelle cupole del Pantheon, del Ninfeo degli Horti Liciniani, ecc.

La cupola del Tepidarium delle Terme di Diocleziano è formata tutta da uno speciale materiale poroso, che proviene probabilmente dai depositi di scorie dei vulcani del Lazio. Nella zona laziale è costante l'uso del peperino anche nelle cupole: per es. in quelle del Ninfeo di Domiziano ad Albano (ora Chiesa di Santa Maria della Rotonda), in quelle d'un edificio sepolcrale sulla via Appia, detto "Berretta di prete", ecc.

A Pompei, nelle cupole delle Terme Stabiane e in quelle del Foro, è impiegata la pietra di Sarno. La cupola della sala termale di Pisa, che abbiamo già visto tante volte, è formata da strati orizzontali d'un pietrame spugnoso locale (panchina), ecc. Tuttavia, non in ogni luogo si poteva disporre di un materiale leggero e nello stesso tempo resistente alla pressione, come la lava bollosa, per esempio, ottima fra tutte. Quindi negli ultimi secoli dell'Impero, soprattutto in quei luoghi dove tali materiali sono scarsi o addirittura introvabili, si determinano due fondamentali correnti tecniche, assai importanti per le origini dell'architettura paleocristiana e medioevale.

Uno di codesti sistemi consiste nel seguire e sviluppare la vecchia tendenza del costruire senza conglomerato, in pietra, ma soprattutto in laterizi. La cupola del Mausoleo di Diocleziano a Spalato, tutta di laterizi, è l'esempio più chiaro di questo sistema, adottato anche nel Sant'Aquilino di Milano, nel sacello di S. Prodocimo a Padova, in quello Materdomini di Vicenza.

L'altro sistema consiste nell'adottare dei materiali costruiti artificialmente, i quali abbiano gli stessi requisiti del materiale leggero naturale, di regola di origine vulcanica. Usare cioè dei vasi laterizi (anfore vinarie, ecc.). Questi vengono dapprima posti soltanto limitatamente ai rinfianchi delle volte. Nelle Terme Stabiane di Pompei anfore e tubi si trovano, disposti a piano, in corrispondenza delle reni della cupola. Nel Mausoleo di Elena, i vasi sono murati a giri con-

centrici per tutta la superficie dell'estradosso: è noto che da questa particolarità il monumento deve il suo nome popolare di "Tor pignattara". Anche nella tomba presso Casal de' Pazzi sulla via Nomentana si nota l'uso di dolii, disposti con gran regolarità; capovolti si ritrovano anche nella sala ottagonale della Villa dei Gordiani. Vasi laterizi nei rinfianchi della cupola sono nel Ninfeo degli Horti Liciniani e nel Tempio di Romolo sulla via Appia.

In tutti questi esempi, come ho detto, i vasi hanno soltanto una funzione di rinfianco; non entrano nella costruzione della cupola vera e propria. Ma, più tardi, il sistema dei vasi è usato direttamente nella costruzione delle cupole. Il passaggio a questa applicazione, caratteristica di una zona dell'architettura paleocristiana, avviene già in ambiente romano pagano. Dapprima, naturalmente, il sistema ha un'applicazione soltanto parziale. Il Rivoira aveva segnalato, come esempio della più antica volta sferica alleggerita da dolii, quella del Calidarium delle Terme di Caracalla. Ma in seguito il De Angelis ha portato altri esempi, di parecchio anteriori, e per di più di tecnica più evoluta: quello della sala circolare della Villa romana della Vignaccia, e quello della cupola dello Heliocaminus di Villa Adriana, del 118 - 119 d. Cr., oltre a quelli già noti della volta di un forno a Pompei e di edifici romani nell'Africa settentrionale.

Tutti sanno, poi, come il sistema sia caratteristico delle volte e delle cupole dei monumenti cristiani di Ravenna; dall'abside della Basilica Ursiana, 370-396, agli esemplari più completi del Battistero di Neone (fine IV secolo) e della chiesa di S. Vitale (526 - 547): di modo che anche per questo elemento tecnico va messo da parte il solito luogo comune, che fa dell'architettura ravennate, e soprattutto di San Vitale, una propaggine dell'arte bizantina. A Ravenna invece, e in maniera evidente, si conclude questo ciclo dell'architettura propriamente romana anche dal punto di vista strettamente tecnico: il sistema era passato a Ravenna con ogni probabilità da Milano, dove infatti se ne sono ritrovati esempi interessantissimi nelle cappelle di S. Aquilino e di Sant'Ippolito nel gruppo di San Lorenzo: la quale chiesa, quindi, possiamo supporre avere anch'essa la sua vasta cupola (o forse volta a vela) costruita a questa maniera, com'è del resto ancor oggi a Milano la cupoletta del San Vittore in Ciel d'Oro presso Sant'Ambrogio. Non c'è dunque bisogno di postulare una "influenza orientale" su questi monumenti, e particolarmente per questa tecnica. L'ipotesi non è ragionevole, se non altro per ragioni cronologiche. Infatti

vedremo tra poco essere impossibile che nella parte orientale dell'Impero vi siano stati edifici cristiani coperti da cupole vere, fino al VI secolo, cioè fino all'epoca di Giustiniano: il modo corrente locale per coprire vani circolari e poligonali era quello di antica tradizione ellenistica (adottato per es. per gli heroa di questa forma) dello xylotroulos, cioè della tettoia lignea a forma conica o piramidale.

Vi sarebbero molte altre considerazioni da fare sulla struttura delle cupole romane; ma per il nostro scopo, che non è quello di farne uno studio completo, può bastare quel che si è sunteggiato brevemente. Gioverà un'ultima osservazione, a proposito delle nervature, le quali, come ognuno sa, sono elemento così importante per tutta l'architettura medievale, gotica compresa.

Occorre dire a questo proposito che le nervature, anche se spesso non compaiono visibilmente all'esterno, non sono affatto eccezionali nella struttura delle volte romane; esse al contrario ne costituiscono la ossatura, valida specialmente nel periodo della costruzione e necessaria per imbrigliare la massa del calcestruzzo. E' quindi evidente che anche questo sistema, che avrà tanto valore in un'architettura così lontana dalla tecnica del conglomerato, come quella del Medioevo, sorge nell'architettura romana a cemento, e proprio per una necessità tecnica insita in essa. Le nervature cominciano infatti assai per tempo (almeno in epoca flavia) ad apparire nelle volte a crociera. In un primo tempo sono ancora rudimentali: talora non arrivano nemmeno ad incontrare il polo centrale della volta. Ma poi si vanno sempre più perfezionando. L'adozione delle costolature appare completa nel II sec. d. Cr. nella cupola detta dell' Arco delle Ciambelle, del tempo di Alessandro Severo. In seguito, le modalità dell'impiego dei costoloni, per meglio resistere alle azioni a cui sono sottoposti, gradatamente s'affinano.

Sarebbe eccessivo seguire tutte le forme delle nervature. Basterà citare alcuni esempi, tra i più importanti. Quelle del Ninfeo degli Horti Liciniani, più volte citato, dove le nervature - del tipo detto a cassetta, già largamente adottato in altre forme di volte, - conducono ai piloni angolari predisposti nella costruzione, dimostrando una unità ed arditezza di concezione architettonica, che ha in genere gli schemi del gotico.

Quello poi del Mausoleo di Costantina, nel quale il sistema giunge alla sua espressione più matura ed efficace: giacchè gli archi mediani delle cupole, poggiate arditamente

su un colonnato, sono massicci e situati in corrispondenza delle colonne binate sottoposte.

La cupola mostra perciò completamente attuata quella divisione in elementi massicci resistenti e in elementi leggeri di riempimento, che è la base della tecnica di tante importanti epoche costruttive (e ha dato origine alla teoria dei padiglioni).

E' da rilevare, ripeto, che generalmente nei monumenti romani le nervature e i costoloni non erano destinati ad essere veduti. Tuttavia v'è più d'un esempio in cui le nervature sporgono internamente e cominciano ad attuare un sistema decorativo che avrà poi tanta fortuna. Sono nettamente visibili le nervature del così detto Tempio di Portunno a Porto, del III secolo; e siamo certi che si dovevan vedere anche nel Mausoleo di Onorio - poi Rotonda di Santa Petronilla -, dell'attigua Rotonda di Sant'Andra Apostolo (Santa Maria della Febbre) presso San Pietro in Vaticano. Rimangono infine ruderi e soprattutto testimonianze grafiche di nervature esterne visibili nel Sepolcro dei Calventii sulla via Appia, disegnato da Pirro Ligorio.

Vi è ancora da osservare, che le nervature tardoromane non si limitano a dividere la cupola in tanti spicchi, ma si continuano nei sostegni, colonne, o più spesso pilastri, i quali in questo caso assumono già l'aspetto e la funzione dei pilastri polistili, che saranno poi sviluppati dall'architettura romanica e soprattutto dalla gotica. Insomma, le nervature non sono, come taluno sostiene, delle semplici indicazioni dei raggi d'una volta o d'una cupola, le quali rimangono, in sé, massive. Secondo alcuni storici dell'arte e in particolare dell'architettura, specialmente bizantinisti e orientalisti, non vi sarebbero nell'architettura romana delle vere nervature per tanti: esse avrebbero una funzione sostanzialmente decorativa: se noi le togliessimo, si afferma, la cupola romana si reggerebbe ugualmente; mentre nelle costruzioni medievali (la romanica e la gotica in Europa, quella armena, soprattutto, in Oriente) le nervature portano veramente e interamente il carico della copertura: se la togliamo, l'edificio crolla. Ora questo è un errore, che è dovuto alla mancanza di approfondimento del problema tecnico da parte di molti archeologi. Queste cognizioni tecniche sono invece indispensabili: non occorre naturalmente essere degli ingegneri o degli architetti di professione; ma bisogna almeno sapersi render conto di come tecnicamente sono costruiti un muro o una volta, se si vuol parlare di architettura. E' impossibile infatti che un architetto commetta errori di interpretazione come quello citato poco fa; mentre la maggior parte degli storici dell'arte prende tran-

quillamente e senza nemmeno accorgersene, dei granchi che farebbero ridere l'ultimo dei geometri, se non dei capomastri.

Le nervature delle vòlte e delle cupole romane, abbiamo visto, non possono essere un semplice motivo di decorazione: anzitutto perchè, almeno in origine, non erano fatte per essere vedute. E' soltanto in seguito che i costruttori si accorgono che da esse può essere tratto un partito decorativo: che si può dare un certo disegno armonico, un certo ritmo ad una cupola facendone sporgere i costoloni, rendendoli visibili tanto all'interno che all'esterno: la stessa cosa avviene del resto, in grado più semplice, nelle vòlte a crociera. In un vecchio corso ho potuto dimostrare, per mezzo di numerosissimi esempi, che la stessa decorazione pittorica delle vòlte romane - a fresco o a mosaico - nasce e si sviluppa proprio in relazione con queste partiture architettoniche: noi vediamo le partiture decorative romane manifestamente adeguarsi, dapprima ai soffitti piani o alle vòlte a botte (es. Domus Aurea di Nerone), poi alle vòlte a crociera: es., tra i moltissimi, la vòlta del Columbarium Polimanti, prima del 3° sec., e alle cupole (es. sepolcro di Clodio Ermete, tra il 160 e il 170): e queste partiture, che seguono passo passo lo sviluppo delle vòlte romane, rimarranno poi nell'arte paleocristiana. Vi sono alquanto motivi diagonali per es., in parecchie decorazioni paleocristiane e bizantine, che si formano evidentemente in rapporto all'affermarsi delle vòlte a crociera - basti ricordare, per dare esempi ormai maturi se non maturissimi, quello della cappella arcivescovile di Ravenna. Vediamola a confronto con la decorazione della vòlta della tomba dei Nasoni, verso il 170, e poi la vòlta del presbiterio di San Vitale a Ravenna, e numerosissimi altri analoghi: è una partitura questa che, come ho dimostrato con innumerevoli esempi, ha tutta una lunga storia nella decorazione romana a partire almeno dal periodo flavio: e non v'è dubbio ch'essa intenda sottolineare le nervature della crociera. O, se si vuole una cupola, e per restare a Ravenna, si ricordi il mosaico delle cupole del battistero della cattedrale, dove tutti gli elementi mosaicati - colonne, fusti di acanto, persino le stesse figure umane degli apostoli sono come altrettante nervature che convergono nel centro della cupola -. Voi vedete ancora una volta, che l'esame tecnico non è indifferente all'interpretazione storica d'un'opera d'arte come questa: questa partitura decorativa per es. rimarrebbe storicamente immotivata, se, negando quelli che del resto sono dati che ci offrono i monumenti, purchè li si sappiano leggere, volessimo accedere a quelle teorie che escludono che l'architettura romana abbia posseduto cupole a nervature raggianti. Vi sono, come ho detto, i monumenti, che parlano chiaro; ma anche se tutti gli esempi di cupole romane a nervature fossero scomparsi, basterebbe una partitura deco-

rativa come questa a indicarci ch'essi vi dovettero essere: perchè questa decorazione non è che l'aggettivazione pittorica di una forma di cupola a raggi: senza la quale essa non sarebbe nata.

Inoltre, per ritornare al problema tecnico: abbiamo visto che le nervature non sono qualche cosa che si sovrapponga a cose fatte, ad una volta massiccia già interamente eseguita a concrezione. Le nervature invece, sorgono e si enucleano proprio entro la stessa struttura concreta, quando questa comincia ad articolarsi, e, come abbiamo visto, si vengono determinando dei gangli, dei punti nodali, dove viene convogliato il peso delle volte, che viene pertanto frazionato, diviso, individuato nei suoi nodi di azione, ai quali viene puntualmente contrapposta la reazione dei sostegni e dei contrafforti. Chi non capisce questo, difficilmente potrà capire l'articolazione di tutto l'organismo costruttivo, di tutto l'edificio romano, fino alla stessa pianta. La pianta di un edificio romano, infatti, viene conformandosi in quel modo, perchè i suoi elementi si dispongono, e persino si formano, in relazione all'esigenza di costenere organicamente il peso delle coperture. Ritorneremo su quest'argomento - necessario per spiegarci la forma della Rotonda della Rocca di Gerusalemme - ora mi basta farvi notare che l'estrema varietà delle soluzioni romane dell'edificio accentrato (per rimanere a questo) è dovuta proprio alla diversità degli espedienti che sono stati escogitati e messi in opera per sostenere la cupola. In questa grande varietà possiamo individuare due gruppi principali. In uno - il più antico - la cupola è sostenuta uniformemente dal muro massiccio (per es. Pantheon; dove però il piano terra è già articolato da nicchie; e lo stesso cilindro murario suddivide il suo peso per mezzo di grandi sordini). Nel secondo gruppo - che è quello più tipico del periodo tardoantico e paleocristiano - la spinta è più chiaramente frazionata e per così dire incanalata in direzioni radiali, alle quali corrispondono dei nodi particolarmente irrobustiti del muro; mentre, tra l'uno e l'altro di questi nodi, la massa viene quasi del tutto soppressa, per mezzo di nicchie, absidi, esedre traforate e infine, ambulacri anulari (es. Minerva Medica Santa Costanza). E' evidente, mi sembra, che la scomposizione della spinta, in questo secondo gruppo di edifici - quella scomposizione che appare così chiara nel corpo dell'edificio e nella stessa pianta, che si riduce ad un'alternativa di pieni e di vuoti - ha il suo punto d'origine proprio nella stessa cupola e nelle sue nervature: è di qui infatti che comincia la divisione raggiante del peso: sono le nervature che dividono il peso e lo portano a cadere su quei tratti massicci di muro che andranno via via ingrossandosi e disponendosi torno torno in quella particolare conformazione radiale.

E' perchè ci sono le nervature nella cupola, e perchè queste ne decompongono e ne guidano il peso in punti isolati, che tutto l'edificio può sostenersi appunto su questi piloni isolati; e i tratti di muro tra pilone e pilone possono essere alleggeriti all'esterno, ridotti a griglie, a trafori, e produrre quell'effetto di smateriazione della massa muraria - effetto chiaroscurale e ritmico, per l'alternarsi dei pieni e dei vuoti - effetto intensamente pittorico - che poi i marmi e i mosaici intensificheranno - che è uno dei risultati più sorprendenti, cui è arrivata l'arte dell'antichità al suo tramonto. Anche qui, tecnica e gusto figurativo collaborano strettamente, inscindibilmente, al finale risultato estetico.

Ora passiamo all'esame delle planimetrie, il quale tuttavia richiede un certo preambolo di analisi formale. Se per le volte e le cupole, considerate isolatamente, è stato possibile un esame limitato al problema tecnico, ciò non è più possibile passando a considerare le piante degli edifici, le quali sono lo schema, per così dire il simbolo dell'organizzazione degli spazi.

Il bisogno romano di tendere, ampliare gli spazi porta all'architettura curvilinea. Questa presuppone un diverso senso della materia, da quello greco. La costruzione a blocchi poggia sopra un'interpretazione dello stesso blocco secondo la rettilinea legge di gravità: sia che la pietra sia adoperata a strati aggettanti oppure, in modo più maturo, disponendo i massi a cunei e persino sviluppati nell'arco e nella volta, è sempre il peso del masso che è calcolato: ciò che determina la costruzione è il principio di stabilità della materia lapidea. L'architettura romana ad opus quadratum conserva anche nella sua immagine, cioè nel suo valore figurativo, il senso di limitazione, quasi di costrizione spaziale che è proprio dell'architettura greca: è un'architettura curvilinea, ma non è ancora un'architettura spaziale.

Il bisogno di maggior ampiezza spaziale portò ad una tecnica della struttura molto diversa, la cui linea di evoluzione, ben chiara, coincide con un processo di progressiva liberazione dal principio del peso del masso costruttivo, inteso come momento risolutivo del problema architettonico. E' chiaro, che fintanto che l'opera architettonica veniva costruita a grandi massi di pietra sovrapposti e equilibrati senz'alcun elemento coesivo estraneo, e reggentisi soltanto per l'azione reciproca della forza di gravità di ciascuno, l'immagine architettonica veniva ad urtare necessariamente contro dei limiti analoghi a quelli che avevano "inquadrate", l'arte greca, pur senza avere l'assolutezza di questa, e quindi con risultato esteticamente inferiore. Se alla "posatezza" plastica greca, che

si esprimeva in maniera assoluta nelle opere classiche, comandone completamente del proprio senso le immagini, si voleva sostituire un'immagine architettonica che esprimesse l'ampliar si e il tendersi romano degli spazi, occorreva non legare il linguaggio architettonico al particolare plastico-statico del masso singolo, ma trovare un nuovo mezzo tecnico, il quale per mettesse di considerare l'edificio come unitaria immagine spaziale: un mezzo cioè, che riducesse quel particolarismo ad unità, e insieme togliesse alla materia il suo valore tanto di "peso" quanto di particolare plastico.

Questo mezzo fu il cemento: il quale non fu soltanto una grande trovata tecnica, ma anche una grande novità estetica dei costruttori romani. Il cemento, infatti, ha come risultato, insieme tecnico ed artistico, se non l'abolizione, almeno l'attenuazione del peso dei materiali usati per la costruzione. Il cemento diviene il "mezzo" della struttura: l'elemento fondamentale della tecnica e insieme il fondamentale nesso sintattico del linguaggio architettonico. La fabbrica è ora pensata in rapporto a questo legame coesivo unitario, non più in relazione al singolo blocco di pietra. E' ovvio, che è qui che nasce la vera architettura, come noi la intendiamo: nasce proprio con questo sistema, che pure è stato considerato antistruttivo. Quando all'*opus quadratum* si sostituisce l'*opus caementicium* possiamo salutare la nascita della vera architettura.

La sostituzione avviene per gradi, che indicano un successivo chiarirsi del valore struttivo e insieme figurativo attribuito al legame nell'opera. E' da rilevare, che tale trasformazione non è nè semplice, nè lineare, e alla fine non radicale. Non è effetto di un preciso programma preformato, ma nasce via via in occasione di singoli problemi architettonici: ha quindi tutto l'incerto e lo sperimentale delle cose vive. Nell'età di Silla (fine II sec. a. Cr., inizi I sec.) si chiarisce soprattutto nel cosiddetto "*opus incertum*", appunto per la sua incertezza tecnica e per l'irregolarità della superficie che risultava dall'inserire nella malta pietre a contorno irregolare. L'*opus incertum* fu in seguito rettificato per via d'una scelta tra codeste pietre, che furono scelte più regolari, a forma di piccole piramidi infisse nel cemento in modo da presentare all'esterno la base piana sopra una superficie che risultava più uniforme e dava nell'insieme l'immagine d'una scacchiera o d'un reticolato. Questa tecnica fu chiamata perciò dell' "*opus reticulatum*", e durò almeno fino a tutto il I secolo d. Cr. Parallelamente, nei grandi edifici (porte, mura, ponti ecc.) si conservava alle murature l'aspetto esterno di opera quadrata, cioè si apparecchiava un paramento esterno di conci bene squadriati e calettati, ma l'interno del muro

era costruito a conglomerato di cemento e di pietre minori, il quale aveva anche l'ufficio di tener saldo il paramento esterno.

Intanto tuttavia si veniva imponendo una nuova tecnica, ricchissima di avvenire, quella dell'opus latericium, cioè della costruzione a mattoni, d'origine etrusca, adottata a Roma in periodo repubblicano, sviluppata e maturata mirabilmente nell'epoca imperiale. L'adozione e lo sviluppo di tale tecnica fu di enorme importanza. Col laterizio che variava di misura e di forme, fu superato il dualismo tra legamento ed elemento, che ancora persisteva anche nell'opus reticulatum: il mattone si immedesimò, in certa maniera, con la duttilità del legamento, del cemento, del quale potè seguire tutte le modulazioni: l'architettura spaziale, curvilinea, ebbe con esso il suo più adatto mezzo costruttivo. Essa non fu più costretta a priori dalla bruta inerzia della materia e potè avere uno sviluppo immenso. I grandi spazi interni, sempre più tesi, sempre più espansi, sempre più, per così dire, gonfiati in archi, vòlte, absidi, cupole, ebbero nel mattone il mezzo più duttile per una varietà infinita di espressioni.

Inoltre il laterizio iniziò il superamento d'un altro dualismo: quello determinato dalla differenza tra intima, vera struttura architettonica romana e la mascheratura esterna degli ordini classicheggianti. Tali ordini erano nati come forme espressive d'un'arte di carattere più plastico che architettonico: comunque, d'una architettura non curvilinea nè spaziale. E rimanevano aggrappati all'esterno della struttura romana come elemento incongruo, come aggettivazione puramente esteriore e che, in fondo, contraddiceva al significato vero di quelle strutture. Si videro quindi quegli elementi - trabeazioni, la stessa colonna - che erano stati fondamentali per l'architettura greca: lo stesso "verbo" del linguaggio architettonico classico, divenire semplici aggettivi, e nemmeno qualificativi, ma soltanto esornativi nella sintassi romana, e poco alla volta scomparire. E nacquero costruzioni, che non avevano con quelle dell'arte greca nessun sostanziale rapporto.

Pensate alle Terme di Diocleziano o di Caracalla, o alla Basilica di Massenzio, o alle grandi ville imperiali. Sono organismi straordinariamente articolati, dove ogni elemento ha la sua ferrea necessità, la sua assoluta ragione costruttiva e architettonica. Ognuno di codesti organismi è un problema a sè, nuovo, straordinariamente complesso se paragonato al problema di un edificio greco classico.

Il problema fondamentale è quello dell'equilibrio: e quest'equilibrio è fondato principalmente sull'eliminazione

delle spinte mediante il mutuo contrasto degli elementi interni della muratura. Ecco quindi che anche il profilo e la disposizione degli stessi muri si configurano tutti in rapporto alla copertura, all'ultimo fastigio terminale. Possiamo dire che alla presenza o meno di un'abside, di un'edera, di un contrafforte in pianta, corrisponde necessariamente una determinata soluzione ed una determinata ampiezza delle volte che coronano l'edificio. Il perimetro basale delle fabbriche viene configurato e articolato con vani aggiunti, muri arcuati, contrafforti: i quali possono essere esterni, ma più comunemente e tipicamente sono interni (talora anche, più raramente, sono di tipo misto).

Abbiamo già parlato di questo: abbiamo visto che il sistema d'equilibrio dell'edificio romano, per quanto riguarda la configurazione e l'articolazione del corpo della fabbrica, e di conseguenza della pianta, può presentare un complesso di contrafforti esterni o di nervature reggenti interne. Questo secondo sistema è il più diffuso. Ed è quello che viene adottato dall'architettura bizantina, che anche per tale via si dichiara la più diretta erede dell'architettura romana. L'arte del Medioevo occidentale invece - particolarmente l'architettura gotica - adotterà l'altro principio, quello dei contrafforti esterni visibili.

Queste due tipiche soluzioni del problema della resistenza si elaborano in ogni modo entro la tradizione costruttiva romana. Il Giovannoni aveva già notato che esse cominciarono ad attuarsi nelle modeste costruzioni che i romani eseguivano a sostegno delle terre e delle acque: costruzioni tra le più antiche e tra le più comuni del mondo romano. I serbatoi d'acqua infatti rispondevano alle esigenze sempre crescenti per la provvista idrica e il sostegno dei terrapieni era necessario nelle grandi opere di terrazzamento per i lavori agrari, nelle sistemazioni edilizie di quelle che oggi diremmo "zone monumentali" della città, nell'interno dei tumuli, in opere militari, ecc.

Le pareti esterne di questi muri di rinfianco ai terrapieni sono spesso sostenute da spessori, veri e propri contrafforti disposti perpendicolarmente ai muri, talvolta collegati in modo del tutto razionale con archi in orizzontale, che costituiscono delle autentiche esedre. Il Giovannoni cita esempi di questo sistema in un muro di una villa presso Frascati, in un serbatoio della villa dei Gordiani sulla via Prenestina. E nota come siano anche frequenti i casi in cui "la massa è frazionata all'interno, secondo un concetto già espresso genericamente da Vitruvio nel Lib. IV, c. X, mediante archi facenti capo a tratti radiali cioè a veri con-

trafforti interni. Nel nucleo di molti tumuli (ad esempio in uno a West Mersey nell'Essex in Inghilterra) e in altri più complessi presso Roma, come la cosiddetta tomba degli Orazi sulla via Appia e in un'altra grandissima scavata alla Marci-gliana presso la Salaria, si nota una vera disposizione stel-lare, che fraziona la massa della terra e ne guida le azioni a singoli nodi; e non dissimili sono i tipi costruttivi delle fondazioni del teatro di Basilea, dell'anfiteatro di Treviri e del Pecile di Villa Adriana.

Nelle grandi fondazioni civili tutto ciò assume ca-rattere grandioso e conformazione architettonica. Senza parla-re dei semplici tipi di contrafforti esterni che appaiono ad es. nel teatro di Aosta o nel grande recinto presso Santa Co-stanza a Roma, è da richiamare l'attenzione su monumenti come i numerosi sepolcri a nicchie esterne, i ninfei sotto il Clau-dium in Roma, in cui la disposizione a successive esedre a-veva appunto il compito di collegare razionalmente i contraf-forti sporgenti".

V'è anche qui un'elaborazione continua, ininterrot-ta legatissima. "Si comincia, anche per questo elemento, coi tumuli dianzi ricordati, e si prosegue in applicazioni archi-tettoniche e costruttive in cui il sistema si è svincolato dal terreno, è divenuto esterno ed ha consentito la creazione di vasti spazi interni coperti da volta: come in un edificio di Capua (di cui vi ho proiettato il disegno di Giuliano da Sangallo) o in tombe ad esedre esterne. L'ultimo stadio del-l'evoluzione, rappresentato dal tempio rotondo di Baalbek e dalla tomba di S. Maria Capua Vetere, ci mostra il sistema di venuto di ordine decorativo più che costruttivo.

Anche negli edifici a pianta longitudinale gli e-semi di contrafforti esterni a sostegno dell'azione di una copertura a volta, pur non essendo così frequenti, non man-cano. E si hanno altresì quelli di esedre esterne rilevate nel-lo spessore del muro, come nella basilica di Treviri". Nel sepolcro del Calventii sulla via Appia (cfr. disegno di Pirro Ligorio) abbiamo sviluppato il sistema del contraffortamento esterno, che comprende absidi e forti lesene organicamente si-stemate. Questo sistema, ripeto, di contraffortamento ester-no sarà adottato soprattutto dall'architettura paleocristiana e medievale dell'Occidente. E' molto importante tener sempre presente questo fatto. Anzitutto esso ci darà la spiegazione di alcuni elementi tra i più tipici della nostra architettura: per esempio delle forti lesene esterne, che si notano in monu-menti come il Mausoleo di Gallia Placidia a Ravenna, ed anche nel sacello di San ^Prosdocimo a ^Padova, in Santa Maria Mater-

domini a Vicenza, in Santa Maria del Canneto a Pola, ecc., e che sono derivate, con la massima evidenza, dal sistema di contraffortamento esterno già notato nell'architettura di Roma. Da codeste lesene poi, con pari evidenza, deriveranno quelle tipiche tanto dell'architettura esarcale - dove diventeranno uno degli elementi più caratteristici - quanto, sebbene con diverso valore figurativo, dell'architettura romanica, lombarda. Saranno soprattutto, codeste lesene, presenti nell'architettura tanto paleocristiana quanto medievale della Dalmazia: dove la tradizione romana si manterrà con una straordinaria singolare persistenza. Quelle lesene dalmate sono state considerate da parecchi studiosi di conoscenze piuttosto generiche come d'origine bizantina: ma si tratta di una delle solite inesattezze. Manco a farlo apposta, nell'architettura bizantina non compaiono che negli ultimi tempi, e con tutt'altro valore. E l'architettura dalmata deriva anche per questi suoi aspetti minori direttamente dall'architettura romana.

Costantinopoli, invece, ereditando in maniera più larga e più facile il linguaggio romano aulico, quello che non s'esprimeva in piccoli modesti edifici, ma nelle grandiose fabbriche imperiali, accolse e maturò l'altro sistema di equilibrio, quello dei contrafforti interni. Già abbiamo notato - e del resto l'aveva messo in evidenza anche il Giovannoni - che nella grande architettura romana codesta disposizione dei contrafforti interni era ancora più tipica dell'altra. "La parete romana ben spesso non era all'interno limitata da una semplice superficie verticale, ma aveva tutto un ritmo di rientranze e sporgenze, dato da una successione di nicchie (ne abbiamo visto parecchi esempi nei monumenti proiettati) che esteticamente davano vita alla decorazione architettonica e costruttivamente aumentavano il momento d'inerzia del piedritto allargandone la base e stabilendo cioè dei tratti di pareti trasversali tra nicchia e nicchia.

Il tempio di Venere a Roma ed il Pantheon rappresentano di questa disposizione due esempi tipici, il primo relativo ad un edificio rettangolare e ad una volta a botte, ed il secondo ad uno circolare e ad una cupola. Nel Pantheon la parete esterna è liscia e continua: lo spessore totale raggiunge circa 7 metri, ma non è affatto tutto massivo, perchè è intagliato dalle esedre e dalle nicchie, alternativamente semicircolari e rettangolari, che costituiscono tra loro i contrafforti interni.

Due grandiose soluzioni nascono dall'accentuarsi di questa essenziale disposizione cioè dallo svilupparsi delle nicchie suddette in veri ambienti.

L'una è quella della sala mediana e delle sale trasversali affiancate ad essa, che nelle loro suddivisioni hanno i contrafforti interni, i quali tengono a freno la copertura della sala centrale. Le sale delle Terme di Agrippa, rinnovate forse al tempo di Adriano come il Pantheon, o quelle di Traiano, il tepidarium delle Terme di Caracalla se ne presentano esempi importanti.

La basilica di Massenzio non solo assurge a straordinaria grandezza di proporzioni, ma introduce un altro elemento nuovo nel sistema resistente. La grande sala rettangolare (avente circa 25 metri di lunghezza e coperta da 3 volte a crociera facenti capo a colonne addossate di oltre 18 metri di altezza) aveva affiancati tre grandi ambienti trasversali da una parte e tre dall'altra. Ma la necessità di sollevare la copertura della sala principale per darle forte illuminazione ha portato a rialzare i muri trasversali in altrettanti diaframmi, che sormontano le terrazze di copertura delle ali e che spingono in alto diventando contrafforti esterni, da interni che erano nella pianta.

Qui dunque è già completo il principio di equilibrio della chiesa cristiana coperta a volta....

Nel tepidarium delle Terme Diocleziane, di poco anteriore alla "basilica nova" di Massenzio, la soluzione è anche più complessa, perchè muri trasversali e speroni-diaframmi fanno capo alle grandi torri esterne e alle esedre che le uniscono. I due sistemi costruttivi tipici si innestano così nel più grandioso e sapiente monumento, forse, della costruzione antica.

L'altra propaggine della disposizione planimetrica e statica del Pantheon si è avuta quando i costruttori hanno avuto l'ardimento di portare le esedre dall'interno del nucleo murario all'esterno, sfondando, per così dire, la continuità della parete. Ed ecco i padiglioni di Villa Adriana, la sala centrale delle Terme di Costantino sul Quirinale, ed il grande triclinio triabsidale di Treviri, e soprattutto il già più volte ricordato Ninfeo degli Horti Liciniani. L'incontro delle absidi (con una soluzione complementare a quella vista per le voltine interne nei tumuli o per le nicchie e nella parete dei mausolei) costituiva i nodi essenziali di resistenza alla spinta ivi concentrata dalla volta principale e dagli archi disposti nel perimetro. E lo schema murario intanto si assottigliava nello spessore delle volte e dei muri, sostituendo al concetto della esuberante resistenza della grande massa pesante, quello della sollecitazione razionalmente rispondente alla resistenza.

Il confronto fra questi edifici e le chiese paleocristiane di San Vitale a Ravenna, San Lorenzo a Milano, San Sergio e Bacco a Costantinopoli e anche ivi Santa Sofia, la Natività di Betlemme (attraverso i tanti edifici intermedi come Santa Costanza e Tor Pignattara a Roma, la tomba di Gal-la Placidia e i battisteri di Ravenna, San Giorgio di Tes-salonica, le celle trichore cristiane ecc.) ci ricostruisce tutta una catena continua che collega la grande costruzione romana a volte alla grande costruzione bizantina a volte. Il confronto tra gli schemi planimetrici romani, paleocri-stiani e bizantini chiarisce il concetto di un unico senti-mento costruttivo ed architettonico in pieno e logico svi-luppo".

Si sviluppa così un'architettura profondamente nuova, che ho denominata credo, giustamente, "architettura spaziale": un'architettura cioè che modella i grandi spazi architettonici in pieno contrasto con gli schemi costruttivi greci, sempre costanti, in cui la varietà risiedeva nei par-ticolari di significato plastico. Un'architettura organica di masse, che crea insieme la grande struttura, e le sue li-nee e le sue forme, che realizzano una completa rappresen-tazione dello spazio.

Come si è già detto, il valore figurativo di que-st'architettura si coglie soprattutto nell'interno degli edi-fici, dove l'ampiezza dei vani, e l'innesto degli ambienti laterali nei principali e la loro continua articolazione, e l'alternarsi ritmico delle nicchie delle esedre delle absi-di, e il gioco organico degli interni contrafforti, l'unirsi delle forme planimetriche rettilinee alle curvilinee con una varietà ed un'ingegnosità di combinazioni inesauribili, le forme delle volte, i dislivelli delle coperture che si con-trappongono, il vario disporsi delle finestre e delle aperture di diversa forma che orientano diversamente l'effetto delle sorgenti luminose: tutti gli elementi insomma, convergono al-lo scopo di grandiosi e sempre vari effetti spaziali, accen-tuati ancor più dalle decorazioni a rivestimenti di marmi po-licromi, a pitture, a mosaici, che, con la loro luminosità, aumentavano il senso della vastità, della diffusione atmosfe-rica.

Questa architettura spaziale, come ho già detto, appare già, e quasi può dirsi nasce nelle piante degli edifi-ci: le quali spesso hanno una loro estetica astratta per la varietà e l'armonia delle loro linee, ma soprattutto ne hanno una concreta, perchè ci mostrano già in progetto, il fondamen-to logico del sistema costruttivo.

Basti perciò riesaminare con criterio architettonico quei tipi di edifici che già abbiamo veduto con criterio costruttivo; o anche quegli altri più complessi che nascono dalle feconde composizioni di elementi semplici, come i porticati, le esedre, le pareti a rientranze e sporgenze.

Ed ecco le scene architettoniche del teatro di Orange o di Ferento, ben più complesse e mosse che non quelle a semplice ordine dei teatri greci; e i porticati ritmicamente sviluppantisi nel giro degli anfiteatri e le grandi esedre terminali di fori, di cortili, di basiliche, e le pareti di piazze o di periboli aventi il motivo alterno delle nicchie e delle edicole, sempre partente inizialmente da un concetto costruttivo. Ed ecco nello schema interno delle sale longitudinali, il capolavoro dell'architettura spaziale romana che è dato dalla sala termale coperta a volta, in cui tutti gli elementi della resistenza sono portati a funzione architettonica e scenografica, nel senso dell'ampiezza e della varietà delle linee, nell'illuminazione ingegnosamente ottenuta dall'alto, nell'associazione dei peristili e dei tanti elementi scultorei e decorativi alla grande linea, pur mantenendo distinti i due concetti e le due funzioni, così come rimarranno nell'interno delle chiese bizantine."

Per il nostro studio particolare interessa l'esame soprattutto degli edifici o degli ambienti di tipo centrale - cioè a pianta simmetrica rispetto ai due assi - . Edifici di cui l'architettura romana è ricchissima, e con varietà di forme ancora superiore che non in quelli a pianta longitudinale (tipo basilicale).

Codesti tipi hanno probabilmente inizio "con le sale circolari, che certo debbono aver tratto la loro origine da un lato dai templi rotondi non estranei all'arte ellenistica e frequentemente adottati dai Romani nel periodo della Repubblica (tempio della Mater Matuta o di Ercole Custode in Roma, di Vesta a Tivoli, ecc.) dall'altro dagli spazi interni ricavati nei tumuli quasi ad alleggerirne la massa, come nella tomba di Cecilia Metella. L'adozione delle grandi coperture a volte rende la parete ritmica con le esedre e gli spazi laterali tra i contrafforti interni che, ricavati dapprima nello spessore, come nel Pantheon e nel calidarium delle Terme di Caracalla e nei tanti laconici delle terme minori, si svincolano poi ed acquistano valore proprio di elementi addossati, oppure (Ninfeo sulla Via Appia, Padiglione di Villa Adriana, edificio presso Palestrina), al cerchio si sostituisce il poligono regolare ad 8 lati o a 10 lati, come nel cosiddetto Tempio di Minerva Medica. E con quest'associazione del grande spazio regolare con gli spazi minori, ottenuta spesso con

portici curvi che moltiplicano le visuali ed "allargano l'aere", per usare un'espressione cara ai cinquecentisti, si raggiungevano gli effetti più suggestivi e più architettonicamente romani che mai s'abbiano avuti. L'interno, restituito, del tempio di Minerva Medica ne dà una pallida idea.

Altra forma-tipo planimetrica è quella del quadrato (Sala termale romana, Aula della Domus Augustiana, Sala delle Terme di Costantino), a cui però fa capo l'innesto di absidi su quattro lati o su tre, oppure l'ancor più diffusa pianta a croce. Del primo caso abbiamo esempi numerosi (sale termali, ecc.): una diretta derivazione di esso sono evidentemente le celle tricore cristiane.

Non voglio portare più oltre l'esame. Se passiamo ora alla parte orientale dell'Impero, notiamo un fenomeno caratteristico e significativo che ho cercato di metter in evidenza nella scia dei miei maestri della Scuola di Vienna, e congiuntamente al mio "compagno di viaggio" Vladimir Sas Zaloziecky, Vi troviamo edifici accentrati e articolati, simili a quelli romani occidentali, come se avessero cupole, ma invece, non solo non sono costruiti, normalmente, a cemento (il che ne limita enormemente le possibilità tecniche di articolazione) ma, addirittura, sono privi di cupola concreta: sono coperti da tettoie lignee, le quali poco pesano verso l'esterno e quindi non portano alla necessità di contraffortare e articolare il piedritto, modulandone la planimetria. Si tratta dunque di riflessi degli esemplari romani d'Occidente, tradotti in forme spesso grandiose, monumentali, ma di scarsa coerenza; di grande effetto, ma di valore più scenografico che costruttivo.

A questo proposito sono costretto rimandare a quanto già ho scritto nel mio volume sull'Architettura di San Marco, (del quale sto curando una seconda edizione ampliata). Dopo un esame accurato dei monumenti ero arrivato alla conclusione che in Oriente, prima dell'epoca di Giustiniano (VI sec. d. Cr.) 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 (del resto, lo stesso monumento che stiamo studiando, la cupola della Rocca, ne è una riprova); 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 vòlte a botte; ma il suo vero sistema "nazionale" di copertura fu quello a capriate lignee. Non che vi fossero assenti, specie in periodo ellenist'ico, 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 Filippo dopo la battaglia di Cheronea (338 av. Cr.) e completato da Alessandro; tra i poligonali, la Torre dei Venti ad Atene, costruita su pianta ottagonale da Andronico di Cyrrus alla fine del II sec. av. Cr. Tutti codesti, però, non avevano cupole, ma erano coperti da tetto a travature lignee, a foggia conica o piramidale. E' per noi di estrema importanza constatare che tale struttura del tetto fu conservata come regola, dagli edifici greci ed orientali, fino al pieno VI secolo dopo Cristo, in contrasto con le costruzioni centrali romane, che adottarono e svilupparono di preferenza, almeno dal periodo imperiale in poi, la copertura a cupola. Infatti, pure in oriente - e ancora più manifestamente, forse, che in Grecia - non solo le costruzioni accentrate sono piuttosto rare, ma anche quelle 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 vengono talvolta sostituiti da spioventi di lastre di pietra della stessa forma). Osserviamo, per esempio, 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 I° sec. av. Cr.; la cosiddetta tomba di Assalonne, forse del I° dopo Cristo; la tomba a torre di Serrin, del 74 d. Cr.; 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 proprio a proposito della Qubbat as-Sakhrāh, compiendo anch'egli una sorta di panora-

mica all'indietro, simile a quella che stiamo compiendo noi, 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. Cr. ".

Ma io mi sono sentito di aggiungere, che non soltanto codesto Marneion, ma nemmeno l'Anastasis del Santo Sepolcro erano edifici coperti da cupole. E sembra che gli studi seguiti al mio, in questi ultimi vent'anni, mi abbiano dato ragione.

Rivediamo infatti, un po' davvicino, 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 ad un 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, Strzygowski, Bell, ecc.: 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 (che rende l'espressione un po' strana dell'originale greco con: ejus vero medium erat ad emittendos vapores constitutum...etc.). Ma, come precisò Grégoire, Marco in realtà non dice affatto questo. Ecco il passo che interessa: "..... συνεβούλευον οὖν τινες κτισθῆναι αὐτὴν κατὰ τὴν θέσιν τοῦ εἰδωλείου. στρογγυλοειδὲς γὰρ ὑπέρχεν περιβαλλόμενον δυσὶν στοαῖς ἀλληλοεσωτέραις. τὸ δὲ μέσον αὐτοῦ ἦν ἀναφυσητὸν κιβώριον καὶ ἀνατεταμένον εἰς ὕψος...²

vale a dire 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; in ogni caso il fatto è che Marco non lo dice per nulla. Dal resto dei referti 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 tipotale tipo di struttura era nella mai smentita tradizio

ne 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 dopo Cr., 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 Palazzo degli Orti Sallustiani, alla villa detta "Le Vignacce", ecc.: 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, come già abbiamo in parte accennato. Tale confronto può chiarire in modo sicuro i seguenti fatti: 1) che il Marneion, l'unico edificio accentrato e presunto coperto da cupola precristiano, che si conosca in oriente, probabile fondazione adrianea, poté essere, quanto a idea generale, di derivazione romana; 2) che tale idea, forse suggerita da Adriano stesso, fu però realizzata da costruttori locali, i quali mantennero in parte la planimetria romana, ma non vollero e 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, presentato come "precedente" di fondamentale importanza, non dimostra affatto che avesse cupola, tanto meno che la cupola fosse una copertura "orientale", ceduta poi dall'oriente a Roma; ma, al contrario, penso, semmai che una struttura siffatta, corrente come abbiamo visto a Roma, non era troppo gradita 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, che interessa più davvicino il nostro problema. 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 Santa Costanza: e tra la prima e la seconda vi è a Roma, s'è visto, una linea d'evoluzione tecnica e costruttiva continua, legatissima, ininterrotta. I rapporti, generici tuttavia, tra Santa 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 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 Santa 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 divulgato 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 Santa 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, e 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, lo storico costantiniano per eccellenza, non ricorda questa rotonda tra le opere di Costantino sul Golgota. E, sebbene il collega della Sorbona Paul Lemerle, in un suo repertorio (pubblic. nella Revue des Études byzantines, 1953) sembri considerarla una novità, sta il fatto che in un volume pubblicato esattamente dieci anni prima 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. Leggo il pezzo di quel mio vecchio 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 riconoscerne 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 Aeterna Silvia col nome di basilica anch'esso) con portici a destra e a sinistra, nel quale si trovò il santuario della Croce: forse una "basilica discoperta"; 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 eretto sopra. La rotonda (Anastasis) esisteva però nel 350, come attesta chiaramente S. Cirillo di Gerusalemme, il quale, nella 14^a delle sue Catechesi, ne attribuisce la costruzione e la decorazione agli imperatori del suo tempo. E' quindi certo che Costantino magno costruì i santuarii 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. Duggro riprendendo l'argomento, giunse a conclusioni come al solito non conformiste, intelligenti, e quindi oltre che attendibili, accettabili. 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 ~~monastero~~ di Monaco, con le Marie al Sepolcro, ce ne ha lasciato probabilmente l'immagine più antica. Quel colonnato, poi, sarebbe riprodotto a sfondo della figura di Cristo in trono nel mosaico dell'abside di Santa Pudenziana a Roma; e infine non sarebbe altro che la parte terminale e arcuata del peribolo della "basilica discoperta" nominata dalla pellegrina Aeterna; disposizione similissima a quella della primitiva Basilica Apostolorum sull'Appia. Questa connessione mi ha dato poi modo di formulare a più riprese un'ipotesi, che ritengo ancor oggi valida: tutto il com-

plesso era un grande apparato per refrigerium. Ad ogni modo: la condizione ipetrata di questa parte del complesso del Golgota si sarebbe protratta parecchio - dice Dyggve, e ripete Lemerle - abbastanza a lungo comunque, da esercitare un'influenza su monumenti come la Basilica Apostolorum de Catacumbas, e altre minori. Ma, per quel che riguarda le costruzioni sul Golgota, possiamo precisare un po' di più; anzi io in quel mio libro ne avevo ristretto i limiti di tempo, abbastanza ragionevolmente, mi sembra. 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 poi la copertura distrutta dai Persiani fosse con ogni probabilità di legno - e tale rimase poi, attraverso le numerose, ripetute sostituzioni, fino ad oggi - si trae dal fatto, che Antioco Strategios e Eutichio tramandano che l'Anastasis fu abbattuta dai Persiani con 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 ch'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 (807-20), dice che la cupola dell'Anastasis era assai rovinata e in procinto di cadere; perciò Tommaso mandò a Cipro per 50 tronchi di cedro e di pino. Avutigli, demolì il tetto di Modesto, a poco a poco, rimpiazzando le travi una alla volta. Narra Eutichio, che Tommaso vide apparirgli in sogno quaranta uomini che reggevano quella cupola; e, svegliandosi, gridò: dev'essere un miracolo dei quaranta Martiri; indi fece sostituire le quaranta 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 d'un uomo in piedi; infine rivestì la tettoia esterna di piombo. "E' del tutto ovvio ch'era una tettoia conica", dice Creswell; è altrettanto ovvio, aggiungo, che la cupola della Rocca si esemplava su tale copertura, anche nel particolare ch'essa era duplice, e coperta, all'esterno, di lastre di piombo.

Quel tetto di Tommaso bruciò nel 966 e fu ricostruito al medesimo modo nel 969-83; 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 man

tenne 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 San 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 in legno, che i testi chiamano "xilotrouloi", fu, secondo ogni prova, assolutamente predominante, per non dire esclusivo, nelle province 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 esempio la "cubba" della chiesa famosa dei Dodici Apostoli, nella forma datale dalla fondazione di Costantino; fu soltanto con la ricostruzione giustiniana che 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 province orientali, senza supporre una nuova, deliberata presa di contatto con la tradizione costruttiva propriamente romana. Io da molti anni sostengo che codesta ripresa di contatto, se vogliamo darle un nome, non può essere impersonata che in Antemio di Tralle, al quale dobbiamo le prime tra le cupole struttivamente mature e architettonicamente significanti dell'Impero romano d'oriente. E che Antemio sia stato ad "aggiornarsi" a Roma - dove, tra l'altro, risiedeva un suo fratello medico - è abbastanza 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; sì che s'ha da pensare che quando, in cotesto 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 d'avvicino, e con l'appoggio dei dati storici, non della fantasia, illusorii.

E' purtroppo nota l'enorme importanza attribuita da Strzygowski e seguaci all'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 inferme 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 né storica, né 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 Ecimiazin, probabile fondazione del Vahan Mamikonian (a. 483 d. Cr.), 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 "xilotroulos" (e questo basterebbe, per il nostro discorso), ma deve in più 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 dall'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 = "xilotroulos") della vecchia cattedrale, riparò le pareti ch'erano state danneggiate, e ricostruì il coperto (harg) con pietre. Non v'è nessun accenno a 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 armene: una specie di tiburio. Perciò, conclude Creswell, è praticamente

sicuro che il kempet della cattedrale di Ecimiazin 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 armene - 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 Ecimiazin, 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 - quando era il caso, come per la cattedrale di Ecimiazin - 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 armene, quali possiamo davvero accertare solo nel Medioevo, 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.

Dopo il mio libro (nel 1945) miss Nersessian ha creduto di riconoscere la più antica cupola di tutta la Transcaucasia in una chiesa di Ptghawank, che però non potrebbe essere in nessun caso anteriore al VI secolo. Le chiese tetracniche di Mastara e di Artik, quelle a croce inscritta di Mzchet (Santa Croce) e di Vagarsciapat (Santa Ripsima) discendono al VII. E' elementare quindi ch'esse non si possano ritenere dei "precedenti" non si dice dell'arte tardoantica o paleocristiana, ma nemmeno dell'arte bizantina. Esse sono, manifestamente, delle derivazioni dalla grande arte giustiniana di Costanti-

nopoli. E' comunque 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, né dei moduli costruttivi, né 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 in un suo fondamentale studio (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 però, 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 San 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 sola 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 cotesta evidenza, non sa decidersi ad ammettere che la prima copertura fosse, come nella quasi totalità dei casi verificabili, uno "xilotroulos", 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 di-

struzione 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 ci 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 Hyperberetaeus, 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 Efraimo 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 Efraimo vi aveva messo delle travi di legno per puntellarla; coteste 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 in parte 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". Riserva, che appare 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 Efraimo 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 la cupola di pietra o di mattoni potesse venir sostenuta son 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 "xilotroulos".

A queste constatazioni, se ne possono aggiungere di più recenti. Per es. quelle di J. 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, ils 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 secolo. 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 ils 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 ne 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 (Qasr - 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 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 la copertura è a "xilotroulos". 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 secolo e derivano, ovviamente, dall'architettura giustiniana di Costantinopoli. Analogamente per la Palestina: dove per es. (come già s'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 sec., di influsso bizantino. Quanto all'Asia Minore, anche qui le tant' esaltate voltine e cupolette dei sacelli di Bin-bir-Kikisse

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 accettata da Grabar, l. c. p.50); e le cosiddette cupole del tetrapilo alle porte di Korykos (VI sec.) e della chiesa di Kogia Kalessi in Isauria, che sarebbe del V, sono in realtà dei tetti piramidali in materiale leggero. -

Dopo di che suonano abbastanza curiose alcune osservazioni del Ward Perkins (The italian element in late roman and early medieval architecture, "Proceed. f. the British Academy, 1947"), il quale, parlando del mio libro, 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"(p. 15). Una di esse infatti (S. Simeone Stilite) non fa che portare un'ulteriore riprova al mio asserto, giacchè lo stesso Ward Perkins consente che "it was roofed with a double wooden cupola" (p. 16) . E anche l'altra non regge. Si son 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. E' possibile che quest'ambiente fosse coperto da cupola (in realtà, è più probabile avesse uno "xilotroulos". Ma è illogico pretendere che questa remota possibilità abbia più valore degli innumerevoli fatti storicamente accertati. E comunque lo stesso Ward-Perkins, all'inizio della sua comunicazione, 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", pp. 8 - 9). E allora? Soltanto perchè coteste terme sono state erette in provincia, hanno cessato di essere una costruzione romana?

Anche le volte mesopotamiche, sù 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 Khakh, che non è anteriore al VII secolo? 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 re-

gione anteriore a quest'epoca: vi sono dei ricordi letterarii che si riferiscono a chiese anteriori, ma a proposito di un solo santuario, una cronaca locale menziona le forme architettoniche: la chiesa dove nel 394 fu deposto il corpo dell'apostolo Tomaso, ed era una normale basilica a tre navate. Semmai, 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 ad Edessa: ma, a riprova di quanto si disse di epoca giustinaanea; anzi probabilmente derivata dalla sua grande omonima di Costantinopoli, come abbiamo spiegato in altri corsi. 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 strzygowskiani, 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-a-fait usuelle et courante". (Leclercq).

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 dare un esempio tra i

primi - a quella della sala ottagonale della Domus Aurea neroniana?. In questa forma infatti fu ricostruita da qualche studioso, per 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: "data la 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 di legno 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".

Dopo di che, crediamo di possedere dati filologici e storici sufficienti per concludere che le origini e il primo sviluppo del sistema di copertura a cupola non solo non vanno ricercate nell'oriente vero e proprio, ma nemmeno nelle provincie orientali dell'Impero romano. Tutti gli esempi, adottati dai sostenitori delle origini orientali, non reggono alla critica; anzi dimostrano precisamente il contrario di quanto, secondo quelli, dovrebbero.

L'origine tipologica del primo monumento costruito per gli Arabi Omayyadi - la Cupola della Roccia a Gerusalemme - mi sembra dunque sufficientemente chiarita. Il santuario musulmano rifletteva - come del resto è attestato, abbiamo già visto, dagli storici - la forma architettonica dell'Anastasis, o Rotonda del Santo Sepolcro, sul Golgota: che a sua volta era possiamo dire una "traduzione" in linguaggio mediorientale di un tipo di edificio che, nella sua struttura più articolata e più organica, si era maturata entro la lunga tradizione costruttiva romana.

Il monumento era, ed è ancora in buona parte, decorato all'interno da splendidi mosaici; ma preferiamo rimandare la loro analisi a più tardi, per poterli trattare insieme con l'altro grande ciclo musivo omayyade: quello della moschea di Ualid a Damasco. Continuiamo ora ad esaminare le architetture.

Abd el Malik morì il 14 di Ramadan dell' 86 (8 settembre 705) dopo un regno di vent'anni. Gli succedette suo figlio Ualid, che, secondo il Weil, può essere considerato come il "più grande, e sotto ogni aspetto il più potente sovrano tra tutti i cosiddetti Comandanti dei Credenti". Durante nessun altro regno l'Impero venne così allargato da grandi campagne. Quteyba ibn Muslin, il cui arrivo sulla scena segna una nuova epoca nella storia delle conquiste maomettane nell'Asia Centrale, portò l'autorità dei califfi ben lontano oltre l'Oxus, e conquistò Bukhàra, Samarcanda e Ferghàna; Mohàmmed ibn Qusim invase Sind e conquistò Brahmanabad; e Musà sconfisse i Beckeri a Susa e a Tlemcen nell'89 (708) giungendo fino allo stretto di Gibilterra. Tariq superò lo stretto il 27 aprile del 711 (il 5 Rejab del 72) ed invase la penisola iberica, precisamente il territorio di Roderico re degli Ostrogoti, il quale fu sconfitto nella battaglia del Guadalete il 19 luglio dello stesso anno. In due anni Toledo, Seviglia, Mérida, Saragozza, Tarragona e Barcelona furono occupate.

El Ualid non fu soltanto un grande conquistatore; fu anche un grande costruttore, probabilmente il più grande tra tutti i califfi Omayyadi. Ma non tutte le sue opere sono arrivate fino a noi.

La sua prima opera, in ordine di tempo, è, a quanto ci è noto, la ricostruzione della moschea di Medina (88 - 90 H., 707 - 9). L'opera non esiste più, naturalmente, distrutta dagli innumerevoli rifacimenti successivi; ma le notizie che ce ne hanno tramandato gli scrittori arabi sono per noi di sommo interesse. Beladheri, per es., dice che in quell'anno (707) il califfo el Ualid scrisse al suo governatore (amil) a Medina, Omàr ibn Abd el-Aziz, ordinandogli di distruggere quella moschea e di ricostruirla. Nello stesso tempo egli gli procurava il necessario: danaro, mosaici, marmi, ed ottanta artigiani Greci e Copti, abitanti la Siria e l'Egitto. L'imprenditore generale del lavoro fu Salih ibn Kaisan, che entrò in questa carica nell'87 o, secondo altri, nell'88 dell' Egira (706- o 707).

Un altro scrittore arabo, Ya'qubi, dice anch'egli che el Ualid ordinò ad Omar ibn 'Abd al -Aziz di distruggere la vecchia moschea di Medina, ed aggiunge un particolare interessante. Egli aggiunge precisamente che l'Imperatore romano mandò 100.000 mithqàls di oro, un centinaio di operai, e quaranta carichi di mosaici (fuseifisà), e che l'opera fu terminata nel 90 H. Un altro storico, Dineuri ricorda soltanto i quaranta carichi di mosaici; ma Tabari ci dà notizie più particolareggiate. Egli scrive che la demolizione cominciò nel Safar del-

l' 88 (tra l' 11 gennaio e l'8 febbraio del 707). El Ualid poi informò il sovrano dei Romani (Rùm) che aveva ordinato di demolire la moschea e chiese il suo aiuto. L'imperatore mandò tutto ciò che è detto poco fa; ma Tabari aggiunge l'interessante notizia che i mosaici, per ordine del sovrano, furono raccolti da edifici in rovina e inviati a Ualid, il quale li mandò poi ad Omar. Anche Muqaddersi parla dell'importazione di artigiani: "el Ualid scrisse all'Imperatore di Roma: "noi desideriamo di ricostruire la grande Moschea del nostro Profeta, aiutami in questo con esperti artigiani e con opere di mosaico", dopo di che l'imperatore gli mandò parecchi carichi e più che venti artigiani, tra i quali ve n'era una diecina, la cui paga soltanto raggiungeva i 180.000 denari". Anche Ibn-Battista ricorda la richiesta di El Ualid e dice che furono mandati da Costantinopoli 80.000 mithqals d'oro.

Lo scrittore più circostanziato di tutti era probabilmente Uaqidi (morto nell' 823). Ma non abbiamo il suo testo. Ci rimane però una citazione di Semhùdi (che scriveva nel 1488). Secondo questi scrittori, della rinnovata moschea di Medina, i copti costruirono il muqaddain, cioè il santuario. Tutto il resto pare sia stato costruito dai Rùm, cioè dai Romani, cioè dai Bizantini. Un'altra notizia importante era stata appuntata da Uaqidi, e la troviamo citata da numerosi scrittori posteriori, come Ibn Doqmaq e Maqrizi, questa: che il primo a fare un mihrab in forma di nicchia fu Omar ibn Abd-el-Ariz quando ricostruì la moschea del Profeta a Medina. Poichè questa parte della moschea, secondo lo stesso autore, sarebbe stata opera di artigiani copti, possiamo pensare che l'introduzione del mihrab in questa foggia sia un prestito dall'architettura copta. La cosa non ci meraviglia, perchè una delle particolarità dei presbiterii (haikal) delle chiese copte è per l'appunto la simpatia singolare per le nicchie. Che del resto il mihrab in questa forma fosse derivato dalle chiese cristiane, è cosa di cui gli stessi arabi erano consci. Lo storico es-Suyuti scrive: "agli inizi del secondo secolo fu proibito, in accordo con la tradizione (hedith) di far uso del mihrab, perchè era una suppellettile delle chiese..." Del resto, se confrontiamo qualcuno dei pochi esempi primitivi di haikal copti, quello per es. della chiesa del convento di S. Geremia a Saqqara coi primi mihrab islamici, la somiglianza risulta così stretta ed evidente, che non ci sembra vi siano difficoltà a risolvere il problema dell'origine del mihrab. Possiamo concludere tranquillamente la questione, ritenendo che esso fu un'innovazione di origine cristiana, introdotta dai costruttori copti, adottata per la prima volta nella moschea del Profeta a Medina rifatta da el Ualid, ed accolta poi dall'Islam con qualche riluttanza.

Quanto alla parola stessa mihrab ed al suo significato originario, possiamo trovare in essi un qualche appoggio alle nostre considerazioni sul valore e sulla diffusione di quella che abbiamo chiamato col Dyggve architettura di potenza o di glorificazione tardoantica. Tra gli elementi di questa architettura abbiamo visto, un altri casi, essere le cupole, gli archi (il triforio del "balcone dell'apparizione nei tribunalia dei palazzi imperiali) ed anche le absidi. Le sale del trono romane, tanto nei palazzi quanto nei praetoria dei castra, erano spesso fornite di absidi: nella conca dell'abside era situato, per l'appunto, il suggesto o il trono. Abbiamo visto anche come questa sistemazione passi nell'arte cristiana: nelle basiliche, la conca dell'abside fa da sfondo all'altare, fa da cornice ad esso. Il particolare, del resto, esisteva anche nell'architettura funeraria: le memoriae più semplici, tanto pagane che cristiane, non erano che absidi isolate che incorniciavano la tomba, ed avevano lo scopo evidente di esaltare e glorificare il defunto (lo stesso ufficio, nelle catacombe cristiane, è compiuto dall'arcosolio, che inquadra il sepolcro dei martiri o dei fedeli che sono oggetto di particolare venerazione). Il termine arabo mihrab ci attesta che questo elemento passa nell'arte islamica con lo stesso significato. La parola si trova già nei primi poeti arabi ed ha il significato generico di costruzione regia o principesca. Più in particolare, come ha precisato il Rodokanakis, mihrab significa recesso del trono (come quello che ritroveremo, per es., nel Quseyr Amra): vale a dire ha il preciso significato di nicchia che accoglie il larario o cesareo. Ed è ovvio che il suo trasferimento in campo religioso islamico è del tutto analogo a quello che avviene nella sua adozione da parte della religione cristiana. Nelle costruzioni cristiane, la nicchia, o abside, è assunta a incorniciare l'altare, trono di Dio. Nelle moschee islamiche, com'è noto, non esiste altare. Il fedele mussulmano, nelle sue preghiere, non si rivolge verso l'altare, che non v'è: si rivolge però verso un santuario ideale, che è il luogo dell'avvento, delle predicazioni, della santificazione di Maometto. La nicchia (il mihrab) perciò, nelle moschee, è vuota, non contiene materialmente nè trono nè altare, ma li contiene idealmente: segna il punto verso il quale il fedele mussulmano deve rivolgersi nella sua preghiera: punto che, prolungato nello spazio, porta alla Mecca. Il mihrab, comunque, è un altro degli elementi che l'architettura islamica assume, con analogo significato, dall'arte tardoantica.

Queste notizie giovano soprattutto all'intendimento della grande costruzione di el Ualid arrivata fino a noi: la moschea di Damasco. Dall'anno 41 dell'Egira, quando Damasco divenne la capitale del califfato, la popolazione mussulmana era

andata rapidamente crescendo, in parte in seguito ad immigrazioni, in parte in seguito a conversione della popolazione locale all' Islàm. Al tempo di el Ualid, Damasco era divenuta una città popolosissima; non meraviglia perciò che il califfo abbia pensato di dotarla di una moschea, la quale non soltanto fosse in grado di accogliere il numero straordinariamente accresciuto di fedeli, ma anche di competere con i grandi monumenti cristiani della Siria. Anzi, fu soprattutto, come ci attesta lo storico Muqaddusi, quest'ultima ragione a indurre il califfo a dare alla sua moschea una eccezionale magnificenza. Il califfo cominciò intanto a raccogliere artigiani a questo scopo. Dice Muqaddusi (che scriveva intorno al 985): "al Ualid mise insieme per la sua costruzione abili artigiani della Persia, dell'India, del Naghrib (Marocco) e di Roma (Bisanzio). Egli dedicò alla costruzione i proventi dell'imposta terriera della Siria per sei anni, ecc. ecc. senza contare l'oro e l'argento che trasse da Cipro, e i mosaici che gli furono mandati dal re dei Romani ". Non v'è notizia in Muqaddusi, come già aveva notato il Rivoira, di artigiani provenienti dall'Egitto; tuttavia, che vi fossero anche degli egiziani è attestato dai papiri trovati ad Afrodito. Uno di questi attesta che un buon numero di persone appartenenti al villaggio di Afrodito erano andate a Damasco per i lavori della moschea; un altro ricorda 40 operai scelti, partiti per la costruzione della moschea di Damasco; un'altra ancora ci dà notizia dei nomi dei direttori del lavoro, ecc. Le attestazioni degli storici sono poi, a questo proposito, anche più numerose ed esplicite che al riguardo del rifacimento della moschea di Medina. Per es. Ibn Asakir scrive: "quando el Ualid figlio di Abd el Malik volle costruire la moschea di Damasco, egli ebbe bisogno di una grande quantità di operai, perciò scrisse all'Imperatore dei Romani: mandami 200 artigiani romani perchè io desidero costruire una moschea, tale che nessuna mai sia stata costruita, né possa mai più essere costruita di simile. Se tu non aderirai al mio desiderio, io non soltanto invaderò con le mie armate il tuo territorio, ma distruggerò tutte le chiese cristiane dei luoghi che sono già in mio possesso, comprese quelle di Gerusalemme, di Edessa, ecc.; e tutti i monumenti romani, ecc.". Press'a poco lo stesso ci viene riferito dagli altri storici arabi: il famoso Ibn Giubeir precisa che l'Imperatore romano a Costantinopoli mandò in quell'occasione al califfo 12.000 artigiani: numero che, naturalmente, è piuttosto esagerato.

Anche prescindendo dall'esame stilistico dell'opera, è dunque storicamente accertato che la grande moschea di Damasco, sia per la sua costruzione che per la sua decorazione, fu opera di bizantini -o per usare il termine degli scrittori arabi, di Rum (romani). -

Quanto alla data della costruzione del grande monumento, essa era fissata da una iscrizione, che non esiste più. Ma il testo di essa è stato preservato dallo storico Mes'udi, che la vide nell'anno 332 dell'Egira (943-4). Essa diceva che l'ordine di costruire l'edificio fu dato da el Ualid nel mese di Ohn'l -Hijja dell'87, cioè nel Novembre-Dicembre del 706. Beladhuri, tuttavia, che pare abbia avuto notizia di questa iscrizione, dice ch'essa portava la data dell' 86 (705). Teofane, che morì nell' 818 e che è il più antico dei cronisti che parlino del monumento (fatta eccezione naturalmente del testo dell'iscrizione stessa, che Mes'udi e Beladhuri affermano di citare) dice che nell'anno dell'origine del mondo 6199 (che corrisponde all' 88 dell' Egira e al 707 del nostro calendario) il califfo el Ualid sottrasse la più sacra chiesa cattolica di Damasco ai cristiani. Possiamo, in base a ciò, concludere con sufficiente approssimazione che la moschea fu cominciata nello stesso anno 88: notizia che è confermata da tre autori abbastanza vicini, cioè, in ordine cronologico Yaqubi (874) Ibn Quteybu (+889) ed Elia di Nisibis (1046), il quale ultimo però cita el-Khurazmi (circa 833). Le oscillazioni cronologiche comunque, sono lievi e di scarsa importanza, stanno tra il 705 ed il 707.

Ma sarà opportuno vedere il monumento stesso, questa moschea che fu forse la più famosa di tutto l'Islàm e celebrata da scrittori e poeti mussulmani del Medioevo come una delle quattro meraviglie del mondo (le altre tre erano il ponte di Saujah, la chiesa di Edessa e il Faro di Alessandria).

Non si tratta di un edificio costruito ex novo su terreno sgombro. Sul luogo era esistito anticamente un tempio pagano, che alcuni hanno fatto risalire ad epoca preromana, ma che probabilmente, a giudicare dai pochi resti ritrovati, fu costruito nel 1° o 2° sec. della nostra èra. Questo tempio fu trasformato in chiesa cristiana (dedicata a S. Giovanni) sulla fine del IV sec. o al principio del V, giacchè questa ricostruzione viene variamente attribuita a Teodosio I, ad Arcadio e a Teodosio II.

Quando Damasco fu conquistata dai Mussulmani (nel 636), costoro spartirono l'edificio, tenendone una metà per sè e lasciando l'altra metà ai cristiani per il loro culto.

Infine Ualid si impadronì dell'intera fabbrica, cacciando i cristiani anche dalla metà rimasta loro, e la ridusse a moschea. E qui comincia il problema archeologico piuttosto complesso. Il lavoro ordinato da Ualid consistette in una ricostruzione totale, o in una ricostruzione parziale, o in un semplice rimaneggiamento, o infine soltanto in un adattamento e

in un abbellimento della chiesa cristiana? Insomma, quali furono le parti dovute ai mussulmani, e quali quelle che preesistevano e furono mantenute?

Non abbiamo tempo, naturalmente, per scendere ad un esame troppo minuzioso delle strutture; tanto più che, come vedremo, anche qui non è la parte architettonica che artisticamente interessa di più, ma quella decorativa: cioè la splendida stesura di mosaici che si conservano ancora in buona parte all'interno.

La moschea si presenta, anzitutto, circondata da un temenos rettangolare chiuso da quattro mura munite di torri quadrangolari agli angoli. Più di metà dello spazio racchiuso da questa cinta muraria è occupata da un cortile - sorta di grande atrio che su tre lati ha portici perchè i fedeli si possano riparare. Lo spazio rimanente è occupato dalla moschea vera e propria, cioè dall'edificio destinato al culto.

Quest'ultimo conserva in verità molti aspetti d'una basilica cristiana teodosiana - come vedremo meglio studiando anche i particolari scultorei -. E' un vano rettangolare, diviso in tre navate decorrenti da ovest ad est. Ma v'è subito un elemento che lo distingue dalle basiliche cristiane: queste tre navate hanno tutte la stessa larghezza (cioè la navata centrale non è più ampia delle laterali). Non vi è abside all'estremità orientale. Inoltre, una specie di navata trasversale lo taglia in due metà uguali. Al di sopra delle arcate del piano terra, si svolge un secondo ordine di archi su colonne: archi minori non solo per altezza ma anche per ampiezza e in modo tale che ad ogni arco del pianterreno corrispondono due archi del piano superiore. Non si tratta di logge o di matronei - le navate laterali non sono soffittate e non si può accedere al primo piano. Tuttavia questa disposizione viene curiosamente ad assomigliare a quella di una chiesa romanica. Gli archi superiori, poi, sono coronati da grosse mensole, che reggono le incavallature del tetto. V'è una strana mescolanza di elementi basilicali cristiani, e di altri che possono essere fatti risalire a modi costruttivi correnti nell'architettura della Siria precristiana.

La navata trasversale, al centro, ha quattro grandi pilastri, sui quali si incurvano altrettanti arconi che reggono una cupola, di circa 13 m. di diametro attraverso un doppio trapasso. Dagli arconi di base della cupola, disposti in quadrato, si passa ad un impianto ottagonale per mezzo di quattro esedre angolari, in parte ricavate dal muro, in parte sporgenti (anche qui alla maniera siriana): esse hanno alla base una cuffietta, che è la radice di quei pittoreschi rac-

cordi a trombe moltiplicate e sovrapposte, caratteristici dell'architettura islamica posteriore. Più su, l'ottagono si trasforma nel cerchio di base della cupola, per mezzo di penacchi. Tanto il tamburo, ottagonale, tanto l'imposta della cupola hanno finestre, sicchè si hanno, diversamente da quanto avviene in tutte le cupole cristiane senza eccezione, due file di finestre sovrapposte; le quali inoltre sono situate in maniera, che a due finestre nel tamburo ne corrisponde una nella cupola.

Ma c'è da domandarsi: è tutto questo del tempo di el Ualid, o non è piuttosto dovuto ai rifacimenti posteriori, che furono moltissimi, soprattutto per ciò che riguarda le coperture, completamente distrutte da più di un incendio, e poi rifatte? Per rispondere a queste domande bisognerebbe scendere ad un esame particolareggiato di tutti i singoli elementi dell'edificio, come oggi si presenta; e non ne abbiamo certamente il tempo e il modo. Debbo limitarmi all'essenziale; ed a riferirvi in breve le opinioni principali dei vari archeologi sull'argomento. Le teorie in sostanza si riducono a due. L'una è dovuta agli studiosi tedeschi Watzinger. e Wulzinger. Secondo questi studiosi al centro dell'attuale temenos della moschea vi era il tempio del dio siriano, chiamato Juppiter Damasceno dai Romani: questo tempio non fu distrutto da Teodosio per costruire al suo posto la chiesa cristiana di S. Giovanni, ma fu semplicemente convertito in chiesa, lasciando le sue strutture architettoniche così come stavano. Una ricostruzione si ebbe invece ad opera di Eraclio intorno al 629, e questa chiesa sarebbe l'attuale santuario della moschea. L'adattamento di Teodosio è attestato da una iscrizione, che ancora rimane in parte visibile; mentre il rifacimento di Eraclio sarebbe stato causato da due fatti, che avrebbero distrutto buona parte della vecchia costruzione, cioè il terremoto del 602 e l'invasione persiana del 613. L'edificio, dunque, si dovrebbe, per la sua parte principale, ad Eraclio: il lavoro di el Ualid si dovrebbe limitare all'aggiunta della cupola sul transetto.

Vedremo poi se il monumento stesso, l'evidenza voglio dire dei suoi aspetti architettonici, sia tale da sostenere questa teoria. Possiamo però fin d'ora osservare almeno un particolare curioso: che cioè nessun testo, nessun ricordo possediamo che faccia parola di lavori d'una tale estensione dovuti ad Eraclio a Damasco. Ciò è tanto più sorprendente, in quanto abbiamo invece notizie numerose e particolareggiate su costruzioni assai meno importanti dello stesso Eraclio: quelle di Gerusalemme, per es., o anche quelle d'una località così distante e fuori mano per chi scrivesse a Costantinopoli, come Diyarbekr, cioè Amida in Mesopotamia (quel monumento che tan-

ti citano senza averlo veduto, e sul quale lo Strzygowski ha fatto ai suoi tempi tanto inutile rumore). Possibile che nessuna fonte ricordi questa enorme chiesa di Damasco, che in fin dei conti sarebbe stata la più grande chiesa della cristianità, perchè le sue dimensioni superano persino quelle della grande Santa Sofia di Costantinopoli? E' anche poco solida l'ipotesi che la chiesa teodosiana sia stata distrutta dai persiani. Costoro fecero certamente delle distruzioni, ma sta il fatto che al tempo della conquista di Damasco da parte degli Arabi, cioè ventidue anni dopo la scorreria persiana, sono ricordate come esistenti in città non meno di quaranta chiese antiche: le quali dunque non erano state demolite dai persiani. Ed anche la faccenda del terremoto, che viene tirata fuori non solo in questo ma in tanti altri casi in appoggio a ipotesi di ricostruzioni di monumenti antichi, non sembra di peso eccessivo. La Siria fu colpita da numerosissimi terremoti dopo l'epoca di Eraclio (629) e particolarmente gravi furono quelli del 727, 747, 955, 976, 1033, 1063, 1067, 1152, 1157, 1170, 1202, 1287, 1303, 1759, 1822. Tuttavia il monumento è ancora in piedi. Possibile che soltanto il terremoto del 602, che tra l'altro non ci è ricordato come particolarmente disastroso, abbia distrutto un edificio che poi non fu danneggiato da tutti i successivi? Si potrebbe pensare allora che una parte almeno dell'ipotesi di Watzinger e Wulzinger sia accettabile: voglio dire che la moschea di Ualid non sia stata che un adattamento della chiesa non già di Eraclio, ma di quella di Teodosio. Sennonchè anche questa ipotesi parziale non può reggere. Che Teodosio abbia eretto una chiesa qui, è fuor di dubbio, se non altro perchè, come dicevo, esiste ancora una iscrizione sua, con l'invocazione al santo sotto il cui vocabolo era posta la chiesa: iscrizione che in origine, evidentemente, doveva trovarsi sulla porta d'entrata del tempio cristiano. Ma la moschea di el Ualid non può essere nemmeno la chiesa di Teodosio trasformata, perchè proprio la porta sulla quale doveva trovarsi quella iscrizione appare tagliata, anzi ostruita dal grande pilastro meridionale all'estremità est del transetto; è inconcepibile che Teodosio apponesse un'epigrafe su una porta per poi ostruirla con un oggetto così poco spostabile come un enorme pilastro portante. La teoria di Watzinger e Wulzinger dunque non regge, nemmeno parzialmente, e vedremo che l'esame degli elementi architettonici porterà a smentirla ancor più radicalmente.

L'altra ipotesi è quella di Dussaud. Dussaud è d'accordo con Watzinger e Wulzinger nel ritenere che il lavoro di el Ualid fu limitato all'aggiunta della cupola; ma non per quanto riguarda le due fasi di costruzione della chiesa. Conviene che il tempio si trovava in mezzo al temenos, ma nega

ch'esso possa essere stato trasformato in una chiesa di Teodosio (379-95): non soltanto per la ristrettezza del suo naos, ma anche perchè esso sarebbe stato orientato in maniera opposta a quella richiesta dal rituale cristiano. Egli infine giunge alla conclusione che la chiesa fu costruita lungo il lato meridionale del temenos, che vi si accedeva per mezzo di una triplice porta sulla quale si trovava l'iscrizione: e che questa chiesa è nient'altro che l'attuale santuario (liùan gibli) della moschea di Ualid. Per spiegare la presenza di quella navata trasversale (coperta da cupola) al centro dell'edificio - disposizione che non ha nessun altro esempio in chiese cristiane - Dussaud è costretto ad arzigogolare in maniera assai poco attendibile. La ragione della presenza di quella sorta di transetto sarebbe infatti la seguente. All'inizio la chiesa non aveva la sua entrata normale, ma soltanto una secondaria: "Il est à présumer que l'église n'avait qu'une entrée secondaire sur cette cour, qui participait de l'anathème prononcé contre l'ancien temple". Perciò "l'utilisation de la triple porte sud comme entrée principale était incommode", e allora si costruì quella sorta di transetto, che non sarebbe stato altro che il vestibolo della basilica: "l'entrée se fit dorénavant sur la façade nord de ce transept, ouverte sur la cour de l'ancien temple", osservazione curiosa, se non altro perchè non aveva detto egli stesso che quel cortile era soggetto ad anatema? Ipotesi, comunque, come si vede, inverificabili. El Ualid, infine, trasformando la chiesa in moschea non avrebbe fatto altro che aggiungere, sopra questo transetto la cupola.

E' veramente curioso che, dato che siamo in tema di ipotesi, questi studiosi non ne abbiano prospettata una che appare la più ovvia, per spiegare la presenza di quel transetto che è situato proprio in mezzo alle navate e taglia l'edificio in due metà esattamente uguali. Mi riferisco ad un momento anteriore al califfato di Ualid ed alla ricostruzione dell'edificio, precisamente al momento in cui Damasco fu conquistata dai Mussulmani, nel 636. Alcuni scrittori, come già vi ricordai, ci tramandano che allora gli Arabi non demolirono la vecchia chiesa di S. Giovanni, né la trasformarono senz'altro in moschea: si accontentarono di dividerla in due, tenendone una metà per sé e lasciando l'altra metà ai cristiani, per il loro culto. Com'è possibile dividere una basilica in due parti? Ovviamente, inserendo a metà delle navate un elemento trasversale, una specie di vestibolo dal quale si potesse accedere, da un lato alla metà cristiana, dall'altro, alla metà mussulmana dell'edificio. Questa relativa promiscuità nei primi tempi della conquista araba, quando il fanatismo religioso non aveva ancora preso il sopravvento sulla liberalità, era ancora possibile senza provocare incidenti. Questa dunque, accettan-

do il dato comune delle due teorie, tanto di quella di Watzinger e Wulzinger, quanto di quella di Dussand - secondo le quali, come s'è visto, il lavoro di Ualid si sarebbe limitato alla costruzione della cupola; ma l'edificio sostanzialmente sarebbe rimasto quello che era - questa sarebbe, secondo me, l'ipotesi più ovvia. Il curioso transetto sarebbe stato costruito nel 636 o poco dopo, quando si volle dividere la vecchia chiesa in due parti per farne in certo modo una chiesa ed una moschea contigue: quando poi Ualid vi mise mano, lasciò sostanzialmente le strutture fondamentali come erano, e s'accontentò di dare a questo transetto una sistemazione più organica con l'aggiunta di una cupola al di sopra.

Ma il guaio è che, non soltanto uno studio accurato delle fonti attendibili, ma soprattutto l'esame degli elementi architettonici portano ad escludere anche questa ipotesi, che pure sembrerebbe più ragionevole delle altre.

Il santuario della moschea di Damasco, per quanto abbia delle disposizioni che grosso modo possono ricordare quelle di una basilica cristiana, non può essere una basilica cristiana trasformata. Nessuna basilica cristiana primitiva ha, né, a quanto ci è dato sapere, ha mai avuto una forma come questa. Anzitutto per via delle proporzioni tra le navate. Nella moschea di Damasco le tre navate sono, come s'è detto, tutt' e tre larghe uguali; inoltre coprono, nel loro sviluppo longitudinale, una lunghezza enorme. Non esiste, né, a quanto sappiamo, è mai esistita chiesa cristiana con navate così eccezionalmente lunghe; soprattutto non v'è basilica cristiana primitiva, la cui navata centrale non sia più ampia delle laterali. Ciò è dovuto anche a ragioni liturgiche: il fuoco della basilica cristiana è, come tutti sanno, l'altare, che si trova davanti all'abside, all'estremità orientale dell'edificio. E' in questo punto che si svolge la rappresentazione del dramma liturgico, al quale tutti i fedeli debbono poter assistere. La lunghezza delle navate quindi non deve essere tale, da impedire a quelli che si trovano in tutta la metà occidentale dell'edificio di assistere alla messa. La lunghezza delle navate, naturalmente, può variare; ma si mantiene sempre press'a poco nel canone tradizionale della basilica forense, le cui proporzioni rispondevano ad una necessità analoga: a quella di permettere che gli astanti assistessero a quel che avveniva (giudizii, ecc.) sul tribunal, che era situato ad una delle estremità.

Anche il rapporto tra navata centrale e navatelle - la maggior ampiezza, intendo, di quella rispetto a queste - è, nelle basiliche primitive, dettata da ragioni liturgiche: poichè non dobbiamo dimenticare che in origine, e soprattutto

qui, in Siria, tutta o quasi tutta la navata centrale - in mezzo alla quale si trovava l'ambone - era presbiterio, era, per così dire, palcoscenico, al quale soltanto i sacerdoti potevano accedere per le celebrazioni eucaristiche: i fedeli trovavano posto nelle navate minori, maschi da un lato, femmine dall'altro; oppure, dove esistevano i matronei, gli uomini al pianterreno e le donne nelle logge superiori. Ciò portò, naturalmente, alla necessità di dare alla navata centrale un'ampiezza maggiore che alle laterali. E del resto, l'esame dei monumenti conferma, senza eccezione, questa regola.

Per quanto, in particolare, riguarda la Siria e le sue basiliche primitive, le constatazioni fatte dal Butler sono, direi, definitive. Scrive il Butler: "Tutte le chiese paleocristiane della Siria, misurata la distanza tra le mura, mostrano che le loro navate, includendo le laterali, hanno le stesse proporzioni degli edifici classici, la ratio (il rapporto) tra la lunghezza e la larghezza essendo di 3 a 2. La navata centrale è usualmente larga il doppio delle laterali; ed è così esattamente lunga tre volte quanto è larga, ecc." Le proporzioni del santuario della grande moschea di Damasco sono di circa $3 + \frac{1}{3}$ a 1: questo solo fatto rende difficile il credere ch'esso possa essere stato una chiesa cristiana. Ma vi sono molte altre difficoltà. Dove si trova una chiesa con tutt'e tre le navate di uguale ampiezza, o che sia interrotta al centro da un tale transetto? Dove si trova una chiesa con uno dei suoi lati lunghi aperto sopra un atrio porticato? A farla breve, credo assai più ragionevole credere che l'edificio che noi vediamo sia stato costruito in questa forma da Ualid, sia noto cioè come moschea, non sia un adattamento di chiesa cristiana preesistente. Questo non vuol dire, naturalmente, che tutto ciò che vi è nella moschea di Damasco sia del tempo di Ualid. Molte delle colonne e dei capitelli (che abbiamo visto avere la tipica forma "teodosiana") sono certamente di spoglio: appartenevano in origine a qualche edificio della fine del IV sec. e sono stati rimessi in opera dai costruttori della moschea. Vien naturale pensare che uno degli edifici dal quale furon tratti, fosse la basilica di S. Giovanni, costruita da Teodosio press'a poco sul luogo dove poi venne a trovarsi la moschea.

Questa conclusione, del resto, è suffragata da quanto possiamo trarre dalle fonti che ho già citato. Gli storici Ibn al-Faqih (903), Istakhri (951), Muqaddasi (985), Yaqut, Ibn Asakir, Ubn Giobeir etc., sono tutti concordi nel ricordare la somma veramente enorme spesa da Ualid per la costruzione della moschea: somma aggirantesi sui 12 milioni di denari aurei (centinaia di milioni in nostra moneta), tanto che vi furono, riferisce Yaqut, addirittura delle agitazioni popo-

lari, quasi delle sommosse, contro un dispendio talmente eccessivo. Riferisce inoltre Mes'udi (943) che Ualid prese le magnifiche colonne della chiesa di S. Maria ad Antiochia e le fece portare a Damasco per la grande Moschea: notizia degna di fede, perchè nell'edificio si nota una varietà di colonne e di capitelli, evidentemente di diversa provenienza; e tra queste ve ne sono parecchie di marmo bianco, come sappiamo erano quelle della rotonda di S. Maria ad Antiochia. E abbiamo già riferito le notizie sull'altro materiale impiegato, sul numero elevatissimo di artigiani adunati per la costruzione, etc. Tutto ciò sarebbe inspiegabile, se l'opera di Ualid si fosse limitata al riattamento d'una chiesa preesistente, o alla costruzione della sola cupola sul transetto, come vorrebbero le teorie di Watzinger e Wulzinger e di Dugaud. Ma v'è di più: tutte le fonti che già ho citato parlano della demolizione della chiesa e della costruzione ex novo, in suo luogo, della moschea. Il documento più antico di tutti è l'iscrizione cufica di el Ualid, il cui testo è stato conservato da Mes'udi, che la vide in situ nel 332 (943-4). L'iscrizione diceva: "Il califfo el Ualid ha dato ordine di costruire (amara bi-bina) questa moschea e di distruggere (hadm) la chiesa che era nell'interno (fihi).... Chu'l-hijja 87 (nov.-dic. 706). Questo fihi (all'interno) è stato interpretato come interno del santuario islamico; oppure, come: nel posto di; per es. dal Barbier de Meynard che traduce: "l'eglise qui en occupait l'emplacement"; ma è, secondo me, chiaro che significa: "che si trovava dentro il recinto": la moschea infatti, come già osservai, non è soltanto il liuàn giblì, l'edificio che raccoglie i fedeli per la preghiera, ma comprende tutto ciò che si trova dentro il recinto: portici, minareti, etc.

Alle notizie già ricordate posso aggiungere quello che si trae da un documento contemporaneo, che ha perciò valore di testimonianza. Si tratta del lungo panegirico indirizzato al califfo el Ualid dal poeta Nabigha. Dice a un certo punto, enumerando tutti i meriti del califfo: "Tu hai cancellato la loro chiesa dall'interno della nostra moschea, di cui hai affondato le fondamenta giù nelle viscere della terra, etc. ".

Altre considerazioni sono state fatte, ed altre si potrebbero fare, contro le ipotesi che la grande moschea di Damasco sia stata semplicemente una chiesa convertita al culto islamico. Ma possiamo terminare, riassumendole così:
1) Una chiesa di estensione così enorme (136 m. di lunghezza) non esistette mai in Siria e nemmeno, a quel tempo, nel resto della cristianità.

2) Non vi sono precedenti di chiese con tre navate così lunghe e tutte di uguale lunghezza. Anche se pensiamo, con Watzinger e Wulzinger, che si trattasse di una Doppel-basilika, la difficoltà rimane ugualmente.

3) In nessuna chiesa paleocristiana, tanto meno in Siria, si trovano tali proporzioni $3 \frac{1}{3} : 1$ tra lunghezza e larghezza.

4) Non si conosce chiesa che abbia uno dei fianchi per tutta la sua lunghezza aperto sopra un cortile porticato.

5) Non si conosce chiesa preislamica in Siria che sia stata costruita con colonne che, essendo evidentemente tratte da edifici precedenti, non sono tutte uniformi.

6) Tutte le fonti paleocristiane e mussulmane sono unanimi nell'affermare che la chiesa esistente sul luogo fu demolita da el Ualid.

Oggi questo grande monumento dell' Islam è pressochè in rovina ; il disastro maggiore che dovette subire, tra i recenti almeno, fu il grande incendio del 1893 che ne lasciò in piedi soltanto le parti incombustibili - muri e colonne - . Ma negli antichi tempi questa moschea cattedrale, che era la quarta per dignità dei Mussulmani (era preceduta da quelle della Mecca, di Medina, e di Gerusalemme) era tuttavia considerata la prima per grandiosità e per bellezza: la più splendida dell'Islam. Maqrizi la chiamò uno dei palazzi del paradiso. I califfi Mahdi e Mamùn la dichiararono, dopo averla visitata, un monumento senza rivali e il più mirabile della terra - giudizio questo, sicuramente non interessato, giacchè proveniva da due Abbasidi - .

La sua fama maggiore derivava probabilmente, più che dalla consistenza architettonica, dalla estrema magnificenza e ricchezza della decorazione, che non era soltanto a mosaico. Le pareti, tanto quelle interne che quelle esterne, erano interamente rivestite di marmi variegati e di mattonelle smaltate, là dove non c'erano mosaici, naturalmente. I quali mosaici invadevano tutta la parte superiore dell'edificio. Persino le merlature che coronavano la fabbrica erano coperte di mosaici. Subito sotto i soffitti dorati e ornati di stucchi, correva una fascia a fondo oro, con iscrizioni. I capitelli erano dorati. I pilastri e gli archi - dorati in chiave - erano pure decorati a mosaici. La cupola - che non era, come vedremo, una vera cupola, ma una calotta di legno, secondo la tradizione siriana - era sfolgorante d'oro all'interno, e all'esterno era coronata da un'enorme arancia d'oro,

sormontata a sua volta da una melagrana pure d'oro. Il mihrab principale risplendeva di dorature, e intorno ad esso erano incastonate grosse pietre d'agata e di turchesi lavorate: al di sopra vi era tutta una specie di pergolato di vite d'oro. Il pavimento era di mosaico. Le finestre e gli archi delle arcate esterne erano chiusi da trafori dorati, con vetri policromi. Le lampade d'oro erano sospese a seicento catene dello stesso metallo. L'immenso cortile era tutto pavimentato di marmi rari. Nei loggiati e nei vestiboli le mura, gli archi, le finestre erano coperti di mosaici colorati. I soffitti e le volte minori eran tutti dipinti e ornati di stucchi. Le porte eran di metallo dorato, etc.

Possiamo immaginare quale doveva essere lo splendore - anche un poco eccessivo per il nostro gusto, per tutte quella profusione di oro e di colori - di questo tempio, soprattutto la notte, quando i seicento immensi lampadari ciascun dei quali conteneva centinaia di candele a più piani, erano accesi, e traevano scintillamenti e bagliori dai mosaici, dai marmi, dagli ori delle pareti e delle suppellettili. Tre preziosi tappeti tutti d'un pezzo, lunghi ciascuno 136 metri, coprivano interamente il pavimento delle tre navate.

Ma lasciamo queste magnificenze perdute (si erano conservate in buona parte fino all'incendio del 1893) e, prima di passare alla visione dei mosaici rimasti, veniamo in breve allo studio delle origini architettoniche del monumento.

Sebbene, come abbiamo visto, nella sua costruzione siano stati impiegati artigiani locali, bizantini, egiziani - di tradizione paleocristiana - e sebbene parecchi elementi dell'edificio riflettano forme dell'arte tardoantica, dobbiamo ritenere, io credo, che il disegno, il piano di questa moschea sia opera originale araba.

Ma se nell'Iraq gli Arabi si erano stanziati in luoghi prima non abitati fondandovi nuove città, come Basra e Kufa, che includevano la fondazione anche di moschee, in Siria si appropriarono di chiese - o le divisero - e le usarono come moschee e vi è ogni ragione per credere che, con la possibile eccezione di un'antica moschea di Aqsà attribuita ad Abd-el-Malik, la Grande Moschea di Damasco sia stata la prima eretta in Siria. Di qui la sua importanza fondamentale. Abbiamo visto che non somigliava a nessuna chiesa siriana; ma donde allora el Ualid trasse il suo disegno?

Io credo anzitutto che egli abbia scelto un tempio a tre navate per la ragione che i Mussulmani di Siria, trasformando le chiese in moschee, s'erano da tempo familiarizzati

con un santuario di questo tipo. Ma donde trasse l'idea del transetto e della facciata?

Il Thiersch ha tentato di connettere questa costruzione con la Chalké, o Vestibolo del Grande Palazzo imperiale a Costantinopoli. I suoi tentativi hanno mostrato che quest'ultimo edificio aveva un transetto di tre campate, con una cupola su quella centrale. Egli fondò la sua teoria sulla descrizione di Procopio (De Aedif. I, 10). Ma questa descrizione è molto imprecisa, e tale da prestarsi - come infatti s'è prestata - a interpretazioni divergenti e persino opposte. Tutto quel che possiamo trarne, è che la Chalké era una sorta di vestibolo a pianta rettangolare, ma coi lati maggiori non molto più lunghi di quelli minori - cioè quasi quadrata. I muri perimetrali, all'interno, erano articolati da volte - secondo altri da archi - sui quali si reggeva una cupola. Lasciando da parte i particolari, per i quali non abbiamo nessun elemento sufficiente, possiamo immaginarci questo vestibolo press'a poco simile a quello del palazzo di Diocleziano, a Spalato, che abbiamo studiato in altri corsi.

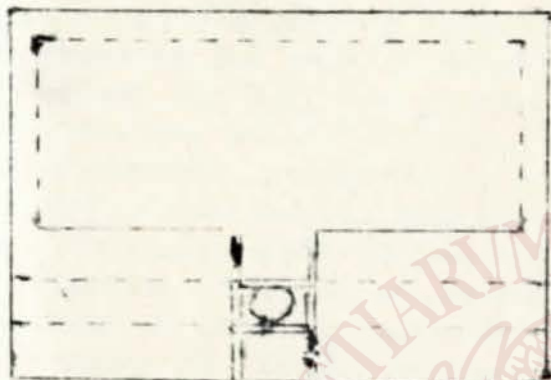
Ma se così era - come pare - la Chalké, è ovvio che si trattava di una costruzione che non faceva che seguire un modulo assai comune nell'architettura tardoromana e paleocristiana; e che perciò gli architetti di el Ualid non avevano bisogno di ispirarsi proprio all'esemplare della Chalké, per adottarlo. Non v'è dubbio che v'erano anche in Siria edifici - specialmente martiriali - di quella forma; o vi erano comunque a poca distanza: per dare il primo esempio che mi viene alla mente, la cella costruita sulla tomba di S. Giovanni ad Efeso (e poi inglobata nella basilica) doveva avere le stesse disposizioni. La cella fu poi inglobata nella basilica costruita da Teodosio, della quale venne ad occupare il punto d'incrocio tra navata e transetto; giacchè si trattava d'una basilica cruciforme. Se pensate a questa parte della grande basilica efesiana - cioè al prospetto costituito dalla sfilata delle arcate del solo transetto, al centro della quale si trovava la cella coperta da cupola - riconoscerete facilmente l'analogia con il curioso transetto della moschea di Damasco. E del resto i costruttori di el Ualid potevano ispirarsi ad esempio anche più sottomano, nella Siria stessa: alla basilica cruciforme di Kaussié, per es., presso Antiochia, o, meglio ancora, al grandioso complesso di Kal' at Sim'an, proprio alle porte della stessa Damasco.

La ricerca potrebbe essere continuata, e ci porterebbe probabilmente a scoprire una disposizione simile a quella della moschea di Damasco ancora in qualche palazzo ellenistico del luogo. Ma resta in ogni caso il fatto che qui, a dif-

ferenza dalle altre costruzioni ommayadi che adottano un modello romano, o paleocristiano, si accolgono soltanto elementi del repertorio architettonico preislamico: elementi che vengono poi in parte interpretati in maniera nuova e comunque connessi in un organismo architettonico senza precedenti. Trattati dall'arte paleocritiana e bizantina sono senza dubbio le colonne, coi loro capitelli coronati da pulvini a tronco di piramide, e le arcate del piano superiore, geminate, con una colonna dell'asse; tratta dalla tradizione siriana è la cupoletta sul transetto, come ho già detto, non una vera cupola, ma uno *xylostroulos*. E, come s'è visto, l'idea delle tre navate - anche se di uguale ampiezza e di lunghezza inusitata - è, in se stessa, di derivazione paleocristiana. Ma tutto ciò si organizza in maniera nuova. Per farci un'idea del concetto che può aver guidato il costruttore, dobbiamo tener presente che il nucleo centrale della costruzione, non è il santuario, ma il grande cortile porticato. L'idea parte di qui: l'architetto, se così lo possiamo chiamare, o il soprintendente dei lavori anche per questo si tradisce arabo e pensa da arabo. Un romano, nel costruire, pensa in primo luogo a chiudere e a coprire uno spazio, ed anche noi, oggi, in fondo non sapremmo intendere l'architettura diversamente. Si fa l'edificio, anzitutto; e ad esso eventualmente si può aggiungere un atrio o un cortile. L'arabo, invece fa, anzitutto, il cortile a cielo aperto, semplicemente recinto da un muro quadrangolare; e a questo poi, eventualmente, aggiunge qualcosa di coperto: i portici intorno al muro, infine le navate, le quali non sono altro che il portico lungo uno dei lati del cortile che è stato triplicato. Quest'idea, del resto, che è fondamentale per le moschee, era già presente, come s'è visto, nella sua forma più elementare, nello stesso primo luogo di preghiera islamico, che non era altro che il cortile adiacente all'abitazione del profeta Maometto a Medina. Un semplice cortile cinto da rozze mura: in un primo tempo non vi erano neppure i portici, che furon aggiunti più tardi per riparare dal sole i fedeli. Ed anche nelle ricostruzioni successive - compresa quella dello stesso Ualid - la moschea del Profeta a Medina conservò questa disposizione fondamentale. Così del resto era (ed è sostanzialmente tuttora) anche la moschea della Mecca: un cortile scoperto porticato, nel mezzo del quale v'è la Caaba.

Partendo da queste premesse, e pensando che Ualid fu anche il ricostruttore della moschea di Medina, possiamo spiegarci l'idea che informò la costruzione della grande moschea di Damasco. Una corte rettangolare porticata: uno dei lati lunghi della quale, precisamente quello in direzione della Mecca, cioè quello della qiblah, invece di avere un solo porticato ne ha tre paralleli e successivi fino a chiudersi con la

parete qiblah che porta al suo centro il mihrab. In corrispondenza di questa - quasi ad indicare più chiaramente la direzione - i tre portici sono tagliati trasversalmente da l cosiddetto transetto che ha una cupoletta al centro. Non c'è bisogno di arzigogolare troppo per interpretare una tale struttura e i suoi elementi, né per spiegarci il perchè del transetto e della sua cupola.



Moschea di
Damasco

La cupolá è evidentemente legata al mihrab, e, come questo, che è una piccola abside, è un elemento tipico dell'architettura di potenza o di glorificazione, perciò adottato per questa che è la parte più sacra del tempio mussulmano. Così il grande arco che vi immette dal cortile. Ad ogni modo è in questo grande edificio che noi vediamo realizzata per la prima volta la forma tipica della moschea araba; e già possiamo notarvi altri elementi minori, ma anch'essi caratteristici dell'architettura islamica, per es., l'arco acuto e leggermente inflesso alla base.

Nemmeno questo fu inventato dagli arabi; ma furon essi ad usarlo con tale passione e tenacia, che divenne il loro arco nazionale.



La moschea di Damasco fu, come ho detto, esemplare: essa divenne il modello per tutte le moschee arabe posteriori, che ne conservarono sostanzialmente le disposizioni fondamentali anche se variarono i particolari. Particolarmente simili furono naturalmente quelle più vicine nel tempo a questa: per es. le moschee di Amru, di Ibn Tulun, di El-Hakem e di Daher Bibars al Cairo; nella Giamia Zituna di Tunisi, in quella di Sidi Okba a Kairuan, etc.

Se, per l'idea direttrice dell'esecuzione del grande edificio (planimetria, disposizioni, etc.) ho creduto di dover concludere a favore d'un determinante intervento arabo, (escludendo l'ipotesi di una basilica cristiana semplicemente riadoperata), non altrettanto certamente si può dire per ciò che riguarda l'esecuzione, soprattutto della parte decorativa: sculture, e ancor più, mosaici. Questi, ritengo siano opera

tutta e assolutamente di cristiani, e non, come alcuni archeologi hanno pensato, di artigiani locali, ma propriamente di grandi artisti della capitale, venuti da Costantinopoli. L'altezza stilistica di questa opera d'arte di valore eccezionale porta ad escludere che si tratti di provinciali. Evidentemente, le notizie riferiteci dagli storici arabi e bizantini, riguardo all'invio da parte dell'imperatore romano di artisti e di materiali, si debbono riferire soprattutto alla decorazione a mosaico. Queste notizie infatti, come s'è visto, insistono particolarmente sui mosaici donati dal re di Rum. E' chiaro che gli arabi non solo non possedevano essi stessi, ma nemmeno potevano trovare, nell' VIII sec., nelle terre di Siria e d'Egitto che avevano assoggettate, gente capace di eseguire cose di una così straordinaria bellezza e con una tecnica così difficile e raffinata come quella del mosaico. Non esistono del resto, a riprova, mosaici di questo tempo in Siria o in Egitto. L'esecuzione di mosaici parietali come questi inoltre richiede la presenza di fornaci vetrarie particolarmente attrezzate ed esperte per fondere le tessere, quali in quel tempo, non potevano trovarsi che a Costantinopoli. I due grandi cicli musivi della Cupola della Roccia a Gerusalemme e della Grande Moschea di Damasco, ancorchè non vi si possa escludere l'intervento di artigiani locali, formano, di pieno diritto, un capitolo della storia della pittura bizantina.

Un'altra interessante, e famosa, costruzione degli Omayyadi è il Kuseyr Amra, cioè il "piccolo palazzo di Amra". Esso si trova all'estremità meridionale del letto dell' Uadi Butm, nel deserto ad oriente della riva settentrionale del mar Morto, a circa 50 miglia ad est di Amman. Fu scoperto dal prof. Alois Musil nel giugno del 1898. E' un edificio di dimensioni relativamente piccole, formato di absidi, di volte, di cupole; ed è stato definito dal Van Berchem come un "pavillon de chasse doublé d'un bain" - definizione che possiamo conservare - .

Esso è composto di un'ampia sala rettangolare (interpretata come una sala d'udienza) che mette in un'alcova affiancata da due piccole stanze absidate e senza finestre. Dalla sala si passa, per una apertura laterale, in un bagno, che consiste di tre piccole stanze, la prima rettangolare coperta da volta a botte, la seconda quadrata, coperta da volta a crociera, la terza pure quadrata ma con due profonde absidi: questa è coperta da cupola. L'esterno corrisponde esattamente all'interno; il costruttore non ha fatto il minimo tentativo di nascondere l'estradosso delle volte alzando i muri esterni, per es., o sovrapponendo dei tetti a spiovente, o in altro modo. Sicchè noi possiamo leggere chiaramente dall'esterno la forma e la disposizione degli spazi interni: la sala con le tre

vòlta a botte che la coprono, l'alcova con la sua vòlta a botte e gli ambienti laterali absidati e coperti da mezze calotte; il bagno col suo passaggio vòltato ed il vano con la sua cupoletta.

Insieme col Kuseyr Amra ci conviene considerare un altro edificio molto simile, cioè lo Hamman es-Sarakh, che fu scoperto dal Butler della spedizione dell'Università di Princeton, nel 1905. Come Kuseyr Amra, lo Hamman es-Sarakh è composto di due elementi principali: 1) una sala rettangolare d'udienza, con un'alcova; 2) un bagno, consistente in tre piccole stanze, la prima coperta da vòlta a botte, la seconda da vòlta a crociera, la terza da cupola.

Che funzione hanno questi edifici? Lasciamo da parter per il momento la cosiddetta sala di udienza; il resto della fabbrica non è di difficile interpretazione. Si tratta, evidentemente, di bagni; e del resto le tracce, che si son trovate, di condotte d'acqua e di impianti di riscaldamento lo confermano. La prima stanza, dove si son trovati due lunghi bancali, uno scarico d'acqua ma non dei condotti, deve aver servito come apodyterium, la seconda, dove invece si vedono delle condutture d'acqua e, sotto il pavimento, si è scoperto l'ipocausto, era il tepidarium, e la camera cupolata più vicina al forno era evidentemente il calidarium. Questa, del resto, è la successione di locali che è tipica nelle terme romane. Non posso naturalmente nemmeno riassumere quest'argomento, che dev'esservi noto dallo studio dell'Archeologia antica. E' nota la passione dei Romani per i bagni. Il bagno, presso i romani, era considerato come una parte dell'impiego giornaliero del tempo; generalmente lo si prendeva nel pomeriggio dopo la siesta, ma in Roma stessa non dopo il tramonto, almeno fino al 3° sec.; mentre a Pompei e altrove, specie in zone meridionali, sappiamo che i bagni erano usati anche di notte. Esistevano bagni privati - nei palazzi, nelle case, nelle ville -; bagni pubblici ma di proprietà privata, ai quali si era ammessi dietro pagamento -, e infine, i più noti, le grandi Terme, aperte gratuitamente a tutti; di grandezza e di magnificenza eccezionali: le quali contenevano non soltanto lo stabilimento balneare vero e proprio, ma anche palestre per esercizi ginnastici, luoghi di passeggiate e di riposo, etc. Le Terme, è noto, erano divenute a Roma uno dei luoghi di ritrovo favoriti, dove si incontravano per conversare e discutere uomini politici, poeti, filosofi - parecchia gente vi passava intere mezze giornate, bagnandosi, facendo ginnastica, conversando. Alle Terme non mancavano di andare coloro che volevano tenersi al corrente degli avvenimenti perchè era là che si potevano avere le "ultime notizie". Per avere un'idea di quanto l'uso dei bagni fosse diffuso in Roma, basti ricor-

dare che, escludendo le grandi terme e i bagni privati, di stabilimenti balneari pubblici di media e piccola grandezza ve n'era nella sola Roma più che ottocento.

Non è stato, in base a quanto ci è rimasto, facile assegnare il nome esatto e la giusta funzione alle numerose sale che componevano le terme. Benchè questo tipo di edificio sia nominato spessissimo dagli autori antichi, non ci è rimasta nessuna descrizione particolareggiata ed adeguata dei vari procedimenti, dei vari passaggi per così dire, dall'una all'altra fase del bagno, o delle altre attività che si svolgevano nelle terme, cui corrispondevano appositi locali o gruppi di locali. Le grandi Terme che noi conosciamo, sono parecchie, anche a limitarsi alla sola Roma: le prime, almeno a noi note, sembra siano state quelle costruite da Agrippa intorno al 20 av. Cr. in Campo Marzio. Poi, per citare soltanto quelle di cui si sono conservati, o si sono ritrovati, resti sufficienti, vengono le Terme di Nerone, di Tito, di Traiano, di Caracalla, di Diocleziano e di Costantino. Le più conservate, com'è noto, sono quelle di Caracalla; mentre delle Terme di Diocleziano alcune delle grandi sale esistono ancora: due sono ora occupate dalla chiesa di S. Maria degli Angeli, altre dal Museo Nazionale Romano.

E' soprattutto in base ai resti della Terme di Caracalla, le più complete, che s'è potuto tracciare il piano di queste costruzioni e si è potuto stabilire che esse, sebbene variassero nelle dimensioni e nei particolari, obbedivano tutte agli stessi principii; ad uno schema, ad un modello, che si può ritrovare nelle piccolissime Terme di Pompei, per es., come negli immensi stabilimenti termali di Diocleziano o di Costantino. Questi principii, a farla breve, sono sostanzialmente due. Uno: le varie parti sono disposte secondo un asse, che viene sempre mantenuto. La presenza di quest'asse è stata variamente interpretata dagli archeologi e dagli studiosi di architettura romana; di solito essa viene considerata come un riflesso delle abitudini costruttive dei Romani, quali appaiono anche in altri edifici tipici romani: nelle basiliche coi loro annessi, per es., disposte longitudinalmente, o anche nelle stesse case - nelle domus di tipo pompeiano, soprattutto, col loro seguito normale di atrio, peristilio, tablino etc. Ma si obietta che vi sono altri edifici, pure caratteristici di Roma (per es. i Mausolei) che non hanno affatto, né possono avere, una tale disposizione. Altri archeologi non presentano alcuna interpretazione, limitandosi a constatare che le cose stavano a quel modo. Io credo che una ragione vi sia, molto semplice del resto; ma che sia una ragione specifica delle Terme, una ragione di carattere funzionale. Secondo me, l'asse che regge e coordina la disposizione dei vari ambienti ter-

mali risponde alla necessità di un passaggio obbligato (almeno alle origini, e nelle forme più semplici), dall'uno all'altro degli ambienti così disposti; (il che non impedisce ovviamente che siano possibili percorsi inversi o diramati).

E mi pare che questa osservazione non si possa contraddire, solo che si pensi un poco a quel che avviene nelle Terme. È ovvio che non si può fare il bagno senza prima spogliarsi, e che perciò, nell'ordine del percorso "tipico", gli spogliatoi si trovino prima delle sale da bagno vere e proprie. Un elementare criterio igienico e di benessere poi, suggerisce che vi sia un passaggio graduale dal freddo al caldo, e viceversa. Non si passerà, per esempio, immediatamente dal frigidarium al calidarium: dal massimo freddo al massimo caldo dell'acqua, e tanto meno, in direzione invertita, dal calidarium al frigidarium: la pratica del bagno scozzese, o finlandese, non era evidentemente seguita dai Romani, almeno dalla generalità del pubblico, per cui le Terme eran fatte. Tra il frigidarium e il calidarium vi sarà dunque un locale intermedio, a temperatura moderata, che assicuri la gradualità del passaggio: questo è, appunto, il tepidarium.

Sono dunque le stesse necessità funzionali che determinano questa successione, per così dire, assiale di tre ambienti fondamentali: i quali si dispongono infatti, costantemente, in questa progressione: frigidarium, tepidarium, calidarium. Questa considerazione spiega anche, almeno secondo me, l'altro principio costante che gli archeologi hanno notato nelle terme, specialmente nelle grandi Terme, romane. Il tepidarium costituisce il nucleo centrale dell'edificio e tutte le altre stanze e sale tendono a raggrupparsi intorno a questo nucleo. Per quel che riguarda gli ambienti essenziali, che formano l'asse principale della costruzione, il tepidario, infatti, si trova, abbiamo visto, nel mezzo: col frigidario da un lato e il calidario dall'altro. E non è difficile spiegarci perchè anche le altre sale e stanze gravitino intorno al tepidario. Anche qui, a mio parere, la ragione è funzionale, ed è molto ovvia. Quegli ambienti sono palestre, luoghi di riposo, di conversazione, etc., cioè di attività che i frequentatori delle terme usavano alternare ai bagni veri e propri. Non sarebbe stato opportuno che essi fossero obbligati a spogliarsi e a rivestirsi continuamente; e infatti sappiamo dagli scrittori che, dopo aver depresso le loro vesti nell'apodyterium, essi rimanevano in veste succinta, per così dire in mutandine (in realtà con un asciugamano avvolto intorno alle reni) per tutto il tempo della loro permanenza entro l'edificio: anzi, questo, di passeggiare e conversare entro quelle magnifiche sale rivestite di marmi e di mosaici con il corpo deterso dal bagno e libero da indumenti, era uno dei piaceri maggiori che i romani traevano dalle Terme, di cui erano addirittura fanatici.

Si capisce che, almeno in certe stagioni dell'anno, non sarebbe stato piacevole rimanere a lungo seminudi in quegli amplissimi ambienti, se questi fossero stati completamente freddi. Ecco perchè tutti i locali per così dire accessori gravitavano verso il tepidario: era questo il luogo più opportuno per il soggiorno, il luogo di ritrovo preferito, e perciò doveva trovarsi in posizione centrale e facilmente accessibile dagli altri locali.

Naturalmente, nelle grandi Terme, accanto agli ambienti fondamentali, v'erano numerose stanze secondarie, che servivano a tutte le necessità di una permanenza relativamente lunga: quindi gabinetti di toilette, alcove separate per distendersi ed eventualmente per dormire, ed anche specie di buffet, dove si poteva mangiare e bere, etc. Ma nei bagni più piccoli, gli ambienti si riducevano agli essenziali, disposti nell'ordine che s'è detto: apodyterium, frigidarium, tepidarium e calidarium. E sono appunto questi; che ritroviamo a Quseyr Amra e ad Hamman es-Sarekh.

Se confrontiamo questi due piccoli edifici islamici con le grandi terme di Roma - quelle di Traiano, o di Caracalla, o di Diocleziano - troviamo, naturalmente, delle grandi differenze: gli edifici non sono certo sovrapponibili, e sembra anzi, a prima vista, che quasi non abbiano alcun punto di somiglianza. E non soltanto per ciò che riguarda le piante di questi edifici: anche in rapporto alle forme architettoniche, le differenze sono grandissime. A Roma, per es., negli stabilimenti termali e in nessun altro edificio, noi troviamo volte e cupole così completamente estradossate come a Quseyr Amra e ad Hamman es-Sarakh: le volte e le cupole degli edifici di Roma non manifestano la loro forma all'esterno: il loro estradosso è mascherato da un tetto sovrapposto, generalmente a spioventi, che non permette di leggere dal di fuori la loro forma. Ma anche qui bisogna guardarsi dal cadere nell'errore, che troppo spesso si commette, di giudicare l'architettura romana rimanendo chiusi in Roma: sulla base dei soli monumenti di Roma o, tra i periferici, su quelli che possono essere assimilati completamente o quasi a quelli di Roma. Se conoscete i manuali di archeologia, avrete notato che è questo, appunto, il metodo usato dalla maggioranza degli archeologi. Ma, vi ho già fatto notare che l'architettura romana provinciale ha caratteri spesso diversi da quelli dell'Urbe, sia per quanto riguarda le forme architettoniche, sia per quanto riguarda la tecnica costruttiva. Per chiarire il rapporto tra monumenti islamici come Quseyr Amra o Hamman es-Sarakh e l'architettura romana, non dovremo quindi aver l'occhio soltanto, e nemmeno prevalentemente, ai monumenti della capitale, ma, è ovvio, dovremo guardare ai monumenti romani provinciali, e,

particolarmente, di quelle provincie che erano cadute sotto il dominio islamico, della cui cultura architettonica i musulmani avevano fatto esperienza: cioè la Siria, la Mesopotamia, l'Africa. Non è già da Roma, che essi non conoscevano, ma da queste provincie che i musulmani poterono trarre i modelli per le loro costruzioni, che inoltre, dobbiamo credere fossero, almeno al tempo degli Ommayadi, eseguite materialmente da maestranze locali: siriane o africane; le quali è logico pensare continuassero a costruire secondo i sistemi che i romani da secoli avevano loro insegnato.

Ma il guaio è, che quando si passa in queste zone periferiche, le nostre conoscenze diventano, specie sull'argomento delle terme e dei bagni in generale, alquanto imprecise e frammentarie. Già, della forma e della disposizione delle piccole terme, o dei bagni privati, romani, sappiamo in genere piuttosto poco. Sappiamo, come dissi, che di cotesti bagni, talvolta anche assai grandi e lussuosi, i ricchi romani ne avevano nelle proprie case, nelle ville, e persino nei castelli militari: si sono trovati dei castra, specie lungo il Limes britannico e germanico, che avevano posseduto un completo impianto termale, e potete leggere la brillante descrizione del Rostowzeff in "Città carovaniere", a proposito dei bagni del praetorium di Dura Europo. Ma non siamo bene informati sulla forma di cotesti impianti, perchè non ne è stato ancora raccolto un "corpus" sufficientemente completo, e non se ne è fatta una classificazione sistematica. Tuttavia, non mancano le indicazioni e i monumenti: sufficienti, secondo me, a risolvere il problema delle origini architettoniche dei bagni degli Ommayadi e degli Arabi in generale. Vi sono anzitutto degli esempi locali di piccoli bagni, di epoca anteriore alla conquista islamica, i quali sono stati già messi in relazione col Quseyr Amra e lo Hamman as-Sarakh: si trovano, abbastanza bene conservati - eccetto che per le coperture - ad Abda ed a Ruhayba. Il primo è stato descritto dal Musil, che lo visitò nel 1898, e dal Vincent, che lo esaminò nel 1904. Da una sorta di vestibolo si passa in una serie di tre ambienti, disposti nella sequenza regolare per i bagni: è facile riconoscere nel primo ambiente l'apodyterium, nel secondo il tepidarium, nel terzo il calidarium. Il tetto della prima stanza è caduto, ma la seconda conserva ancora la sua volta a botte e la terza era coperta da una cupola, della quale resta ancora la parte inferiore. Il Vincent l'ha idealmente completata in forma di struttura conica, per analogia con la calotta, ancora intatta, di Ruhayba. Anche ad 'Abda sono state trovate le scanalature verticali per le condutture dell'acqua, identiche a quelle notate nelle mura del tepidarium e del calidarium di Quseyr Amra e di Hamman es-Sarakh.

Il bagno di Ruhayba presenta, con questi monumenti islamici, analogie ancora più strette. Non soltanto vi è qui lo stesso numero di camere - tre -; ma la sequenza della loro disposizione e del metodo di copertura è la stessa: cioè vi è l'apodyterium coperto da volta a botte, poi il tepidarium con volta a crociera, e infine il calidarium con cupola.

Questi due bagni, secondo Jaussen e Savignac, sono anteriori alla conquista islamica che distrusse le città del Negeb. Poichè la maggior parte delle stele funerarie che sono state messe in luce nei cimiteri di Khalasa, Ruhayba e Sebaita appartengono alla seconda metà del VI sec., questi due autori attribuiscono anche i due bagni allo stesso periodo. E non v'è ragione, mi sembra, per credere diversamente. I due bagni dunque debbono essere costruzioni bizantine. Del resto, scoperte e rilievi successivi all'epoca della missione archeologica di Jaussen e Savignac, ed alla pubblicazione del loro volume "Les châteaux arabes", hanno arricchito la nostra casistica in fatto di bagni preislamici in queste province. Lo Herzfeld ha indicato quelli di Sergilla, Babiska, Anderin, Bosra, Brad, i quali hanno tutti press'a poco la stessa disposizione e la stessa sequenza di stanze. Manca soltanto, in tutti questi esempi preislamici, la grande sala rettangolare che si trova tanto a Quseyr Amra quanto ad Hamman as-Sarakh, quella che generalmente è interpretata come la sala di udienza. L'abbinamento è curioso, ed è stato spiegato pensando che questi bagni siano stati costruiti da un principe Ommayade per proprio uso personale. Il fatto poi che, a differenza degli esemplari preislamici raccolti da Herzfeld che sono in città, essi si trovino in pieno deserto, spiega l'opportunità che, accanto alle stanze da bagno vere e proprie, vi sia anche una sala di udienza, nella quale il califfo possa ricevere la sua corte desertica.

L'osservazione è giusta, ed è perfettamente in relazione con le abitudini di vita dei califfi ommayadi. I quali erano dei mezzi beduini, e conservavano parecchi degli istinti nomadici della loro razza. Benchè Moavia, il fondatore della dinastia, avesse fatto di Damasco la propria capitale, i suoi successori vi risiedevano malvolentieri, e soltanto quando il cerimoniale di stato esigeva la loro presenza. Il resto del tempo, per una specie di atavismo della hira beduina (termine intraducibile, che indica la libera vita del deserto) essi preferivano abitare nella badiya - termine anche questo intraducibile nelle nostre lingue, nelle quali è reso di solito con deserto - . Ma propriamente badiya significa deserto fiorito, o, ancora più precisamente, pascolo di primavera - quando il deserto meravigliosamente si copre di un'erba fuggente, dopo le piogge invernali.

Gli Ommayadi, e in genere gli arabi in questi tempi, non potevano soffrire la vita di città. La splendida città siro-romana di Damasco, e persino l'oasi rigogliosa di Dumat ricordavano loro, secondo le parole del poeta Afhtal, soltanto il pallore e i brividi delle febbri che si erano prese nei giardini della Ghuta (che significa appunto "terra di Giardini" - una specie di immenso parco lungo il fiume Barada, che circondava tutta la parte meridionale di Damasco: lo vedremo rappresentato tra gli splendidi mosaici della grande moschea di el-Ualid in Damasco stessa). Il poeta Jahiz esprimeva lo stesso sentimento quando diceva: "Guardati dal rif (terra coltivata): essa è la morte; e morte imminente la sua vicinanza". Similmente il poeta Ibn Meyada diceva a Ualid II "l'avvicinarsi della primavera non ci sorprenda: zanzare e febbri ci divoreranno". Così ognuno dei califfi Ommayadi, i membri della loro famiglia, e i principali uomini di stato, possedevano il loro rifugio nel deserto. In origine si trattava senza dubbio di tende; ma poi si cominciarono a costruire edifici in muratura, a carattere permanente - come vedremo a proposito dei castelli - . E si capisce bene, come gli Ommayadi si siano orientati verso i "castra" romani del limes: non soltanto perchè erano fortificazioni, che rispondevano al loro carattere militaresco; ma anche perchè si trovavano lontani dalle città e dagli agglomerati urbani, in pieno deserto, e rispondevano al loro sentimento atavico di beduini.

Infatti sappiamo che nei primi tempi essi occuparono molti castra romani e bizantini del limes fortificato romano che correva dal golfo di Akaba a Damasco e da Damasco a Palmira: per es. quelli di Muwaqqar, di Qastal, di Azraq, etc. E vedremo che, quando furono in grado di far costruire edifici, seguirono del tutto naturalmente i modelli di quei castra.

Cominciò Yezid, il successore di Moavia, a passare la maggior parte della sua vita nel deserto, e tutti gli altri califfi Ommayadi seguirono il suo esempio. Lo stesso grande califfo Ualid I (705 - 15), abbiamo visto, fu il più grande dei costruttori ommayadi - fondò tra l'altro la grande Moschea di Damasco - viveva tre quarti dell'anno nella Belqà. Così Yezid II, la cui passione per lo herim ci è ricordata dagli storici del tempo (herim significa appunto la vita nel deserto in mezzo alle numerose mogli, poeti, cantanti, danzatori, suonatori, etc.). Così Ualid II (il probabile costruttore dello Msciattà) il quale era vissuto nel deserto per venti anni prima di diventare califfo, e, secondo storici arabi attendibili come El-Iqd, anche quando fu eletto califfo non mise mai piede in una città.

Perciò l'ipotesi che nelle sale rettangolari che affiancano le stanze da bagno in edifici come Qusayr Amra e Hamman es-Sarakh, siano sale da ricevimento dei principi che avevano fatto costruire quelle fabbriche per loro uso privato, è sufficientemente fondata. Non altrettanto fondata mi sembra invece la conclusione che è stata tratta da Herzfeld e, dopo di lui, da tutti gli studiosi che si sono occupati di quest'argomento: che cioè l'abbinamento di piccolo edificio termale e di luoghi d'udienza sia creazione originale degli Ommayadi: una cosa che questi avrebbero inventato, o tratto da una morfologia architettonica estranea a quella delle province romane da essi occupate.

Anzitutto - in un senso generico - esistono in Siria esempi di piccole installazioni termali includenti anche sale di soggiorno e di ricevimento. Questo tipo di bagno è, naturalmente, più frequente nelle grandi ville romane, disseminate tra i giardini di allori alla periferia di Antiochia (sobborgo di Dafne) oppure, come a Baia, a Brioni etc., sulla riva del mare (sobborgo di Seleucia). Ma vi erano anche edifici termali isolati, per se stanti (non inclusi cioè nel complesso di una domus o villa) i quali possedevano di queste sale: alcuni sono stati scavati recentemente ad Antiochia stessa, ma sono stati studiati quasi esclusivamente in relazione ai magnifici pavimenti a mosaico che posseggono. Essi però sono molto interessanti anche per il nostro problema, specialmente quello che è stato chiamato Bagno E, che, monete trovate nei pavimenti - monete di Gordiano III (dal 224 al 244), di Valeria figlia di Diocleziano e sposa di Galerio, di Massimiano Gallo, coreggente di Costantino (intorno al 306) ci permettono di assegnare ad un periodo tra la metà del III° sec. e gli inizi del IV°. Queste piccole terme comprendono gli ambienti essenziali - cioè apoditerio, frigidario, tepidario, calidario - ma anche (oltre che vari annessi minori, latrine, etc.) una grande stanza rettangolare, cui gli scopritori (gli archeologi dell'Università di Princeton) hanno giustamente dato il nome di "Main Social Hall" - cioè salone per le riunioni, per la vita in comune -. A questa Social Hall, che forma in certo modo il nucleo centrale dell'edificio, si accede direttamente (attraverso un piccolo vestibolo) dall'esterno: senza bisogno, cioè, di passare per gli altri locali del bagno. E questa è la stessa disposizione che troviamo appunto anche a Kuseyr Amra e ad Hamman es-Sarakh.

L'abbinamento era dunque già presente, in senso generico, in certe piccole terme romane provinciali, anzi, più precisamente, siriane, come questa di Antiochia. La quale tuttavia si trova appunto ad Antiochia, cioè in una grande città: e perciò è poco probabile che abbia essa, od altre analoghe forme

cittadine, servito d'esempio alle costruzioni desertiche degli Ommayadi. Era dunque opportuno continuare la ricerca, e vedere se bagni di cotesto genere fossero esistiti anche nelle costruzioni desertiche dei romani. Questa ricerca, che io ho condotto con gli scarsissimi mezzi che sono a nostra disposizione, e, necessariamente, in base a materiale quasi tutto già pubblicato, mi ha portato tuttavia a risultati positivi, che ora non resta che completare. Il suggerimento, a volerlo scoprire, si trovava già in un'osservazione del Musil, il quale aveva trovato un bagno simile a quello di Ruhayba, e quindi al Kuseyr Amra ed all'Hamman - as- Sarakh, accanto al posto fortificato romano di el-Hosob nel Uadi el-Araba. Questo indizio fu sfruttato, a molta distanza di tempo, dagli studiosi anglo-americani Ward Perkins Toynbee e Fraser, i quali, pubblicarono sulla rivista "Archaeologia" nel 1959 un articolo, The hunting Baths at Leptis Magna, dove raccoglievano molti altri esempi di bagni romani analoghi esistenti in territorio siriano, e li mettevano, giustamente, in relazione con le cosiddette piccole Terme, o Terme a mare, di Leptis. Quegli studiosi tuttavia non consideravano gli edifici islamici, e dimenticavano due altri piccoli monumenti della Tripolitania, uno dei quali soprattutto risulta, secondo me, fondamentale per il nostro problema. Intendo le terme che sono incluse nella fortezza romana di Bu-Nqeu, nella Sirtica, e che sono dello stesso tipo da un lato, delle Terme a mare di Leptis e dall'altro del Kuseyr Amra e dell'Hamman-as-Sarakh. L'importanza dell'esempio di Bu-Nqe risiede nel fatto, che si tratta non di terme urbane, ma di terme desertiche: incluse in un castrum romano del limes africano in pieno deserto libico. In essa noi vediamo dunque il necessario anello di congiunzione, e l'immediato precedente dei bagni ommayadi. E' fuori dubbio ormai che anche in questo caso gli arabi adottarono un modello non tratto dalla morfologia architettonica urbana, ma dalle costruzioni desertiche - quindi militari - dei romani.

L'avvicinamento spiega anche certi particolari strutturali, caratteristici del Kuseyr Amra e dell'Hamman as-Sarakh, ma non comuni nell'architettura urbana, specie di quella di Roma - i quali perciò hanno dato origine alla consueta ipotesi delle influenze estranee.-Si tratta soprattutto del sistema di fare le volte completamente estradossate, cioè non incluse in un secondo tetto supplementare - come avviene delle volte di Roma e dell'Europa, specie settentrionale - ma lasciate nude, visibili chiaramente dall'esterno come un guscio che esattamente modella la forma dei vani interni. La ragione pratica di queste strutture è evidente: il clima caldo e secco dei deserti meridionali assicura la conservazione di volte così nude (le quali infatti sono pervenute fino a noi in molti casi

pressochè intatte) senza bisogno di ulteriore difesa. Il sistema avrà lunga fortuna nell'architettura dei mussulmani (e perciò è stato detto "orientale"). Ma se noi osserviamo le piccole Terme di Leptis in Tripolitania - edificio romano di parecchi secoli anteriore, perchè risale al tempo di Settimio Severo - ci convinceremo facilmente che anche questo sistema, lungi dall'essere stato inventato dagli arabi, o da essi derivato dall'architettura orientale (dove del resto non si saprebbe citare alcun esempio) era già conosciuto ed usato dai romani, per loro costruzioni provinciali, anzi desertiche, e proprio per edifici termali, almeno a partire dai primi anni del 3° secolo.

Il Kuseyr Amra, di cui abbiamo ricercato le origini architettoniche, è famoso soprattutto per la sua decorazione. La piccola stanza affiancata dalle alcove aveva il pavimento a mosaico, che era in buone condizioni quando lo vide il Musil. Le altre stanze erano in origine pavimentate in lastre di marmo, dello spessore di circa 3 cm., resti delle quali esistevano ancora al tempo della visita di Musil. La parte inferiore delle pareti della sala maggiore e le tre stanze da bagno erano senza rivestitura, ma delle tacche visibili nella muratura indicavano che un tempo vi era applicato uno zoccolo di pannelli di marmo. Sopra questo zoccolo le pareti erano intonacate e decorate dalle pitture che sono in breve diventate celebri - e che sono infine la sola parte della decorazione che si sia conservata fino ad oggi -. L'importanza e la celebrità di queste pitture si capiscono facilmente: la ragione è, per usare le parole del Dalton, che "non si conosce altra decorazione a fresco di tale estensione che sia sopravvissuta in nessun altro edificio secolare, o addirittura in nessun edificio anteriormente al periodo romanico". Questa affermazione del Dalton era un po' troppo categorica e comunque oggi non corrisponde più a verità: oggi, voglio dire, dopo la scoperta degli affreschi di S. Maria di Castelseprio, i quali sono in certo modo la contropartita occidentale di questo monumento pittorico orientale, col quale anzi li metteremo utilmente in paragone.

Anche a Kuseyr Amra si tratta di pittura a fresco, i colori sono applicati direttamente su uno strato di intonaco di circa 3 cm. di spessore, senza colla, come hanno rilevato assaggi dei tecnici austriaci Pollak e Wenzel. Non tempera, dunque, ma fresco. La gamma dei colori è molto ristretta: si limita all'azzurro ultramarino brillante, giallo, bruno in due gradazioni di tono, verdazzurro - ottenuto mescolando l'oltre-

marino col giallo. Una pittura, dunque, che possiamo dire ancora tetracromatica. Gli affreschi, a quanto è stato possibile riconoscere dalla prima scoperta del Musil in poi, erano di soggetto diverso, non tutti bene identificabili. Nella sala di udienza erano rappresentate, sulle pareti, delle figure femminili, il cui significato allegorico era precisato dalle parole greche che le accompagnavano: si poteva leggere NIKE - Vittoria, POIESIS- poesia, ISTORIA e GNEFIS, le altre erano indecifrabili (ora tutte sono quasi completamente distrutte). Nei sottarchi, v'erano figure di senso presumibilmente decorativo (donne reggenti medaglioni, un suonatore, etc.) di cui si conosceva ben poco. Completamente perduta è anche la pittura delle volte a botte che coprono questa sala, salvo quella della volta est, che è divisa in compartimenti ciascuno dei quali contiene la personificazione di un mestiere (falegname, tagliapietra, ecc.: press'a poco come nelle rappresentazioni delle fatiche umane della nostra arte medievale). Le altre volte, almeno a giudicare dai frammenti che Musil e Jaussen e Savignac fecero ancora in tempo a vedere, erano composte nello stesso modo, ed ogni riquadro conteneva, pare, figure di animali o di uccelli. Ma il riquadro più importante della decorazione pittorica della sala di udienza era quello sulla parete dell'alcova centrale, con ogni probabilità il recesso - una sorta di abside - dove era situato il trono del califfo. Qui era rappresentata la figura di un monarca in trono, affiancata da altre figure maschili ritte. Si doveva trattare dell'effigie del califfo che fece costruire il piccolo palazzo, accompagnato dai nemici ch'egli aveva debellato. Vi ritorneremo tra poco.

La stanza, che abbiamo riconosciuto essere l'apodyterium di queste piccole terme, contiene le pitture meglio conservate dell'edificio. La volta a botte è divisa da bande decorate da foglie, in losanghe e triangoli, ciascuno dei quali contiene una figura di uomo, di donna, di animale, di uccello, per lo più accompagnate da un alberello. Le due opposte lunette contengono raffigurazioni di significato probabilmente erotico, il cui senso preciso tuttavia, d'una preziosità, immagino, che univa insieme la sensualità araba e la raffinatezza ellenistica, mi sfugge. La lunetta nella quale si apre la finestra mostra - o meglio, mostrava, perchè la pittura è quasi cancellata - due figure ignude, una maschile e l'altra femminile, sedute, col volto appoggiato alla mano, che si guardano l'una con l'altra: una curiosa contemplazione reciproca. La lunetta di faccia mostra un groviglio di corpi - le teste sono cadute - sui quali si libra un cupido alato; nello sfondo, una palma.

Nel tepidarium la volta - che qui è a crociera - è

decorata a racemi e fogliami; le lunette, da quattro diverse scene, probabilmente, di bagno, che hanno a protagonista, ciascuna, una donna ignuda.

Nel calidarium la cupola è stata dipinta con l'evidente intenzione di rappresentarvi la volta celeste. Vi sono infatti irprodotte le principali costellazioni dell'emisfero settentrionale, insieme coi segni dello zodiaco. Nel centro vi sono l'Orsa Maggiore e la Minore, separate dalla coda del Drago. A destra, una figura femminile, che Jaussen e Savignac pensavano rappresentasse Andromeda, con Cassiopea ai suoi piedi. Ma sul significato di questa curiosa e interessante rappresentazione, che involge lo spinoso problema dell'astronomia tarsoantica - che gli arabi ereditarono e riportarono nell'Occidente medievale - ritorneremo, se avremo tempo, in seguito.

Ora veniamo al problema della datazione del monumento e dei suoi dipinti. Problema che è stato risolto, secondo me, in maniera attendibile quanto brillante, da Nöldeke, Litman e van Berchem.

Costoro si fondarono soprattutto sul gruppo di figure dipinte all'estremità meridionale della parete ovest della sala di udienza, e, più precisamente, sui frammenti di iscrizioni bilingui che queste figure accompagnavano. Nöldeke e Litman riuscirono, dopo una serie di autentiche acrobazie interpretative, a leggere, accanto alla prima figura a sinistra, la parola bilingue KAICAP; accanto alla seconda, POAOPIKOC; accanto alla terza: XOCAPOIS; accanto alla quarta O NITOC. Le quattro figure rappresentate erano quindi, naturalmente, quelle del Kesar, cioè dell'imperatore bizantino; quella di Roderico, il re visigoto della Spagna, quella di Chosroe, l'imperatore persiano, e infine quella del Negus, cioè del re di Abissinia. Insomma i sovrani che l'Arabia ridestata da Maometto aveva o interamente sconfitto, o privati di parte del loro territorio. Anche il Negus d'Abissinia poteva essere incluso tra cotesti, perchè gli Arabi gli avevano preso Dahlak. Il re persiano appare, in questa pittura, giovanissimo, e il Nöldeke spiegava questo particolare col fatto che l'ultimo dei "Chosroi", Yerdegird III, era molto giovane quando ascese al trono.

Generalmente parlando, i nomi Kesar, Chosroe e Nejeshi o Negus, essendo titoli, rimasero sempre ben conosciuti; ma Roderico, che divenne re nel 710 e fu ucciso nella battaglia del Guadalete il 19 luglio dell'anno seguente, non poteva essere conosciuto che dai contemporanei. In base a questa osservazione, il Nöldeke concludeva che la pittura, nella quale il re visigoto è ritratto, doveva essere stata eseguita non molto

tempo dopo la sua morte nel 711, e in ogni caso non più tardi della fine della dinastia degli Ommayadi (750).

Può essere la data fissata con approssimazione maggiore? Il Van Berchem ha tentato di farlo brillantemente. Egli ha osservato meglio la nostra pittura, ed ha notato che i sei personaggi del gruppo sono disposti in una maniera che non può essere occasionale. Tre di essi si trovano in primo piano; gli altri tre, invece, nello sfondo, intercalati ai primi, perchè si possano vedere. E' ovvio che quelli del primo piano sono più importanti di quelli dello sfondo. Dei quattro che è stato possibile identificare per mezzo delle scritte, sono in primo piano: l'Imperatore bizantino e l'Imperatore persiano. Nello sfondo sono il re visigoto e il Negus d'Abissinia. Da ciò Van Berchem ha dedotto, che i personaggi di primo piano sono i sovrani di grandi imperi, mentre quelli di sfondo sono i monarchi di semplici regni; inoltre, che la disposizione delle loro figure da sinistra a destra corrisponde alla situazione geografica dei loro domini da Occidente ad Oriente. Se queste conclusioni sono corrette, allora il quinto personaggio (scomparso) trovandosi in primo piano, non poteva essere l'ultimo dei Ghassanidi, ma piuttosto un grande sovrano asiatico, posto ad Oriente della Persia. Invece il sesto personaggio (pure scomparso) trovandosi nello sfondo, doveva essere un sovrano di secondo ordine, il cui regno era ad oriente dell'Abissinia. Quali potevan essere questi sovrani?

Van Berchem ricorda che fu all'inizio dell'ottavo secolo, che il generale arabo Quteiba ricominciò contro la tribù di razza turca dell'Asia Centrale la campagna che aveva interrotto durante la guerra civile tra Alì e Moavia; e ottenne allora due grandi vittorie, una nel 707, tra Merv e Bukhara, l'altra nel 712 sotto le mura di Samarcanda. Van Berchem ricorda anche che in quel tempo l'Imperatore della Cina era considerato come il sovrano di tutta l'Asia Centrale, ed era il suo aiuto, che le tribù di razza turca richiesero contro gli arabi. Il quinto personaggio rappresentato in questo pannello del Kuseyr Amra, in primo piano, cioè nel rango dei grandi imperatori, doveva essere dunque, con ogni probabilità, l'imperatore della Cina. In questo caso, il sesto personaggio - di secondo piano - poteva rappresentare uno dei principi turchi sconfitti durante la campagna di Quteiba, o il re indù Dahir, ucciso dagli arabi a Sind nel 712.

Van Berchem concludeva: "Se si riflette su questi curiosi sincronismi; se si pone mente che tutte queste vittorie, che portarono la fortuna degli Ommayadi al suo punto più alto, si susseguirono, una dopo l'altra, tutte durante il regno di Ualid I°; che questo califfo fu un grande costruttore e risie-

dette nella Belqà (dove il Kuseyr Amra si trova), la tentazione, di attribuire lo 'Amra a lui, diventa assai forte. In tal caso, questa pittura sarebbe un monumento delle sue vittorie".

Questa ipotesi mi sembra accettabile; e ad ogni modo, è la più intelligente e la più convincente, che finora sia stata proposta. Se, come credo, il dipinto vuol ricordare e glorificare le vittorie di el Ualid I°, non fu dubbio che questo califfo fu il fondatore del Kuseyr Amra, la cui costruzione e decorazione debbono quindi essere situate tra il 711 (abbataglia del Guadalete e sconfitta di Roderico) e il 712 (vittoria di Samarcanda) e il 715, data della morte di questo califfo.

Debbo aggiungere, che il brillante suggerimento di Van Berchem è stato accettato da quasi tutti gli studiosi, e, tra questi, dai più autorevoli, come lo Hensfeld, il Migeon, il Dier, etc. La precisazione cronologica non è senza importanza, e per questo io mi sono indugiato a darvene le ragioni. I monumenti di pittura di questo tempo sono infatti estremamente scarsi; anzi, per le province orientali, si può dire che le pitture del Kuseyr Amra siano tutto quanto possediamo. Voi capite quanto importi avere la data il più possibile precisa, per lo studio dei possibili rapporti con l'Occidente e con l'Italia, e per l'esame delle teorie delle influenze "orientali" su pitture italiane del tempo o di poco posteriori, quali soprattutto gli affreschi di Santa Maria di Castelseprio.

Su che torneremo tra poco. Ora, giacchè l'argomento lo porta, ed anche per allargare un po' la nostra esposizione a nozioni più generali riguardo l'arte mussulmana, credo opportuno affrontare il problema della iconografia islamica, nella quale la rappresentazione della figura umana, o in genere di esseri viventi, sarebbe stata proibita da precise leggi religiose, etc. Tutti sanno che la communis opinio, anche ai nostri giorni, è che questa proibizione sia effettivamente esistita ed esista fin dalle origini, sebbene chiunque possa leggere il Corano, e rendersi personalmente conto che, nel Corano, non esiste nessun passo che legittimi una tale opinione: e sebbene le stesse pitture che stiamo studiando, ricche di figure umane e persino di ritratti, sembrino smentirle.

Che cosa c'è di vero, dunque, in questa idea così divulgata?

Noi sappiamo che i primi mussulmani non soltanto conoscevano, ma ammiravano profondamente le pitture e le decorazioni a mosaico che potevano vedere nelle chiese cristiane dei

paesi conquistati. Lo storico Ibn Sa-'d, per es., ci riferisce che le mogli di Maometto, sedute intorno al suo letto durante la sua ultima malattia, descrivevano in termini ammirati, per sollevare lo spirito del profeta morente, lo splendore dei dipinti ch'esse avevano veduto nelle chiese cristiane dell'Abissinia. Ancora più significativo è il fatto narrato da Azraqi (+858), autore della più antica storia esistente della Mecca, che Mohàmed, dopo il suo ingresso trionfale in questa città, venne alla Kaba e ordinò che quelle pitture fossero cancellate, ma mise le mani sopra un quadro che rappresentava Maria Vergine col Bambin Gesù sulle ginocchia, e disse: "Cancellate tutte le pitture, meno questa che è sotto le mie mani". Sappiamo anche, dallo storico Bukhari tra l'altro, che le mogli di Mohàmed si dedicavano alla tessitura di stoffe e al ricamo, e vi eseguivano disegni di esseri umani e di animali, senza l'ombra di scrupolo religioso.

Possiamo dunque credere che l'intolleranza per le immagini non risalga allo stesso fondatore dell'Islàm, Maometto. Ma di fronte al silenzio del Corano, vi è l'altro libro sacro dei Mussulmani, o almeno di gran parte di essi, gli Hadith, o libri della tradizione; e questi sono invariabilmente ostili ad ogni rappresentazione di forme viventi. Abbiamo dunque, qui, un elemento abbastanza sfruttabile per il nostro problema. L'Arnold, l'ultimo studioso che si sia occupato della questione, pensa che l'ostilità alle immagini risalga alle stesse origini dell'Islamismo, e sostiene che le pitture del Kuseyr-Amra furono eseguite in sfida o disprezzo della religione. Ciò che sembra poco probabile. Sappiamo che califfi più tardi e poi sultani certamente sfidarono la proibizione del sacro testo in molte occasioni, ma vi sono ragioni sufficienti per credere che tale proibizione non fosse ancora stata formulata al tempo in cui vennero eseguiti gli affreschi del Kuseyr-Amra.

Quando avvenne il cambiamento? Un indizio interessante ci è offerto, cosa abbastanza curiosa, dalla Patrologia. Il nostro primo testimone è Giovanni, patriarca di Damasco durante il califfato di el Ualid, e quindi contemporaneo del Kuseyr Amra. Benchè egli fosse uno dei più accesi ed autorevoli avversari- degli iconoclasti, e nello stesso tempo un vivace polemista contro i Mussulmani, egli non ricorda costoro tra i nemici delle immagini, come fu invece, per es., Abukara, contemporaneo di Harun ar-Rashid e di Mamun, e il primo Padre della Chiesa che abbia scritto in arabo. Quest'ultimo parla di "coloro che asseriscono che colui, il quale dipinge qualcosa di vivente, sarà respinto il giorno della Resurrezione", e il Lammens, al quale debbo questa citazione, osserva che, sebbene i Mussulmani non siano espressamente nominati, "la citation

verbale du hadit musulman prouvent qu'ils sont visés, et de plus que le hadit en question était déjà en circulation parnus les musulmans du temps d'Abou Qorra".

Perciò il movimento rigorista può essere situato verso la fine del secolo VIII. Questo fatto è di molta importanza per gli studiosi di arte bizantina, perchè rende insostenibile la teoria, avanzata p. e. da Diehl e da Dalton, che il movimento iconoclastico, che prese forma definitiva nell'Editto dell'imperatore Leone l'Isaurico nel 726, sia stato in parte dovuto dalle disfatte inflitte all'esercito bizantino, formato di adoratori di immagini, ad opera di un esercito di uomini ostili ad ogni forma di rappresentazione umana.

Come nacque il sentimento? E' stato suggerito, ch'esso sorse in obbedienza alla naturale repulsione dei Semiti per le rappresentazioni umane in scultura e pittura. Questa indubbiamente favorì; ma è probabile che l'impulso definitivo sia venuto da una diretta influenza ebraica: il Lammens sottolinea che gli Hadit che si riferiscono a questo argomento mostrano un'evidente ispirazione ebraica. Per es. i detti: "Gli angeli non canteranno in una casa che contenga una campana, un quadro o un cane" e "alla fine del mondo quando 'Isa apparirà, romperà la croce e ucciderà i porci". Un influsso cristiano, derivante dal movimento iconoclastico che scoppiò nel 726, è, come vedete, improbabile, quanto un impulso spontaneo mussulmano. Le campane erano sconosciute al tempo di Maometto, e il Semantron non ispirava agli arabi alcuna antipatia. Nemmeno, prima del formarsi degli Islàm, gli Arabi avevano una speciale repugnanza per i maiali: quella repugnanza che permise a Bono e Rustico, secondo la leggenda, di trasportare a Venezia da Alessandria il corpo di Marco, com'è ingombrantemente rappresentato nei mosaici della basilica. Il termine Khanzir che anche qui appare non esisteva ancora e la carne di cinghia le appariva, molto apprezzata, nei festini arabi. Le parole citate si possono spiegare soltanto come effetto di un'influenza del Talmud.

E' significativo che il più antico esempio che ci sia stato tramandato di ostilità verso le immagini e le pitture da parte dei Mussulmani, appaia ispirato ad influsso ebraico: intendendo l'iconoclasmo del califfo Yezid II (720-24). L'aneddoto è riportato dallo storico bizantino Teofane (+818): "Un giudeo di Latakia, affrettatosi ad incontrare Yezid, gli promise un regno di quarant'anni sopra gli Arabi s'egli avesse distrutto le sacre icone ch'erano adorate nelle chiese dei cristiani in tutto l'Impero. Ma in quello stesso anno Yezid morì prima che la maggior parte della gente avesse avuto il tempo di ricevere questo ordine satanico". L'esecuzione di quest'ordine era già cominciata in Egitto quando Yezid morì nel gennaio del

724; ma il suo successore Hisham si affrettò a revocarlo appena salito al califfato.

Ma importanza maggiore dovettero avere, nell'interno della stessa società mussulmana, quegli Ebrei che si erano convertiti e si convertivano all'Islamismo e riuscivano in breve ad occuparvi situazioni predominanti, di grande influenza e di grande autorità soprattutto in materia di cultura filosofica e religiosa. Non è un mistero, che molti dei più famosi scienziati, filosofi, teologi mussulmani, anche tra quelli noti in Occidente attraverso la Spagna, i cui testi erano studiati anche nelle nostre Università medievali (e in maniera speciale in queste di Padova) erano di origine ebraica. Così, per es., per restare nel nostro argomento, il famoso ebreo iemenita Ka'b el-Ahbar entrato in Gerusalemme con Omar, convertitosi all'Islam nel 638 e morto nel 652 o 654. Egli fu chiamato Rabbi Ka'b, in merito alla sua grande dottrina teologica e specialmente alla sua conoscenza della Bibbia. Fu veramente il primo maestro di dottrina degli Arabi, e lo si trova frequentemente citato come un'autorità proprio in relazione agli Hadith. Alla sua scuola si formarono i primi espositori del Corano, 'Abdallah ibn Abbas e Abù Huraira. Un altro famoso ebreo convertito fu Uehb ibn Munabbih. Furono costoro a fondare propriamente l'esegetica islamica del Corano e ad iniziare la raccolta dei dettami della Tradizione, o Hadith. Si capisce facilmente che per questa via una forte influenza, non più genericamente biblica come già nella predicazione di Maometto, ma specificamente talmudica agisse in maniera determinante sul costituirsi della dottrina tradizionale dei mussulmani, specie a riguardo di quelle prescrizioni così minuziose e cavillose, che regolavano e regolano la vita degli ebrei osservanti dopo la crisi cristiana e la finale dispersione.

Infine, come base psicologica predisponente all'ostilità contro le pitture, vi era il sentimento, così comune tra i popoli primitivi, che nel fare un'immagine o una pittura in qualche maniera si trasferisse una parte della personalità del soggetto in quell'effigie o pittura, e chi faceva questo, acquistasse un potere magico sulla persona riprodotta. Questo sentimento, che è ancora prevalente in qualche parte del mondo, e non soltanto tra i selvaggi del centro dell'Africa, una volta era diffusissimo. Persino i Greci e i Romani - il popolino, intendo - conoscevano e seguivano la pratica di fabbricare modellini di cera riproducenti persone sulle quali si voleva influire: persone che si odiavano e si volevano danneggiare o addirittura condannare e distruggere trafiggendo la loro effigie di cera con spilli o gettandola nel fuoco; o anche persone amate, di cui si voleva ottenere l'amore facen-

do intorno alle loro immagini i più curiosi esorcismi. Non credo del resto che queste pratiche siano del tutto scomparse persino tra noi; probabilmente vi sono ancora fattucchiere che compiono questi riti, a favore soprattutto di donne, e non soltanto nel Sud e tra il popolino: anche a Milano, per es., e nella cosiddetta alta società, dove infatti, in questa sorta di medioevo dominato dal conformismo "teologico", nel quale attualmente viviamo, i maghi hanno grande successo.

In ogni caso, questa credenza nel valore magico dell'immagine era, com'è noto, diffusa nel Medioevo non solo islamico ma europeo; e non solo nel Medioevo. Si sa, per es., che in Inghilterra, paese la cui civiltà è relativamente recente, fatti di questo genere avvenivano fino in pieno Rinascimento. John di Nottingham cercò a questa maniera (distruggendo la sua immagine) di attentare alla vita di Edoardo II nel 1324; e un tentativo analogo fu fatto da Agnese Sampson contro Giacomo VI di Scozia nel 1589. Per rimanere nel campo mussulmano, gli storici arabi Jennabi e Alì el-Halebì riferiscono che un analogo, chiamiamolo così, attentato, fu fatto alla vita dello stesso Mohàmed.

Ma torniamo alle pitture del "piccolo castello di Amra", e particolarmente al loro "stile" (quanto ai soggetti, quelli riconoscibili naturalmente, è chiaro che appartengono al repertorio dell'arte tardoantica: così le quattro personificazioni della Poesia, della Storia, della Filosofia, della Vittoria, con le loro scritte, per l'appunto, greche; le tre età dell'uomo, il cupido alato, gli elementi della decorazione vegetale e animale, la stessa moda di compartire le volte, etc. etc.) Per qualificare in qualche misura (il che non mi consta sia stato fatto finora) il loro stile, il che comporta una sorta di panoramica all'indietro nei secoli, sarebbe necessario un lungo discorso. Mi limiterò all'essenziale, assumendo come punto di partenza la pittura romana cristiana del IV secolo, e più particolarmente quella espressa in ciò che altra volta ho denominato "maniera di Aquileia" (il nostro centro più aperto alle comunicazioni con l'Oriente). Questa corrente di stile non è assente nelle province orientali dell'ancora unito impero romano, e particolarmente in Siria: Doro Levi, nella sua opera fondamentale sui pavimenti a mosaico di Antiochia, ha dimostrato che anche nella cultura pittorica di questa grande città sull'Oronte ricorrono gli atteggiamenti stilistici presenti a Roma e in Italia (e basterebbe l'esempio del Dioniso delle Terme). Questi non vengono meno anche nella seconda metà del secolo IV: possiamo indicare a riprova, tra l'altro, poco dopo il 350, la pittura, così sgranata e sfatta, del tappeto musivo della tomba di Memmosyne. Frattanto

nella stessa Antiochia la ripresa neoclassica del "bello stile" di Costantino, avrà avuto la sua espressione forse più alta, certo più chiara e precoce in pittura, nelle megalografie del "pavimento delle Stagioni" della villa, appunto, costantiniana. Ma tanto l'una (occidentale) quanto l'altra (neoclassica) di coteste due correnti sembrano non aver avuto lungo seguito nelle province orientali propriamente dette. Qui, se è probabile rintracciare una linea di evoluzione, questa è piuttosto nell'accentuazione del geometrismo "astratto" della disposizione paratattica, che già si poteva notare nei bordi della villa costantiniana, con quadretti di soggetto bucolico, dove la scena era scomposta in zone sovrapposte e parallele. Sembra che questa sia la tendenza che diviene ora predominante nella pars orientalis: dove infatti essa si va sempre più accentuando (fino al puro geometrismo "da stoffa" dell'arabesco), fino a sfociare nell'arte protoislamica (in misura minore, in quella bizantina). Caratteristico è, sotto questo aspetto, il pavimento della Caccia, sulla fine del IV secolo, trovato ad Apamea in Siria e trasportato ai Musei reali di Bruxelles; ad Antiochia, di epoca di poco posteriore, quello della Megalopsichia, cioè pure della caccia eroica, del cosiddetto complesso di Yaktò. Qui la composizione è disposta intorno al medaglione centrale in due registri, ciascuno dei quali contiene una serie di scene distinte, e soltanto gli alberi di cipresso (residuo della composizione "architettonica", polare, romana) trascorrono dal registro esterno all'interno; tutte le forme sono in superficie e campite su un fondo chiuso continuo. Analoga disposizione ritroviamo in altri mosaici, soprattutto di caccia, di Antiochia e altrove nella pars orientalis: per es. quello noto come "caccia di Worcester" (perchè, trovato ad Antiochia, fu trasportato nel Museo di quella città), oppure quello, pure antiocheno, finito a Dumbarton Oaks, o quello del Martyrion di Seleucia (Museo di Princeton), etc., coi quali arriviamo agli inizi del VI sec.: è probabile agisca già su di essi l'influenza dell'arte bizantina (propriamente costantinopolitana, intendo) del tempo di Giustiniano.

Altri numerosi mosaici sono recentemente venuti in luce nelle province della pars orientalis: in Palestina, in Giordania, etc.: in buona parte aspettano ancora una pubblicazione esauriente dal punto di vista della critica d'arte: sarebbe comunque eccessivo trattarne partitamente qui. Il gruppo più interessante per il nostro assunto si è ritrovato a Gerasa, a Madaba, e, più recentemente, nei santuari della città del monte Nebo in Giordania.

Qui possiamo considerare anzitutto, seguendo la pubbli-

cazione di Salles e Bagatti, il pavimento della chiesa del prete Giovanni che riconduce al tema tradizionale della caccia.

Altro litostratofigurato, sempre sul Nebo, è quello della chiesa dei Santi Lot e Procopio, dove pure ricorre il motivo della Caccia: vediamo l'insieme della navata, un particolare della abside; qualche altro dettaglio più davvicino: un pescatore; un uomo che trascina un asino che porta dei frutti, dove ritroviamo il motivo, che possiamo notare anche nella tomba di Durostorum e altrove, del sopravvento della "legge del quadro", giacchè due compassi adiacenti sono legati insieme in una sola azione.

Nella chiesa di San Giorgio ricorrono press'a poco gli stessi motivi, nei quattro larghi campi di mosaici figurati dei pavimenti: del presbiterio, della navata centrale; all'estremità orientale della navatella nord, e nella sagrestia sud. Altri pannelli si trovano negli intercolumnii e nelle navate minori. Vediamo, nel presbiterio, il particolare di un agnello davanti a un albero; nella navata quello di una figura inclusa nei girali d'acanto che formano altrettanti medaglioni pressochè circolari: quella di un cacciatore; anche qui i motivi sono spesso legati insieme in una sola azione, superando la "legge del quadro" (caratteristica è la caccia col lasso, all'estremità ovest, dove due cacciatori col lasso e il toro al centro formano una sola scena).

Non è nostro compito qui esaminare singolarmente tutte le pitture rimasteci nella pars orientalis. Ma, pure limitandoci a quest'ultimo periodo, che occupa il VI sec. ed una parte del VII (ad eccezione di Antiochia, la cui produzione di litostrati si arresta all'epoca del sacco dei Persiani, nel 540) - in un periodo che possiamo far decorrere grosso modo dal pavimento della sinagoga di Beth Alpha in Palestina (a. 518) fino a quello di Mefjer, tra il 724 e il 743 - possiamo agevolmente notare delle caratteristiche comuni, che staccano questa pittura, per elementi stilistici assai chiari, da quella contemporanea dell'Occidente. I pavimenti delle chiese dei SS. Cosma e Damiano o di S. Giovanni Battista a Gerasa, del 529-533; quelli del convento di Beisan, tra il 567 e il 569; quelli di Qabr Hiram, del 575, quelli della cripta di S. Elia a Madaba tra il 595 e il 596; quelli di Quweisme (717-718), di at Ma'in (719-720) e infine di Mefjer, tra il 724 e 743, rivelano una innegabile unità di cultura figurativa. E mi sono limitato a quelli esattamente datati; se ne potrebbero aggiungere altri; per i quali non abbiamo una datazione "esterna" precisa, ma agevolmente raggiungibile per mezzo di vari elementi

concomitanti e soprattutto in base ad analogie stilistiche, e situabile nello stesso lasso di tempo: quelli d'una chiesa a sud della fontana di Eliseo a Gerico, per es.; in più d'un edificio a Madaba e a Gerasa (es. vale la chiesa di Elia, Maria e Soreg, etc.

V'è, in tutte queste pitture, che appartengono evidentemente ad una scuola locale, ad artefici propriamente della zona, di alcuni dei quali conosciamo anche il nome (per es. quello di Salamano a Madaba, di Basilio ed Efrem a Betlemme, e soprattutto di Naum, Ciriaco e Tomaso a S. Giorgio sul Nebo, come attesta l'epigrafe: "opera dei tessellarii Naum e Ciriaco e Tomaso per la pace di Sabiao, fratello di Martyrius"

nomi evidentemente locali - il più delle volte trascrizioni greche di forme aramaiche, o semitiche, o direttamente greche ma diffuse nella regione -) v'è, ripeto, una chiara uniformità di caratteri stilistici: l'accentuato linearismo dei ribaditi profili - che traduce in linguaggio di superficie l'antica chiusura tattile ellenistica - la sempre più decisa tendenza all'arabesco geometrico e all'equilibrio araldico, tanto nella generale partitura delle decorazioni, che nelle figure singole. Ed è giusto osservare, come ha fatto taluno, che i temi trattati sono comuni tanto all'Oriente bizantino quanto all'Occidente romano: per la maggior parte lo sono, salvo che anche qui, in Oriente, vi è un repertorio singolarmente ristretto; non toglie tuttavia che quest'arte vada sempre più allontanandosi da quella dell'Occidente, dove semmai potrà ritrovarsi qualche analogia - o, diciamo pure in questo caso, riflesso - in litostroti alquanto corsivi dell'alto Adriatico. I mosaici della chiesa dei Santi Lot e Procopio nella città del Nebo, quelli sotto la casa di Soliman Masri a Madaba, soprattutto quelli della cappella di Beisan, potranno essere paragonati in Occidente, ad opere di carattere "decorativo" come, per fare un esempio ovvio, l'ambrone di Agnello a Ravenna; e siamo suppergiù negli stessi anni: essendo quei mosaici datati tra il 567 e il 569. - E' chiaro che, coll'avanzare del secolo, quel "geometrismo lineare" si va sempre più accentuando nella pars orientalis: e che è proprio da quelle ultime espressioni che, con l'interrotta continuità che attesta la persistenza di una scuola, usciranno, di lì a poco, le pitture degli omayyadi: queste, appunto, del Kuseyr Amra. (Alle quali, se passiamo all'altra provincia considerata "Oriente", all'Egitto, troviamo possibilità di istituire "precedenti" ancora minori che in Siria o in Palestina. "Negli scarsi mosaici rinvenuti sul suolo dell'Egitto - constata il Levi - possiamo cogliere in genere, ancora più che nei ritratti su mummie,

un puro e semplice riflesso dell'arte romanaSe qualcosa v'è da notare..., è un irrigidimento assai più sensibile che nei mosaici d'Italia e di Siria....").

L'esame dei pavimenti siro-palestinesi, ad ogni modo, giova anzitutto^a farci considerare con riserva la tesi, che ha ancora qualche corso, secondo la quale la più viva, la più drammatica, la più pittorica arte paleocristiana si dovrebbe alla Siria, che sarebbe stata in questo maestra, per secoli, di tutta la cristianità, di Oriente e di Occidente. Nel fatto, il Lassus non ha trovato in Siria che qualche traccia del tutto irrilevante di pittura cristiana figurata; e, in Palestina, che è la zona più vicina alla Siria, abbiamo visto quali siano i caratteri della pittura fin verso la metà dell' VIII° sec.: sono precisamente l'opposto di quelli della postulata "scuola siriana".

Non soltanto dunque, nelle pitture dell'Amra, i soggetti o motivi riportano ad una tradizione ch'ebbe vita secolare in queste terre. Una tradizione, intendo, non genericamente romana, o tardoantica, ma specificamente siriana-palestinese, del territorio interno. Le figure femminili con le braccia sollevate sopra il capo, ch'eran dipinte sugli arconi trasversali della sala d'udienza, dovevan essere molto simili a quelle della tomba della metà del III° secolo di Palmira: e probabilmente sostenevano anch'esse dei medaglioni. Anche il costume delle fanciulle decorate in una delle losanghe della volta dell' Apoditerium ha molti punti di somiglianza con quello delle vittorie alate della tomba di Palmira, mentre gli animali hanno riscontro nei pavimenti palestinesi già considerati.

Si tratta infine di un'arte romana-provinciale, dove il provincialismo è dato dalla sensibile azione della persistente tradizione ellenistica e da qualche leggero influsso orientale. Il modellato delle forme è caratteristico. Di fronte al disfaccimento formale ed alla traduzione della forma in colore, di fronte alla pittura di macchia così sfatta, luministica, intrisa di atmosfera, della tradizione romana occidentale fin dal tempo del IV stile pompeiano e più in su, abbiamo qui forme che conservano una generica plasticità e sono arginate da densi e pesanti profili. Non v'è dubbio quindi che si tratta di una pittura tardo-romana con riprese di ellenismo, il cui carattere, del resto, trova risposta nel senso generale di tutta l'arte di queste regioni, cioè anche dell'architettura e della scultura, dove l'evoluzione dell'arte romana-occidentale verso una smaterializzazione dello spazio e della forma, ed una loro definitiva soluzione in immagini puramente cromatiche, è ritardata, trattenuta da residui di plasticità, quali non verranno qui mai eliminati del tutto, nemmeno dall'arte bizan

tina.

S'è fatta anche la questione della nazionalità dei pittori dell' Amra, ma dopo quanto abbiamo detto, gli argomenti che si adducono non paiono molto consistenti. Il Brunn^{ow} e il Becker, per es., si sono fermati ad esaminare le iscrizioni del pannello dei Sovrani - iscrizioni in arabo e in greco - ed hanno notato che quelle in arabo rivelano di essere state tracciate da persona abituata a scrivere in questa lingua e con questi caratteri; mentre le iscrizioni in greco sono più imprecise e scorrette. Quegli studiosi perciò affermavano che gli artisti conoscevano meglio l'arabo del greco; ed anche il loro arabo non è perfetto. Perciò concludevano che essi dovevano essere siriaci o aramei. Ma non è detto che i pittori degli affreschi e gli esecutori delle scritte fossero le stesse persone; inoltre, è ovvio che la nazionalità fisica non ha alcuna importanza in arte, dove ciò che interessa è, se così si può dire, la nazionalità artistica, cioè l'ambito di cultura figurativa dalla quale l'artista trae il proprio linguaggio. Con maggiore proprietà critica il Creswell ha osservato che i pittori della scuola di Palmira, coi quali gli autori degli affreschi di Kuseyr Amra sono strettamente legati, erano probabilmente della stessa nazionalità, a giudicare dal solo nome di artista che sia arrivato fino a noi, quello di Ilasamsos (= il sole è Dio), che eseguì il famoso affresco del tempio degli dei palmireni a Dura Europo. Ma anche questa osservazione del Creswell è veramente troppo generica, e per due ragioni. Anzitutto perchè, come s'è visto, l'arte di Dura non si può identificare con l'arte di Palmira: questa è molto più "occidentalizzata" di quella. Inoltre perchè il dipinto di Ilasamsos è del 2° sec., cioè del periodo della più forte reazione "orientale" in queste terre: un periodo che possiamo comunque considerare anteriore alla penetrazione culturale romana in Mesopotamia. Si è visto che è soprattutto nel corso del 3° sec. che l'influenza occidentale si afferma qui, e riesce a trasformare profondamente l'arte di Palmira, mentre a Dura lascia esempi di Soldatenkunst apparentemente senza seguito. Non è in ogni caso utile al nostro scopo un confronto tra le pitture del Kuseyr Amra e quelle della "scuola di Dura": questo confronto, semmai, metterebbe in rilievo il grande distacco che esiste tra i pittori dell'Amra e i "pictores durani". Le pitture dell'Amra si legano invece, manifestamente, coi mosaici pavimentali e coi dipinti di poco antecedenti nella zona stessa: mosaici e dipinti cristiani, che ho richiamato poco fa, e vi aggiungo ora (per gettare uno sguardo più a Oriente) quello del VII secolo, della chiesa di Hira presso Kufa in Mesopotamia.

Straordinaria è, come dicevo, in quest'arte, la per-

sistenza di una "maniera" pittorica ancora medioromana, arginata da persistenze ellenistiche. E straordinaria sarà la continuità di questa maniera, anche più tardi nell'arte dell' Islàm: la ritroveremo, per es., nelle pitture del IX sec., di Samarra, dove ricompariranno anche le rappresentazioni figurate del mondo antico.

Questa è, comunque, l'arte che noi conosciamo nella "pars orientalis" nei secoli dal VII al IX. E possiamo paragonare le sue espressioni, con le scarse opere bizantine o le più numerose occidentali conservateci. La differenza non potrebbe essere più grande. D'altra parte, conosciamo i caratteri anche della pittura che si eseguiva press'a poco in quel tempo nell'altro grande territorio della "pars orientalis": l'Egitto. E' l'arte che si suol dire copta, che meriterebbe uno studio a parte, e in ogni caso si distacca stilisticamente in maniera ben riconoscibile dalle pitture dell' Amra.-

