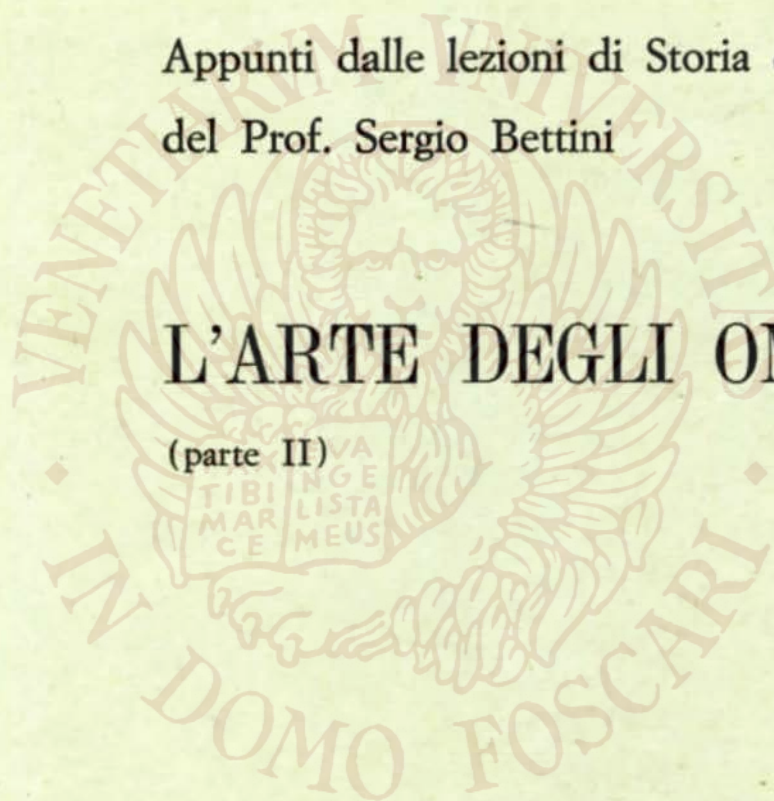


ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE
UNIVERSITÀ DI PADOVA

Appunti dalle lezioni di Storia dell'Arte Medioevale
del Prof. Sergio Bettini

L'ARTE DEGLI OMAYYADI

(parte II)



Anno Accademico 1970-71

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE - UNIVERSITA' DI PADOVA

Appunti dalle lezioni di Storia dell'Arte Medioevale
del Prof. Sergio Bettini

L'ARTE DEGLI Omayyadi
(parte II)

insolite da
M. 67072

Anno Accademico 1970-71

L'arte degli Omayyadi

II parte

INTRODUZIONE -

Non è stato possibile, l'anno passato, esaurire, nemmeno nei termini prevalentemente espositivi e in larga misura sommari, l'argomento che avevamo scelto - L'arte islamica, in particolare quella degli Omayyadi, di Siria e infine di Spagna -, e l'avevamo scelto, d'accordo, soprattutto in ragione della scarsa considerazione che questo capitolo, non certo secondario per la conoscenza della storia dell'arte del Medioevo, riceve normalmente nei manuali ed anche nei trattati correnti, i quali in genere si mantengono sul "piede di casa" e il più delle volte riducono l'analisi, anzi la stessa informazione, della materia, all'arte italiana - se non addirittura a quella della regione dove la Facoltà ha sede: qui, per es., l'arte veneta; a Firenze, quella toscana; e così via. Ora, se vi è un periodo della storia dell'arte che è di carattere internazionale, esso è precisamente il Medioevo: talchè anche la considerazione dei suoi capitoli regionali risulta irrimediabilmente compromessa, imprecisa, sfocata, se non si tien conto di tutto il retroterra, per così dire, culturale, che non è soltanto italiano e nemmeno soltanto europeo occidentale. - Vi sono, è vero, anche nei manuali riferimenti continui al mondo bizantino per es., ma anche questi il più delle volte sono inarticolati e generici, quasi che il millennio di storia dell'arte bizantina, con le sue variazioni linguistiche non solo nell'ordine del tempo, secolo per secolo; ma anche in quello dello spazio - nelle diverse zone dell'Impero romano d'Oriente -, e infine in quello degli strati sociali compresenti nell'interno del contesto culturale di Costantinopoli e delle province, fosse riducibile ad un'invariante linguistica, fundamentalmente uniforme nei suoi segni e nei suoi sintagmi dal secolo IV al XV, e a Bisanzio come in Asia Minore, o in Grecia, o nei Balcani o in Russia (o, infine, a Ravenna, a Venezia, in Sicilia per citare solo i centri maggiori di "bizantinismo" in Italia). Ancora più generici (ed il generico, come sapete, è quanto vi può essere di più contrario ad un esercizio corretto di storia dell'arte, che è sempre, inevitabilmente, fondata su un criterio di qualificazione), sono gli accenni all'arte islamica, la quale invece configura un filone culturale inevitabile, non solo per una ricostruzione storica, se non esauriente almeno sufficiente, del periodo medievale, che sarebbe già abbastanza; ma anche per una ricognizione puntuale

dell'azione che essa ebbe sull'arte del Medioevo europeo. Vedremo - per dar solo un esempio - che la formazione dello "stile" forse tra tutti il più tipico dell'arte medievale d'Occidente (e non solo formalmente, ma contestualmente): voglio dire lo stile gotico, non potrebbe sperare d'avere "spiegazione", neppure a livello archeologico, senza una conoscenza approfondita dell'arte mussulmana, in particolare di quella degli Omayyadi, più puntualmente ancora, degli Omayyadi di Spagna.

- - -

Riprendiamo dunque il nostro discorso, che l'anno passato s'era fermato, se ben ricordo, all'esame dell'architettura e della pittura del Kuseyr 'Amra (piccolo castello di Amra). Ma, prima di continuare l'esposizione credo opportuno dire qualcosa, a mo' di introduzione, sull'arte islamica "in generale", visto anche che per molti di voi l'argomento è nuovo.

Come sapete, il VI secolo aveva visto, da un lato l'affermarsi, con il regno di Giustiniano, della prima cultura che si possa dire, propriamente bizantina a Costantinopoli (e di questo ho trattato a lungo in corsi passati) e dall'altro lato, in Occidente, aveva visto stabilirsi e crescere la nuova potenza dei Franchi; che doveva costituirsi dapprima in regno durevole, e infine, agli inizi dell' 800, con l'incoronazione di Carlomagno, trasformarsi in Impero d'Occidente, punto di partenza dell'Europa, sulla base d'un'integrazione degli apporti barbarici nello zoccolo culturale tardoromano. Ma, agli inizi del sec. VII era comparsa e s'era fatta avanti una nuova forza quella degli Arabi, la quale, dopo aver inferto colpi quasi mortali all'impero bizantino e conquistato, tra il 633 e il 698, tutti i suoi territori orientali, dalla Siria all'Africa del Nord, si spinse ad aggredire l'Occidente europeo attraverso la Spagna. La minaccia, come bene ricorderete, fu sventata a Poitiers nel 732 dal fondatore effettivo, se posso dire, della dinastia carolingia, Carlo Martello; mentre d'altro lato, ventiquattro anni più tardi, suo figlio Pipino il Breve, salvando Roma dall'assalto dei Longobardi, segnò la fine degli attacchi barbarici almeno ai "centri storici" della ormai declinata Romanità.

Secondo tutto un gruppo di illustri storiografi medievalisti, capeggiati da Henri Pirenne, la dilagante alluvione islamica innalzò, una volta arrestata nel suo slancio, una sorta di barriera tra Occidente ed Oriente, rendendo così sempre più difficili, se non impossibili, gli scambi tra codesti due mondi: tali scambi si sarebbero appena mantenuti, sebbene compromessi, per un certo tempo, solo per il tramite del già indebolito impero bizantino. E soltanto la Spagna avrebbe costituito una sorta di sacca, dove, per forza di cose, le tradizioni arabe si radicarono e lasciarono, anche dopo la "Reconquista", delle tracce

relativamente durevoli, di cui l'arte mudejar sarebbe dovuta essere testimonianza; ma infine anche questo solco si sarebbe, a sua volta, colmato.

Il fatto è però - e questo viene ammesso credo da tutti gli storiografi, senza eccezione - che l'Islàm contribuì a ricondurre l'Europa alle sue sorgenti culturali, e per due volte. Dapprima, raccogliendo, elaborando, e trasmettendole i testi e i commentari del pensiero greco, ~~soprattutto artistico,~~ lavorò potentemente ad una ripresa del pensiero ch'ebbe larga parte nella formazione della poetica del gotico, alla fine del sec. XII. Poi, portando Bisanzio alla sua perdita, provocò, per un contraccolpo involontario, l'emigrazione in Occidente di pensatori che tentarono di rianimarvi la filosofia ellenica, soprattutto platonica questa volta; per questa via, diedero al Rinascimento ed all'arte classica una direzione molto determinata, assoggettandola al culto del Bello ideale. Queste sono nozioni ben note e divulgate, che non richiedono commenti.

Quanto all'arte mussulmana stessa, costoro ritengono che, se all'interno delle sue frontiere, d'altronde così ampie, essa moltiplicò le sue prove, ed anche i suoi capolavori, non provocò tuttavia una trasformazione radicale delle forme o delle idee. Essa prese a prestito, adattò le une alle altre, diede loro un nuovo smalto, ma non introdusse nella storia dell'arte un elemento creatore o rivoluzionario, capace di modificare profondamente il suo cammino. Mise fine a quel compromesso ch'era stato elaborato da Bisanzio, e dove il ricordo rispettoso della Grecia e di Roma aveva la funzione di freno allo sviluppo di un'arte veramente orientale, di cui ci sembra soltanto un'ispirazione sorda. Quest'arte, fu l'Islàm a formularla. Esso strappò a Bisanzio la Siria e l'Asia Minore, terre già annesse da Roma, ma che avevano avuto larga parte nella progressiva snaturazione della sua cultura e nella perdita del suo carattere puramente occidentale. Dall'Egitto alla Mesopotamia, s'impadronì poi di paesi nei quali s'era conservato tenace il rancore contro il predominio dell'ellenismo: costoro, per la loro propensione alle eresie, avevano coltivato un separatismo che li spinse, ancorché cristiani, ad accogliere i mussulmani quasi come dei liberatori. I nuovi padroni, troppo poco numerosi d'altronde per costituire dapprincipio qualcosa di più d'una rete gettata sugli immensi spazi conquistati, s'erano mostrati, per cominciare, molto abilmente tolleranti: avevano conservato le organizzazioni locali con un senso della transizione culturale abbastanza analogo a quello che avevano mostrato, nel nord dell'Europa, gli evangelizzatori cristiani rispetto al mondo romano pagano.

L'espansione fulminea dei mussulmani avrebbe potuto incitarli a dissolvere le tradizioni anteriori; essi preferirono adottarle, raccoglierle in un fascio fortemente unificato, in una struttura che continuò più che ad elaborarsi e ad evolvere, ad

articolarsi tenacemente, cavillosamente nel suo interno, rimanendo quasi impermeabile a quanto s'andava sviluppando nell'arte dell'Occidente. Questo atteggiamento, lo si rileva forse con maggior evidenza in Ispagna, dove gli Arabi sopravvenuti sembrano refrattari -- salvo per qualche particolare, che vedremo -- tanto all'eredità del patrimonio artistico locale, romano, paleocristiano e infine visigoto, quanto all'attuale influenza delle forme artistiche che s'andavano contemporaneamente maturando nell'Europa cristiana, dal carolingio all'ottoniano al romanico: essi continuano ad articolare quanto avevano portato con sé, nel loro rapido tragitto verso Occidente, dalla Siria e dall'Egitto "antichi". Se dunque l'arte europea (l'architettura, la decorazione, la miniatura dal preromanico al gotico) ebbe numerosi prestiti dall'Islàm, le influenze in senso inverso furono molto più scarse e più difficili. Sembra che l'arte musulmana abbia concentrato, per darle una nuova vita, la tradizione del vicino e medio Oriente, dalle coste della Siria e dell'Anatolia fino alla Mesopotamia ed alla Persia, quella che trovarono diffusa e imbastardita al momento della loro prima espansione; l'abbiano decantata, ritrovandovi quanto essa conservava nel suo fondo, di anticlassico, al di sotto della colonizzazione culturale greca e romana, e su questi elementi abbiano continuato a lavorare instancabilmente. Il risultato ~~per~~ fu la sparizione quasi totale delle forme volumetriche e naturalistiche che avevano trionfato in Grecia e a Roma, e, in loro vece, il predominio del colore, da un lato, e del tracciato lineare, dall'altro, portanti ambedue all'eliminazione del rilievo ed al regno dello schiacciato, con un cammino inverso, si direbbe, a quello della vicenda dell'arte occidentale, che passa dalla piattezza bidimensionale delle forme bizantine, alla volumetria sempre più accentuata di Giotto e, infine, del Rinascimento.

Come nell'arte barbarica, ma con altro senso come vedremo, nell'arte islamica la superficie diviene un'estensione vibrante, dove la luminosità è ottenuta sia per mezzo di un cromatismo efferato, talora quasi abbagliante, sia per mezzo d'un tracciato lineare, che tuttavia non sporge dal piano ma è intagliato nella materia; la base figurativa, la metafora fondamentale potremmo dire, è un nastro, ripiegato sui suoi propri intrecci, e creante, con le sue mille volute, l'agitazione delle ombre e delle luci. Il disegno, dunque, non serve, come nella tradizione occidentale, a far emergere le forme da una superficie che assume il valore di sfondo; ma al contrario, a colmare la superficie, a non lasciarne vuoto nessun angolo: il procedimento dell'artista non è quello di estrarre, ma quello di coprire tutto il piano -- parete di edificio, tappeto, drappo, od oggetto anche minimo che sia -- coi propri segni. L'ag-gancio, alla lontana, naturalistico (ma, come vedremo, filtrato attraverso la tradizione greco-romana ed iranica) del suo repertorio, è soprattutto vegetale; e non già perchè -- come s'è detto da archeologi e persino da storici dell'arte avvertiti

come Rene' Huyghe per es. - "quest'arte, originariamente di nomadi, s'era stabilita su terre ch'erano state coltivate da secoli". Questo determinismo critico, che ricorda ancora le teorie del Taine, ha fatto irrimediabilmente il suo tempo. E semmai per i nomadi anche dopo civilizzati, è il mondo di figure animale a conservare un prestigio che risale addirittura al paleolitico, e non scade nemmeno con l'addomesticazione, come si nota chiaramente nell'arte delle steppe, o dei nomadi del nord. Il fatto è che i motivi vegetali si prestano molto meglio di quelli animali, più organici e complessi, alla geometrizzazione ed alla ripetizione all'infinito: procedimento che del resto Alois Riegl aveva notato accennarsi già nell'arte tardoromana. . L'artista arabo coglie questo procedimento al punto della sua estrema evoluzione antica (quasi sicuramente attraverso l'esempio di decorazioni bizantine come vedremo tra poco) e si serve di codesti elementi estraendo, di solito, una linea direttrice che organizza il campo, poi riempiendo le zone marginali rimaste vuote con elementi avventizi: i tralci, i racemi, le foglie stilizzati si prestano magnificamente a combinazioni siffatte. - V'è da osservare anche, che il procedimento tecnico non è il medesimo che nell'oreficeria barbarica, dove una tradizione risalente all'età del bronzo perpetuava i movimenti spiraliformi dell'incisione o della filigrana, inserendovi le masse formate dai cabochons di pietre preziose. La decorazione araba invece lavora soprattutto il legno o la pietra, perciò è legata al mestiere dello scultore - che, nella decorazione, le propone di nuovo quei motivi d'origine vegetale. Ma, come vedremo tra poco nel mirabile fregio del castello omayyade di Mschâttà, essa non tarda ad assimilare il repertorio, già molto stilizzato del resto a Bisanzio, dell'antichità greco-romana, conferendogli rapidamente un carattere astratto. Vi trova l'acanto, divenuto una trina nei capitelli di Santa Sofia, e bene accolto perchè la sua foglia si presta facilmente ad un'ulteriore stilizzazione e, insieme, a riempire senza sforzo gli angoli vuoti; vi trova la vite, che offre il tipo stesso del racemo si può dire, perchè i suoi rami si volgono in sinuosità spontanee, mentre le foglie e i grappoli si inseriscono a colmare ogni ansa tra le volute.-

Giova sottolineare che la decorazione islamica fece subire ai racemi tardoromani e bizantini (che, malgrado tutto, conservavano una radice "naturalistica", tanto che in Inghilterra i missionari del papa le opponevano ancora agli intrecci fantastici e stralunati dei monaci irlandesi) un rapido processo di geometrizzazione, che obbediva tuttavia ad uno spirito (ad un gusto) del tutto opposto a quello del mondo nordico: celtico e poi, specialmente, scandinavo per probabile eredità vichinga, a sua volta ultima propaggine dell' "arte delle steppe". E' difficile non vedere in tale procedimento islamico qualcosa di orientale - se questo termine può avere un significato nella storia della cultura: assumiamolo nella sua genericità -; vi-

sto che già i Persiani, sotto gli Abbasidi, per es. a Samarra, organizzavano il campo da decorare secondo schemi poligonali. In ogni caso, è un fatto che l'arabesco in senso proprio, l'arabesco mussulmano, che si matura verso la fine del secolo IX soprattutto nell'area fatimita, sviluppò quel rigore geometrico. Al di sotto della sua apparente confusione, presto si scopre un ordine razionale: certo il tracciato non divaga in sinuosità, viluppi, nodi fantastici come presso gli scandinavi: si richiude in dispositivi regolari, si fissa in contorni angolosi, che si incastrano secondo combinazioni complesse, ma perfettamente analizzabili nella loro "logica" evidente. Senza dubbio, in un certo senso, l'arte islamica è altrettanto "astratta" quanto l'arte celtica e scandinava; ma non è, come questa, dinamica, proiettata nelle avventure imprevedibili del suo errare nomadico da una sorta di impulso vitale interno: è un disegno, un progetto, uno schema intellettuale, si direbbe calcolato, e obbediente alla disciplina d'una riflessione sempre controllabile; e, per es., preferisce gli incroci lineari rigidi alle torsioni sfuggenti; si oppone alla vertigine "barocca" degli Scandinavi.-

Questo carattere intellettualistico è ancora più evidente nell'uso della decorazione epigrafica, che risale al secolo IX. L'ornamentazione è allora, in effetti, un testo religioso, estratto dal Corano; ed è la scrittura stessa, in particolare la scrittura cufica, rituale, angolosa, che fornisce il tracciato direttivo, del quale i vuoti sono riempiti, secondo l'abitudine, da elementi floreali, più o meno sviluppati secondo le scuole. Quest'arte che - in una maniera caratteristica e abbastanza singolare per il Medioevo, pre-gotico naturalmente - è ovviamente un'arte visuale, ma che si rivolge più che al senso all'intelligenza, insieme per la sua forma geometrica e per il significato delle sue sentenze, avrà il suo maggiore sviluppo a partire dai secoli XI e XII.

Ora, crediamo opportuna qualche riflessione. La civiltà mussulmana è solitamente considerata come una sorta di corpo separato, pittoresco, quasi folcloristico; marginale rispetto alla tradizione europea occidentale, che sarebbe stata l'unica legittima erede del pensiero greco. Chi si impegna a penetrarla un poco più a fondo, invece, non tarda ad accorgersi che l'Islàm, un po' arcano per noi per ciò che riguarda i suoi dettami strettamente religiosi, è legato alla cultura greca in misura forse più radicale della nostra, perchè in essa affonda le sue radici nascoste, ma essenziali.

Nell'arte bizantina, durante i suoi ultimi secoli soprattutto, la tradizione ellenica, rafforzata allora per un ritorno deliberato alle sorgenti, a difesa, nel mondo bizantino, d'una cultura minacciata da ogni parte e quasi si sentisse prossima al tramonto, si traduceva nella ricerca in un certo neo-atticismo nella sempre predominante figura umana, e nella volontà di

dare alla fabulazione, alla narrazione d'insieme, all'iconografia, un senso coerente, in obbedienza al principio che faceva della chiesa e delle sue decorazioni una sorta di trattato teologico, tanto nel simbolismo della forma architettonica che in quello delle immagini. Nell'arte del Medioevo occidentale si era andato elaborando, dopo le inquietudini postbarbariche, un "volgare illustre", adottato specialmente dagli ordini monastici in funzione didattica, ad edificazione del popolo: una biblia pauperum. Nell' Islàm, manca tutto o quasi il contenuto figurale e narrativo, e non è dunque per questo aspetto che si può riconoscere la radice greca: è invece nella struttura a così dire pura del contesto.

L'influenza, com'è del resto storicamente e geograficamente comprensibile, ebbe la sua prima origine nell'impero bizantino, in particolare nelle sue province orientali; e più puntualmente dal momento in cui i cristiani nestoriani, nella loro espansione verso Oriente (che doveva condurli fino alla Cina nel sec. VII) avevano tradotto i filosofi greci, soprattutto Aristotile, il più "occidentale" di tutti per il suo positivismo ed il suo razionalismo logico. Alle versioni in siriano elaborate nei monasteri della costa mediterranea, s'era aggiunto l'insegnamento delle scuole, in piena Mesopotamia, a Edega, dove continuava quello già iniziato nel V secolo, a Nisibis ed a Qennesri'n, due secoli più tardi. Ora, il Corano era portatore di un dogma, non di un pensiero. La filosofia araba dovette dunque fondarsi sui testi greci che venne a conoscere: essi includevano Aristotile, quasi completo, che era stato divulgato anche dalle traduzioni della scuola di Resaina, ma anche dei frammenti di Plotino o che passavano sotto il suo nome, infine degli estratti di Platone; aggiungiamoci gli "scientifici": Galieno, Tolemeo, Euclide. La traduzione dal greco o dal siriano in arabo fu intrapresa sistematicamente da un ufficio apposito, diciamo una commissione di dotti, installata proprio a questo scopo dal califfo a Bagdad nell' 832. -

La mescolanza apparentemente paradossale, sotto il nome di Aristotile, del pensiero di questo, e di quello, così diverso, dei neoplatonici, alimentò la tendenza - che possiamo credere connaturata negli Arabi: in ogni caso è stata sempre una loro connotazione anche psicologica - all'irrealismo (il loro stesso fanatismo religioso è in quest'ordine): la tendenza d'origine neoplatonica a trascendere la realtà fisica, le "lezioni" della puntuale esperienza "mondana", per tentare di raggiungere l'assoluto attraverso i gradi ascensionali dell'anima e dell'intelligenza; tuttavia - e questo va tenuto presente per tentare di interpretare la loro arte - li incitò anche - e qui si riconosce il filone aristotelico - ad instaurare una forte armatura lucida e logica, appoggiata su una dimostrazione in senso proprio, visuale, di tipo matematico e geometrico. A partire dall' VIII secolo, Bagdad vide nascere il trattato di algebra

(il nome stesso è arabo, come i nostri segni numerici del resto) di Al Kharismi - che sarà tradotto in latino, nel secolo XII, da Adelardo di Bath. La catena dei grandi pensatori arabi, dei grandi matematici soprattutto, si continuerà ormai senza lacune da Al Kindi e Al Farabi fino ad Avicenna e ad Averroé, da Bagdad o da Bukhàra fino a Còrdova, tra il IX e il XII sec. Questa corrente di pensiero, come tutti sanno del resto, fu fondamentale anche per l'Occidente medievale - e non soltanto s'intende per il cosiddetto averroismo che sarà insegnato per secoli in questa nostra Università - . Tutta la struttura del pensiero che penso sia lecito chiamare gotico, fino alla scolastica medievale, sarà di impronta araba; il che non è per nulla indifferente per il nostro problema, cioè per lo studio dell'architettura e delle arti figurative del Medioevo. Già in altri corsi, a seguito di Panofsky, ho richiamato la vostra attenzione sulle analogie strutturali appunto oltre che semantiche, tra la cattedrale gotica e il pensiero scolastico. E non per vanteria sciocca, ma solo per necessaria referenza bibliografica, io possiedo di aver fatto un passo innanzi rispetto a Panofsky riconoscendo l'origine araba dello stesso segno fondamentale dell'architettura gotica, la crociera d'ogive, facendola derivare al gotico dalla "boveda de alje", cioè dalle volte delle cisterne arabe, particolarmente del califfato di Còrdova. Forse torneremo sull'argomento, che ci consentirà una sorta di visione panoramica dall'arte - di origine tardoromana e bizantina - degli Omayyadi di Siria, a quella degli Omayyadi di Spagna, forse la più originale, certo la più matura. Per concludere questa introduzione: gli intellettuali dell'Islàm sviluppano, con la più coerente, la più serrata delle dialettiche, concetti ereditati dall'aristotelismo; ma aspirano tuttavia, come Plotino, ad un'evansione finale fuori dell'universo positivo e visibile con le sue "petites perceptions", verso il perdersi in una divinità che è essenzialmente logos. Vedremo che queste tendenze trovano riposta nel loro più caratteristico Kunstwollen. Anche la loro arte è, sempre più, ostile alle apparenze concrete della materia, e preferisce costruire, raccogliere forme astratte quasi a rendere visibile una logica geometrica, del mondo. Col suo gusto per la ripetizione illimitata, deliberatamente monotona, alla maniera della preghiera o della musica arabe, e, come esse, senza principio né fine, sembra pure essa voler significare il distacco dall'esperienza e l'abbandono all'infinito d'una divinità, che tuttavia è ordine logico.

Così, in questa lotta a fasi alterne nella quale si affrontano l'Occidente (la tradizione della Grecia e di Roma) e l'Oriente (quello delle steppe eurasiatiche donde provengono i barbari invasori, e quello d'antica civiltà della Persia, col quale gli Arabi, invasori del sud, vengono presto a contatto), sembra che sia l'Oriente ad avere la meglio (e, come sapete, vi

è, o vi è stata, tutta una corrente di studi dell'arte altomedievale, capeggiata da Strzygowski, che ha sostenuto a lungo e con forza questa tesi). Non mancavano le ragioni: l'impero romano infatti negli ultimi secoli si lasciò penetrare da influenze orientali - nel sincretismo religioso, nello stesso assolutismo dell'amministrazione dello stato ch'ebbe al vertice la figura divinizzata dell'imperatore, etc. - poi, si lasciò invadere militarmente prima dai barbari del nord poi da quelli del sud, tutti provenienti dall'Oriente; e nell'arte, che ci riguarda più da vicino, accolse i temi dello zoomorfismo elaborato nelle steppe, il gusto per le materie colorate e traslucide, la struttura non più organica od ipotattica, ma paratattica dei linguaggi architettonici e figurativi.

Ma questo trionfo fu più apparente che reale, giacchè tutti quegli innegabili apporti vennero via via assorbiti e portati ad una struttura che era quella della città, e ad un ordine, che era quello del Logos. Da un lato, Roma si rialzò e, alleandosi alla potenza temporale dei Franchi, preparò, sotto l'egida della Chiesa, le strutture di base dell'Europa. D'altro lato la Grecia, o diciamo meglio la dimensione ellenica, che sembrava annientata, appare piuttosto disseminata: l'arte greca del resto già ab antiquo, o direttamente, o per il tramite di Roma aveva diffuso molti dei suoi elementi nella Persia sassanide dove s'è creduto di riconoscere le ultime voci di un "ellenismo iranico" ai confini delle steppe sarmatiche sul mar Nero, alle porte dell'India con la cosiddetta arte greco-buddista del Gandhara; questa penetrazione, s'è già detto, continua sotto sotto nell'Islam. Infine, per farla breve, vi è una diaspora del pensiero greco: è in Persia, alla corte di Chosroe, che si rifugiarono gli ultimi filosofi di Atene dopo la chiusura delle loro scuole da parte di Giustiniano, nel 529; ed è ancora in Persia che i cristiani nestoriani, così profondamente imbevuti di dottrina aristotelica e neoplatonica, andarono a cercar rifugio: sicchè gli Arabi poterono abbeverarsi a fonti greche non solo a contatto con Bisanzio, ma anche in Persia. E fu in Persia infatti che, come abbiamo già accennato, si elaborò la filosofia araba, nutrita dalle traduzioni dal greco, fosse questo a Bagdad o nella regione dell'Oxus. Così da lontano si preparava la trasformazione delle idee e dell'arte che si manifesterà in Occidente nel sec. XII, quando questa corrente di pensiero vi approderà attraverso il grande califfato di Cordova. Ma non bisogna dimenticare che, frattanto, a Costantinopoli, nel secolo XI, il platonismo era resuscitato con Psello e la sua scuola (la prima "Università") ed una ininterrotta catena di discepoli finirà col condurlo fino a quelle ore, in cui l'Impero d'Oriente in agonia manderà in Italia i suoi ultimi pensatori, quali Gemisto Pletone o il cardinal Bessarione, che tanta parte avranno, come sapete, sulla genesi dell'umanesimo del Rinascimento, e nella sua estetica.

Mai l'Europa sembrò tanto vicina al suo annientamento, quan

to in questi secoli che si pongono alle soglie del Medioevo; e tuttavia, quasi tutti gli elementi del suo futuro destino si raccoglievano allora, in segreto. Tra codesti, quello islamico non fu tra gli ultimi; ma è necessario, per riconoscerlo, districarlo dai tanti altri che si intrecciano nel suo tessuto culturale: non è impresa facile, ma bisogna una buona volta affrontarla, se vogliamo farci del nostro Medioevo artistico un'idea meno schematica e più articolata di quella che i Manuali grandi e piccoli (Venturi, Toesca, etc., fino a quelli in uso nei Licei) hanno finora accreditato. -

- - -

L'anno scorso abbiamo studiato soprattutto l'architettura della prima dinastia islamica, quella degli Omayyadi di Siria, e non abbiamo nemmeno esaurito l'argomento. Lo faremo, nei limiti del possibile, quest'anno. Ma, frattanto, ci converrà considerare anche le decorazioni pittoriche, o a dir meglio a mosaico, dei monumenti già studiati, e ~~le~~ le sculture di altri monumenti omayyadi che studieremo - in particolare quella, famosa, del castello di Mschattà in Giordania.

E ci risulterà - dico anticipando - che non si tratta di opere propriamente arabe: voglio dire eseguite da artisti mussulmani. Tuttavia, un intervento islamico sarà ugualmente riconoscibile: se non altro nella scelta della decorazione e dei suoi motivi: una scelta che di per se stessa è indice d'un determinato Kunstwollen. E in ogni caso, vi ritroveremo l'origine, la fonte di più d'un'inflessione formale, destinata ad avere lunga fortuna, e sviluppi, nell'arte islamica successiva.

Alla fine del corso dell'anno passato invero, abbiamo toccato anche l'argomento della decorazione: esaminando, sia pure rapidamente, il ciclo di pitture a fresco omayyadi, che decorano il Quseyr 'Amra, cercando di rintracciarne i "precedenti": questi ci sono apparsi abbastanza chiari soprattutto nei pavimenti tardoromani e paleocristiani della zona del califfato Omayyade nel vicino Oriente: che comprende press'a poco i territori degli attuali stati di Siria, di Giordania e di Israele (o Palestina). Ma v'erano anche mosaici parietali. Ma abbiamo anche avuto occasione di anticipare che i ricordi più antichi e più diffusi degli storici arabi riguardano la decorazione della grande moschea di Medina, opera del califfo el-Ualid; di questa meraviglia (come tale viene esaltata) non rimane più nulla. Restano invece, in parte, i mosaici della Cupola della Roccia a Gerusalemme, e della grande Moschea dello stesso Ualid a Damasco.

Converrà riprendere e completare il discorso. E, innanzitutto, aggiungere qualche notizia sulla cronologia delle decorazioni in mosaico - la cui data di esecuzione non necessaria-

mente, come è ovvio, coincide con quella della costruzione architettonica: questa costituisce sicuramente un termine post quem; ma non possiamo dire di quanto, se altri elementi (notizie, iscrizioni, dati stilistici, etc.) non ci aiutano in tale bisogna. -

Si deve ricordare frattanto che, a stare alle descrizioni degli storici arabi, la cupola della Roccia era decorata a mosaico anche all'esterno. Lo storico che più ne parla (sebbene non ne dia che un'indicazione sommaria: e del resto sarebbe stato molto difficile descrivere una pura decorazione, senza l'appiglio di *historiae* o di figure: parecchi critici d'arte non lo saprebbero fare neppur oggi, specie coloro che respingono una metodologia critica a base semiologica, la quale consente di parlare pertinentemente anche di arte figurativa come di un sistema di segni, al di fuori della presenza - o dell'assenza - di motivi riferibili al "codice" della figura) -. Lo storico che ne fa cenno; dunque, è al-Umarì (1344): ma non è il solo, come sembra credere il Monneret de Villard; codesti mosaici, per es., furono visti ancora nel 1483 dal Faber e prima o dopo da altri viaggiatori, di cui dirò tra poco. Oggi sono totalmente scomparsi. Taluno ha supposto che ve ne possa essere ancora qualche brano sotto l'attuale rivestimento delle pareti esterne del tempio. Ma costui è in errore; giacchè la muratura esterna della Qubbat as-Sakhrà venne in luce in occasione di due restauri, il primo eseguito nel 1873-74, il secondo non molti anni fa. Apparvero allora delle pareti di pietra, a corsi di circa 80 cm. di altezza; "si scoprì che i sette pannelli esistenti su ogni facciata, alti, stretti e rientranti, erano sormontati da archi semicircolari" (Creswell): un tipo di muratura abbastanza caratteristico della regione, soprattutto della Siria. Questa muratura fu coperta, nel 1552, ad opera del sultano Solimano I, dal rivestimento di ceramica che si vede ancora oggi: è da notare che fu questo rivestimento a dare agli archi il disegno lievemente acuto, che è stato preso per originale da taluno (non voglio far nomi); in realtà gli archi in muratura che stanno al di sotto sono a tutto sesto: anche questo a conferma della continuità della tradizione costruttiva siriana anche in periodo protoislamico.-

Ma, ripeto, dell'esistenza di mosaici nella parte superiore delle mura esterne del Qubbat as-Sakhrà testimoniano i seguenti "pellegrini di Terrasanta": l'abate Daniele (1106); Giovanni di Wiizzbuy (1165), Theoderich (c. 1172), Guglielmo di Tiro (1184) ed altri che giungono proprio fino alla vigilia, possiamo dire, del rivestimento di Solimano. ~~to~~ Tschudi, per es., scrive nel 1519: "e la superficie dei muri esterni è tutta rivestita di preziosi mosaici, come l'interno della chiesa di S. Marco a Venezia, la chiesa del Santo Sepolcro e la chiesa di Betlemme; ma nel tempio di Salomone [Tschudi crede erroneamente di identificare questo nella Cupola della Roccia] non appaiono figure, ad eccezione di cherubini [probabilmente

figure che possono apparire alate, come alcune numerose che vedremo all'interno_7 e vicino ad essi un palazzo " [probabilmente un motivo architettonico simile a quelli di mosaici della moschea di Damasco_7.- Più preciso è Antonio de Aranda (1530), che scrive: "Esternamente questo edificio, dalla metà in giù è tutto investito di marmo pregiato; dalla metà in su è lavorato a preziosi mosaici con fogliami ed altri bellissimi fregi...". Infine un altro viaggiatore, Pantaleo d' Aveiro, registra: "dal suolo fino alla metà è ricoperto da grandi lastre di lucido marmo pregiato: dalla metà in su, fino alla prima modanatura della cupola, è tutto di ricchissimo mosaico, con molti disegni di rami, rose ed altri bei fiori...." Da sottolineare che Pantaleo d'Aveiro fu a Gerusalemme nel 1552: egli dunque fu l'ultimo degli occidentali a vedere ancora quei mosaici esterni, immediatamente prima che Solimano li sostituisse con pannelli di ceramica, come del resto è attestato anche dall'iscrizione che si può leggere sul portale nord del tempio. -

Scomparso questo grande fregio che circondava di mosaico il registro superiore dell'esterno - ed anche gli intradossi delle quattro grandi porte d'ingresso, anch'essi sicuramente mosaicati, come è tradito da qualche frammento scoperto nel corso dei citati restauri - rimane ancora per fortuna quasi tutta la decorazione originale interna. Questa è composta, alla bizantina, da lastre di marmo nella parte inferiore delle pareti e dei pilastri, da mosaici su tutta la parte superiore. Essi possono essere datati con sufficiente sicurezza. Quelli delle arcate del recinto ottagonale, infatti, portano - come già ho ricordato l'anno scorso, un'iscrizione dell'anno 72 dell'Egira (691-692) nella quale il nome di al-Ma'mum è stato messo al posto di quello originale di Abd al-Malik: la falsificazione però è stata fatta con poca furberia perchè non si è pensato di correggere anche l'anno, che è rimasto il 72, nel quale il califfo non era Ma'mum, ma, appunto, Abd al-Malik. Quelli che decorano le arcate del recinto circolare non hanno nè iscrizioni; nè date; ma sono stilisticamente identici ai precedenti, talchè non c'è dubbio siano della stessa epoca e della stessa impresa. I mosaici dei due registri del tamburo portano un'iscrizione che si riferisce ad un restauro avvenuto nel 418 H = 1027-1028. Poichè sappiamo che la pseudocupola crollò nel 407 H., possiamo credere ch'essa, cadendo, abbia asportato, o rovinato i mosaici sottostanti rendendo così necessario il restauro. Ma gli studi di Margherita van Berchem - che ha scritto il capitolo sui mosaici nel I° volume della grande opera di Creswell sull'architettura mussulmana - hanno dimostrato che non si trattò di un rifacimento, ma precisamente di un restauro dei mosaici primitivi di Abd al-Malik, sicchè possiamo considerarli come facenti parte anch'essi della grande decorazione. La quale dunque deve essere da noi ritenuta tutta del tardo secolo VII, anzi più precisamente dell'ultimo decennio di esso, intorno al 691-92. -

Quanto alla decorazione della grande moschea di Damasco, tutti gli storici arabi antichi, e gli archeologi moderni, sono concordi nel ritenerli opera di al-Ualid I, intorno all'anno 715.

Tutte le notizie inoltre sottolineano lo splendore eccezionale di questa decorazione. "L'intero suolo era pavimentato di marmo bianco e le pareti erano rivestite dello stesso materiale". Dalla descrizione di Muqaddasi, che parla delle "meravigliose composizioni di marmi di vario colore, disposti in modo che le venature dell'uno si accompagnassero a quelle dell'adiacente" sembrerebbe che le lastre fossero squadrate e le venature disposte come è tuttora visibile nel vestibolo est, accanto alla porta laterale sud. A destra del pilastro rimane un bellissimo frammento composto da dodici riquadri, ma a sinistra solo due lastre sono rimaste in situ, vicino al basamento del pilastro. Creswell si dice convinto che si tratti di un frammento della decorazione originale, poichè simili rivestimenti a lastre squadrate di marmo, trattate con così splendidi effetti decorativi non si trovano mai in nessun monumento mussulmano dopo il periodo omayyade. Creswell avrebbe potuto aggiungere che rivestimenti siffatti si ritrovano invece anche col gioco di accostare lastre di marmo, evidentemente segate in due o più nel senso dello spessore, come fanno gli stipettaï con i mobili impiallacciati di radiche, in modo da ottenere un disegno, il più delle volte "speculare" - nell'architettura bizantina: basti pensare ai rivestimenti marmorei della grande S. Sofia di Costantinopoli, o, più vicino a noi, a quelli del San Vitale di Ravenna. Anche il sistema di inquadrare i pannelli marmorei con esili cornici a leggero rilievo o con paraste, così tipico della decorazione bizantina, si ritrova, per più d'una traccia, nello schema originario del rivestimento delle pareti interne della moschea damascena. Nello stesso vestibolo infatti sono ancora visibili di codesti pilastrini alti 1 m. e 77 cm, inseriti a 4 m. 88 cm. dal suolo: essi corrispondono esattamente in altezza e livello alle due grate marmoree del vestibolo ovest. Conclude Creswell (pg. 70 sg.): "Abbiamo quindi ragione di credere che una fascia a lastre di marmo squadrate, alta 1.77 m., intervallata da pilastrini e griglie di marmo, corresse tutto intorno. I frammenti che rimangono nel vestibolo est indicano che, al di sotto della fascia c'erano altre lastre di marmo, ma è impossibile determinare - aggiunge Creswell - se il rivestimento scendesse fino al suolo, o costituisse un semplice zoccolo, alto, poniamo, un paio di metri". Ancora una volta stupisce che il Creswell - come avviene talvolta a coloro che sono troppo specialisti - non abbia pensato a cercare possibili confronti nell'area bizantina. Per non andare molto lontani, e per fermarci ad un monumento di rinomanza eccezionale e per molti sensi esemplare, basta il rinvio alla grande Santa Sofia di Costantinopoli. Qui, appunto dove è rimasta la rivestitura marmorea originale - nel grande nartece per es., o nel vestibolo laterale sud, o nei ma-

tronei - vediamo appunto il sistema delle crustae policrome inquadrato da listelli o pilastri: il rivestimento scende fino a terra, dove termina con una grossa e modulata cornice marmorea. E tutto porta a credere che molto simile fosse la rivestitura della moschea di Damasco.-

E ancora, come nelle chiese bizantine appunto - come ancor oggi possiamo vedere per es. in S. Marco a Venezia - "direttamente sopra i pannelli - cioè a m. 6,65 di altezza - aveva inizio il rivestimento musivo: lo si può vedere per es. sotto il portico est, dove i mosaici si sono conservati. Il manto di mosaico giungeva fino al tetto, che è a circa m. 15 dal suolo: per un'estensione, quindi, di m. 7 d'altezza. Nell'interno del santuario vero e proprio sappiamo, per quanto riguarda il rivestimento di marmo, che questo correva su tutte le pareti fino a una doppia altezza d'uomo; a questo punto si snodava la famosa vite d'oro (Karma) ricordata da Ibn-Asâkir nella sua descrizione di Damasco; le parole dello storico arabo hanno fatto congetturare alquanto gli storici dell'arte. Creswell pensa che "doveva essere un fregio costituito da lunghi e sinuosi tralci di vite, o da volute d'acanto con grappoli, sullo schema di certi fregi della Cupola della Roccia. Ciò è confermato da una fotografia presa prima dell'incendio e pubblicata dal barone von Oppenheim, in cui si vede una fascia con lesene simili a quelle del vestibolo est che correva lungo l'estremità meridionale del transetto. Immediatamente sopra si sviluppa un fregio, non costituito da veri e propri tralci di vite, ma da volute di acanto che portano qua e là qualche grappolo, come in alcune delle fantastiche piante ornamentali della Cupola della Roccia: non può essere altro che il Karma citato da Ibn Asâkir. Una volta di più è da rilevare come lo stesso Creswell - che pure è di gran lunga il più accurato e il più "obbiettivo" degli studiosi dell'argomento - abbia evitato due ipotesi, che per me sembrano ovvie anzi inevitabili: l'una, sulla materia di cui poteva esser fatto quel famoso Karma; l'altra sulla possibilità di inserire il fregio della "vite d'oro" in una serie di opere anteriori o contemporanee, insomma in un ben determinato capitolo della storia dell'arte.

Io personalmente credo molto probabile che il Karma fosse eseguito a stucco - poi, naturalmente, dorato -. Si è portati, di regola, a trascurare questa tecnica, che ha avuto invece una grande importanza, quasi quanto quella dell'incrostazione marmorea e della stesura musiva, nella decorazione dei monumenti romani, tardoromani, paleocristiani, bizantini - e, se vogliamo venir innanzi nell'alto Medioevo, longobardi e carolingi in Occidente, islamitici in Oriente -. Ma basti ricordare, per un solo esempio, il grandioso pergolato a stucco dorato che copriva le volte degli ambulacri del S. Vitale di Ravenna. Oppure, il lungo fregio che incornicia in alto il rivestimento marmoreo delle pareti laterali del vestibolo sud di Santa Sofia a Costantinopoli: è una trabeazione di stucco, in origine dorato, a gras

si fogliami di acanto che spesso includono con le loro volute dei grappoli d'uva. Ma l'esempio più vicino, non nell'ambito geografico, ma per datazione, per soggetto, e credo anche per stile, è il grande e magnifico arco di stucco che incornicia la lunetta a fresco sulla porta centrale della parete d'ingresso dell'oratorio di Santa Maria in Valle a Cividale. Esso è composto da un lungo e continuo tralcio di vite sviluppato in volute, ciascuna delle quali contiene un grappolo e una foglia, mentre una foglia o un grappolo chiudono anche gli angoli tra voluta e voluta. Io ho sempre pensato che un'opera così meravigliosa non appartenga in proprio all'area dell'arte né longobarda né carolingia (sebbene queste accolgano con entusiasmo la tecnica dello stucco) ma precisamente all'area che possiamo ancora denominare in senso lato tardoantica (extra-barbarica, dunque); la quale include Ravenna, e Costantinopoli ed anche - possiamo credere - Damasco. Con lo stucco di Cividale sott'occhio, non abbiamo bisogno nemmeno di forzare l'interpretazione di Ibn Asakir e di pensare, con Creswell, che il Karma fosse un fregio di foglie d'acanto con qualche grappolo qua e là: poteva benissimo essere, come a Cividale, una vera e propria vite d'oro, come la definisce lo storico arabo.

Purtroppo, le decorazioni a stucco, per la stessa peribilità, friabilità della materia, che diventa certo forte quando ha fatto presa, ma sempre meno del marmo e dello stesso mosaico, sono in massima parte perdute - è un miracolo che quella di Cividale si sia conservata - e del Karma di Damasco non è rimasto che il ricordo. Possiamo tuttavia immaginare l'effetto di questa lunghissima fascia che circondava, come una cintola d'oro, tutte le pareti interne della grande moschea. Anche i capitelli delle colonne erano dorati, e Muqaddasì dice che perfino gli abachi erano rivestiti su entrambe le facce da mosaici.

Oggi, tutti i pannelli marmorei del santuario sono posteriori all'incendio del 1893, come tutti quelli del vestibolo ovest. Un'ampia superficie di mosaico si è conservata in buone condizioni sulla facciata esterna nord del transetto, sotto il timpano, dove figurano alberi e piccoli padiglioni su fondo d'oro. Altri frammenti rimangono sugli archi del portico est e sugli archi del vestibolo; ma il più splendido è quello che riproduce una veduta del fiume Baradà, lungo 34 metri e mezzo e alto più di 7, scoperto dal de Lorey sulla parete di fondo del portico. Lo vedremo tra poco. -

"Quando i mosaici furono completati all'epoca di al-Ualid - conclude Creswell - dovevano costituire la più importante superficie musiva che fosse mai esistita in un edificio". Non so se si possa essere così perentorii. Certo, l'estensione dei muri decorati a mosaico della grande moschea di Damasco è, a conti fatti, superiore a quella della stessa Santa Sofia di Costantinopoli. Ma dobbiamo pensare che qui, a Costantinopoli appunto, non vi era soltanto Santa Sofia e le altre innumerevoli chiese - di

minori dimensioni tuttavia - decorate a mosaici: vi erano i palazzi imperiali, e in primo luogo il Grande Palazzo sacro dell'Imperatore, che copriva un'estensione ben maggiore di quella che attualmente è la punta del Serraglio, perchè si estendeva oltre l'Ippodromo e fin sulla riva del mar di Marmara. E in questo palazzo, di cui nulla è rimasto, nelle sue varie articolazioni, sappiamo che vi erano migliaia di metri quadrati di pareti decorate a mosaici. E da mosaici che, nel VII - VIII secolo ritengo - anche per la prevalenza che vi dovettero avere i temi non iconici - fossero singolarmente vicini a quelli eseguiti per gli Omayyadi nella Cupola della Roccia a Gerusalemme e nella grande moschea di Damasco.

Svilupperò meglio quest'argomento tra poco; ma voglio dire che, secondo me, la pretesa degli orientalisti ad oltranza, tipo Monneret de Villard, che questi mosaici siano opera araba o tutt'al più di artigiani locali arabizzati, non regge. Gli arabi naturalmente non conoscevano la tecnica del mosaico prima di acclimatarsi in Siria: lo stesso termine che usano per indicarla, fusaifisà è derivante dal greco $\psi\eta\sigma\omicron\varsigma$. E non ha senso addurre il fatto che gli arabi nelle zone che conquistarono tra le coste della Palestina e la Mesopotamia poterono vedere delle chiese decorate da mosaici parietali, come in tutto il mondo cristiano del resto: ve n'era sicuramente a Gerusalemme, a Betlemme, a Gaza a Edessa a Lidda; ma, come ha notato anche Lassus, in misura minore che nel resto del mondo cristiano; inoltre, non basta vedere delle opere d'arte per essere in grado di eseguirne in proprio, specie in una tecnica così difficile (che richiede tra l'altro fornaci vetrarie e officine specializzate per l'esecuzione delle tessere) qual è quella del mosaico parietale. E, quanto all'artigianato locale, abbiamo visto studiando i possibili precedenti in loco degli affreschi del Kuseyr' Alra, che esso era in grado di eseguire - sempre più debolmente del resto e con un progressivo irrigidimento di stile - dei pavimenti a mosaico, che sono cosa ben diversa dalle grandi e raffinate decorazioni delle pareti.

Perciò, da quando ho cominciato ad occuparmi dell'argomento ed a perlustrare quei luoghi nella mia lontana giovinezza ho sempre creduto - e lo credo tutt'ora anche più fermamente - che le grandi decorazioni a mosaico parietale dei santuarii omayyadi siano opera di artisti bizantini - sia pure con l'aiuto di artigiani locali, come sempre avvenne (a Venezia, in Sicilia, a Kiev, in Georgia, etc.) -; anzi, che i due grandi cicli salvatisi dei mosaici della Cupola della Roccia a Gerusalemme, e della grande moschea di Damasco, costituiscano i monumenti più importanti che noi possediamo per lo studio e la conoscenza di quella che sarebbe stata, di lì a poco, l'arte propriamente bizantina del periodo iconoclastico. Su quest'argomento dunque converrà spendere qualche parola. -

Il lungo periodo dell'iconoclastia, durato più di un secolo (725 - 843) fu uno de' più significativi episodi della civiltà bizantina, ancorchè oggi a noi possa apparire alquanto strano un così impegnato, a tratti furibondo accanimento per la questione delle immagini. Oggi, la nostra pittura e scultura si vale di immagini, o le rifiuta, e tutt'al più ciò fa nascere delle divertenti polemiche tra l'una e l'altra fazione, in occasione della Biennale di Venezia o della Quadriennale di Roma, o dà lo spunto per esercitazioni critiche o estetiche. A Bisanzio la faccenda era presa molto sul serio: la legittimità di rappresentare la Divinità e i personaggi santi era questione che incideva nei fondamenti stessi della vita religiosa. Noi non facciamo qui della storia della religione, o della cultura, o della politica, pertanto non ci corre l'obbligo di ricercare le cause, molto complesse, nè di seguire le vicende, spesso sanguinose, della crisi. Basti ricordare che la tendenza verso il puritanesimo aniconico risale addirittura al momento di formazione del Cristianesimo; e continuò ad agire sotto sotto anche quando fu ufficialmente accantonata e dalla Chiesa e dagli Imperatori, finchè prevalse con la dinastia isaurica. Nel 726, Leone III pubblicò un decreto che proibiva, con la minaccia di pene severissime agli inadempienti, il culto delle immagini, e naturalmente, la loro produzione: anzi fu accompagnato da una distruzione, se non totale, larghissima, delle icone esistenti e d'ogni figura di Cristo o di santi, in tutto l'Impero. La decisione aveva, come dissi, radici teologiche; ma l'iconoclastia assunse rapidamente un significato politico, di lotta della Corte, e particolarmente dell'esercito - formato in gran parte da soldati d'Asia Minore, e della Siria, focolai di puritanesimo: dove anche il nestorianesimo e il monofisismo avevano assunto una rigidità e un'intransigenza puritane - contro la Chiesa, soprattutto contro i conventi, la cui crescente potenza, che dava ombra alla corte, si giovava non poco presso il popolo del possesso e del culto d'immagini venerate. I monaci non cessarono mai d'essere iconoduli, seppure con cautela; ma non sempre: è ben nota per esempio l'aperta, violenta campagna contro gli "imperiali" condotta, in Costantinopoli stessa, nel convento di S. Giovanni Studita, persino con immagini, appunto, che accompagnavano le invettive, rappresentando gli "eretici" del governo mentre stavano distruggendo le icone. Talchè sotto Costantino V - ch'era egli stesso un teologo di tendenza eretica unitarista o monofisica - la repressione antimonastica ebbe aspetti piuttosto radicali; mentre d'altra parte, la stessa elezione di Costantino al soglio imperiale, aveva provocato addirittura una rivolta tra il popolo di Bisanzio, in gran parte favorevole alle immagini. E altre reazioni violente s'ebbero in campo internazionale, nei rapporti col Papato, ed anche coi Longobardi e coi Franchi in Italia; non sta a me riassumere la storia. Basta ch'io ricordi che quando l'augusta ateniese Irene divenne reggente in nome del figlio Costantino VI che aveva appena dieci anni, questa europea e iconodula nel 787 fece la pace

con Roma e convocò a Nicea il sesto concilio ecumenico, che ristabilì il culto delle immagini. Il quale tuttavia durò poco, incontrò la reazione dell'esercito che si valse del giovane imperatore per togliere di mezzo Irene, che tuttavia riuscì infine ad impadronirsi del proprio figlio, lo fece acciecare e regnò sola per cinque anni (797-802). Seguì un periodo di continue sommosse e ribellioni che avevano per ragione, o pretesto, la questione delle immagini, Irene finì con l'essere detronizzata dal suo tesoriere Niceforo, seguito al potere dal figlio Stavrakios e poi dal cognato di questo Michele, tutti rapidamente e liminati; quando Michele, fu tradito e ucciso dal suo generale Leone V e costui divenne imperatore, tra l' 813 e l' 820 (quando fu a sua volta assassinato), l'iconoclastia, ch'era stata almeno ufficialmente sospesa tra il 787 e l' 813, ridivenne legge rigorosa per l'impero. Il periodo di sospensione di Irene è tuttavia importante per la storia dell'arte: in quel quarto di secolo all'incirca si seguirono decorazioni iconiche anche a mosaico, delle quali qualche tratto ancora rimane. Infine, per farla breve: dopo il cinquantennio circa della dinastia armoriana o frigia, quando nell' 842 un'altra donna, Teodora, vedova dell'iconoclasta e moderato Teofilo, divenne imperatrice reggente in nome del figlio Michele III minorenne, essa restaurò solennemente il culto delle immagini. La data divenne quella d'una delle più grandi feste del cristianesimo bizantino (la festa dell'ortodossia), Teodora fu fatta santa; l'iconoclastia fu definitivamente debellata per tutti i secoli successivi di vita dell'Impero.

S'ha da dire, anzi da sostenere con energia, contro l'opinione semplicistica di molti storici, che la crisi non provocò quella sospensione quasi totale dell'attività artistica bizantina, che si tramanda nei Manuali correnti. L'iconoclastia era decisamente contraria alla rappresentazione di figure sacre, ma, quasi a compenso, promosse una nuova fioritura di decorazioni a carattere ornamentale, in cui profuse una ricchezza ed una fantasia per l'innanzi ignote. Anche Diehl del resto aveva supposto che a Costantinopoli, in questo periodo, vi fosse stata una grande produzione di decorazioni a contenuto profano, d'argomento narrativo (cacce, giochi, cerimonie imperiali), dove la figura umana era esclusa solo come rappresentazione della divinità: si tratta d'una ragionevole ma incontrollabile ipotesi. Pare invece sicuro che s' eseguissero allora vaste e splendide decorazioni di carattere ornamentale puro e semplice. L'imperatore Teofilo, oltre ad erigere nel Palazzo edifici di tipo spiccatamente asiatico, fece decorare a mosaici del tutto non antropomorfici il "Triclinio della Perla", il "Cubicolo dell'Armonia", il padiglione dal nome arabo d' Musrata, e un nuovo edificio, il Bryos, cercando di emularvi il fasto dei famosi palazzi dei Califfi Abbassidi di Bagdad. La affermazione, poi, del Muratov e di altri studiosi anche recenti, che si sia "costretti a frci un'idea della pittura bizantina tra l'VIII e il X sec. studiando i mosaici e gli affreschi conservatisi in

Italia" è accettabile soltanto come indicazione della possibilità di particolari interventi. L'Occidente, ed anche l'Italia, hanno maturato in quei secoli un loro linguaggio pittorico, non ancora propriamente neolatino ma già non più barbarico, che ha a suo momento centrale la cultura carolingia: esso ha una struttura propria, sebbene non insensibile - come tutto il Medioevo del resto - al prestigio costantinopolitano. Il che non esclude, ovviamente, l'eventualità che qualche maestro bizantino "specializzato" in pittura iconica e disadatto o restio a lavorare di ornamenti, non trovando impiego a casa propria, nemmeno presso i monasteri, sia venuto a dipingere in Italia: qualche caso possibile in quest'ordine, si potrebbe indicare tra gli affreschi di Santa Maria Antiqua, o anche altrove, a Roma, e a Santa Maria di Castelseprio; ma si tratta appunto di casi singoli, che vanno accertati uno per uno e sulla base d'un'attenta analisi delle strutture linguistiche specifiche, non per considerazioni generiche e a così dire di senso comune. S'ha inoltre da rammentare che il fenomeno iconoclasta è nell'insieme fenomeno di prevalenza orientale nella cultura bizantina, perciò, in mancanza di monumenti a Costantinopoli, sarà, più che in Italia, in Oriente, che si potrà logicamente rintracciare qualcosa che possa dare un'idea dell'arte bizantina di tale periodo. -

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

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

Esemplare è il caso della grande moschea di Medina, fatta costruire da Ualid come quella di Damasco, e splendidamente decorata di mosaici, poi perduti. La fonte più antica sono gli Annali di AL-YA'QUBI (+ 284 egira = 897: ediz. Hutsma, II, 339-40), che han valore particolare non soltanto per la vicinanza nel tempo (la costruzione della moschea di Medina fu terminata nel 708-9: la decorazione che seguì è dunque di poco anteriore a quella della moschea di Damasco) ma anche perchè riportano parole di Al-Uaqidi, contemporaneo. Dice il passo: "al Uaqidi riferisce che al-Ualid aveva mandato ad informare il re dei Romani ch'egli aveva demolito la moschea del Profeta di Dio e per domandare il suo aiuto in proposito: l'altro gli inviò 100.000 miqtal d'oro, 100 operai e 40 carichi di tessere per mosaico. Al-Ualid mandò tutto questo a Omar G. 'Abdal 'azir (l'incaricato del lavoro del califfo) il quale l'utilizzò per la moschea..." Dello stesso tempo, e quasi negli stessi termini è la notizia d'un'altra fonte: l'al-Akhbâr at-tinal di Ad-Dinawari (+ 895): "Ualid...scrise al sovrano dei Romani... per domandargli che gli mandasse quel che poteva di tessere per mosaico; l'altro gliene inviò 40 carichi etc.". Negli Annali di At-Tabari (+ 923) si legge: "Ualid informò il re dei Romani etc...., e disse che lo doveva aiutare in questa occasione. L'altro gli inviò 100.000 miqtal d'oro, 100 operai e 40 carichi di tessere per mosaico", etc. E' da notare che la relazione di At-Tabari è considerata dagli specialisti di storia islamica di valore eccezionale, perchè in essa le origini dell'informazione sono precisate, e si tratta di quattro fonti singolarmente attendibili: due risalgono a Salih b. Karsan, vale a dire al personaggio che fu ufficialmente proposto ai lavori, le altre due a testimoni oculari, di cui uno era maestro muratore, cioè persona di competenza tecnica. Sicchè il Sauvaget (1) per es., può concludere: "è chiaro che at-Tabari ha scelto, per presentarle qui, nella massa prodigiosa di documenti che aveva raccolto, le versioni che giudicava più autorizzate e più degne di fede". Gli storici successivi sono ovviamente meno importanti ed attingono alle medesime fonti- Ho già ricordato che per la grande moschea di Damasco, costruita dallo stesso Ualid (e della quale la splendida decorazione a mosaico ancora in buona parte rimane: la vedremo tra poco) le notizie degli storici arabi (specialmente Mugaddasi, Ibn-Asakir, etc.) sono forse anche più numerose e circostanziate. Abbiamo visto che, secondo Ibn-Asakir, per esempio, Ualid, per ottenere i "maestri romani" e i mosaici dall'imperatore, sarebbe ricorso addirittura alle minacce e al ricatto. Il famoso Ibn-Giubeir precisa, che l'imperatore romano mandò allora 12.000 artigiani, etc.; e possiamo credere abbia esagerato nel numero.-

(1) J. SAUVAGET, La Mosquée Omeyyade de Médine, Paris 1947, pp. 12-13.-

Tuttavia, le notizie sono troppo numerose e concordi, per poterle screditare in blocco. Nemmeno si può dare ad esse l'interpretazione di comodo che ha proposto taluno (1) che le testimonianze arabe quando parlano di Rum = romani, intendessero non propriamente bizantini, ma quei cristiani di rito greco melkita che vivevano in territorio mussulmano, particolarmente in Siria. Che, tra gli artigiani adunati dai califfi omayyadi per costruire e decorare i loro edifici ve ne fosse di codesti (per la parte in muratura, sappiamo che i migliori erano i copti, fatti venire dall'Egitto) è credibile, anzi ovvio; ed io stesso del resto (1939) lo avevo sottolineato: "Non deve meravigliare la persistenza, in Palestina e in Siria, di attive scuole di mosaicisti: a Gerasa recentemente (1931) furono scoperti importanti avanzi di mosaici pavimentali e parietali del V e del VI secolo, i cui motivi sono in prevalenza fitomorfici e architettonici (Crowfoot); sono noti i mosaici di Madaba, dei quali fu autore, probabilmente, certo Salamano, perchè si è letto il suo nome, seguito dalla specificazione "mosacista" in un'epigrafe rinvenuta, tra altri mosaici, sotto la porta sud est della città, tra i resti della chiesa dei SS. Apostoli, terminata - come appare da altra scritta - nel 578-79 (Vajs); un elegante mosaico, poi, fu trovato a Bittir, a 11 Km. da Gerusalemme: esso, dichiara la scritta dedicatoria, è opera di certo Antonio Calogà, e fu eseguito probabilmente alla fine del sec. VII (Vincent), etc. In genere, poi, i motivi fitomorfici e architettonici, che trionfano nelle decorazioni di Gerusalemme e di Damasco, se erano stati messi in sordina dal preponderare dell'iconografia nei mosaici parietali bizantini, s'erano conservati tenacemente nei mosaici pavimentali in tutta l'area dell'impero: come provano, oltre ai citati, altri esempi numerosi in Grecia" etc. - E' dal 1939 ad oggi, molti altri tratti di pavimenti musivi di tal genere sono venuti in luce nella zona, a ulteriore conferma di quelle osservazioni; di alquanti ho dato notizia per introdurre all'esame stilistico degli affreschi del Kuseyr 'Amra. Ma sta il fatto che mancano attestazioni, sia di monumenti che di cronache, al riguardo di mosaici parietali, la cui tecnica è ~~in questo~~ diversa e in ogni caso più difficile di quella dei pavimenti, e che le fonti arabe - e tra le più attendibili - parlano troppo concordemente di richieste di tessere e di maestri di mosaico dirette dai califfi al re dei Romani, cioè all'imperatore bizantino: è chiaro che per decorazioni così grandiose, raffinate ed eleganti quali quelle delle maggiori moschee, né il materiale, né la tradizione tecnica, né il limitato repertorio figurativo dei facitori di pavimenti erano sufficienti. E' impensabile che codesti artigiani si mettessero d'un tratto, senza la guida di maestri esperti e - come provano le opere rimaste - eccellenti, ad eseguire decorazioni

(1) es. SAUVAGET, loc. cit., p. 42 sg. -

così grandiose, così splendide, d'una maturità di linguaggio pittorico talmente eccezionale. Non solo lo stile dunque, concludendo, ma anche i documenti concorrono a farci ritenere che siamo di fronte ad opere bizantine: anzi propriamente costantinopolitane. -

Come abbiamo visto, quella che viene chiamata erroneamente moschea di Omar a Gerusalemme (691-692), mentre non è una moschea, ma un santuario di pellegrinaggio, e non è opera di Omar ma di Abd-al-Malik, e il suo nome è Cupola della Roccia (Qubbat as Sakhra) perchè costruita sopra la santa roccia Haram as Sarif, è un edificio a due periboli concentrici al vano coperto da pseudocupole. Questo, e tutte le volte e le pareti erano in origine coperti dall'immenso manto musivo, ora in parte caduto; ma conservatosi quasi integro soprattutto sulla volta, i pennacchi, i pilastri, i sottarchi dell'ambulacro intermedio.

Questi mosaici sono tutti, senza eccezione, di un carattere che si suol dire, impropriamente, ornamentale (manca la figura umana, e anche gli animali sono assenti). Dico impropriamente perchè è chiaro che la dicotomia tra figurativo e ornamentale (e decorativo) ha senso solo nel contesto di un discorso di tipo "classiceggiante", il quale pone una differenza di livello semantico tra ciò che è figura e ciò che non lo è. Parlando, per es., di arte contemporanea - che ha abbandonato le poetiche "classiche" - distinguere tra figurativo e decorativo od ornamentale - che tra l'altro postula un'estetica della contemplazione gratuita, per la quale vi sono strutture che non hanno altra funzione che quella dell' "abbellimento" dell'aggiunta "gratuita"

- sarebbe del tutto privo di senso. I motivi principali, che si distinguono pur entro il formicolio dei violetti, dei vermicelli, dei verdi, sono quelli dell' acanto, della vite, delle candelabre fogliate, degli alberi di palma o d'olivo, di ciliegio o di melograno; oppure cornucopie, ceste di frutti, anfore, stelle, gioielli, o anche forme alate, variamente composte in fantastici innesti con foglie di palma, di loto, con strani fiori; e infine ornamenti creati da una fantasia immacolata, senza nessun sottinteso naturalistico. I più di codesti motivi sono di evidente origine classica: quasi tutti però passati attraverso la deformazione paleocristiana e poi attraverso la trasfigurazione bizantina. Il classico acanto dissanguato e impreciosito da Bisanzio, fatto esile e traslucido come un filamento sottomarino; le cornucopie intrecciate di Ravenna e di Salonico; i pampani di vite sparsi di grappoli, delle Catacombe, di Santa Costanza, di San Vitale, di Santa Sofia; gli intrecci di fiori e di fronde in dense corone de' mosaici paleocristiani d'Italia, di Salonico, si uniscono a temi inconsueti, come le forme alate d'origine egizia, gli alberi di cedro o di melagrano ispirati alla flora locale o mesopotamica e forse in parte derivati dalla Persia: alcuni dei quali, ignoti alla deco-

razione classica, eran però già apparsi precedentemente nei pavimenti di Gerasa e di Madaba. (Veduti dai pellegrini in Terra santa, dovevano poi suggerir loro decorazioni del tipo di quella dell'arcatura della basilica di Teodulfo a Germigny-des-Prés (IX sec.): dove appunto si ritrovano, a provare come l'Occidente si ispirasse di preferenza ad opere conosciute in "provincia").

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

Se per i mosaici della Cupola della Roccia - per la loro stesura a tappeto, per il carattere spiccatamente orientale di molti dei loro motivi, che spesso richiamano la tematica ricorrente appunto nei tappeti persiani e anatolici - l'ipotesi di una partecipazione consistente di maestranze locali alla loro esecuzione può aver fondamento, non altrettanto secondo me si può dire della decorazione della grande moschea degli Omayyadi a Damasco, fatta eseguire, come già dissi, dal califfo Al Ualid intorno al 715. Questi mosaici damasceni sono affini, per la rigorosa esclusione d'ogni figura animata e per alquanti motivi ornamentali, a quelli di Gerusalemme: ma da questi si distinguono innanzi tutto, dal punto di vista del repertorio iconografico, per una caratteristica preferenza per i temi architettonici, e specialmente vegetali, i quali inoltre sono trattati con un realismo - se si può usare questo termine - che ha la ambiguità caratteristica delle immagini bizantine: dei ritratti di Giustiniano e di Teodora, delle figure di angeli e di santi delle chiese bizantine del tempo. Lo scrittore arabo Muqaddasì (985) racconta che per questa decorazione il califfo Al-Ualid "dedicò

il ricavato di sette anni dell'imposta fondiaria della Siria, im piegandovi anche diciotto carichi di oro e d'argento ch'erano giunti da Cipro, senza contare i materiali e i mosaici che gli furon donati dai re dei Rum". "Non c'è albero o città conosciu ti - dice Muqaddasì - che non siano stati raffigurati su questi muri".

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

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

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

la presenza possibile di maestranze locali non annulla, tutt'al più intorbida, il carattere fundamentalmente costantinopolitano della struttura pittorica (c'è solo da meravigliarsi che finora nessun grande fotografo, nessun grande editore, in caccia affannosa di soggetti da riprendere e riprodurre a colori, con quell'eccellenza che le tecniche attuali consentono, abbia pensato, ch'io sappia, di sfruttare per un sontuoso volume una polifonia cromatica come questa, che presenta spunti infiniti, e la possibilità di ritagliare particolari di eccezionale splendore).

Mosaici simili, sebbene meno ricchi ed elaborati (e perciò probabilmente più affini a quelli, d'un'altra zona, Salonico) esistevano anche nella chiesa della Natività a Betlemme, (dove tuttavia l'attuale decorazione appartiene in complesso al 1169).

Ma rimane ancora della decorazione primitiva qualche tratto sulla parete settentrionale della navata: in quei frammenti è possibile riconoscere raffigurazioni dei Concilii, e ciò consente di datarli tra il 680 e il 724. Anch'essi dunque furono eseguiti in un momento immediatamente anteriore alla crisi della iconoclastia: tuttavia per l'assoluta mancanza della figura umana - sebbene siano cristiani -, per l'"astrazione" con cui sono presentati i concilii - il testo degli ordinamenti dei quali è incorniciato da architetture spettrali come quelle della moschea di Ualid - possono anch'essi darci un'idea del carattere della pittura bizantina di periodo iconoclastico.

La fama grandissima in tutto l'Islàm de' mosaici di Damasco è rivelata non solo dalle ammirate descrizioni degli scrittori arabi, ma dalle ripetizioni che di essi si fecero: una esiste ancora - è anzi una copia quasi letterale - nella tomba del sultano Baybars, che fece restaurare i mosaici della moschea (Mandrasa Zahiriya, 1279). E infine possiamo ritenere senza eccessivo sforzo di immaginazione che anche a Costantinopoli, di lì a poco, le decorazioni musive avessero a un dipresso questo carattere, (ripreso in parte più tardi - con altra intonazione e con nuovi influssi orientali - a Palermo, nella sala di Ruggero II) o almeno, a voler essere prudenti del tutto, lo avessero i mosaici e le pitture della prima fase del periodo iconoclastico.

Diciamo in breve qualcosa anche di questo argomento, per non lasciarlo troppo incompiuto. Ho già accennato come sia da respingere l'idea di taluno, che in quel momento - il quale alla fine, vedemmo, fu un momento che durò un intero secolo - i bizantini abbiano rinunciato ad ogni decorazione nelle chiese e nei palazzi. V'è una ragione innanzitutto, elementare, di gusto, per escludere un'ipotesi siffatta: la stesura pittorica era parte integrante della forma dell'edificio bizantino, non si aggiungeva alle strutture architettoniche come un pleonasma linguistico, soltanto esornativo, del quale si potesse farne a meno, lasciando le pareti nude o tutt'al più rivestite di marmi:

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

La conoscenza dell'arte omayyade è dunque necessaria a noi mediovalisti non solo in sé (come un capitolo della storia dell'arte medievale), ma anche perchè giova darci un'idea (soprattutto in base ai mosaici eseguiti, su ordinazione dei califfi omayyadi Abd-al-Malik a Gerusalemme e al-Ualid I a Damasco nel

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

dipinte, etc. -

Per nessun altro momento forse della storia bizantina, come per questi primi decenni del secolo IX (Teofilo morì nel 1'842) si ha notizia d'un'attività artistica così prodigiosa, così sontuosa. Che non era limitata, naturalmente, alle costruzioni e ai mosaici. Sappiamo per esempio che Teofilo fece rinnovare con una magnificenza inaudita tutto il guardaroba imperiale : le vesti di parata che il basileo e l'augusta indossavano durante le infinite cerimonie di corte, quelle intessute od orlate d'oro che portavano senatori e grandi dignitari nelle processioni solenni, etc. - Sembra avesse una vera passione per l'oreficeria - affidata ad un artista abilissimo, esaltato dai cronisti: autore per esempio del Pentapyrghion - un grande cofano d'oro che aveva la forma d'un castello con cinque torri, nel quale si deponavano le insegne imperiali e i gioielli della corona - . Il capolavoro di quest'orafo - o almeno l'opera di maggiore effetto - fu la decorazione della grande sala del trono, la Magnaura, dove avvenivano le udienze solenni, dove si ricevevano gli ambasciatori i quali rimanevano abbagliati da quelle meraviglie, e riportavano nei loro paesi dell'Europa l'eco della magnificenza sbalorditiva della corte costantinopolitana: "épater les barbares" era procedimento tipico dell'abile politica di Bisanzio nel Medioevo. Sopra l'augustale solium, il trono di porfido su cui sedeva l'imperatore, un albero di platano d'oro stendeva le sue fronde, dove stavano appollaiati gli uccelli d'oro; ai piedi del trono erano accucciati dei leoni d'oro; ai lati, dei grifoni d'oro montavano la guardia; di fronte, s'alzavano degli organi d'oro, tempestati di smalti e di gemme. Per accrescere l'effetto di salutare sbalordimento nei visitatori, quegli animali d'oro non erano soltanto oggetti d'una ricchezza inaudita, erano anche dei capolavori di meccanica (nella quale pure, è noto, eccellevano i bizantini: anche nel fabbricare orologi meccanici, per es., da cui trassero esempio i Veneziani per il loro - che in origine si trovava in una torretta all'angolo nordovest di S. Marco, come a Costantinopoli presso i SS. Apostoli). Nel momento in cui l'ambasciatore era introdotto, gli uccelli posati sul platano si agitavano e cantavano; i grifoni si rizzavano sul loro zoccolo, i leoni si sollevavano, battevano l'aria con la coda ed emettevano ruggiti metallici. Altri "scherzi" del genere del resto, - lo sappiamo dagli storici bizantini, e anche dalle relazioni degli ambasciatori occidentali - erano disseminati in varie altre parti del palazzo: nei giardini, fiori metallici o di smalto si aprivano al passaggio, fontane nascoste buttavano acqua, etc.

Non si può definire dunque, per farla breve, un periodo come questo, periodo di caduta dell'attività artistica, anche se questa non fu rivolta a produrre immagini sacre; ed anche se, purtroppo non c'è rimasto nulla a Costantinopoli, d'un secolo

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

Ma vi fu, come ricordai, un momento di pausa in questa lotta. Quando il 18 dicembre del 768 il vecchio imperatore Costantino V, acerrimo nemico delle immagini, posò il diadema dei Cesari sul capo dell'orfana ateniese Irene di famiglia povera, divenuta sposa per la sua bellezza del proprio figlio ed erede presuntivo Leone, non si immaginava certo che quella fragile, giovane donna, avesse in sé una tale carica di risentimento e di ambizione, una tale avidità di "arrampicata sociale" da finire col distruggere l'opera della sua vita - e infine col far perdere il trono alla sua dinastia - . Questa Irene è uno de' personaggi più difficili da giudicare, di tutta la storia bizantina, che pure è ricca di figure strane e problematiche. Entrata a far parte della famiglia imperiale, di iconoclasti arrabbiati, almeno gli uomini, anzi, divenuta augusta, la prima cosa che fece fu di mantenersi segretamente iconofila - pur avendo fatto solenne giuramento di non accettare mai le immagini -. E si salvò solo per miracolo quando nel 780, dopo la morte di Costantino V, suo marito Leone IV s'accorse che parecchi de' suoi intimi conservavano icone, e ne fece imprigionare e suppliziare un buon numero. La sua fortuna allora fu che Leone morisse improvvisamente, nel settembre di quell'anno, sicchè ella non solo rimase in vita, ma divenne tutrice e reggente del figlio, Costantino VI, che aveva dieci anni: divenne praticamente il numero uno della gerarchia. I giudizi degli storici su questa donna, senza dubbio notevole, sono estremamente contrastanti; di non controverso risulta ch'era molto bella, fredda e casta, molto devota; soprattutto, molto ambiziosa: anche gli storici bizan

tini più favorevoli riconoscono che il tratto dominante del suo carattere era τὸ φιλαρχόν = l'amore del potere. Il che può spiegare molti aspetti del suo comportamento: rimasta vedova ancor giovane, e bella com'era, non ebbe amanti (cosa singolarissima, soprattutto a Bisanzio) per non aver padroni; madre d'un solo figlio, lasciò che l'ambizione soffocasse in lei anche il sentimento materno: dopo un'infinità di intrighi, di violenze, di crudeltà da parte sua e dei suoi ~~stessi~~ sostenitori (ed anche di coloro del partito avverso, che appoggiavano invece suo figlio Costantino VI come imperatore legittimo) dopo essere stata detronizzata nel 790 ma subito perdonata dal figlio, che la richiamò al Palazzo, non ebbe pace fino a che, con una serie incredibile di raggiri, di tradimenti, di ricatti, riuscì a muovere la fazione avversa al giovane imperatore, a farlo catturare, portare in Palazzo dove gli fece strappare gli occhi: per colmo di vendetta volle che questo supplizio avvenisse nella camera rivestita di porfido, ch'era quella dove l'imperatrice partoriva l'erede legittimo (che perciò si chiamava porfirogenito) e dove ella aveva messo al mondo quel povero ragazzo. Seguì naturalmente una persecuzione spietata dei sostenitori del giovane Costantino - cioè degli iconoclasti - ed il dominio incontrastato di Irene e degli iconofili, fino a che anch'ella non fu a sua volta detronizzata ed esiliata da ultimo, a Lesbo, dove morì, abbandonata da tutti.

Anche la restituzione del culto delle immagini, per la quale Irene ebbe dai panegiristi dell'ortodossia l'appellativo di "piissima" e per poco non fu canonizzata dal clero bizantino, sembra essere stata motivata insieme dal fanatismo religioso e dalla sfrenata ambizione di potere: mescolati in lei fino a non potersi distinguere l'un dall'altro fino anzi a giustificarsi l'un l'altro, e in ogni caso concorrenti a spingerla ad appoggiare i nemici degli uomini della sua casa (il suocero, il marito, il figlio: tutti fieramente iconoclasti) per aprirsi la via ad un dominio personale, incontrastato e assoluto. L'operazione le riuscì dopo la morte del vecchio imperatore Costantino V: con abile manovra allora indusse un nuovo concilio che, opponendosi a quello radicalmente iconoclastico del 753, restaurò in tutto l'impero il culto delle sante immagini. Nel 787 i padri riuniti a Nicea proclamavano che le icone dovevan essere "ristabilite nelle chiese, sugli oggetti di culto, sulle vesti religiose, sui muri, sui quadri isolati, nelle case e nelle strade. Giacchè più le si vedono, più ci si eleva fino al ricordo rispettoso dovuto ai personaggi ch'esse rappresentano. Noi decretiamo che si baceranno, che ci si prosternerà davanti ad esse, ma senza render loro il vero culto che è dovuto soltanto alla natura divina". Questa riserva, abbastanza ipocrita, era stata aggiunta evidentemente per dare un contentino agli iconoclasti, che rimanevano forti e pericolosi, malgrado la sconfitta, del resto temporanea. -

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

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

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

Nella stessa chiesa, nel nartece, v'era un altro ciclo di mosaici, però sicuramente degli anni 1025-28: li abbiamo studiati altra volta.

Anche a Costantinopoli, durante la tregua di Irene, si ripristinarono icone (sappiamo per esempio da Codino^{che} nello stesso Palazzo Imperiale Irene fece eseguire una immagine musiva del Salvatore, in sostituzione di quella antica, di bronzo, distrutta da suo marito, l'iconoclasta Leone, etc.) ma nulla è rimasto. Qualche altro esempio può essere rintracciato fuori di Bisanzio: a Roma e a Salonicco, ma questo è un discorso abbastanza ovvio, che del resto abbiamo sviluppato altrove. Resta ora, per concludere questo non inutile excursus bizantino e tornare al nostro argomento specifico, da sottolineare che d'ora in poi la tematica della figura umana, come "segno fondamentale" del linguaggio figurativo - che alla loro volta ~~sono~~ legati ad una particolare ideologia - rimarrà dominante anzi quasi esclusivo nell'arte di Costantinopoli e infine del Medioevo europeo. Non senza ragione i bizantini esaltarono l'avvenimento della restituzione delle immagini come una delle più grandi vittorie della loro storia: una sorta di trionfo contro la "servitus per sica", paragonabile alla vittoria di Maratona nell'evo antico. In poche parole: di fronte all'eterno pericolo dell'Oriente e della sua tendenza a perdersi nell'irrazionale, il recupero dell'immagine, della figura umana nelle arti, ora cristiana, dell'Occidente, segnava l'affermazione definitiva della vocazione all'umanesimo, che fu sempre, nei secoli, la vocazione dell'Europa.

Per lasciare meno incompleto il discorso sull'arte degli Omayyadi di Siria - che, come vedremo, avrà la sua continuazione, ed evoluzione, coerenti in quella di Spagna - converrà ora esaminare i castelli, e in particolare il più ricco e il più famoso di tutti: quello di Mschâttà in Giordania. -

A proposito dello Mschâttà - del quale non ho intenzione di riprendere qui l'intero problema - considero sufficientemente stabiliti i dati seguenti. Il castello, con estrema probabilità, fu fatto costruire dal califfo Omayyade Ualid II. Vi è la notizia, purtroppo non specifica, del Kitab el-Aghani (costo califfo costruì parecchio in quella regione, la Belqà), v'è soprattutto il ricordo di Severus ibn el Muqaffà a proposito del castello at-Tuba, iniziato da Ualid II, ma rimasto incompiuto alla morte di questo, il 16 aprile 744, allorchè le corvées che vi lavoravano furono tutte chiamate altrove e impiegate in altri lavori. Già il Musil aveva osservato, che lo stato di incompiutezza del kasr at-Tuba si poteva spiegare attendibilmente con questa notizia dello storico Severus. Lo Mschâttà, soprattutto considerandone le strutture interne, per molti aspetti eccezionali nel lessico costruttivo siriano, appare chiaramente della stessa epoca, ed è rimasto ugualmente incompiuto. Il che può essere riferito allo stesso avvenimen -

to (1).

In ogni caso: abbandonata definitivamente e da tempo, come del tutto improbabile, la datazione dello Mschâttà al IV sec., proposta dallo Strzygowski (1904), s'è dovuta pure correggere l'attribuzione meno incorretta (Brunnow, Benoit, etc.) al periodo ghassanide. E' stata infatti notata - a parte ogni altra considerazione - in una piccola stanza di facciata, che faceva parte assai probabilmente degli excubitoria, al centro della parete meridionale, cioè in direzione della Mecca (qiblah), una nicchia: che non può essere altra cosa che il mihrab. La stanza era dunque il luogo di preghiera del distaccamento di guardia al castello; e si trattava di seguaci di Mohàmed.

Perciò lo Mschâttà è un castello islamico. Ma non lo si può completamente assimilare agli altri castelli omayyadi. Questi, secondo l'interpretazione del compianto Sauvaget (2) (condivisa da D. Schlumberger, almeno per quanto riguarda il Qasr el-Heir el-Garbi), erano la residenza di grandi proprietari che vivevano sulle loro terre; le quali poi erano altrettante concessioni fondiari che i califfi omayyadi accordavano, sia ai membri delle loro famiglie per assicurarne le entrate, sia a persone di cui volevano ricompensare, o ottenere, i servizi. Molte di queste installazioni sono state stabilite ex nihilo all'epoca omayyade: altre - in numero elevato e possiamo credere le prime in ordine di tempo - hanno sfruttato, occupando e restaurando, castra, terme, in genere opere idrauliche romane o bizantine abbandonate. In tal modo gli Arabi ereditavano non soltanto coteste installazioni romane, ma anche il sistema del loro sfruttamento. C.H. Becker aveva infatti già osservato, che a questo proposito la dottrina giuridica e la procedura amministrativa degli Omayyadi non erano che una sopravvivenza dell'uso romano di concedere in enfiteusi gli agri deserti demaniali: "nous sommes désormais certains que le système n'a pas été, come on le croyait, appliqué seulement en Egypte, mais aussi en Syrie et en Irak" (3).

Questi castelli, quando non erano conservati nella loro funzione di fortificazioni militari, venivano adattati, all'interno, in relazione alle necessità dello sfruttamento agricolo:

(1) E. K. CRESWELL, Early Muslim Architecture, I, 1932.

(2) durante il VI Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Algeri, Ottobre 1939: cfr. Résumés des rapports et des communications, Paris, 1940, pag. 42.

(3) J. SAUVAGET, loc. cit., pag. 43.

in particolare erano conservate, o sviluppate, le installazioni idrauliche: canali di condotta delle acque o di irrigazione, oltre che mulini, serbatoi etc.. Alcuni tuttavia - che possiamo credere fossero di proprietà di membri della famiglia principesca, o di alti personaggi della corte omayyade - avevano anche un quartiere di residenza, più o meno vasto e articolato (esempio tipico il kasr el-Heir: ma ne vedremo altri in seguito). Il castello di Mschâttà appartiene a questa seconda categoria. Ma si distingue anche, nettamente, da tutti gli altri esempi conosciuti.

Le differenze fondamentali ch'esso rivela sono: la decorazione scolpita esterna eccezionalmente vasta e ricca; e certa disposizione e forma dei vani all'interno: particolarmente del quartiere all'estremità nord, dove ci si presenta una sala in figura di amplissimo e perfetto triconco, (in origine, o nel progetto, coperto da cupola o, più probabilmente, da pseudocupola (xylotroullos)) preceduto da un vano a pianta basilicale. Queste due particolarità - oltre ad altre minori e connesse, che vedremo - attestano a mio vedere, e come cercherò qui di provare, che si tratta d'un castello destinato allo stesso califfato: organizzato "funzionalmente" per rispondere ad esigenze legate alla vita ufficiale del principe e della sua corte. Rimandando a più tardi l'esame del famoso fregio esterno, mi limiterò qui alla ricerca delle origini architettoniche di quelle forme e disposizioni.-

I. - La cinta - La cinta dello Mschâttà - come degli altri castelli omayyadi - deriva immediatamente dalle cinte dei castra romani del limes: sia nella sua forma e misura generali, che nei suoi particolari, compresevi le torri a pianta semicircolare o quasi circolare, provviste all'ultimo piano di un ambiente ch'era in comunicazione col cammino di ronda. Non per riaprire una inutile querelle, ma piuttosto nella speranza di chiuderla, debbo dire che è assai poco sostenibile l'opinione di alcuni studiosi, i quali, a seguito soprattutto di H. Stern, ritengono addirittura pacifico che "aucune fortification romaine ni bysantine ne montre ce dispositif", mentre "il semble constituer, par contre, un des caractères des enceintes de villes et de castella dans l' Empire sassanide. Les tours sont toujours massives, construites sur plan semicirculaire. En outre, elles sont décorés de niches ou d'arcades que l'on retrouve dans les châteaux omeyyades dont l'enceinte est conservée jusqu'au faite. Aussi une influence de l'architecture sassanide sur l'arte omeyyade paraît-elle incontestable" (1). Se anche in questa materia dobbiamo applicare la logica, questa conclusione, piuttosto perentoria, si regge soltanto se sono valide le premesse. Ma la prima di queste è indubbiamente falsa: largamente e puntualmente contraddetta dai fatti. Non è vero che cinte fortificate romane

(1) H. STERN, durante il VI Congr. Intern. Studi Bizant., cfr.:

manchino di torrioni semicilindrici; è anzi assai agevole allineare una serie numerosa di castra o di cinte di città romane, dove torri di cotesta forma sono presenti, e a partire dal primo secolo dell'impero. Chi abbia, per es., negli occhi l'affresco pompeiano col volo di Icaro, ricorderà la bella veduta d'una cittadella romana nello sfondo: ivi le quattro torri merlate che affiancano la porta sono semicilindriche. Chi abbia letto Vitruvio, rammenterà ch'egli raccomanda di fare, precisamente, tonde le torri delle fortificazioni, perchè sono meno vulnerabili (1). Torri semicilindriche si vedono ai lati delle porte di castra romani riprodotti nei rilievi della colonna Antonina. A pianta circolare, o poligonale a molti lati, sono le torri urbiche di Torino, Nîmes, Autun. A pianta semicircolare, soprattutto, sono i torrioni accanto alle porte della cinta aureliana di Roma: esempi tipici e facilmente accessibili. "Le porte come le mura Aureliane furono costruite in base ad una pianta precisa nella quale erano prestabiliti tre tipi corrispondenti all'importanza economica delle vie (a quel modo difese. Al primo tipo appartengono le vie Appia, Flaminia, Ostiense e Portuense, cioè le vie maestre del Nord, del Sud e dei porti annonari della città imperiale. Queste porte di primo ordine ebbero torri semicircolari e una cortina di travertino ad archi gemelli. Le vie di secondo ordine vennero abbellite da una porta più modesta, fiancheggiata da torri semicircolari, sempre dello stesso tipo.... tali sono le porte Latina, Nomentana e Salaria. Al terzo ordine appartengono le vie vicinali, come per esempio quella che conduceva dalla porta Metronia alle Paludes decenniae, e l'Asinaria" (2). Ed anche queste avevano torri se-

segue: Résumés, cit., pag. 187. Ripubblic. in estenso nell'art. Notes sur l'architecture des châteaux omeyyades, in "Ars Islamica" XI-XII, 1946, pagg. 72 sgg. Opinione condivisa da S. BOTTARI in Monumenti svevi in Sicilia, Palermo, 1950, e Intorno alle origini dell'architettura sveva nell'Italia meridionale e in Sicilia, in "Palladio" N. S. I., 1951, pagg. 30 - 31. -

(1) VITRUVIO, I, 5 : "Le torri dunque debbono farsi o rotonde, o poligone: poichè le quadrate sono facilmente fracassate dalle macchine, perchè gli arieti percuotendo rompono gli angoli: ma nelle figure rotonde non possono nuocere, non facendo altro che spingere verso il centro le pietre, che sono come tanti conii". (Traduz. B. GALIANI). Già lo Choisy del resto, interpretando Vitruvio, aveva disegnato come tipiche delle cinte fortificate romane le torri a pianta semicircolare, con cammino di ronda e merlature. Vitruvio stesso (I, 10) non soltanto prescrive al sommo delle torri l' "ambiente del cammino di ronda", ma raccomanda di stabilirvi una passerella di legno da togliere in caso di necessità, per interrompere il passaggio.

(2) I. A. RICHMOND, Il tipo architettonico delle mura e delle porte di Roma costruite dall'imperatore Aureliano, in "Bull. Arch. Com.", LV, Roma, 1927, pagg. 41 - 67.

micilindriche, con passaggio per il cammino di ronda talora anche duplice, ed ogni altra desiderabile sistemazione di difesa (1). Quanto all'articolazione esterna con nicchie ed arcate di coteste torri, che sarebbe, secondo Stern, un'altra caratteristica esclusiva dell'architettura sassanide, essa pure si ritrova, in forme variate, nelle fortificazioni romane: e raggiunge la sua massima complessità, tra i monumenti salvatisi, nella Porta Nigra di Treviri (torri semicircolari a quattro ordini sovrapposti). Per i castelli propriamente detti, basti ricordare le torri semicircolari dei castra di Campona, Ulcisia, Budakalasz (qui anche un bell'esempio di cammino di ronda) sul Danubio; Byblos in Africa, Volubilis o Tamuda in Marocco, etc.

Contrariamente all'opinione suesposta, dunque, un esame obiettivo dei dati a nostra disposizione attesta (se non basta la lettura di Vitruvio) che la cinta fortificata romana con le sue cortine, il suo cammino di ronda, i suoi torrioni semicilindrici, è già sostanzialmente stabilita nel I° sec.: e in seguito si sviluppa coerentemente in quel senso. Non si vuole negare - anzi è ragionevole ammetterlo - che anche qui, all'origine, non si possano e debbano riconoscere spunti ellenistici. Ma sembra improbabile che sull' "evoluzione" abbiano potuto agire suggerimenti persiani: se non altro, per ragioni cronologiche. La cinta aureliana di Roma è determinata da uno sviluppo secolare e coerente: il suo progetto originale "sebbene bene semplicissimo, rispecchia in ogni suo dettaglio le norme di fortificazione del III sec." (2): quando cioè l'architettura castrense dei Sassanidi - alla quale, nella più benevola delle ipotesi si possono assegnare i pochi castelli sicuramente persiani, che conosciamo - era appena sul nascere.

E' del resto ovvio riflettere, che il castrum romano, da Augusto a Diocleziano - per fissare grosso modo i due termini dell'evoluzione: giacchè, com'è noto, le fortificazioni bizantine, almeno fino a Giustiniano, non segnano che una continuazione senza distacco di quelle tardoromane - non ha uno sviluppo "libero", voglio dire, che non sia strettamente funzionale. Esso deve rispondere ad esigenze che non ammettono deviazioni: quelle esigenze concrete ed urgenti, che si impongono durante secoli di pratica e di sperimentazione dei bisogni dell'armata romana e delle necessità di difesa del territorio. Erano esigenze vitali: sulle quali le "influenze" del gusto figurativo potevano avere ben poca azione. Anche l'adozione, in punti di particolare debolezza della cinta dapprima, e poi spesso lungo tutto il perimetro (specie agli angoli), di torri a pianta se-

(1) G.B. GIOVENALE, Le porte del recinto di Aureliano e Probo, Ibid., LIX, Roma 1931, pagg. 10 - 116.

(2) I. A. RICHMOND, loc. cit., pag. 50.

miccircolare o poligonale non era stata determinata, lo s'è visto da Vitruvio, da una "influenza" sassanide (comunque impen-
sabile nel I secolo), ma dalla necessità di rendere cotesti ba-
stioni meno vulnerabili. La storia dell'architettura castrense
romana è ancora da scrivere; ma le sue due grandi fasi succes-
sive possono dirsi delineate. In un primo tempo, quando il movi-
mento romano è espansivo, l'esercito considera quale nucleo suf-
ficiente della fortificazione la trincea, il vallo, il terra-
pieno, rinsaldato e difeso, ma sempre in qualche modo provviso-
rio, non definitivo: trampolino per un balzo ulteriore. Ma, da
Augusto in poi, quando, più che a conquistare nuovi vasti terri-
torii, si comincia a pensare piuttosto a difendere stabilmente
quelli già conquistati, ciò che ha valore difensivo acquista
prevalenza: quindi le murature stabili, soprattutto lungo il li-
mes: che viene fissandosi, specie con Traiano, senza grandi o-
scillazioni. E' allora che, propriamente, nasce l'architettura
(se così si può chiamare) castrense romana: la quale tuttavia
si innesta sulle disposizioni, già fissate, degli accampamenti.
In questo momento, è da credere, Roma si vale, per ciò che ri-
guarda certi aspetti soprattutto formali delle fortificazioni
stabili, dell'esperienza del mondo ellenistico: il quale pure,
dopo la rapida espansione di Alessandro, s'era ritirato in una
posizione difensiva. La tradizione legionaria e quella elleni-
stica si fondono allora nel castrum medioromano: il quale assu-
me la sua forma caratteristica, che rimane, fondamentalmente, im-
mutata fino al tramonto dell'Impero. Essa infatti non può es-
sere abbandonata all'eventuale gusto per una "moda" (seppure si
riuscisse ad individuarla storicamente ed archeologicamente) di
questo o di quell'imperatore. E' fissata da una regolamenta-
zione, che si evolve assai lentamente (come sempre è avvenuto e
avviene dei "Regolamenti" dei militari). Un manualetto, la
Castrorum Metatio del gromaticus Hyginus, riflette quei rego-
lamenti per la misurazione e la disposizione dei castra, quali
dovevan essere in dotazione nell'esercito romano. Quando il me-
tator, che precedeva le truppe, aveva fissato il luogo opportu-
no e stabilite le misurazioni regolamentari, secondo l'entità
e la natura del distaccamento, lo scopo militare della fortifi-
cazione, etc., avevano inizio, dove occorresse, le costruzioni
stabili, alle quali "tutto l'esercito lavorava, trasformato
in una grande maestranza di operai, a cui era di guida il prae-
fectus fabrum, e davano razionale inquadratura i manipoli di pro-
vetti operai specialisti analoghi alle odierne truppe del ge-
nio" (1). In un'organizzazione siffatta - seppure le prove ar-
cheologiche di eventuali "precedenti" non fossero come sono,
totalmente negative - sarebbe comunque difficile potessero a-
gire "influenze", estranee alle reali e concrete necessità mi-
litari.

(1) G. GIOVANNONI, La tecnica della costruzione presso i Roma-
ni, Roma, S. a., pag. 125.

Ed anche sulla comune origine della disposizione interna della maggior parte di cotesti castelli postromani (el-Anderin, Farascband, Kharbet el-Beida, el-Kastel, at-Tuba, Susa, Augusta, etc.) non credo si possano conservare molti dubbi. E' una disposizione, per la quale lungo il perimetro interno delle mura vien costruita tutta una serie di locali, che danno sul cortile centrale lasciato libero. Questa, secondo taluni, sarebbe una caratteristica sassanide (si cita ad esempio soprattutto Farascband): e perciò la presenza di essa in castelli islamici, e poi siciliani, sarebbe un'altra prova della loro derivazione sassanide. Ma anche questa ipotesi frettolosa vale quanto quella delle torri semicilindriche, cioè non resiste al controllo dei fatti. Anche la disposizione dei locali allineati lungo il muro di cinta intorno ad un cortile centrale, talvolta colonnato (che rimane poi in certa edilizia medievale, non soltanto islamica: per es. nei chiostri) è presente, prima che nei fortini sassanidi, nei castra romani: penso anzi fosse piuttosto corrente anche in Siria (el-Anderin, etc.), oltre che in Africa: "a l'intérieur des grandes forteresses une série de chambres de dimensions régulières sont adossées au mur d'enceinte (Timgad). Elles donnent sur une cour intérieure ou sur une rue, que des logements bordent de part et d'autre" (1). Ma vi sono anche esempi anteriori. Uno ci era offerto già dalla nota descrizione del castello di Alta Ripa, dovuta al retore Simmaco. E gli scavi condotti dalla Commissione per lo studio del limes germanico hanno portato G. Bersu alla scoperta ed al dissotterramento di questo castello su uno sperone elevato che si protende in un'ansa del Reno, in una località presso Mannheim, che conserva ancora il nome di Altrip. E il castro di Altrip è risultato corrispondente alla descrizione di Simmaco. Cinta con torri semicilindriche (cilindriche e speronate le angolari); all'interno, intorno ad un ampio cortile centrale porticato (quale resterà poi nelle derivazioni bizantine, es. el-Anderin, e siciliane, es. Augusta) una serie continua ed uniforme di locali allineati, precisamente quale riappare nei castelli persiani (Farascband) e islamici. Altro castro romano, di forma analoga, fu scavato da G. Blondel sulle rive del Rodano a Chancy presso Ginevra. E se ne saranno ritrovati probabilmente altri, che non conosco (2). A che servissero cotesti locali, è facile ca-

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

(2) Ignoro se è avvenuta la pubblicazione da tempo annunciata, dei rilievi di tutte le fortificazioni del limes renano, da parte dei proff. K. Stöhl^lin e O. Schultess, con l'appoggio della Commissione romano-svizzera.

pire: ad alloggiare i soldati: mentre nel cortile centrale, im-
mancabile in ogni caserma, forse, come in certi anche moderni
caravanserragli, si radunavano cavalli, masserizie, etc.

K. Stade (1) - da cui traggo la pianta del castrò di Altrip -
denomina ragionevolmente cotesti locali intorno al perimetro,
Kasernen. Altri esempi, di epoca addirittura medioromana, ho
richiamato in un corso, se non ricordo male, d'un paio d'anni fa.

Non pare dunque vi fosse molto di nuovo, per questo lato,
nelle costruzioni dei Sassanidi. Sarà piuttosto possibile, chi
voglia approfondire lo studio, trovare relazioni tra una dispo-
sizione siffatta dell'interno di cotesti castra, e certe esigen-
ze o prescrizioni regolamentari della Castrametatio romana. Ba-
sti ora aver appurato che questo "tipo" esisteva nella pratica
costruttiva castrense dell'esercito romano: era anzi, probabil-
mente, il "tipo" più semplice di castrum: in sostanza, una ca-
serma fortificata. Furono edifici di questo genere, comunque,
che gli Arabi dovettero conoscere, e alla loro volta costruire.
Castra romani infatti erano, e in parte sono tuttora dissemina-
ti lungo tutto il limes della Provincia Arabia. Gli Arabi cono-
scevano perfettamente quelle fortificazioni, che avevano incon-
trato proprio sul cammino della loro espansione: si può anzi di-
re, che coteste costruzioni limitanee, "desertiche" furono le
prime forme di architettura "civilizzata" con le quali vennero
a contatto. Sul limes di Transgiordania avevan visto i castra
di Traiano: quelli di Odhroh e di Lejjun, per esempio, o i poste-
riori di ʿad-Dumeyr (che si può datare al 162 a. D.); di Osheyr,
del tempo di Diocleziano (284-305), di Da 'janiyya, etc. (2),
senza contare quelli dell'Egitto e dell'Africa (es. Lambaesis,
prima del 146; Sur Juab, antica Rapidum, prima del 300, Nador;
3-4 sec.; Kaua, 4 sec., etc.). Se ne erano impadroniti, li a-
vevano usati per i loro bisogni. A soli 11 km. dallo Mschâttà
sulla strada per Amman, per es., vi è El Qastal: castrò romano,
che dopo la partenza del distaccamento di cavalleria illirica di
guardia ai confini, fu occupato dai Ghassanidi, e poi dagli O-
mayyadi, che lo riorganizzarono. Giacchè, frattanto, avevano im-
parato a costruirne essi stessi - o meglio a farli costruire
dalle "liturgie" - . Nei castelli della Belqà, troviamo que-
sta architettura araba, o al servizio degli Arabi, già sicura.
La costruzione di fortificazioni è una delle maggiori attività
dei califfi Omayyadi. Già il fondatore della dinastia, Moawia,
aveva nel 640 (19 H.) fortificato i confini della Siria e in-
nalzato torri di guardia. Nel 642 'Amr costruiva la fortezza
di Jiza; nel 658 Ziyad erigeva il forte di Qal 'at Ziyad a

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

(2) v. specialm. BRUNNOW e DOMASZEWSKI, Die Provincia Arabia, I.

Istakr, nel 702 'Abd Allah rifece le fortificazioni di Massisa, nel 708 Maslama innalzò un castello ed un fortino a Na 'ura, ed altre fortezze ancora furon costruite nel 724 da Hisham al Muthaqqab, a Qatarghash, a Mura, a Buqa, a Baghras. Dello stesso califfo Hisham esistono ancora il Qasr el Hejr, eretto nel 729, ed altri (1).

Quei castelli omayyadi - come del resto pensava anche lo studioso che aveva maggiormente approfondito il problema J. Sauvaget - non facevano, in sostanza, che continuare la tradizione dei castra romani, particolarmente tardoromani e bizantini: e nel più dei casi secondo il loro tipo più semplice, quello appunto del castrum caserma (esempio tipico il Kharbet el-Beida). E' questa la loro "spiegazione" più ovvia, più semplice, più appoggiata su dati archeologicamente, storicamente, persino cronologicamente precisabili: ad un grado che sarebbe comunque, almeno al momento attuale, impossibile per i monumenti similari iranici, e in genere per tutta l'architettura sassanide. Sicchè è prudente mantenersi anche qui, come in ogni altro problema archeologico, lontani da ipotesi inverificabili: restare insomma sul piano della storia, e non della mitologia per quanto attraente. Che certi aspetti minori, quasi esclusivamente decorativi, dell'arte sassanide, abbiano potuto agire sull'arte degli Omayyadi, io non vorrò certo negare; ma anche qui è opportuno, prima di abbandonarsi a "teorie" generali, portare le prove: e che siano ben precisate criticamente, e, soprattutto, fissate nei termini di una indiscutibile cronologia comparata.

Il castello di Mschâttà, dunque, per la sua cinta e per le sue strutture, è assimilabile ai castra romani e bizantini del limes, dei quali continua evidentemente la tradizione. Ma, dalle forme più correnti di quelli - che ho chiamato, per intenderci, castelli-caserme - adottate dalla quasi totalità dei castra omayyadi, si distingue, s'è visto, per l'eccezionale ricchezza della decorazione scolpita, e per le disposizioni interne.

Lo Mschâttà non fu terminato: solo la parte centrale (poco più di un terzo) del grande vano interno fu costruita. Al centro v'è un cortile quadrato, che occupa poco più d'un terzo della parte costruita. Sul lato meridionale, dove è l'unica porta d'entrata, vi sono vari locali generalmente interpretati come excubitoria (corpi di guardia). All'estremità opposta, oltre il cortile, un grande portale a tre arcate sostenute da pilastri dà accesso ad un edificio di forma basilicale diviso in tre navate, che a sua volta immette in una sala triconca: questa in origine coperta da cupola o, più probabilmente, da pseudocupola.

(1) Per queste notizie, ed altre, vedi specialm. CRESWELL, loc. cit.

Intorno vi sono altri vani, esattamente simmetrici, interpretabili come locali di abitazione: su di essi tuttavia non ci soffermeremo, bastandoci per ora di giungere ad una proposta di interpretazione del complesso, certo più importante, costituito dal gruppo: triforio, basilica ipetra, triconco cupolato.

Credo ormai possano rimanere pochi dubbi sull'interpretazione di cotesto complesso, così caratteristico. Esso è un esemplare completo e tipico in ogni sua parte di quella che fu chiamata (Dyggve) "architettura di potenza" o di "glorificazione" tardoantica. Ne conoscevamo esempi nell'arte romana, paleocristiana, bizantina. Ne ho trattato a lungo anche in corsi recenti, e mi sarà consentito di non ripetermi. Ma se si eccettuano alcune osservazioni illuminanti del Sauvaget - il quale tuttavia se ne occupò con riguardo particolare a certe sistemazioni delle moschee omayyadi - non se ne aveva ancora bene riconosciuta, a quanto mi risulta, la presenza nell'architettura castrense-palatina dell'Islàm: questa proposta è apparsa per la prima volta in un mio articolo nel 1954, e non so se essa sia stata sfruttata da studi successivi di specialisti: non essendo io tale, ed avendo tante migliaia di pagine da leggere su argomenti che mi riguardano più da vicino, non saprei dirvelo. Dubito però che la ricerca che mi auguravo allora sia stata poi condotta in maniera completa e sistematica, visto che lo stesso Creswell, nel volume, più volte citato, sull'Architettura islamica delle origini, (la cui edizione italiana è del 1966; ma che è comparso nell'originale inglese () nel 1958, dunque in ogni caso qualche anno dopo il mio articolo) si limita a definire "sala del trono" il vano triabsidato, senza tuttavia darne ulteriore spiegazione semantica (o "funzionale"). La quale, ripeto ancora a distanza di più che quindici anni, non può essere ricercata che nell'ambito dell'arte di "glorificazione" tardoromana. Sono lieto piuttosto di essere in grado di portare qualche ulteriore contributo all'argomento - nell'ordine storico, s'intende, non archeologico -.

Lo Mschâttà è sempre stato considerato, ed io stesso l'ho ripetuto, un castello omayyade del tutto singolare: sia per le sue disposizioni interne che per la sua sontuosa decorazione, che vedremo tra poco. Si è sempre detto e scritto, ch'esso rimane senza paragoni: senza precedenti e senza seguito. Ad una singolarità siffatta offrivo la spiegazione - che discendeva legittima dall'ermeneutica che avevo articolato - ch'essa fosse dovuta al fatto che si trattava del castello reale, per così dire; la presenza del complesso di glorificazione era la prova di questo suo carattere. Ora sono convinto che ciò è vero soltanto in parte: o meglio, lo Mschâttà, non è, in quanto castello reale di Ualid, un unicum; ma il prodotto di un'evoluzione (la quale del resto è parallela a quella delle funzioni di sovranità dello stesso istituto del califfato), che può essere archeologicamente attestata da almeno un precedente: il palazzo di Minya,

sul lago di Tiberiade.

Per quanto riguarda la descrizione archeologica, lascio la parola agli archeologi, precisamente al Creswell. L'edificio, situato presso la riva nordorientale del lago, piuttosto in rovina e ancora non credo completamente scavato, "è un recinto rettangolare che all'esterno somiglia, come ha notato Scheider [il quale riprese, nel 1936, gli scavi iniziati da E. A. Mader nel 1932; e poi li condusse innanzi, insieme col Puttrich-Reignard, nel 1937-39] ai castra del limes romano in Transgiordania. Ha una torre rotonda ad ogni angolo, e una torre semicircolare, del diametro di 4 m., a metà di ogni lato, ad eccezione di quello est, dove si trova invece - quel che Creswell definisce - "una curiosa torre d'ingresso larga 16 metri e mezzo". Io non trovo questo particolare curioso; e non lo è per chi per l'appunto inserisca l'interpretazione di queste strutture nel grande capitolo dell'arte di potenza tardoromana. Si tratta di un vestibolo d'entrata, che fa venire in mente innanzitutto quello del complesso di rappresentanza del Palazzo di Diocleziano a Spalato. E' un vano quadrato di 6 m. di lato circa, affiancato da due elementi che sono in effetti legati alla cinta muraria esterna e pertanto definibili anche come torri semicircolari; ma sono piuttosto dei grossi muri curvi giacchè all'interno si conformano come due nicchioni ai lati del quadrato centrale. Questo, era coperto da una cupola, della quale è rimasta la cornice di base, splendidamente scolpita a rosette: una cupola siffatta, decorata da mosaico d'oro, stava anche, lo sappiamo per certo, sul vestibolo del palazzo di Diocleziano. Ed anche a Minya dunque, i locali che fiancheggiano il vano rettangolare che porta dal vestibolo al cortile interno, saranno da interpretare come excubitoria (cubicula del corpo di guardia del sovrano). Disposizioni simili del resto - per venire in ogni senso più vicini a questo palazzo omayyade - dovette avere anche la cosiddetta Chalké (per la sua porta di bronzo), ch'era il vestibolo della parte più antica del Palazzo imperiale di Costantinopoli (anch'essa una sorta di torre o vano quadrato, anch'essa coperta da cupola dorata). -

Riprendiamo la descrizione di Creswell, per ciò che interessa il nostro discorso. "La zona mediana dell'ala sud è occupata da un complesso di vani, su una superficie di 42 m... x 42,20 m. In mezzo c'è una grande sala quadrata, di 20 m. c. di lato, alla quale si accedeva da tre porte affacciate sul cortile, suddivisa in tre navate da due ordini di sostegni, dei quali rimangono solo i quattro pilastri a muro e il basamento di una sola colonna: la navata centrale è assai più ampia di quelle laterali. Dalla posizione della colonna rimasta si può presumere che ogni ordine fosse costituito da tre colonne. Il pavimento e le pareti erano originariamente rivestiti di lastre marmoree, i cui resti sono stati ritrovati in situ lungo il perimetro di base delle pareti. Questo rivestimento giungeva solo fino ad una cer-

ta altezza, e al di sopra le pareti dovevano essere decorate a mosaico, poichè il pavimento era cosparso di tessere vitree, al cune colorate, altre bianche con la superficie dorata....."

Mi sembra abbastanza ^{chiaro} ~~costante~~, da questa descrizione e da quanto altro constata Creswell (senza tuttavia interpretare) che questa sorta di aula basilicale a tre navate altro non era che il consistorium aulicum, cioè la sala del trono, del califfo, e ciò che Creswell chiama "tre porte affacciate sul cortile" era in effetti il tribunal - o triforio glorificante - quale del resto ritroveremo a Mschâttà. E' da riconoscere che Creswell aveva notato le affinità di questa parte (che, anche per l'accentuata magnificenza della decorazione, doveva costituire il quartiere di rappresentanza) del castello di Minyà con quello di Mschâttà: "Si è per la prima volta adottato un sistema distributivo degli spazi che incontreremo ancora a Mschâttà nella sua più compiuta evoluzione, cioè la successiva e simmetrica ripartizione per tre" (pag. 101).

Purtroppo, non abbiamo, ch'io sappia, elementi per una datazione puntuale del monumento. In quello che ho identificato come vestibolo, e che gli archeologi chiamano torre d'ingresso, lo Schneider trovò, in corso di scavo e di restauro, una lastra di marmo con un'epigrafe in caratteri cufici, nella quale si leggeva il nome di Al-Ualid, ma non l'anno di costruzione. E' da dire tuttavia che il lavoro archeologico di Schneider non arrivò ad investire tutto il vestibolo; né mi risulta ch'esso sia stato in seguito portato a fondo: la data, dunque potrebbe anche, a rigore, trovarsi in altro frammento di epigrafe, non ancora dissepolto. Allo stato, come si dice, degli atti, mostrandoci il Minyà una forma meno sviluppata, oltre che meno sontuosa, rispetto allo Mschâttà, siamo autorizzati a pensare che, nella cronologia delle opere fatte eseguire dal grande califfo omayyade, esse ne costituisca un interessante precedente: una sorta di grado di trapasso, per così dire, nell'evoluzione dal castello arabo quale semplice riflesso del castrum romano e bizantino del limes, al castello reale includente l'intero complesso di glorificazione, composto di tribunalium (il grande cortile quadrato e porticato centrale), tribunal (il triplice arco d'ingresso all'aula basilicale) e consistorium aulicum, o sala del trono.

Del resto, rileggendo ora meglio quel mio vecchio studio del 1954, mi accorgo che già da allora non mi era sfuggita la connessione del Minyà con una forma particolare del castrum romano: quello includente il praetorium. Del quale, per rimanere, com'è opportuno, nella Siâ romana, l'esempio forse più grandioso e significativo è quello di Palmira: risalente, con ogni probabilità, ad epoca antoniniana, e restaurato da Diocleziano tra il 293 e il 303. Dalla via pretoria, superato l'incrocio con la via principalis, si giunge ad una sorta di foro

porticato, o grande "basilica ipetrale" chiusa, su uno dei lati brevi, da una prostasi di quattro colonne, su una soglia al sommo d'una scalinata: vi sono, ai lati, due porte sormontate da edicole, e al centro un grande portale, la cui fronte è su quattro colonne: gli intercolumnii laterali coperti da tratti d'architrave; quello, più ampio, centrale, sormontato da un arco, il tutto chiuso in una specie di timpano articolato. Una forma, dunque, simile a quella del tribunal del palazzo di Diocleziano a Spalato. Giacchè si tratta anche qui di un "tribunal glorificante", al quale infatti dà accesso una basilica, conclusa dal santuario "delle bandiere", dove si conservavano le immagini degli dei, le insegne, etc. Questo è un vano, appunto, absidato, e fiancheggiato da minori locali bipartiti a esedra: dove s'afferma dunque già la disposizione "a triconco" - determinata probabilmente da ragioni funzionali - che vedremo riapparire in parecchi consistoria tardoromani e in quello stesso del kasr Mschâttà.

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

L'analogia tra cotesti praetoria e le sistemazioni auliche di palazzi come quello di Spalato era già stata del resto, notata da tempo da studiosi tedeschi - specie dal Koepp (1) che indagò particolarmente i praetoria dei castra di Neuwied, Kapersburg, Wiesbaden -. E già in alcuni di questi l'atrio porticato per le adunate viene assumendo la forma d'una basilica ipetrale: tanto che lo Anthes (2), ancora nel 1909, poteva indicare un rapporto tra i praetoria e le basiliche cristiane: e vi son casi in cui, difatti, vengono trasformati in chiese, senza grandi modificazioni. Anche queste disposizioni passano quasi di peso in castelli islamici: proprio ad esempio ricordavo appunto quello di Chirbet el Minjà presso Tabgha al lago di Gezareth, considerato generalmente allora opera ghassanide o protoislamica. Il Kroenig (3) vi ha notato rapporti coi castelli svevi della Sicilia: ma, tra le costruzioni del lato sud, vi è,

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

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

(3) W. KROENIG, Staufische Baukunst, etc., cit., pagg. 34-35. La pianta copre m. 70 x 70, cioè 200 piedi romani, secondo la misura media normale della Castrametatio.

al centro, una sorta di basilica a tre navate, che richiama le forme analoghe di praetoria in castra romani. E aggiungevo: nel Chirbet el Minyà la forma basilicale è evidente".

In alcuni altri pochi castelli omayyadi (l'intero gruppo non comprende finora più di cinque esempi) essa, anche per le distruzioni avvenute, risulta meno chiara, ma può essere definita, col Sauvaget (1) "une dégradation de la salle basilicale". Forse, se gli Abbasidi non avessero così selvaggiamente messo a sacco la residenza di Yazid II ad Al-Mowaqqar, troveremmo qui un "complesso cerimoniale" vasto e completo come quello dello Mschâttà: ma dobbiamo accontentarci di riconoscervi la presenza di una sala basilicale a tre navate. Allo stato attuale mi sembra dunque prudente concludere, che nei castelli omayyadi appartenenti a grandi famiglie, poteva talvolta trovarsi una "sala d'udienza" di forma basilicale, tuttavia senza quegli elementi "glorificanti" (specialmente la sala del trono absidata ed il triforio dell'apparizione) che competeva non soltanto al califfo, e che infatti si riconoscono indubbiamente nello Mschâttà. E' ovvio che i praetoria dei castra romani erano più o meno sviluppati e complessi, secondo la consistenza del distaccamento che ospitavano, e secondo l'importanza dell'ufficiale che li comandava: e gli Omayyadi scelsero, secondo il grado del proprietario del castello, il "tipo" più conveniente.

Quando studiavano i castra del limes germanico, Anthes, Koepf, Boehringer, etc. non potevano ancora conoscere l'esistenza di basiliche ipetrali per cerimonie auliche in palazzi tardoromani come quello di Ravenna - i quali ora ci appaiono, dopo i chiarimenti del Dyggve, come l'ultimo grado di maturazione, cui portò un processo parallelo nei praetoria e nei palatia. - Quale delle due "classi" di edifici abbia avuto, in quest'evoluzione, la precedenza, è per ora impossibile dire. Se si potesse stabilire che il complesso glorificante si maturò dapprima nei praetoria, e da questi passò nei palatia (e vi sarebbe qualche ragione: giacchè i palatia dove compare in forma matura, come quello di Spalato, sono, insieme, dei grandi castra), ciò, come osserva l'Anti (2), darebbe una ulteriore conferma monumentale alla teoria dell'Alfoeldi - secondo la quale le cerimonie del culto del sovrano in Roma si sviluppano dalle funzioni degli imperatores in campo.

V'è dell'altro da osservare, in relazione al problema dello Mschâttà. Nel praetorium di Saalburg, il sacello che termina l'aula delle cerimonie ha la forma d'un piccolo ambiente a pian

(1) J. SAUVAGET, La Mosquée de Médine, cit., pag. 128.

(2) C. ANTI, Precedenti, ecc. cit., pag. 18.

ta quadrangolare. Ma in altri (per es., per restare sul limes germanico, in quello di Niederbieber presso Neuwied), cote sta aula-sacello è conclusa da una grande abside. Or è noto il significato "glorificante" dell'abside, come di tutte le forme ccurve. Prima chenell'arte cristiana, troviamo l'abside, già con questo significato, nei lararii pompeiani, nei cesarei di Ostia, etc. La Van Buren (1), studiando l'abside nei templi romani (Venere Genitrice, Marte Ultore, Minerva) la mette in relazione appunto coi lararii pompeiani e la ritiene più propria del culto personale degli imperatori. A concludere (evidentemente con analogo significato "glorificante") il consistorium aulicum, a fare da sfondo al trono, si ritrova già nell'aula regia della Domus Augustiana. E, per venire all'altro estremo dell'evoluzione, una grande abside articola la "sala del trono" del palazzo di Diocleziano a Spalato, come abbiamo visto in un corso passato.

Il grande triconco, che nel castello di Mschâttà costituisce la "sala del trono" del califfo - e vi si accede da una tipica "basilica ipetrale per cerimonie", attraverso un tipico "triforio glorificante" - non ha dunque nulla che non sia storicamente spiegabile. E la spiegazione più fondata, dopo quanto s'è detto, è ch'esso non faccia che accogliere una forma ed una disposizione correnti nell' "architettura di potenza" dei palatia e, soprattutto in questo caso, nei praetoria tardoromani.

Alcuni, anche senza lasciarsi fuorviare dall'illusione sassanide, hanno pensato ad una "influenza" sul triconco di Mschâttà dei santuarii trifogliati di certe basiliche, o di altri edifici cristiani, della Siria (es. Martyrium di Seleucia e sim.), o dell'Egitto, dove questa forma è caratteristica ("halkal"). Ma pare ormai che, a ragion veduta, le analogie possano meglio spiegarsi pensando che tanto l'aula regia dello Mschâttà, quanto dei santuarii cristiani della Siria e dell'Egitto, abbiano una comune origine appunto dalle forme trifogliate di quei consistoria aulici, in palazzi e castelli romani. Infatti, il triconco è presente nelle "sale di ricevimento" di parecchi edifici della Siria: in ville o domus signorili di Antiochia, per esempio. IL Butler (2) aveva assegnato all'epoca stessa dell'occupazione romana della Siria (primi anni del II sec.) la costruzione del palatium romano di Bosra, il quale presenta

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

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

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

Quanto a possibili "precedenti" nell'architettura propriamente castrense (dove lo Mschâtta), s'è visto come coteste sistemazioni nei palatia e nei castra siano analoghe ed interdipendenti: sicchè è tutt'altro che improbabile che la forma triconca apparisse anche nell'aula-sacello di qualche praetorium. Quello di Palmira, per es., aveva, come s'è notato, una pianta molto vicina a tale forma.

Le analogie innegabili tra il "complesso cerimoniale" dello Mschâtta e certe chiese copte (es. Deir es-Suryani, Deir Anba Bichai, etc.), il fatto accertato che questo castello omayyade fu materialmente costruito da mano d'opera ("liturgia") egiziana (1), ha fatto supporre una derivazione egiziana dello Mschâtta. Ma, anzitutto, come ha esaurientemente dimostrato il Sauvaget, è alquanto errata la tendenza a dare a coteste liturgie o manovalanze un'importanza determinante sulle forme dell'architettura.

(1) Cfr. "Journ. Asiat.", t. CCXXI (1939) pagg. 31-35.

tura omayyade. Anche nel caso dello Mschâttà, e non soltanto in quello delle grandi moschee, io penso che "le bon sense nous commande de ne voir dans ces ouvriers recrutés au fond des districts que des manoeuvres non spécialisés et des techniciens de second rang, soumis aux directives et aux décisions du chef de chantier qui avait conçu le monument et en dirigeait l'exécution conformément à ses idées personnelles, incapables, par conséquent, d'exercer une action sur l'aspect final du monument; autrement que sur des points de détail trop infimes pour que nous puissions aujourd'hui les reconnaître à coup sur" (1).

Inoltre, le disposizioni delle chiese copte, da cui sarebbero derivate quelle dello Mschâttà, sono alla loro volta, evidentemente, derivate da quelle dei "complessi cerimoniali" romani: e basterebbero a provarlo, oltre che il santuario triconco, i colonnati interni che si sviluppano, non solo nel senso longitudinale del vano della basilica, ma lungo tutta la periferia della sala, come appunto nelle "basiliche ipetrali" per cerimonie o nella "basilica discoperta" di Murusinac. Il confronto, che offre il Sauvaget (2), tra cotesta disposizione di chiese copte, (ma non solo copte, possiamo aggiungere), e la sala di ricevimento (basilica ipetrale) della grande villa del III sec. di Yaktò (Antiochia), è, penso, di una tale evidenza da togliere ogni dubbio in proposito.

Credo che a questo punto possiamo concludere affermando che il kasr Mschâttà riflette forme caratteristiche di un castrum tardoromano fornito di praetorium, a differenza dalla generalità dei castelli omayyadi, (fatta eccezione per quello di Minya, opera dello stesso Ualid), che riproducono invece il castrò-caserma. Ciò permette qualche osservazione che può modificare in parte le idee correnti sull'architettura islamica.

Secondo queste, il concetto stesso della sala del trono, del "divano", sarebbe venuto agli Arabi dai Persiani, e non se n'avrebbe prova prima degli Abbasidi. La più recente tra le grandi pubblicazioni complessive sull'architettura abbaside, quella del Creswell (3), ribadisce questa convinzione. "Nell'architettura di palazzo vi sono profonde differenze tra quella degli Omayyadi e quella degli Abbasidi, dovute in parte alla grande differenza del cerimoniale di corte, che, sotto i primi, era ancora informe e retto da idee beduine di uguaglianza, mentre sotto i secondi predominano le influenze persiane e i califfi adottano il cerimoniale dell'antica corte persiana, che quasi

(1) J. SAUVAGET, La mosquée de Médine, cit., pag. 116.

(2) loc. cit., figg. 24-34, pag. 175.

(3) CRESWELL, Early Muslim Architecture, II, pag. 370.

divinizzava il re. Di qui derivano le complesse sale del trono, generalmente cupolate, per l'udienza privata, precedute da un liuàn a volta (o da quattro liuani raggianti) per la udienza pubblica".

Ciò risulta dal nostro studio, vero soltanto in parte. Anzitutto, per quel che riguarda lo sviluppo e l'importanza del cerimoniale di corte presso gli Omayyadi. Cotesti califfi sono già dei re, e per diritto divino. Lo stesso fondatore della "dinastia", Moawia, ha una chiara tendenza in questo senso. Poi, di mano in mano che la dinastia si consolida, il "beduinismo" viene sempre più abbandonato: per cominciare, i califfi non vogliono più mogli tratte da vecchie famiglie beduine, le scelgono, quando possono, tra le straniere più raffinate e civili. Così si vien formando una vita di palazzo, sull'esempio soprattutto bizantino. I califfi stessi cominciano a pretendere di discendere da antichissime stirpi regali. Yezid II, riferisce Tabari (Ann. II, I, 874. 14), proclama: "Io sono figlio di Chosroe e di Abu Marwân, il Cesare di Bisanzio è mio nonno, e il Khaqàn turco è mio avo". Il titolo principale del capo, da "amir el muminin" (comandante dei credenti) e "khalifatu resuli llah" (delegato del profeta di dio), diventa soltanto "khalifatu llah", cioè rappresentante di Dio (titolo che il Corano conferisce ad Adamo). Si crea una trafila ininterrotta, per cui il califfo finisce col derivare il suo potere da dio stesso. Per questa strada si viene costituendo un cerimoniale di corte, che ha il suo centro nella persona "divinizzata" del califfo: assume perciò molti elementi del cerimoniale tardoromano e bizantino, e conduce ad una sorta di adorazione del califfo, da parte dei sudditi.

Quest'evoluzione sarà matura sotto gli Abbasidi. Ma già gli Omayyadi hanno la propria corte e le proprie insegne regali: lo scettro e il sigillo del Profeta, per es., che vediamo essere portati dal berid ad Hisham ben 'Abd el Malik subito dopo la sua elevezione al trono. Gli Omayyadi hanno già adottato le processioni solenni (mawkab), che con gli Abbasidi diverranno un vero e proprio rito. Nella sala del trono, ciascuno prende già il posto che gli compete secondo una rigida gerarchia che dev'essere assolutamente rispettata. Il califfo perde in gran parte quella bonomia tradizionale, che era stata il fascino del Profeta e dei suoi immediati successori: si trasforma in sovrano assoluto, con atteggiamenti alteri e dispotici.

L'adozione del "complesso glorificante" tardoromano in un castello reale come lo Mschâttà, non ha quindi nulla di storicamente ingiustificato. Si può soltanto pensare ch'essa sia avvenuta quando si era già formato presso gli Omayyadi un certo cerimoniale monarchico. Ma ciò appunto viene a corroborare indirettamente l'attribuzione, raggiunta per altra via, e da noi accettata, del castello a Ualîd II.

La ricostruzione, sui testi, delle cerimonie alla corte degli Omayyadi permette di inserirle entro l'ordinamento dei locali che ad esse facevano da cornice: il califfo stava, sul suo seggio pulvinato, nella alcova o abside centrale della sala, davanti alla quale abside era teso il velum; ai due lati stavano parenti o dignitari; lungo le pareti della "basilica ipetra", gli assistenti; la navata centrale rimaneva libera, per chi avesse ottenuto di potersi avanzare a rendere omaggio o a chiedere giustizia e protezione. Tutto ciò non era, evidentemente, che una replica di quanto doveva avvenire, già ai tempi di Cristo e di Ponzio Pilato, nei praetoria romani. - Ma il Sauvaget andava ancora più innanzi, rispetto alle mie vecchie conclusioni: affermava - e, a mio parere, dimostrava sulla base di un'interpretazione esatta dei testi - che non solo il cerimoniale aulico, ma anche la khotba (1), e non solo, come io avevo avvertito, il mihrab, ma anche il minbar (2) sono derivati dall' "arte di glorificazione" tardoromana. E, a proposito del mihrab, aveva osservazioni assai acute e fondate, che confermavano come esso non sia "qu'une réplique réduite de l'abside palatine"; mentre la maqsura non è che una derivazione del "rideau tendu devant l'abside des salles d'audience pur "séparer le souverain et ses intimes du reste de l'assistance" (3): cioè del velum aulico tardoromano, che passa anche nelle pergule e nei templi e negli iconostasi paleocristiani e bizantini, a chiudere il santuario.

Quanto alle disposizioni propriamente architettoniche, Sauvaget riconosceva la presenza della "basilica per cerimonie" non solo in alcuni castelli e bagni, o nella moschea di Damasco; ma anche in altre moschee omayyadi e particolarmente in quella, che dovette essere esemplare, di Medina ("mosquée ou salle d'audience, c'est tout un") (4). Egli inoltre faceva derivare ragionevolmente dai complessi cerimoniali tardoromani non solo le basiliche paleocristiane o le moschee islamiche, ma anche i liuani sassanidi, e, probabilmente, anche certe sinagoghe ebraiche e certe sale d'udienza etiopiche. Quanto poi alla prima origine, anch'egli pensava che la si debba cercare, non tanto negli herôa o nei templi, quanto nei palazzi ellenistici: di qui deriverebbe anche il nome basilica (la residenza dei Saleucidi, per es., era chiamata ufficialmente la "corte del re" aulé tou basileos: "nous sommes fondés à conclure que la partie essentielle du palais des rois hellénistiques était une cour

(1) J. SAUVAGET, La Mosquée de Médine, cit., pag. 134 - 135.

(2) ID., Ibid., pagg. 138 - 144.

(3) ID., Ibid., pag. 151.

(4) ID., Ibid., pag. 157.

entourée de portiques: celle-là même, sans doute, où ils rendaient la justice, puisque c'est ce dispositif qui a été adopté pour les premières basiliches romaines, abritant un tribunal"(1).

Conclusioni, cui del resto ero arrivato anch'io, già quando insegnavo qui archeologia cristiana - soprattutto per quanto riguarda le basiliche palatine - . Nelle quali è ben noto come anche i califfi usassero insieme ricevere in udienza, e rendere pubblicamente giustizia.

Si può infine osservare che, mentre gli Abbasidi svilupparono il "d'vano" in forme fantasiose e lussuose, gli Omayyadi, anche quando passarono in Ispagna, continuarono a rimanere sostanzialmente fedeli alla forma tardoromana primamente adottata. Il "tipo" della basilica a tre navate, preceduta da un atrio trasversale al quale si giunge attraverso un triforio, è infatti presente anche nella "Great Reception Hall" di Abd el-Rahman III (954 - 956) a Medinat el-Zahara di Cordova (2), come avremo occasione di vedere meglio nelle lezioni che saranno dedicate all'esame di quanto ancora rimane di questo magnifico monumento, forse il più grandioso di tutta l'architettura araba. -

- - -

Prima di venire a parlare della grande decorazione scolpita, che ha reso famoso il castello di Mschâtta in Occidente più delle sue strutture architettoniche, (anche perchè, con un'impresa **archeologica** davvero memorabile, fu trasportato quasi interamente, e ricomposto pezzo per pezzo nel museo di Berlino, e quindi divenne accessibile a tutti), converrà dire qualche parola anche su altri castelli omayyadi - nessuno dei quali tuttavia rivela la complessità e la ricchezza, specie nella decorazione scolpita, dello Mschâtta - . Sarà forse sufficiente accennare, oltre al già indicato castro-caserma (secondo me) di At-Tuba, il Qasr-al-Hair, del quale pure s'è detto qualcosa: importante quest'ultimo, se non altro perchè presenta le più antiche cinte fortificate mussulmane che esistono.

Il castello si trova anch'esso nel deserto, a circa sessanta miglia a nordest di Palmira; il villaggio più vicino è

(1) J. SAUVAGET, La Mosquée de Médine, cit., pag. 181. L'esempio del "Palazzo delle Colonne" a Tolemaide (Cfr. PESCE, loc. cit., specialm. Tavv. I, XI) è secondo me molto significativo.

(2) Cfr. "American Journal of Archaeology", LII, 1948, pag. 267.-

Taiyiba (circa a 20 miglia a nord-nordovest). Questo villaggio era una tappa della vecchia via carovaniera da Aleppo a Baghdad e Bosra: di conseguenza il Qasr al-Hair, a differenza dello Msciâttà, non è una scoperta recente: esso fu veduto, e in parte descritto, da numerosi viaggiatori, a cominciare da Pietro della Valle nel 1616, giù giù fino a quelli della fine del '700, come il Rousseau o il Latouche (1782 e 1785), e il Jones nel 1906, etc. Poi c'è una lacuna, nelle segnalazioni e descrizioni, fino al 1925 - quando Albert Gabriel visitò il Castello e ne fece dei precisi rilievi e schizzi, che illustrano un suo articolo di "riscoperta" uscito nel 1925 in Syria" - e da allora cominciarono le visite archeologiche e le ricerche "scientifiche" sul monumento.

Questa lacuna di circa 120 anni può sembrare strana; ma si spiega facilmente, pensando che prima ancora dell'apertura del Canale di Suez la via d'acqua da Alessandria a Suez - con l'ultimo tratto, fatto in omnibus -, in coincidenza con le linee di navigazione del Mediterraneo da un lato e del mar Rosso dall'altro, era divenuta, prima ancora della metà dell'Ottocento, la via più comoda per andare in India. Nel 1840 il servizio che accoglieva i passeggeri ad Alessandria, li portava per via d'acqua al Cairo, li alloggiava nell'Hôtel d'Orient fondato in quell'anno, e il giorno dopo li portava con gli omnibus a Suez dove riprendevano il piroscafo per l'India, era perfettamente organizzato da una Compagnia appositamente formata; sicchè da quell'epoca la via per l'India passante per Aleppo e Bosra - quella ai cui margini appunto si trova il castello di el-Hair - fu completamente abbandonata dai viaggiatori, almeno europei.

Il castello è duplice - come avviene talora nei castra romani - : il maggior edificio probabilmente era destinato al grosso delle truppe, il minore agli uffici, agli ufficiali e al comandante. La data della sua costruzione è certa: essa è attestata da un'iscrizione, su un pilastro della moschea contenuta nel castello: quest'iscrizione reca l'anno 110 dell'Egira (728-29) e ricorda che la cittadella fu costruita per il califfo omayyade Hishàm. Non si sono conservati, come dissi, castelli islamici di data più antica. Vediamo qui, tanto nella cinta muraria con le sue torri circolari, quanto nella tecnica della costruzione, che gli arabi continuano la tradizione architettonica romano-bizantina. Le strutture di el-Hair infatti adottano la tecnica dei blocchi di pietra alternati a corsi di mattoni che è corrente negli edifici bizantini, specie in quelli del secolo precedente, e nella Siria stessa: per es. il palazzo di Qasr Ibn-Wardam, e il grande castrum di el Anderin, costruito da architetti di Giustiniano l'uno nel 561-564, l'altro nel 559, probabilmente sotto la direzione di Isidoro di Mileto il giovane (il primo ricostruttore della cupola della grande Santa Sofia di Costantinopoli).

Anche qui, naturalmente, si sono trovati sistemi di costruzione di cui si è postulata l'origine persiana, per il fatto che s'incontrano anche nei palazzi sassanidi: consistono principalmente nel modo di costruire le volte con mattoni disposti verticalmente. L'equivoco, già ebbi occasione di notarlo altre volte, (per es. in "Architettura di S. Marco"), si fonda sopra una piuttosto grossolana classificazione dello Choisy. La quale si può così riassumere. Ci sono due metodi per costruire le volte con mattoni. In uno, che è usato in Occidente, i mattoni sono disposti a piatto, in corsi orizzontali sopra tutta l'estensione dell'armatura: un corso sopra l'altro, finchè si arriva al colmo. E' ovvio che con questo metodo la centina, l'armatura di legno, è assolutamente necessaria.

L'altro sistema è quello di porre i mattoni, anzichè a piatto, in taglio, verticalmente invece che orizzontalmente, così da formare una serie di anelli adiacenti, ciascuno dei quali può essere costruito senza bisogno di centine. Questo metodo, secondo Choisy e i suoi molti seguaci, conosciuto in Oriente (Egitto, Assiria) da tempi immemorabili, divenne, per ininterrotta tradizione, caratteristico della Persia sassanide (es. palazzo di Ctesifonte) e dalla Persia passò ai Bizantini e agli Arabi (giacchè esso ad ogni modo compare in costruzioni di Costantinopoli del VI sec. - nella stessa Santa Sofia, del 535 - nel citato palazzo di Qan Ibn-Wardan, etc.). Ma, come già feci notare, è ovvio che si tratta del sistema più primitivo e più semplice di costruire volte: quello che immediatamente deriva da una tecnica anteriore al cemento: la tecnica, intendo, degli archi con blocchi di pietra sovrapposti uno all'altro e fatti salire dai due lati finchè s'incontrano al centro. Avvicinando l'uno all'altro archi costruiti a questo modo, si ottengono le più antiche volte etrusche e protoromane. Nella "Tavernella di Pitagora", nella necropoli di Cortona, probabilmente del V sec. av. Cr., troviamo uno dei più antichi esempi una volta costruita a cunei, cioè a pezzi di macigno cuneiformi contrastanti tra loro. Questo sistema è accolto dai Romani, ed è interessante notare che anche quando a Roma si adotta l'uso del cemento, le volte vengono costruite ancora, per secoli, in questa maniera, cioè ad elementi radiali; per es. nella porticus Aemilia (193 - 174 av. Cr.) - un edificio a sette corridoi paralleli coperti da archi e da volte, formate da prismi calcarei disposti a raggiera e immessi in uno spesso letto di calce: il che basterebbe ad attestarci che i Romani usarono il sistema - impropriamente detto persiano o mesopotamico - di costruire le volte quasi senza appoggio di centina, disponendo gli elementi in senso radiale. Anzi, questo sistema dura a lungo - possiamo dirlo caratteristico dell'architettura romana repubblicana -; si perfeziona in epoca sillana (138-78 av. Cr.) raggiungendo una robustezza e un valore statico magnifici: es. il Tabularium o, forse meglio, la galleria dell'emiciclo del Tempio della Fontana a Preneste. La struttura

si ritrova anche più tardi, per es., nelle costruzioni della conca del teatro di Marcello (44 av. Cr.), del sotterraneo a Piazza del Biscione, della cella quadrupla interna delle tombe di Gaio e Cestio (prima del 12 av. Cr.) dei bracci delle celle cruciformi e del corridoio anulare che la circonda nel Sepolcro dei Plauti al ponte Lucano, (c. 2 av. Cr.), etc. E naturalmente le cose non cambiano passando dalla pietra al mattone. Questo sistema, già dissi, a Roma viene, in pieno periodo imperiale, e nelle immense costruzioni auliche, soppiantato da altri metodi, dove il cemento agisce in maniera più massiccia e richiede l'uso di una grande e costosissima carpenteria, ma rimane per lo meno negli elementi portanti, e si conserva in costruzioni provinciali, là dove un elementare criterio di economia consigliava a rinunciare alle impalcature ed a ritornare ai vecchi sistemi. In Egitto, per es., o in Mesopotamia, dove il legname c'è, ed è sempre stato, scarso, il costo delle impalcature sarebbe stato proibitivo. Anche per la costruzione delle fortificazioni, da parte dei soldati stessi, è ovvio che questo sistema era il più usato, essendo il più semplice e il più spiccio. In ogni caso, nulla di specificamente persiano od orientale - anche se non possiamo escludere che, dovendo costruire delle volte, in questi luoghi si dovesse usare questo sistema: essendo il più semplice e, per così dire, il più primitivo. Ma il fatto è che di volte in Persia e in genere in Oriente, se ne trovano ben poche, e dubbie, prima del periodo sassanide: ed anche queste, che sono d'influenza romana, appaiono tecnicamente assai povere e incerte, di fronte all'infinita varietà di forme, all'articolazione, all'incomparabile grandiosità delle volte di Roma (basti pensare a quelle innalzate da Rabirio per Domiziano). La loro stessa forma, a profilo non semicircolare, ma ovoidale, (dove probabilmente deriverà l'arco acuto nella sua forma più rudimentale), tradisce quest'incertezza tecnica; giacchè è chiaro che la volta ovoidale è tecnicamente la più facile, perchè tale forma elimina quasi completamente le spinte laterali. Anche i Romani infatti costruirono, per questa stessa ragione, le loro prime cupole ad alto profilo ovoide (es. quella della tomba di Cecilia ~~Metella~~ ^{Metella}, etc.), e fu soltanto quando la tecnica del cemento si fece più matura ed esperta ch'essi giunsero alla perfetta sezione semicircolare nelle volte e delle cupole: quando cioè la forte coesione delle malte e il sistema dei contrafforti eliminarono il pericolo degli sfiancamenti laterali. Invece nell'architettura sassanide troviamo le volte e le cupole ancora ovoidi, ancora a cotesto stadio immaturo; il che basterebbe a provare quanto sia assurda l'ipotesi che vorrebbe fare dell'arte di costruire sassanide la maestra non soltanto di tutto l'"Oriente" postclassico ma della stessa diretta erede di Roma, Costantinopoli; e questa superficialità, anche nell'interpretazione di fatti di semplice tecnica costruttiva, denoti quest'ipotesi in chi la sostiene.

La verità, invece, è precisamente opposta; l'architettura sassanide è un riflesso provinciale dell'arte romana e bizantina

E' da ricordare, a questo proposito, una notizia molto significativa, a proposito del palazzo o castello di Cosroe I, (a.531-579), a Ctesifonte : che è poi l'edificio più maturo di tutta l'architettura sassanide, e quello più sfruttato dai sostenitori della teoria delle origini persiane. La notizia ci è riferita dallo storico bizantino Teofilatto Samocatta, che scriveva intorno al 638, quindi ad una distanza di tempo non così grande, da doversi presumere non traesse i suoi dati da fonti attendibili. Scrive Teofilatto: "Aiunt Justinianum Augustum Chosroae Sabadae filio lapidem Graecum et peritos architectos ac fabros camerarum industrios sollertesque curavisse, et Romanorum in morem regiam illi non procul Ctesiphonte construxisse".

"Si dice che Giustiniano Augusto abbia procurato a Chosroe figlio di Sabade marmo greco ed abili architetti e costruttori di volte ingegnosi e solerti, e abbia costruito alla maniera dei Romani la reggia non lontano da Ctesifonte": dove è particolarmente interessante la specificazione che Giustiniano mandò in Persia non solo materiali ed architetti ma precisamente dei costruttori di volte, che lavoravano alla maniera dei Romani. E' ovvio che se i Sassanidi fossero stati quei magnifici costruttori che si pretende, maestri dei bizantini e degli arabi proprio soprattutto per la costruzione delle volte, il fatto riferito da Teofilatto sarebbe inverosimile, e si dovrebbe invece trovare qualche notizia, qualche sia pur tenue accenno, del fatto inverso: cioè della ^{presenza} ~~procura~~ di architetti e costruttori persiani presso i bizantini e gli arabi. Ma nessuna notizia di questo genere ci è pervenuta; e nemmeno l'accenno (che non sarebbe mancato) dell'esistenza di una "maniera" persiana di costruire. Naturalmente, malgrado questo, c'è stato chi ha messo in dubbio la validità della testimonianza di Teofilatto, sostenendo che la notizia è riferita dallo storico bizantino come un sentito dire: "Aiunt etc.", e che probabilmente si tratta di una leggenda. Non v'è nessuna ragione di crederlo, giacchè sappiamo che fu sempre sistema dei Persiani quello di valersi di artisti e di artigiani venuti di fuori; ma anche se il fatto specifico della costruzione del palazzo di Ctesifonte ad opera di romani fosse leggendario, la notizia conserverebbe ugualmente il suo valore per il nostro problema. E' ovvio che, se i persiani fossero stati veramente dei maestri di tecnica costruttiva, specie di volte, una leggenda siffatta non si sarebbe mai potuta formare, e che Teofilatto non l'avrebbe riferita, per timore d'una smentita troppo facile. Se nel VII sec. (proprio quando i mussulmani si affacciano alla storia) a Costantinopoli, dove si avevano continui rapporti, ed una perfetta conoscenza del mondo persiano, si poteva credere che un secolo innanzi il re Chosroe avesse avuto bisogno di artefici bizantini per costruire il suo palazzo, anche se la notizia specifica è leggendaria, (ciò che non credo), essa è per lo meno segno che i Persiani, anzichè aver fama di maestri, erano noti per essere piuttosto dei costruttori

insufficienti, specie in fatto di volte.

Sarà opportuno concluda questo capitolo non tanto marginale, infine, di storia dell'architettura, ribadendo quanto ho già esposto altre volte e cioè che la "spiegazione" di quella sorta di miracolo che fu l'apparizione improvvisa, all'epoca sassanide, di costruzioni voltate nella grande architettura iranica, sia da ricercarsi in una conoscenza, da parte dei sassanidi, dei modi di costruire romani, anzi, più particolarmente, di quelli ch'essi impiegarono nei castra e in genere nelle fortificazioni dei confini. Giacchè, per riassumere e ribadire, a costo di riuscire noioso, basterà osservare che è proprio nella pratica costruttiva romana castrense, che è possibile ritrovare i precedenti di certi procedimenti e forme che, riconosciuti nei ruderi di alcuni monumenti sassanidi (e omayyadi) hanno fatto pensare ad una innovazione persiana, che avrebbe avuto poi effetto determinante sull'architettura non soltanto bizantina e islamica, ma anche del Medioevo europeo. Le più importanti di cote-ste invenzioni sarebbero: gli archi "a fungo"; le volte costruite con elementi disposti radialmente; le cupole ad alto profilo ovoidale.

Già ho detto, ma giova ripeterlo, che si tratta di dispositivi presenti nell'arte di costruire romana, e, quel che più conta, usati soprattutto per le costruzioni "militari": i castra, le cinte fortificate, i praetoria, che i Romani avevano disseminato lungo i confini dell'Impero, in particolare lungo il critico confine con il mondo iranico. Vi si afferma, anche in architettura, una Soldatenkunst che conserva tecniche e forme più volgari, più "arretrate" rispetto a quelle dell'Urbe. Nel costruire, l'esercito obbediva a necessità pratiche. Non poteva portarsi dietro le grandi corporazioni auliche dei costruttori italici, che lavoravano con immense impalcature, con larghissimo impiego di pozzolana, etc. Erano i soldati stessi a fabbricare, valendosi il più possibile dei materiali che potevano trovare sul luogo, e applicando - tradizionalmente, è da credere, secondo le abitudini "regolamentari" dei soldati - delle tecniche di più semplice impiego. Per esempio, quella di costruire le volte con elementi disposti radialmente. E' una tecnica che, s'è visto, a Roma, troviamo in uso almeno ai tempi di Silla, ma poi è messa in disparte, soppiantata dalla disposizione a piatto dei mattoni e in genere dei "caementa". Metodo, questo, più rapido e che consente risultati più grandiosi; ma che richiede l'impiego di grandi, e quasi complete, armature, quali sarebbe stato difficile e troppo costoso innalzare nelle lontane provincie, e tanto più nei deserti degli ultimi confini dell'Impero. Prima del dominio della grande tecnica a conglomerato, gli archi, comè noto, si costruivano, (evitando o riducendo al minimo l'uso di armature), soprattutto per mezzo di due ovvii espedienti: elevando la nascita dell'arco un poco in dentro sul piedritto, in modo da utilizzare quel gradino come appoggio

alla centina: ad opera finita, si mascherava cotesto attacco con un riempimento. Questo espediente, insieme con molti altri di una tecnica "semplificata", ritorna in uso, passata la grande epoca del conglomerato, in periodo tardoromano e paleocristiano, quando si cominciano a ritrovare con frequenza, (per es. a Ravenna, etc.), di cotesti archi (a fungo), che passeranno nell'architettura altomedievale dell'Occidente e daranno l'avvio a curiose ipotesi sulle "origini" della forma di archi, la cui spiegazione, assai semplice, sta nel ritorno ad una tecnica più elementare, ma anche più articolata, dell'arte di costruire romana. L'altro espediente consiste nel disporre gli elementi degli archi e delle volte (mattoni, scaglie di pietra, etc.) in modo che la loro posizione s'avvicini a quella di filari successivamente sporgenti a mensola: evidentemente per diminuire la loro spinta nel vuoto. Tecnica anche questa "arcaica", che tradisce ancora un rapporto con gli pseudo-archi e pseudo-volte ad elementi via via aggettanti delle costruzioni preromane. Il procedimento, per cui archi e volte si costruiscono con elementi disposti radialmente, è già indice di una raggiunta maturità nell'arte di costruire romana del periodo repubblicano. Con la grande architettura imperiale aulica cotesti sistemi saranno espunti, o respinti in margine: usati in zone provinciali, oppure là dove (come per le fortificazioni militari dei confini) non si poteva applicare la tecnica del conglomerato, perchè avrebbe richiesto l'uso di enormi e complete impalcature lignee.

Allo stesso ordine appartengono le cupole a profilo ovoidale, quali si ritrovano per es. nei palazzi persiani di Sarvistan e di Firuzabad. Com'è noto, l'architettura romana conosceva da gran tempo cupole di questa forma: esse sono anzi, si può dire, le più arcaiche: tra le prime che i romani costruivano. Dalla tradizione extraellenica, e particolarmente etrusca, dei tumuli, il cui vano interno era coperto da pseudocupola ad anelli di pietre via via aggettanti, che davano all'introdosso un profilo dentato e molto elevato, derivano immediatamente le cupole dei tumuli e dei mausolei di Roma, che conservano appunto, negli esempi più antichi, un profilo accentatamente ovoidale, oppure il pilone centrale che attraversa il vano interno della costruzione della base all'estremo fastigio, e la collega chiaramente ai tumuli etruschi con pilastro al centro, (es. quello della Pietrera a Vetulonia). Altra linea di derivazione, ancora il periodo repubblicano, discende dalle coperture a cupola ovoidale del gruppo campano, (es. terme di Stabia), dove si trova già una cupola vera, a sviluppo continuo, e costruita ad opus concretum; il quale pure è noto a Roma dalla fine del IV sec. av. Cr., e usato particolarmente per le volte coniche dei più antichi sepolcri del II sec. av. Cr.. E' infatti l'adozione di questa tecnica rivoluzionaria che consente ai Romani di costruire le prime cupole vere, e di variarne liberamente la forma. Così, se in un primo tempo esse erano ad alto profilo ovoide, sia per la vicinanza delle origini etrusche,

sia perchè una tale forma elimina quasi del tutto le spinte laterali, di mano in mano che la tecnica del cemento si fa più matura ed esperta diviene possibile abbassare la monta degli intradossi, perchè il pericolo degli sfiancamenti laterali è superato dalla forte coesione delle malte. Perciò la cupola può assumere poco alla volta quella sezione semicircolare, che diventerà tipica non solo dell'architettura romana, ma possiamo dire di ogni architettura dopo di questa. (1).

Ma - e ciò risulta particolarmente interessante per il nostro problema - in periodo tardoantico e paleocristiano, passata la grande epoca del conglomerato, si avverte una specie di ritorno a forme e tecniche "arcaiche". La cupola del Battistero di Nocera dei Pagani appare come compressa lateralmente: ne risulta un profilo rialzato, simile a quello della cupola, per es., del sepolcro di Cecilia Metella. Questo "apparente ritorno" è determinato dal ripresentarsi dell'antico problema, che già aveva motivato l'adozione primitiva delle cupole ovoidali, come quelle che offrivano minore spinta laterale e quindi un problema costruttivo e statico più semplice. Il profilo rialzato delle cupole del battistero di Nocera, del battistero di Firenze, etc. si adatta inoltre alle possibilità offerte dagli schemi resistenti, che si vanno in questo tempo assottigliando. Esso è poi, probabilmente, suggerito anche da una ragione di carattere economico, che comincia ad imporsi in un periodo di flessione dell'economia: la necessità di risparmiare sull'uso delle grandi armature. Analogo fenomeno è quello delle strutture delle volte ad elementi disposti radialmente, anch'esso tutt'altro che una novità della tecnica costruttiva sassanide: anch'esso sistema romano "arcaico", che ritorna in periodo tardoantico e paleocristiano, e per le stesse ragioni, e viene ereditato dalla tecnica bizantina. Le cupole del cosiddetto tempio di Mercurio a Baia, quelle delle sale circolari delle terme di Stabia e del foro di Pompei sono costruite con scheggioni di tufo posti radialmente: struttura del resto corrente nell'architettura sillana, come s'è visto. All'estremo opposto dell' "evoluzione", vi sono le cupole del mausoleo di Diocleziano a Spalato (a laterizi disposti in senso radiale e con uno speciale accorgimento costruttivo), della cappella di Sant'Aquilino a Milano (a mattoni radiali), etc. E' evidente che il sistema viene riadottato perchè consente agli elementi della muratura di essere posti in opera senza l'appoggio di armature complete: col solo mezzo di cèntine, anzi spesso, possiamo credere, di ponti volanti. Il che consente un duplice risparmio: nel legname e nella messa in opera delle armature, e nel consumo della pozzolana per le malte: risparmio prezioso, soprattutto per chi dovesse costruire procul ab Urbe, e adattandosi alle risorse locali. Del resto, è una constatazione di carattere generale, sebbene forse non considerata quanto si

(1) Cfr. S. BETTINI, L'architettura di San Marco, Padova, 1946, pag. 116 - 117.

dovrebbe, questa: che, di mano in mano che ci si allontana da Roma, le costruzioni appaiono sempre meno legate all'impiego delle grandi corporazioni dell'Urbe, con le loro impalcature, le loro "macchine", i loro segreti, e s'adotta una tecnica più semplice, che può apparire più "arretrata" rispetto a quella dei grandi monumenti della Capitale, su cui si fonda quasi sempre il giudizio sull'arte di costruire romana in toto. Ma in realtà quanto più ci si addentra nello studio dell'architettura imperiale, tanto più ci si accorge che la tecnica, considerata tipica, della gettata di calcestruzzo, è limitata ai grandi monumenti aulici della Corte o in dipendenza di questa.

Particolarmente - e lo si capisce - essa non viene adottata che in casi eccezionali dal "volgare" costruttivo romano e dalla Soldatenkunst. Sicchè, quando vediamo nell'architettura sassanide comparire d'un tratto, dal IV se. in poi, archi e volte costruiti ad "assises encorbellantes", o a elementi radiali, o con la forma "a fungo" e le cupole a profilo ovoidale, ci vien fatto di domandarci, se non siano sati proprio i legionari romani a introdurre coteste "novità" in Persia. Esse infatti sono, in questo paese, ignote, fino ad un'epoca che si può, nella più benevola ipotesi, far iniziare con quel Sapor I, che fu colui che inflisse all'esercito romano la disfatta forse più grave di tutta la sua storia, facendo prigionieri i tre quarti dell'armata e lo stesso imperatore Valeriano. E sappiamo ch'era sistema tradizionale dei Persiani - fissato in veri e propri editti - quello di impiegare i prigionieri di guerra per le loro costruzioni e decorazioni. I prigionieri romani raccolti nel 260 dopo la sconfitta di Edessa furono deportati ai lavori nella Perside e nella Susiana: essi non erano soltanto manovali e muratori ma ingegneri e architetti. Essi furono impiegati anzitutto in grandi lavori di utilità pubblica. I grandi ponti (di cui rimangono ancora almeno le pile), costruiti con un nucleo di ottima tecnica di calcestruzzo rivestito da paramenti di pietra squadrata, di Shuster sul Karun, di Dizful sull' Ab-i-Diz, di Paipoi sulla Kärkha, il Pul-i-Dokhtar sulle montagne del Luristan, sono opera loro, insieme con parecchie altre costruzioni ancora imperfettamente ricercate e riconosciute. Del ponte sul Karun, lungo mille cubiti, pari a 516 metri, su 41 archi, il poeta Firdusi, nel suo Sciah Naméh, ha tramandato, deformato, anche il nome dell'architetto romano cui Sapor I affidò la costruzione: Baranush. Il grosso dei prigionieri romani era stato infatti raccolto a Shuster e nella sua isola, per l'enorme lavoro che richiese sbarramenti provvisori, deviazione del fiume, erezione del ponte, assestamento idraulico dell'isola, ripristino del corso del fiume, messa a secco del secondo ramo, sbarramento del Band-i-Kaisar, costruzione della Diga dei Mulini, etc. E da questi accampamenti di Shuster, distaccamenti di soldati romani furono spostati a Sciapur Kura, dove Sapor faceva costruire la sua nuova capitale. Nessuna meraviglia, che nelle opere idrauliche, nelle fortificazioni, nei

palazzi sassanidi, si vedano riapparire aspetti tecnici e forme caratteristici della Soldatenkunst romana, che i castelli persiani abbiano spesso la forma, e persino le misure, prescritte dalla Castrametatio romana, etc. (Il sistema continuò anche dopo la fine dell'Impero d'Occidente: abbiamo, oltre alla già citata, la testimonianza dello storico Fausto di Bisanzio: Chosroe richiese artisti ed operai a Costantinopoli per le sue costruzioni di Ctesifonte, etc.); per quanto riguarda gli arabi, in particolare gli Omayyadi di Spagna, vedremo il partito ch'essi sapranno trarre nella stessa grande moschea di Cordova dall'esempio dell'acquedotto romano a duplice arcata, di Mérida.

Concludendo dunque: il Kasr (il nome stesso lo dice, come il bizantino κἀστρον del resto) degli Omayyadi di Siria non è che il castrum romano del limes siriano e mesopotamico, assunto pari pari dai costruttori bizantini, (es. el Anderia), e da questi trasmesso agli Omayyadi, i quali lo adottarono nelle sue due forme caratteristiche: castro-caserma (el-Heir, at-Tuba, etc.) e castro pretorio o castro palazzo (Minyà e Mschâtta).

Giova infine solo un accenno alla fortuna che ebbero i castelli, o certi loro elementi, nella successiva architettura araba (eminentemente conservatrice). La cinta muraria del castrum, con le sue torri ha una vita lunghissima e viene adottata non soltanto per i castelli (Hkhaidir, Atshan, Susa), per i palazzi, per le mura delle città, ma anche per edifici che si penserebbero lontani dal carattere di fortificazione, come le moschee (le moschee degli Abbasidi, per es., da quelle di Al-Mausur a Bagdad a quelle di Raqqa, di Abi-Dulaf a Samarra, etc., hanno di coteste cinte turrite dei castris: talvolta le torri, a provare ancor più com'esse derivino dalla morfologia castrense romana, non sono cilindriche o semicilindriche, ma a pianta quadrata: per es. la grande moschea di Kairuan ed altre costruzioni soprattutto della Spagna islamica - Cordova -, etc.).

E il castello conserva a lungo anche le sue disposizioni interne sicchè non meraviglia trovarne il riflesso nell'architettura federiciana della Sicilia.

Altro argomento che sarebbe da ristudiare a fondo, sulla base degli elementi che emergono da uno studio come il presente. E' chiaro che i castelli della Sicilia ^{Svevi} ~~normanna~~, (che costituiscono un capitolo così importante, oltre che attraente, della nostra storia dell'arte medievale) non potranno essere oggetto di una ricerca filologica corretta, fino a che si vorrà continuare a rimanere sul piede di casa.

Essi (es. Castello Ursino di Catania, Castel Maniace di Siracusa, castello di Augusta) hanno spesso la forma e le stesse misure dei castra romani; ma è assai improbabile che derivino direttamente da essi. Con ogni probabilità essi ricalcano le strutture di castelli che costruirono in Sicilia, prima degli ~~Normanni~~ ^{Svevi}, gli Arabi: il che conferma anche per questa via quanto

già dissi: vale a dire quanto lo studio della civiltà islamica sia importante non solo per se stessa, ma anche per una meno superficiale indagine filologica su molti aspetti dell'arte del Medioevo europeo, occidentale.-

Il castello di Mschattà, come già ho ricordato, ha dovuto per lungo tempo la sua fama al suo fregio scolpito, trasportato quasi interamente ai primi del secolo al Kaiser-Friedrich Museum di Berlino. Lo descriverò come se fosse in sito - anzi, meglio, lascerò la parola a Creswell, giacchè per me, nel nostro mestiere, non c'è niente di più noioso della fase descrittiva del procedimento critico e storiografico - nel quale per altro, come sapete, si risolve molta della nostra "storia dell'arte" -. La validità di esso come strumento di conoscenza è stata revocata in dubbio - o contestata - come pure saprete, non dalle recenti semiologie o psicanalisi, ma già, almeno, da Hegel. Leggiamo per es. a pag. 555 delle sue Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie: " Si immagina che il conoscere sia uno strumento $\angle \dots \angle$; prima dunque di poter giungere alla realtà occorre conoscere la natura, l'attività del suo strumento. Si deve vedere se esso è capace di fare quel che gli si richiede, di agguantare l'oggetto $\angle \dots \angle$. Si ritrae l'impresione come se si potesse correre alla caccia della verità con gli spiedi e i bastoni ". O ancora meglio, a pag. 563, dove Hegel dà una definizione ironica dell'estetica trascendentale interpretata strumentalisticamente: " La cosa è così rappresentata: ci sono lì fuori cose in sé, ma senza tempo né spazio: sopraggiunge la coscienza che ha già in lei tempo e spazio come possibilità dell'esperienza, così come si hanno bocca, denti, etc. come condizione del mangiare. Le cose che si mangiano non hanno esse la bocca e i denti, e allo stesso modo che il mangiare si riferisce alle cose, anche lo spazio e il tempo si riferiscono ad esse; come le cose si trovano tra la bocca e i denti, così si trovano nello spazio e nel tempo". - Ma lasciamo Hegel, che qui, come altrove, anticipa in modo sorprendente (quanto spesso trascurato) posizioni della critica della conoscenza attuale; il ~~discorso~~ potrà essere ripreso in sede di storia della critica. Qui, come normalmente avviene in archeologia, ed è d'altronde inevitabile, mi limito a riferire descrittivamente il fregio dello Mschattà - che correva lungo la facciata sud del castello - cioè adopero uno strumento discorsivo che presuppone non solo l'oggetto, ma le sue stesse strutture formali come un dato di fatto, che non ci si sogna nemmeno di dubitare che stia lì, da quando fu scolpito, ad aspettare l'archeologo che lo scopra, lo classifichi, lo descriva, etc.).

Dunque la facciata, compresa tra le due torri estreme delle quattro che delimitano all'esterno la fronte del vestibolo di ingresso, coi suoi corpi di guardia, excubitoria etc., ha una

suntuosa decorazione "costituita da uno zoccolo liscio di 47 cm. d'altezza, un basamento con una ricchissima decorazione alta m. 1,28, una parete parimenti decorata alta m. 2,95" e una trabeazione di 90 cm. e mezzo. Quest'ultima scende verticalmente all'estremità ovest, risvolta ancora ad angolo retto pressapoco al di sopra del basamento, e termina bruscamente al fianco della prima torre laterale sinistra. A quanto sembra seguiva un percorso analogo sulla parete est. - Così Creswell; e tanto lui quanto altri studiosi non avanzano l'ipotesi che codesta limitazione alla cortina, ristretta alle quattro torri d'ingresso, sia intenzionale, come a me sembra; poichè il castello non fu terminato, sembra che ad essi rimanga il dubbio che, nel progetto almeno, la decorazione avesse potuto estendersi a tutto il perimetro delle mura. Ogni ipotesi è naturalmente inverificabile; ma io sarei propenso a credere che anche nel progetto codesta sorta di sontuoso tappeto marmoreo dovesse inquadrare soltanto questo tratto di facciata, in base alla considerazione che esso corrisponde esattamente alla sezione centrale del castro, cioè al percorso che dall'ingresso porta, attraverso il cortile quadrato interno (o tribunalium) al complesso di rappresentanza che si trova all'estremità opposta. Chi s'affaccia alla porta tra le due torri centrali (che, a differenza da tutte le altre, rotonde, sono a sezione poligonale) vedeva proprio di fronte a sé oltre il cortile, il grande triforio che immetteva nella sala del trono, anch'essa a spazio tripartito, fino all'abside a trifoglio. E' chiaro, secondo me, che questo percorso, che passa esattamente all'incrocio tra le due diagonali del quadrato dell'intero edificio, segue (come a Spalato, del resto) la via triumphalis: quella che ha il massimo significato, (in ordine all'esaltazione del sovrano), e pertanto è anche figurativamente definita, distinta dal resto, caricata d'una ricchezza, diciamo pure d'una bellezza, particolari, a cominciare dal punto d'inizio del percorso, cioè appunto dalla facciata dove si trova questo fregio.

Del quale poi gli storici dell'arte sono stati d'accordo nel rilevare il carattere decisamente orientale. Sentiamo per es. il vecchio Diehl (Manual d'art byzantin, 1925, pg. 51): "C'est déjà une idée toute orientale que celle de décorer une muraille d'une haute frise sculptée. Jadis, dans les palais babyloniens et perses, un revêtement de briques émaillées mettait à la facade des édifices une éclatante parure polychrome. Dans la construction en pierre de Mschatta le même effet décoratif a été recherché par d'autres moyens, appropriés aux conditions spéciales de la bâtisse; mais l'intention est identique". Il che può essere accettato ovviamente; ma non tanto, credo, per il fatto che il rivestimento "decorativo" di facciate fosse una caratteristica tipicamente orientale. Esso, per es., era corrente anche nell'architettura romana. Noi oggi vediamo i monumenti, più spesso i ruderi, di questa architettura quasi che la struttura, in genere a mattoni, che si è conservata

alla vista rifletta l'apparenza originale di quegli edifici: mentre essi, lo sappiamo bene, erano rivestiti, all'esterno quanto all'interno, di incrostazioni marmoree, non di rado policrome, spesso scolpite; e questa pratica fu ereditata da Costantinopoli almeno nei periodi di grande fioritura. Ciò che vi può essere di "orientale" nel fregio dello Mschâttà non è dunque il fatto ch'esso rivesta e decori un nocciolo murario interno; ma nel carattere di tappeto per così dire del rivestimento, e nell'infittirsi dei motivi fino a creare una sorta di formicolio chiaroscurale, della decorazione. I cui motivi, però, singolarmente presi, non costituiscono certo una "novità", per chi conosca il repertorio tardoantico.

"La cornice a zoccolo del basamento è decorata da un reticolo di tralci vitinei intrecciati a onda: in ogni voluta una foglia di vite rivolta verso l'alto è generalmente accompagnata da un grappolo d'uva pendente, proprio come in alcune travi di collegamento della Cupola della Rocca", scrive Creswell (pag. 151); ma più in là, vengono naturalmente alla memoria le decorazioni, specie a stucco, che già ho richiamato, in Santa Sofia di Costantinopoli, o nel San Vitale di Ravenna, nell'Eufrasiana di Parenzo, nel grande arco sul rovescio dell'ingresso primitivo del tempio di Cividale, e soprattutto nel calice di Antiochia e nella cattedra di Massimiano a Ravenna, etc.¹⁰⁰ - La trabeazione è analogamente elaborata, soprattutto con motivi vitinei: la cornice ha un forte aggetto, e la fascia che lo definisce in alto è decorata da una sequenza di grandi foglie d'acanto piegate verso l'esterno.

La superficie della parete tra lo zoccolo e la trabeazione, iniziando dagli stipiti, è divisa in venti triangoli disposti col vertice verso l'alto e venti triangoli capovolti da una modanatura a cornice, che corre a zig-zag dallo zoccolo all'architrave. I triangoli misurano circa m. 2,85 d'altezza e m. 2,50 di base. Una grande rosetta è disposta nel centro esatto di ciascuno di essi. Quelle inserite nei triangoli col vertice verso l'alto sono esagoni lobati, quelle nei triangoli capovolti sono ottagonali a lati ben definiti. Le rosette dividono i triangoli in tre zone di altezza pressappoco uguale, cioè una lunga fascia inferiore, due ristrette superfici ai lati della rosetta, e un piccolo triangolo in cima.

La decorazione dei triangoli ad ovest dell'ingresso è talmente diversa da quella ad est da far presumere che si tratti dell'opera di due scuole artigianali di diversa tendenza. I triangoli della metà ovest sono generalmente decorati a tralci di vite, tra i quali appaiono degli uccelli che beccano i grappoli. Nei triangoli dal IV al IX è raffigurata al centro una coppia di animali affrontati, a volte disposti ai lati di un vaso. Alcuni di questi sono i più riusciti dell'intera serie, per ricchezza e valore decorativo". Questa osservazione di Creswell è giusta, ma

è una semplice constatazione: né lui, né altri, ch'io sappia, si sono posti il problema del perchè vi sia questa differenza di qualità tra la parte occidentale e la parte orientale del grande fregio. Perchè, per scolpire i pannelli ad ovest dell'ingresso, Ualid, o meglio i soprintendenti da lui incaricati, abbiano messo all'opera le maestranze di lapicidi senza dubbio più dotate - a giudicare dalle stesse complessità e ricchezza maggiori del disegno - di tutta la corvée di cui disponevano, anche a costo di creare un certo squilibrio tra le due sezioni, a destra e a sinistra del portale d'ingresso, in questo che doveva essere una sorta di tappeto marmoreo appeso dinanzi all'entrata a sottolineare, tutto insieme, l'accesso alla parte più nobile del castello. Perchè nobilitare ulteriormente la metà destra rispetto alla sinistra? Io non credo nè al capriccio nè alla contingenza: v'è una ragione tutt'altro che peregrina, che anzi sarebbe risultata addirittura ovvia, se il discorso degli archeologi non fosse stato descrittivo-formalistico; ma, sia pure elementarmente, funzionale.

A che cosa corrisponde all'interno, questa parte della decorazione esterna di più accentuata valenza decorativa?

Come già s'è accennato, tutto il contenuto spaziale del castrum di Mschâttà - la cui pianta è esattamente quadrata - è diviso innanzitutto in tre sezioni da due tramezze che corrono da sud a nord: questa tripartizione è grossomodo "basilicale": lo spazio centrale (= navata) è solo un poco più largo (m. 57) dai due laterali (= navatelle) di m. 42. Ma, a sua volta, il corpo spaziale di mezzo è pur esso partito in tre sezioni, le quali ripetono un rapporto reciproco analogo: le due estreme, a nord e a sud, hanno un'ampiezza leggermente minore di quella centrale, che disegna un quadrato quasi perfetto. Codesti due blocchi spaziali, al di qua e al di là dell'atrio quadrato che sta esattamente al centro, sono alla loro volta tripartiti, e secondo un rapporto analogo, che probabilmente - non ho controllato col metro, ma mi sembra risulti anche ad una visione macroscopica - aveva come modulo, o, se si preferisce, come codice geometrico, la sezione aurea. - Un calcolo siffatto nella partizione dello spazio, l'avevamo già avvertito nel castello di Minyà, opera anch'esso di Ualid; ma qui esso sembra portato alla sua struttura più coerente - e vogliamo anche dire, anticipando, più "araba": per il formalismo (per intenderci) matematico, che vi domina, e non solo nella partizione delle superfici decorate, s'intende; ma già nel modo di compartire e di distribuire gli spazi - .

Veniamo ora al blocco d'entrata, esattamente inserito nel triangolo, che risulta dall'incrocio delle singole diagonali di tutto il quadrato del castello: e, a sua volta, articolato da una ulteriore suddivisione triadica. Questo blocco, come già s'è detto, è, funzionalmente, quello del vestibolo; e dunque, trattando

si della residenza di un sovrano, ha funzioni prevalentemente di difesa, ed ospita il corpo di guardia. - Ma, alla sua tripartizione interna, v'è una sezione che anche, visivamente, prevale: quella che si trova, precisamente, a sinistra dell'ingresso. Qui non vi sono excubitoria: c'è uno spazio libero, del quale la parete esterna al suo limite incontra una delle torri della cinta del castrum, ma di forma singolare: essa è "svuotata" all'interno, in modo da trasformarsi in una nicchia. Ho già detto, che gli archeologi hanno interpretato questa parete - vista dal di dentro - come una qiblah, e la nicchia, che "svuota" una delle torri relative, come un mirhab: l'intero vano, che le ricerche archeologiche oggi ci consentono di definire e di interpretare, era quindi il sacello dove gli abitanti del castello - a cominciare, possiamo credere, dallo stesso Califfo, visto che non sono apparsi suoi santuarii "privati" - sopperivano alle loro necessità religiose. La prevalenza ideologica di questa sezione, in tutto il contesto del castrum, non ha bisogno di dimostrazione. Nulla di strano dunque, che anche all'esterno questa parete qiblah abbia avuto una particolare accentuazione decorativa. Infatti, se vi si pone mente, è proprio il tratto che delimita la parete più sacra, quella volta verso la Mecca - e che coincide con la sezione sinistra del terzo interno della cinta muraria sud - che riceve, all'esterno, i pannelli decorativi affidati alle maestranze più insigni. Quello squilibrio di qualità tra le due sezioni maggiori del fregio, che gli archeologi fino al Creswell hanno constatato senza spiegarlo, trova dunque, secondo me, la sua spiegazione nel fatto, che precisamente questo tratto della cortina esterna del muro di cinta del castello chiudeva, all'interno, il recinto più sacro: era per l'appunto la qiblah, la parte rivolta verso la Mecca, chiusa da una torre, che in realtà è, all'interno, una nicchia: il mirhab della piccola moschea. -

Ma - chiuso questo mio inserto ermeneutico - torniamo alla descrizione degli archeologi. Schulz, per es., ha notato che la distanza (1,58 e 1,54 m.) tra il fianco di ogni torre ed il filo esterno dello stipite della porta, è stata evidentemente calcolata in modo da permettere alla fascia decorata di risvoltare verticalmente ad angolo retto, lasciando posto per un arco di scarico o una lunetta sopra l'architrave. Niente di strano: un procedimento siffatto è derivato dall'architettura paleocristiana siriana (es. Qal'at Sim'an) e, come vedemmo più volte, è una delle tante traduzioni in neoellenistico del linguaggio architettonico romano, che sono caratteristiche delle provincie orientali, in particolare della Siria. -

Ma terminiamo la descrizione seguendo Creswell. " La metà superiore della facciata ad est dell'ingresso era stata rimossa, fin da quando Tristram la vide nel 1872: mancano quindi le rosette di tutti i triangoli capovolti. Qui il fogliame è molto più minuto e serrato; nel primo, secondo e quinto triangolo

della torre due tralci di vite si sviluppano da un vaso centrale, mentre nel terzo e quarto sorgono direttamente dal suolo. Al centro del terzo appare un fregio cosiddetto "a palmetta", un motivo curioso che ricorre anche nelle travi di collegamento della Cupola della Roccia: il tronco, alto e diritto, è formato da due gambi attorti terminanti in un motivo ad ala, chiamato da Strzygowski Flügelpalmette.

I quattro triangoli del muro esterno ad est della torre, che purtroppo non furono portati a Berlino, sono stati abbattuti o adoperati altrove come materiale da costruzione: ciò è avvenuto, ad esempio, per la rosetta del terzo triangolo, rinvenuta sulla porta d'ingresso di una casa nella zona est del villaggio di Zisa. Quasi tutti gli altri triangoli sono stati portati a Berlino. Al centro c'è un grande medaglione, e agli angoli due minori, tutti sovrapposti a uno sfondo di fogliame e frutta col quale non appaiono direttamente connessi...." (pagg. 152 - 153).

E qui mi fermo davvero: la descrizione mi sembra sia stata sufficiente, e del resto nessuna parola può surrogare la visione diretta d'uno dei monumenti più significativi del nostro protomedioevo. Berlino non è lontana, e, se non ci si può andare, ci sono buone fotografie, la cui visione vale più d'ogni descrizione. - A noi resta piuttosto da comportarci da storici dell'arte, e dunque innanzitutto da filologi. E non meravigliarsi se io tempererò con alquanto acqua mediterranea le tradizionali "bevute" degli orientalisti.

Si potrebbe fare per il grande fregio dello Mschâttà un discorso analogo a quello condotto sui mosaici omayyadi, in particolare su quelli della Cupola della Roccia. E non solo perchè vi ricorre, nei singoli motivi, una tematica spesso coincidente; ma per il trattamento che questi vi subiscono; per il loro inserimento in una storia della lingua figurativa, della quale noi possiamo non solo constatare la struttura sincronica, ma seguire l'evoluzione diacronica. Queste due, del resto convergenti, imprese di analisi linguistica, mi sembra impossibile si possano condurre nel campo di un "oriente", per quanto lo si voglia ampliare: e, del resto, la riprova è che un siffatto rimando all'Oriente è rimasto, anche ad opera dei suoi più impegnati relatori, come lo Strzygowski, un'indicazione estremamente generica, non puntualizzata da confronti precisi nemmeno a livello lessicale; e dunque una delle solite evasioni mistificatrici della filologia romantica, tanto più mitica, quanto più ostentava pretese di concretezza "scientifica".

Nessuno dei temi - se non vogliam dire dei morfemi e segmenti - presenti nel grande fregio scolpito di Mschâttà, è estraneo al mondo di cultura mediterraneo.

E, pure passando oltre siffatte constatazioni e classifi-

cazioni di grammatica figurativa, la sintassi stessa, in cui codesti vocaboli greco-romani si connettono, ha una sua storia, per la quale il ricorso all'Oriente, sia pure come vago orizzonte del gusto, ha il senso di un escamotage insufficiente. E basta che noi teniamo conto di tutto il procedimento, così bene seguito del resto già dal Riegl, il quale dal trattamento "naturalistico" di codesti motivi durante il periodo augusteo (Arapacis) e fino ad Adriano (Tempio di Venere), porta allo schematico, al ritmico, al cromatico di queste forme (attraverso l'approfondimento chiaroscurale) rese e disposte non più alla maniera "organica" della classicità, ma alla maniera "paratattica" tardoantica, secondo il principio del rapporto infinito che prelude chiaramente all'arabesco islamico.

Per venire a monumenti più vicini al nostro, basterà che io ricordi come questo modo di trattare i fregi scolpiti e in genere la scultura sia già presente in monumenti di tutta l'area imperiale - capitelli di Ravenna, fregi copti o bizantini, per rimanere in Siria, dal "calice di Antiochia" ai pilastri di S. Giovanni d'Arzi, ai fregi di S. Simeone Stilita, di Dacca, etc., e finalmente - il monumento che forse per questo lato più si avvicina allo Mschâttà - la parte ornamentale della cattedra di Massimiano a Ravenna, opera dei primi anni del VI sec. variamente assegnata a botteghe alessandrine o a botteghe antiochene, ma probabilmente, a quanto io credo ed ho cercato di dimostrare, eseguita a Costantinopoli stessa, donde provenne in origine.

E intanto in questo nostro discorso risulta ovvio che il carattere stilistico del fregio dello Mschâttà attesta chiaramente almeno questo: che tale fregio non può essere in nessun caso anteriore al VI secolo: una scultura siffatta non può essere anteriore a quelle, per es., della parte decorativa della cattedra di Massimiano a Ravenna, cui somiglia per tanti lati, ma della quale è, evidentemente, uno sviluppo. Ma lo Strzygowski, con una di quelle inversioni, che erano addirittura caratteristiche del suo metodo (se così possiamo chiamare la sua mancanza di metodo), aveva, al solito, preso per precedente, ciò che in realtà era conseguenza; e di qui era partito per una di quelle sue "vedute generali" che a forza di voler essere generali danno sul vago, nel caotico e persino nel grottesco. "Quel che Mschâttà ci insegna - scriveva Strzygowski, in un articolo che curiosamente non ha ancora perduto credito nel nostro provincialismo culturale - pone questo monumento assai al di sopra della maggior parte dei monumenti dell'epoca di transizione che va dall'antichità al Medioevo. Esso costituisce, nel suo genere, il punto culminante, d'un'importanza uguale a quella della creazione di Antenio e di Isidoro (S. Sofia) nella storia dell'architettura religiosa. La mescolanza che vi si osserva di forme architettoniche siriane e mesopotamiche ha per parallelo la decorazione della facciata e l'evoluzione così netta che, dalle

forme famigliari all'arte antica, sfocia in forme puramente persiane". Dove, evidentemente, sono più le inesattezze delle parole. In realtà, se questo Mschâttà fosse realmente del IV sec., esso avrebbe davvero un'importanza capitale nella storia dell'arte tardoromana, e particolarmente delle origini dell'arte bizantina. Bisogna però ribadire forse impietosamente che la datazione di Strzygowski è ormai decisamente archiviata, e nessuno, nemmeno i più accaniti orientalisti ci crede più. Cominciò il Brûnnow a portare innanzi la data, spostandola nel V, o forse anche nel VI sec. e, sulla base di confronti col prossimo palazzo di Amman o con quello di Thuba el Kharani, ad attribuirlo ai primi principi della dinastia ghassanide. Malgrado ciò - malgrado, voglio dire, che la datazione arretrata su cui si fondava tutto il "ragionamento" strzygowskiano, fosse dimostrata inaccettabile - alcuni studiosi continuarono ad accettarne le deduzioni (il che è uno dei non ultimi "misteri" dell'archeologia con paraocchi): sicchè si può ancora leggere, nell'ultima edizione del "Manual d'art byzantin" del Diehl : " L'arte ch'esso rappresenta deve l'essenziale della sua ispirazione a quella Mesopotamia, dove si succedettero la capitale greca Seleucia e la capitale persiana Ctesifonte, e dove l'influenza persiana irraggiò largamente, come da un focolare meraviglioso, a nord, verso la Siria, l' Asia Minore, e Costantinopoli, a sud, verso l'Egitto, apportando al mondo ellenico gli insegnamenti, i procedimenti, il sistema decorativo del vecchio Oriente resuscitato". E anche questo, sebbene sia affermato con tanta sicurezza, in realtà non ha nulla di storico: non v'è nulla che ci autorizzi a dare alla Mesopotamia un'importanza così formidabile, (cosa del resto che un po' alla volta tutti gli studiosi sono poi venuti riconoscendo) e, come s'è visto, non v'è sostanzialmente nulla, nel palazzo di Mschâttà, che non si possa "spiegare" storicamente e filologicamente con la tradizione artistica del luogo - cioè con le forme architettoniche e decorative presenti nella cultura tar-doantica della Siria stessa al tempo della sua costruzione - senza bisogno di ricorrere al solito e troppo comodo ripiego delle "influenze" che vadano più in là di qualche suggerimento decorativo.

Scaduta, sia per la parte cronologica che per quella critica, l'ipotesi di Strzygowski, ha avuto una certa fortuna, per qualche tempo, quella d'una fondazione ghassanide, che porterebbe la data di Mschâttà d'un secolo o due più indietro. Ma anche questa era una teoria fondata su vaghe induzioni e su generiche estensioni di presupposti ben poco verificabili. Ho cercato del resto di ridimensionarla nelle lezioni dell'anno scorso. I principi ghassanidi di Bosra erano sicuramente arabi, originari dallo Yemèn; ed avevano, si dice, portato con sé, nella loro emigrazione, delle stoffe, dei tappeti, delle tende, la cui ornamentazione doveva essere - si dice - piuttosto orientale, vale a dire indopersiana. E' pacifico che l'Arabia aveva avu-

to ben prima di Maometto, rapporti con l' India, che più tardi la dominazione iranica vi potè introdurre stoffe di Persia e di Mesopotamia: quindi, si diceva, quando quelle tribù, i cui capi fondarono gli effimeri regni ghassanidi, emigrarono in Giordania, essi non portarono con sè tradizioni architettoniche, che non avevano, e nemmeno scultoree, che neppure avevano; ma portarono esempi di decorazione, (tappeti, tende, etc.), che imposero agli artigiani locali, dai quali fecero costruire gli edifici, di cui lo Mschâttà sarebbe il più bello. - Ma tutto ciò è solo cattiva letteratura e non regge alla più elementare delle critiche; è fondato su ipotesi inverificabili, e improbabili; dato che, tutto quanto agli specialisti è stato possibile estrarre di specificamente ghassanide, configura una dimensione culturale non certo più "avanzata" di quella degli altri arabi convertiti all' Islâm, quando costoro s'affacciarono al mondo romano. Ora, anche a voler rimanere su questo livello elementare di considerazioni, sembra ovvio che un edificio come lo Mschâttà non potè essere costruito che da un sovrano il quale non soltanto fosse già culturalmente nutrito e raffinato (quindi non beduino, non nomade, neppure ~~spontaneo~~ !), ma che già aveva assorbito il "gusto" per la sede stabile e la residenza "bella", di prestigio e con significato di potenza; nemmeno uno dei primissimi seguaci di Maometto, dunque; il quale inoltre, possedesse i mezzi finanziari e, per così dire, coercitivi sulle maestranze raccolte da ogni parte per farlo eseguire. Ch'io abbia parlato finora dello Mschâttà come d'un edificio islamico, anzi, più precisamente, come opera del califfo Ualid, non mi esime dall'obbligo di confutare le ipotesi di altri studiosi, secondo i quali si tratterebbe di un edificio appartenente ad una cultura pre o extraislamica. Non ho creduto di dover sottolineare troppo un particolare messo in valore dal Reihmel e dal Creswell, cioè la presenza, tra i luoghi architettonicamente più definiti del complesso limitato dalla parete meridionale d'una nicchia caratteristica, la quale non potrebbe essere interpretata che come un mirhab, ovviamente l'absidiola che indica la direzione della Mecca e che nei luoghi di culto islamici è praticata nella parete qiblah, (cioè la parete, appunto, in questa direzione). La Mecca è quasi esattamente a sud della Giordania, e quindi la parete sud dello Mschâttà è la parete qiblah; e la nicchia ch'essa ospita è il mirhab. Se non altro per questo dunque è da ritenere che l'edificio sia islamico.

Per sostenere l'ipotesi che il suo fondatore sia stato uno dei califfi della prima dinastia, Omayyade, non vorrei ripetere quanto ho detto l'anno passato, nè richiamare le parole degli scrittori arabi che attestano che questa zona desertica, oltre il Giordano, la Belgâ, era il luogo di ritiro preferito dagli Omayyadi. Ma resta da decidere; quale di questi califfi fu il fondatore dello Mschâttà? Anche qui forse ci soccorre una notizia, che troviamo in uno scrittore arabo, Kitab àl-Aghani. Egli non parla espressamente dello Mschâttà (come ho detto, non

abbiamo su questo edificio nessuna testimonianza precisa), ma dice che il califfo Ualid II preferì questa regione per costruirvi i suoi palazzi. La grandiosità e la magnificenza dello Mschâttà, (soprattutto se fosse stato terminato), si addicono al carattere ed alle possibilità di questo califfo.

Abbiamo poi un'altra indicazione interessante. A poca distanza dallo Mschâttà v'è un altro grande castello, che ha molti aspetti simili e, soprattutto, rivela una tecnica di muratura identica a quella del nostro: il Qasr-at-Tūba. Questo edificio, che, ripeto, dobbiamo ritenere press'a poco contemporaneo allo Mschâttà, e costruito dalle stesse maestranze, è appunto opera del califfo Ualid II. Su ciò non v'è dubbio, perchè qui abbiamo la testimonianza dello scrittore arabo Severus ibn al-Muqaffà, il quale anzi precisa, che esso era stato cominciato da Ualid II ma che, dopo la morte di questo, le maestranze che vi lavoravano furono tutte richiamate dal successore ed impiegate in altri lavori. Il castello di Qasr-at-Tūba, infatti, non è stato terminato, come si può vedere chiaramente ancor oggi dai suoi ruderi *(né, del resto, s'è visto, fu terminato lo Mschâttà)*.

Gioverà concludere questo nostro studio, non certo esauriente ma sufficiente ai nostri fini, sui castelli che sono tanta parte dell'architettura degli Omayyadi di Siria. Essi sono, già l'abbiamo detto più volte, esemplati sui castra romani del limes arabo. Il trapasso si spiega del tutto semplicemente se si riflette sul fatto, storicamente accertato, che furono per l'appunto i castra gli esemplari di architettura romana coi quali gli Arabi vennero primamente a contatto, nella loro rapida e lunga espansione dal fondo della penisola anatolica, dall' Hegiāz, verso il nord: essi seguirono per appunto la via del Limes, che si estendeva dal golfo di Aqaba a Damasco e di qui a Palmira, ed era tutto costellato di castra grandi e piccoli come si può vedere chiaramente ancor oggi, soprattutto sorvolando in aereo quell'antica linea di frontiera che corre per lo più nel deserto. Anche dove la sabbia ha ricoperto in tutto o in parte quei fortificati, volandoci sopra ad una certa quota appaiono leggibili, spesso con straordinaria nitidezza, le mura di cinta, per lo più quadrate, e i torrioni che le punteggiano. Sappiamo inoltre che codesti principi arabi non si contentarono di vederle, queste fortezze romane, ma spesso le occuparono, fecero di esse la loro residenza: lo stesso al-Ualid II, per es., il costruttore del Qasr Mschâttà, del Qasr at-Tūba, etc., trascorreva lunghi periodi nell' Azraq, che non era altro che un castrum romano, costruito da Diocleziano e da Massimiano; il medesimo califfo inoltre, in seguito ad una congiura, trovò rifugio nel Qasr al-Bahra, nome dato dagli Arabi ad uno di codesti castra limitanei romani, a circa 23 Km. a sud di Palmira. Nessuna meraviglia dunque che quando cominciarono a costruire essi stessi queste che sono le prime tra le loro architetture non religiose, sia con lo scopo originario di fortezza (per es.

Massisa, eretta nel 702-703 a difesa del confine con l'impero bizantino) sia a scopo di palazzi residenziali, ne ripetessero quasi alla lettera le strutture. A quanto mi risulta, sette furono i palazzi-castelli di questo tipo eretti dagli Omayyadi di siria: quello di Hirbet Minyà sul lago di Tiberiade, del quale abbiamo parlato riconoscendo in esso la presenza di quel complesso di glorificazione, che ritroveremo in forma più monumentale e doviziosa nello Mschâtta: esso fu opera di al-Ualid I, e si può datare tra il 705 e il 715. Lo stesso califfo, press'a poco negli stessi anni, fece costruire anche il Qasr di Jabal-Seis. Al suo successore, Hisam, si debbono il Qasr al-Hair al Garbî, del 727, il Qasr al-Hair al Sarqî, (729) e quello di Hirbet al-Mafgar a circa 6 km. da Gerico. Infine il grande costruttore al-Ualid II, fece ergere, come s'è detto, i due castelli più grandiosi, più maturi e più ricchi sia dal punto di vista architettonico che da quello decorativo: il Qasr-at-Tùba e lo Mschâtta, pressochè contemporanei e rimasti ambedue incompiuti nel 744.

I castelli omayyadi dunque, concludendo, sono per stile, tecnica e probabilmente per esecuzione materiale, almeno agli inizi, opera di costruttori e di decoratori siriaci e copti, che lavorano ancora in piena tradizione tardoromana. L'elemento islamico si ritrova forse soltanto, nell'architettura, in una simpatia per l'arco leggermente inflesso, (che esisteva nella morfologia architettonica tardoantica, e si ritrova in quella protomedievale dell'Occidente; ma è accolto dagli arabi con tanta simpatia, e usato con tanta persistenza, da divenire, per dir così, l'arco "nazionale", l'arco arabo per eccellenza); nella decorazione, in una mancanza di misura nell'uso dei motivi, pur tratti per il novanta per cento dal repertorio tardoantico, ma che vengono moltiplicati e ripetuti all'infinito, in una specie di ossessione numerica, quantitativa, monotona che è caratteristica dello spirito arabo in ogni espressione artistica: dalla musica alla scultura e pittura.

L'esperienza costruttiva compiuta su codeste fortificazioni fu comunque, per gli Arabi, fondamentale: essi non ne dimenticarono più i procedimenti e le forme. Se vogliamo conservare la divisione scolastica, che è corrente anche nel campo dell'arte cristiana, tra architettura religiosa e architettura civile, per quest'ultima soprattutto le fortificazioni romane, (e quelle bizantine, che ne continuarono le strutture alla lettera), furono esempio fondamentale per tutta la loro storia - una sorta di modello d'infanzia, per così dire, che rimane valido ed operante per tutta la vita anche quando regredisce nell'inconscio ed è riconoscibile con mezzi psicanalitici -; e non soltanto quando si tratta di costruire castelli, ma anche sul piano più generale, delle cinte murarie delle loro città per esempio - talchè diventa determinante anche a livello urbanistico -. L'elemento basilare - il morfema, per così dire, d'un linguaggio siffatto - è la torre, il più delle volte a sezione circolare o semicircolare:

codesto segno viene ripetuto instancabilmente, creando un ritmo visivo continuo senza principio nè fine (cfr. il fronte est di Hkhaïdir, Creswell, pag. 54): è ovviamente una paratassi, la quale però ha un significato formale ben diverso da quello che notiamo, contemporaneamente, nell'architettura altomedievale del l'Occidente europeo (periodo carolingio)), che pure deriva dalla stessa matrice tardoromana. In Occidente - Italia, Spagna, Francia, Germania - gli spazi indivisi o comunque continui della tradizione paleocristiana si cagliano in blocchi massicci, rigidi, giustapposti, quali si scioglieranno davvero soltanto nella dialettica delle campate dell'architettura romanica (es. navata di S. Ambrogio a Milano). Nell'architettura araba del tempo, sembra invece che il procedimento sia l'opposto: la paratassi si porta in superficie, diventa per così dire una struttura numerica se non algebrica, quasi sganciata dalla bloccata consistenza delle muraglie e vivente per sé, in un suo ritmo il più delle volte monodico e senza fine. Il che, come abbiamo già osservato ed è ovvio, è caratteristicamente arabo: lo vedremo portato alle sue ultime, fantastiche conseguenze, nell'arte degli Omayyadi di Spagna, specie nella grande moschea di Cordova, dove sarà la selva interminata delle colonne e degli archi a togliere sostanza allo spazio ed a trasformarlo in un ritmo senza fine, quasi ossessivo. In apparente contrasto, ma in realtà con grande coerenza figurativa, gli apparati murarii si fanno o lisci, d'una nitidezza cristallina, oppure più di rado e in punti isolati, si coprono di sculture o meglio di intagli fittissimi, tendenti al geometrico nel disegno, e creanti una sorta di formicolio chiaroscurale: due modi solo apparentemente divergenti per irrealizzare l'immagine, toglierla da una connessione coerente con la sostanza delle strutture e degli spazi, farne una specie di melisma, che sorvola gli organismi architettonici e si svolge in una sua propria, "astratta" dimensione.

Quanto ai castelli federiciani della Sicilia, essi possono essere frutto della tradizione costruttiva e architettonica trasmessa dagli arabi, più che da quella dei Bizantini, che dominarono per lungo tempo quelle terre e la vicina Calabria. Certo garbo caratteristico della nervatura dei torrioni e nella nuda compattezza delle muraglie fa pensare piuttosto agli Arabi, i quali trasmisero questo "gusto" anche all'architettura dei regni franchi di Terrasanta, dopo le Crociate. Anche qui, in ogni caso, il miraggio orientale dell'influsso persiano, sassanide, va allontanato, o almeno ridimensionato. Gli Arabi riportarono in Occidente, rivissuta secondo il loro gusto, una struttura romana tipica, che l'Occidente aveva per così dire dimenticato, mentre essi avevano conservato quasi immutata. Il fatto però apparirà curioso ma non lo è più di quello del salvataggio della filosofia greca, specie aristotelica, cui abbiamo accennato. E, per restare nella nostra materia, quello del castrum non è certo l'unico esempio di quel processo di conservazione e per così dire di restituzione di elementi della cultura romana, o greca

romanizzata, da parte degli Arabi. Un particolare posso aggiungere, forse non privo di interesse - sempre in tema di architettura di fortificazioni - .

Si attribuisce generalmente agli Arabi l'invenzione della saracinesca - come dice il nome del resto - cioè della piombatoia, o serranda, o porta levatoia dei forti. E non tanto agli Omayyadi, quanto ai Ghassanidi - arabi viventi in Siria prima di Maometto e dell' invasione islamica, in parte cristianizzati. Uno dei tre castelli costruiti da Hisàm, il Qasr al-Hayr al-Gai bi su una collina presso Palmira, aveva incorporato la torre di un edificio precedente: un convento, eretto dal ghassanide Aretas nel 559: questa torre aveva una porta fornita di piombatoia, e fu così che la saracinesca divenne elemento tipico dell'architettura mussulmana (la si ritrova di regola nei castelli, specie abbasidi, come Ukhaïdir, etc.) Ma il fatto è che anche la saracinesca (riportata in Europa dai Saraceni, appunto) è un elemento dell'architettura castrense romana (cataracta) Ce l'attesta Polibio, per es., nel suo racconto dell'assedio di Salapia, già in epoca così arretrata come il 208 av. Cr. "Ma la saracinesca che essi avevano tirato su un poco con la macchina, lasciarono subitamente cadere". E Livio descrive anche meglio il fatto: I Romani sono assediati da Salapia:

"Primi agminis erant. Perfugae romanorum et arma romana habebant. Hi, ubi ad portam jubent, consulem adesse. Vigiles velut ad vocem eorum eccitati tumultuarii, trepidare, moliti, portam-cataracta dejecta clausa erat; eam partim vectibus levant, partim funibus subducent, in tantum altitudinis, ubi subire recti possent - Vix dum satis patebat iter, cum perfugae certatim ruunt per portam; et cum sescenti ferme intrassunt, remisso fune, quo suspensa erat, cataracta magno sonitu cecidit".

"In avanguardia erano disertori romani, con armi romane. Costoro, arrivati alla porta, parlando tutti in latino, chiamarono le sentinelle, ed ordinarono che si aprisse la porta, perchè c'era il console. Le sentinelle messe in orgasmo cominciarono a trepidare, ad impaurirsi, a darsi da fare intorno alla porta. La saracinesca era calata, ed alcuni la sollevano con leve, altri l'alzano con funi di tanto che vi si possa passar sotto ritti. Era appena aperto il passaggio, che i disertori irrupero per la porta, e ne erano entrati quasi seicento, quando fu lasciata la fune che tratteneva la saracinesca, e questa venne giù con gran fracasso". Del resto, la porta Ercolanense a Pompei (prima del 78 av. Cr.) aveva una saracinesca; e così la porta romana di Qasr ash Sham'a al Vecchio Cairo. Probabilmente anche le altre fortificazioni ne

avevano; e di qui le trassero gli Arabi insieme con la forma architettonica, le strutture, le disposizioni dei loro castelli: le conservarono e le riportarono in Occidente, dove molte di queste cose romane riapparvero, nel Medioevo, come nuove.

Infine: altro particolare di derivazione certamente romana, cui del resto ho accennato nel corso dell'anno passato, a proposito del Qu^oyr 'Amra. Questo - insieme con l'Hamman as-Sarakh - era uno stabilimento balneare vero e proprio, molto simile alle piccole terme, o terme a mare, di Leptis e fornito soltanto, in più, d'una sala d'udienza dove presumibilmente il califfo riceveva i sudditi e sedeva in giudizio, come un praetor. Ma già ricordavo anche, l'anno passato, che gli stessi castra romani del Limes, almeno quelli che ospitavano una guarnigione consistente di legionarii, erano provvisti, oltre che delle normali installazioni, (caserme, stalle, valetudinaria o infermerie, luoghi di culto, etc.), di piccoli, ma veri e propri stabilimenti termali. Tutti questi elementi vengono ereditati pari pari si può dire dai castra bizantini, (es. El Alderin: dove soltanto al posto del cesareo o del mitreo si costruisce una chiesetta cristiana), e poi dai qasr islamici, (dove naturalmente si trova, come abbiamo visto a Minyà, nello stesso Mschàttà e altrove, una piccola moschea per il culto mussulmano). Ma si trovano anche installazioni termali. Di particolare interesse sono quelle del castello di Hirbet al-Mafgar, a circa 6 Km. da Gerico, opera, come s'è già detto, del califfo Hisam. La cinta, naturalmente ritmata da torrioni, includeva non una ma due moschee (l'una probabilmente ad uso della guarnigione, l'altra, possiamo supporre, per il sovrano, le sue mogli e concubine, e insomma la sua "casa"), ma soprattutto aveva un grande hamman (o edificio termale) del quale il calidarium era un vano accentrato, articolato da nove grandi absidi e coperto da cupola. Accanto a questo, un piccolo locale, la cui destinazione non è stata precisata dagli archeologi, ma che - è un'ipotesi ch'io avanzo come idea personale, e con tutte le riserve possibili - poteva avere la funzione di cenaculum, (piccola stanza da pranzo, magari per la colazione mattutina, dopo il bagno). Questo suppongo perchè nelle ville di Antiochia, la capitale della Siria romana, si trovano frequentemente, (basti consultare la grande opera di Doro Levi sui mosaici pavimentali antiocheni), caenacula aventi codesta forma arcuata, a sigma: la stessa mensa, in genere marmorea, su cui si disponevano i cibi, era per l'appunto conformata a sigma - il sigma della capitale epigrafica dell'alfabeto greco, che, com'è noto, ha la forma di una C - ed il cubiculum ne ripeteva in pianta quasi concentricamente il disegno. (Per inciso, codeste mense a sigma passano al mondo cristiano locale quali tavole per agapi o anche per l'eucarestia: come provano rarissimi esemplari trovati in Siria e in Egitto, dove tutt'intorno presso l'orlo del semicerchio marmoreo sono praticati tredici incavi circolari, che non possono essere altro che il simbolo dei "posti a tavola" di Cristo e dei dodici apostoli).

In genere poi, ad Antiochia, queste preziose salette da pranzo hanno pavimenti splendidamente decorati a mosaici la cui cornice segue l'andamento semicircolare del vano. Il che si ritrova anche nel piccolo locale accanto alle terme del castello di Hirbet al-Mafgar: il suo litostrato è anzi considerato il più bel mosaico pavimentale che sia stato scoperto in Palestina.

Giacchè non soltanto le moschee, delle cui decorazioni già parliamo, o il piccolo palazzo di Amra, ma anche questi castelli omayyadi dobbiamo credere fossero doviziosamente decorati e non solo di pavimenti musivi, ma anche di affreschi sulle pareti e di sculture di pietra o di stucco; talchè il grande fregio dello Mschâttà, sebbene oggi appaia come il più spettacolare e forse il solo conosciuto dagli storici dell'arte non strettamente specialisti, in realtà va inserito in un contesto di cultura figurativa che, sorgendo dal ricco terreno dell'arte tardoromana, paleocristiana e bizantina locale, lentamente la trasforma in uno "stile" che ormai, sulla metà del secolo VIII, possiamo definire omayyade. Già nel più antico di questi castelli, (che sono tutti in squallida rovina), quello di Hirbet Minyà (705-715) una spedizione archeologica tedesca - che vi lavorò dopo i miei viaggi giovanili laggiù, che avevo tutta l'intenzione di rinnovare anche con la scuola, ma non mi fu possibile per varie ragioni, e ultimamente perchè quei luoghi, non dico siano venuti impraticabili, ma non offrono certo un soggiorno tranquillo - ha dissepolto cinque magnifici pavimenti a mosaico, e parecchi altri più o meno frammentari sono venuti alla luce in questi ultimi anni, (e il lavoro è tutt'altro che terminato). Procurarsene le fotografie non è la cosa più facile del mondo. Importanti resti di sculture e di pitture sono stati scoperti nel castello di al-Hair al-Garbi (c. 727); non sembrano di qualità eccelsa, ma ciò che forse più importa, è il carattere ancora tradizionalmente figurale tanto dei pannelli dipinti che delle sculture: uno di costesti emblemata, per es., mostra la figura allegorica della Tellus, (circondata dai suoi attributi, cioè da alberi e frutti). Tema abbastanza frequente nel repertorio romano, (lo si ritrova, per dar un solo esempio, a Piazza Armerina, etc.); l'altro rappresenta una scena bucolica - un cavaliere, dei musici, dei motivi probabilmente di caccia - frequenti anch'essi, e che tra l'altro vedemmo l'anno passato in pavimenti di chiese cristiane del luogo - della Giordania, del Nebo -: è abbastanza chiaro, secondo me, che sono queste botteghe di artigiani, attive, com'è facile attestare, fino al momento dell'invasione islamica, le quali continuano la loro attività a servizio dei nuovi padroni. Quanto alle sculture, è abbastanza singolare - per chi abbia un'idea troppo generica e scolastica dell'arte dell' Islam - il fatto ch'esse sono a tutto tondo e di figura; talune anzi è lecito ritenere siano veri ritratti, di principi, donatori o altri personaggi. Naturalmente poi è stata ritrovata una quantità di sculture di carattere, come usa dire, decorativo, in origine poste ad incorniciare membrature architettoniche: stipiti, architravi, ca-

pitelli e così via.

Ma il castello nel quale in questi ultimi anni sono state fatte le scoperte maggiori, per questo lato, è quello di Hirbet-al-Mafgar, fatto costruire anch'esso da Hisam, in ogni caso anteriore al 740. Abbiamo visto il magnifico pavimento di quella che ho proposto - provvisoriamente - di identificare in una cenatiuncula, (così Plinio chiama queste stanzette da pranzo, specie di tinelli); oltre al bel mosaico, che rappresenta un grande albero, forse d'arancio - evidentemente sulla scia stilistica ed iconografica di rappresentazioni siffatte preislamiche: per es. quella, ben nota, di Madaba - e, sotto, delle gazze, una delle quali azzannata da un leone, (altro motivo ben noto del repertorio "antico"), tutto lo zoccolo, intorno, della saletta a sigma è apparso decorato da un fregio a stucco, dove motivi geometrici si intrecciano caratteristicamente con motivi vegetali, il quale ancora una volta può richiamare alla mente, non tanto per i temi trattati, quanto per il chiaroscuro complessivo, per il ductus a onda continua del disegno e il carattere tagliente della modellazione, il grande arco di Santa Maria in Valle a Cividale.

Anche a Hirbet al-Mafgar, (studiato recentemente da Oleg Grabar e poi da R. Etinghausen: Arab Painting, Ginevra, 1962), sono stati trovati affreschi, (più di 250 frammenti, per la precisione), ma, sembra, di non grande interesse. "La peculiarità e il significato fondamentale di questo edificio - scrive per l'appunto il Grabar (1) - sta, in effetti, nella scultura, in pietra e in stucco. Degna di nota è qui, innanzitutto, la scultura decorativa, strettamente connessa con le forme architettoniche (finestre, balaustre, etc.) e costituita da un'infinita varietà di motivi floreali e decorativi, inventati da artisti siriaci. Le superfici dell'edificio erano decorate, in secondo luogo, da pannelli, di diverse dimensioni, adattati alle pareti, con motivi floreali, più o meno artificiali, racchiusi in cornici geometriche o pseudogeometriche. Hirbet al-Mafgar è caratterizzato infine dalle sculture di esseri viventi, (ma abbiamo visto non essere affatto un caso unico), in altorilievo o anche a tutto tondo, concentrate nelle parti più importanti dell'edificio, ossia nell'ingresso al bagno e al palazzo e nell'annesso antistante alle terme, dove sono stati trovati i celebri mosaici. Tali sculture a tutto tondo rappresentano un principe su un piedistallo decorato con leoni, danzatori, atleti, soldati e musicisti. In molti casi, l'esecuzione di queste statue è piuttosto rozza e le figure di donna in particolare sono viziate da un erotismo piuttosto volgare. Le loro origini stilistiche e iconografiche sono ancora poco chiare; in esse si possono ravvisare elementi locali, iranicì e perfino centro-asiaticì. Persone e animali sono inoltre u-

(1) in E. U. A., X, pag. 111.

sati anche in funzione decorativa".

Non è mia colpa se lo stile non è sublime e la scrittura abbastanza sgangherata: ho citato Grabar perchè è uno degli autori della monografia specifica sul castello di Hirbet-al-Mafgar (in collaborazione con R. W. Hamilton, Londra 1959). I dati tuttavia sono quelli che sono; quanto alla loro interpretazione mi sento di poterla rettificare in qualche punto - a parte s'intende la curiosa impennata per le figure femminili "viziate da un erotismo troppo volgare". Il quale poi non è altro che una rappresentazione tranquillamente "realistica" della nudità: cosa dovremmo dire allora degli ultimi disegni di Picasso? Non varrebbe la pena di rilevarlo se anche questo particolare - insieme all'osservazione stilistica, s'intende, che è sempre il dato primario per ogni giudizio critico - non ci orientasse verso una particolare zona del mondo provinciale tardoromano e bizantino, consentendoci di classificare queste sculture, in maniera un po' meno vaga.

Questa zona è l'Egitto: l'Egitto paleocristiano o copto che dir si voglia, tra le cui sculture - che, fatto abbastanza singolare, decoravano chiese e conventi - gli archeologi si mostrano costantemente meravigliati di trovare tante rappresentazioni di miti pagani, ch'essi non esitano a definire lascivi. Ad Ahnas, per es. il viluppo molto realistico di Leda col cigno è definito da Klaus Wessel, (L'art copte, 1964, pg. 37), di un' "in signe impudicizia", "Senza dubbio - continua - l'arte della Grecia classica non è mai stata troppo pudica nelle sue rappresentazioni di scene amoroze o lascive, ma si cercherebbe invano in tutta l'arte greca classica una compiacenza così grande verso i sollazzi della regina di Sparta col cigno. Si è in diritto di domandarsi se il mito qui evocato ha ancora qualche significato religioso [e quale potrebbe avere, in ambiente cristiano?], e non sia piuttosto che un semplice pretesto per qualche rappresentazione di natura speciale. Quanto alle evocazioni delle divinità antiche, esse non sono per nulla più decenti...." e qui Wessel enumera le varie figure di Venere, di Dafne inseguita da Apollo etc. provenienti prevalentemente da Ahnas, ma anche dai conventi di Bait o di Saqqarah: figure che spesso hanno i loro attributi sessuali bene in mostra. Quale la spiegazione? Naturalmente - era inevitabile - "Si pensa a quelle tentazioni degli anacreti copti quando costoro contendevano col diavolo che presentava loro miraggi libidinosi tutti pieni di donne nude". Che sono sciocchezze: il fatto è che codeste pruderies da repressi non sfiorava nemmeno i cristiani d'Egitto, che sono stati i primi a rappresentare per es. la Madonna allattante coi seni nudi, gli angeli col sesso maschile molto evidente e così via; e c'è da scommettere che non gli sarebbe mai venuto in mente di poter essere accusati di impudicizia dagli archeologi del XX secolo, (sarebbe come considerare impudichi gli scultori indiani per es. del tempio di Kankarna, dove tutta la facciata è coperta da sculture che illustrano

in modo che non potrebbe essere più esplicito, il 6° libro del Kamasutra. - Queste indicazioni non vogliono avere un valore soltanto aneddótico, ma, prendendo lo spunto da quella che può sembrare una constatazione di contenuto (che ho riferito più che altro perchè sottolineata dagli autori consultati) può indicarci la traccia d'un possibile cammino stilistico. L'influenza indiana sull'arte copta è stata più volte rilevata e mi sembra evidente: lo stesso modulo delle deprecate figure femminili, con le stesse accentuazioni caratteristiche, si ritrova costante nella scultura indiana - per es. negli stupa di Mathura o di Amaravati, che sono del II° secolo d. Cr.-

A loro volta, le sculture, sia di pietra che di stucco, dei monumenti omayyadi, e specialmente quelle ad alto rilievo o a tutto tondo del castello di Hirbet al-Mafgar sono, secondo me, dovute, almeno in misura preponderante, ad artigiani copti, di provenienza egiziana. Basti confrontare anche solo certi caratteristici manierismi a così dire fisionomici: trattamento degli occhi, dei capelli, (Dafne di Seheh Abade', due putti su un capitello) e, nelle parti ornamentali, il modo di trattare i motivi vegetali, (fregio di Bait, etc.), il modo stesso di innestare insieme figure e racemi (nicchia di Ahnas), o più tardi, ma sempre in epoca preislamica, la particolare secchezza d'intaglio, la geometrizzazione e l'horror vacui di certe stele, (es. stele di Edfu), di arte copta, perchè restino pochi dubbi sul probabile luogo d'origine di questi scultori. Del resto, sappiamo benissimo dagli scrittori arabi e da tutta una serie di documenti epigrafici che le corvées adunate dai califfi omayyadi per la costruzione e la decorazione delle loro moschee e dei loro castelli provenivano da ogni parte dell'impero islamico, che ormai non era limitato alla Siria ma si estendeva all'Egitto, alla Mesopotamia e in parte della Persia: in esse gli egiziani erano numerosi (i papiri di Aphrodito per es. parlano di artigiani egiziani inviati a Damasco e a Gerusalemme; altri testi ricordano i copti, *amal al Qibt*), che lavorarono alla moschea di Medina sotto Ualid II, etc.; e pare fossero specializzati, appunto, in decorazioni scolpite. Anche i fregi scolpiti di carattere decorativo e finalmente anche il grande e magnifico fregio dello Mschâttâ (la cosiddetta decorazione a triangoli) è, secondo me, opera di maestranze copte, sebbene appaiano eccezionalmente dotate. Una volta tanto mi trovo d'accordo con Strygowski, il quale ha dimostrato che certe caratteristiche, (per es. inserimento di tre grappoli su parecchie delle foglie di vite a cinque punte nella loro giunzione con lo stelo; cornice a tutto dello zoccolo, stipiti etc., ornati da una coppia di tralci di vite a onda che si intrecciano continuamente formando degli ovali acuti, etc.), sono tipiche di certi avorii intagliati copti, cita esemplari al Museo egiziano del Cairo, nella collezione Fouquet e al Louvre; Creswell ha aggiunto quello del Museo Benakis di Atene, ma proveniente dall'Egitto. "Per quanto riguarda le rosette disposte all'in crocio di due tralci ondulati, l'unica analogia finora rinvenuta

è il fregio della porta della chiesa di Sitt Burbàra, nel vecchio Cairo, ora nel Museo Copto. Probabilmente risale alla fine del V secolo.

Il fatto che entrambe queste caratteristiche si trovino prima dell' Islàm in opere copte, e soltanto in esse, indica con certezza che la decorazione vitinea citata, come pure le foglie di vite e gli uccelli nei triangoli A-L furono eseguiti da artigiani copti, reclutati da un potente califfo, secondo il sistema che abbiamo visto adottato per Damasco, Gerusalemme e Medina...." (1).

Questa molteplicità e questa varietà d'origine delle squadre di artigiani, oltre che di materiali anch'essi raccolti da ogni parte dell'Impero, contribuisce a spiegare, credo, anche quel certo innegabile carattere eclettico che connota l'arte omayyade, soprattutto dei primi decenni del sec. VIII. Ma lasciamo ancora la parola ad uno specialista (2): "Sebbene non ci sia in realtà nulla di nuovo nel programma iconografico degli Omayyadi, noi non troviamo in nessun'altra epoca una tale combinazione di immagini quale ce la offrono i palazzi omayyadi. L'originalità dell'iconografia omayyade e il suo modo di preludere ai successivi sviluppi iconografici dell' Islàm stanno proprio in quest'apparente paradosso.

"Quanto sopra detto, mettendo in rilievo la mancanza di una antecedente esperienza artistica da parte degli omayyadi, la varietà delle tradizioni artistiche con cui essi vennero a contatto, il carattere disorganizzato della loro iconografia, il contrasto tra l'iconografia e la decorazione, potrebbe forse indurre all'affrettata conclusione che definire lo stile omayyade sia quasi impossibile. Se un confronto tra l'opulenza di un triangolo di Mschàttà e il secco formalismo d'un pannello di Qasr al-Hair sembra avallare questa opinione, il nocciolo della questione sta tuttavia nel fatto che non si può considerare lo stile omayyade allo stesso modo di quello di altre culture e periodi, perchè le circostanze particolari della formazione della cultura omayyade produssero un'arte singolare.

"Innanzitutto vediamo che l'ornamento è concepito separatamente dall'architettura che è destinato a decorare. La decorazione architettonica diventa un fine a sé stante, e se, nei mosaici di Gerusalemme, essa è ancora fortemente influenzata dalle

(1) E. K. A. CRESWELL, loc. cit., pg. 169.

(2) OLEG GRABAR, loc. cit., pg. 114.

forme dell'edificio, a Mschâttà si svincola da questa servitù e crea forme nuove, affatto diverse da quelle architettoniche. In secondo luogo, vari motivi sono usati ambigualmente. I gioielli della Cupola della Roccia, gli atleti di Hirbet al-Mafgar, le figure dei soffitti di Amra sono allo stesso tempo parte di schemi decorativi e di un programma iconografico. Come risultato si ha - fatto questo importante per l'ulteriore sviluppo dell'arte islamica - che ogni cosa (forme viventi, elementi vegetali, forme geometriche e astratte, oggetti) ha pressochè uguale significato nella decorazione dell'opera d'arte. In terzo luogo, l'arte omayyade predilige e coltiva i contrasti: contrasti di luci e di ombre, come a Mschâttà; contrasti per strutture geometriche o astratte e motivi vegetali naturalistici, come a Mschâttà e a Hirbet al-Mafgar; fra principi in atteggiamenti ufficiali e donne seminude, come a Amra e a Hirbet al-Mafgar; contrasti quindi tra elementi di diversa origine riuniti in un solo edificio e a volte in un singolo pannello decorativo. Infine le ripetizioni sono assai poche e anche in edifici costruiti rapidamente e in modo piuttosto trasandato, come Hirbet al-Mafgar e Qasr al-Hayr, lo stesso motivo ricorre raramente due volte.

"Queste poche caratteristiche - che ulteriori ricerche accresceranno senz'altro - sono importanti per definire gli esuberanti principi dell'arte omayyade. Molti di essi, con opportune modificazioni, caratterizzano anche la successiva evoluzione dell'arte islamica in generale. Il senso ultimo dell'arte omayyade sta proprio nell'essere il primo passo di una nuova grande tradizione artistica, su cui non mancò di esercitare l'influsso della sua natura particolare. "

Così O. Grabar, e non mi sembra la sua sia una caratterizzazione precisamente perspicua, ma tant'è, non ne ho trovate di meglio. Posso aggiungere soltanto che il nostro discorso critico guadagnerebbe in chiarezza se modestamente ci applicassimo ad operazioni di una filologia più accurata: e frattanto, distinguessimo un po' meglio i filoni di cultura architettonica e figurativa, che convengono a dar forma a questa nostra civiltà, ancora in elaborazione. Non c'è dubbio che nei monumenti omayyadi v'è un certo contrasto tra decorazione pittorica e decorazione scultorea; ma già una prima "spiegazione", sia pure in sede per il momento soltanto filologica, potremo sperare di trovarla se rifletteremo che i mosaici pavimentali per es., come già si è detto, sono opera di maestranze locali, che continuano la tradizione propriamente siriano-palestinese (la quale a sua volta ha una sua evoluzione interna, della grande fioritura ancora romano-pagana di Antiochia ai pavimenti delle ultime chiese di epoca immediatamente preislamica); che le sculture invece sono, è da credere, opera di maestranze copte, venute dall'Egitto, portatrici di un'altra tradizione o almeno di un altro gusto - e di un altro repertorio figurale e decorativo - pur nell'ambito della cultura tardoantica e paleocristiana; e che anche qui, nel

l'arte copta, vi sono fasi successive e maniere diverse: talchè il grande fregio dello Mschâttà si può riferire per es. alle tri-
ne scolpite di Bait o di Saqqarah, mentre la secchezza di cer-
ti intagli del Qasr al-Hayr si avvicina piuttosto alla manie-
ra delle sculture copte di Edfu; che infine è sempre imminente
ai confini, e presente come esempio, la grande arte bizantina,
cui probabilmente, come dissi, si debbono aggregare le grandi
decorazioni a mosaico parietale di Gerusalemme e di Damasco. Che,
con un siffatto modus operandi, confermato del resto dalle fonti
"l'ornamento sia concepito separatamente dall'architettura", che
"i motivi siano usati ambigualmente", etc., è cosa che non può
far meraviglia, come vedremo meglio nelle ultime lezioni di que-
sto corso, quando, dopo una panoramica necessariamente incomple-
ta ma, riteniamo, sufficiente per avere un'idea complessiva di
questo grande mondo di cultura, così importante anche per il Me-
dioevo dell'Europa cristiana, abbozzeremo un tentativo di inter-
pretazione della poetica specifica dell'arte dell' Islâm.-

Arte degli Omayyadi di Spagna

Ma giova ora affrontare il capitolo dell'arte degli Omayya
di di Spagna, cioè del centro di elaborazione di quello che in
linguaggio corrente s'usa dire stile moresco, fiorito tra la se-
conda metà del sec. XI e la fine del XV, nell'estremo Occidente
o, secondo la terminologia araba, nel Maghreb. Con questo nome
collettivo (che significa appunto l'Ovest) i geografi arabi com-
prendevano i paesi occidentali dell'Islâm, vale a dire i paesi
dell'Africa del nord ad ovest dell'Egitto, e la Spagna meridio-
nale già dominata dai Vandali (Andalusia), mentre la Sicilia ara-
ba era aggregata ancora nel gruppo di stati egitto-siriani. Quei
geografi infatti dividevano l'Africa del nord in Ifrikya, (la
Tunisia e la Tripolitania), il Maghreb el Usth (l'Occidente me-
diano) cioè press'a poco l' Algeria odierna, e il Maghreb el
Aqsa (l' estremo Occidente) corrispondente press'a poco all'at-
tuale Marocco. In tutti questi paesi, l' Islâm impose l'arabo co-
me lingua dominante, in luogo del latino delle antiche province
romane e dei dialetti berberi. (Si chiamano berbere tutte le po-
polazioni hamitiche originarie dell'Africa del nord, dal Maroc-
co all'Egitto).

Sono la lingua e la scrittura arabe, che hanno modellato
il loro dialetto maghrebino e quello stile letterario, se così
si può dire, qual'è parlato e scritto ancor oggi. Per l'arte di
questi paesi si impiega correntemente il qualificativo di moresca
- senza voler dire con questo che i Mori ne siano stati i creatori -
"Col nome "Mauri, attestato fin dagli ultimi secoli avanti

l'era nostra, i Latini intesero designare parte delle popolazioni autoctone dell'Africa settentrionale, e il nome Moros, derivato dalla forma in uso nell'antichità classica, servì agli Spagnoli per indicare gli invasori mussulmani che, agli inizi dell' VIII secolo, occuparono la penisola iberica. In questo caso, comunque, il termine Moros non venne applicato con significato etnico, perchè gli invasori della Spagna erano berberi e saraceni, ma fu dato ai conquistatori islamici in ragione della loro provenienza. Il termine "moriscos", da cui deriva la qualificazione dello stile, fu il diminutivo spregiativo usato per indicare quei mussulmani che, dopo la Riconquista, erano rimasti nelle città tornate in mano cristiana, e che furono anche chiamati "moros vasalos" o "moros de par". Sarebbe comunque storicamente più esatto definire questo stile come ispano-moresco, poichè, se è vero che esso fu comune alla Spagna e alla Berberia occidentale (Marocco a parte dell'Algeria), la sua formazione avvenne in territorio iberico.

I caratteri della civiltà che siamo usi chiamare "moresca" sono essenzialmente arabi e comuni al mondo arabo occidentale, ma le peculiarità dell'arabismo iberico sono costituite dall'eredità e dalle influenze dell'elemento romano, classico e visigotico, tendente sempre a reagire sotto la spinta, essenzialmente, delle differenze religiose. Certamente i Berberi ebbero in Spagna un ruolo determinante: come soldati della conquista araba furono essi che introdussero in Andalusia la cultura mussulmana. Ma questi rozzi soldati non potevano creare opere d'arte, nè furono essi a rivelare un'arte nuova alla Spagna visigotica. L'arte islamica, o islamizzante, vi doveva nascere e fiorire quando artisti orientali vennero a stabilirsi nella penisola, e la sua evoluzione avvenne sotto il dominio delle dinastie berbere, che fin dall' XI secolo imposero la loro autorità alla Spagna. Solo in questo periodo l'arte ispano-moresca si diffonde, quasi per un'ondata di ritorno, in Africa settentrionale, ed è agli artisti spagnoli e ai loro discepoli che si debbono le più insigni realizzazioni artistiche di quelle regioni".

Ho riportato questo passo, non soltanto perchè è dovuto ad uno dei maggiori specialisti della materia, Georges Marçais (1), ma anche perchè può servire, provvisoriamente, come introduzione e inquadramento generale. Tuttavia avrete notato voi stessi che è molto generico ed anche in qualche punto inesatto. Gioverà dunque ora passare a notizie più puntuali sui monumenti, all'esame di questi, per poi trarne, alla fine, conclusioni sperabilmente più pertinenti.

La Spagna fu conquistata dagli Arabi nell'anno 92 dell'E-

(1) in E. U. A., IX, col. 656, s. v. "moresco stile". -

gira (711). Per trentanove anni essa fu soggetta ai califfi omayya di Damasco e, come l'Egitto, fu governata durante questo periodo da una serie di 22 governatori, dei quali soltanto due mantennero il loro ufficio per più di tre anni.

La sola opera pubblica eseguita sotto questo regime, di cui ci sia pervenuto il ricordo, è il restauro del ponte sopra il Guadaquivir a Cordova, che era di grande importanza strategica. Esso fu ricostruito dal governatore es-Semh sopra i vecchi piloni, con pietre tolte dalle mura della città. Ibn Edhari e Dimeshqui danno il 101 dell'Egira (719-20) come data dell'ordine del califfo Omar di togliere le pietre dalle mura. L'opera era terminata quando es-Semh fu ucciso, il che avvenne nel giorno di Erefath del 102 H. (10 giugno 721). Quest'ultima data ci è tramandata anche da Roderico di Toledo.

Nessuna moschea fu costruita. Ibn Edhari cita er-Razi, un autore che morì nel 344 H. (955/6), e le cui opere sono perdute, per affermare che, alla conquista della Spagna, i Mussulmani usarono dello stesso sistema attuato da Khalid ibn al-Ualid dopo la presa di Damasco - vale a dire, ch'essi presero metà della chiesa più ampia di Cordova e l'usarono come loro moschea congregazionale, lasciando l'altra metà ai cristiani. Una notizia simile, e derivata pure da er-Razi, ci è data da el-Maqqari, con in più l'informazione che la chiesa in questione era la chiesa di Benjent = San Vincenzo. Gayangos tuttavia osserva che nell'elenco delle chiese ricordate da Florez (España Sagrada, 2 ed. X, pp. 254-61) come esistenti in Cordova prima della conquista araba, non v'è menzione di una dedicata a S. Vincenzo. Io, personalmente, dubito che questa notizia si regga su validi fondamenti storici, sebbene il Gómez Moreno, nel capitolo che dedica all'argomento nel 3° volume della grande raccolta Ars Hispaniae (1), sembri concederle qualche credito. Vi sono storici arabi che ne parlano; ma oltre il fatto che è una caratteristica degli scrittori arabi, (quando non rechino documentazioni precise, perchè allora appaiono spesso meticolosamente esatti), di non fare una distinzione puntuale, nei loro racconti, tra constatazione e fantasia, tra storia e leggenda - la notizia è troppo simile a quella riguardante la grande moschea di Ualid a Damasco, che abbiamo studiato l'anno scorso: notizia anch'essa inattendibile, per non indurci in qualche sospetto: giacchè infine bisogna anche tener presente che fa parte in qualche modo del trionfalismo mussulmano il sottolineare che una moschea - specie se grande e famosa - prende il posto di una precedente chiesa cristiana: il fatto, salvo casi da accertare con sicurezza, ha valore, evidentemente, di simbolo della vittoria dell'islamismo sul cristianesimo. Inoltre, come lo stesso Gomez Moreno riporta, gli scavi e-

(1) El arte árabe español hasta los Almorávides, Madrid 1951, pp. 19 sgg. -

seguiti nel pavimento della moschea di Cordova non hanno messo in luce elementi tali che attettino l'esistenza d'una chiesa cristiana antecedente: "Intriga averiguar (= verificare) cómo sería aquella iglesia mayor de San Vicente, predecesora suya. Se ha explorado, ha pocos años, el subsuelo para rebajar (= abbassare) el pavimento, sin descubrir nada que pudiese corresponderle. A gran profundidad aparecieron mosaicos romanos y cimientos de casas; encima, a unos 55 centímetros del piso (piano, suolo) moderno, la cepa (= stipite) de un edificio ruin (= di poco conto), con solería de hormigon (piastrelle di smalto di ghiaia impastata di calce e bitume) y paredes de mamposteria mala (cattiva muratura di pietre rozze), formando tres naves dirigidas de oriente a poniente, cuyo ancho (la cui larghezza) total no pasaba de 12 metros; y, va en el patio, a dos de profundidad, la ruina de otro edificio romano tardío: gran portico rematado (terminato) en exedras, habitaciones a su parte oriental y delante cinco columnas, con capiteles de tipo corintio degenerado, provistos de dos filas de hojas lisas (foglie lisce) simplemente, fustes de pudinga mal redondeados (calcestruzzo male arrotondato) y basas áticas: ni su situación ni su aspecto corresponden a lo que se buscaba". (= a quello che si cercava). -

Possiamo dunque credere che anche questa moschea - che sorge a Cordova, sulla riva del Guadalquivir, ed è il primo monumento religioso islamico non solo della Spagna ma di tutto il Maghreb - sia stata costruita ex novo, su un piano organico, dall'emiro omayyade Abd-el-Rahman. Il cui avvento al potere non fu pacifico. Sappiamo che i suoi antenati per così dire, cioè i califfi omayyadi di Damasco, avevano, qui, tenuto per 90 anni un dominio assoluto sul mondo islamico. Ma, sulla metà dell' VIII secolo erano stati battuti dagli Abbasidi, che avevano trasportato la sede del califfato in Mesopotamia (Iraq) e fondato Bagdad. Una persecuzione feroce aveva sterminato la dinastia sconfitta. Uno dei pochi superstiti del massacro, Abd al-Rahman, si era rifugiato in Occidente, dove s'impegnò a far rivivere le fortune degli Omayyadi.

Non senza difficoltà tuttavia. La caduta degli Omayyadi infatti provocò un grande conflitto di sentimenti anche in Ispagna, e Abd al-Rahman I dopo aver passato qualche anno d'attesa nell'Africa settentrionale, cominciò a brigare nel 753 con i contingenti siriani che si erano rivoltati contro il governatore della Spagna, Yusuf el-Faihri. Questi intrighi fallirono; ma altri, iniziati con i contingenti Yemeniti, ebbero maggior successo e Abd-al-Rahman, che allora aveva ventun anni, passò ad Almuñecar nel Rabi I, 138 (Agosto/Settembre 755) e riportò una vittoria decisiva sul Guadalquivir presso Cordova.

Abd-er-Rahman allora divenne emiro e si stabilì a Cordova nel 139 H (756); poco tempo dopo costruì un palazzo nelle vici-

nanze, ch'egli chiamò Rusafà, ripetendo il nome della residenza di suo nonno, il califfo Hisham, per ricordo della sua amata Siria. E fu quest'emiro appunto a costruire - ripeto, su un piano progettato ex-novo - la grande moschea.

Vi riassumerò la storia, probabilmente romanzata ed anche come tale esemplata su quella della grande moschea di Damasco, come ci viene raccontata dagli scrittori arabi. In un primo tempo, in Ispagna, i fedeli di Maometto avrebbero pregato in mezza chiesa cristiana. Quando il numero dei Mussulmani s'accrebbe, questo santuario improvvisato fu esteso per mezzo dell'aggiunta di una struttura coperta (sagifa) che, tuttavia, oltre ad avere altri inconvenienti che ci sono segnalati da el-Maqqari, si dimostrò presto pur essa insufficiente alla folla di credenti mussulmani ancora accresciuta. Dopo che Abd-el-Rahman ebbe governato per circa trenta anni, e si propose di risolvere infine la difficoltà, e prima cominciò a trattare coi cristiani per ottenere l'altra metà della chiesa, ch'era rimasta in loro possesso secondo i termini del contratto. Si raggiunse un accordo nel 168 H (784/5): i cristiani vendevano la loro mezza chiesa all' Emiro per una somma assai forte, e in più ricevevano l'impegno che sarebbero state ricostruite quelle chiese di Cordova che erano state distrutte al momento della conquista. Abd-el-Rahman cominciò la demolizione della chiesa nel 169 H (785/6) e avrebbe terminato la nuova moschea nel 170 H, (786/7) "vale a dire - come scrive Edhàri - in un solo anno la fabbrica era finita, le navate (belatàtuh) completate e tutte le mura esterne erette". Il costo totale fu di 80.000 dinàr (= 40.000 sterline). Questa notizia di Edhàri è però probabilmente troppo sommaria, e anch'essa romanzata: del resto, non sono io solo a credere che tutto il racconto sia stato almeno in parte inventato. Il Terrasse (1) faceva notare anch'egli ch'esso è troppo simile a quello della moschea damascena di Ualid perchè non nasca il sospetto che ~~lo stesso~~ sia stata una tardiva invenzione dei cronisti. Secondo Creswell (2) fu Ibn Jubayr ad introdurre la leggenda di Damasco alla fine del sec. XII in Ispagna, dove essa fu presto riferita alla moschea di Cordova, quindi introdotta nella cronaca spuria di al-Razì, diffusasi nel XIII secolo, e infine fatta propria da Ibn Adhari e al-Maqqari.

Seguirò d'ora innanzi ad ogni modo il racconto dei cronisti arabi, confrontandolo col monumento quale possiamo vedere ancor oggi - e completando le osservazioni personali, ove sia utile, soprattutto con la descrizione di Creswell - che, tra quelle di studiosi moderni, mi sembra la più informata e perspicua: non è facile infatti orientarsi in un monumento così grandioso e composito e cresciuto nei secoli per via di successive

(1) L'art hispano-moresque, pg. 59, n. 2.

(2) L'architettura islamica delle origini, pg. 289.

integrazioni e aggiunte. -

Malgrado l'affermazione, che vi ho riferito poco fa, di Edharì, io ritengo improbabile, se non impossibile, che Abd-al-Rahman I abbia potuto vedere terminata, dopo il lavoro di un solo anno, la propria moschea: altri scrittori infatti, che dobbiamo ritenere, in questo, più attendibili e precisi, dicono che l'emiro morì prima che l'opera fosse compiuta. Continuò e probabilmente terminò il lavoro il suo figlio e successore Hisham I (788-796), il quale fece anche costruire il minareto, che ci dicono alto 40 cubiti. Possiamo dunque con sufficiente sicurezza fissare il periodo di esecuzione della prima moschea di Cordova, minareto compreso, nei dieci anni all'incirca tra il 785-86 - anno in cui Abd al-Rahman I pose la prima pietra -, ed il 796 - anno della morte di Hisham, che completò l'opera e costruì il minareto - . Possiamo ancor oggi riconoscere la parte più antica della moschea: è quella che comprende i dieci ordini di colonne che si trovano oggi a sinistra di chi entra dal temenos: i cronisti al-Himyari ed al-Maqqari scrivono infatti ch'essa aveva undici navate.

Seguiamo d'ora innanzi Creswell. " Abd al-Rahman II ampliò la moschea a partire dai pilastri (arjiul) situati tra le colonne (sawari) fino alla qibla . Ibn Adhari dice che la parte aggiunta era profonda 50 cubiti e larga 150 e comprendeva 80 colonne" - aggiungo io che dimensioni e numero delle colonne, corrispondono al tratto che sta tra prima moschea e l'attuale parete qiblah. "Quanto alla data [di questo ampliamento] Ibn Adhari indica, in due passi diversi, rispettivamente il 218 H. (833) e il 234 H. (848)". E fino alla seconda metà del secolo successivo, cioè per più di un intero secolo, non si ebbero interventi che marginali. Riassumiamoli. Il figlio di Abd al-Rahman II, Muhammad "ne completò l'opera ed inserì nella porta occidentale una nuova cornice (Puerta de San Estéban); sopra l'arco orizzontale del portale, infatti, e intorno all'arco a ferro di cavallo si trova un'epigrafe, a testimonianza di questo restauro, recante la data del 241 H. (855-56).

Abd Allāh (275-300 H = 888-912) costruì un passaggio coperto che attraversava la strada come un ponte e portava dal suo palazzo (che sorgeva sul luogo dell'attuale palazzo vescovile) fino a una porta praticata sul fianco ovest della moschea. Così egli poteva recarsi direttamente alla magsura (lo spazio delimitato intorno al mihrab e al pulpito) senza farsi vedere dalla gente". Non ho bisogno di ricordare che, ad una critica "contestuale" (che, cioè, metta in rapporto le strutture dei linguaggi artistici con le strutture delle altre sfere - o meglio, campi di comunicazione, d'una determinata civiltà) questi assestamenti di Abd Allāh rispondono ad un'istanza di particolare distinzione, quindi esaltazione, della persona e della figura del sovrano rispetto ai sudditi. Neppure sarebbe necessario rammen-

tare, che codesta "privatizzazione" del percorso del sovrano prima ch'egli si presenti al pubblico, è una caratteristica che gli Omayyadi, prima in Siria ed ora anche in Andalusia, ereditarono da una tradizione tardoromana e bizantina: la quale aveva portato alle particolari disposizioni di quella che Dyggve chiamò "arte di glorificazione o di potenza", che abbiamo studiato, nell'architettura e puranco nell'urbanistica (Costantinopoli) e nelle arti figurative, in altri corsi. - Con questi assestamenti comunque possiamo dire termini la prima fase di costruzione della grande moschea di Cordova. -

Della seconda fase, di ampliamento, lo storico Ibn-Adhari ci ha lasciato un resoconto completo, particolareggiato, e che abbiamo ragione di credere attendibile. Essa "fu iniziata da al-Hakam II, quando salì al potere nel 961. Egli decise di ingrandire la moschea verso sud aggiungendo 11 navate, e lasciando immutata la larghezza. Nel corso dei lavori demolì il passaggio coperto di Abd Allàh, e lo sostituì con un altro situato all'estremità del fianco ovest. Secondo Ambrosio de Morales, tale passaggio, come quello preesistente, passava sopra la strada mediante un arco ed esisteva ancora ai suoi tempi (1575). La cupola di fronte al mihrab venne ultimata nel giugno del 965, e si diede quindi inizio alla decorazione aurea in mosaico" (1).

A proposito di questa decorazione (importante se non altro perchè ormai - siamo nella seconda metà del secolo X - i mosaici sono divenuti assai rari al di fuori dell'impero bizantino e di poche zone di diretta influenza bizantina) lo storico arabo riferisce che su esplicita richiesta di al-Hakam, l'imperatore di Costantinopoli (che era Niceforo Forà) avrebbe inviato da detta capitale un maestro di mosaico (fuseifisà) (non "artefici" al plurale, come scrive Creswell) e moltissimo materiale, cioè tessere. La notizia, come altre che abbiamo già visto, accentua un po' troppo il parallelismo con le vicende delle moschee di Medina e di Damasco, per non suggerire qualche sospetto, soprattutto se teniamo presente che gli Omayyadi di Andalusia non dimenticarono mai il loro luogo d'origine - la loro amatissima Siria - e, come vedremo tra poco, accolsero più che poterono nella nuova patria dei siriani fedeli, tra i quali v'erano anche artigiani, e artisti. L'orgoglio di essere Omayyadi non li abbandonò mai: essi non dovettero difendere questa estrema provincia occidentale dell'Islam, formatasi con il dominio su popolazioni nemiche, dalle resistenze di capi locali sempre sul punto di ribellarsi e dalle minacce dei cristiani che premevano alla frontiera settentrionale, ma anche imporre il prestigio omayyade di Cordova contro il resto del mondo arabo: contro i califfi abbasidi di Bagdad, contro i califfi fatimiti di Kairuan, infine

(1) CRESWELL, loc. cit., pg. 240.-

contro quelli del Cairo. L'affermazione fu lenta e difficile: basti pensare che soltanto agli inizi del secolo X con Abd al-Rahman III (912-961) ed al-Hakam II i sovrani poterono lasciare il titolo subalterno di emiri ed assumere quello di califfi. In questa operazione, evidentemente, la fedeltà agli Omayyadi di Siria conferiva loro uno zoccolo di tradizione, un piano di continuità storica; e poteva indurre gli storici ad indulgere ad un parallelismo simbolico (e tipicamente medievale) tra le vicende del maggiore monumento religioso della loro capitale spagnola, e quelle delle grandi moschee di Ualid a Medina e a Damasco. Tuttavia, questi mosaici ci sono in buona parte ancora, ed il loro stile pittorico parla abbastanza chiaro: esso è quello dell'arte bizantina agli albori della cosiddetta età dell'oro, apertasi dopo la fine dell'iconoclastia, - o del periodo degli imperatori di dinastia macedone - . Talchè la notizia di Ibn Adharì può avere fondamento storico. Osserva anche Gómez-Moreno (1):

".....en efecto, estos mosaicos se revelan como obra bizantina, absolutamente sin influjo andaluz en toda la capilla del mihrab. Sus temas vegetales se desarrollan en sentido naturalista, si bien esquemático, que trasciende luego algo a lo califal, como también ciertos adornos ajedrezados son de estirpe oriental conocida; allé non hay de árabe sino las inscripciones, ya destacadas en azul sobre oro, ya lo contrario. Este oro va puesto en las teselas bajo una chapa de vidrio incoloro finisima; los demás tonos son pùrpura, blanco, negro, verde claro y amarillo, felizmente contrastados".

("... in effetti, questi mosaici si rivelano come opera bizantina, assolutamente senza influsso andaluso in tutta la cappella del mihrab. I loro temi vegetali si sviluppano in un senso naturalistico, sebbene schematico, che va oltre in qualche modo il gusto dei califfi, come anche certe decorazioni a scacchiera sono di stirpe orientale ben nota: qui di arabo non vi sono che le iscrizioni, ora campite d'azzurro sull'oro, ora al contrario. Quest'oro è posto, nelle tessere, sotto una lamina sottilissima di vetro incolore; gli altri toni sono porpora, bianco, nero, verde chiaro e giallo, messi felicemente a contrasto". Gómez Moreno va anche oltre, e mi sembra convincentemente, nelle sue precisazioni stilistiche. " Si può aggiungere (traduco addirittura) che i mosaici della cappella laterale sono alquanto diversi: il loro materiale è il medesimo, ma il loro stile ci indirizza verso il Cordovese tradizionale. Sicchè qui la storia ci illustra il fatto, che il mosaicista greco dovette avere al suo fianco degli apprendisti palatini, i quali una volta addestrati (e allora il maestro fu licenziato con tutti gli onori) seguirono la propria ispirazione, e questa fu opera loro". La vicenda non ha nulla di eccezionale, per

(1) loc. cit., pg. 140.

chi conosca un po' di storia della pittura bizantina fuori di patria; anzi si può dire addirittura normale. Come avevo osservato da tempo soprattutto a proposito della decorazione di San Marco - e Wiktor Lazaref più tardi fece il medesimo per i mosaici di Kiev e della Georgia - i maestri di mosaico costantinopolitani, che venivano richiesti, e concessi il più delle volte per intervento dello stesso imperatore, erano pochi: un paio, possiamo credere, o addirittura uno solo, come appunto nel caso che stiamo studiando ora, della moschea di Cordova, nella fase di al-Hakam II, anzi più precisamente, come abbiamo visto, dopo il giugno del 965, quando fu terminata la cappella antistante al mihrab. Ma bastavano per impostare le linee generali della decorazione - di cui eseguivano personalmente le parti fondamentali, che ancor oggi possiamo distinguere in base all'analisi stilistica - per aggregarsi degli aiuti, trovati sul luogo, ai quali insegnavano l'arte: questi terminavano il lavoro dopo la partenza dei maestri greci, e spesso davano origine ad una scuola locale più o meno bizantineggiante. Il fatto si riscontra già nella stessa provincia dell'impero bizantino, a Hossios Lukas, per esempio, dove, secondo me almeno, la grande decorazione a mosaico fu impostata da maestri venuti da Costantinopoli ma fu terminata da allievi locali di questi, probabilmente appartenenti alla "scuola della Macedonia" o di Salonicco. Ancor più chiara è la distinzione, nei mosaici di San Marco a Venezia, tra l'opera, invero non molto vasta, dei maestri greci e quella dei loro scolari veneziani, i quali prestò si resero indipendenti e manifestarono uno stile proprio, non insensibile al gusto occidentale - ora, per intenderci, "benedettino"; ora postottoniano nordico, con inflessioni atesine, o, come si dice forse impropriamente "salisburghesi". Così a Kiev, Lazaref sopra tutti ha distinto molto bene i mosaici che si debbono a maestri bizantini immigrati e quelli da assegnare ai loro seguaci ucraini. E qualcosa di simile si può fare - io stesso l'ho tentato, e Roberto Salvini s'è impegnato a portare innanzi il tentativo - almeno per l'ultima delle grandi decorazioni a mosaico della Sicilia normanna, quella della chiesa di Monreale -, etc.

Anche sui mosaici della grande moschea di Cordova è possibile, anzi ritengo agevole, compiere un'operazione analoga, e sarà una delle piccole ricerche che ci ripromettiamo di fare, se ci sarà possibile spingerci nel nostro annuale viaggio di studio in Andalusia; per ora ci basti accogliere la sommaria distinzione del Gomez-Moreno: i mosaici della cappella del mihrab, soprattutto della cupola, si debbono ritenere opera prevalentemente greca; quelli della cappella laterale, invece, opera di mosaicisti cordovesi, a servizio del califfo al-Hakam, com'è dichiarato anche dai motivi della decorazione e dal loro trattamento: che sono in tutto islamici e non hanno niente di bizantino. In due delle tre iscrizioni che corrono lungo le cer

nici dei valichi che immettono nel mihrab possiamo leggere la data: 364 H. (= 965).

E, secondo me, la decorazione a mosaico della cupola del miharab è tutto quel che vi è di bizantino nella grande moschea di Cordova. Questo dico perchè, naturalmente, vi è stata anche qui l'ipotesi di un'influenza bizantina determinante nell'arte ispano-moresca della seconda metà del secolo X, parallela a quella che avrebbe agito sulla "rinascita" ottoniana, nelle terre dell'Europa cristiana (con centro naturalmente nel Sacro Romano Impero di nazione germanica). Per il califfato di Cordova, tale influenza sarebbe stata favorita dalla stessa personalità del califfo al-Hakam II. In realtà costui fu una figura di grande rilievo nell'ambiente culturale della Spagna araba: già, ancora vivente suo padre, si debbono a lui le magnifiche costruzioni del grande palazzo di Azzahra, ultimo periodo (specialmente il così detto salòn rico) visto che Annasir aveva affidato a lui la direzione suprema delle sue fabbriche. Sappiamo poi che Hakam era un grande erudito, un grande bibliofilo soprattutto; che aveva raccolto una biblioteca ricchissima di libri fatti ricercare ed acquistare in tutto il mondo: e, questi libri, li leggeva davvero, glossandoli anche con numerose annotazioni critiche di sua mano. Egli seppe circondarsi di consiglieri di grande valore, in primo luogo al-Mansur; ma le maggiori imprese culturali del suo califfato si debbono alla sua azione diretta: "Manteniendo - scrive Gomez-Moreno - para ello relaciones amistosas con el imperio bizantino, y procurándose de alla' una asistencia artística, que decide al carácter de sus edificaciones, extensiva a otros focos del mundo oriental islámico, donde aun brillaba la tradición del califato abasí, tan esplendoroso en el siglo anterior". Ma in realtà, se i mosaici, abbiamo visto, sono in parte greci, ed alcune sculture - specialmente di Azzahra - possono tradire non l'esecuzione, credo, ma una qualche influenza, bizantina, l'architettura cordovese della seconda metà del secolo X, non ha proprio nulla che si possa far derivare da Bisanzio - giacchè anche certe disposizioni di Azzahra, interpretabili quali indici della presenza di quei complessi di glorificazione, della cui esistenza nel Grande Palazzo di Costantinopoli siamo sicuri, vanno riferite non ad una diretta ed attuale influenza di Bisanzio, ma piuttosto al persistere ed allo svilupparsi d'una tradizione propriamente omayyade: visto che disposizioni siffatte - che derivano, come s'è visto, dall'architettura tardoromana - sono già presenti nelle costruzioni degli Omayyadi di Siria, specialmente del grande califfo al-Ualid: le abbiamo riconosciute, per es., nel castello di Minyà e di Mschâttà.

E purtroppo qui ci dobbiamo fermare nell'esame dei monumenti. -

Le molte ore di lezione che abbiamo perduto quest'anno per ragioni indipendenti da noi, ma anche purtroppo per un certo assenteismo poco giustificabile, mi obbligano a chiudere troppo rapidamente, forse frettolosamente, proprio la sezione alla quale era mia intenzione dedicare più spazio: quella della ricerca del contesto socio-culturale del califfato di Cordova e delle sue propagini - in cui si inseriva coerentemente la "forma" artistica, in particolare architettonica dell'Andalusia moresca -; poi, nell'ordine filologico largamente inteso, l'indagine nell'"influenza" che tale centro culturale ebbe nella cosiddetta Rinascenza del dodicesimo secolo nell'Europa cristiana, più puntualmente sul sorgere del gusto, e del pensiero, gotici; infine, un tentativo di interpretazione critica, sperabilmente un po' meno superficiale delle consuete, della struttura dell'arte islamica di Spagna e del suo caratteristico Kunstwollen.

Voi sapete, che nei Manuali, ma anche nei Trattati più correnti e diligenti di Storia dell'arte, specie medievale, i "rinascimenti" si sprecano. Riassumiamoli: gioverà anche per rinfrescare la vostra informazione "di base"; e rimaniamo per ora in questo ordine di discorso. Rinascimento ovviamente significa ritorno all'antico (greco-romano) e già l'idea, che non si possa rinascere che a codesto modo, dice parecchio. I primi rinascimenti di cui si parla sono quello carolingio e quello ottoniano. Non s'è mai messo in dubbio (non era il caso di farlo) che l'idea imperiale, (cioè il recupero di un "modello" culturale, frantumato e messo in crisi dalle invasioni barbariche: modello che tuttavia, veniva riassunto, dai nipoti dei barbari, a loro modo), sia stata determinante, per la renovatio di Carlo Magno. La quale polarizzò deliberatamente il centro d'interesse culturale dell'Europa del nord, di struttura nomadica, verso il sud mediterraneo; d'onde s'andarono a riesumare, se non, propriamente, i codici, almeno gli indici, di una tendenza codificatrice delle strutture. Fu abbastanza facile per Carlo Magno, cingere in Roma, dove al papa interessava, come sempre, di disporre d'un braccio secolare da contrapporre a Bisanzio, la corona d'imperatore di Occidente; molto meno impostare una "paideia", che convincesse i suoi sudditi, per più di metà secolarmente nomadi, a riconoscere che la struttura urbana dei romani sconfitti, fosse la più funzionale per essi stessi (il che spiega, tra l'altro, l'impegno di divulgazione di Carlo attraverso i libri - che non potevan essere che "antichi" e figurati - cioè portanti la comunicazione a livello di simboli antropomorfici). Il buon Carlo dalla barba fiorita mise in piedi, dovunque potè, delle scuole, com'è noto: la sua politica culturale ebbe intenzioni unificatrici del "barbarismo" europeo sotto il segno dei modelli di quanto rimaneva ancora in Occidente della civiltà per eccellenza urbana, per l'appunto dell'urbe o Roma perennis, e, con uno sguardo non si sa se più di odio o d'amore verso quella che si proclamava sua diretta e legittima erede, Costantinopoli. E i manuali

son pieni di notizie su quanto i Franchi attinsero dall'Italia, in particolare dai centri più impregnati di civiltà romana (Aquileia, Mediolanum, Ticinum-) e romano-bizantina (Ravenna). E si ricorda per esempio che Paolino patriarca di Aquileia (787-802) fu alla corte di Carlo, e fu, con Alcuino, pedagogo di Angilberto suo figlio etc.; che nel Tesoro da lui raccolto ad Aquisgrana v'erano due tavole d'argento che rappresentavano l'una Roma, l'altra Bisanzio, destinate allo stesso imperatore a Roma e a Ravenna; che, soprattutto, dall'ultima capitale romana d'Occidente, Ravenna, egli trasse quanto potè: per es. spogliando - col consenso del papa Adriano I - il palazzo di Teodorico di colonne, di marmi, di mosaici, oltre che dell'effigie del re goto, celebrata nell' 830 dal poeta Valfrido Strabone; che, per costruire il duomo di Aquisgrana si ispirò al San Vitale, etc. etc., inserendo così nella sua capitale un ulteriore modello architettonico romaneggiante, al quale si ispira più tardi tutto un gruppo di chiese nordiche a pianta centrale, specie benedettine, come quelle di Nimega, Diedenhfen, Ottmarsheim presso Mülhausen in Alsazia (sec. XI), o anche, per certi particolari costruttivi (per es. l'uso di colonne sovrapposte a riempire i vani degli archi) altre, quali quella di Essen e di Santa Maria in Campidoglio a Colonia, o di S. Michele di Fulda (820) (sull'adozione della "decorazione ceramoplastica" romana in certi edifici carolingi - trasmessa per es. dal "Römerturm" di Colonia al S. Michele di Lorsch presso Worms - chiesa consacrata nel 774 in presenza dello stesso Carlomagno; la cripta di Jouarre nell' Ile de France o la chiesa di S. Giovanni a Poitiers, ha trattato il Gerola ed ho discorso io stesso altre volte, quando mi sembrava importante porre almeno alcuni punti fermi nel nostro discorso archeologico sui rapporti tra oriente ed occidente).

Va detto, a questo proposito, che nel periodo del "rinascimento" franco, è nostro debito riconoscere, sebbene possa sembrare paradossale, che l'iniziativa verso strutture urbanizzate alla maniera "antica" non è, come potrebbe ovviamente sembrare, dell'Italia, ma piuttosto della zona franco-tedesca, la quale ora, sembra assumersi il compito di riportare a forme commisurate a modelli urbani, le inquietudini spaziali di genti ex-nomadi; e lo fa con l'impegno caratteristico dei neofiti. Nella generica dimensione delle imprese benedettine, alla stanchezza, alla sfiducia, italiane (riscontrabili, se si vuole, nella caduta d'ogni incisività di segno figurativo) fa riscontro l'entusiasmo missionario, didattico dei monasteri benedettini del nord-Europa: ci basti qui richiamare quello francese di Centula - dove, per es., uno snodato transetto precede un coro profondo; grande natece interno, il quale dà luogo ad un doppio coro, giustificato da un duplice culto, a sua volta segno di assunzione, ma nello stesso tempo di autonoma articolazione, di canoni "romani", richiamati tuttavia dal quadriportico innanzi alla facciata -; o quello, particolarmente importante per noi, di S. Gallo in Sviz-

zera, fondato dall'abate Gosberto (816-837) e poi ricostruito; ma del quale abbiamo potuto studiare almeno la pianta, sulla base di un'antica pergamena, che non soltanto fissa la disposizione dei locali monastici, ma ci offre un'iconografia - che si vede molto complicata e può apparire forse ingiustificata, agli occhi di coloro che pensano il Medioevo come un "preludio" al Rinascimento; e pertanto si meravigliano, quando incontrano strutture poco riducibili ai modelli di "organizzazione spaziale" ch'essi, per semplificare il proprio discorso, hanno assunto come tipici - per noi invece molto significativa proprio per una certa impostazione di un discorso critico, senza la quale non potremo mai sperare di capire qualcosa di quel grosso fenomeno che si denomina globalmente come "medievo".

Il cosiddetto rinascimento carolingio ad ogni modo non s'afferma tanto in architettura o nelle arti ad essa legate (sebbene non manchino decorazioni a mosaico - es. quella dell'abside dell'elegante chiesa di Germigny-des-Prés consacrata nell'806 da Teodulfo, abate di S. Benedetto sulla Loira, dove invero qualcosa di islamico è già presente - e più ad affresco: es. cupola del duomo di Aquisgrana, le chiese di Fulda, di Fontanella, di S. Gallo, le cui pitture sono scomparse, se ne conservano solo i titoli -; delle chiese di Monastero nei Grigioni, di S. Benedetto di Malles e di S. Trocchio di Naturno in Venosta, di S. Salvatore di Brescia, di Santa Maria in Valle a Cividale, etc.) quanto nel campo dell'illustrazione dei libri - il che conferma le intenzioni didattiche della renovatio carolina e insieme offre forse una traccia del carattere ancora solo parzialmente "urbano" di questa prima tra le strutture culturali europee, che tenta di fondere in un solo grande crogiuolo i lasciti della decorazione calligrafica e stralunata dei monaci irlandesi e dello zoomorfismo germanico, con una deliberata ripresa della tradizione pittorica tardoromana - e negli, ugualmente trasportabili, avorii. -

Un secondo rinascimento, ancora nell'ambito del Medioevo, sarebbe quello ottoniano, che avrebbe avuto inizio verso la metà del sec. X, quando, col passaggio della corona del sacro romano impero alla dinastia di Sassonia, la Germania avrebbe assunto in Europa quella funzione di direttrice culturale che per l'innanzi era spettata alla Francia. Non è qui luogo di richiamare nemmeno sommariamente le opere di questo periodo - ciò che ho fatto del resto in altri corsi -. Basti cercar di fissare alcuni elementi utili al nostro discorso. L'architettura ottoniana, per es., - che si studia bene soprattutto nelle cattedrali della media Renania: es. Spira, Worms, Magonza e nelle grandi chiese abbaziali: es. Santa Maria Laach; Santa Maria in Campidoglio e S. Gereone a Colonia, etc. : s'intende, per quanto non è stato trasformato in epoca romanica - denotano invero per certi aspetti (per es. il "transetto continuo") una rinascenza, che meglio si direbbe un ritorno ai tipi paleocristiani; ma per

lo più sviluppano e articolano la paratassi spaziale caratteristica del primo Millennio, con una varietà e moltiplicazione di forme talora insospettate. Ma è nella pittura, soprattutto, che sono state riconosciute le caratteristiche più spiccate di questa "rinascenza": i cicli d'affreschi di S. Giorgio di Oberzell sul lago di Costanza, del tempo dell'abate Witigowo (985 - 997) e quelli di Goldbach sono forse i più significativi (oltre che i più importanti per i riflessi in Italia). S'è osservato, a proposito di questa "scuola della Reichenau", che il sentimento unitario del tempo e la fermezza dell'impegno stilistico hanno innalzato anche le miniature ad una concezione monumentale, pari a quella degli affreschi; io invece altra volta, capovolgendo l'ipotesi - che m'era stata del resto suggerita dal Nordenfalk - avevo interpretato un siffatto "monumentalismo" piuttosto come effetto dell'azione di un grande miniatore, il quale termina la sua attività appunto alla Reichenau, ed è noto col nome di "Maestro del Registrum Gregorii" probabilmente da identificare con Giovanni Italo - che non è romano come taluno ha supposto ma lombardo -: egli infatti nelle sue miniature tradisce un impianto grandioso che gli deriva dalla sua origine.

Va detto che, a differenza della fioritura carolingia, - il cui elemento anticheggiante era paleocristiano romano-occidentale fin nella densità dell'impasto pittorico, che aveva dietro di sé la tradizione del "compendiario" -, nella pittura ottoniana - la cui gracile linearità argina campiture di colori decantati, limpidi - l'elemento di "ritorno all'antico", che fino a un certo punto giustifica la definizione di rinascenza, era, invece, bizantino, nel senso pieno del termine assunto anche come categoria critica. Il bizantinismo anch'esso "rinato" dopo la crisi dell'iconoclastia, nel cosiddetto secondo periodo aureo fece valere (anche per ragioni "dinastiche") la sua autorità sull'arte dell'epoca degli Ottoni; e forse non sarà impossibile rintracciarla, con tutte le cautele del caso, le fonti.

Per un'analisi "contestuale" tuttavia, giova richiamare che in primo luogo le strutture formali dell'arte rispondono alle condizioni generali dell'Europa nell'ordine socio-culturale e politico. E allora vediamo, che l'organizzazione della Civitas Dei, miraggio di Carlo Magno, nell'imminenza del fatale anno Mille, si scolora, politicamente; perde la sua evidenza sensibile; viene proiettata in una sfera ideale; giacchè, quando la fine del mondo è prossima, i puntuali accadimenti dell'hic et nunc - e dunque anche la loro "rappresentazione" nelle arti - valgono poco. In ogni caso, un dato dobbiamo ritenere: l'arte carolingia era stata essenzialmente "laica" - e quindi i suoi mezzi figurativi sono legati a categorie "esperenziali": ottiche ed estensive - l'arte ottoniana s'affissa alla trascendenza e tende a proiettare la rappresentazione su un piano unitario ma astratto e, dal punto di vista semantico, a dargli un significato assoluto; e non solo allo "spazio", ma anche alle scene, in

esso, alle figure e persino ai gesti di queste, che ora vogliono essere non drammaticamente, ma spiritualmente motivati: pure in questo, è chiaro che avviene una trasformazione del valore del simbolo figurativo (che prelude al significato dell'arte del secondo Millennio) e il carattere visionario dell'arte bizantina, trova giustificata anche per questo mezzo la propria azione. Coerentemente: non sono più ora le scuole palatine o comunque legate alla corte, ad offrire gli esempla (già probabilmente codificati in veri e propri prontuarii) alle arti; ma sono prevalentemente i conventi. Sono questi, se non i creatori, certo i banditori dell'arte degli Ottoni, ed essi agiscono il più delle volte in proprio, non come strumenti didattici della corte; il maggior centro d'azione è la Reichenau, con la quale stanno in stretto rapporto Echternach, Treviri e Gorze. Sebbene si affermi correntemente che l'arte di queste regioni prende le mosse dal cosiddetto codice di Ada, che, a quanto si suppone, fu fatto illustrare dallo stesso Carlomagno per la propria sorella a Lorsch, basta anche un rapido sguardo alle rispettive miniature per notare, insieme con un ovvio e inevitabile aggancio, un deciso distacco stilistico. La tradizione carolingia della Francia settentrionale sopravvive piuttosto, in parte, sul basso Reno, con i suoi centri di Colonia, Prüm e Verden, e nei conventi situati sulla Mosa. Le accoglienze del "bizantinismo" - che tuttavia varrebbe la pena di puntualizzare - hanno forse le prime avvisaglie nella scuola di Reims - con il "Libro d'oro di Sant'Emmeran", e poi, in modo più deciso, appaiono nell'arte del centro di Ratisbona, che non ha mancato d'aver efficacia anche sull'arte dell'Italia, specie del nord.

Ma, ancora una volta, lo stile forse più tipico della "rinascenza del secolo XI" è formulato programmaticamente dalle pitture della Reichenau - che contengono tra l'altro tutto un repertorio figurale e decorativo, che avrà diffusione non solo nella Germania meridionale, in Austria e in Svizzera, ma scenderà appunto anche in Italia principalmente per due vie: quella dell'Adige fino a Verona ed oltre, da un lato, e quella del patriarcato di Aquileia - con propaggini, ovviamente, in Istria ed oltre, al di là dell'Adriatico -, dall'altro. Ciò che colpisce - e vi ho già accennato, del resto - in questo "stile", è la presenza di colori decantati, limpidi, chiari, arginati da un contesto lineare che non ha più l'"espressionismo" talora violento della pittura carolingia coi suoi colori densi, i suoi contorni agitati e sbiaditi; ma s'abbandona ad un ritmo che trascorre tutta la rappresentazione, il quale ha i suoi punti di forza nelle linee che si sono fatte delicate, eleganti, senza tralasciare mai nel calligrafico. Anche in pittura, dal frammentarismo, ancora in fondo paratattico, del carolingio, si passa, forse per la prima volta in Occidente dopo la fine del mondo antico, ad un'arte di carattere unitario e monumentale, la quale tuttavia cerca di ridurre, in modo quasi paradossale, la figurazione dell'argomento pittorico entro i piani d'uno spazio ideale. E'

chiaro che un siffatto Kunstwollen trasforma i residui di "realismo" pittorico precedente, (che forse sopravvivono soltanto sul basso Reno, nella pittura "ritardataria" di Colonia), in "segni" nei quali prevale il significato simbolico: in questo senso l'arte ottoniana, torno a ripeterlo, considerata nel suo complesso, appare veramente un parallelo occidentale a quello che s'è definito lo spiritualismo artistico, specie della "seconda età dell'oro" bizantina, e chiude, con questo tentativo di sintesi irrealistica e visionaria, la complessa e ancora in buona parte oscura vicenda del primo Millennio del Medioevo europeo, (s'intende, che a questa "panoramica" restano escluse le variazioni marginali, nell'ordine tanto sincronico - compresenza di diversi strati linguistici - che diacronico - persistenze o riemergenze di strati linguistici "anteriori" -).

La terza rinascenza prima del Rinascimento sarebbe, ovviamente, quella romanica e gotica, dei primi due secoli del secondo Millennio. E' la più nota e sottolineata, almeno dal punto di vista "archeologico", nell'ambito delle storie dell'arte occidentali: giacchè è quella che più facilmente si inserisce nel disegno generale di codesti trattati; un disegno il quale, sebbene il più delle volte ormai non lo ammetta; anzi spesso implicitamente, talora esplicitamente, lo respinga, rimane sempre fondato sul "principio" che il medioevo è in effetti, come dice il termine, un'età di mezzo, di transizione: una sorta di inverno dell'arte e delle culture, inserito tra le due ricche e fiorite stagioni della classicità antica, greca soprattutto, e di quella moderna, rinascimentale; e che, in così triste inverno, le cosiddette rinascenze prima della Rinascenza, meritano il nostro particolare se non esclusivo interesse proprio in ragione del fatto che ci offrono qualche timido fiore estemporaneo prodotto, o da un modesto e commovente tentativo di recupero della classicità antica; oppure da un ancor timido ed impacciato preludio della classicità moderna.

Ad ogni modo, sarebbe eccessivo - e infine me ne mancherebbe il tempo - riprendere qui l'intero problema, (che tuttavia va sempre tenuto presente); la questione del resto ha particolarmente interessato il compianto Erwin Panofsky, di cui potete leggere il bel saggio Renaissance and Resuscitations in Western Art, (Figura, vol. X), Stoccolma 1960. Giova sottolineare che la parola Rinascimento, (usata ormai da tutti o quasi nella forma francese "renaissance"), applicata all'arte del Medioevo: scartati i tentativi, (di solito considerati in qualche misura falliti), del carolingio e dell'ottoniano, s'è venuta mettendo a fuoco sulla cultura e sull'arte del secolo XII, almeno dopo il libro, (preceduto tuttavia da apporti italiani, tedeschi, soprattutto francesi; ma, sembra, considerato basilare dagli studiosi anglosassoni), di Charles Homer Haskins, Renaissance of the Twelfth Century, (ultima ediz. Meridian Books,

New York 1958). Il privilegio attribuito al XII secolo fu probabilmente suggerito allo Haskins dal fatto, ch'esso fu un periodo di maggiore e ormai decisa raccolta dei negletti tesori della eredità occidentale. Ma qui veniamo finalmente al nostro problema, che credo di notevole importanza - altrimenti non avrei speso un paio d'anni di ricerche per rendervene noti alcuni risultati in queste lezioni - . Il problema è questo; ed è tale da poterci suggerire - beninteso se sapremo lavorarci seriamente - un'impostazione nuova, o almeno in parte rinnovata e più coerente, di tutto il fenomeno di quel che d'ora in poi definirà complessivamente come gotico; e non soltanto nell'architettura e nelle arti figurative, ma anche nella poesia, per esempio, (l'opera dei trovadori; la "gaia scienza" provenzale, il volgare siciliano e giù fino al "dolce stil novo"), con le loro tematiche caratteristiche, (che andrebbero studiate al di fuori del nostro "piede di casa" alquanto provinciale: per dare un solo esempio: donde proviene l' "ideologia" dell'amore, la deificazione della donna, che arriva fino a Dante - come ben sapete, quel che l'ha spinto a scrivere uno dei testi, se non addirittura il testo più significativo, dell'intera cultura europea medievale, la Divina Commedia, fu il desiderio di dire di Beatrice - donna che, tra l'altro, non risulta avesse nemmeno posseduta - cose così sublimi quali non erano state dette di nessun'altra: lo dichiara egli stesso alla fine della Vita Nova -), dopo un periodo nel quale "l'eterno femminile" non solo non era stato deificato ed esaltato, ma addirittura non esisteva se non, forse, come doppione del demonio complice di peccato, per lo più in una dimensione "bestiale" ?

Io non pretendo certo di risolvere questo problema, (perchè è un problema da lasciare ai filologi), in queste poche lezioni. Ma sono convinto, almeno, che non si potrà mai neppure impostarlo, se si continuerà a trascurare la cultura degli arabi di Spagna, e il loro influsso in Occidente - così come, (vedremo), non si potrà spiegare in architettura l'avvento del gotico -, che differisce piuttosto radicalmente dal romanico, senza tener conto di tutta quella che d'ora in poi, per semplificazione, chiameremo la cultura di Cordova.

Confesso d'avere cercato, non solo in Ispagna e in Italia, dove sarebbe stato più legittimo aspettarsi una risposta, ma neppure in altre scuole europee ed americane, un quadro "globale" (e sufficientemente intelligente), della cultura e dell'arte cordovese; ma di non aver trovato nulla di usabile, nemmeno presso gli specialisti più accreditati. Notizie, senza dubbio, finchè se ne vuole; e presumibilmente attendibili; ma nulla che penetri il significato vero e proprio di codesta struttura culturale, chiarendone innanzitutto la differenza specifica, rispetto alle altre del Medioevo europeo. Neppure nel campo più sfruttato - del quale, debbo dire, almeno qui a Padova, le prime indagini "moderne" sono state compiute dal compianto Erminio Troilo; -

alludo naturalmente alle indagini sul "neoaristotelismo" o "neoaverrismo" padovano: nemmeno qui finora, ch'io sappia, si è giunti ad una visione d'insieme dei precedenti, senza dubbio islamici, del fenomeno, talchè io stesso sono costretto a ricorrere ad altri contributi, come quelli dello Haskins appunto, o di Frederick P. Bargebahr, che hanno almeno il vantaggio di essere informati, sebbene non si possano definire, propriamente penetranti.

Il libro, citato, di C. H. Haskins naturalmente, dopo un accenno anche più rapido e superficiale del mio di poc'anzi, sui "prerinascimenti" carolingio ed ottoniano, si ferma con maggior ampiezza sul dodicesimo secolo, perchè lo considera secondo la communis opinio quello di maggior recupero dei negletti tesori culturali dell'eredità occidentale. E ancorchè quest'opera contenga un interessante capitolo sulle traduzioni in lingua bassolatina del greco e dell'arabo, e sulla rinascita della scienza, l'inizio delle università, (al quale proposito, non so perchè non si tenga il conto dovuto del serio trattato in due volumi di Giuseppe Manacorda, Storia della scuola in Italia, edit. Sandron, s. d.), attraverso la reviviscenza della più accreditata giurisprudenza romana, (ma bisognava specificare soprattutto tardo-romana, perchè tale è il codice giustiniano), il risorgere della filosofia, etc.; fa anch'esso una menzione davvero insufficiente del precedente di tutti codesti fenomeni: il quale è per l'appunto la diretta interfusione tra idee greco-cristiane e islamiche, promossa, senza alcun dubbio possibile, dalla cultura del grande califfato di Cordova. Questa, a mio parere, è una zona che varrebbe la pena di perlustrare, da coloro che hanno scelto questa carriera di studi, considerata impratica, e forse anche, commisurata al rendimento in plusvalore, (in parole povere, soldi), lo è; ma che in fondo è, o dovrebbe essere, la coscienza stessa di quel che siamo stati e che siamo, e del nostro essere nel mondo, senza la quale, non solo non si fa nulla in nessun campo; ma non vale nemmeno la pena di vivere. -

Ora, per venire a noi, cioè allo studio del Medioevo, in particolare artistico, ed ancora più particolarmente del secondo Millennio, c'è innanzitutto un problema che salta all'occhio, ed è quello di un nuovo canone, (o codice, se volete), di interpretazione, di visione del mondo, non solo religiosa, ma anche "secolare", che va indagato con la dovuta attenzione, in ogni caso, messo meglio a fuoco. Le ricerche non sono mancate, ovviamente, ma l'esito finale di esse è stato, che il procedimento fu esclusivamente "occidentale"; il carattere derivato di alquanti aspetti culturali dell'Occidente cristiano fu trascurato e non fu affrontato il problema della loro origine. I precedenti della Rinascenza del XII secolo nell'Europa sud-occidentale sono stati rintracciati, naturalmente, a Costantinopoli, dove per esempio Michele Psellos potè essere considerato come l'esponente di una reviviscenza platonica nella letteratura greca, e, per

avvicinarci al nostro tema, non mancò qualche rimando anche alla Spagna araba del sec. XII - in particolare alla sua capitale Cordova sotto i califfi Omayyadi e, dopo il loro tramonto, nella nuova capitale dei re Taifas - .

Lo studio dei "precedenti" arabi della filosofia medievale è naturalmente tutt'altro che ignorato, ed un capitolo su di esso si trova, si può dire, in ogni manuale di storia della filosofia. Ma a noi, studiosi d'arte, non è tanto il bagaglio di concetti che interessa, di origine neoplatonico, soprattutto, od alla fine anche aristotelica, ma in una particolare accezione - che in parole povere tenta, com'è ben noto, di elaborare una mediazione tra neoplatonismo ed aristotelismo - . Mi manca ovviamente il tempo anche soltanto per riassumere - fosse possibile - l'essenza, lo sviluppo, la diffusione dell' "arabismo" in filosofia. Sono costretto a rimandarvi a capitoli relativi dei Manuali di E. Gilson, Em. Brehier, (tradotto anche in italiano: La filosofia del Medioevo, Einaudi 1952), C. Vasoli, La filosofia medievale, Feltrinelli 1961, etc.; a chi voglia rifarsi, come sarebbe sempre opportuno, ai testi - tradotti in una lingua accessibile - posso indicare frattanto il vecchio ma sempre utile Dieterici, Die Philosophie der Araber im X Jahrhundert, Leipzig 1865-70. - A titolo di pura indicazione, (e provvisoria), e per ridurre al minimo il paragrafo basterà vi riferisca rapidissimamente il riassunto di Bréhier del pensiero di Al-Farabi, (figura "centrale", a mio parere, dell'"arabismo" filosofico, assai più del maggiormente noto in Occidente Averroé). E, a chiunque abbia seguito miei vecchi corsi sulla cattedrale gotica, o letto quanto ne ha scritto egregiamente Erwin Panofsky, salterà all'occhio la connessione - e quindi, in questo caso, la derivazione (giacchè Al-Farabi nasce sulla fine del secolo XI, insegna a Bagdad e muore ad Aleppo verso il 950) - del pensiero (e della messa in forma architettonica di esso, insomma del codice ideologico, del gotico, con la filosofia di Al-Farabi. Il quale accetta i principi della filosofia di Aristotele, ma li travisa in senso neoplatonico-medievale: per es., il problema dell'eternità del mondo è impostato come in Plotino; "vi si ritrova la triade Uno, Intelletto, Anima: con questa differenza che, mentre in Plotino si trattava d'una produzione spirituale, di un mito vitale al quale l'anima era in qualche modo sollecitata a partecipare, la metafisica di Al-Farabi, totalmente rivolta alla spiegazione del mondo materiale, identifica l'Intelletto e l'Anima di Plotino con l'Intelletto e l'Anima motrice dei Peripatetici. Mentre taluni neoplatonici tendevano a fare del cielo un essere interamente spirituale, per potergli conservare il suo posto e la sua funzione nel mondo dello spirito, Al-Farabi insiste sul carattere materiale del cielo. Fondendo il platonismo e l'aristotelismo, egli toglieva all'uno la sua spiritualità rendendolo solidale con rappresentazioni fisiche fisse e determinate, e toglieva all'altro la sua caratteristica essenzia-

le attribuendo un'iniziativa produttrice all'essere trascendente" (1)." Dalla riunione di tutti questi elementi nasce quella bizzarra metafisica che di tanto prestigio doveva godere in Occidente non appena vi fu conosciuta..."(2). - "E' necessario insistere sul... valore assoluto che assume, presso gli Arabi, la cosmologia di Aristotele: derivando la sua necessità da quella di Dio, ed essendo quindi altrettanto necessario quanto Dio stesso, il cosmo non obbedisce più, come per Aristotele, alle duttili leggi della convenienza e della bellezza, né è più l'opera della creazione arbitraria di un Dio onnipotente. La felice conseguenza del platonismo, che, aprendo l'accesso a una realtà spirituale, liberava lo spirito dallo spettro di una struttura fisica completamente definita, che era condizione di progresso nella fisica stessa, è completamente scomparsa in quello che può venir chiamato l'arabismo, tanto i cieli fisici vi sono legati a necessità metafisiche. Ciò non significa che Al-Farabi condivida le credenze astrologiche, contro le quali compie anzi un trattato, nel quale però le sue critiche sono dirette meno al determinismo considerato in sé che al determinismo degli astrologi, che, contrariamente alle nozioni dell'astronomia, credono ad un cielo mutantesi senza posa, poichè scambiano per mutamenti reali degli astri modificazioni accidentali dovute all'angolo visuale secondo il quale le comprendiamo.

La teoria della conoscenza intellettuale è legata alla struttura dell'universo. L'ultimo dei dieci intelletti emanati da Dio, l'intelletto attivo, ha impresso nelle cose sublunari materiali delle forme, che non hanno esistenza se non nella materia; nell'uomo, l'operazione intellettuale consiste nell'operazione inversa, nell'astrazione che separa le forme dalle condizioni materiali e sensibili; le forme passano dai sensi al "senso comune", indi alla facoltà di discernere, per giungere infine all'intelletto passivo, che possiede la capacità di astrarre; le forme da esso astratte a loro volta lo informano facendolo diventare intelletto attivo. D'altra parte esistono forme separate di per se stesse; Al-Farabi immagina un intelletto che pensa sempre tali forme: l'intelletto acquisito. L'intelletto in atto può pensarle a sua volta allorchè si unisca all'intelletto acquisito come una materia e una forma. In tal modo, l'intelletto passivo è materia dell'intelletto attivo, che a sua volta è materia dell'intelletto acquisito; e l'intelletto acquisito è forma dell'intelletto in atto che è forma dell'intelletto passivo. Al di sopra dei tre intelletti, o forse identico con l'intelletto acquisito, si trova l'intelletto attivo, il quale, racchiudendo in sé tutte le forme, fa passare ogni intelletto al-

(1) E. BRÉHIER, loc. cit., pg. 108.

(2) ID., ibid., pg. 109.

l'atto, alla stregua del sole che rende visibile in atto ciò che è visibile in potenza " (1).

Non è il caso di continuare a riassumere; mi sembra tutta via già di qui abbastanza evidente che non soltanto per il generico predominio della metafisica della luce, ma anche per le interne e cavillose articolazioni "logiche" il modus cogitandi di questi filosofi arabi corrisponda all'ugualmente articolato e cavilloso, (attraverso la moltiplicazione interminabile di colonne e di archi, a loro volta delineati e visivamente intrecciati l'uno sull'altro, così da illudere talvolta sulla loro forma concreta; ma da sottolineare la loro connessione, il loro nascere uno dall'altro e sull'altro e insomma da rendere visibili più la loro struttura, per intenderci, astratta, che la loro singola consistenza plastica), quale è caratteristico del modus operandi degli architetti della moschea di Cordova, quanto il modus operandi dei costruttori delle cattedrali gotiche del Domaine Royal corrisponderà al modus cogitandi che si esprimerà in una summa scolastica. Come ha rilevato il Panofsky, senza tuttavia, a mio parere, mettere sufficientemente in luce, che la cattedrale, e infine tutto lo "stile" gotico caratteristico del secondo Millennio del Medioevo, non si intenderebbero storicamente davvero, senza tenere il conto dovuto di questa precedente e forse determinante elaborazione degli arabi - di Cordova, certo, come ultimo esito e più maturo, e più a contatto con l'Occidente europeo; ma anche di tutto il mondo mussulmano in generale nella sua incessante comunicazione di idee e di forme, da Bagdad all' Andalusia - . Basta mettere a confronto il libretto sull'ideazione, e sul significato, della propria "nuova cattedrale" - St. Denis, la chiesa-madre del gotico - da parte dell'abate Sigieri, non solo col valore strutturale del segno architettonico "croisée d'ogive", di cui parleremo tra poco, ma con tutto il contesto di pensiero, con la struttura insomma, generale, dell'episteme, che lo sottende, sia dal lato formale che da quello semantico, perchè rimangano, penso, pochi dubbi in proposito; e perchè si confermi la nostra convinzione, che non è possibile, o meglio non è operativo, studiare l'ultima "rinascenza" medievale - che ha il suo culmine nel gotico - trascurando l'apporto veramente fondamentale del mondo islamico, in particolare di quello andaluso con la sua grande capitale, Cordova.

Aggiungerò, per finire, ancora una osservazione, che riguarda, questa, non tanto la generale griglia che innerva le strutture dell'architettura gotica, quanto - nei rapporti piuttosto con le arti figurative (e con la poesia), una caratteristica che pure connota la stagione gotica fino alle sue ultime e più tarde espressioni - diciamo, per evocare un esempio italiano, anzi veneto, fino alla pittura del Pisanello, già in pieno Quattrocen-

(1) E. BREHIER, loc. cit., pg. 112.

to, (oltre alla poesia "volgare", cui s'è accennato). Una caratteristica che non riguarda soltanto i "contenuti" - la le-
tificazione della terra, della "bella aiola", attraverso lo
spiegamento dei verzieri; l'esaltazione, addirittura la deifica-
zione - fino a Dante - della donna in quel particolare modo
che si dice dell' "amore cortese", lo spirito d'avventura, (in-
somma "le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori, le cortesie,
le audaci imprese), che non per nulla, anche per il padre Ariosto
"furo al tempo che passaro i Mori d'Africa il mare": giacchè an-
che tutto ciò che è indubitabilmente di influenza araba, e in
questo rapporto dunque andrebbe "storicamente" indagato e stu-
diato, ma riguarda anche le forme. I valori "secolari" della
cavalleria occidentale, che si sviluppa durante e dopo le Cro-
ciate, sono impensabili, a mio meditato parere, senza un intimo
contatto con la cultura mussulmana. La civiltà gotica, che corona
l'intero Medioevo, non è fatta soltanto di cattedrali coperte
da crociere d'ogive, o da trattati di filosofia scolastica, o
dalla fondazione delle università, etc.; ma anche da tutta una
Weltanschauung, che investe insieme la poesia neolatina e la pit-
tura gotica e, soprattutto, introduce quella "poetica dell'a-
vventure" che innerva, come ho cercato di spiegare altra volta,
lo stesso contesto strutturale degli avorii dell' Ile de France
o degli smalti mosani, dell'Annunciazione al Sant'Ansano, Simo-
ne Martini o del S. Giorgio e la Principessa del Pisanello in
Sant'Anastasia a Verona. Perfino in certa tipologia della bel-
lezza femminile con caratteri "orientali", (gli occhi a mandor-
la etc.), che s'impone nell'arte figurativa gotica, e non ha da
vero alcun precedente nell'arte romanica - e sulla quale gli
storici dell'arte hanno arzigogolato parecchio, supponendo puran-
co dirette influenze indiane o cinesi, etc. - fu con ogni proba-
bilità trasmessa, (mi sembra la spiegazione più ovvia), attraver-
so esemplari arabi probabilmente andalusi, alla loro volta con-
nessi con grandi centri orientali, (Bagdad etc.), della cultura
mussulmana.

Nell'aforisma 260 di "Al di là del bene e del male",
Federico Nietzsche scrive che "l'amore come passione è la no-
stra specialità europea.... si sa che la sua scoperta risale ai
cavalieri-poeti provenzali, a quei meravigliosi inventori del
"gai saber", ai quali l'Europa deve tanto, e quasi la sua pro-
pria esistenza".

Anche altrove - precisamente in "Ecce homo", per giusti-
ficare il titolo di Gaio sapere che porta uno dei suoi libri,
precisa: "Le Canzoni del principe fuori della legge, per la
maggior parte composte in Sicilia, evocano in maniera esplicita
il concetto provenzale di "gaya scienza", questa unità del
cantore, del cavaliere, e dello spirito libero che, contro
tutte le culture equivoche, s'innalza coi meravigliosi inizi
della cultura provenzale". Naturalmente è anche troppo facile
ad ogni filologo romano rilevare qui, (ed è stato fatto, in

effetti) degli errori storici: per es. che il "gai saber" è posteriore alla grande epoca dei trovadori; che questi non erano tutti provenzali; che probabilmente per la maggior parte non erano nemmeno cavalieri, e così via. Questi problemi però a noi, qui, non interessano: ci interessa l'intuizione di Nietzsche della presenza d'una certa concezione della vita (e dunque, naturalmente, dell'amore), che è specificamente gotica; e, in ragione del corso che stiamo concludendo, che la componente araba ebbe su di essa, (e su tutta la "rinascenza del XII secolo"), un'influenza determinante.

Anche la civiltà islamica, naturalmente, fu molto complessa; ed anch'essa ebbe le sue "rinascenze": importante per noi quella di Bagdad nel secolo X, oggetto d'uno studio di Adam Mez dal titolo, appunto, Die Renaissance des Islams, (Heidelberg, 1922). Ma ancora più importante, ovviamente, è la "rinascenza" del secolo XI, a Cordova.

La Spagna del secolo XI non accolse soltanto, (per quella circolazione continua di motivi, di idee, di forme, che è una delle caratteristiche fondamentali del mondo mussulmano in tutta la sua estensione), gli apporti di tipo più "orientale" di Bagdad; ma vi aggiunse elementi proprii, in parte derivati dai precedenti romano-visigoti assunti sul luogo o dagli attuali contatti col mondo occidentale, in parte elaborati in modo originale. Quel che ad ogni modo appare come intonazione generale d'una cultura siffatta, è innanzitutto un sentimento festoso, (non saprei definirlo altrimenti), della vita, a Cordova e nelle nuove capitali del periodo Taifas; una sorta di sottofondo, di atmosfera, donde la società ispano-araba fa emergere e fiorire, (e tiene in onore), delle "virtù", che non appartengono propriamente alla sfera religiosa dei valori, ma sono proprie di una tradizione cavalleresca araba ininterrotta, della quale alquanto motivi risalgono addirittura - come ricordavo all'inizio del corso dell'anno passato - alle origini ancora desertiche e "beduine", anteriormente alla grande espansione e civilizzazione dell'Islam, (il motivo del deserto fiorito, per es., o dell'"erba fuggente" - che nasce d'improvviso nel deserto dopo le piogge di primavera -; o quello, pure caratteristico, dell'"amore rubato" o sognato, o per donna di terra lontana - quali passeranno appunto nella poesia trobadorica occitanica, e pur anche in quella del "dolce stil novo" etc.) - insomma nella poesia romanza, (ch'io chiamerei propriamente gotica).

Fino al secolo X, ripeto, Cordova aveva guardato alla Bagdad degli Abbasidi come al proprio modello di civiltà; ma ora, col declinare di Bagdad, Cordova assunse su di sé l'impegno di conservare e di metter a frutto l'eredità della capitale d'Oriente. Possiamo riassumere in breve i caratteri di questa fioritura nei termini seguenti: v'era una laicità colta, appassionata di poesia, quale l'Europa conoscerà solo molto più tardi, che si

riuniva sotto il segno dell'amicizia a novellare e a poetare, in giardini - giardini di Epicuro, si direbbe - (e si pensa anche qui ai nostri ben più tardi contanovelle, fino allo stesso Decamerone) -; v'erano poeti, soprattutto d'amore, con quella caratteristica e quasi ossessiva sottigliezza nell'interpretazione dell'amore, quale pure si ritroverà nei certami della poesia romanza; ma anche con un profondo sentimento della natura; v'erano artisti, che apprezzavano, ed esercitavano, le arti figurative, specie la pittura e la miniatura, (contro tutte le disposizioni canoniche mussulmane); v'erano, -cosa piuttosto singolare nel secolo XI - donne pienamente libere e emancipate, esperte di poesia - soprattutto d'amore, s'intende - ed abili nel rispondere per le rime - è il caso di dirlo - nei certami, ai quali partecipavano in piena parità con gli uomini. E' da aggiungere, come elemento di particolare significato per noi, una caratteristica tendenza non solo a liberare, ma ad intensificare, (accanto alla ben nota reviviscenza dello studio di scrittori greci e romani, specie di Platone, di Aristotile e di Plotino talora non chiaramente discriminati a causa della trasmissione pseudoepigrafica: ed è l'aspetto più conosciuto e più studiato nelle nostre storie), tutta la sfera dei sensi, in particolare della visualità, che porta non solo alla creazione di opere così singolari come la grande moschea di Cordova - o poi il palazzo de l' Alhambra a Granada -, ma anche a tutta una pratica - e ad una poetica - del giardinaggio, che non può non richiamare pur essa i verzieri o i roseti, che, disponendosi per l'appunto, "a tappeto", fanno da alone più che da sfondo, secoli più tardi, a tanta nostra pittura gotica.

E' del resto un fatto divulgato che l'Occidente cristiano guardò abbastanza presto, (col che è da intendersi, salvo eccezioni sporadiche, dal sec. XII in poi), al mondo mussulmano e soprattutto a Cordova. Apporti di questa civiltà affluirono per varie vie, e vi furono studiosi europei che andarono a fare i loro studi a Cordova stessa. Ma è da ripetere che un'influenza siffatta fu vista finora quasi esclusivamente nella sfera del sapere filosofico e scientifico; talchè non è certo necessario ch'io rammenti, che Tomaso D'Aquino, per es., si riferisce di regola come al "Commentatore" per eccellenza, (di Aristotile, s'intende) ad Ibn Rushd - al- Hafid (nato a Cordova nel 1126, morto nel 1198) il quale è, nella nostra storia della cultura, Averroé, " che il gran comento feo" -; né l'importanza che ebbero gli studi arabi - sviluppatissimi per il loro tempo - di matematica, di geografia, di astronomia, di medicina, di fisica, per la cultura - anche universitaria naturalmente - europea, del secondo millennio del Medioevo; né gioverebbe evocare il nome, per es., del pisano Leonardo Fibonacci (1170 - 1240) che conobbe a fondo i matematici arabi (e pubblicò nel 1202 il Liber abbaci, etc.); o richiamare la diffusione della conoscenza delle scuole arabe di medicina - in primo luogo di Avicenna e dello stesso Averroé - specialmente dopo il tramonto, nel

1193, della famosa scuola salernitana, - etc. etc. (E naturalmente sarebbe qui fuori luogo anche solo affrontare il problema della funzione dell'elemento ebraico nella Spagna islamizzata e del grande contributo ch'esso apportò alla "rinascenza cordovese" di cui stiamo parlando. Forse perchè, all'origine di questa vicenda, gli ebrei di Andalusia erano stati ferocemente oppressi dal dominio particolarmente intollerante degli invasori visigoti, essi accolsero con entusiasmo gli arabi, come dei liberatori, e subito collaborarono attivamente con loro, coi quali si "integrarono" con una rapidità inconsueta. Analogamente, in qualche modo, agli ebrei ellenistici nelle province orientali del tardo impero romano, ma con partecipazione anche maggiore, il Sepharadì, (così era chiamato), divenne un tipo interamente nuovo di ebreo, creato dall'acculturazione ispano-araba, alla quale diede un contributo forse non ancora sufficientemente chiarito e valutato. Ma basterebbe rammentare il fatto, per es., che lo stesso San Tomaso cita accanto ad Averroé, tra i più sottili interpreti di Aristotile, Rabbi Moyses, (il Maimonides dei latini) nato a Cordova nel 1135. Per chiudere l'inciso, ricordo che uno dei maggiori storici spagnoli moderni, Américo Castro, dedicò un buon terzo del suo voluminoso ed eccellente libro, (La España en su Historia, Buenos Aires, 1948), agli Arabi ed agli Ebrei ed attribuì all'i "intelligenza" ebraica appunto, tra gli altri meriti, quello della prima formazione e costituzione di un volgare letterario spagnolo).

Riprenderemo tra poco l'argomento dell'architettura, richiamando quanto dissi altre volte, (e che ora apparirà meglio inserito in tutto il contesto), a proposito del "segno" forse più caratteristico dell'architettura gotica - la crociera d'ogive -; e della sua probabile origine araba, almeno per quanto riguarda il suo passaggio all'Europa cristiana. Ciò sarà tanto più utile, ritengo, perchè anche in studi recenti (1) su questo "stile" vedo che l'apporto ispano-arabo è trascurato, se non ignorato, ed alla fine, nel miglior dei casi si sfruttano le idee di Panofsky, ma, più frequentemente, si rimane ancora all'interpretazione, per lungo tempo famosa, di Worringer; nel libro (2), che continua ad essere ripubblicato, tradotto e commentato (3), in ogni caso considerato un "classico degli studi gotici". "L'analisi, puramente estetica - scrive il Guerre (4) - che fa il suo autore, dell'arte ogivale e special

(1) per es. G. DUBY, L'Europe des cathédrales, 1140-1280, Skira 1966; K. GERSTENBERG e H. DONAKE, Le gothique, Hachette 1966; H. H. HOFSTATTER, Gothique, Weber 1968.

(2) W. WORRINGER, Formprobleme der Gotik, Munich 1927.

(3) vedi p. es. P. GUERRE, Retour au gothique, "Critique" 262, 1969, pgg. 265 sgg.

(4) loc. cit., pg. 274.

mente dell'architettura, è un po' indebolita oggi nella sua tesi principale, che mira a dimostrare che l'arte gotica è lo sboccio di un'evoluzione specificamente nordica, che rappresenta il contrappeso dell'arte classica e che porta dei Germani l'impronta della linea curva e della geometria, così come dell'espressività trascendentale. Questa posizione nettamente razziale abbisogna oggi - osserva Guerre - d'essere alquanto corretta; ma il libro è lontano d'aver perduto il suo interesse; tutt'al contrario, la sua sistematizzazione incita lo spirito". Ma il fatto è che, pur dando all'apporto nordico - tanto esaltato specie dalla critica romantica - tutta l'importanza che gli è dovuta, e che sarebbe addirittura sciocco negare o diminuire, (sebbene, va ripetuto, la cattedrale gotica sia una formazione, tipicamente francese e non solo per tecnica: - opus francigenum -; anzi del Domaine Royal dei Capetingi: ciò non è più messo in dubbio nemmeno dai tedeschi, visto che lo stesso Gerstenberg afferma: "Nell'Ile de France, poi in Champagne e in Picardia, alcuni architetti di genio immaginarono la tecnica decisiva: la connessione dell'articolazione murale e delle volte su crociera d'ogiva"), rimane il fatto che non si passa dal romanico al gotico senza una rivoluzione profonda di tutta l'episteme. Del che sembra s'accorga anche Pierre Guerre (il quale però avrebbe dovuto riconoscere, che non vi è una sola idea valida sull'argomento che non risalga a Panofsky, ch'egli invece nemmeno cita): "Parallelamente - conclude - si ebbe una trasformazione totale delle idee, a partire dalle scuole ecclesiastiche e dalle Università del secolo XIII. La scolastica, questo gusto nuovo della costruzione e del congegno intellettuale, delle spiegazioni e delle glosse, del libro e della discussione, rimpiazza l'idealismo neoplatonico e i suoi simboli. Dovunque si insegna, con la logica, la scienza d'Aristotele e dei mussulmani, mentre i tomisti conciliano "il passo razionale della scolastica e gli slanci del cuore di San Bernardo". Il sec. XIV poi attesta una vera continuità della speculazione intellettuale, una sorta d'invasione del razionale e del veritiero. Il realismo naturalistico così s'impadronì sempre più dell'estetica e delle sue forme...." (1). - Questa "trasformazione totale" appunto, che, per cominciare, ha alla sua base la caratteristica e fondamentale metafisica della luce, quale viene ripresa dal neoplatonismo arabo e infine, e particolarmente a Cordova, mediata con una singolare interpretazione dell'"entelechia" aristotelica, non è un fenomeno improvviso e senza precedenti: non v'è mai nulla di simile nella storia; e qui i precedenti vi sono, e ben chiari. - Ma di ciò è stato detto abbastanza; io vorrei porre ora l'accento piuttosto sulla "poetica dell'avanture", che connota insieme la poesia e la pittura gotiche. Che esse, nell'Europa cristiana, specie del nord, emergano da un sottofondo feudale e religioso, è fuori di dubbio: ed io stesso altra volta vi ho visto riaffiorare una sorta di nostal-

(1) loc. cit., pg. 278.

gia (il cavaliere errante), del nomadismo psichico germanico: l'ultima forse, prima del Romanticismo; e venuta religiosamente anche dallo "spirito delle Crociate". Ma, appunto ristudiando il mondo arabo, e quello andaluso in particolare, m'accorgo ora che quel feudalesimo e quella religiosità valgono come generico sottofondo; mentre nel concreto delle attuali espressioni artistiche, quel che agisce quale connotazione specifica è piuttosto uno spirito di contestazione, sia verso la feudalità, che verso la religiosità tradizionali. La pittura e la poesia gotiche sono (curiosamente, per taluno), fondamentalmente laiche, (malgrado lo schema iconografico genericamente medievale; ma non c'è differenza infine - ed è osservazione tutt'altro che peregrina, anzi già avanzata da molti altri, credo - per es. tra la Vergine dell'Annunciazione di S. Ansano di Simone Martini e l'immagine d'una dama cortese che riceve l'omaggio del cavaliere); e, strutturalmente, antifeudali.

Quest'asserzione sembrerà paradossale a parecchi: per es. nel libro non molto recente ma nemmeno troppo antiquato di C. S. Lewis (Oxford 1936, pubblicato anche in italiano, Einaudi Paperbaks 2, 1969), - un libro del resto tutt'altro che trascurabile: L'allegoria d'amore, Saggio sulla tradizione medievale - si può leggere subito nel 1° capitolo (pg. 4): "Tutti hanno udito parlare dell'amor cortese ed ognuno sa come esso faccia la sua comparsa, affatto all'improvviso (1) verso la fine del secolo undicesimo in Linguadoc... Le caratteristiche della poesia trobadorica sono state descritte più d'una volta. A noi non spetta occuparci della forma, che è lirica, né dello stile, sofisticato, spesso aulico oppure deliberatamente enigmatico (1). Il sentimento è, naturalmente, l'amore; amore, però, di tipo altamente specializzato, le cui caratteristiche si possono enumerare come Umiltà, Cortesia, Adulterio e Religione d'Amore... etc. ". Lewis ha altre numerose osservazioni importanti, ma che non hanno per lo più diretta incidenza con il nostro discorso; gioverà tuttavia riferirne almeno una (2): "La caratteristica di questo sentimento l' "amor cortese" e la sua sistematica coerenza in tutta la poesia amorosa troubadorica sono così notevoli da condurre facilmente ad un equivoco fatale. Si è tentati di trattare l' "amor cortese" come un mero episodio della storia letteraria ma possiamo aggiungere, artistica in generale - un episodio senza conseguenze come la peculiarità del verso scaldico o della prosa eufuistica. Invece una inequivocabile continuità collega la lirica amorosa provenzale con la poesia d'amore del più tardo medioevo e, da qui, attraverso Petrarca e molti altri, a quella

(1) La sottolineatura è mia.

(2) loc. cit., pg. 5.

dei giorni nostri. Se il fatto sfugge, dapprima, alla nostra attenzione, è solo perchè siamo così addentro alla tradizione erotica dell'Europa moderna da scambiarla per qualcosa di naturale e universale, senza curarci perciò di indagarne le origini. Ci sembra naturale che l'amore debba essere il tema più comune della letteratura seria di immaginazione: ma una sola occhiata all'antichità classica o alle Età Oscure ci mostra subito che quanto noi scambiamo per "natura" è in realtà uno speciale stato di cose, che avrà probabilmente una fine, e certo ebbe un inizio nella Provenza del secolo undicesimo. Ci pare - o ci parve fino a poco tempo addietro - naturale che l'amore (date certe condizioni), fosse considerato una passione nobile e nobilitante: soltanto quando ci immaginiamo di spiegare questa teoria [con riferimenti] ad Aristotile, Virgilio, san Paolo o all'autore del Beowulf, ci accorgiamo di quanto poco naturale esso sia. Per sino il nostro galateo, con la sua regola che le donne devono sempre avere la precedenza, è un retaggio dell'amore cortese, e non è certo sentito come naturale in India o in Giappone...etc."

Dunque questo curiosissimo, eccezionale senso dell'amore, che avrebbe informato l'intera civiltà europea fino ai nostri giorni, avrebbe avuto un improvviso quanto inspiegabile atto di nascita: "tutti sanno come esso faccia la sua comparsa, affatto all'improvviso, verso la fine del secolo undicesimo in Linguadocia..." - "certo ebbe inizio nella Provenza del secolo undicesimo" etc. Ma come e perchè? Né Lewis né altri si pongono il problema; eppure si sa bene che nella storia non c'è nulla che non abbia i suoi "precedenti", che venga alla luce e si imponga per generazione spontanea. Quanto all'interpretazione, non delle origini, ma delle caratteristiche di questo amor cortese (diciamo, per intenderci, non diacronica ma sincronica), essa è, naturalmente, la più facile. "Il servizio d'amore è strettamente ricalcato sul servizio che il vassallo feudale deve al suo signore. L'amante è il "servo" della dama.... Tutto il suo atteggiamento è stato giustamente descritto come una "feudalizzazione dell'amore". Questo solenne rituale amatorio è sentito come parte integrante e indispensabile della vita di corte ed è concesso solo a quanti sono, nell'antico senso del termine, cortesi.... etc." (1). Il che sembra, nell'insieme, convincente, e in parte è vero. Ma solo ad una visione superficiale; e poi, soprattutto, lascia completamente isolato il problema, piuttosto grosso, del perchè co desta presunta "feudalizzazione dell'amore" sia esplosa all'improvviso in Linguadocia soltanto nel sec. XI. Il feudalesimo, lo sanno anche i ragazzini delle scuole medie, comincia con Carlo Magno, e perchè mai ha dovuto passare almeno un paio di secoli, perchè proprio l'amore, il più forte e il più "esistenziale" dei sentimenti, si feudalizzasse?

(1) loc. cit., pg. 4.

Possiamo cominciare a trovare una certa risposta per es. in quello che osserva Jean-Louis Backer nel citato articolo sul "Gai Saber" (1), su questo tema fondamentale, forse, della Weltanschauung gotica: "L'analogia tra il servizio d'amore e il servizio feudale è stata parecchie volte messa in luce e i trovadori, per il vocabolario che adottano, mostrano di essere consci della parentela tra i due atteggiamenti". "Ma - aggiunge, contestando Nietzsche e i molti altri dopo di lui - il senso della venerazione non è che un aspetto secondario e derivato. Quel che costituisce il fondo dell'anima nobile è una fierezza... che non ha bisogno di essere riconosciuta come tale dagli altri..." Backer sceglie come esempio la poesia del trovatore, del resto ben conosciuto, Bertrand de Ventadour. Per lui (come sarà poi per Dante e i suoi amici: "Guido vorrei che tu e Lapo ed io.."), coloro che conoscono e coltivano il vero amore "per il quale uno acquista valore e pregio" appartengono per questa ragione ad una specie di casta, di circolo di eletti, di società nella società. Ma conviene aggiungere che la parola casta non può essere usata qui che metaforicamente. Giacché l'aristocrazia dei veri amanti non ha realtà sociologica. Non si confonde con la nobiltà del sangue. Al contrario: è in questa nobiltà ch'essa incontra i suoi nemici peggiori". Si arriva persino a proclamare che il possessore legittimo della dama, il marito, non può essere un amante vero. Un assunto siffatto è connotato dal "modello" di un sistema di valori, che sono contro quelli della società feudale. I protagonisti di questa, i signori, sono talvolta i nemici dell'amore vero nella misura in cui, contro di esso, difendono i diritti d'una morale coniugale acquisita, etc.". Ora, nel canone dei valori, quali enumera per es. il poeta ispano-arabo del IX secolo, Sa'id ibn Jūdī (che fiorì intorno all'890) vi sono senza dubbio delle virtù che siamo soliti chiamare genericamente cavalleresche, e che sono proprie anche della civiltà dell'Europa feudale (per es.: generosità, coraggio, prestanza fisica, etc.) ma vi sono anche, per es., il talento poetico, l'eloquenza ed altre "virtù" tutte secolari (inclusa l'abilità letteraria di una laicità colta) e sono proprio queste, che diventano sempre più preminenti nel X e nell' XI secolo, a Cordova appunto, fino a che emerge un nuovo tipo di poète savant, che somiglia molto a quello che sarà proprio della "rinascenza" nell'Europa romanza. I personaggi dordovesi esemplari sotto quest'aspetto possono essere forse Ibn Zaidun con la sua dama fatale Wallada, e l'altra coppia del poeta d'amore al-Mu'tamid con la sua Rumaikyya. Certo, il contesto culturale della Spagna moresca è assai complesso (e unico nel suo genere) ed andrebbe indagato e ricostruito con sottigliezza ed approfondimento ben maggiori di quanto io possa ora disporre. Io sono costretto a limitarmi a queste sommarie indicazioni - utili a consigliare un indirizzo di studi che po-

(1) loc. cit., pg. 349.

trà, alla fine, gettare una luce diversa su tutto il problema dell'Europa "gotica" - e sufficienti, spero, per uno sguardo complessivo su codesta cultura. La quale - mi preme sottolinearlo - è coerente nelle sue strutture: non vi è contraddizione tra la filosofia, le scienze e la poesia d'amore; né tra il lucido delirio aritmetico delle colonne, gli archi, i costoloni della moschea di Cordova, e la sensualità, il naturalismo apparentemente preromantici, di quei "giardini di Epicuro". La sensualità araba, per es., acclimatata nell'ambiente andaluso e pienamente sviluppatasi nel clima del dominio Omayyade, non fu un ritorno alla sensualità barbarica preislamica, ma piuttosto una altamente sofisticata ed artistica addomesticazione (o, se si preferisce, urbanizzazione") di quegli originali, archetipici impulsi. Questo processo di laicizzazione, sensualità idealizzata, e sofisticazione letteraria e artistica, il quale pervade tutte le sfere della vita ispano-araba, è, anche strutturalmente, connesso con la particolare interpretazione della filosofia greca, che fa vacillare il regno del pensiero dogmatico.

E' questo atteggiamento che crea e giustifica una nuova sensibilità, un'apertura verso il mondo sensibile, un gusto per le forme e per la bellezza, per l' "arredamento", se posso dire, fisico, dell'universo, (il cosiddetto naturalismo moresco), legato ad una interpretazione laica della humanitas: il sentimento della natura e dell'amore insiste su percezioni fisiche intense e raffinate; tuttavia, nello stesso tempo le "idealizza", le trasferisce in un'atmosfera irreali o piuttosto sognata; non ascetica, ma pervasa di mistero, di meraviglia e di nostalgia. Nello stesso tempo - e secondo lo stesso principio "strutturale" che abbiamo visto prendere forma nei successivi ampliamenti della moschea di Cordova, attraverso una moltiplicazione interminabile di colonne e di archi, che mutano, se si vuole, disegno, tuttavia nel senso di articolare un disegno di base persistente e quasi stereotipo - ; la poesia espano-araba appare connotata non solo da una continuità tematica, ma da un tipo di ritmo, che non può non richiamare quello delle lasse occitaniche. Come nel sistema colonne-archi-ogive della moschea, i singoli "complets" di quella poesia formano in se stessi delle unità ben definite; ma la loro integrazione nella struttura del poema, (come della moschea), come un tutto, non è l'intenzione primaria dell'artista. Il principio unificatore fondamentale, anche in lunghi poemi - o in vaste architetture come la moschea di Cordova o la Alhambra - non è, anche troppo chiaramente, quello di "rappresentare" un'unità temporale, (o spaziale); è di mantenere una sorta di monoritmo, all'interno del quale ci si potrà esercitare in variazioni, le quali tuttavia avranno la funzione di file di perle, cui il ritmo predisposto serve da legame unificatore. Come nella grande moschea vediamo i motivi-base dell'arco acuto, dell'arco a ferro di cavallo, o inflesso o mistilineo, moltiplicarsi, ripetersi, intrecciarsi, sovrapporsi, articolarsi all'infinito, così nella struttura di codesti poemi non solo la cadenza ritmica, ma

le metafore, i giochi di parola, le assonnanze, le anafore, e così via si inseriscono in un "sistema", che noi, soprattutto se, consciamente o no, ci affidiamo ad una critica di intuizione, saremmo portati a giudicare di carattere piuttosto intellettuale e concettuale, che artistico creativo. La stessa imagerie ci sembra stereotipa; e l'arte dell'architetto, come quella del poeta, ci pare si risolva nel far mostra d'una sofisticata abilità nel manipolare forme, visuali o verbali, note, entro un terreno conosciuto, dal quale non si esce. -

Ma qui non è mio compito fare quello che non mi consta finora sia stato fatto, cioè dare un'interpretazione esaustiva della civiltà moresca, ovviamente per ciò che la connota nella sua singolarità; non ne avrei d'altronde nemmeno i mezzi. Come studioso di storia dell'arte medievale, che mi sforzo di condurre secondo un metodo "contestuale", mi interessa farvi presente soprattutto un punto (che del resto ho già più d'una volta additato in queste lezioni), e cioè, che la cosiddetta rivoluzione gotica, che informa praticamente l'arte di tutto il secondo Millennio del nostro Medioevo, e nel nord Europa occupa anche buona parte del Quattrocento, rimane insufficientemente storicizzata in ogni suo aspetto fino a che non si attribuisce - con tutte le pezze d'appoggio "filologiche", s'intende - il suo giusto valore alla "rinascenza" andalusa. La presenza di questa componente potrebbe costituire addirittura il discrimine tra l'episteme del primo e del secondo Millennio - e non solo in architettura - .

Il poeta cordovese Ibn Jūdī, del secolo IX, fu preso d'amore solo per la voce di una donna, ch'egli esaltò nella sua poesia senza averla mai vista. Un altro trovadore ispano-arabo dell' XI secolo, Ibn Zaidan, (ricordato poco fa), divenne famoso per il suo tragico amore per una principessa sconosciuta; e potrei continuare, con questa tematica. Ma bastano codesti accenni per indicare d'onde derivano, (insieme con tutta la singolare, e veramente non mai spiegata, perchè senza precedenti nel mondo latino, atmosfera poetica che arriva fino a Dante), certi temi della nostra prima poesia volgare: nel caso specifico, quello dell'amore di Jaufre Rudel per Melisenda, contessa di Tripoli: "amore di terra lontana, per voi tutto il cuore mi duol". - Non sono dunque soltanto certe strutture dell'arte, specie dell'architettura, gotica, di cui studieremo tra poco la più tipica; ma è tutta una sehnsucht, che durerà fino al tramonto del Medioevo, che rimarrebbero storicamente immotivate, senza la cognizione della singolare civiltà islamica della Spagna. -

ESERCITAZIONI SUL "SEGNO" CROCIERA D'OGIVE

E' pacifico che nel sistema architettonico gotico, quel che domina in maniera perentoria è la copertura a crociere di ogive -: al punto, che lo "stile" architettonico gotico viene denominato correntemente, come tutti sanno, anche stile ogivale-. E' di particolare interesse rievocare brevemente la lunga storia di questo segno della lingua architettonica; e non soltanto per chi studia storia dell'arte medievale, ma anche per gli studiosi di linguistica e di estetica. Infatti il chiarirsi e l'affermarsi di un segno siffatto non soltanto porta alle ultime e più coerenti conseguenze una vicenda diacronica che trascorre, nell'ordine temporale, dunque possiamo dire per tutti i secoli del Medioevo, ma anche abbraccia, nell'ordine spaziale, l'intera estensione delle terre gravitanti intorno al Mediterraneo: da Bisanzio all'Oriente islamitico, all'Italia, alla Spagna, all'Europa occidentale. Penso dunque che non potrei terminare in modo più opportuno queste pur incomplete lezioni, che con un'indagine sull'origine e sul significato della crociera d'ogive. L'indagine potrà offrire un esempio di come quel che appare quale una semplice parola di vocabolario, un elemento di lessico significante, che include, come un prisma, l'intera Weltanschauung medievale, e trova risposta nella struttura del pensiero stesso del Medioevo: anche, e non da ultimo, nel suo aspetto filosofico ed estetico.

Cominciamo dunque, come conviene, con una filologia in senso proprio - cioè con una storia della lingua - facendo perno appunto sulla vicenda diacronica di questo segno.

Sebbene divulgatissima, serba un significato che giova richiamare, la testimonianza tramandataci del cronista Raoul Glaber, della febbre di costruire, che prese i popoli d'Occidente, specie d'Italia e di Francia, all'alba del secolo XI: "si sarebbe detto, che il mondo intero si scrollava, per togliersi di dosso la sua vetustà: e in ogni luogo rivestiva una bianca veste di chiese. E si videro rifabbricare le chiese, sebbene per la maggior parte fossero costruite ottimamente, e non ve ne fosse necessità alcuna". E davvero, non sono frequenti nella storia dell'arte i periodi nei quali sia così chiaro, che il rinnovamento di linguaggio o di stile dipende più da ragioni economiche o funzionali, dall'affermarsi di un nuovo "Kunstwollen".

Doppiato il pauroso promontorio dell'anno Mille, le nuove architetture, che appaiono e si affermano non pure in Occidente e in Europa, ma in tutte le terre gravitanti intorno al Mediterraneo, pur diverse nel loro significato figurale, si mostrano, salvo eccezioni, coperte da volte, le quali si vanno, con preferenza crescente, innervando su un segno comune: quello che

prende il nome di ogiva. Questa sarà preceduta da una lunga vicenda di elaborazione e di esperienze; assumerà diverse accezioni, secondo i territori e le epoche; avrà applicazioni sporadiche, oppure sistematiche; e di valore decisamente strutturale, o prevalentemente plastico; sarà portata alle conseguenze in certa guisa più radicali, nelle cattedrali gotiche francesi: resterà ad ogni modo uno dei segni linguistici più pregnanti dell'architettura dopo il Mille. Si comprende perciò, che le indagini e le ipotesi sulle origini, sul significato, sulle funzioni dell'ogiva, siano state così numerose e impegnate: e non mi corre l'obbligo di riferirle. Credo che ancor oggi non si potrebbe fare il punto allo stato del problema, meglio di quanto abbiano fatto il Baltrusaitis e il Foçillon, in opere non recentissime, ma ancora valide.

Limitandomi, frattanto, al problema delle origini, giova riassumere i punti che è bene tenere presenti:

- 1° - una tavola sinottica de' più antichi edifici dove appaiono ogive, presenta parallelismi cronologici significativi. Tra lasciando esempi parziali, sporadici o incerti, nel giro di mezzo secolo l'ogiva appare nella zona lombarda (es. Sannazaro Sesia, probabilm. 1040 - 1060; S. Ambrogio a Milano, sicuramente 1067-1093); nella zona armena ("Cappella del Pastore" ad Ani, poco dopo il 1040; portico della chiesa dei SS. Apostoli, intorno 1072); nella zona anglo-normanna, (Durham, 1093-1104); e l'ampiezza geografica, unita alla convergenza temporale, dell'apparizione, è a favore dell'ipotesi, più che di un'influenza determinante di una zona sull'altra; di un'origine comune per esperienze così dislocate;
- 2° - la combinazione di nervature e di vòlte, da cui derivano immediatamente le ogive, è attestata primamente nell'architettura islamitica, nella sua immensa area dalla Persia alla Spagna (es. Mesopotamia: moschea Makam Ali, X sec.; Spagna: Grande moschea di Cordova, 956; Bib Mardom a Toledo, 980; etc.);
- 3° - sembra dunque fondata la tesi del maggior numero, oggi, di indagatori, secondo i quali le "origini" dell'ogiva sono da ricercarsi nella cultura architettonica islamitica, alla quale, appunto per la sua estensione e i suoi rapporti, appare più legittimo attribuire la funzione storica di una cessione pressochè simultanea a zone tanto distanti, le cui reciproche interdipendenze, seppure suggerite da alcuni, rimangono ancora insufficientemente accertate.

E' chiaro che il problema, così impostato, delle origini di un particolare elemento costruttivo, lascia impregiudicato quello della sua "funzione" - intesa anche solo in senso elementarmente filologico - . Se n'era bene accorto il Foçillon, il quale osservava che l'ogiva può avere funzione esclusivamente strutturale - le nervature reggono la vòlta che senza di esse crollereb-

be, e per tal via comanda tutto il sistema di spinte e di controspinte, infine tutto l'organismo costruttivo -: oppure può adempiere ad una limitata funzione strutturale, - sostenere per es. una volta particolare, senza agire sull'equilibrio dell'intero organismo -; o, anche, può essere impiegata soltanto in vista di un effetto "plastico": quasi modellato che aggrumi il chiaroscuro, componga le superfici, scandisca ritmicamente la profondità invasa dalla penombra, creando una particolare immagine di spazio. E ciascuna di codeste funzioni, (specie in rapporto alla costruzione gotica), ha avuto i suoi esegeti pur troppo esclusivi, raggruppabili dunque in due correnti: quella dei "tecnici" (ingegneri, architetti: Viollet-le-Duc, Choisy, Rivoira, etc.), i quali han sostenuto che l'ogiva ha sempre un valore portante, talchè l'architettura "ogivale" è una sorta di meccanica razionale: in essa, partendo dall'ogiva si può dedurre con logica infallibile tutta la costruzione; e quella dei "visivi" (su tutti l'Abraham), che hanno invece dichiarato che l'ogiva non porta per nulla: è concepita esclusivamente per ottenere un effetto plastico, sicchè tutta la connessione dialettica, di cui si inorgoglia lo spirito cartesiano della vecchia archeologia francese, era un "mito" ottocentesco, senza basi storiche.

Foçillon s'era naturalmente accorto dell'insufficienza di ciascuna di codeste teorie, e aveva messo in guardia contro il loro semplicismo; ed io stesso vi ho accennato nelle lezioni parallele di storia della critica d'arte di quest'anno. -

Osservato che l'ogiva era stata tentata e sperimentata in vari luoghi e tempi, in Europa e in Asia, in monumenti cristiani e in monumenti islamitici, egli riteneva irrilevante, ai fini critici, lo sforzo di tracciare un percorso rettilineo della sua evoluzione, ed un destino determinato della sua funzione. Il che ci trova ancora una volta d'accordo col compianto Maestro. Il problema dell'ogiva - come altri analoghi - ha infatti rilevanza come problema filologico (o, forse meglio, linguistico: come segno di linguaggio architettonico). Né abbiamo bisogno d'aggiungere che, sebbene il valore poetico d'un'opera d'arte non si identifichi nelle strutture linguistiche con cui essa si esprime, non si sarà in grado, manifestamente, non si dice di interpretare, ma nemmeno di leggere l'opera stessa, senza conoscerne la lingua: vale a dire, in concreto, senza conoscere, di questa lingua, la storia.

Quanto alle origini dell'ogiva: un'indicazione per una soluzione possibile del problema m'è apparsa una ventina d'anni fa durante una revisione di un gruppo di monumenti di Costantinopoli, finora piuttosto trascurati dall'archeologia bizantina: quello delle cisterne; particolarmente delle cisterne ipogée, così numerose, da costituire nel loro insieme una "Costantinopoli sotterranea", la quale aspetta ancora il suo De Rossi. E' noto

infatti che il sottosuolo dell'antica Costantinopoli è tutto scavato, perforato da cisterne, e da lunghissimi corridoi di comunicazione, quanto il suburbio di Roma da catacombe. Lo sapeva anche il vecchio, bene informato, Baratta, descrittore della Istanbul degli ultimi sultani. "Le cisterne di Costantinopoli sono immensi edifici sotterranei, coperti da volte sorrette da molti ordini di colonne, i quali le dividono in tante corsie o navate, quali sarebbero quelle delle maggiori chiese cristiane. La mancanza di luce, le rovine fraposte, ed altri consimili impedimenti vietano che possano trovarsi o varcarsi i passaggi che uniscono le varie sale componenti, ordinariamente, l'assieme di tali edifici, ne segue che se ne ignora per lo più la totale estensione, e che mille esagerazioni e mille fantasticherie corrono tra il popolo intorno alla misteriosa cavità loro. Il riscontrarsi in molti di siffatti vòlti o cupole, ampie aperture o finestroni che mettono l'aria esterna in comunicazione con l'ambiente sotterraneo, fe' sì che si credesse gran pezza che le cisterne in discorso avessero a mèta di raccogliere l'acqua piovana, e custodirla quindi per l'uso del paese. Ma le indagini dell' Andreossi provarono sino all'evidenza che le acque cadute dal cielo non entrarono minimamente ne' provvidi calcoli degli antichi, e che le cisterne di cui trattasi altro scopo non avevano se non quello: 1) di serbare, appurare, e quindi compartire l'acqua introdotta in città col mezzo degli acquedotti; 2) di tener presta una ricchezza d'onda bastevole a tutti i bisogni della capitale nel caso di rottura dei canali, sia per fortuito incidente, come per opera del nemico. Egli è fuori del dubbio che non tutte le cisterne costantinopolitane vennero finora scoperte, risultando che sia per rispetto alla grande estensione della città, come per conseguenza delle ineguaglianze del suolo, ogni più piccolo rione erano provveduto di alcuna. Ma quelle che si conoscono, bastano sole a far concepire di simili edifici la più favorevole idea, etc. etc. ".

E' ovvio che anche in questo la nuova Roma continuava l'antica. Dal De Aquaeductu Urbis Romae di Giulio Frontino - anzi già da Vitruvio - sappiamo quanto complesso, articolato, retto da una legislazione minuziosissima, fosse il sistema della conduzione, raccolta, purificazione, distribuzione delle acque già in periodo medioromano. In quei testi, è ovviamente chiarito che i castella d'acque, (cisterne), avevano a Roma e nell'Impero, quella precisa funzione, che Bisanzio ereditò quasi senza mutarla. Il curator aquarum Frontino, che scrisse il suo trattato agli inizi della sua amministrazione, tra il 97 e il 98 a. D., riporta per es. un senatoconsulto, per il quale a nessun privato romano era concesso di derivare l'acqua prima del castellum; tutti però potevano avere il permesso di costruire o scavare nel proprio terreno una cisterna per loro uso particolare, da riempire con l'acqua pubblica, attinta dalle grandi cisterne demaniali; per ovvie ragioni di sicurezza e di conservazione dei condotti, e di giustizia distributiva della preziosissima acqua, etc.

Nulla di nuovo, per questo lato, a Bisanzio; e, si può credere, data l'identità funzionale, poco di nuovo anche dal lato costruttivo e architettonico, specie nei riguardi dei castella tardoromani. Purtroppo, la storia di questo capitolo dell'architettura romana è ancora da scrivere, sebbene rimangano ruderi imponentissimi almeno dei grandi acquedotti, i quali attestano il passaggio immediato, e senza variazioni di rilievo, da Roma a Bisanzio all'Islàm (dove, anche in questi monumenti, si nota il caratteristico cambiamento nel "garbo" dell'arco, che diventa acuto). Tale negligenza, del resto, degli archeologi, s'allarga anche ad altri gruppi di edifici romani - solitamente considerati, forse per soggezione ad un criterio ancora neoclassico, troppo funzionali per interessare la storia dell'arte: fortificazioni, castra, piccole terme, e così via - . Non ch'essi siano ignorati dagli "antiquari"; ma certo, questo parallelo architettonico della Kunstindustrie non ha avuto ancora il suo Riegl: eppure, analogamente agli oggetti della Kunstindustrie per le arti figurative, sono proprio queste costruzioni di pari "funzionalità", che hanno maggiore importanza per lo studio dell'architettura del Medioevo, non solo bizantino, ma anche islamitico, ed europeo.

Dei castella d'acqua romani gioverebbe tracciare una storia compiuta, a cominciare dagli incunaboli delle due cisterne del Germalo (Palatino), certo anteriori al V secolo a. C., se non altro perchè vi si riscontrano gli esempi forse più arcaici di volte, anzi già di cupole (o pseudocupole) romane. Il che è di fondamentale importanza per tutta la loro storia successiva. Questa, della copertura a volta delle cisterne, rimarrà infatti poi sempre una caratteristica essenziale d'un tale tipo di costruzione: giacchè - spiegherà "funzionalmente" Vitruvio (VIII, 6) - "eaeque structurae confornicentur, ut minime sol aquam tangat". La prima cisterna a pianta rettangolare, ch'io ricordi, ancora di tradizione etrusca, e coperta da una volta ogivale, è quella di Tuscolo. Poi codesti serbatoi si vanno via via ingrandendo e articolando, e dividendo in campate e navate, quasi basiliche sotterranee: il sistema della copertura a volte rimane, ma segue l'evoluzione che le volte appunto hanno in seno all'architettura romana: qui esse si sviluppano; e si moltiplicano, per quante sono le navate o le campate dei castella. I quali naturalmente, i Romani non costruirono soltanto a Roma e in Italia, ma in ogni città del loro Impero, ed anche in minori aggregati urbani, e in castra militari del limes (dove adottarono, s'è già visto, per ragioni ovvie, tecniche costruttive semplificate e adattate ai materiali del luogo, coi relativi espedienti statici - tra i quali talora gli archi e le volte "acuti-"): ve ne sono ancora esempi in Africa, in Egitto, in Siria, in Illiria, nella zona renana e danubiana, etc.: (Julia Caesarea, Malika, Bordj, Stora, etc.).

Costantinopoli, dunque, ereditò per prima anche codesti

aguae ductus coi loro castella: studiati molto parzialmente, finora, e non senza inesattezze, che si trasferirono di peso nei vari Manuali d'arte bizantina.

Almeno due, tra le cisterne sotterranee costantinopolitane, sono bene accessibili, e note anche al turista: la Binbidirek (mille ed una colonne), fatta costruire, probabilmente, per Costantino Magno dal senatore Filosseno: scavi recenti ne hanno rivelato anche la comunicazione, per mezzo d'un vasto corridoio, lungo 54 m., con uno spiazzo semicircolare accanto al martyrium di Sant'Eufemia. Lungo 64 m. per 57 di larghezza, questo castellum contiene 224 colonne, legate, ogni gruppo di quattro, da begli archi bene sporgenti e di ottima tecnica; ciascuna di codeste campatelle è coperta da una volta a crociera 'del tipo "arêtes de moine"). L'altra, la Yerebatàn Serayi (Palazzo sommerso), forse del tempo di Giustiniano, è anche più grandiosa (m. 140 x 70), con volte dello stesso tipo, sostenute da 336 colonne alte m. 8, disposte in 12 filari di 28 ciascuno.

Altre moltissime sono oggi quasi inaccessibili, sebbene forse per molti lati anche più interessanti - tra le enumerate da Scheider e da Wulzinger e indicate anche nella Guida del compianto Mamboury, che si era dedicato alla loro ricerca - : alla salita di Buyuk Okupgi; la cosiddetta cisterna fredda; quella di Kara Gumruk - o di Odalar giami; quella di Bodrum giami; del Palazzo dei Mangani; del Grande Palazzo; di San Giorgio dei Mangani; di S. Giovanni Studita; di Sultan Selim; la piccola cisterna a 12 colonne sotto i resti bizantini di Gülhanè Parki; quella del Pandocrator - la cui fronte è apparsa durante i lavori per la costruzione del Boulevard Atatürk -; altre intorno alla chiesa della Pammakaristos, etc. Meritano un'esplorazione sistematica ed uno studio approfondito, che ne determini anzitutto la cronologia: la quale, se per alcune è relativamente facile, in base allo stile delle sculture dei capitelli, (per es. quella di Cibali Tekel Fabricasi); l'altra presso la colonna di Marciano, o quella di Edirnekapì Cukurbostan, (a nord della cisterna di Aetlius); e per altre è possibile in base alla tecnica delle murature (es. quella presso il Forum Tauri) - per molte rimane ancora alquanto problematica.

Di questa ricerca io non posso dare qui che un accenno, per così dire in anteprima.

Generalmente, dal lato architettonico, tali cisterne rimangono fedeli al tipo antico: sono più o meno estese, più o meno elaborate o raffinate nella loro tecnica muraria, talora anche abbastanza rozza, come in quella presso la moschea Nuru Osmaniyé o in quella di Gibali. Può accadere, di rado, che talune volte siano sorrette da pilastri in luogo delle normali colonne, le quali talvolta sono coronate da capitelli magnifici (es. cisterna presso la colonna di Marciano) anche di bellezza e di varietà eccezionali.

Ma al nostro scopo presente, quel che più interessa è il sistema di copertura, di queste belle costruzioni sotterranee, che talora fanno tornare a mente certe grandi cripte di nostre chiese medievali: (es. la cisterna presso il Forum Tauri). E' sempre quello delle numerosissime volte, quante sono le campate incluse in ogni gruppo di quattro sostegni: per la ragione funzionale già precisata da Vitruvio: "ut minime sol aquam tangat". E son volte di mattoni solidissimi, perchè debbono reggere il peso non lieve del terrapieno sovrastante. Talora sono cupolette, o meglio vele (es. nella cisterna di Edirnekapı Cukur bostan), ma nel più dei casi sono volte a crociera romane, le quali al sommo attenuano gli spigoli diagonali fino a sfumarli nell'intradosso continuo di tante piccole vele, (tipo di volta noto all'archeologia medievale francese col nome di arêtes de moine). Ma non mancano esempi di perfette crociere a spigoli vivi: nella cisterna di Modesto ne ho potuto contare, di cote-ste, 58, nella sola parte accessibile, s'intende. E in ogni caso hanno sottarchi e mezzarchi sporgenti e chiaramente modellati, che sono un'accentuazione senza dubbio di quelli che già abbiamo visto apparire, per es., nella "Piscina Mirabilis" di Bacoli; ma che evocano anche, per questo lato almeno, le ogive del Medioevo.

Non di rado, cotesti doubleaux e formerets assumono un profilo rialzato nell'intradosso: che, se non è proprio quello dell'arco acuto, (brisé o in due punti), dell'architettura araba, o di quella romanica (es. Autun) borgognona, ci s'avvicina tuttavia parecchio (es. la cisterna, molto interessante anche per altri aspetti, di Darüssafakà).

Non sono, s'intende, propriamente ogive. Ma può soccorrere qui, alla nostra ricerca modestamente archeologica, un richiamo alle origini etimologiche del vocabolo stesso ogiva (o meglio, ogive, giacchè noi non abbiamo fatto che trascrivere il termine francese: esso non compare ancora nemmeno nel Vocabolario toscano dell'arte del disegno di Filippo Baldinucci (1681); anzi neppure il Tommaseo lo registra).

Lasciando le vecchie insostenibili ipotesi (da alveummadia, oppure da auge, anch'esso derivante da alveus, ma col senso di abbeveratoio, truogolo e sim. (Ménage); o anche dal ted. Auge, olandese oog = occhio (Scheler), etc.); è noto che, fino a non molti anni fa, la più accettabile etimologia parve quella proposta dal Lehericher (1864): ogive, antic. augive, dal latino augere (poichè le costole diagonali accregono il valore di sostegno delle volte): la si trova infatti ancora riferita come la "vraie étymologie" dal Littré. Fu, se non erro, il Renan a supporre per primo che nella au iniziale di augive si dovesse riconoscere l'articolo arabo al; ma non andò più innanzi. Finalmente Colin (1937) spiegò che il vocabolo francese deriva dall'arabo al gubb (= la cisterna), attraverso la mediazione del

castigliano aljibe (= cisterna sotterranea). La proposta di Collin fu largamente - anzi, a quanto ne so, onninamente - accettata, non solo da glottologi, ma anche da storici dell'arte (es. Torres Balbas, 1943): è ora infatti ripresa e precisata dal Corominas nel grande Diccionario critico etimologico de la lengua castellana, in corso di pubblicazione (vol. I, A - C, Berna 1954).

Al castigliano aljibe (documentato nelle forme più arcaiche come algib, 1202, e algibe, 1278) fanno riscontro il catalano aljud, l'aragonese alchub, il portoghese aljube, ancor più vicini alla forma araba (ma il Neuvonen asserisce non soltanto che il termine arabo gubb ha caratteristiche proprie dell'Egitto e della Palestina, ma che è probabile che la variazione gubb-gibb sia già avvenuta nell'arabo, segnatamente omayyade. A rincalzo posso aggiungere, che nel dialetto siciliano si trova il vocabolo gebbia, e nel calabrese gibbia, con lo stesso significato di cisterna). Sembra legittimo concludere, riassumendo, che il castigliano aljibe - nel Medioevo algib -, il catalano aljub, l'aragonese alchud, il portoghese aljube, il siciliano gebbia, il calabrese gibbia, derivino tutti da gubb-gibb: parola araba, e particolarmente degli arabi della zona che costeggia il Mediterraneo dalla Palestina alla penisola iberica; che poi è la strada degli Omayyadi di Spagna.

Ciò che anoi più interessa: in tutta questa vicenda, in tutti questi passaggi a lingue e dialetti diversi, essa ha sempre conservato il significato di cisterna: costruzione sotterranea per la raccolta delle acque (che nell'arabo, e poi nel portoghese ed anche più di rado nel castigliano possa significare prigione sotterranea è per noi una conferma, poichè si tratta di edificio che ha le stesse varatteristiche delle cisterne ipogée). E importa soprattutto notare, che la parola non significa mai, propriamente, vòlta; sebbene sia facile comprendere il trapasso semantico, che può essere quello indicato dal Corominas: "De aquì bòveda de aljibe (1661) aquella cuyos dos canones cilindricos se cortan el uno al otro....que en los ss. XIII - XIV parece haber pasado al francés dando croix o croisée d'augive.... después scritto ogive".

Sembra dunque ovvio concludere, non solo che gli arabi dovettero conoscere cisterne sotterranee, che chiamarono gubb o gibb; ma che coteste cisterne erano "tipicamente" coperte da vòlte di tale forma, da giustificare la locuzione bòveda de aljibe, e infine l'assunzione francese del vocabolario col significato di ogiva. Ogni altra spiegazione, la quale trascuri il significato specifico di castellum d'acqua sotterranea, che hanno e conservano sempre gubb e i suoi derivati fino alla peripezia nel francese, non è ovviamente accettabile. Possiamo già di qui supporre, che le vòlte di coteste cisterne arabe avessero profilo non semicircolare, ma acuto, o fossero a crociere nervate, o ambedue le cose insieme: altrimenti non si comprenderebbe per

chè mai proprio un vocabolo che indica la cisterna sia poi passato a significare l'ogiva.

Del resto, che gli arabi abbiano tratto dalla cultura architettonica tardoromana e bizantina anche -insieme con l'uso - i modelli per costruire essi stessi cisterne sotterranee, non è cosa che possa meravigliare, se si considerano gli esempi ancora visibili, di cisterne romane disseminate sulla via della loro espansione, (per gli Omayyadi di Spagna: dalla Siria ad Alessandria a Tolemaide, etc.), e i magnifici castella costruiti a Costantinopoli, (e certo anche nelle provincie), tra il IV e il VI secolo; nei quali, ciò che più colpisce lo sguardo è la moltiplicazione interminabile, ossessionante, appunto delle vòlte, che girano su quelle foreste di colonne (di esse gli arabi dovettero ricordarsi, come supposti altrove, anche per altre costruzioni sul suolo - come la stessa grande moschea di Cordova o la Alhambra - perchè rispondevano al loro gusto per il "rapporto infinito", al delirio matematico dell' "arabesco"). Abbiamo già visto che dalla tradizione romano-bizantina gli arabi, specie omayyadi, tolsero, preservarono, riportarono in Occidente infiniti relicti di cultura non soltanto artistica: in particolare strutture e pratiche costruttive, forme architettoniche, motivi edilizi ed urbanistici: dal castrum romano che diventa il kars omayyade, alla basilica per cerimonie auliche dei palatia tardoromani che diviene la sala di udienza dei palazzi dei califfi col suo liuàn, alle piccole terme romane che divengono gli hammàn, alle cinte fortificate delle mura coi loro torrioni e le loro "saracinesche", agli acquedotti monumentali e ai ponti con le loro arcate, e via enumerando. Tolsero anche i castelli d'acqua sotterranei, coi loro sostegni innumerevoli, reggenti solide vòlte portanti. Che queste fossero il più delle volte a crociera già presso i romani e i bizantini, è pacifico; né possiamo escludere potessero essere anche a crociera nervata, visto che questo partito è presente nell'architettura romana, (oltre all'esempio famoso della villa di Sette Bassi presso la via Anagnina, dell'epoca di Antonino Pio, intorno alla metà del II secolo: una vòlta a crociera d'ogive perfettamente snodate, vi è quello del palazzo della Trouille ad Arles: essi, com'è noto, hanno alimentato l'ipotesi di alcuni studiosi, di una derivazione diretta dall'architettura romana delle prime crociere d'ogive, specie lombarde). E, a rigore, non si potrebbe respingere senz'altro nemmeno l'ipotesi che in qualche caso tali ogive tardoromane fossero a sesto acuto, specie nelle costruzioni militari e limitanee, dove questo profilo, esistente ab antiquo nella pratica costruttiva romana precementizia, poteva meglio rispondere, per la minore spinta che una vòlta di tal forma esercita all'infuori sul piedritto, alle necessità di costruire con poche impalcature e con poco cemento.

Il partito è presente infatti nel periodo di flessione tardoromana; e non è assente nel bizantino; tuttavia, per ora la

prudenza consiglia a constatarne la presenza presso gli arabi. Sebbene l'argomento non sia stato finora oggetto della trattazione sistematica che meriterebbe, le prove monumentali non mancano certamente. Lasciando esempi dubbi o non sufficientemente indagati, può bastare quello della cisterna di Ramla - sulla via da Giaffa a Gerusalemme -, noto già al De Vogüé, recentemente scavato dal Department of Antiquities, e pubblicato anche da Creswell. Un'iscrizione cufica data precisamente questa cisterna al maggio del 189, sotto il califfo Harun-ar-Rascid. E' sotterranea, divisa in sei navate da cinque arcate di quattro archi ciascuna; ripete lo schema delle cisterne bizantine del VI secolo, ma ha la caratteristica (infrequente, ma, come ho già osservato, non del tutto assente a Bisanzio, e probabilmente più corrente nelle costruzioni protobizantine di questa provincia) che le volte non sono rette da colonne, ma da grossi pilastri di pianta cruciforme, e che gli archi sono acuti (in due centri). Avverto che non ho trovato finora il tempo per tornare in Palestina a studiare de visu il monumento, e riferisco da Creswell. Il quale nota che, sebbene le volte non siano vere crociere, i pilastri, criciformi in pianta - e i quattro bracci hanno uguale lunghezza, 31 cm. -, negli angoli si articolano con cordoni a sezione di quarto di cerchio, che salgono verticalmente fino a circondare il ciglio esterno delle volte, evocando vivamente (come già aveva notato De Vogüé) i formerets delle volte gotiche.

E' pacifico che gli Omayyadi, passati poi dalla Siria alla Spagna, continuarono anche qui a costruirvi cisterne (si può citare almeno l'esempio del castellum d'acqua della cittadella di Mérida), e del resto questa pratica costruttiva, ereditata dal mondo tardoromano-bizantino insieme con gli acquedotti, le terme, etc., fu una delle più seguite dagli arabi, i quali anzi ne andarono famosi: dalla Persia all'estremo Occidente del Marocco e della penisola iberica, attraverso la Siria, la Palestina, l'Egitto, la Sicilia, l'Africa. Ed è opportuno anche sottolineare, che in Persia, per es., fino al Bender, le cisterne arabe sono regolarmente coperte da volte a crociera; non solo, ma di un tipo particolare, che si avvicina singolarmente allo schema della croisée d'ogive: sono infatti a sezione archiacuta (come già negli esemplari più arcaici della Siria), ma, in più, ad unghie semicilindriche di struttura incastrata, legate all'incontro da grossi cordoni diagonali (es. volta della cisterna di Khorasan). Il vecchio Saladin notava in proposito: "cette disposition.... s'explique très facilement quand on aura pu remarquer que, grâce à cet artifice (qui fût employé non seulement par les Byzantins, mais même par les Romains, notamment en Tunisie) la voûte peu....se construire sans cintre, ce qui est précieux dans une contrée où le bois est rare....".

Sono poi ben note, in Egitto, l'enorme cisterna del Cairo, con contrafforti semicilindrici; nel Moghreb la cisterna degli

Aglabiti a Keruàn, quelle di Sfax, quella presso Babel-Charbi, quelle della stessa città di Tunisi (a navate parallele). Già Saladin osservava ch'esse continuavano la tradizione romana, e invitava al confronto con le scoperte del Service des Antiquités della Tunisia, che aveva messo in luce numerosissime cisterne romane pubbliche e private, coperte e scoperte, le quali assicuravano a Tunisi, Sussa, Keruàn, Sfax, etc., una alimentazione abbondante di acqua potabile.

Mi rendo conto, che tutta questa materia è da riprendere: ricercando, classificando, rilevando sistematicamente i monumenti, al fine di interpretare meglio anche l'eventuale valore di "precedenza" delle loro volte. Ma anche allo stato attuale, per quanto abbia di sommario e di provvisorio, delle ricerche, non sembra temerario riconoscere l'esistenza di un reale parallelismo "monumentale" alle vicende glottologiche del vocabolo: da gubb, ad aljibe, ad ogive. Ereditando dalla tradizione tarboromana e bizantina l'uso e la costruzione di cisterne sotterranee, gli arabi vi avrebbero apportato queste innovazioni o almeno accentuazioni o preferenze: il garbo dell'arco e della volta, non più a intradosso semicircolare, ma costantemente acuto (come del resto nelle arcate degli acquedotti, e in tanti altri loro edifici); e inoltre, l'accentuazione plastica costante delle nervature diagonali delle crociere.

Perchè ciò sia avvenuto non è difficile comprendere, solo che della osservazione banalmente "archeologica" dei dati si passi ad un abbozzo di critica storica; cominciando, com'è opportuno, dalla considerazione frattanto del carattere, sia pur germico, del Kunstwollen, che sollecita ogni espressione dell'arte araba.

Giustamente Ahmed Fikry riconosceva alla base di esso la concezione lineare dei volumi e la divisione geometrica dello spazio: e sulla scorta di tale "principio" seguiva l'evoluzione delle nervature arabe dai disegni relativamente semplici di Keruàn, fino alle ultime, quasi incontrollate espansioni e moltiplicazioni "barocche", dove tale decorazione "s'épanouit avec ampleur, et de l'ancienne combinaison nervée, il ne reste plus de trace". E' ovvio, che a questo punto le nervature islamiche, appaiono, almeno dal punto di vista tradizionale europeo, puramente decorative: perchè non si adeguano più alla coerenza razionale dell'edificio inteso come sistema organico di equilibri, anzi sembrano smentirla. "Les polygones et les étoiles se métamorphosent librement et dissimulent le mécanisme intérieur de la construction architecturale. C'est un jeu presque abstrait qui va en se raffinant et en se compliquant. Tous les savants semblent être d'accord sur ce point".

Ai fini del nostro problema, tuttavia si può osservare, che ciò potè avvenire, ed effettivamente avvenne, in quegli edi-

fici arabi sul suolo, nei quali le vòlte, e le loro nervature poterono in qualche modo liberarsi dalla loro funzione portante. Il che non sembra caso possibile per le cisterne sotterranee, le cui vòlte debbono reggere realmente il grave peso del sovrastante terrapieno.

Anche da ciò dunque appare probabile che l'ogiva occidentale derivi, non tanto dalle nervature geometriche e ornamentali di una generica architettura islamica, quanto, specificamente, dalle vòlte che coprivano quelle cisterne sotterranee. La maggioranza degli studiosi è ormai d'accordo nel ritenere, che l'inserimento nell'architettura del Medioevo occidentale del sistema arcata-contrafforte-vòlta sia avvenuto primamente in Spagna, con più precisione nell'architettura mozaraba; cioè in quella zona della pratica costruttiva iberica che, pur essendo cristiana, si svolse in terre ancora dominate dagli arabi e sotto l'influsso di quel potente centro di diffusione della cultura araba che fu il califfato di Cordova, che abbiamo, seppure incompletamente, studiato. Ma sarebbe fenomeno unico - e paradossale - nella storia dell'architettura, che un elemento di valore soltanto decorativo - come per es. le nervature della vòlta della maqsura di Cordova, che effettivamente non reggono la cupola - desse origine ad un sistema realmente portante, qual è l'ogiva romanica e gotica. Per questa ragione appunto il Baltrusaitis, logicamente, era stato portato "a reigter l'influence du décor musulman sur la construction armenienne. Il nous est difficile de supposer qu' un dessin capricieux ait pu inspirer une élévation austère et qu'un jeu de lignes abstraites ait pu suggérer de savants calculs d'équilibre, réalisés avec sûreté et sans hésitation". E a maggior ragione dovremmo respingere l'ipotesi araba per ciò che riguarda l'origine delle ogive dell'architettura romanica e gotica. Ma le nostre difficoltà per questo lato si attenuano se, invece di riferirci ai fantasiosi giochi geometrici di linee pseudocupole di Cordova, di Tlemcen o di Ispahan, pensiamo al sistema, anche per ragioni funzionali più semplicemente portante, della bòveda de aljibe.

Abbiamo così tracciato sommariamente il grafico delle vicende d'un elemento che possiamo dire lessicale, o tutt'al più grammaticale, del linguaggio architettonico: la crociera d'ogive; seguendo le migrazioni dell'ancor incerto momento di formazione dell'architettura romana e bizantina, alla più decisa accentuazione lineare nell'araba e nella mozaraba, attraverso poco meno d'un millennio. Abbiamo dunque praticato, nel punto di questo segno linguistico, un'incisione nello spessore, negli strati della cultura storicamente sovrapposti, articolando una linguistica, che la scuola ginevrina chiamerebbe diacronica. Potremmo protrarre questa nostra indagine fino all'assunzione della croisée d'ogive da parte dell'architettura gotica; nella

quale essa, staccandosi dalla massa muraria (come vedemmo chiaramente, per es., nelle volte della cattedrale di Senlis quando esse si stavano riparando dai crolli della prima guerra mondiale), raggiunge una propria autonomia ed una piena maturità linguistica.

Coteste più recenti vicende sono del resto, nelle linee essenziali, abbastanza chiare ed accertate. Riassumendo schematicamente, è molto probabile che il motivo dell'ogiva passi alla architettura iberica, dove l'abbiamo lasciata, alla romanica lombarda, per il tramite di quelle maestranze per l'appunto lombarde, che, nei primi trentanni circa del secolo XI, innalzarono quel gruppo magnifico, e stilisticamente così chiaro e organico, di chiese, in Catalogna. Non è per ipotesi troppo avventata, che possiamo supporre siano quei costruttori lombardi, di ritorno dalla Spagna a introdurre, innestandolo nelle coperture a crociera già maturatesi da noi soprattutto nelle cripte, il motivo della nervatura sporgente appreso dagli arabi, nell'architettura romana italiana; l'ogiva infatti appare qui, se non erro, circa un decennio prima della metà del secolo; press'a poco in corrispondenza, dunque, con la cessazione dell'attività dei lombardi in Catalogna: non si direbbe coincidenza fortuita. E, dopo tentativi e prove, che attestano appunto una fase sperimentale, di inserimento e di sviluppo, essi costruiscono a Milano la prima navata di basilica coperta interamente da crociera d'ogive: quella di Sant'Ambrogio, che anch'io non credo contestabile fosse terminata nel 1093.

E' opinione pressochè concorde degli studiosi, che siano anche coteste maestranze a diffondere il motivo della crociera d'ogiva nel nord dell'Europa: sembra infatti difficile attribuire solo al caso il fatto (accompagnato dalla documentata presenza di maestranze lombarde) che la crociera costolonata - non ancora "acuta", s'intende; e ancora ad "opus romanense", cioè con le nervature immorsate nel corpo stesso della volta - appaia nel romanico francese al momento della presenza e dell'attività di due grandi e straordinariamente energici riformatori e ricostruttori di conventi e di diocesi: prima, Guglielmo da Volpiano in Borgogna e in Normandia; poi, quasi di seguito, Lanfranco da Pavia in Normandia e in Inghilterra: ambedue lombardi. E che appunto in Inghilterra, e nell'ambito dell'attività di Lanfranco divenuto arcivescovo di Canterbury, troviamo, tra quel che c'è rimasto, a Durham - iniziata, per la parte che ci interessa, proprio nel 1093 - il primo esempio nel nord Europa di navata interamente coperta da crociera d'ogive.

Ed è appunto da questa architettura anglonormanna che l'abate Sigieri toglie, tra l'altro, il motivo dell'ogiva, per costruire intorno al 1140, (possiamo assumere quest'anno come la data di nascita della vera architettura gotica), la chiesa-madre

del gotico: la cattedrale di Saint-Denis.

Qui, quest'elemento, che ha una così lunga storia, assume un valore nuovo, insieme semantico e formale: coerente con tutto il senso di questa cultura, che è una delle più grandi creazioni del genio francese (anzi, più particolarmente, parigino): la cultura gotica. La quale, in maniera ben francese appunto, è una civiltà razionale, quasi si direbbe cartesiana avant la lettre; e davvero non c'è nulla che sia tanto vicino, non per l'esterna apparenza, s'intende, ma per la logica interna delle sue strutture formali, ad una delle grandi cattedrali costruite al tempo di San Luigi nel Domaine Royal dei Capetingi dai sottilissimi doctores lathomorum, quali un Jean de Luzarches o un Pierre de Montereau, quanto la Versailles di Luigi XIV: la forma più "cartesiana" che sia stata data allo spazio: e perciò imposta su quel segno del linguaggio figurativo che è razionale per eccellenza: la linea.

Anche la forma del romanico lombardo, si dirà - del S. Ambrogio di Milano, per es. - è definita essenzialmente da linee. Ma v'è una differenza profonda tra il loro significato e quello della cattedrale gotica.

Quell'energica continuità lineare, che in S. Ambrogio aveva dato forma alla rappresentazione di un corpo spaziale organicamente connesso alle sue dimensioni, nell'architettura gotica vuol esprimere lo stesso "principio" informatore, (l'entelechia del rinnovato aristotelismo della Scolastica): - e non ho certo bisogno di ricordare ancora quanta parte abbia avuto in questo aristotelismo rinnovato del pensiero occidentale, la filosofia degli arabi - da al-Kindì ed al-Farabì ad Avicenna, ad Averroé, e, abbiamo visto, visse negli anni in cui si maturavano nel Domaine Royal dei Capetingi insieme la filosofia scolastica e la cattedrale gotica. E, se proprio volessimo cercare concordanze più puntuali con le vicende, che abbiamo delineate, della "crociera di ogive" potremmo ricordare ancora che appunto Ibn Rushid al Hafid, noto ai latini col nome di Averroé, nacque nel 1126 a Cordova, cioè in quel califfato di Spagna dove abbiamo visto essere assai probabile che la bòveda de aljibe assumesse quella forma che si trasferì poi nell'Europa latina e fu alla base della struttura della cattedrale gotica; così come fu nei Commenti ad Aristotile che Averroé esercitò quella ricerca d'un criterio di distinzione, che permettesse di accettare i principi della scienza e della filosofia senza causare conflitti con la tradizione religiosa e teologica: un criterio che ovviamente fu alla base anche del distinguo della filosofia scolastica. -