

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE
UNIVERSITÀ DI PADOVA

Prof. Sergio Bettini

APPUNTI DALLE LEZIONI
DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE

Nascita a Venezia

Anno Accademico 1971-72

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE - UNIVERSITA' DI PADOVA

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



Anno Accademico 1971-72

1. Introduzione

Malgrado i tempi siano cambiati, in questo nostro secondo mezzo secolo; ed anche da noi il pensiero batta o tenti vie nuove, credo non si possa disconoscere, che la polemica contro il positivismo dogmatico, condotta da noi con singolare energia, specie in campo estetico, da Benedetto Croce, non sia stata ingiustificata o inefficace. Era una polemica - noi lo vediamo più chiaro, di man mano che l'età ci allontana da quegli anni - che si moveva in realtà contro il determinismo; e dunque, seppure con qualche provincialismo, si inseriva nel più vasto movimento di tutto il pensiero europeo e americano, dopo la crisi delle metafisiche, con la quale si apre la vicenda attuale, che stiamo vivendo: il movimento di rivolta contro tutti i determinismi.

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

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

Quindi, se vogliamo rintracciare de' lineamenti d'una storia dell'arte veneziana del primo periodo - oscuro, singolarmente deserto, oggi, di attestazioni monumentali - se vogliamo soprattutto comprenderla, non respingeremo gli inviti

offertici dalla natura e dalla cultura, poichè anch'esse sono modi del manifestarsi della "dimensione della storia di Venezia": e comprenderli, significa appunto riconoscere la totalità di quel senso.

Anche la natura: la quale è esperienza; ma non di un dato immutabile: d'un apriori. E' esperienza intenzionata. Ciascuno di noi vede la natura quel ch'essa è, per lui.

- - -

C'è stato, in questi ultimi anni, qualche tentativo da parte di storici (il compianto Giampiero Bognetti, per es.) di screditare, o almeno di respingere nella leggenda le più antiche testimonianze che si posseggano sulla struttura prima di Venezia - o, meglio, sul luogo dove Venezia sarebbe stata costruita: cioè, quella dell'Epistolario di Cassiodoro (più precisamente di una lettera del 537-38) e quella dell'imperatore, e scrittore, bizantino Costantino VII Porfirogenito (913 - 954) in un passo famoso del libro sull' Amministrazione dell'Impero. Cassiodoro attesta che al suo tempo, nelle isole della Laguna non v'erano che scarse e isolate abitazioni di pescatori e di salinari: le loro case erano come nidi di uccelli palustri sul bordo delle isole, e davanti alla porta, sul canale, avevano legata la barca, come altrove era legato il cavallo. Una descrizione bellissima, tutta dal vivo, la quale non c'è ragione di credere sia invenzione leggendaria, visto che ancor oggi nelle lagune di Grado si posson vedere gli ultimi superstiti di "casoni" siffatti, - Costantino Porfirogenito (il cui libro, composto tra il 948 e il 952 - o 951, è tuttavia una compilazione tratta da testimonianze e relazioni più antiche) ribadisce che le isole realtine, quando vi si rifugiarono i Venetici (cioè i veneti di terraferma) erano praticamente disabitate, talchè i fuggiaschi dovettero cominciare a costruirvi le loro abitazioni isolate, sparse qua e là; ed anche questo non mi sembra si debba scartare in blocco come leggendario: tanto più, che i tentativi, che pure si son fatti, di scavi archeologici nel suolo di Venezia, non hanno portato il minimo elemento di prova, che là dove è ora Venezia vi fosse qualcosa di simile ad una città, prima delle ripetute invasioni. Nè secondo me può reggere, di fronte a tali testimonianze ed a tale tabula rasa, la riserva del Bognetti quando scrive per es., a proposito del problema delle origini di Venezia, che "la critica moderna non può non tener conto dei superstiti monumenti e dei risultati delle scoperte archeologiche di Grado - innegabilmente, per allora, il primo centro di queste lagune "bizantine" - dove, per l'epoca del patriarca Elia (570 - 586) è palese un rifiorire civile di quel

l'isola fortificata....". Il paragone non può reggere, soltanto per il fatto che ambedue, Grado e Venezia, erano isole lagunari, ed ebbero in comune la funzione di rifugio: giacchè Grado fu una città, o meglio la parte portuale di una città, anzi d'una capitale "antica", Aquileia: un porto costruito, ed attivissimo durante l'impero romano, uno scalo che non ebbe mai delle cadute urbanistiche ~~per così dire~~, ma anzi, nei secoli della progressiva decadenza e del restringersi dei confini dell'impero, venne fortificato con un grandioso complesso castrense dagli aquileiesi che vedevano in questa, che in fondo era, ripeto, una parte della loro città, la zona più difendibile; talchè gli insediamenti del periodo paleocristiano, e, come si dice impropriamente, bizantino, le stesse chiese di Elia nell'ultimo trentennio del VI secolo si innestavano in una struttura, che non aveva mai cessato di essere urbana. Nulla di simile possiamo, non dico constatare, ma nemmeno supporre, per quel che riguarda le isole intorno a Rialto. Possiamo dunque continuare a pensare che, quando i Venetici approdarono a queste isole, fuggendo, sotto l'incalzare delle invasioni, dalle loro ricche sedi romane, bene costruite urbanisticamente ed architettonicamente, e profusamente decorate di sculture, di marmi e di mosaici, il loro esilio stingsse nello sgomento che danno le foci, e fosse preso nell'angoscia di chi si sente fuori del mondo. Qui non v'erano che acque inerti di canali ambigui come serpi, neghittosi, avvolgenti isolotti coperti dall'arida sterpaglia delle sabbie con intrichi di rovo e di ginestre, e qua e là qualche pinastro: così piatti, che di lungi le barche pareano, scrive appunto Cassiodoro, scivolare sull'erba. E questa era di brughiera, d'un verde spento; e intorno l'acqua era d'un verdazzurro fioco; e sopra incombeva un cielo immenso, d'un celeste quasi sempre pallido. Il loro "occhio formativo" vedeva qui delle campiture di colore, con minimi scarti di tono; eppure qui, sulla linea quasi inafferrabile dove codeste campiture si toccavano, essi dovevano non soltanto vivere, ma costruire la forma della loro vita: una forma, in cui si potessero sentir immersi senza sgomento: che anzi potessero vedere intorno a sé ogni giorno ogni ora, per riconoscersi in essa: per poterci vivere secondo il loro gusto; per poterla godere; per poterla amare.

Il loro gusto era, e non poteva non essere, quello tardoromano. Il quale - come fu intuito già da Alois Riegl, e poi chiarito da tutti noi che abbiamo proceduto sulla sua strada - era decisamente, anzi direi radicalmente, coloristico: nelle traforate architetture, e nelle chiaroscurate sculture, di Treviri, di Ravenna; nei mosaici di Piazza Armerina e in quelli del pavimento teodoriano di Aquileia, il colore, non più mimetico o graduato "naturalisticamente", s'afferma anzi esplose con una libertà, una violenza timbrica, un arbitrio, che vien fatto di paragonare - fatte le debite diffe-

renze di cultura - con quello dei nostri tempi di Van Gogh e poi dei Fauves e di Matisse. Ma, pur in questo indirizzo comune della "linguistica generale" dopo il VI secolo, v'erano articolazioni diverse: e per es. a Costantinopoli mi par di vedere chiaramente, che da codesta avanguardia pittorica tardoromana si ripiega - ad opera di colui che credo d'aver individuato come il "maestro aulico di Costantino", e del suo seguito, - verso un ultimo svaporato neoclassicismo: verso quel recupero, in dimensione neoplatonica, d'un accento figurale e formale ellenistico (si pensi al mosaico delle Stagioni della Villa costantiniana di Antiochia, o alle pitture del soffitto dell'aula del palazzo costantiniano di Treviri) che darà origine all'arte propriamente bizantina: a cominciare (poichè nulla di anteriore è rimasto) dal grande mosaico della Caccia del Palazzo imperiale di Bisanzio. Mentre altrove, e in particolare in Italia e nell'Occidente, e malgrado il crescente prestigio della Nuova Roma sul Bosforo, quell'avanguardia inquieta, quel colore a macchia, avventuroso e arbitrario, persistono (basti ricordare il mosaico dei Dioscuri, fine IV sec., a Trèviri; o a Milano i quadri votivi del consistorium di Sant'Aquilino; o a Roma quelli della navata di Santa Maria Maggiore). E pur quando, nel corso del sec. V e più nel VI, il predominio culturale di Bisanzio si impone anche in Italia e specialmente a Ravenna, quella corrente occidentale persiste, e finisce col confluire con quella della sopraggiunta "magistra barbaritas" - come diceva Schlosser, con un credo voluto barbarismo filologico - perchè anch'essa era, a suo modo, anticlassica.

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

Noi non possiamo sapere oggi qual fosse la prima forma della città: della Venezia della "Nave" di D'Annunzio, per es., costruita "su le velme, su le tumbe, e su le barene col legname delle foreste e col pietrame delle ruine", con le sue case dai tetti coperti di falasco, "logge sorrette da tronchi di pino, orti grassi di fango bituminoso, corbami sugli scali scoperti". Possiamo soltanto vedere, che quel che mancava alla sua forma nascente, era il dato di partenza d'ogni altra città costruita dall'uomo, cioè il limite spaziale: il punto di riferimento, che Riegl avrebbe definito tattile. In rapporto ad una morfologia artistica, tanto la distesa delle acque, quanto la distesa del cielo, non sono che superfici, quasi assolute, di colore: indeterminabili con formule geometriche, inesprimibili con una sintassi prospettica, sottratte alle leggi classiche della composizione. E perciò non faticiamo a capire (anche perchè ci vien confermato dal fondamentale carattere stilistico, mantenuto con coerenza e fedeltà imperterrite, delle opere giunte fino a noi; e della stessa città come opera d'arte) che l'arte veneziana e Venezia stessa siano state fin dalle origini orientate verso una sintassi antigeometrica, antiprospectica - o, a dir meglio, verso un linguaggio composto a grado d'una geometria provvisoria e speciosa, che moltiplica, intreccia, discioglie, ricostruisce, e lascia infine allo sguardo, su campi d'oro e d'azzurro, solo macchie mobili e felici d'un ritmo di colore senza fine.

Prima tuttavia di ricercare le origini della forma di Venezia, della quale non possiamo avere un'esperienza concreta, che non sia l'attuale, conviene riprendiamo un vecchio tentativo di fare di essa un esercizio di lettura: ogni impresa di "ricostruzione", sia pure la più rigidamente storico-filologica, d'un fatto artistico, non può che partire da questo fatto come esso è qui ora.-

Ed una critica della città di Venezia come opera d'arte appare impresa non molto agevole: non solo perchè mancano ad essa i precedenti criticamente validi nella letteratura artistica: ma anche e soprattutto perchè è facilissimo cadere nel tranello - che potrebbe avere conseguenze pratiche funeste - delle interpretazioni sfocate o false.

Nell'immensa letteratura su Venezia, è ~~tuttavia rarissimo~~ incontrare sia pure una pagina di critica autentica della forma di questa città. Il primo saggio di tal genere in cui mi sia imbattuto, è quello, scritto ai primi del no-

stro secolo, da uno dei più sottili e sensitivi filosofi tedeschi: Georg Simmel.

Simmel mette a confronto la struttura di Venezia con quella di Firenze, ed osserva che, mentre quella di Firenze traduce direttamente l'intima verità della vita fiorentina, quella di Venezia sembra aver perduto il senso della vita veneziana. Essa mente: il suo aspetto esterno è vibilmente isolato dall'essere: la faccia esterna non riceve dal nucleo interno alcuna specie di direzione o di alimento: non obbedisce alla legge d'una realtà spirituale imperiosa, ma a quella d'un'arte, che sembra precisamente destinata a smentirla.

"E' - dice ancora Simmel - come se gli strati superficiali dell'anima, semplici riflessi, semplici giochi, fossero soli a respirare: mentre ciò che costituisce la sua realtà piena rimane in margine, come perduto in un sogno indolente". Ed è per questo che l'arte veneziana, e Venezia stessa, comparata all'arte fiorentina e a Firenze, hanno sempre per Simmel, qualcosa di incompleto o di superficiale. "Solo all'arte è dato di farci cogliere la vita reale attraverso l'apparenza ch'essa ci offre. E per questa ragione, l'arte non è perfetta o superiore all'artificio, che a condizione d'esser più che arte. Tale è Firenze, che dà alla vita la certezza mirabilmente chiara d'una patria. Mentre Venezia non ha che la bellezza equivoca dell'avventura, che fluttua senza radici nella vita, come un fiore divelto sull'acqua: il fatto ch'ella è stata ~~e~~ resta la città classica dell'intrigo amoroso non è che l'espressione sensibile dell'ultimo destino che doveva subire la sua immagine: la quale può essere per la nostra anima un'avventura, e non una patria".

Sono parole belle, ma non colgono criticamente nel segno. E' infatti evidente, che quest'immagine simmeliana di Venezia non è nulla di concretamente storico. E', possiamo dire, un mito, un'idea di Venezia, per la quale a rigore non pare nemmeno necessaria un'esperienza concreta ^{di una città - che appare insieme la più stabile e la più disprezzata} - della città. Non so se Voltaire, per esempio, ^{che} conoscesse quando faceva dire dal suo Candide a Cacambo: "J'irai t'attendre à Venise: c'est un pays libre, où l'on n'a rien à craindre, ni des Bulgares, ni des Abares, ni des Juifs, ni des inquisiteurs". Nè, se avesse assistito al famoso Carnevale, dov'egli aduna così curiosamente, nella dimensione democratica di questa Repubblica aristocratica, tutti quei sovrani più o meno spodestati, e quei personaggi dati più volte per morti e poi mirabilmente ritrovati vivi e tutti insieme "dans cette galère". Per Voltaire, ovviamente, Venezia è un luogo simbolico.

Così, anche nella Recherche di Pro~~u~~st, Marcel comincia ad avere un'idea di Venezia ben prima di venirci. Prima di compiere, finalmente, il viaggio così lungamente atteso, con una

ansia così morbosa, e tante volte rimandato, egli ha non una, ma parecchie idee di Venezia, straordinariamente intense e nitide: già dalle prime pagine del "Du côté de chez Swann". E' curioso che, sebbene la prima idea di Venezia gli venga "d'après un dessin de Titien qui est censé avoir pour fond la Lagune" l'immagine che si forma subito nel suo animo non è per nulla cinquecentesca, tanto meno tizianesca; è un'immagine linda, tutta intrisa da quella specie di tenerezza, di seria dolcezza nella pompa e nella gioia, che caratterizzano certe pagine del Lohengrin - egli scrive - .

Un'immagine dunque ancora si direbbe tardogotica, o al più, di un acerbo Quattrocento: del momento in cui l'estate di S. Martino del gotico trapassa nella serenità dei cieli e delle acque di Gentile Bellini o di Vittore Carpaccio. O, se l'immagine vorrà essere cinquecentesca, non si tratta certo del Cinquecento di Tiziano; ma di quello; per internderci, di un Gioacchino Du Bellay, che amò tanto Venezia da scrivere contro di lei il suo famoso sonetto satirico. E non mi meraviglierei, se, nella prima idea di Venezia di Proust, entrassero, portate dalle misteriose derive della memoria, o dal gioco delle intermittenze del cuore, reminiscenze appunto, non tanto del soggiorno veneziano di quell'arrabbiato poeta della Pleafade, quanto della netteté, della élégance e insieme della faveur exquise della sua poésie chantée. E più ancora, forse agì il ricordo in Marcel della lettura del saggio, per tanti lati così proustiano, di Walter Pater.

Gli è che, infinite, diramate, spesso impervie, sono le strade attraverso le quali la forma di un'opera d'arte si concreta nella coscienza; e soltanto coloro che si figurano i valori estetici come oggetti materiali che un occhio aperto non possa fare altrimenti che percepire, sono condotti a credere che un'opera d'arte è quello che è, ed è tale per tutti. Nel fatto, la "verità" dell'opera d'arte non è l'evidenza o la probabilità: è soltanto la congruenza con le strutture della sensibilità.

Il che non vuol dire, naturalmente, che la sua immagine non si possa riferire a qualcosa di storicamente vero. Soltanto, non è questo che importa; o, se mi è permesso di usare una locuzione desueta, la sua verità, è una verità del cuore. Achille, dice Santayana, potrebbe essere stato puramente immaginario, tuttavia, probabilmente fu reale: ma ciò è senza importanza. Un professore che professasse di esporre una vita critica di Achille ci farebbe ridere.

Tutte le città non volgari sono opere d'arte. Opere d'arte, per le quali meno che mai si può dire appartengano al passato: perchè non soltanto esse attualmente vivono un loro tempo, cioè passano di forma in forma; ma vivono in quan

to vi sono degli uomini vivi che le realizzano nel proprio tempo. In altre parole: perchè sono l'attuale esperienza di qualcuno. Ma, tra tutte le città, forse nessuna, come Venezia, possiede questo carattere di disponibilità, di inesauribile interpretabilità. Il luogo comune che considera Venezia - dal punto di vista estetico, intendo - come una forma conclusa; come un museo, si dice, che può essere oggetto soltanto di ammirata contemplazione, non di immediata partecipazione (di identificazione, vorrei dire, del suo spazio con il nostro tempo in atto): questo luogo comune è frutto di un equivoco romantico.

Lo stesso equivoco che impedisce a gran parte della critica ancora legata alle categorie metafisiche dell'Ottocento di comprendere davvero le arti non classiche: l'arte contemporanea, per esempio, e quella della tarda antichità, quella bizantina, quella dell'alto medioevo. Nel fatto, nessun'altra nobile città al mondo ha avute ed ha tante e così diverse interpretazioni; nemmeno Roma, nemmeno Firenze, per non parlare di altre di minore integrità stilistica. Non è sufficiente, secondo me, a spiegarlo, la singolare posizione di Venezia: altre città, in Olanda, per esempio, sono costruite sull'acqua. Nè il suo carattere così perentoriamente artificiale, Venezia essendo una città tutta edificata dall'uomo, a cominciare dallo stesso suolo consolidato ed arginato per potervi erigere le proprie dimore. Anche questo carattere non è senza altri esempi. Per me, la spiegazione risiede nella forma, nella stessa struttura formale di Venezia, interpretata naturalmente, non in riferimento a categorie ideali, non in relazione ad un ideale dover essere alla maniera ottocentesca; ma con l'ausilio d'un linguaggio critico il quale rifletta nella propria struttura semantica la struttura formale dell'opera.

L'equivoco romantico è per l'appunto quello che ha impedito di rendersi conto della verità artistica di Venezia anche ad un filosofo agguerrito e così sottile e sensitivo e così ormai sull'estrema frontiera del romanticismo, quale fu Georg Simmel. Il quale, nel citato saggio su Venezia, ha lasciato, come già ho avvertito, la prima, e forse, a tutt'oggi, la sola vera analisi estetica della nostra città: in una mezza dozzina di pagine piene di osservazioni acute e pertinenti, ma a mio parere viziate da un' "estetica generale" ancora appieno romantica (voglio dire metafisica), che non ci sentiamo più di accettare. Simmel crede ancora, e dichiara, che vi è una esigenza di verità alla quale l'opera d'arte deve sottomettersi, sebbene questa esigenza non derivi che dall'opera stessa. Ma qual è questa verità, per Simmel? È una verità di carattere classico, razionale, categoriale, una verità, se così posso dire, newtoniana. "Se un pesante

architrave - argomenta Simmel - poggia su colonne la cui solidità non ci ispira fiducia,noi sentiamo l'assenza di una verità, di una concordanza fra l'opera d'arte e la sua propria idea". Quando non vi è questa concordanza, nell'arte non vi è verità, ma menzogna. "Bisogna che le forze che sostengono bastino al carico, che gli ornamenti si trovino al posto dovuto per compiere il loro movimento interiore, che nessun particolare sia infedele allo stile nel quale si presenta l'insieme", ecc. Tutto ciò è proprio quello che manca alla forma di Venezia, e perciò per Simmel, Venezia ha la bellezza mentitrice e tragica di una maschera. Poichè, ciò che per Simmel vi è di intimamente tragico in Venezia, è appunto questo: che essa simboleggia un ordine unico delle forme sotto le quali noi concepiamo il mondo. La superficie che si è staccata dal fondo, l'apparenza sotto la quale non vive più un essere, si presenta tuttavia qui a Venezia come una cosa completa e sostanziale, come il contenuto di una vita che può essere realmente vissuta. A Firenze, dice Simmel, "noi abbiamo quasi la certezza che le forze che hanno formato il suo suolo e ne hanno fatto sorgere i fiori e gli alberi sono anche quelle che hanno creato, servendosi delle mani dei suoi artisti, il Paradiso di Orcagna o la Primavera di Botticelli, la facciata di S. Miniato e il Campanile di Giotto. Per questo, la vita dell'anima che servì da intermediario tra quel fondo oscuro e le forme cristallizzate dello spirito, può essere sparita da gran tempo e non aver lasciato sussistere che un'apparenza estetica. Ma questa non è menzogna: perchè in essa vibra ancora l'essenza che le situa al loro posto legittimo. E' soltanto quando un'apparenza, che non ha mai corrisposto ad una realtà e che ha perduto ciò che formava la sua antitesi; è soltanto quando questa apparenza pretende di poter presentare una vita ed una totalità, che essa diviene menzogna e che l'equivoco della vita si cristallizza in essa. Noi ritroviamo questo equivoco nelle piazzette veneziane strettamente racchiuse in muri simmetrici senza che vi passi mai una vettura, e che hanno l'aspetto di camere; nelle viuzze esigue che forzano i passanti ad avvicinarsi, a sfiorarsi costantemente, e che danno l'illusione di una confidenza, di una intimità che tuttavia mancano alla vita della città. E questa stessa vita, questa vita costituita, da una parte, dall'insieme delle viuzze, dall'altra, dall'insieme dei canali, di maniera che non appartiene nè all'acqua nè alla terra, non è pur essa una duplice vita? Sembra che la vita sull'acqua e la vita sulla terra siano delle forme proteiche imprestate volta a volta l'una all'altra per poter meglio esercitare la loro seduzione. E nei piccoli canali oscuri l'acqua si agita e va in maniera così inquieta che non vi si può discernere una direzione. Vi è certo un movimento costante, ma non si sa dove vada a finire. Se la nostra vita, come dice Schopenhauer è "totalmente equi

voca", è perchè essa non è che un proscenio dietro al quale la sola certezza è la morte. Ora, se l'apparenza non sorge da una radice che la nutra con i suoi succhi e la mantenga in una sola direzione, essa è votata in anticipo a tutto quello che l'interpretazione, qualunque essa sia, ha di arbitrario."

Ho tradotto un po' largamente dal saggio di Simmel, perchè la sua interpretazione di Venezia è pienamente indicativa, e infine come tale, anche la più sottile, di quel che fu l'idea romantica di Venezia; e la citazione mi risparmia di raccogliere e di presentare le innumerevoli variazioni sul tema degli scrittori e poeti del romanticismo, soprattutto nella sua ultima fase. Questo sarebbe stato un buon argomento per un capitolo che Mario Praz avrebbe potuto aggiungere al suo libro sull'agonia romantica - fino al D'Annunzio della Nave e del Fuoco incluso -.

Questa idea di Venezia, infatti: di una matura bellezza più che faisandée, coperta di cosmetici, di orpelli; città avventura; maga Circe, seducente, equivoca, pericolosa, è una delle hantises del Romanticismo; è uno dei suoi demoni custodi, vorrei dire: uno di quei diavoli che sembrano sussurrare costantemente all'orecchio dei mauvais maîtres, dei poètes maudits. Non le manca nulla, nemmeno il moralismo alla rovescia dell'educazione sessuale e sentimentale, nemmeno il pizzico piccante di necrofilia; nulla insomma degli ingredienti caratteristici della Stimmung tardo-romantica; che sono poi quegli stessi che si ritrovano in altri luoghi simbolici del romanticismo, in altre dimensioni del decadentismo: Bisanzio, per esempio, o più genericamente l'Oriente, con Teodora; la Gerusalemme delle Erodidi di Wilde, di Mallarmé, di Huysmans; l'Egitto delle varie Cleopatre, ecc.

E' comunque interessante osservare, che codesta idea di una città torbida e ambigua si cercherebbe invano in scrittori, poeti, viaggiatori di altre epoche. Non durante il Medioevo e il Rinascimento: quando ciò che traspare dagli scritti di quei visitatori è un'abbagliata ammirazione per la magnificenza, la ricchezza, la potenza della città.

Dalle cronache di Villehardouin, o di Robert de Clari nel Duecento; e poi di Guillaume de Machaut, di Christine de Pisan, di Felix Schmidt, di Sancto Brascha, di Jean de Tournay o del Seigneur de Voisins; dai canti dei trobadori, dai ricordi dei Crociati, dei pellegrini di Terrasanta, dei mercanti, dei viaggiatori, sorge l'immagine di Venezia come di un luogo di enorme potenza marittima, di inaudita attività commerciale, di favolosa ricchezza. Basti rammentare le espressioni di quasi puerile ammirazione di un Georges Langherand: "à parler des maisons sumptueuses, des richesses de

marchandises, des boutiques et de toutes aultres quelconques choses: j'ai esté à Paris, à Bruges et à Gand; mais ce n'est rien contre le fait dudit Venise. L'on parle des marchands de Bruges et de la Bourse, c'est tout peu contre ce que j'ay cy veu ès galleries dudit pallais". E, quanto alla forma della città, l'idea forse più chiara e in certo modo esemplare è quella ben nota che ci ha lasciato sulla fine del Quattrocento Filippo di Comynes, immagina tutt'altro che torbida: anzi straordinariamente limpida, fresca, brillante, cristallina, come un intarsio di pietre dure.

Nel Cinquecento, si sa bene quale fosse la Venezia son tuosissima, e di una vitalità esplosiva, del Sansovino, dell'Aretino ecc.. (Non c'è per questo secolo da far troppo caso a quel che dicono gli scrittori francesi: Fornovo e Agnadello ebbero nelle coscienze dei due popoli un peso ben maggiore di Marignano, e non c'è da aspettarsi un giudizio obiettivo. E mentre i Veneziani, da parte loro, "ne s'en faiseient que rire" dei Francesi, come ricorda un testimone, Claude Enoch Virey, i Francesi, si vendicavano, dicendo e scrivendo dei Veneziani e di Venezia tutto il male che potevano). E' nel periodo barocco, e particolarmente barocco nordico, che comincia a prefigurarsi in qualche modo l'idea romantica di Venezia. Ed è logico; attese le tante volte notate affinità di Stimmung tra barocco e romanticismo: ambedue sono aperture, o almeno tensioni di una forma plastica chiusa. E una forma evidentemente, non si apre, se non quando si muove: cioè quando nel suo spazio inserisce il tempo: allora anche la sua integrità plastica viene sommosa, corrosa, travolta dal colore. E si comprende quanto ad un gusto siffatto possa interessare l'immagine, disancorata da appigli plastici, tutta colore e ritmo, di Venezia.

Nel fatto, qualche prefigurazione dell'idea romantica di Venezia si avverte per esempio in Inghilterra, nel gusto della corte di Carlo II (se fu, come sembra, egli stesso a suggerire la famigerata scena masochistica con Nicky Nacky, e la sfacciata satira del Shaftesbury ivi contenuta in "Venezia salvata" dell' Otway: opera, che rivela accenti talmente preromantici da poter essere ripresi e rifatti col suo "Das gettete Venedig", da quel rappresentante tipico del decadentismo che fu Hugo von Hoffmanstahl). Addirittura un precorrimiento del romanticismo d'appendice, di un Eugène Sue e di un Michelx Zévaco, potremmo riconoscere, ne valesse la pena, sulla fine del Settecento nella Venezia di Abùlline, der grosse Bandit, di Heirich Zschokke; tradotto poi dal Lewis - l'autore del famoso "Monaco" - nel suo "Bravo of Venice".

Lasciamo dunque queste ombre; forse poco prammaticamente, lasciamo da parte anche le ombre di De Musset e di Byron, (ombra, questa, evocata appunto dal Barrès nella sua "Mort de

Venise", tra quelle di colore "qui ont toujours voulu se détruire", "qui flottent sur les couchants de l'Adriatique"), sebbene l'abbozzo delle pagine su Byron a Venezia, che si trovano nel secondo volume dei Cahiers, sia tra le cose migliori che siano uscite, e non sono molte per la verità, dalla penna di Barrès. Il quale comunque riassunse così - e può valere quindi per tutti - l'idea di Venezia, quale uno dei "luoghi nostalgici" dei romantici, dove la bellezza si corrompe sotto l'ombra imminente della morte. "Disperazione - dice Barrès - di una bellezza che se ne va verso la morte. E' il canto di una vecchia corruttrice o di una vergine sacrificata? Al mattino, talvolta, in Venezia, io sentivo Ifigenia, ma il vermiglio del tramonto riadduceva Jezabel.... Coloro che hanno bisogno di farsi male contro la vita, di dilaniarsi sui loro pensieri, sono a loro agio in una città dove non vi è bellezza che non sia tarata".

A un tal grado di semplicità non doveva arrivare nemmeno D'Annunzio, con il suo famoso discorso di Stelio Effrena in Palazzo Ducale. La Venezia del Fuoco è senza dubbio tardo-romantica e non sarebbe difficile "spulciare" tutto quanto D'Annunzio ha tolto di peso, per costruirla, dai peggiori scrittori, francesi e inglesi, del decadentismo. Ma è tuttavia una Venezia non disperata, anzi piena di vita, gremita di colori, di odori, di suoni fino a dare lo stordimento. Il desiderio evidente di D'Annunzio di fare della città una specie di immagine simbolica della matura e triste bellezza della Foscarina e del suo amore per essa, ormai stanco e prossimo a morire - tema evidentemente romantico - viene sopraffatto dall'abbandono, al quale lo scrittore non riesce a sottrarsi, all'oratoria densa, sensuale, variopinta, torrida: sicchè in realtà quella rispondenza troppo sottile si perde.

Essa invece resiste (anzi ne forma la stessa trama segreta) nel "Tod in Venedig" di un altro figlio dell'Ottocento, com'egli stesso si dichiara: Thomas Mann. Qui, l'immagine della città (sempre un topos à topos) è per così dire lo specchio del modus animi continuus del protagonista: Gustav Aschenbach; anzi von Aschenbach. Venezia, la Venezia romantica, è già presente come tema, come dimensione dell'avventura, subito all'inizio, in quella inquietudine, in quell'ardente desiderio, in quel sentimento così vasto di voler vivere, in quella smania struggente di vedere, di viaggiare, che afferra questo maturo, e fino allora posato e tranquillo scrittore tedesco alla soglia della vecchiaia. Lo assale una incalzante preoccupazione di non arrivare in tempo; il terrore che l'ora passi senza che egli la possa cogliere; il desiderio di fuggire, di emancipazione, di oblio.....e, dapprima incerto, egli pensa di andare in una qualunque città dell'amabile mezzogiorno. Ma poi un giorno, improvvisa ma subito evi-

dente, inevitabile, gli appare la meta. Dove può andare un anziano scrittore tedesco, ammalato dell'ansia struggente di una incomparabile, favolosa anormalità? A Venezia.

Ma già all'inizio del viaggio, la mortale ambiguità della meta - tematica wagneriana, potremmo dire, della "morte in bellezza" - si prefigura, per esempio, in un certo giovanotto sul piroscampo: in abito estivo, giallo chiaro, tagliato all'ultima moda, con cravatta rossa, cappello panama arditamente piegato da una parte, che si fa notare fra i compagni di viaggio per la sua giovialità e per la sua voce di cornacchia. "Ma - dice Mann - non appena Aschenbach ebbe fermato lo sguardo su di lui, si avvide con una specie di terrore che si trattava di un falso giovanotto. Colui era vecchio; con la parrucca, le gote dipinte, i capelli e i baffi tinti, la dentiera.....". Il mondo così subito, ancora prima che il protagonista arrivi a Venezia comincia a prendere apparenze false, a degradarsi in strane, inusitate forme. L'acqua è sporca. Il marinaio che lo serve è gobbo. Il cameriere ha una marsina di dubbia pulizia. Il cielo è grigio, il vento umido. Piove. Il gondoliere, che appena arrivato lo rapisce, letteralmente, e lo porta di prepotenza al Lido, si chiama Caronte: è un tipo sinistro, forse nemmeno italiano. Venezia, poi, è vista prevalentemente dal Lido, in una sorta di brumosa lontananza. Poche volte Aschenbach viene in città, attraverso la puzzolente laguna: ed è sommerso allora dall'afa ripugnante delle calli, dalle esalazioni disgustose dei canali, dalla insidiosa intimità di contatti umani, dal viscido decadimento di ogni cosa.

Inutile continuare: si tratta evidentemente di una immagine tardo-romantica di Venezia, con tutti i suoi corrotti orpelli. Ma bisogna aggiungere che questa Venezia, per Mann, a differenza che per i veri romantici, è un mezzo simbolico-catartico: un mezzo per liberarsi appunto dai miti del Romanticismo. Il contenuto di questa poetica manniana è sempre, come ha bene sottolineato Enzo Paci "una visione del mondo attiva, non contemplativa, che esige un movimento, un'esperienza, nel senso che Dilthey prestava al termine Erlebnis". Questo contenuto, per Mann (la cui patria, egli stesso dichiara, è l'Ottocento) non può essere che romantico, se Romanticismo è la "scoperta di un termine medio e oscuro, dove l'ansia della forma non è ancora placata, e dove in realtà, più che la presenza dello spirito, vale la continua approssimazione, il continuo premere dello spirito per una sua realizzazione, nel senso rinnovato e rinato della parola". Ma a questo "mondo brulicante di fermenti segreti, magicamente teso sulle più audaci analogie, saturo di Eros, pronto a trascinare l'uomo nelle avventure perigliose", Mann oppone la volontà di disciplina, di ordine, che sola può dominarlo: l'Eros e l'oscurità non si possono negare soltanto ignorandoli. Un tale senso simbolico-catartico

evidentemente post- freudiano, ha, senza dubbio, la Venezia di Mann.

Più di ogni altro uomo, secondo Mann, l'artista ha natura di avventuriero. Dal pericolo insito in questa condizione egli non può liberarsi che dando forma al "coup de dés" del suo azzardo. Nella forma artistica infatti il "tempo" si ferma; si chiude quindi la possibilità di proiezione nel futuro senza di che non vi è avventura. In ciò evidentemente Mann non è più un romantico: è già un contemporaneo dell'esistenzialismo. La liberazione infatti, seppure si concreti nella forma artistica, non è tanto valida sul piano estetico, quanto sul piano etico.

Mann, come il suo Gustav Aschenbach, ama Venezia: ma di un amore che è "passione". E che cos'è la passione? - scriveva egli stesso in uno dei suoi ultimi saggi, poco prima di morire, a proposito di Nietzsche e la Musica -. Come si insinua questo elemento "patire", nel concetto dell'amore? S'insinua col dubbio, egli osserva. L'amore per una donna della quale si dubita, diventa passione. Evidentemente il dubbio è pur esso nell'ordine "temporale". Si dubita, perchè non si sa che cosa avvenga (nel tempo). E allora si capisce, come sia proprio la forma non classica, la forma ambigua, aperta, versata nel tempo, di Venezia, la più adatta a volgere l'amore in passione. Ed è coerente che Mann contrapponga ad una siffatta torbida idea di Venezia l'Eidos platonico, la bellezza classica, paradigmatica di Tadzio, del vivente efebo amato da Aschenbach. Ne sorge un'antitesi irriducibile sul piano della vita, e perciò Aschenbach ne muore. La morte dell'uomo nell'avventura, è la vita e la vittoria dell'artista: del grande scrittore Aschenbach; infine, di Thomas Mann, che come Goethe col Werther, si libera dal torbido Eros dandogli una forma.

La quale deve essere tanto più perfetta e chiara, quanto più si attua su un contenuto sfuggente, labile, ambiguo. Come ha bene notato Mittner: il contenuto è la natura, appunto ambigua, dell'artista: "in nessun'altra opera del Mann l'artista subisce una condanna più infamante, in nessun'altra opera l'arte rifulge più pura". "Lo stile smorzato eppure smagliante, è di una densità e di una precisione quasi pedantesche".

Gli è che soltanto così un'opera d'arte può compiere la sua funzione catartica: per mezzo di una forma perfetta data ad un contenuto che non può essere che torbido, oscuro, ambiguo, & intriso di morte.

E dunque anche Venezia è in Mann un simbolo dell'arte; Venezia con la sua incomparabile bellezza, la quale "forma" e perciò riscatta l'avventura dell'esistere che per Mann è

mossa sempre da un cupio dissolvi.

Un'idea forse più "vera" e più attuale - voglio dire più rispondente alle strutture del nostro sentimento di oggi - di Venezia, la ritroviamo (per volerci limitare a scrittori di primo piano) in Proust. Venezia, per Proust è veramente una patria dell'anima. Prima ancora del suo "séjour à Venise" così importante per lui, nell'economia della "Recherche", ch'egli sente il bisogno di farne uno dei pochissimi capitoli distinti, con un proprio titolo (nel secondo tomo di "Albertine Disparue") in mezzo alla quasi caotica indistinzione del racconto, l'idea di Venezia ricorre, come un filo luminoso intessuto da un capo all'altro della trama, che ogni tanto riaffiori e splenda.

S'annuncia la primavera, (in "Du côté de chez Swann") e Marcel pensa che "il sole primaverile tinge già le ombre del Canalgrande di un azzurro così cupo e di così nobili smeraldi, che vengono a rompersi ai piedi delle pitture di Tiziano...." e che forse fa ancora freddo sul Canalgrande alla vigilia di Pasqua: conviene dunque mettere un soprabito nella valigia di un viaggio che poi, naturalmente, non farà. Nelle "Fanciulle in fiore" San Marco gli sorge davanti evocato dalla sonata di Vinteuil; i quadri di Elstir, le stoffe di Fortuny, gli insinuano il desiderio, struggente come un amore, di Venezia. In "Guermites" sorgono qua e là, d'un tratto, senza ragione apparente, evocazioni come questa: "...così più tardi, a Venezia, un bel po' dopo il tramonto del sole, quando sembra che sia ormai notte fonda, io vidi, grazie all'eco, tuttavia invisibile di un'ultima nota di luce indefinitamente tenuta sul canale, come per effetto di qualche pedale ottico, i riflessi dei palazzi svolgersi quasi perduto in velluti più neri sul grigio crepuscolare delle acque....." E persino dopo il suo viaggio, dopo la sua diretta esperienza della città, tornato nella triste e squalida Parigi di guerra, basta un'ineguaglianza nel pavimento di una strada perchè "Un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi, et dans mon désir de les saisir, sans oser plus bouger.....". "Ogni volta - continua - ch'io rifacevo materialmente questo stesso passo, non accadeva nulla; ma se riuscivo a riprovare quello che avevo sentito posando così i miei piedi, ecco di nuovo la visione abbagliante e indistinta mi sfiorava come se mi volesse dire: coglimi mentre passo, se ne hai la forza, e cerca di risolvere l'enigma di felicità che ti propongo. E quasi immediatamente lo riconobbi: era Venezia, della quale i miei sforzi per descriverla e le pretese istantanee scattate dalla mia memoria non mi avevano mai detto niente, e che la sensazione che avevo avuto una volta su due selci ineguali del battistero di San Marco mi aveva re-

stituito con tutte le altre sensazioni, aggiunte in quel giorno a quella sensazione, e che erano rimaste nell'attesa al loro posto, dal quale un caso improvviso le aveva imperiosamente tratte fuori, nella serie dei giorni dimenticati".

"A Venezia, dice Marcel, la vita quotidiana, non era meno reale che a Combray; come a Combray la domenica mattina si aveva il piacere di percorrere una strada in festa; ma questa strada era tutta di un'acqua di zaffiro ravvivata da soffi tiepidi, di un colore così resistente che i miei occhi stanchi vi potevano poggiare i loro sguardi per distendersi, e senza timore che cedesse...." Anche a Venezia, come a Combray, gli abitanti "uscivano da case allineate l'una presso l'altra nella strada principale, ma questa funzione, egli dice, di case, che proiettavano un po' d'ombra ai loro piedi, era, a Venezia, affidata a palazzi di porfido e diaspro....". Insomma, a Venezia Marcel ritrova i motivi fondamentali dei luoghi della sua anima; ma portati al massimo grado di espressione "civile", ad una elaborazione di perfezione umana senza altri esempi. "Così, dice, "les promenades" anche solo per andare a fare qualche visita, erano triplici ed uniche in questa Venezia, dove il semplice andare e venire mondano prende nello stesso tempo la forma e il fascino di una visita ad un museo o di una passeggiata in mare....". Gli è che Marcel Proust, non solo non è più romantico, come un Wilde o un Barrès; non è più nemmeno un uomo in polemica con il romanticismo, come è Thomas Mann. Proust è uno dei padri della nostra attuale Stimmung: ed è proprio per questo, ch'egli aderisce forse più di ogni altro scrittore alla forma singolare di Venezia, che è la città forse più "attuale" che vi sia: perchè non è mai stata una città "classica" - come per esempio, Firenze - ma è sempre stata ed è una forma aperta, versata nel "tempo", quindi risolta in colore e in ritmo.

E davvero questa sua temporalità è nell'ordine di quella stessa di Proust: così lenta, trascinante, irresistibile, che ci prende subito alla lettura della "Recherche". In essa è la costante formale non pure della città ma di tutte le espressioni artistiche veneziane: in essa risiede il "segreto" della singolarità e la ragione della verità di Venezia come opera d'arte. Proprio perchè la forma di Venezia non è data, per così dire una volta per sempre, ma continuamente si discioglie e si ricompone: e ad ogni istante, si crea di nuovo entro il nostro tempo: proprio per questo, essa non mente. Mentirebbe, soltanto se non fosse forma d'arte: se fosse soltanto funzione urbanistica: puro esistere. Ciò che soltanto vive, ciò che è solo "dasein", non può non morire, dissolversi nel nulla, ed essere dunque apparenza ingannevole, maschera. Ma tra il nulla dell'esistere e l'astrazione dell'essere si pone, appunto, la presenza, la forma concreta dell'arte. E proprio perchè questa

forma, a Venezia, perpetuamente si crea, essa è più vera; cioè con più immediatezza riscatta, in noi, il conflitto tra l'esistenza e lo spirito. Su di ciò, penso, sarebbe opportuno riflettessero coloro che oggi polemizzano sul problema - divenuto imminente - della "salvezza di Venezia": tanto quelli che, per non farla morire, vorrebbero dare via libera alla sua "industrializzazione", quanto quelli che vorrebbero congelarla nella "dimensione del museo".

- - -

S'è così visto, che la critica più sottile di Venezia come opera d'arte, quella di Georg Simmel, ci restituisce tuttavia una immagine mitica della città; la quale immagine si inserisce nella più vasta mitologia tardoromantica dell'Oriente - che ci ha dato pagine pittoresche di Flaubert, di Théophile Gautier e di tanti altri minori, e che si ritrova anche alla base di certa archeologia orientale e bizantina. Le immagini dorate e variopinte di questo Oriente, di questa Bisanzio, di questa Venezia - che, a riprova si somigliano fino a confondersi - non rispondevano evidentemente ad una realtà storica, ma soltanto ad un gusto: alla tendenza, tipica del tardo Romanticismo per tutto ciò che sembrasse alludere ad avventure misteriose e a pittoresco esotismo. E infatti questo orientalismo di maniera, questo decadentismo dell'immagine di Venezia di Simmel o di Barrès, non ha che fare, per esempio, con la Féerie gotica, che sembra uscita da un Livre d'Heures, della Venezia di Filippo di Commines; nè con la Venezia torbida e barocca di Shakespeare.

Tuttavia, la differenza, che Simmel sottolinea, tra Venezia e Firenze - o, più generalmente diciamo tra Venezia ed ogni città che è, per il suo carattere fondamentale, di tipo "classico" - è una differenza reale, e profonda. Ma, se di ciò vogliamo trovare una "ragione", questa non è certo nel fatto che Venezia mènate; ma piuttosto nel fatto che essa è fedele a se stessa. Voglio dire: nel fatto che essa realizza in sè, con una coerenza imperterrita, il suo senso singolare della interrelazione tra "spazio" e "tempo". E' vero che essa dà l'impressione dell'artificiale, cioè di esser poco natura e molto creazione dell'uomo: ma questa è la sua verità, dopo tutto.

Nessuna città è sorta dal nulla; ma a Venezia, non soltanto le piazze e le strade, i palazzi e le chiese sono stati, come dovunque, costruiti dalla mano dell'uomo: è il terreno stesso, su cui queste forme si innalzano, che è stato fatto dall'uomo. Prima di costruirsi le strade e le case, i

veneziani han dovuto fissare, ancorare il suolo; consolidare con palafitte il fondo melmoso e sfuggente delle isole; innalzare e rincalzare le rive contro le maree; imporre ai canali deflussi non rovinosi. Infine: costruire la base stessa, necessaria all'affermazione della loro volontà di sopravvivere, e di dare alla loro vita una forma e un destino.

Il carattere "artificiale" di Venezia non è dunque che la manifestazione esplicita di quel che Venezia è: opera dell'uomo, opera d'arte. Ma, sebbene in diversa e minor misura, anche per Venezia esiste uno spazio dato, una natura, una condizione preartistica. Soltanto, la natura veneziana non è di monti e colline o masse d'alberi. E' di acqua e di aria: cioè di elementi puri, quasi immateriali; non plastici, ma di colore. L'immagine della città di Venezia sboccia tra l'aria e l'acqua; s'innesta sulla linea di collimazione tra aria e acqua, illimitate come "dimensioni": puri valori qualitativi, che evidentemente non possono essere dominati e composti che nell'ordine del tempo.

Dicevo che quel che mancava, alla forma nascente di Venezia, era precisamente il limite spaziale: il punto di riferimento, che Riegl avrebbe detto tattile. In relazione ad una morfologia artistica, tanto la distesa del mare, quanto la distesa del cielo, non sono che superfici, quasi assolute, di colore: in determinabili con formule geometriche, inesprimibili con la sintassi prospettica, sottratte alle leggi classiche della composizione. Non c'è da meravigliarsi dunque, se l'arte veneziana, e Venezia stessa, sono fin dalle origini orientate verso una sintassi antigeometrica, antiprospectica - o, a dir meglio - verso un linguaggio composto a grado di una geometria provvisoria e speciosa, che moltiplica, intreccia, decompone, ricostruisce, e lascia infine allo sguardo, su campi d'oro e d'azzurro, solo le macchie mobili e felici d'un canto di colore senza fine.

Si poteva, per creare l'immagine coerente d'una tale città, innalzare, sullo zoccolo senza consistenza dei canali, palazzi così massicci e gravi, che accusassero tutto il loro spessore e tutto il loro peso, come il Palazzo Vecchio di Firenze? Non dunque per mentire a se stessa, ma al contrario, per essere fedele a se stessa, - per esprimere il senso profondo della sua singolarità - l'architettura veneziana dovette farsi così leggera e diafana; tradursi in valori di colore, di luce, di ritmo; dissolvere le masse; divenire infine una immagine senza peso, quasi senza materia - la quale immagine, assumendo su di sé l'interna responsabilità dell'espressione, fu resa sempre più ricca e più preziosa - .

E così è avvenuto, che tutta la forma di Venezia è colore, vale a dire superficie. E' per questo che i palazzi

veneziani a qualunque epoca appartengano, dal punto di vista formale, non sono che facciate: le quali determinano, su tutta la loro estensione sottilmente traforata e docile ai riflessi, un sistema non di volumi e di piani, ma un sistema d'ombre e di luci, di incisioni e di rilievi tenuissimi, che non chiede nulla alle evidenze volumetriche.

Percorriamo il Canal Grande, o anche certe callette segrete, certi campielli remoti e solitari, certi canali minori. Non vi è che colore. Uno spirito classico, che ami i tratti regolari, vi è respinto dalla difformità. Non vi sono che incroci, rotture, deviazioni: una intelligenza affrettata a concludere, e che cerchi il riposo dell'equazione risolta, si perderebbe nelle modulazioni in questi piccoli capolavori di irrazionalità. Cerchi deviati, verticali barcollanti, pilastri di diversa grossezza, capitelli eterogenei, spallette di fondamenta e di ponti esitanti: tutto osserva una simmetria delle più relative. Qui finestre spalancano una parete, mentre quella di faccia rimane cieca. Nessuno schema unificatore, nessun riposante equilibrio: questo è un problema al quale il costruttore veneziano non ha nemmeno pensato, perchè ha pensato soltanto, fissando la sua immagine in un punto provvisorio perchè investito dal "tempo", agli effetti di uno spazio che per lui è solamente luce: vale a dire, ad innalzare delle superfici; delle specie di grandi transenne, sulle superfici delle quali la luce possa agire: una luce che assorbe l'ossatura e la fonde in una struttura nuova; asilo di cristalli moventisi, di liquidi, di fiamme, dove si agita indefinitamente, raddoppiata dai riflessi dell'acqua, la bilancia dei pesi e delle sostanze. Paragonare una tal forma a quella di Firenze, o in genere classica, ha poco senso.

Alla base del Kunstwollen e di tutta la storia e civiltà di Venezia è un atteggiamento analogo a quello dell'antica Roma.

In effetti, Venezia eredita quella cultura artistica e quel gusto, al quale si mantiene fundamentalmente fedele per tutti i secoli della sua storia. Tracce di tale cultura sono tuttavia riconoscibili in parecchi temi urbanistici veneziani, che non hanno paragone altrove e che rimarrebbero altrimenti inspiegabili.

Sarà nostro compito appunto, durante queste prime lezioni, di cercare quanto rimane ancora di ravvisabile di codesti temi, verificandone insieme la derivazione lontana e la persistenza costante.

Posso ora accennare, anticipando, a taluno dei ^{codesti} ~~temi~~ esempi: la tipica facciata del palazzo veneziano, "della casa con torreselle". Sempre composta, dal Mille fino al Settecento, da un traforo di grandi polifore al centro, inserito

tra due cortine laterali piene, essa ha la sua origine nella facciata delle ville romane a portico centrale e torrette, di cui abbiamo immagini numerose, specie in mosaici africani, e di cui possiamo seguire tutta l'evoluzione fino a questo accoglimento veneziano, tratto probabilmente dalle ville marittime di cui era ricco l'alto litorale adriatico, fino a Brioni, ed era ricca specialmente Altino, che per le sue ville era detta emula di Baia. Giova osservare che il motivo non è a Venezia, come sarebbe in altra città, soltanto architettonico, ma è squisitamente urbanistico. In altre parole, non sta a sé, isolato nel singolo edificio, ma investe tutta la struttura formale della città. Giacchè, queste facciate non sono, figurativamente, relative al corpo del palazzo che sta loro dietro; ma al canale, di cui definiscono lo spazio: esse, legate insieme, sono le pareti di quello spazio interno che è il canale. Ciò è caratteristico di Venezia, ed è indice appunto della continuità temporale dell'immagine di questa città: la quale porta ad una prevalenza, per così dire, dell'urbanistica sull'architettura.

Nelle città di tipo "classico" - come Firenze, per es. - ogni edificio vale per sé: è un'opera d'arte risolta individualmente, chiusa in se stessa. Strade e piazze sono soltanto un collegamento esterno di singole unità architettoniche. A Venezia, invece, il primum non è l'edificio singolo, ma ciò che lo lega agli altri in una continuità figurativa, che è il canale, la calle, infine, la città intera. Tale continuità naturalmente riconsacra il carattere fondamentale di superficie coloristica dell'immagine di Venezia: giacchè non vi può essere continuità tra forme plastiche, ferme, ancorate nella terza dimensione; ma soltanto tra forme che si svolgono sulla superficie: non plastiche dunque, ma soltanto di colore.

Questa prevalenza, quasi prepotenza del Kunstwollen di Venezia intesa nel suo insieme, è infrangibile: sottomette a se stessa qualsiasi apporto esterno. Persino quelli, classici e plastici, alla loro origine, del Rinascimento toscano. Tutto a Venezia diviene superficie e colore: il coronamento gotico - cioè di uno stile che è all'origine tutto energia lineare - della basilica di S. Marco - ed infine tutto il singolarissimo gotico veneziano; ma anche i motivi, tratti dal classico monumentale fiorentino Leon Battista Alberti, e a Venezia trasformati da Mauro Coducci in colore; anche il cortile quattrocentesco di Palazzo Ducale; persino il pesante manierismo del Sansovino. Quanto sia infrangibile questa coerenza, questa continuità di immagine cromatica della città intera, appare da indici infiniti, sebbene solitamente trascurati. Qualche esempio. Se percorriamo il Canalgrande, notiamo che nei punti dove vi sfociano canali minori, i palazzi d'angolo

hanno il fianco disposto obliquamente. Non a caso, ma per una precisa ragione figurativa: quella di assicurare la continuità di superficie delle pareti del canale. Il canale minore, dipartendosi verso la profondità potrebbe fare un bucco per così dire: l'obliquità del fianco del palazzo chiude questo buco, riporta l'immagine in superficie e ne assicura la continuità. E' lo stesso principio tardoromano che indusse gli architetti delle basiliche ravennati a schermare le finestre con vetri e alabastri: in tal modo le pareti interne, decorate a mosaico, tutte colore, delle basiliche, non avevano nelle finestre un'interruzione della loro continuità, ma soltanto un accento che si inseriva nella superficie, saldando ne l'unità cromatica.

Altra volta, il canale laterale, poco prima dello sbocco, è cavalcato da un ponte (es. lo stesso ponte dei Sospiri): per la stessa ragione: per saldare l'unità della superficie e la continuità dell'immagine. O ancora, se il ponte attraversa lo "spazio centrale" - come è il caso del Ponte di Rialto - esso non è perpendicolare alle rive, come sono per es. i ponti fiorentini sull'Arno, ma obliquo: sempre per la stessa ragione: perchè disponendosi obliquamente esso non interrompe la continuità figurativa delle due pareti laterali. Sono questi, tra infiniti altri, gli indici di quelle costanti formali, di cui l'urbanistica attuale dovrebbe tener conto. Ma è evidente ch'esse non si comprendono, se non si è compreso il Kunstwollen che le determina.

Altro tema urbanistico di origine tardoromana, che si riconosce a Venezia è quello, nel cuore stesso della città, costituito dal complesso: piazza e chiesa di San Marco, Palazzo Ducale e piazzetta. E' un complesso unitario, artisticamente formato: perchè anche là dove non è chiuso da mura, cioè nel punto in cui la piazzetta si continua sul molo e di qui nella laguna, bastano le due colonne di Marco e Todaro, con la loro misura, col loro ritmo precisi, a dividere e comporre il vuoto improvvisamente aperto, in una immensa trifora voltata dal cielo e spalancata sull'acqua. In questo mirabile complesso urbanistico noi ci troviamo in realtà nell'interno dell'ultimo grande Palatium tardoromano: in uno di quei Palazzi che, come quello di Diocleziano a Spalato, di Teodorico a Ravenna, dei basilei a Costantinopoli, includevano, oltre all'abitazione del principe-fondatore, il suo mausoleo, ed un grande cortile porticato per le cerimonie di corte. Chi rammenti questa corte nel Palazzo di Spalato - grande aula scoperta circondata da colonnati, con il mausoleo dell'Imperatore in fondo, e dall'altro lato la Sala regia e gli appartamenti imperiali - chi ripensi alla ricostruzione di Ejnar Dyggve di questa parte del Palazzo di Teodorico a Ravenna, non avrà difficoltà a riconoscere, in questo comples-

so monumentale nel cuore di Venezia, l'ultima, meravigliosa incarnazione del nucleo più importante, più spettacolare, più "liturgico" del Palatium. V'è l'abitazione del principe (Palazzo Ducale), e v'è il mausoleo dell'eroe fondatore divinizzato (la chiesa di San Marco, dedicata al Santo indigete, protettore della città). La Piazza è uno sviluppo di ciò che nel

Palatium tardoromano era il cortile d'onore, o "basilica ipetra" per le cerimonie del culto monarchico. (A riprova, la Piazza, durante tutta la vita della Repubblica, servì come teatro delle cerimonie civili e religiose insieme, connesse con la proclamazione, l'incoronazione del doge, ecc.).

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

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

Forse il punto di maggior coerenza, anche formale, dell'immagine di Venezia, è raggiunto dal Palazzo Ducale: il quale, a riprova, non potrà mai essere veramente inteso con uno strumento critico di tipo "classico".

Tutti conoscono infatti l'appunto, che da questa critica precisamente vien mosso al Palazzo Ducale: in cui s'avrebbe il paradosso statico del "pieno" che sovrasta il "vuoto".

Ma quando non ci si fissi a considerare la parte superiore del Palazzo come un dado massiccio, e la parte inferiore come un graticcio inadatto a sorreggerlo; quando si sentano queste facciate per quel che sono, cioè come splendidi piani di colore, s'avrà ben chiara la coerenza, persino la razionalità di quella disposizione. Coloristicamente, infatti, la zona inferiore, comprendente il portico e il loggiato, densa di ombre rapprese tra i valichi degli archi, ha maggior "peso" rispetto alla grande superficie superiore, che si distende, si spalanca alla luce, e non ha che ampie finestre spaziate senza risalti di cornici, e non logge nè polifore appunto perchè la luce vi si possa espandere senz'arresti di ombre, e l'immagine dell'intera parete si possa quindi disciogliere in una continua luminosità appena venata dal disegno rosa su bianco dei marmi: vibrante, leggera, innalzata nel cielo. Altro che assurdo statico di "pieno" su "vuoto"; qui v'è un'assoluta, quasi disperata coerenza formale: basti osservare con quale raffinata gradualità di trapassi cromatici si giunga dalla gravezza ombrata del portico alla perdita di luminosità del fastigio; come, passando dal piano del portico a quello della loggia, colonne, archi, finestre si raddoppino di numero e si dimezzino d'apertura, affinchè il loro chiaroscuro si faccia meno profondo e venga in certo modo a galla: come i rosoni quadrilobi, sorgendo ed affacciandosi sulla verticale delle colonne investite dalla luce, accelerino questo alleggerimento attenuando le ombre, attirando ancor più il chiaroscuro in superficie: così da compiere il passaggio alla piena luminosità della cortina superiore, dove la decorazione a rombi riprende, col suo colore più tenue e leggero, il disegno dei quadrilobi e quindi compie, per assonanza, l'unità ritmica della parete. Giacchè anche il ritmo attua, con una concordanza che attesta la piena coerenza estetica di questo linguaggio, la stessa ascensione, la stessa progressione di levità. Nel portico le grosse colonne, gravi e spaziate, misurano una cadenza di timbro profondo, a grandi pause; ma la loggia, martellando con raddoppiata incidenza i motivi verticali, ne alleggerisce e ne accelera il tempo; mentre i quadrilobi del fregio, nascendo di improvviso rotondi sui vertici acuti degli archi, sciogliono il ritmo uniforme dei colonnati in un libero arpeggio che consente il passaggio all'estatico accordo finale dell'alta parete luminosa, appena scandita dai radi rintocchi delle larghe aperture.

Nei secoli, l'antico castello del Duca, centro e simbolo

della storia di Venezia, s'era trasformato in questo palazzo vasto, limpido, aperto come uno sguardo alto e luminoso sulle acque, come la natura e il destino della Repubblica. Nessun principe, o governo al mondo ebbero mai sede come questa: così piena di bellezza, di splendore e di significato in ogni sua pietra. Nella sua complessiva forma architettonica essa esprime lo spirito serenissimo di Venezia, mentre, con una straordinaria unità di senso pur attraverso i secoli, concreta, nei singoli episodi plastici e pittorici che la compongono, l'intero mito di Venezia "trionfante".

Già nei capitelli del portico e nelle sculture esterne, simboli e allegorie, apologhi e "moralità" si susseguono in una curiosa enciclopedia plastica ancor medievale: dove i motivi biblici s'alternano ai mostri della zoografia gotica, ai Vizi, alle Virtù, alle figure degli antichi Sapienti, degli Imperatori, dei Santi, dei Martiri, dei Crociati, delle creature della creazione, sboccianti dai grassi fogliami dei capitelli; così che la lontana ispirazione di questo "speculum mundi" è ancora ad evidenza quella d'una cattedrale dell'Ile de France; ma, ciò che è caratteristico, non è la Storia come fatica ed espressione divina, al senso scolastico, che viene qui compendiata; in queste "opere e giorni", in queste rappresentazioni del "buon governo" unite a quelle dei popoli, degli animali, dei frutti delle colonie d'oltremare, quel che esprime è la grandezza e la forza, la ricchezza e la giustizia di Venezia. E, entrando nel Palazzo, salendo gli scaloni, percorrendo le splendide sale, sempre nella decorazione scultorea e pittorica vedremo ritornare gli episodi della storia gloriosa della Repubblica, stranamente mescolati a rappresentazioni mitiche, dove Venezia è assunta a divinità non solo del Paradiso ma anche dell'Olimpo; e vedremo dogi non solo vincere grandi battaglie navali e governare con saggezza, ma anche assistere in compagnia delle Virtù al mistico sposalizio di Santa Caterina (Tintoretto) e conversare affabilmente coi Santi e con la Vergine; e vedremo soprattutto sempre Venezia: Venezia trionfante e dominatrice, cui la Giustizia e la Pace, "Custodes Libertatis" offrono la spada, la bilancia e l'olivo (Veronese); così che una sola idea ci apparirà informare, con straordinaria continuità pur nel corso di secoli, il singolare compendio visivo della storia d'un impero, che è il Palazzo Ducale: l'idea della divinità della patria.

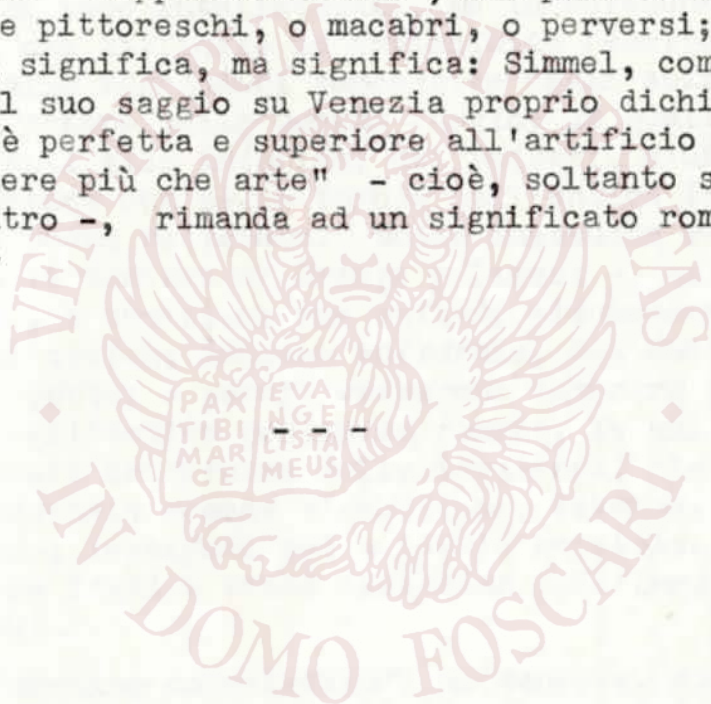
Questa "idea" unitaria è espressa - ciò che più importa dal punto di vista del nostro esame critico - in una "forma" unitaria, che non è limitata al Palazzo Ducale o ad altro qualsiasi "monumento" veneziano, e nemmeno alla città tutta, intesa come "monumento". L'immagine di Venezia non è arrestabile in un punto chiuso e fermo dello spazio e del tem

po, nel quale immobilmente contemplarla: è un'immagine tutta di colore e di ritmo, quindi senza limiti preventivi, che si inverte soltanto entro un processo temporale.

Quindi, come tutto ciò che si progetta nel tempo, sempre in qualche misura imprevedibile: è questo uno dei non ultimi elementi della sua stranezza, della sua singolarità, avvertita anche volgarmente, ma assai di rado veramente "spiegata". Giacchè non basta certo la non comune condizione veneziana di città costruita sull' acqua ad offrire - come si dice il più delle volte - una "spiegazione" a codesto carattere: altre città e non poche, sono state e sono costruite in condizioni analoghe: tuttavia nessuna ha questo senso. In un mondo, dove gli agglomerati urbani, si sono venuti - almeno in Europa - storicamente costituendo su una visione di tipo "classico" cioè di forme rappresentate o contemplate stabilmente, ed ancora conservano, sostanzialmente, questo carattere; dove le stesse abitudini visive degli uomini sono portate, tradizionalmente, a riconoscere in primo luogo nelle forme il loro valore classico, il forestiero che per la prima volta capita a Venezia non può sentirsi che sbalestrato, tratto fuori dalle tranquille dimensioni del suo normale essere-nel-mondo; gli manca il limite rassicurante, il punto d'appoggio "tattile": egli rimane ammirato, ma anche turbato e segretamente inquieto. Egli si aggira trasognato per la città, che stanca presto chi non sopporta la tensione del continuo allarme; ed anche colui che sappia superare la propria tradizionale condizione di gusto, e si abbandoni al suo fascino, si sente tratto fuori di se stesso, verso l'avventura; che può essere avventura nel senso banale di intrigo amoroso, come dice Simmel; ma - sebbene su questo piano esistenziale le categorie si confondano - è principalmente un'avventura di carattere estetico. Non può dubitare d'essere immerso in un mondo di bellezza; ma, questa bellezza, non può affermarla stabilmente, porsi di fronte e fermarsi a contemplarla; non sa mai, non può prevedere in modo preciso quale sarà in lui la risonanza di una forma; giacchè, proprio per questo svolgersi dell'immagine di Venezia nel tempo, i singoli motivi architettonici e pittorici che la compongono - l'arpeggio di una facciata a traforo, l'intreccio di quadrilobi gotici, la sequenza di archi lombardeschi - non rimangono mai isolati, immobilmente contemplabili per sè; ma appaiono, per scomparire, e poi riapparire; si insinuano in un groviglio musicale di temi; tolgono il contatto con l'eidos, per penetrare nell'intimità profonda del tempo - del nostro tempo - e là ardono segretamente, aspettando il soffio che li ravvivi; e allora risplendono un attimo, ma subito s'allontanano, rapiti ancora nel grande ritmo che fa dell'immagine una forma, proprio in quanto riconduce la sensazione al ricordo; e così ap-

punto ricostruisce la forma: ma la ricostruisce nel "tempo".

E' perciò che la forma della città di Venezia, e di tutta l'arte veneziana, non potrà mai essere autenticamente verificata da una critica che si limiti a contemplarla classicamente, come forma chiusa; o anche da chi ne voglia fare un simbolo che rimandi a significati estranei alla sua struttura formale. Questo "rimando" (che ritroviamo anche nel Simmel) è un equivoco romantico: il Romanticismo credette di superare, addirittura di distruggere il classicismo, rinnovando i "contenuti" dell'arte, ma conservando, sia pure tese all'estremo, le strutture dei linguaggi, sia critici che artistici; e non fu dunque una vera rivoluzione - perchè non vi è rivoluzione se non si rinnovano le strutture - fu soltanto una tensione all'estremo delle strutture "classiche" ottocentesche. Difatti per i romantici, il mondo dell'arte è sempre un mondo di "rappresentazioni", sia pure di soggetti strani, esotici, e pittoreschi, o macabri, o perversi; e l'arte stessa non si significa, ma significa: Simmel, come ho citato, termina il suo saggio su Venezia proprio dichiarando che l'arte "non è perfetta e superiore all'artificio che a condizione d'essere più che arte" - cioè, soltanto se significa qualcosa d'altro -, rimanda ad un significato romanticamente metafisico. -



Già ho fatto osservare che Venezia - la quale non è una città di fondazione "antica", come buona parte delle grandi città italiane; come le stesse città maggiori della terraferma veneta: Verona per es., Padova, ecc. - tuttavia assai più di queste eredita la cultura figurativa antica: nell'atto stesso di nascere, incorpora nella sua sostanza la tradizione tardoromana (e non soltanto quella artistica); poi a differenza del resto dell'Occidente che subisce la concimazione barbarica, a differenza della stessa Costantinopoli che, nei secoli, va sempre più fossilizzandosi nell'accademismo ellenistico, essa si mantiene inflessibilmente fedele a quel "gusto" originario, per tutti i secoli della sua storia.

La quale anche è una storia singolare: ed è appunto, dalle origini - specialmente se noi interpretiamo la storia d'un popolo nel senso che vorrebbe Ortega y Gasset, cioè sul la base non di idee intellettuali, ma in "credenze" vitali - la storia di una difficile ma invincibile fedeltà. La città fu fondata dalle migrazioni successive degli abitanti delle ricche città romane della Decima Regio: da quella fuga commovente, davanti alle invasioni dei Barbari, d'un popolo intero, che portava con sé le tavole dell'antica legge e le reliquie della nuova religione. Nella inesausta memoria - una credenza, alla maniera di Ortega y Gasset - della tragedia delle origini, i Veneziani non vollero riconoscere, per secoli, la legittimità, nemmeno culturale, dei nuovi stati barbarici d'Occidente; e perciò cercarono dapprima di ricostruire l'integrità dell'antica provincia romana, le cui strade terrestri erano state interrotte dalle invasioni, riattaccandosi all'ultima capitale romana d'occidente, Ravenna, per le libere vie del mare; legandosi poi a quella capitale, che riconoscevano essere l'unica erede legittima dell'Impero di Roma, Costantinopoli.

Il "destino coloristico" di Venezia, così determinato storicamente, s'annunzia già nel pieno e comprensivo accoglimento delle forme artistiche tardoromane, assunte soprattutto da Ravenna. La basilica di Torcello, come vedremo meglio in seguito, nasce nel VII secolo ravennate per struttura e per decorazione, e viene ricostruita e decorata nuovamente nel IX in foggia più matura, ma della stessa tradizione; la chiesa di San Teodoro, primo protettore di Venezia, eretta in coppia con la cappella ducale ed a fianco di essa, pure nel IX secolo, doveva essere, presumibilmente, di quel tipo, e così quella di San Zaccaria (812-820), e quella di Santa Margherita (836), e le molte altre che si eressero nel corso del secolo IX (San Barnaba, San Daniele, Sant'Eufemia, Santa Fosca, San Cassiano, San Giuliano, San Paterniano, ecc.). Architetti, maestranze, maestri del mosaico, alla caduta di Ravenna erano trasmigrati, è da credere, a Venezia: lo attestano anche i pavimenti musivi di Sant'Ilario e Benedetto (820), di San Vito e Modesto (917)

e quello forse di San Sergio e Bacco (poi San Pietro di Castello); l'adozione delle caratteristiche archeggiature esterne nelle basiliche e nei campanili protrattasi a Venezia per secoli; dei mosaici parietali, rimasti d'intonazione ravennate fino al 1100 (non solo quelli, scomparsi, del Mille, di San Nicolò di Lido, Sant'Angelo, San Giacomo di Rialto, dovevan esserlo, ma sono tali anche i più antichi mosaici rimasti in San Marco); i capitelli, i sarcofagi di Sant'Eufemia alla Giudecca, di San Giovanni Decollato, ecc.; e specialmente l'uso dei campanili cilindrici, del quale abbiamo prova in esemplari salvatisi lungo il litorale, da Comacchio per Tesserà e Caorle e fino ad Aquileia, e in Venezia, dove li vediamo ancora riprodotti in antiche miniature e in carte della città, incise dal Cinquecento al Settecento, e ne riconosciamo la chiara derivazione nella frequente sezione circolare dei pinacoli, e anche in tutta la parte oltre la cella di numerose torri campanarie salvatesi fino ad oggi; e forse ne abbiamo anche qualche ricordo (per esempio di quelle di San Cassiano).

Codesto accento, elaborato e variato da non sostanziali modulazioni decorative tratte dal mondo preromanico e da quello mussulmano, dovette informare le numerose chiese elevate nel secolo X (Santa Maria del Giglio, San Tomà, Santa Maria della Misericordia, Sant'Agostino, Sant'Angelo, San Filippo e Giacomo, San Simeone Profeta, ecc.) e dovette dominare a Venezia almeno fino al Mille, poichè esso risuona ancora, per esempio, nella cattedrale di Caorle (1038) e si può credere risuonasse nelle chiese veneziane pressochè contemporaneo di Sant'Eufemia, San Giovanni Decollato, San Benedetto, e in quelle di poco posteriori di Sant'Apollinare, San Basso, San Biagio, Santa Marina, San Leonardo, San Geremia, San Giovanni Crisostomo, ecc.

Più avanti, nel corso di queste lezioni, andremo pazientemente in traccia di relitti, scarsissimi, che posson essere rimasti, inglobati il più delle volte in costruzioni posteriori, della prima Venezia, della Venezia anteriore al Mille. Ricercheremo soprattutto la possibile origine delle prime architetture veneziane attraverso uno studio, un po' più approfondito di quanto non si sia fatto fin qui, di quell'architettura dell'agro ravennate, cui il mio compianto maestro Fiocco diede il vocabolo - impreciso, come vedremo, ma non per questo privo di utilità - di esarcale.

Ricordiamo ora, per completare la cornice del nostro quadro, che in quel periodo la città s'era venuta fissando nelle sue strutture fondamentali. Quando, agli inizi del secolo IX, la sede amministrativa del Ducato fu trasportata a Rialto, quest'isola, e tutto il piccolo arcipelago di cui essa era il centro, pur non avendo nuclei abitati consistenti, non era completamente priva di case e soprattutto di chiese: la tradizione,

che fa risalire al secolo VII e anche più addietro la fondazione, non solo di San Giacomo di Rialto, ma anche di numerosi altri templi, quali l' Arcangelo Raffaele, Sant'Antonino, Santi Apostoli, San Salvatore, San Marcuola (Ermagora e Fortunato), San Severo, San Silvestro, Santa Sofia, San Nicolò, ecc., non può essere smentita in blocco. Si trattava, tuttavolta di case e di chiese in parte di legno (esempio San Moisè), col tetto spesso coperto di paglia (esempio San Giacomo): ed esse furon quasi tutte rifatte, una prima volta nel corso dei due secoli successivi. Fu col secolo IX che ebbero inizio le correnti di popolamento dalle varie isole e paludi all'interno: cominciaron quindi ad infittire le costruzioni, e le isole realtine ad assumere l'aspetto di centri abitati. Dapprima si fabbricò sulla riva sinistra del Canalgrande, intorno alle case dei Partecipazi, nei pressi di San Zaccaria. Col trasferimento della sede del governo a Rialto, queste case infatti costituirono il Palatium del Ducato intero. Altri edifici si aggiunsero sulle isole più emergenti dagli acquitrini, e di terreno più solido, e sulle terre riscattate da faticosi lavori di bonifica, ch'ebbero inizio immediato. Alla fine del secolo la nuova città aveva una forma, sebbene embrionale: vi erano costruzioni stabili intorno al Palatium (convento di San Zaccaria, cappella di San Giorgio, chiesa di San Marco, ecc.) e soprattutto nella zona, la più antica urbanisticamente, tra l'attuale Rialto ed Olivolo, dove eran sorte forti fortificazioni militari (dove il nome di Castello). Numerose, s'è visto, erano le chiese, nuove o rinnovate, ma soltanto dopo il 1080 la città appare divisa in "confinia" (parrocchie), e con ciò attesta la raggiunta unità territoriale ed amministrativa del Ducato: così che il nome collettivo di queste (Venezie) investe anche la città e viene usato indifferentemente per indicare il nucleo urbano intorno a Rialto, e l'intero Ducato. Il formarsi, poi, nel corso del secolo XII, del Comune medievale, porta alla distinzione tra città e ducato, e solo allora avviene una sorta di inversione nell'uso dell'appellativo. D'allora in poi chi dirà Venezia intenderà di solito riferirsi alla città, non al ducato.

Ma già intorno al Mille la città superava di molto, per ricchezza e magnificenza, le zone vicine (Giovanni Diacono); nel 1261 poi Martino da Canale potrà affermare che "la nobile città che chiamano Venezia" è "il luogo più bello del secolo....piena d'ogni bene". I Veneziani avevano lavorato duramente, spronati dalle stesse necessità di vita, che non permettevano nessun riposo, ma imponevano ad essi una guerra continua contro la natura. Tutto era loro avverso agli inizi: nessuna anteriore esperienza poteva servire; era necessario impostare la propria vita su attività inaudite. La porta di casa non s'apriva sulla via ma sull'acqua, e accanto all'uscio non era legato il carro, ma la barca - s'è visto co-

me scriveva Cassiodoro -. Per farsi la capanna bisognava cominciare col fermare il terreno slittante e roso dall'acqua; per fissare il terreno occorreavano palafitte e reti di legno, e lo stesso legno spesso doveva esser portato di lontano. E non di rado una marea od una tempesta in un'ora inghiottiva quel ch'era stato costruito con la fatica di anni. E non bastava fissare la terra, occorreava anche mantener libere le vie d'acqua. Il crescere continuo delle alluvioni dei fiumi minacciava d'insabbiare i canali maggiori e di soffocare quindi ogni possibilità di vita e di movimento. La Brenta, soprattutto, che sfociava in Laguna a Lizza (Fusina), convogliava le sue acque torbide e melmose per il canale della Giudecca e poi per il Canalgrande e per Rialto, sboccava in mare al porto di San Nicolò di Lido, minacciando di chiudere con i suoi depositi il polmone maggiore, per il quale Venezia respirava sul mare. Già s'era interrato il tratto tra Oriago e Lizza, e banchi sabbiosi s'erano formati a Santa Marta, nel Canal di Rialto, alla punta di Sant'Antonio, nello stesso porto di San Nicolò. In breve, non solo la via dell'aperto mare, unica via di vita per Venezia, si sarebbe chiusa; ma la laguna "viva" si sarebbe trasformata in laguna "morta": in uno stagno non più lavato e disinfettato dalle maree; in una palude putrida diffonditrice di miasmi. Ai Venetici il pericolo non era ignoto: essi avevano sott'occhio l'esempio delle loro vecchie sedi di Caorle, di Torcello e d'altri centri vicini, un tempo floridi, rigogliosi, salubri, ridotti in breve a città morte e deserte, abitate soltanto da miseri pescatori scossi dal ribrezzo della malaria.

Tutta la storia di Venezia, fin dalle origini, è una lotta contro codesto pericolo mortale: un lavoro titanico, dapprima per rafforzare con muraglie e gettate i lidi esterni, in modo da incanalare il quotidiano enteroclima delle maree; poi per scavare i canali interni e fissarne gli argini ad evitarne il progressivo interrimento; infine per deviare le stesse correnti dei fiumi, così da eliminare una volta per tutte e in maniera radicale le alluvioni e con esse la minaccia di morte della Laguna. Il problema non era semplice e preoccupò sempre - e in modo così assillante, che a qualche storico è parso persino esagerato e troppo apprensivo - i Veneziani: i quali vennero creando, allo scopo appunto di regolare il regime delle acque e di mantenere "viva" la laguna, speciali organi, che furono nella loro specie esemplari.

Altra ragione ebbero i Veneziani per considerare fin dalle origini la propria vita strettamente legata a quella delle lagune. Queste, come le chiamerà un documento pubblico del secolo XV, erano "le sacre mura della patria". Venezia infatti, per la sua particolare posizione e conformazione, non aveva a temere offesa da nemici per via di terra. I suoi ne-

mici non potevano assalirla che dal mare e, quand'anche non fossero stati respinti già nell'alto dalla flotta che faceva buona guardia, e avessero compiuto il miracolo di oltrepassare la cinta di isole che separano la Laguna dal mare aperto, si sarebbero poi ritrovati a dover sostenere, e in condizioni pericolosissime, un'altra battaglia navale in laguna, fino a che questa rimaneva "viva".

La Laguna era quindi per la difesa di Venezia mura e castello, valle e terrapieno: la città era da ogni parte aperta. Già nel Medioevo essa, per ciò stesso, presentava un aspetto diverso da quello delle altre città italiane. Mura ven'erano state, in un primo tempo, quando il timore degli assalti era ancora prossimo, e le lotte di parte ancora frequenti: intorno all'isola di Olivolo, a San Giorgio in Isola e alla Giudecca; anche il primitivo palazzo ducale ebbe l'aspetto di un castello fortificato; e in seguito, ad ogni buon fine si circondò di mura l'arsenale. E alcune famiglie avevano il loro palazzo turrito: se ne conserva il ricordo anche in alcuni sfondi di pitture di quel grande illustratore della sua città che fu il Carpaccio. Ma col tempo l'apparato difensivo si rivelò inutile: abbandonato, s'era a poco a poco sfaldato, col concorso degli stessi cittadini, e non era più stato rinnovato. Così le torri dei palazzi erano andate in disuso, e, alla fine le poche superstiti servirono a stendervi la biancheria. -

Per venire, ora, a studiare un po' più davvicino l'architettura di Venezia nel Medioevo - di cui ovviamente la basilica di San Marco fa parte, anche se vi appare per molti aspetti come un'eccezione, sebbene forse di minore eccezionalità di quanto generalmente si creda; e d'altronde, come possiamo noi rilevare, a ragion veduta, codesto carattere abnorme, se non per contrasto appunto con quel che ci appare come norma? - cerchiamo dunque di fissare una tale norma, se vi è; e per farlo, ci conviene mantenere la divisione, per manualistica ed impropria che sia, tra architettura religiosa ed architettura civile; e poichè San Marco è una chiesa, parliamo dunque della forma delle chiese veneziane del Medioevo, più precisamente, del Medioevo pre-gotico; cioè, per Venezia, fino al Trecento.

Ho già anticipato che, in base agli scarsi relitti che possediamo, e le notizie che ci è possibile recuperare attraverso ricordi, grafici o cronachistici, l'architettura medie-

vale di Venezia sembra essere nel suo insieme una derivazione ed un sviluppo di quella dell'agro ravennate, la quale poi costituisce un capitolo a sè, nella storia dell'architettura medievale dell'Italia e dell'intero Occidente. Le fasi successive di questa - che sono messe tradizionalmente ma non scorrettamente sotto i vocaboli di carolingio, ottoniano e romano, hanno, per ognuna di esse, caratteristiche strutturali e formali distinte e precise, che non si ritrovano, se non per qualche debole riflesso, in questa zona che possiamo chiamare in senso lato adriatica; giacchè, partendo dai grandi esempi ravennati, le sue propaggini si estendono lungo il litorale verso nord, fino all'Istria (includendo, ovviamente, Venezia); ma anche verso sud: lungo la fascia litoranea delle Marche, dell'Abruzzo, delle Puglie (ma questa propaggine meridionale si può dire non sia stata finora studiata, anzi nemmeno esplorata). Si tratta, in poche parole, di tutto un mondo che non rientra nelle classificazioni canoniche: un mondo nel quale sembrano perpetuarsi il gusto, e persino le tecniche, spesso, dell'architettura paleocristiana; con una sua interna evoluzione (o involuzione, se si preferisce) senza dubbio; insomma con un processo, il quale sembra svolgersi indipendentemente dalle vicende dell'arte di costruire postbarbarica dell'Occidente. - Il gruppo più connesso, e più indagato dagli storici dell'arte, è quello delle chiese che si sono venute costruendo in Romagna dopo la grande fioritura di Ravenna ultima capitale d'Occidente. Ma anche qui, è innegabile che si sia fatta una certa confusione; è necessario quindi riprendere l'argomento e cercare di mettervi, se possibile, un po' d'ordine.

Innanzitutto a cominciare dal nome: da parte di chi se n'è occupato, quest'architettura ha goduto, o sofferto, di numerosi vocaboli; ma tutti inesatti. Ha cominciato il non dimenticato Giuseppe Gerola, che ebbe il merito di studiarla, per primo, come un capitolo definito nella storia dell'architettura italiana dell'alto Medioevo, in saggi successivi (1921, 1929, 1930, 1931), denominandola deuterobizantina: il che è inesatto: non solo perchè di bizantino in queste povere pievi dell'agro ravennate c'è poco o nulla, come vedremo; ma anche perchè quel prefisso deuteros è semmai applicabile al cosiddetto secondo periodo aureo dell'arte bizantina, quello fiorito dopo la fine dell'iconoclastia: e qui non v'è, con tale fioritura, rapporto alcuno, non foss'altro che per ragioni cronologiche.

Ha ripreso, a ruota, l'argomento il Galassi (una prima volta nel 1928, e poi nel 1952 e infine nel 1953) mutando la denominazione in protoromanica; anch'essa inesatta perchè, sebbene queste costruzioni sorgano in parte in quello che nel resto dell'Occidente si chiama periodo romanico, esse vi

fanno eccezione: la loro struttura linguistica è ancora, se si vuole, tradizionalmente paleocristiana e ha poco da spartire con quella veramente romanica, la quale sorge da altre premesse ed ha sviluppi diversi: basterebbe, qui, notare la mancanza totale di un elemento così essenziale e così determinante anche per l'articolazione dell'intero organismo costruttivo romanico: la volta concreta. In queste pievi non vi sono che tettoie lignee, il cui peso s'esercita quasi del tutto verticalmente (non sfianca all'esterno come ogni volta) e per ciò non ha bisogno di sostegni massicci, nè di pareti contraffortate: per cui anche le leggere lesene che ritmano queste pareti hanno una funzione quasi esclusivamente decorativa.

Interloquì poi il Verzone, anch'egli con tre successivi interventi (1940, 1942, 1961), nell'ultimo dei quali ritornò, curiosamente, alla denominazione del Gerola: deutero-bizantina. Ciascuno di questi tre studiosi (di cui faccio particolarmente menzione perchè si sono occupati dell'argomento in modo specifico, mentre ovviamente, e non per difetto di considerazione, tralascio autori di trattati generali come il Toesca e soprattutto il Kingley Porter, che dedicò anche a questo capitolo pagine ancora valide) propone una sua propria datazione dell'intero gruppo, diversa da quella degli altri: Gerola lo situa "con una certa approssimazione" egli dice "verso i secoli IX-X"; gli altri due divaricano, l'uno all'indietro, l'altro in avanti, nel tempo: Galassi fa iniziare la fioritura nel secolo VII e la fa terminare nel IX; Verzone la sposta tutta nei secoli XI e XII. -

In realtà una datazione precisa è impossibile, perchè manca l'appiglio di sicuri dati storici; i documenti, che qualcuno allega talvolta, attestano soltanto che in un certo anno esisteva una certa pieve: valgono quindi solo come termini ante quem, e non sappiamo di quanto. Nessun documento, a mia cognizione, è stato rintracciato, che additi l'anno della costruzione per nessuna di codeste chiese. Sulle quali possiamo compiere senza dubbio tentativi di approssimazione cronologica, valendoci dell'analisi di elementi tecnici, di materiale impiegato (mattoni, malta, ecc.) di costruzione (la forma e soprattutto la rostratura dei pilastri, la forma delle lesene e il loro particolare modo d'essere legate a gruppi per mezzo di archetti ciechi, ecc.), ed anche infine di architettura vera e propria (la forma data all'invaso spaziale ed alle sue partiture). Ma sono elementi assai poco perentori: innanzi tutto, perchè le fabbriche, quando ancora sopravvivono, sono state tutte rimaneggiate a varie riprese: sicchè per ciascuna si rende necessaria l'operazione filologica della restituzione del testo originale, cosa sempre poco agevole e sempre con un certo margine di arbitrario; inoltre, per il carattere stesso di questa architettura, la quale, come ho già detto,

disegna nell'ambito del Medioevo europeo, una zona marginale, in più di un senso. Nel senso che la sua situazione è periferica: limitata all'agro ravennate, a parte dell'Emilia e della fascia costiera dell'Adriatico; e poi nel senso che la struttura del suo linguaggio architettonico è, come accennavo poco fa, vernacolare, e pertanto, come ogni sermo rusticus, tenacemente conservatrice di stilemi, morfemi e sintagmi che si trascinano per secoli, aggiungendo difficoltà alla messa a punto della cronologia delle singole opere; marginale infine anche nel senso che i suoi esiti ultimi, nell'ordine diacronico o storico - la sua eredità per così dire - si restrinsero a chiese dell'arcipelago e del litorale veneziani; per noi molto interessanti, anzi inevitabili, nel contesto di un discorso quale quello che sto sviluppando su Venezia nel Medioevo; ma anch'esse in effetti abnormi rispetto alle strutture propriamente preromaniche e romaniche dominanti nel rimanente dell'Europa.

Ma conviene terminare il discorso, non inutile, sulla denominazione, che ho lasciato sospeso. Fu Giuseppe Fiocco - al quale va riconosciuto il merito di aver individuato l'espandersi di questo linguaggio architettonico dalla zona romagnola alle lagune venete, in numerosi saggi successivi, il primo dei quali del 1937 - a proporre l'aggettivo esarca le come il più pertinente a denotare questa architettura; e io stesso, quando ebbi occasione di trattare a varie riprese l'argomento, accolsi il vocabolo anche perchè mi sembrava in un certo senso più innocuo, meno impegnativo degli altri. Tuttavia non sosterrai che pur esso sia semanticamente esatto; o, per lo meno, bisogna precisare ch'esso presuppone che si estendano i limiti, soprattutto cronologici, dell'Esarcato di Ravenna, ben oltre le sue dimensioni storicamente accertabili. Infatti l'Esarcato propriamente detto ha inizio dopo il grande periodo di Giustiniano; la sua estensione geografica è, almeno agli inizi, notevole (comprende tutto il paese da Piacenza a Rimini e dall' Appennino alle paludi sotto Verona), ma la sua durata è breve: non supera i centottantaquattro anni. L'ultimo dei diciannove esarchi, Eutichio, fugge da Ravenna a Costantinopoli nel 752 all'avvicinarsi dei Longobardi, abbandonando tutta l'Italia greca per sempre; ed è con questa data dunque che, a rigore, si dovrebbe far terminare il periodo dell'Esarcato propriamente detto. Dopo di essa, la cultura ravennate ebbe vicende legate alla storia di questa città (che ebbe momenti e figure, com'è noto, che affascinarono il romanticismo nostrano alquanto melodrammatico: la fuga e la tragica morte di Rosmunda e di Elmichi, il supplizio di Giovannico, ecc.): furono gli anni del breve dominio longobardo, che fu quasi soltanto di spoliazione e lasciò poche tracce nell'arte: non certo in architettura comunque; forse qualcosa nel

le sculture a intreccio che assumono un aspetto così barbarico, in intagli così scabri - longobardi, appunto - dopo la metà del secolo VIII.

Cacciati i Longobardi da Pipino e da Carlo Magno, costui cedette la sovranità del territorio ai Papi, e allora esso non si chiamò più, ufficialmente almeno, Esarcato, ma Provincia romana, o Romagna. Vero è che gli arcivescovi locali vollero rendersi indipendenti da Roma, rivendicare una piena autonomia della loro diocesi; si autoproclamarono, per polemica contro il Pontefice, eredi legittimi anche del titolo di Esarchi: essi pretesero fin dal 774 di governare indipendentemente Ravenna e gli altri centri maggiori della Romagna e della Pentapoli, adducendo che il dominio era stato ceduto loro direttamente da Carlo. Ma anche la vicenda carolingia fu più che altro di spoliazione, o di derivazione, di traduzione in barbarico della grande cultura di Ravenna imperiale; la quale era stata in Occidente la fioritura più splendida del momento più maturo della tradizione paleocristiana e, infine, il più luminoso riflesso dell'arte della prima metà dell'oro bizantina. E' davvero impressionante come da un meriggio così alto, da un punto di equilibrio così librato e difficile, si passi, in Ravenna, e in tutta la zona che ebbe in essa il suo centro, quasi ex abrupto, ad una cultura singolarmente povera, dimessa, vernacolare: di cui gli indici più vistosi sono per esempio l'abbandono del carattere monumentale delle costruzioni e la sparizione, possiamo credere quasi totale, della decorazione pittorica, che segue d'un tratto, almeno per un paio di secoli, uno sboccio tanto mirabile e dovizioso.

Beninteso, l'arte imperiale di Ravenna non era mai stata neppur essa "monumentale", al senso neoclassico del termine. Essa non ebbe mai la pretesa di essere arte, con la maiuscola: la gratuità di porsi come forma in sé chiusa, fatta per essere soltanto contemplata nella sua ideale perfezione. L'arte ravennate - come del resto sono in genere le arti non classiche - è un'arte che non presume d'avere una dimensione a sé, astratta dalle dimensioni di spazio e di tempo della vita in atto, con tutte le esigenze, anche pratiche e funzionali che ciò comporta: essa ha di mira valori non puramente estetici: particolarmente valori religiosi, intesi nella duplice accezione di attinenti alla religione cristiana, al suo messaggio, ai suoi riti, alla sua liturgia; ed a quell'altra religione, erede della più matura struttura amministrativa e politica dell'Impero romano, almeno da Diocleziano in poi: la religione cesaropapistica dell'imperatore - deus praesens - e della sua corte e delle sue effigi: anch'essa con le sue sacre immagini di culto, il suo cerimoniale, i suoi templi - il Palazzo - per il dispiegarsi di una complessa e immodificabile

liturgia profana.

Arte asservita, s'è detto; ma questa sua qualificazione può suonare restrittiva, soltanto se ci si pone da un punto di vista appunto, neoclassico. Per noi, oggi, forti dell'esperienza dell'arte dei nostri giorni - dall'architettura funzionale all'Industrial Design - codesto asservimento non ha altro significato, che quello di non essere strutturata in uno spazio-tempo ideale, astratto, ma di determinare le proprie strutture nel campo dell'attuale esperienza, della concreta storia.

L'architettura ravennate, nel fatto, non è mai monumento, anche se spesso la si assume come tale: è immagine di spazio che serve alla vita: è tempio, palazzo, terma, chiesa. E la pittura ravennate non è mai quadro da museo: è effigie imperiale, sacer vultus, con tutto il valore anche giuridico, di una presenza; è icona, immagine di culto sulle pareti, al servizio della liturgia; fu anche, possiamo credere, illustrazione di libri sacri per l'esercizio del culto; ma fu, soprattutto, decorazione delle pareti, delle volte, delle cupole delle chiese e dei palazzi (sebbene il termine decorazione, per il significato di lascito classicheggiante, che include - di qualche cosa che si aggiunga ad una forma già ottenuta - qualcosa quindi di esornativo, inessenziale e marginale, sia termine improprio: qui come in tutte le arti non classiche). E in realtà la decorazione ravennate non è qualcosa che si aggiunga alla forma dell'edificio; è, si può dire, l'ultima pennellata, l'ultimo tocco di un'immagine che già di per sé è colore: l'immagine degli spazi dell'edificio ravennate; ed è essenziale a questa forma, quanto le ultime velature sono essenziali al quadro di un maestro veneziano.

Una delle riprove della funzionalità della decorazione, per esempio di una chiesa ravennate - che la chiesa in se stessa, come edificio, sia funzionale, è del tutto ovvio - è nella coincidenza di senso, in essa chiesa presa nella sua totalità, tra contenuto e forma: o, se si preferisce (e che in fondo fa lo stesso) tra significato e struttura linguistica. La chiesa ravennate, per suo contenuto semantico, vuol essere un simbolo del cosmo cristiano. E la decorazione, scultorea e pittorica, riprende, completa, precisa codesto significato, illuminando di splendenti immagini campite sull'oro della celeste Gerusalemme, gli spazi di questo cosmo: dalla figura del Cristo che nei Battisteri, ad esempio, viene illuminata dall'atto del battesimo, ma nello stesso tempo guarda giù dal sommo empireo della cupola; alle gerarchie angeliche, che cominciano a sottrarsi al tipo delle antiche vittorie; e poi giù sotto, nella navata, cioè nella chiesa terrestre, dove stanno e respirano i mortali, i racconti degli Evangelii - della vicenda terrena di Dio - e le

figure dei santi e dei beati che sulla terra combatterono la loro battaglia. E' una connessione semantica legata, inscindibile; e ad essa corrisponde una connessione figurativa, del pari serrata e connessa. L'architettura, definendo gli spazi con le superfici continue, piane o curve, articolate dal chiaroscuro dei colonnati, delle esedre, è divenuta colore; le rivestiture marmoree e le stesse sculture dei capitelli, degli architravi, delle transenne, piatte e traforate come una trina, private di plasticità, portate sul piano, sono anch'esse colore incluso nell'immagine delle pareti; a sua volta la decorazione pittorica non soltanto accentua genericamente questo colore, ma lo adegua, con assoluta coerenza fin nei minimi particolari, al senso dell'architettura. Non soltanto le fasce che sottolineano le membrature includono le pareti e le volte come in un pergolato fiorito, ma le stesse figure umane accennano ad allusioni architettoniche: siano angeli, che ad ali aperte e ricurve profilano una lunetta, o cherubini tramorfici che svasano il triangolo di un pennacchio, o immagini di Apostoli o di Profeti o di Martiri, che, con le loro figure alte e diritte, scandiscono di nervature una cupola, o altre figure che, affrontandosi nell'intradosso di una volta a botte, accentuano la volata del valico come archi in tensione; è sempre in connessione inscindibile con l'architettura, e con questa architettura - cioè con questa immagine di spazi interni ottenuta col colore di superficie - che la decorazione ravennate si dispiega e si articola.

E si comprende che ad una pittura siffatta la tecnica che più si addice sia quella del mosaico: che già in sé - per il fermo, invariabile splendore minerale delle tessere di marmi preziosi, d'oro e di smalti; per la resistenza, che questi stessi elementi, con la loro materia non umanizzabile e col timbro fisso del loro colore, offrono a modulazioni tonali di senso plastico, o atmosferico - si oppone a qualsiasi naturalismo. E' la stessa materia del mosaico, che non si presta coerentemente che ad immagini astratte (e una riprova è nell'incongruenza evidente della traduzione in mosaico di cartoni del Rinascimento, anche se questi in sé - per esempio in San Marco - sono vere opere d'arte: di Tiziano, del Lotto, del Pordenone, ecc.; e, per converso, la nuova coerenza che la tecnica del mosaico ha recuperato oggi, nel realizzare pitture cubiste o astrattiste). Le quali immagini umane, anche per ciò, nell'arte ravennate rifuggono dal troppo umano. Il loro modellato è ridotto al minimo, è solo mnemonico, allusivo. E tutta la sintassi del linguaggio pittorico antico appare dissociata, infranta. Ogni punto di colore - campi nettamente urtati, timbri decisi, estrosi, o attenuati fino all'ultimo limite del sensibile - ritrova l'accordo con gli altri o con l'insieme in un gioco di complementari o dissonanze, che non è più fondato sulla rappresentazione dello spazio, razio-

nalmente, obiettivamente indagabile: quel che domina è piuttosto il tempo, nella sua accezione musicale: ogni colore isolato, cristallino, si comporta come una nota in un insieme polifonico.

Una cultura così consumata, raffinata, coerente, d'un tratto non ha più voce, almeno nella stessa capitale e in Romagna. Non che le imprese di costruttori, le botteghe di stuccatori, di mosaicisti ravennati spariscano da un momento all'altro come per un cataclisma; ma avviene il fatto singolare che non operano più in patria (o almeno non vi troviamo più traccia della loro operosità): dobbiamo supporre siano emigrate: a Roma, credo - dove ritengo una corrente ravennate sia ravvisabile - ed anche al servizio dei barbari longobardi. Per esempio io ho pochi dubbi che l'architettura del famoso Tempietto di Santa Maria in Valle a Cividale, fondazione longobarda, sia opera di ravennati, com'è tradito anche dalla tecnica costruttiva; e poi franchi: gli stuccatori e gli affrescanti di quel tempietto lavoranti in periodo carolingio, per rimanere nello stesso esempio, si rifanno al neoatticismo caratteristico dell'arte di Ravenna intorno agli anni '60 (e non direttamente, come invece i decoratori di Castelseprio, a Costantinopoli, dove frattanto, presumo, l'arte, con le grandi opere di Giustino II, era passata ad un atteggiamento neo-alessandrino). Né ho certo bisogno di richiamare Aquisgrana e insomma quanto Carlo Magno attinse, almeno come ispirazione, da Ravenna (da dove, com'è noto, asportò tessere di mosaico, addirittura a carra, e marmi e colonne e la statua equestre di bronzo) per le sue costruzioni e decorazioni auliche, ancorchè sicuramente codeste ispirazioni vi siano state tradotte in linguaggio occidentale; ma il loro significato - come ha chiarito, penso meglio d'ogni altro, l'amico André Grabar - è senza dubbio anch'esso di origine ravennate. E già è da credere battessero le vie del mare.

La prima decorazione a mosaico veneziana che si conosca, cioè quanto vi è ancora di originale negli angeli della volta del diaconico della Basilica di Torcello, frammento credo del 640, è decisamente ravennate. L'azione s'estende al di là dell'Adriatico; perchè - come hanno dimostrato Bulic', Bervaldi, Karaman - fu l'Arcivescovo Giovanni di Ravenna che nella seconda metà del secolo VIII riorganizzò la chiesa dalmatica dopo le invasioni avaro-croate: egli fu il primo presule di Spalato e fu il primo ricostruttore degli edifici sacri in Dalmazia, in molti dei quali l'impronta ravennate è ancor oggi evidente. E vi sono, più tardi, documenti - che non è il caso io richiami ora - che i nostri amici dell'altra sponda vanno riscoprendo e pubblicando, nei quali si fa parola di opera ravennate, non solo nel campo dell'architettura o della scultura decorativa a intreccio, ma anche in quello, finora insospettato, della pittura.

Quasi a rivalsa in Ravenna stessa e nel suo entroterra v'è una paurosa caduta di cultura artistica. Scompaiono pressochè interamente le decorazioni scultoree e pittoriche; e quindi l'unità di forma, così calibrata, del periodo imperiale, si sconnette e si dissolve; gli edifici a simmetria accentrata - che, dal Battistero della Cattedrale a San Vitale, avevano costituito la parte, se non preponderante, almeno quella di più intensa e raffinata fantasia architettonica - non solo spariscono, ma non sono più nemmeno efficaci come esempi o riflessi, sia pure impalliditi: il modulo esclusivo del tempio cristiano, dal secolo VII in poi, diviene quello della basilichetta longitudinale coperta da tetto a capriate; scompaiono le cupole e le volte; ed anche le colonne con i loro preziosi capitelli vengono, di norma, surrogate da più economici pilastri di mattoni.

Debbo ora rettificare taluni assunti dati fin qui per sicuri, e in particolare due, che la quasi totalità degli studiosi ha fino ad oggi considerato come appigli abbastanza solidi, almeno per una classificazione cronologica. La Chiesa di San Vittore di Ravenna è sembrata il prototipo dell'intera serie esarcale (conserviamo pure questo vocabolo, malgrado le riserve), e invece, secondo me, non lo è affatto. La Chiesa di Santa Maria in Porto Fuori è valsa quale punto di riferimento, secondo alcuni del periodo più tardo e maturo, secondo altri dell'intero gruppo, perchè la si è creduta fondata nel 1100. Posso dimostrare ch'essa invece è anteriore a questa data, e quindi il suo invocato valore di referenza cronologica, nel senso indicato, non sussiste.

La Chiesa di San Vittore, la quale purtroppo è andata distrutta nell'ultima guerra, era datata al V secolo in base soprattutto ad uno studio del Savio (1901) il quale, di due notizie mutile del Martirologio Geronimiano (che non va oltre il 430 nella sua recensione italiana) ne fa una sola; e il nome di Ravenna - che in questo documento compare alle note 24, 25, 26 - viene unito alla notizia del 27 gennaio, priva di indicazione topografica, ma relativa alla erezione di una basilichetta di San Vittore. Questa messa a punto cronologica è stata accettata dalla quasi totalità degli studiosi più recenti; malgrado già il Delehaye (1929) avesse avvertito che la notizia del martirologio è a dir poco incerta (1). Ultimamente il Mazzotti (1959) ha osservato che l'identificazione - fatta dal Testi-Rasponi, dal Lanzoni e da altri parecchi - della nostra San Vittore con il sacello del V. secolo, dedicato a questo santo - della cui presenza abbiamo indicazione attraverso un passo del Liber Pontificalis del protostorico Agnello - è da scartare, perchè l'edificio è indicato nel Martirologio Geronimiano (ed anche in un docu-

(1) "Le contrôle de la date manque et ce n'est pas à Ravenne seulement qu'il y avait une basilique de Saint-Victor" (pp. 5 - 30).

mento papiraceo (1) rogato a Ravenna il 17 luglio 564, col nome di basilica: vi si parla di una casa "quae est post basilicam Sancti Victoris Ravennae", non di sacellum, o, come si dice a Ravenna, monasterium; ma l'osservazione del Mazzotti ha poco senso, perchè non è affatto vero che in periodo paleocristiano ed altomedioevale non si potesse denominare basilica anche un sacello, di qualunque forma o dimensione esso fosse (2). L'iscrizione del sacello di S. Prosdocimo a Padova, la quale non c'è dubbio si riferisca al piccolo edificio cruciforme e cupolato dove si trova, lo indica testualmente con i termini "basilica vel oratorium" (3): in effetti basilica è termine generico in questi tempi e si può applicare a qualsiasi edificio sacro. Nulla impedisce dunque di accogliere, se si crede, le osservazioni di Testi-Rasponi e di Lanzoni, e di ritenere che il San Vittore ravennate del V secolo fosse effettivamente uno dei tanti piccoli martyria di cui era costellata la Regio Caesarum: il nome stesso del santo, fra l'altro, è milanese (il suo corpo fu rinvenuto da S. Ambrogio e sappiamo che, al tempo di Milano capitale, l'imperatore Onorio ebbe per esso un culto particolare) quindi rispetto a Ravenna è arcaico. In ogni caso questa era giunta fino a noi rimangiata, ampliata a varie riprese: una campagna di scavi agli inizi del secolo (1906 - 1907) ha consentito di riconoscere abbastanza attendibilmente le parti aggiunte e di tentare almeno un recupero della prima fondazione: questa, secondo me, non può risalire oltre l'VIII secolo (Verzone la data addirittura al terzo quarto del secolo IX); sicchè non si può parlare di un prototipo.

La chiesa di S. Maria in Porto Fuori (4) di Ravenna era stata datata al 1096, in base ad un accenno delle Memorie portuensi, che tuttavia lo Zattoni, in uno studio molto vali-

-
- (1) Oggi conservato a Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 4568 A.
- (2) Ho già fatto più volte questa precisazione (per esempio a proposito del Battistero di Firenze); e del resto basterebbe l'esempio, per rimanere vicino a noi, dell'iscrizione che si trova nel martyrium di San Prosdocimo in Santa Giustina a Padova (fratello gemello, com'è noto, di quello di SS. Felice e Fortunato a Vicenza).
- (3) E ne abbiamo altri esempi in altre iscrizioni numerose, che a suo tempo ho raccolto, soprattutto in Africa.
- (4) Distrutta anch'essa da un bombardamento il 5 novembre 1944.

do del 1919 su questo testo, poneva già fortemente in dubbio. Il Gerola del resto aveva già riconosciuto almeno tre fasi successive di lavori in questa chiesa, fondandosi non solo su elementi tecnici e iconografici, ma anche su documenti. I momenti cronologici successivi erano stati da lui fissati negli anni: 1096, inizio della costruzione della basilica; 1175, inizio dell'erezione del campanile: la prima fase dei lavori sarebbe stata dunque coeva ai documenti del 1100 e del 1103 e la seconda invece coeva al campanile; la terza, meno interessante per noi ora, del secolo XIV. Anche qui poi una piccola campagna di scavi, condotta anche in mia presenza nel 1949, ha dimostrato che la chiesa era sì il risultato di tre distinte fasi di lavoro, come aveva intuito il Gerola; ma che esse cadevano in periodi di tempo ben diversi da quelli che aveva creduto Gerola. Soprattutto risultò evidente che la prima fondazione era una basilichetta a tre navate lunga circa 19 metri; le navate erano divise per mezzo di cinque arcate, rette da quattro pilastri di mattoni che presentavano la caratteristica della doppia appendice: rettangolare verso le navate minori, rostrata verso la navata centrale, e questa era la basilica della prima fase, anteriore ai lavori del 1096 in poi, i quali furono lavori di ampliamento: e ne abbiamo riconosciuto chiaramente i relitti sotto il rifacimento trecentesco. La prima fondazione dunque è certo anteriore agli inizi del secolo XII.

Del resto, per le caratteristiche architettoniche, Santa Maria in Porto si può avvicinare ad un'altra pieve, oggi anch'essa purtroppo distrutta: la Pieve Sestina, di cui abbiamo ricordi già prima del Mille. Anche qui infatti la rostratura dei pilastri è solo dalla parte interna, il che è indice di minore maturità in confronto alle altre chiese che vedremo - Santo Stefano del Godo, San Pietro in Trento, San Procolo sul Senio, menzionate prima del Mille - e presentanti quei pilastri birostrati che, a me almeno, sembrano una caratteristica del secolo X. A mio parere dunque la fondazione di S. Maria in Porto Fuori di Ravenna si può porre tra la fine del secolo VIII e gli inizi del secolo IX. E in ogni caso non si può assumere questa pieve come caposaldo sicuramente datato (Verzone) e servirsi delle sue caratteristiche architettoniche per datare altre chiese di data incerta (con il che crolla buona parte della faticosa impalcatura filologica di alquanti studiosi, la quale si reggeva, appunto, su quel presunto caposaldo).

Sgombrato così il campo - ma reso anche più difficile da percorrere - da puntelli inconsistenti, penso convenga accantonare, almeno per il momento, le pretese di raggiungere una classificazione cronologica troppo puntuale, e servirsi invece di un altro codice, e cioè quello che ci consenta di raggruppare il materiale di cui disponiamo (o almeno il più

significativo) per caratteristiche architettoniche e costruttive. Seguendo - nei limiti che mi sembrano accettabili - i tentativi analoghi soprattutto del Mazzotti, io penso si possa, su tale base, proporre un raggruppamento. Un primo gruppo include le chiese ad aula unica, cioè quelle di: San Michele in Acervoli a Sant'Arcangelo di Romagna, San Cassiano in Decimo a Campiano, San Martino di Barisano, Sant'Apollinare in Longana.

Un secondo gruppo comprende le chiese con archi pensili nelle fiancate della navata centrale e con pilastri a forma di T. Sono: San Giorgio di Argenta, San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo, San Vittore in Valle a Cesena, Santo Stefano di Pisignano, San Zaccaria nel Ravennate.

Un terzo gruppo include le chiese con sequenze di archi ciechi nella facciata della navata centrale e pilastri a forma di T. Sono: Santa Maria ad Nives di Faenza, Santa Maria di Sarna, San Giovanni di Pieve Cesato, San Pier di Laguna, ed anche la chiesa dell'Abbazia di Pomposa, sebbene questa sia, nel nostro ambito, eccezionalmente ricca, ed abbia colonne al posto dei pilastri.

Un quarto gruppo può essere formato dalle chiese con archi pensili nelle fiancate della navata maggiore e con pilastri a rostratura semplice, o doppia. Si tratta di: San Pietro a Pieve Sistina, San Procolo al Ponte sul Senio, Santo Stefano in Tegurio, San Pietro in Trento, San Pancrazio presso Russi. Non sono proprio tutte, ovviamente, e anche di queste restringerò l'analisi ai "campioni" di maggiore significato.

Nel primo gruppo il capo di fila, secondo me, è San Michele in Acervoli, chiesa che io penso abbia la precedenza assoluta su tutte le pievi di cui abbiamo notizia. Essa discende chiaramente dalle basiliche ravennati del momento bizantino - per esempio da Sant'Apollinare in Classe - fondazione, insieme con San Vitale, di Giuliano Argentario, come del resto attesta anche la tecnica della muratura composta da quei tipici mattoni lunghi e rossi, separati da un letto di malta quasi altrettanto spesso: caratteristiche che si ritrovano quasi esclusivamente nelle costruzioni intraprese da Giuliano. Poco ci soccorrono i documenti anche qui: il più antico è il numero 110 del Codice Bavaro $\left[\text{"basilica Sancti Arcangeli fundata in loco qui dicitur Acervulis"} \right]$ che ricorda la concessione fatta dall' Arcivescovo Domenico Ublatella (che pontificò tra l' 889 e l' 893) a "Bona ducarissa" di un fondo posto nel territorio di questa basilica. Ma la chiesa è certamente anteriore, anche se non è possibile assegnarla "al secolo VII o alla fine del precedente" come vorrebbe il Verzone (Gerola preferì non proporre alcuna data; Galassi pensò prima al IX e in seguito - 1953 - all' VIII secolo). Certo gli elementi ar

caizzanti, o a meglio dire ravennati, sono parecchi, oltre al tipo di muratura: l'abside poligonale a sette lati come quella di Classe; l'ampiezza delle finestre, specie nell'abside, poi acciecate e sostituite dalle lunette nei lati estremi; le sette porte - di cui oggi una sola praticabile - per le quali si accedeva in origine alla navata; la trifora della facciata, in seguito anch'essa chiusa. Ma ci sono già caratteri esarcali, che poi avranno lunga fortuna, e verranno accolti anche dalla prima architettura veneziana: mi riferisco qui a caratteri architettonici, cioè della forma data agli spazi. Per esempio l'invaso dell'abside comincia qui già ora (secondo me la datazione meno improbabile è ai primi decenni del secolo VIII) ad assumere quell'accrescimento sia in altezza che in ampiezza, che più tardi, ancora più accentuandosi, diverrà il tema spaziale caratteristico delle basiliche di Torcello e di Murano.

La cripta, invece, come spesso avviene, fu praticata più tardi, probabilmente quando si eresse il campanile: queste due costruzioni, non la chiesa vera e propria, ritengo si possano mettere in relazione con la notizia, che possediamo per l'anno 963, nel quale il Diacono Raimerio ed altri cedettero in perpetuo il territorio di Sant'Arcangelo e la chiesa stessa all'Arcivescovo Pietro di Ravenna e ai suoi successori. E' probabile che in quell'occasione Pietro abbia trasferito nella chiesa, divenuta sua, delle reliquie, onde l'opportunità della cripta. Che questa sia più tarda è tradito dalla chiusura delle due porte ad oriente, che si rese necessaria appunto per praticarla: il materiale impiegato per codesti riempimenti (grossi blocchi squadrati di pietra) è identico a quello del campanile al centro della facciata: il che conferma la contemporaneità delle due costruzioni. -

Sarebbe troppo lungo esaminare gli altri edifici del gruppo: tanto più che essi furono tutti rimaneggiati, a varie riprese, talchè il tentativo di restituzione del testo originale delle prime fondazioni richiederebbe, per ciascuna, un lungo discorso. Un risultato del nostro paziente lavoro filologico va sottolineato: queste pievi erano tutte a navata unica (tali sono tuttora San Cassiano in Decimo a Campiano, Santo Apollinare in Longana) e la divisione talora in tre navate (per esempio San Martino di Barisano) ancorchè sia stata assunta da qualche studioso come originaria, in realtà è dovuta a rifacimenti ulteriori. Altro elemento da tener presente è il vano dell'abside che si va progressivamente ampliando.

Questo gruppo è già tra i più arcaici dell'intera serie - secondo me copre un arco di tempo tra gli inizi del I° VIII secolo e gli albori del Mille - ma non è il più arcaico in assoluto, come taluno supporrebbe, in ragione della indivisione dell'aula e della semplicità delle strutture. Esso non è per esempio, almeno quanto al suo punto di partenza, più arcaico del secondo gruppo, che comprende basiliche a tre navate e che ha il suo capo di fila nel San Giorgio di Argenta. Riportare questa chiesa, idealmente, alle strutture della prima fondazione è stata una fatica particolarmente ardua. Ne è risultato che anche in origine lo spazio interno era a tre navate, divise da pilastri a forma di T: ciò malgrado credo non sia ragionevole screditare la notizia riferita dal Liber Pontificalis della chiesa ravennate: dove, alla vita di Agnello, si dice che questo arcivescovo, morto l' 1 agosto 570 "adquisivit rura in eclesia Ravene, Argentea que dicitur, et infra ipsius ruris monasterium beati Georgi a fundamentis haedificavit"; la prima chiesa dunque - di piccole dimensioni, che giustificano l'appellativo caratteristico ravennate di monasterium, che non vuol dire monastero, ma sacello - va situata al più tardi intorno agli anni settanta del secolo VI. Il gruppo cui essa appartiene è, oggi, meglio rappresentato dal San Pietro in Sylvis di Bagnacavallo, tra le pochissime che abbiano conservato le strutture primitive quasi intatte: possiamo avvertirvi una maggiore maturazione rispetto al San Giorgio di Argenta. E' infatti probabile che essa discenda alla seconda metà del secolo VIII: il più antico documento che la riguardi è l'ordinazione di un ciborio da parte di un prete Giovanni, che reggeva la pieve mentre era sulla cattedra di Faenza il Vescovo Deusdedit (783 - 826).

I due gruppi, fin qui sommariamente delineati, procedono dunque nella loro evoluzione press'a poco paralleli: i vari assestamenti interni, sempre presuntivi, si compiono più che altro sulla base della forma e dello sviluppo delle lesene e degli archetti pensili, e del variare dell'aggruppamento di questi. Ma io non lo ritengo criterio molto valido.

La chiesa di San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo, di cui il primo ricordo è dell'anno 740, è, finalmente, un testo quasi incorrotto: le sue strutture primitive si sono conservate pressochè intatte. Notiamone rapidamente i caratteri: facciata semplicissima tutta in superficie, sulla quale due lesene segnano la partitura in navate dello spazio interno, con lesene riepiegate agli spigoli, frontone e semifrontoni con tipiche sporgenze mensoliformi graduate. Più semplice San Vitto re in Valle, secondo me di qualche decennio più tardo (il documento più antico è del 919), ma non certo del secolo XI come vorrebbe il Verzone; mentre il Santo Stefano di Pisignano e la Pieve di San Zaccaria sono state quasi interamente rifatte.

La chiesa di Santa Maria ad Nives a Faenza è senza dubbio il capo di fila del terzo gruppo - che si potrebbe an che denominare faentino, data l'ubicazione prevalente; ed è con ogni probabilità più tardo dei precedenti (non anteriore agli inizi del secolo XI, secondo me, e quindi meno ancora di essi meritevole dell'appellativo di esarcale: io vi accenno qui soltanto perchè altri studiosi hanno creduto di aggregarlo a questo capitolo, perchè esso è avvicicabile ad una chiesa ben nota e per tanti versi singolare e che da sola esigerebbe una lunga trattazione: quella dell'Abbazia benedettina di Pomposa.

L'Abbazia di Pomposa è un'opera composita, sorta tra il 751 e l'874; e fu ampliata con l'aggiunta di due campate sulla fine del secolo X e agli inizi dell'XI. Sappiamo infatti che fu riconsacrata, al termine di questi lavori, il 7 maggio del 1026. Nel corso di questo secolo il lapicida Mázulo decorò graziosamente la fronte dell'atrio allora costruito; poi si eressero le due absidiole ai lati della maggiore: e a questa fase si riferisce la lapide murata sulla fronte con la data 1150. Ma rimangono ancora le parti del secolo VIII nei fianchi e nell'abside. La fabbrica è tuttavia eccezionale, cul turalmente più raffinata (basterebbe la presenza delle colonne al posto dei pilastri): in qualche modo è un parallelo di quel più vasto processo di civilizzazione architettonica che questa cultura subisce in ambito veneziano. Io anzi penso, dopo una recente revisione di tutto il complesso (comprendente il palazzetto del Patriarcato - per le parti genuine, si intende - di fronte alla chiesa) che a Pomposa siamo in presenza di un fenomeno di "ritorno di influenza", da Venezia alla zona "esarcale" e non viceversa. Non bisogna infatti credere che Venezia abbia soltanto ricevuto da Ravenna e dal Ravennate. Anzi, almeno dal Mille in poi la direzione delle influenze è invertita: Ravenna è, culturalmente, un deserto, ed è Venezia che le restituisce, per così dire, il suo vecchio debito. Ne abbiamo esempi, del resto, al di fuori dell'architettura, nei mosaici della basilica ursiana, del 1112, opera di maestri veneziani, e in quelli, duecenteschi, del pavimento di S. Giovanni Evangelista a Ravenna, opera anch'essi di veneziani. Il "fenomeno" di Pomposa potrebbe essere spiegato in questi termini.

Per il quarto gruppo devo dire che esso, complessivamente, è di qualcosa più tardo dei precedenti, e si distingue soprattutto perchè i pilastri presentano spesso una rastratu ra doppia, e gli archetti pensili appaiono raggruppati con più articolazione e più eleganza.

E vi sarebbe infine da trattare di altre chiese, non appartenenti all'agro ravennate, ma dipendenti dalla cultura

architettonica di questo: ne ricordo qui soltanto due esemplari: il più meridionale, la Pieve del Tho o di San Giovanni in Ottavo (all'ottavo miglio della via Emilia, già presso il confine con la Toscana): da notare la presenza di colonne al posto dei pilastri; e quella più settentrionale di San Vito Ferrarese. Non mi fermo su quelle (come San Lorenzo in Vado e la Pieve Quinta) che sono state totalmente ricostruite, sebbene abbiano dato avvio a curiose ipotesi, quasi fossero genuine.

Tra le architetture in buona parte dipendenti da questa fioritura caratteristica (1) è, come ho già anticipato, l'architettura veneziana delle origini. Non si saprebbe precisare - o, almeno, io non saprei precisare, anche per la scarsità di monumenti rimastici di epoca relativamente antica - da quale dei gruppi esarcali, che ho cercato di fermare rapidamente, derivi, per questo lato, la prima architettura religiosa veneziana; escluderei tuttavia il gruppo faentino, e penserei piuttosto al primo gruppo, quello che ha il suo capo di fila in San Michele in Acervoli: soprattutto per la già presente, qui, ampiezza dell'abside, e per il suo chiaro valore di conclusione del dilatato spazio basilicale. Ma forse è più prudente rimanere al dato, che la prima architettura veneziana deriva da quest'ambito, largamente inteso. Insomma, nella nascente e crescente Venezia dei primi secoli, il vernacolo architettonico romagnolo si civilizza in una lingua più colta, più raffinata, per via di una scelta che denota appunto una intenzione di maggiore coerenza: per esempio, la sostituzione di regola a Venezia, cui accennavo, dei pilastri con colonne, ha l'effetto di disciogliere lo spazio troppo bloccato - con senso innegabilmente parabarbarico - nella paratassi dei tre corridoi paralleli delle navate degli esemplari romagnoli; l'adozione, poi quasi normale almeno negli esemplari più maturi, di un'abside di impianto semicircolare: anche questo denota un senso di ritmo, di consonanza più maturi. Anche negli interni gli spazi vengono oltre che disciolti, am-

(1) Tale fioritura non è propriamente romanica: anche i pilastri a T, o quelli a semplice o duplice rostro che da taluno sono stati assunti come un dato preromanico in realtà non lo sono affatto, giacchè la funzione di quei rostri e di quegli aggetti mensoliformi non è per nulla quella di sostenere coerentemente le nervature d'una volta concreta, fondamentale dell'organismo propriamente romanico, ma soltanto di dare appoggio alle travi del tetto a capriate lignee, allo scopo di non incarcerarle nei muri, dove, in quelle terre piuttosto umide, marcirebbero facilmente; e gli archetti pensili hanno un valore quasi esclusivamente decorativo; non di composizione spaziale come nel vero romanico, ma di scansione ritmica della superficie.-

pliati: e questa dilatazione è accentuata dalla decorazione a mosaico, che è del tutto assente nel gruppo romagnolo, ma che riappare invece a Torcello, a Murano, per esempio, anche essa come segno di una civiltà meno rustica e più colta, insieme più fedele alle origini paleocristiane e più aggiornata alle elaborazioni bizantine. E, come le absidi delle chiese veneziane a schema di basilica latina surrogano, in qualche misura, nell'ordine del significato areopagitico, il simbolismo celeste della grande cupola bizantina, così anche ne recuperano al possibile il valore architettonico, cioè di conclusione, col loro alto volo consonante con le curve scorrenti in profondità degli archi paralleli delle navate, della dilatata, ma formata e ritmica espansione dello spazio secolare della basilica. Forse la forma simbolica o il segno linguistico più pregnante in questo duplice ordine - semantico e formale - delle chiese veneziane dal Mille al Duecento sono le Madonne a mosaico delle absidi di Torcello e di Murano. Il loro bizantinismo di fondo è innegabile; ma a Venezia esse vanno intese in diverso senso, cioè precisamente nel rapporto con la forma di quelle basiliche nel loro insieme, in senso voglio dire ormai pienamente veneziano. Figure, schiette come queste Vergini, esattamente al centro del semicatino d'una grande abside, a segnare l'asse verticale da cui bilateralmente si dipartono le parallele e consonanti cadenze dell'invaso; senza null'altro accanto; isolate contro l'immensa dilatazione dell'oro, si cercherebbero invano a Costantinopoli o nelle province bizantine. D'altra dimensione figurativa dovette essere quella, famosa, della Neà di Basilio I: un'Orante, "che allargava le sue mani pure per assicurare il trionfo dell'Imperatore sui suoi nemici", scriveva Fozio; ma a noi riesce difficile vederla isolata, e con ogni probabilità non lo era; e così quella (unico altro esempio citabile) di Santa Sofia di Kiev. Di regola, la Madonna aveva il suo posto nei tamburi delle cupole, in mezzo ad altre figure (di Apostoli o più spesso di Arcangeli della Angheloktistòs).

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

Secondo ogni apparenza dunque è veneziana l'idea pittorica di stendere l'oro nudo e puro per tutta la grande cuba (una simile dilatazione del fondo aureo sarà infatti caratteristica anche della maggior parte della decorazione di San Marco; e finirà con l'assumere - per esempio nella lunetta di Mosè nell'atrio - un valore ambientale, atmosferico), e di porvi nel mezzo, isolata, raccolta, la Vergine "diritta

sopra sé com'una grua". S'intende che, perchè essa non perdesse ogni valore pittorico in mezzo a tutto quell'oro, bisognava "caricare" di qualcosa i contorni, i drappeggi, il modellato; inciderne le pieghe "mulinando attorno gli elementi plastici isolati dei ginocchi coi rilievi brillanti creati dal gioco reciproco di luce e di ombra delle pieghe semilineari", annota Demus. Ma questo linearismo non ha soltanto il senso di una massificazione provinciale rispetto a Bisanzio. - Come la larga stesura dell'oro ha la funzione di accelerare la soluzione cromatica dei valori di chiaroscuro, che nelle navate della basilica rimanevano raccolti e quasi sospesi tra gli alti valichi e tra gli archi, così l'inserzione nell'esatto mezzo di queste Vergini vuol significare il punto di arrivo delle due processioni simmetriche delle colonne: colonna anch'essa d'azzurro, che finisce di ~~tra~~ trasformare in colore anche la plasticità di quei fusti.

Venezia dunque sembra concludere e ritrovare, al di là dei suggerimenti esarcali, il senso della grande arte ravennate; cerca di recuperare quella unità tra architettura e decorazione che era stata segno della maturità e della coerenza dell'arte di Ravenna imperiale, e poi, dopo il VI secolo, si era perduta in Romagna.

Una tale intenzione (o Kunstwollen), credo si debba avere presente, nei nostri tentativi di interpretazione del valore formale delle traduzioni in veneziano delle proposte linguistiche non soltanto occidentali (in questo caso esarcali) ma anche, dall'altro quadrante, bizantine: così calme e sicure, queste, almeno in apparenza, perchè si reggevano sull'impalcatura ferma e permanente del neoplatonismo artistico dell'Oriente cristiano. Esso a Venezia non bastava più, semmai era bastato. Bisognava dare una propria originale risposta anche alla inquietudine dell'Occidente, cui infine, anche Venezia apparteneva. Il ~~tratto~~, da capo a fondo, sollecitato da questo problema.

Mediceus veneziano fm. ludo

Giova che ora riprendiamo il nostro racconto veneziano - perchè possiamo farci un'idea, non troppo romantica nè troppo turistica, ma per quanto possibile storicamente fondata, delle strutture in cui venne ad inserirsi la basilica di San Marco - prima di cercare di rispondere alle domande sul perchè e sul come e sul quando questo inserimento avvenne.

Si apre il sipario sul primo atto della "Nave", la "tragedia adriatica" che Gabriele D'Annunzio scrisse nel 1905. "Appare il pubblico Arengo, il cuore operoso della città novella che il popolo libero dei Profughi - sfuggito al ferro e al fuoco dei Barbari, francato dalle leggi della patria illustre - costruisce su le velme, su le tumbe e su le barene col legname delle foreste e col pietrame delle ruine. Da una banda sorge la Basilica non compiuta, rivolta a Oriente, col suo nartece su le colonne ingombro di arche. Dall'altra banda nereggiano contro il cielo affocato le travature e le ruote di un mulino, il dosso d'un ponte, i tetti delle case coperti di falasco, le logge sorrette da tronchi di pino, gli orti grassi di fango bituminoso, i corbami su gli scali scoperti. Nel fondo, le palafitte di larice e di ontano celano l'estuario immenso; e di là dalle palafitte sopravanzano le alte poppe del naviglio ormeggiato, le vaste vele dipinte, l'intrico delle reti delle sarlie delle antenne.....".

A parte il linguaggio prezioso e magniloquente, l'evocazione non è inattendibile: è noto che d'Annunzio si documentava con meticolosa pazienza: è difficile vederlo cadere in errori storici grossolani. Ma il fatto è che di questa "prima Venezia c'è rimasto poco o nulla. Si è pensato, in un senso molto generale, che, almeno l'intensità e la varietà del colore della faccia di Venezia, si siano non accresciute, ma attenuate col passare dei secoli: quella che noi vediamo è ricca, ma un poco spenta. A parte anche la fuliggine e l'aria inquinata che, oggi, l'hanno addirittura coperta d'una gromma di sporcizia nerastra; talchè la prima cosa da fare, quando si decideranno a spendere quei famosi 250 miliardi, sarebbe, secondo me, quella di lavarghe el muso - come ha fatto Malraux a Parigi -: si avrebbe un primo risultato apprezzabile -. Ma i colori, che uscirebbero da questa prima operazione, non sarebbero certo vivi e brillanti: questa attenuazione del colore penso sia avvenuta a cominciare dal momento in cui strutture per tre quarti di legno e di mattoni intonacati furono sostituite quasi integralmente dal marmo. Ma non credo possiamo senz'altro concludere di qui che la prima Venezia fosse, come diceva il mio compianto maestro Fiocco, una "urbs picta" - anche perchè non era ancora una urbs. Vero è che nel 1495 Filippo di Comynes ne rilevava, con accento di stupore (il quale ne attesta la singolarità, di fronte alle altre città d'Italia e d'Europa- "les anciennes maisons tout peintes". Ma

Ma questa anciennes, erano, per lui, quelle tardomedievali, cioè in maggioranza trecentesche, mentre le moderne, quelle del suo tempo, erano ormai quasi tutte intessute o incrostate di marmi. Il punto cruciale del trapasso - non già per qualche edificio singolo, s'intende; ma per l'insieme urbanistico - credo si possa precisare nell'avvento del tardo, irrazionale gotico, col suo "principio" della controcurva - come lo chiamò il Fogillon: - con la sua ricchezza non solo, ma con le sue intrecciate polifore, i suoi rosoni, ecc., che finirono col divorare quasi per intero le facciate, portandone l'immagine ancor più in superficie: motivo evidentemente importato dalla "fabbrica del Dom" di Milano, introdotto da Matteo Raverti e dagli altri lombardi; ma divenuto in breve uno dei lineamenti più caratteristici della faccia di Venezia quale noi la vediamo; mentre per l'innanzi, fino a tutto il Trecento, le facciate delle case, anche quelle "con torreselle", anche quelle di gusto gotico - ma con le finestre almeno ai lati rade e isolate - lasciavano ampie cortine di muro chiuso, che senza dubbio in origine era coperto da intonaci dipinti.

Ma prima? E' noto che non v'è edificio oggi a Venezia, che risalga oltre il XII secolo (tra l'altro, l'incendio della città del 1105 dovette essere veramente disastroso) e d'altronde, se per l'architettura chiesastica gli esempi del Ravennate, o anche del litorale veneto e delle isole, possono offrire indicazioni utili, ciò non avviene per l'architettura civile. Della cosiddetta casa di Drogdone a Ravenna - che con ogni probabilità non era affatto una casa: io penso fosse soltanto un muro di collegamento tra le strutture della "civitas barbarica" di Teodorico - non rimangono che relitti malamente ricomposti, in ogni caso indecifrabili. Nulla è rimasto della prima casa veneziana di cui s'abbia notizia: quella casa Theophilato de Torcello che è nominata nel testamento di Giustiniano Parteciaco (cfr. Cessi, Documenti, pg.93: il testamento è in copie dei secc. XIV e XVI, però su esemplare autentico del IX). Il passo dice: "quidquid exinde remanserit de lapidibus et quidquid circa hanc (p) etram jacet de casa Theophilato de Torcello hedificentur basilica beati Marci evangeliste, sicut supra imperavimus". Nulla è detto della forma architettonica dell'edificio: si sa solo che questa casa, certo anteriore al sec. IX, era di pietra e rivestita da "lapidibus": materiale che quel testamento dispone sia usato per costruire la basilica di S. Marco: il che ci fa capire almeno questo: che si perpetuava il sistema delle "crustae", corrente già nell'edilizia imperiale romana, ma particolarmente adatto per rivestire una città come Venezia.

Il documento tuttavia è importante, anche perchè attesta il modo di fare caratteristico dei costruttori veneziani

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

Il che non obbediva soltanto al generico criterio medievale del risparmio del materiale, come sembrava a Pietro Selvatico, che nel suo "Architettura e scultura in Venezia" scriveva: "ogni volta che una fabbrica nel Medioevo si ristorava, tentavasi di riporre in uso gli ornamenti scolpiti a fine di non aumentare inutilmente la spesa". Sano criterio, e non soltanto medievale; e che in nessun luogo come a Venezia aveva ragione d'essere applicato -- se solo si rifletta sulle condizioni iniziali di vita di questa città --: qui infatti si fu costretti a giovarsi di tutto quel che si poté raccattare e trasportare: prima degli edifici diruti delle antiche sedi di terraferma; poi da quelli delle isole dei più antichi insediamenti (es., appunto, Torcello); poi, di man in mano che le navi approdavano a terre sempre più lontane, dalle rive del Levante, infine, da Costantinopoli. E dapprima possiamo pensare non s'andasse troppo per il sottile nella raccolta. Ma poi si poté scegliere: ed è qui appunto che interviene l'intenzione artistica; ed il problema non è più solo pratico e funzionale: diventa anche problema estetico. Quell'intenzione agisce in due sensi. Spinge i navigatori e i mercanti veneziani a raccogliere e portare in patria ciò di cui riescono ad impadronirsi nei loro viaggi, purchè risponda al loro gusto per il colore (il loro comportamento, è stato detto efficacemente, è quello della gazza ladra, che arraffa dove può quel che è colorato e brillante, e lo porta, l'incastra nel proprio nido). Ma v'erano anche precise disposizioni della Signoria, che facevan obbligo ad ogni capitano da mar, di trasportare oltre alle mercanzie, un quantitativo di exuviae da costruzione e decorazione). Ma poi, giunto il materiale a Venezia è quella intenzione artistica, quel gusto che li guida a metter in opera, a disporre quel materiale in senso tutto e soltanto coloristico: ad incrostare le superfici di case e chiese con formelle, pàtere, rocchi di colonnine, capitelli, cornici, pezzi di mosaici pavimentali, ed anche frammenti di amboni e d'altre suppellettili ecclesiastiche: tutto ciò si ricompone in modo irrazionale, ma rispondente ad un'intenzione coloristica infallibile: cotesti "montages", placcature, matières collées,

come nelle opere dai cubisti in poi, valgono come altrettante pennellate di colore che mettono in forma quei quadri, che sono ancor oggi, ma più, naturalmente, dovevan essere nel Medioevo, le facciate, le superfici delle fabbriche veneziane.

Case, fundamenta, ponti, continuarono ad essere ⁱⁿ gran parte di legno (fino al Quattrocento, possiamo dire: ne abbiamo testimonianza nei quadri, famosi, di Gentile Bellini e di Vittore Carpaccio) ancorchè, almeno nelle parti più "nobili" - che eran poi quelle che davano sul canale - talora rivestite e abbellite da codesti relitti marmorei. Ma possiamo credere che, già nei primi tempi, i Veneziani non s'accontentassero di incorporare soltanto frammenti. Già le prime chiese, s'è visto, e i primi campanili, secondo la tradizione "esarcale", avevano mura di mattoni: decorate, all'esterno, dal caratteristico gioco di lesene leggere e di archetti ciechi (Sant'Eufemia alla Giudecca, San Giovanni Decollato, ecc.); è facile supporre che un certo partito ornamentale fosse tratto talora anche dalla disposizione dei mattoni stessi (com'è attestato del resto da certi esemplari, maturi, rimastici: il campanile di Caorle, per es., o Santa Maria e Donato di Murano, Santa Fosca di Torcello, ecc.); avessero insomma, più o meno sviluppati, almeno tratti di quella decorazione ceramoplastica, i cui primi esempi - come penso d'aver dimostrato altra volta - si ritrovano nell'architettura tardoromana: da questa, passano, insieme, all'architettura carolingia ed a quella esarcale: ed è da questa, ovviamente, che tale decorazione si trasmette a Venezia. Ma in qualche caso le exuvie importate erano qualcosa di più di frammenti erratici: i Veneziani arrivarono a smontare interi piccoli edifici, a trasportare gli elementi ed a rimontarli in patria.

Cito ad esempio - perchè è particolarmente curioso, e può essere indicativo - il "caso" del santuario che oggi si trova sul monte Miesna presso Feltre, ed è dedicato ai Santi Vittore e Corona. Su questo singolare edificio, a torto trascurato, se non addirittura ignorato (forse per la sua anomalia) dagli storici dell'arte, anche dagli specialisti della storia dell'arte della nostra regione: su questo santuario, fondato intorno al 1055 dal crociato feltrino Giovanni da Vidor, io rivolsi l'attenzione da molto tempo, e richiamai quella degli studiosi nel corso di una comunicazione - poi uscita come articolo - letta all'Istituto Veneto di S. L. A., ancora nell'anno 1935 - facendo allora notare soprattutto le singolarità della stessa presenza di un martyrium di evidente ispirazione paleocristiana - orientale in una zona così interna del Veneto - nella quale non giunge l'ondata di bizantinismo, che tocca Venezia e le spiagge adriatiche intorno al Mille.

L'etichetta "romantica" tradizionalmente applicata anche alla parte più antica dell'edificio, mi sembrava del tutto impropria: la costruzione mi apparve fin da allora una evidente imitazione d'un santuario bizantino "a croce inscritta", dove le campate coperte da volte a botte erano i bracci della croce, mentre quelle coperte da crociere corrispondevano alle "camere d'angolo". Al di sopra del quadrato centrale dove, negli edifici maturi del tipo, si trova di solito la cupola, v'è una crociera più elevata delle altre - il che attribuisce ad imperizia del costruttore occidentale, non adusato a quel modulo architettonico - .

Ma lo stile delle sculture, soprattutto, mi pareva perentorio: quelle dell'Arca dei Martiri, coi capitelli delle colonnine che la reggono e quelle dei maggiori capitelli, che coronano le dieci colonne marmoree del sacello: che in nessun modo mi sembrava di poter assegnare all'epoca della fondazione del Martyrium (metà circa del sec. XI), cioè al "II° periodo aureo" dell'arte bizantina. "Le affinità con opere del periodo macedone sono alquanto generiche e dovute..... - scrivevo in quel saggio giovanilissimo - a quella tendenza a rifarsi ad esempi arcaici....mentre le sculture feltrine si collegano direttamente ad opere cristiane orientali..... su per giù dell'epoca del fregio dell'architrave dei SS. Sergio e Bacco a Costantinopoli, ecc.. "Lo stile" ci guida verso l'arte siriano-palestinese del periodo immediatamente pregiustiniano. E' quindi logico pensare che il crociato da Vidor abbia pietosamente raccolto laggiù dei relitti di qualche tempio del V secolo rovinato dagli infedeli, e di questi resti poi si sia servito per decorare, tornato in patria, la chiesa feltrina, ch'egli stesso fece costruire, dando forse suggerimenti all'architetto locale perchè la sua forma s'avvicinasse a quella dei santuari ch'egli aveva visto in Oriente. Che tale supposizione non sia cervelotica è confermato dall'esistenza, nella chiesa stessa, di un grandioso e bellissimo trono di marmo orientale, di tipo nettamente paleocristiano, ed attribuibile.....ad artigiani della zona siriano-egiziana. Anch'esso dovette essere trasportato a Feltre dal da Vidor, che probabilmente lo raccolse là dove aveva adunato gli altri frammenti marmorei. Ad ogni modo, quel che risulta... è che il santuario feltrino, eretto dalla pietosa volontà d'un uomo e decorato da elementi importanti ed estemporanei, è cosa eccezionale: non può essere assunto quale indice d'una penetrazione bizantina fino alla zona delle prealpi, che ne rimase, di fatto, immune". -

Così scrivevo più di trentacinque anni fa; poi altre notizie, che sostanzialmente confermavano dal punto di vista storico-artistico, quelle mie vecchie osservazioni basate sui soli dati stilistici, furono raccolte da uno studio del prof.

A. Dal Zotto: il quale, ritessendo la storia delle vicende delle reliquie dei due martiri fino alla loro ultima deposizione a Feltre, sulla base del manoscritto feltrino dello Inlustre Certamen e di altri documenti bene raccolti ed interpretati, ricostruiva a questo modo la serie cronologica delle deposizioni successive dei santi Vittore e Corona:

- 1 - dal 171 (data del martirio) al 215 d. c. nel cimitero di Alessandria.
- 2 - dal 215 all' 802 a Ceronia di Cipro.
- 3 - dall'802 all'804 in Sicilia, forse a Messina.
- 4 - dall' 805 al 1055 c. a Venezia, nel martyrium preesistente alla chiesa di S. Moisè.
- 5 - dal 1055 c. a Feltre, nel sacello fondato sul monte Miesna da Giovanni da Vidor.

Un'iscrizione latina incisa sopra una tavoletta di piombo, ritrovata a Feltre entro la cassa dei Martiri durante la ricognizione della loro ~~sepolti~~ il 19 maggio 1943, attesta che le reliquie furono una volta traslate per mare, sotto Antonino Caracalla a Cipro dal martire Teodoro, e ricomposte "da me indegno Solino, vescovo di Ceronia". - E' noto che il latino, come lingua ufficiale della chiesa cipriota, durò da gli inizi del secolo VI ai primi decenni del VII: l'iscrizione, e la composizione delle reliquie nella loro cassa a Ceronia, van poste quindi, con molte probabilità, sugli inizi del VI. Sarebbe lungo riassumere qui le osservazioni del Dal Zotto, le quali portano a queste legittime conclusioni: "siccome nell'iscrizione si contano gli anni dalla nascita di Cristo, il tempo dell'episcopato di Solino va fissato a cavallo dei due secoli (V e VI)... Sarebbero a mio avviso da collocare nel medesimo giro di tempo l'episcopato di Solino, il riassetto del sepolcro dei Santi e la traduzione dal greco al latino dell'Inlustre Certamen... pervenuta nel Veneto insieme con le Reliquie e conservatasi nella copia del codice di Feltre....".

A quegli anni (scorcio tra il V e il VI secolo), ed allo stesso vescovo di Solino, io pensai (e pubblicai nello Jahrbuch des Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft di Vienna del 1952) si potesse assegnare anche la costruzione del primo Martyrium di S. Vittore: in esso credo fossero anche i marmi, che poi furono asportati, e seguirono le sorti delle reliquie nelle loro successive peregrinazioni fino a Feltre, dove ancor oggi si vedono. Non solo la cassa di piombo contenente le reliquie e la tavoletta inscritta, ma anche l'arca con le sue colonnine di sostegno, e le dieci colonne coi loro capitelli, appartengono, secondo me, a questo primo martyrium cipriota degli inizi del sec. VI. Ciò è confermato

dallo stile di quelle sculture: il cui carattere "siriano" s'intende, ricordando, oltre che l'aspetto generale dell'arte di Cipro in questo periodo, anche il fatto che i quattordici episcopati di Cipro dipesero da Antiochia dal tempo del Concilio di Nicea, 325, fino al termine del secolo V, quando Salamina fu dichiarata sede apostolica e metropolitana, per cui la chiesa di Cipro si rese indipendente da Antiochia.

Dopo la conquista di Cipro da parte dei mussulmani di Harun el Rascid (802), ed il conseguente esodo dall'isola di gran parte dei religiosi cristiani con tutte le cose sacre che poterono mettere in salvo, le reliquie di Vittore e Corona sarebbero passate in Sicilia, dove sarebbero rimaste per tre anni, dall'802 all'804, quando vennero in possesso dei Veneziani, che le trasferirono in patria (insieme con quelle di Barnaba, Spiridone e Ilarione). Questa sosta siciliana, tuttavia, malgrado le sottigliezze interpretative del Dal Zotto dell'accenno relativo nella copia feltrina dell'Inlustre Certamen, rimane per me ancora dubbia: comunque, di scarso interesse. Quel che risulta accertato, è che le reliquie si trovavano a Venezia negli ultimi anni del dogado di Giovanni Galbaio; e che a Venezia, intorno all'805, si costruì per ricoverarle il piccolo martyrium di S. Vittore, sull'area dove poi doveva sorgere la chiesa di S. Moisè. Il Dal Zotto suppone che il materiale artistico di questo sacello, poi trasferito a Feltre, fosse tolto dai Veneziani a qualche antico edificio di Ravenna, e, a sostegno di questa ipotesi, reca il confronto tra i capitelli feltrini e quelli a paniera ondulata di San Vitale. V'è, certo, somiglianza nel "tipo" (ed è già ammirevole che uno studioso non specialista abbia ben veduto che si tratta di sculture dello stesso giro di tempo): ma ^{non} vi sono a Feltre, specie nei capitelli del loggiato, caratteri romano-occidentali di Ravenna, ~~è da~~ ^{da} confermare piuttosto l'ipotesi che provengano an ch'essi dal martyrium cipriota del vescovo Solino.

Il sacello veneziano, insufficiente ai bisogni d'una chiesa parrocchiale, fu demolito verso la metà del sec. XI. Allora, non soltanto la cassa con le reliquie, ma anche l'arca che le conteneva, e le dieci colonne coi loro capitelli furono salvati dalla distruzione, e da Domenico Contarini donate, per le sue benemeritenze verso la Repubblica, a Giovanni da Vidor: il quale li trasportò nella sua città natale, e li impiegò per la sua costruzione sul monte Miesna. L'edificio ripeté grosso modo la forma del martyrium veneziano, che a sua volta aveva probabilmente voluto riprodurre il sacello costruito con lo stesso materiale a Cipro sui primi del VI secolo.

Esso meriterebbe uno studio completo; per ora basterà riferire sul singolare trofeo che conteneva, e in parte

ancora contiene: quello che nell'articolo viennese del '52 chiamavo una sorta di monumentale Abrasax (un amuleto lapideo). Le parti che ne sono rimaste, smembrate, nel piccolo museo della chiesa feltrina, sono due lastre di marmo rosa, alte ciascuna m. 0,76, ornate da figurette eseguite con la tecnica dell'agemina: il marmo fu incavato, e poi gli incavi furono riempiti di pasta metallica nera.

Vale la pena, per terminare, ^N/completare la notizia delle davvero curiose vicende del monumento.

Tra i marmi passati da Venezia a Feltre intorno al 1055 non vi erano soltanto queste due lastre: v'era anche una piccola statua, della stessa altezza (m. 0,76) di Antinoo. Considerata probabilmente scandalosa o incongrua per un santuario cristiano, essa fu portata, dallo stesso vescovo Odorico Falier

che consacrò il sacello feltrino, nel castello di sua proprietà a Servo. La statuetta, di marmo nero, non fu tenuta in gran conto dai Falier, e rimase abbandonata e sepolta sotto le macerie del castello quando questo fu, con tutti gli altri del territorio feltrino, raso al suolo per ~~il~~ decreto della Repubblica di Venezia, nel 1421. La si ritrovò durante i lavori di sterro del 1574: allora, acquistata da Daniele Tormitano, fu da questo regalata al patriarca di Aquileia Giovanni Grimani, ed entrò a far parte della Raccolta Grimani, divenuta poi il nucleo dell'attuale Museo Archeologico di Venezia (fu allora che si eseguirono i restauri in bronzo che oggi si vedono).

Si tratta dunque dell' Antinoo Grimani, le cui vicende sono, d'ora in poi, note. Esso nel 1854 lasciò Venezia, spedito al Museo di Berlino da certo von Strinbùchel-Rheinwall.

Il Dal Zotto, che ritesse la storia delle sue curiose vicende, riunisce intelligentemente la statua di Antinoo ai due plutei istoriati rimasti a Feltre: i tre pezzi infatti cor rispondono perfettamente per misure, e inoltre le figurette delle lastre appaiono per la maggior parte affrontate, o meglio, rivolte verso il centro, dove si trovava la statua. Non par dubbio che in origine i tre pezzi costituissero un unico monu mento, un trofeo, che doveva ornare un tempietto dedicato ad Antinoo presumibilmente (dato lo stile della scultura) dallo stesso imperatore Adriano ad Alessandria: qui il trofeo doveva essere naturalmente completato dalla sua cornice, appoggia to sul suo "bátron" e posto sopra il "bomós".

Di particolare interesse sono le due lastre rimaste a Feltre, con le loro figurine nere. Esse si riferiscono senza dubbio al culto di Antinoo: il quale, com'è noto, dopo la morte - da lui cercata deliberatamente per consacrare l'anima sua alla felicità di Adriano - fu divinizzato. Il suo culto, voluto dall'imperatore, fu elaborato sui principii teologici degli Egizi (egli diviene Osiride, abita una nuova stella,

dalla quale la sua anima esce ogni mattina, e alla quale ritorna ogni sera, illuminandola del suo splendore, ecc.). Il Dal Zotto trova di ciò chiara conferma nelle immagini dei due plutei: prendendo esempio dalla interpretazione di Höpfer della Stele di Metternich, identifica le figure ad una ad una e ne ricerca il significato. Si tratta di simboli specificamente egizii, riferiti alla morte ed alla resurrezione di Antinoo. Costui - tale sarebbe in breve il senso complessivo dell'intero trofeo, statua e tavole - uscito dalla sala della doppia Giustizia e superate le difficili prove dell'anima (raffigurate nell'antitesi tra simboli malvagi e simboli di salvazione, contrapposti nelle due tavole) ha udito la sentenza del dio Thoth, che lo resuscita. - La presenza poi di simboli riferibili alla magia astrologica "fa sottintendere tutta una serie di preghiere apotropèe da parte dei fedeli, di offerte, di atti espiatori e di invocazioni al nume benigno, potente sia nel regno dell'amore, sia nella persecuzione contro l'iniquità".

Su di ciò, non credo possano sussistere ancora gravi problemi. Ma le sorti successive di quel trofeo sono curiose. Esso seguì le spoglie dei martiri cristiani Vittore e Corona nelle loro numerose peregrinazioni: fece parte integrante del loro martyrion, fino alla loro ultima traslazione a Feltrina. Durante le stragi e le espulsioni ordinate ad Alessandria da Ca racalla nel 215, "ierá tina esiléte" scrisse Dione: tra questi ierà vi fu anche il tempietto dedicato ad Antinoo: i cristiani fuggitivi lo spogliarono del suo trofeo e ne portarono i pezzi a Cipro, insieme coi resti dei due martiri.

Ciò, secondo l'iscrizione della lamina di piombo trovata nella loro cassa, sarebbe stato opera, particolarmente, di un Teodoro, che l'autore dell'epigrafe, Solino - colui che agli inizi del sec. VI ricompose le spoglie a Cerinia - chiama martire.

Ma quale fu la ragione che spinse Teodoro ad impadronirsi del trofeo pagano? Il Dal Zotto ne dà la spiegazione che appare la più ovvia: l'idolo sarebbe stato considerato dai cristiani una sorta di preda bellica, una spoglia trafugata al nemico vinto perchè ornasse la tomba del "martire vincitore". "L'accostare alle spoglie dei Santi la statuette di Antinoo insieme con l'emblema della sua apoteosi significava per Teodoro la vittoria di Cristo sull'idolo imperiale: la vittoria di colui che aveva affrontato il martirio per amore di Cristo sul disgraziato che aveva dato la vita per un uomo mortale: la vittoria del costume purissimo sull'aberrante divinizzazione della lussuria....".

Ma, a ripensarci, questa spiegazione non soddisfa com-

pletamente. Può essere che codesta fosse l'idea che spinse i cristiani di Alessandria, nel 215, e particolarmente Teodoro (soprattutto se costui era tra i discepoli di Origene) ad asportare il trofeo di Antinoo dal suo tempio: ma è difficile credere che, con la stessa idea, un vescovo del VI sec. ospitasse un siffatto idolo, considerandolo sempre come tale, in un santuario cristiano, e che questo fatto si ripetesse poi con tanta pertinacia in tutte le successive ricostruzioni del martyrium di S. Vittore. Giacchè, s'è visto, sempre il trofeo di Antinoo fu messo in salvo (e non dovette sempre essere facile) insieme con le reliquie, fino alla loro ultima dimora sul monte Miesna.

E allora vien fatto di chiedersi se non ci si trovi anche qui di fronte ad un esempio, particolarmente vistoso, di "cristianizzazione" di immagini e simboli pagani: un processo, che non possiamo negare sia avvenuto, e su scala piuttosto larga, specialmente in Egitto: ne fanno fede tra l'altro numerose sculture copte, indubbiamente cristiane, ma rappresentanti, talora in maniera assai esplicita e veristica, figure ed episodi di miti pagani, che sembrerebbero il più possibile lontani dal Cristianesimo (es. Leda col Cigno, Afrodite, ecc.). Ne fa fede anche tutto un gruppo di sculture, variamente interpretate, ma probabilmente di trapezofori (es. il noto "Orfeo" del Museo Bizantino di Atene, ed altri numerosi marmi della stessa forma e press'a poco delle stesse misure), molti dei quali io penso sostenessero mense cristiane. Per essi è spesso possibile stabilire, o supporre con molta verosimiglianza, la provenienza alessandrina, e su di essi, insieme con simboli più correntemente cristianizzati (es. l' Ermete crioforo-Buon Pastore) ricorrono spesso soggetti analoghi a quelli dei timpani o delle lunette copte.

Codeste rappresentazioni pagane cristianizzate hanno un significato comune: la morte e la resurrezione. Al tramonto della classicità, com'è noto, gli antichi e più profondi significati - che la tradizione classica aveva passato sotto silenzio - di alquanti mitologemi greci riaffiorano: di Afrodite, per es. si ripresenta l'antico volto lunare, notturno: ricompare l'epitymbidia onorata a Delfi.

E non soltanto dunque - ciò che è più noto ed ovvio - i miti di Dioniso e di Orfeo, variamente commisti e contaminati con divinità egizie, ebraiche, e coi simboli della magia, ma anche, è da credere quelli di Afrodite, anche quelli degli amori di Giove, come Leda, riassumono il significato primitivo di morte e resurrezione: ed è per questa via, penso, che sono per qualche tempo ospitati in alcuni cicli sepolcrali cristiani.

Non meraviglierebbe quindi, che con questo significato (che poi si perdettero), vi fosse stato assunto anche il trofeo alessandrino del morto e risorgente Antinoo.

Ma non è tanto questo, che interessa a noi ora per il nostro argomento specifico. Interessa aver potuto stabilire, a seguito della ricerca, che un intero, ancorchè di modeste dimensioni, edificio fu trasportato dall' "Oriente" cristiano all'inizi del IX secolo, a Venezia, e quivi ricostruito: e ciò fu possibile perchè il suo "tipo" architettonico poteva naturalmente inserirsi nella generale tipologia dell'edilizia veneziana primitiva (non doveva discostarsi di molto, per es., dal "tipo" del primo sacello di S. Giacomo di Rialto) perchè anche questa s'alimentava direttamente dalle stesse radici tardoromane e paleocristiane.

L'esempio, tuttavia, che ho voluto riferirvi in estenso, attesta pure quanto sia difficile la ricognizione non pure della decorazione, ma anche dell'architettura veneziana delle origini.

E' un caso abbastanza curioso questo, del trasporto d'un edificio intero, e non certo frequente; ma forse non unico, sebbene, ch'io sappia, non ne conosciamo altri esempi. S'intende, che la grande maggioranza delle spoglie consisteva in opere singole di scultura e di mosaico; ma soprattutto di frammenti, e che (almeno io così credo) codesti edifici "marmorei" rimanevano ancora isolati, senza valore determinante per la struttura urbanistica globale della città, che, lo vedremo tra poco, raggiunse la pienezza della sua continuità soltanto al termine del Medioevo.

Non vi sono difficoltà archeologiche particolarmente gravi per reperire e classificare nell'ordine cronologico, topografico e stilistico quegli inserti: sui quali pure dobbiamo fondarci per lo studio dell'arte veneziana dei primi secoli - se non vogliamo, come si fa abbastanza spesso, farla iniziare, se non proprio col Duecento, col Mille - . Ma è chiaro, che il problema non è soltanto archeologico; anzi che esso diventa critico solo se indaghiamo il valore, che coteste citazioni sono portate ad assumere nel tessuto linguistico e poetico di Venezia, secolo per secolo. La raccolta e la classificazione sono a buon punto; e possiamo stabilire, se un capitello rimesso in opera, un frammento d'architrave o di pluteo, una formella scolpita (oltre s'intende a interi gruppi come quello dei Tetrarchi in Piazzetta) sono opera del IV o del VI o del IX secolo; se sono stati asportati da

Aquileia o da Grado, o dalla Siria, dall'Egitto, dall'Asia minore o da Costantinopoli; o da Ravenna, dall'Istria, dalla Dalmazia, dalle coste dell'Italia meridionale; o anche da Pisa o da Genova, dove a loro volta potevano provenire dall'Oriente, come preda bellica (caso tipico quello dei pilastri acritani), ecc. . Ma non conviene raccogliere qui schede: questo, per me, è tipico lavoro di seminario. Giova invece in queste, che sono lezioni, e quindi credo debbano avere carattere prevalentemente critico, tentare di interpretare la presenza di quelle exuviae come indici di gusto - e possibilmente non del generico gusto veneziano, ma di come esso si sia venuto articolando, secolo per secolo, nel Medioevo - .

Già ho avuto modo di dire qualcosa sullo "stile" degli edifici religiosi di Venezia fino a dopo il Mille: essi si legano, genericamente, al gruppo che, malgrado le riserve, possiamo continuare a denominare "esarcale". E ho detto anche che non par dubbio, che da questa cultura pur così tradizionalista - o forse appunto perchè tale - si maturasse in forma propriamente veneziana quando nemmeno qui si rimase immuni da quella febbre di costruzione che scosse tutto l'Occidente, doppiato il promontorio dell'anno Mille. Essa non fu certo di sintassi propriamente romanica: l'arte romanica è soluzione del paratattismo postbarbarico dell'Europa: è dai blocchi spaziali giustapposti, serrati da nude muraglie, sigillati da volte concrete, che può nascere la dinamica dialettica di spazi e di strutture del S. Ambrogio di Milano. E neppure, salvo la sola eccezione di San Marco, appunto, di forma bizantina. Qui, si rimase sempre fedeli alla spazialità unitaria, vacua, poco articolata perchè non sentita come sostanza, come volume, della tradizione paleocristiana. Tuttavia è sufficiente confrontare, per es., le basiliche di Caorle, di Santa Maria e Donato di Murano, di Santa Maria di Torcello col martyrium di Santa Fosca accanto, con le pievi, anche le più mature, dell'Esarcato di Ravenna, per accorgersi di quanto vi sia in quelle di nuovo e di specificamente veneziano; e la novità, s'intende, è soprattutto nell'ordine veneziano dell'architettura, cioè non tanto nella composizione dell'invaso spaziale, quanto nella raffinata coloritura del suo involucro.

Per l'architettura, come si dice, civile, gli indici sono ancora più scarsi; ma possiamo almeno supporre che il tipo di facciata (poichè di questo soprattutto s'ha da parlare a Venezia) della "casa con torreselle", cui ho già accennato, s'affermasse già nei primi tempi. Demus pensa, che l'adozione d'una facciata siffatta sia imputabile, più che ad una continuità di tradizione, ad una reviviscenza, nel Duecento, di modi tardoromani e paleocristiani, parallela a quel

la ch'egli crede di ravvisare in tutto un gruppo di sculture in San Marco. Ma, a mio parere almeno, quest'ipotesi non finisce di convincere. A parte il problema del Fondaco dei Turchi, sta il fatto che nel Duecento s'hanno già palazzi come ca' Lo redan e ca' Farsetti, dove la facciata è tutta divorata dalle polifore: il che fa pensare piuttosto ad un grado ulteriore di sviluppo, rispetto alla casa con torreselle. Il fatto che il "tipo" di questa rimanga a lungo non è sufficiente a postulare un'adozione relativamente tardiva: la fedeltà alle origini attraverso il variare degli "stili" è caratteristica della civiltà veneziana. Ma su quest'argomento torneremo tra poco.

La scultura - poichè conviene accennare anche ad essa, per non lasciare il quadro troppo incompleto - è, tra le arti di Venezia, la più trascurata solitamente, almeno fino al Duecento. Ma credo che - a parte, s'intende, le spoglie - si sia in grado di raggruppare secolo per secolo opere che sian da ritenere prodotte da botteghe locali, propriamente veneziane, e di tentare almeno di delinearne una storia. Anche qui, i riferimenti più arcaici puntano verso la Ravenna esarcale. Le sculture più antiche, che possiamo credere prodotte a Venezia, son certe transenne, o frammenti di archi, di architravi, ecc., o certe vere da pozzo, che mostrano costantemente una decorazione a intreccio a due o tre capi, derivata da quel tipo che s'usa dire longobardo o carolingio (non discuteremo qui su quale denominazione sia più propria), e insieme certe pàtere il più delle volte con animali affrontati - che sono state poi ripetute e falsificate le mille volte, e si ritrovano inserite un po' dappertutto - . Sebbene una decorazione a intreccio siffatta additi il mondo postbarbarico, ritengo ch'essa approdi a Venezia per la via di Ravenna. la quale, pur conservando senza dubbio, anche esaurita la grande fioritura del VI sec., fedeltà alla tradizione paleocristiana e protobizantina, imperverita e decaduta a sermo rustico, non rimase immune, nell'VIII e nel IX sec., da influssi dell'Occidente: sia in pittura che in scultura: come provano per es. gli intrecci di tipo cosiddetto "longobardo" del sarcofago dell'arcivescovo Felice (706-723), o di tipo cosiddetto carolingio dell'arca di San Vittore, ecc.. Essi sono accolti quasi immediatamente a Venezia (per qualche esempio che mi vien alla mente: cornici su case in calle del Spezier, in corte della Cazza seconda, transenne al tragheto di ca' Rezzonico, finestra al ponte della Frescada; biforetta sulla riva del Carbon - per non parlare dei resti di Torcello, di Murano, di Mazzorbo, ecc. - numerose vere da pozzo in varii luoghi - molti interessanti esemplari, di cui esistono fotografie Boehm, erano nella raccolta Dal Zotto, ecc.).

E' probabile che all'iniziale - e, a ben guardare, ri

conoscibile - derivazione ravennate, si sia poi sommata una diretta azione di quella cultura carolingia, ch'ebbe un momento di forte affermazione nelle nostre terre, specie nel sec. IX: dalla Verona di Pipino e del beato Pacifico all'Aquileia del patriarca Massenzio. In quel tempo possiamo dire che pressochè tutte le chiese della zona furono almeno rimaneggiate, forse anche per ragioni liturgiche e soprattutto nel presbiterio, sotto il quale si dovettero praticare anche cripte: non si spiegherebbe altrimenti la presenza di quelle, davvero numerosissime, sculture ad intreccio carolingio, che si trovano ancora, qualche rara volta al loro posto (es. Aquileia), ma più spesso riadoperate qua e là quando si rinnovarono le chiese; o anche salvate ma non rimesse in opera, e rimaste negli anditi o nelle sagrestie (es. Caorle): esse in origine decoravano plutei, architravi, pergule, ecc., e stanno a darci testimonianza che, prima delle rifondazioni del Mille, vi fu veramente una fase carolingia nella cultura artistica veneta, almeno di terraferma. Alla quale, dicevo, seppure marginalmente, anche Venezia partecipò; e forse non solo con l'accoglimento di siffatte decorazioni. Non mi sentirei di escludere per es. che la prima San Marco (cappella ducale: che, come vedremo, Demus connette all'istituto della Eigenkirche): fondata dalla vedova del doge Giustiniano Partecipazio subito dopo la morte di questo nell' 820, anche se ebbe, come pensa Forlati, l'impianto d'un martyrium, anzi d'un apostolion cruciforme, potesse aver accolto qualche suggerimento carolingio, specie per quanto riguarda la cripta. Già il Cattaneo aveva sostenuto che la parte ovest della cripta attuale, con le sue concamerazioni laterali, è struttura del sec. IX: è lecito dunque pensare che la cripta della prima San Marco, mentre non poteva essere, ovviamente, di tipo bizantino, non era nemmeno del tipo semianulare di Ravenna e poi di Roma; ma piuttosto del tipo carolingio e concamerazioni, la cui presenza nelle nostre terre è attestata per es. da quella di S. Salvatore a Sirmione (di cui esistono rilievi dell'Orti Manara), e soprattutto da quella, grandiosa, recentemente scavata sotto Santa Sofia di Padova: ch'io ritengo sia appunto una vasta e articolata cripta carolingia, non soltanto perchè la sua pianta è molto simile a quella di Sirmione, ma anche perchè le sue strutture sono solidali, e rivelano identità di tecnica muraria, con quelle del registro inferiore dell'emiciclo esterno, che tutti gli studiosi sono concordi nel ritenere carolingio -.

Giova poi tener presente anche l'indicazione del Chronicon Altinate, secondo cui la prima San Marco avrebbe avuto la forma del Santo Sepolcro di Gerusalemme - l'Anastasis, che abbiamo tante volte richiamato nei corsi di questi ultimi anni, anche a proposito della prima architettura islamica a Gerusalemme - (e non era la sola, a Venezia, così fatta: vi

erano anche S. Salvador e San Zaccaria). Il pavimento, a livello della chiesa, era costituito da una grata di ferro, da cui si potea vedere il sepulcrum, vero o presunto (sepulcrum infatti significherebbe propriamente tomba con illatio mortui: non sappiamo se i resti dell'evangelista Marco vi fossero veramente; l'importante è che i Veneziani lo credevano e lo sostenevano), di sotto al quale si accedeva per una scala a due rami. Il che fa necessariamente pensare alle disposizioni di quei martyria a due piani sovrapposti, bene studiati da Dyggve e da Grabar: i quali nel Medioevo furono esemplari proprio per tali cappelle palatine, ch'erano insieme lipsanoteche e camere del tesoro: a cominciare dalla cappella arcivescovile di Ravenna. E come questa potevan avere una pianta embrionalmente a croce, ed essere coperte da volta concreta, o anche da cupola sul quadrato centrale.

Ma di ciò tratteremo più diffusamente più innanzi, quando affronteremo il problema di San Marco, appunto. Ora ci conviene chiudere - provvisoriamente - l'argomento della scultura, riprendendo il filo della ricognizione del "gusto" veneziano prima del Mille (poichè in seguito, e soprattutto nel Duecento, il cammino è più agevole e più battuto); tanto più, che questo gusto non si può rintracciare nell'ambito della pittura, di cui è scomparso ogni esempio, salvo frammenti di mosaici pavimentali, che ci dicono ben poco di specifico, ma piuttosto su relitti di scultura. Qui possiamo osservare (e v'è qualche nesso con le vicende storiche) che alla fase carolingia non seguì, come altrove, un capitolo che si possa dire ottoniano o infine propriamente romanico; ma nemmeno bizantino. Nel corso del sec. X s'assisteva a Venezia ad un crescente accoglimento di motivi, derivati, non dall'Europa occidentale, ma nemmeno da Costantinopoli; e invece, a me sembra in modo evidente, dalle provincie orientali dell'Impero già bizantino, ma divenuto ormai quasi tutto islamitico.

Ed anche in questa vicenda, si sarà trattato dapprima di pezzi importati (es. tra i molti una cornice in palazzo Mastelli) che tuttavia siamo in grado di riconoscere: questo per es. è opera della zona costiera dell'Asia Minore, del sec. VII: nei quali evidentemente si perpetuavano i motivi dei racemi avvolti, con animali o fiori o frutti inseriti, di decorazioni omayyadi, come nel castello di Msciattà: certo di origine tardoromana-bizantina, ma dove la presenza del gusto arabo è tradita dalla chiusura delle volute, dal loro ripetersi ritmico all'infinito, secondo il principio dell'arabesco; o talora, se si tratti di archi, dal garbo oltrepassato o anche acuto - che non ha a che fare col gotico - (Anche per questo nei due ultimi anni ho trattato l'argomento - solitamente trascurato dai nostri medievalisti - dell'arte mussulmana; ed ho fatto in modo che dal prossimo anno vi sia, nel

nostro dipartimento di storia dell'arte, un'insegnamento specifico d'arte islamica, che sarà tenuto da uno dei maggiori studiosi dell'argomento, il prof. Ernst Grube. Senza conoscere quest'arte, infatti, non sarà mai possibile sperare di poter interpretare rettamente molti, e non del tutto marginali, aspetti della civiltà artistica veneziana). Poi, come avvenne degli intrecci carolingi, furono gli artigiani veneziani a produrre, su quello spunto, le loro nuove sculture decorative. Tanto numerosi sono ancor oggi i relitti, e così strettamente legati alle strutture architettoniche, (ex. Palazzo da Mosto) ch'io credo davvero si debba ritenere che di questo gusto appunto sia stata la decorazione scultorea tipicamente veneziana delle facciate tra il Mille e il Duecento. Si potrebbe, volendo, anche tentare di fissarne le fasi: partendo dai più antichi, presumibilmente di fattura veneziana (es. S. Tomà); passando ai più maturi (es. in corte del Milion), per venire infine ai più ricchi e complessi (es. in salizzata Santa Giustina), coi quali credo s'arriva alle soglie del Duecento, e s'è dunque in presenza degli antecedenti immediati dei portali di San Marco. Nella scultura dei quali, notoriamente, si innestano correnti occidentali romanico-gotiche, su cui, se sarà possibile, mi fermerò più innanzi; per ora posso dire che non par dubbio, che l'impalcatura e l'articolazione generali (compreso il modo di decorare anche gli intradossi - cfr. casa dei Polo ecc. -; compresa gran parte dei motivi singoli ed il loro modo di inserirsi nelle volute) sono nell'ordine del gusto, e dell'esecuzione, di officine schiettamente veneziane, le quali avevano ormai una loro lunga tradizione: cotesti portali, ancorchè più semplici (ma anche con lo stesso garbo "islamitico" degli archi inflessi o acuti) erano addirittura ovvii a Venezia, da un paio di secoli. Talchè non è necessario ricorrere all'India, come ha fatto un compianto amico; ma nemmeno al romanico pugliese, od al protogotico antelamico, come si fa più di frequente.

Infine Niccolò Lombardo, detto poi de' Barattieri per il noto ricatto, innalzò nel 1172 la colonna di Marco e Todaro in Piazzetta, e diede da eseguire a scultori della sua terra, Modena o più probabilmente Ferrara, - i quali, se non altro per ragioni cronologiche, non potean essere antelamici, ma wigelmici - le sculture oggi consuete dei "mestieri" alla base: nella bottega di costoro si formarono gli scultori veneziani più romanici, che nel Duecento lavorarono agli arconi di San Marco: aggiornandosi via via, a quanto io credo, più che su esperienze propriamente antelamiche, sulla conoscenza diretta della scultura gotica francese: più particolarmente, su quella del maestro del portale del transetto nord della cattedrale di Chartres, e del maestro del portale centrale di Notre Dame a Parigi. Esperienze diverse, che la nostra filolo

gia potrà impegnarsi a dipanare non solo qui, ma in tutta la scultura veneziana del Duecento: convergenti tuttavia in esiti poetici originali e spesso altissimi nell'opera di almeno tre maestri, abbastanza facilmente identificabili. - Ma questo discorso ci porterebbe lontano; basterà, a questa introduzione, aver dipanato almeno i fondamentali tra i filoni di cultura artistica che convergono nella "formazione" di Venezia: la tradizione paleocristiana adriatica (esarcale) nell'architettura religiosa; quella tardoromana (specie delle villae a portico con torreselle) nell'architettura civile; gli apporti post-barbarici, poi islamitici, infine romanici, nella scultura. Quanto alla pittura, a mosaico o ad affresco, il problema è ancor più complesso, e gioverà rimandarlo a quando parleremo delle decorazioni di San Marco. - Ma conviene chiudere questo capitolo, riassumendo le indicazioni, inevitabilmente scarse, che abbiamo potuto raccogliere. Da esse si trae innanzitutto che il cammino dell'arte di Venezia dei primi secoli risulta meno semplice, meno lineare di quel che si credesse. Suo punto di partenza è la cultura paleocristiana e protobizantina, decaduta a sermo rustico, variata da desinenze caroline, dell'Esarcato di Ravenna (il recupero delle origini aquileiesi e gradesi è, secondo me, posteriore a questo trampolino culturale, e fa parte della costruzione intenzionale di quel mito politico-religioso, che, come vedremo, fu il filo conduttore della civiltà di Venezia; e ad ogni modo quel recupero, sulle vicende propriamente artistiche, non ebbe azione apprezzabile). - Venezia poi va schiumando le province marginali dell'Impero d'Oriente divenute in buona parte islamiche, e da esse trae risposta al proprio gusto; fino al sec. XII, quando s'apre la crisi con Bisanzio; e allora nella sua arte filtrano maggiori elementi europei, specie tedeschi. Ma poi, con la IV crociata e la conquista di Costantinopoli, nel Duecento, v'è una sorta di revirement: o almeno, si chiariscono due opposte correnti: quella tradizionalista affisata a Bisanzio; e quella per così dire d'avanguardia, aperta all'Italia e all'Europa.

Tuttavia, se nel Duecento v'è una compenetrazione, quasi una simbiosi tra Venezia e Bisanzio - allora non sono le province ma è la stessa capitale a fornire il più grosso bottino d'opere d'arte d'ogni genere; ad offrire esempi insigni di forme espresse con un linguaggio colto, consumatissimo, e probabilmente anche artisti - quell'avanguardia filooccidentale non perde vigore: ancorchè, e lo si capisce, preferisca guardare, come gli scultori degli arconi marciari, a quanto di più classico si produca in Europa: all'atticismo del grande gotico del Domaine Royal. - Dopo il 1285, che è la data che consacra l'amicizia, ben più piena che per l'innanzi, tra Venezia e Costantinopoli, gli artisti di quell'avanguardia sembrano essere sopraffatti: la grande fioritura pittorica della fine del

secolo nella sua estrema maturità fa avvertiti d'una ripresa almeno di simpatie bizantine. E, nella prima metà del Trecento, l'arte veneziana sembra procedere con maggior decisione per questa via, e ignorare, si direbbe deliberatamente, quel che si fa in Europa e in Italia (ignora persino Giotto, che dipinge sull'uscio di casa, a Padova); e si dedica, con maestro Paolo e i suoi diretti seguaci, coi pittori dei mosaici del Battistero, dove forse lo stesso Paolo non è assente, ad una delle più convinte e singolari interpretazioni dell'arte bizantina paleologa; e soltanto intorno alla metà del secolo, timidamente accoglie accenti di carattere riminese; e, sulla fine, di gotico internazionale.

Si pone così in una dimensione di cultura artistica in certa guisa "di confine", con aspetti analoghi per qualche lato a quelli dell'arte moscovita da Rublijov a Dionisio, in biblico anch'essa tra l'occidente anseatico dei lasciti di Novgorod e di Vladimír, e gli apporti neobizantini di Teofane. A differenza di questa, tuttavia, Venezia deciderà per l'Occidente; e nel Quattrocento parteciperà, prima, dell'estate di San Martino del tardogotico, e poi, della rivoluzione del Rinascimento, di cui anzi diverrà in breve la voce più moderna, più aperta all'avvenire.

Forse proprio in ragione di quel suo Totalsinn, che s'afferma già nei suoi primi oscuri secoli, e a cui rimarrà fedele per tutto il millennio della sua vita: a quella intenzione fondamentale, che in arte trova forma nella mobilità e nella variabilità del colore: il quale non soggiace mai, pure giovandosene, né all'ideale, astratta fissità areopagitica del croma bizantino (e questo è precisamente carattere distintivo dell'arte veneziana, anche nei suoi momenti di massimo bizantinismo); né, poi, alla pur ideale fermezza e chiusura del disegno prospettico fiorentino. Perché la civiltà veneziana non ammette che le proprie strutture - quindi anche quelle dei linguaggi artistici - siano predeterminate da una ratio, che le sottragga all'esperienza, al tempo vissuto. Anzi, è tutta intrisa di tempo, è tutta tempo; e il miracolo è che con questa inafferrabile tra le dimensioni, sia riuscita a costruire la propria forma, e a dominare il proprio destino. -

- - -

Torniamo ora all'argomento, lasciato sospeso, della casa d'abitazione e del palazzo veneziani. Ho già accennato che, più che la raccolta e la classificazione dei frammenti scultorei inseriti in edifici posteriori, può giovare, per

un'indagine intesa a risalire idealmente alle prime forme, la considerazione della tenace persistenza, anche in questo, del "gusto" veneziano, la quale ha fatto sì che il "tipo" del palazzo si conservasse, sostanzialmente, attraverso il variare degli "stili", per tutta la vita della Repubblica. L'elemento espressivo d'un tale palazzo è la facciata, e questa - già l'aveva notato il Simmel - sta il più delle volte a sè, o meglio, è relativa al canale o alla calle su cui s'affaccia, più che al suo proprio corpo, col quale non ha rapporto organico. Tale facciata, poi, è una sorta di transenna: una superficie traforata da molte finestre, e queste, nei casi tipici e più arcaici (Fondaco dei Turchi; casa - oggi scomparsa - sul rio di San Moisè, ecc.) si raggruppano al centro in grandi polifore (specie di portici o loggiati continui), mentre ai lati stanno isolate e molto spaziate, sì da lasciare tra esse una larga fascia verticale di cortina muraria unita e chiusa (specie di appiattite torri laterali). La disposizione persiste nei secoli, fino ai palazzi del Sei e del Settecento. (Il palazzo forse più famoso di Venezia, la Ca' d'Oro, che sembrerebbe un'eccezione, non lo è in realtà, perchè non fu terminato: se il suo progetto originario fosse stato realizzato integralmente, vedremmo a sinistra, a incorniciare le polifore centrali, una fascia simile a quella che oggi vediamo soltanto a destra: ed anche la Ca' d'Oro quindi sarebbe una tipica "casa a torreselle").

Come già ho accennato, la spiegazione di questa caratteristica forma di facciata veneziana, si ritrova, ancora una volta, nella straordinaria fedeltà di Venezia alla cultura artistica tardoromana delle sue origini. Essa non è infatti che l'ultimo, ma ben riconoscibile riflesso delle facciate d'un certo tipo di villa romana, particolarmente quello a portico centrale e torrette, o risalti, laterali (Portukusvilla mit Eckrisaliten, secondo la definizione dello Swoboda).

Tali ville sappiamo essere state numerose e lussuose, durante l'Impero, lungo tutto il litorale nord-adriatico, da Ravenna a Pola: e Altino soprattutto (una delle "progenitrici" di Venezia) doveva esserne ricca, se già Marziale la chiama, per le sue ville appunto, "emula di Baia".

Non posso, e sarebbe del resto fuori luogo qui, ripercorrere, nemmeno sommariamente, il lungo e non certo lineare cammino dell' "evoluzione" della villa romana; ancor meno posso segnalarne le varianti tipologiche. Inoltre, è chiaro che un discorso come quello che vado svolgendo non ha di mira la funzione economica, demografica, sociale della villa, quanto le caratteristiche formali di essa, e in particolare quelle relative, più che alla "pars fructuaria" (la sezione destinata agli impianti produttivi dell'azienda agricola), alla pars urbana o dominica (la sezione residenziale, insomma il

quartiere di abitazione del dominus che risiede nel fondo), anche se, come vedremo subito, questa struttura spesso sia una "civiltà" di quella . -

Debbo premettere ancora che, sebbene lo studio della villa romana sia stato abbondantemente trattato dagli archeologi in questi ultimi decenni, e recentemente soprattutto dal collega archeologo di Bologna Mansuelli e dalla sua scuola; e sebbene, da questi studi appunto, il territorio romagnolo si sia rivelato particolarmente ricco di esemplari (1) - talchè a taluno potrebbe prospettarsi l'ipotesi che il fenomeno delle derivazioni veneziane sia in qualche modo parallelo a quello, già trattato, delle chiese "esarcali": il che io escluderei - io, personalmente, non ritengo che le conclusioni del vecchio collega viennese Karl Maria Swoboda abbiano perduto, in linea generale, il loro valore; esse in ogni caso sono, per me, più interessanti delle successive, perchè hanno il merito di aver inserito anche lo studio delle ville nel quadro generale della evoluzione dell'architettura romana.

Ricordo dunque, brevemente, che il tema architettonico che ci interessa - cioè la disposizione della fronte a portico tra torricelle - sebbene con ogni probabilità fosse presente già in periodo repubblicano, prenda forma definitiva nelle ville del primo Impero: ville padronali, s'intende, le quali tuttavia, più che ripetere in campagna le disposizioni delle domus cittadine (come consigliava in questi casi Vitruvio) e quali ci sono attestati in resti numerosi di ville famose, traevano origine dalle ville rustiche, cioè dalle fattorie di campagna, le quali nella loro semplicità si riallacciavano a tipi primitivi di case mediterranee a corridoio o portico antistante, spesso chiuso alle estremità da due "dietae". Anche quando diventano residenza di villeggiatura di cittadini abbienti, cioè da "villae" propriamente "rusticae" o "fructuariae" si trasformano in "villae urbanae" (o, come precisa Vitruvio, pseudourbane) esse conservano nelle forme più semplici, l'antico allineamento di ambienti dietro il porticato, chiuso dai due risalti terminali spesso a forma di torrette (quelle che diventeranno poi le torreselle nell'edilizia veneziana) che, in esempi più ricchi, potevano prolungarsi in due bracci a U. Quel che è certo ad ogni modo è che il motivo (che più ci interessa) del portico o della loggia diviene, possiamo dire, caratteristico di tutto un gruppo di ville romane: in quelle minori o più tradizionali, favorito se non determinato dalla limitata profondità dell'edificio, che non consentiva lo sviluppo tipico delle domus con l'inclusione del peristilio; nelle maggiori, più lussuose e fantasiose, dal "gusto" a così dire illusionistico che caratterizza il primo e medio periodo imperiale. In questo, come è noto, in tutta l'arte romana e non solo in architettura si at

(1) cfr. Daniela Scagliarini, Ravenna e le ville romane in Romagna, Ravenna 1968.-

tua la rivoluzione che il Wickhoff ha chiamato "illusionistica": in particolare l'architettura, le cui facciate eran destinate ad essere vedute da grandi distanze, tende a quell'impressione complessiva, armonica e coloristica, che avrà i suoi ultimi conseguimenti nell'arte tardoromana.

S'intende, che nel periodo imperiale medio, codesto motivo del porticato si sviluppa in forme grandiose e fantasiose, spesso ad ampi sviluppi curvilinei, seguendo l'evoluzione di tutta l'architettura romana: anche la villa diviene spesso palazzo, si articola in un'infinità di ambienti e di edifici, sebbene ciò si riscontri, ovviamente, non tanto nella tipologia corrente, quanto in quella imperiale o di grandi famiglie (per prendere due estremi: da villa Adriana a Tivoli a quella del Casale a Piazza Armerina).

Rimane il più delle volte il corpo centrale a peristilio, ma accanto a questo si sviluppano ampi porticati rettilinei, esedre concave ecc.: si può portare ad esempio la villa che Domiziano costruì sui colli Albani, che era distribuita su tre lunghe terrazze con portici sulla fronte, o, per restringerci alle ville private, quella per esempio che compare - tra molte altre - nelle pitture della casa di Lucrezio Frontone a Pompei (tutta articolata in un doppio ordine di loggiati continui) o, per venire quassù da noi, a quelle che poterono essere presumibilmente d'esempio ai Venetici: certe ville presso Pola o nell'isola di Brioni Grande, con peristili aperti, logge rettilinee costeggianti il molo, ecc. . E non ho certo bisogno di ricordarvi l'immensità e l'estrema varietà di ambienti di edifici come la villa Adriana di Tivoli, ecc. - Ma, com'è quasi una norma che ho spesso richiamato, mentre a Roma e nei grandi centri l'architettura ha quel meraviglioso sviluppo e quella quasi incredibile varietà di forme che conosciamo, favoriti anche dalla tecnica costosissima e aulica delle grandi impalcature e delle strutture a cemento, nelle provincie si conservano, contemporaneamente, forme e tecniche più primitive, più arcaiche rispetto all'Urbe: per cui si ha un caratteristico sfasamento del quale è necessario tener conto, se non si vogliono prendere delle cantonate anche soltanto cronologiche. Ciò avviene anche nella "classe" edilizia delle ville: mentre a Roma o nel suburbio durante il medio impero si costruiscono quegli edifici grandiosi, complessi e articolatissimi che sono a tutti noti, nelle provincie, specie in quelle che sono più "procul ab Urbe" si conservano di regola gli schemi più semplici e più primitivi: quello ad U per esempio, ma anche più frequentemente quello con due risalti o torricelle terminali che concludono senza risvolti il portico della facciata, o - con particolare frequenza nelle provincie settentrionali - con porticati innalzati dal suolo su una "basis villae", con carattere quindi di loggiati.

Una villa presso Blanckeheim, per es., nella sua trasformazione della metà circa del secondo secolo, presenta un corpo principale con un lungo loggiato alto sopra lo zoccolo, fiancheggiato da due torreselle alle estremità: analoga disposizione a l' Hosté nella Basse Wavre (Belgio) e in Inghilterra. E non soltanto nelle provincie nordoccidentali, ma anche in quelle orientali: per es. nella Siria del nord, ritroviamo nelle ville di Banaqfur e di Refadé la facciata a portico, sormontata da una loggia unitariamente sviluppata sulla superficie, chiusa alle estremità da avancorpi o torrette. Lo schema continua ad essere adottato anche in grandi ville provinciali dell'età severiana (per es. quelle di Nennig Fliessen, di Anthés presso Treviri: facciata a portico con risvolti angolari); poi, nell'ultimo periodo, avviene anche qui ciò che ho più volte in altre occasioni notato a proposito di altre forme architettoniche e tecniche costruttive: v'è una specie di regressione verso forme e tecniche più arcaiche anche in Italia e nella stessa Roma, provocata probabilmente dalla flessione economica e del conseguente progressivo abbandono delle costosissime strutture cementizie. Cosicché anche in Italia ricompaiono le ville semplici a loggiato tra torrette: soltanto, seguendo un gusto che s'era affermato già dal periodo severiano, le colonne o i pilastri del porticato invece di una trabeazione rettilinea reggono un'arcatura continua appoggiata su capitelli. Un gruppo di mosaici africani - ora al Museo del Bardo a Tunisi - ci ha conservato le immagini - preziose ~~per~~ nel nostro studio - di coteste ville tardoromane: in quelle non anteriori al IV secolo la fronte della villa ha un aspetto che manifestamente prelude quello della facciata tipica veneziana: una loggia ad archi alta sulla basis villae, e ~~due~~ due avancorpi angolari a forma di torricelle (cfr. mosaico di Thabraca). E' da notare che il loggiato in queste ville tarde non è applicato alla massa dell'edificio dall'esterno, ma è in essa inserito: la alleggerisce, la trafora, la anima di un ritmo che le torrette laterali allentano e concludono. Non par dubbio dunque che sia da queste ville tardoromane, che trae origine il "tipo" della facciata della caratteristica "casa con torreselle" veneziana: non solo per una ragione di ovvia derivazione "storica", ma anche per una più sottile ragione di concordanza di "gusto". -

E' infatti da osservare che i portici, anche in facciata, sono un elemento generico, largamente diffuso nell'architettura non pure romana ma ancora ellenistica, e così le torricelle per se stesse. Ma, prima del periodo tardoimperiale, non si aveva avuto una connessione veramente coerente, dal punto di vista artistico, tra codesti elementi. Fino a che nell'arte e dunque anche nell'architettura romana dominò il gusto plastico di derivazione greca, i porticati, i loggiati sulle

fronti degli edifici non avevano bisogno d'esser conclusi da masse laterali: la profonda articolazione plastica del portico dominava l'effetto della facciata. Ma quando l'architettura romana diviene "illusionistica" e si vale di grandi effetti di masse, quando la massa dell'edificio si innalza dietro e sopra il porticato, è necessario che anche ai lati di questo vi sian delle masse, che ne concludano anche lateralmente il ritmo chiaroscurale, equilibrando le strutture di mezzo, e diano una cornice al blocco architettonico concepito come unità. E' anche per ciò che questo tipo di facciata s'afferma nelle ville romane soprattutto al declino del periodo medioimperiale e diventa dominante nel tardo impero, e non soltanto nelle ville ma anche in edifici più grandiosi e complessi, come i palazzi: lo ritroviamo, per es., nella facciata sul mare del Palazzo di Diocleziano a Spalato, di cui tuttavia abbiamo rilevato, in corso passato, la derivazione, per questo aspetto, dalla tradizione, appunto, delle ville.

Abbiamo visto come sia entro l'architettura romana "privata" - specialmente delle ville - che si viene elaborando lo schema della facciata della casa veneziana antica -, e ciò non soltanto ad una considerazione classificatoria, archeologica in senso ristretto, ma anche da un punto di vista propriamente critico-filologico, cioè di una storia del linguaggio architettonico. Se vogliamo seguire brevemente le grandi fasi di codesta storia; vediamo infatti che nell'antica casa romana ad atrio si afferma - press'a poco come nel primitivo mausoleo ipogeico a lucernario - il gusto protoromano per l'uniforme spazio "interno", chiuso indiviso. L'adozione poi del peristilio ellenistico articola e aggentilisce codesto spazio, ma non ne altera il senso. La domiziana Domus Augustana, dagli ambienti splendidamente decorati raccolti intorno ai suoi tre peristilli, è tutta racchiusa da una continua, massiccia muraglia: il cui valore di definizione omogenea degli interni spazi non viene attenuato, nella "Domus Flavia", dall'aggiunta meramente decorativa del porticato. Codesta aggiunta tuttavia è già un indice, in periodo flavio, appunto, dell'orientarsi del gusto romano verso effetti chiaroscurali di superficie: illusionistici, ripetiamo con la terminologia del Wichhoff. Ed ecco, nelle ville con facciata a portico, che già ho ricordato in Italia, per es. a Stabiae, talora piegato ad U, come vediamo essere nel nord, per es. in Inghilterra (Silchester) codesto illusionismo affermarsi, analogamente e contemporaneamente a quanto avviene nelle arti figurative. Ecco nella villa Adriana a Tivoli la facciata a peristilio sulla Piazza d'Oro farsi più bassa, subordinarsi alle masse della costruzione che vi s'addensano dietro: rispetto al concetto architettonico protoromano, si ha qui, un

vero rivolgimento. L'edificio non è più trattato "tattilmente", ma già "otticamente". Nella piazza d'Oro di Villa Adriana si attua il trapasso dalla costruzione protoromana destinata ad essere veduta da vicino, all'architettura "di blocco" medioromana, destinata ad essere guardata da lontano, e tendente a quella totalità dell'immagine che è appunto caratteristica dello "stile illusionistico". Nelle ville posteriori, dove il portico di facciata è affiancato da torri simmetricamente sporgenti, e dominato anche in altezza dal blocco dell'edificio che gli sta dietro, si compie un altro passo avanti. Le torri massicce che chiudono ai lati il ritmo della facciata, ed il blocco che sovrasta nel mezzo, tolgono ogni valore classicamente plastico al portico ed attuano un'immagine a tre dimensioni, cubica, totale, unitaria e in sé "illusionisticamente" definita, sulla cui superficie il porticato di facciata perde ogni effetto di rilievo plastico; ma, rimanendo impegnato nel blocco, assume il senso di una variazione chiaroscurale e ritmica della superficie stessa (ville di Osté, di Fliessen, villa del mosaico di Susa, ecc.). Questa architettura di blocco, come s'è detto, dura fino agli albori del tardoantico. Nel Palazzo di Diocleziano a Spalato, infatti, abbiamo ancora, portata a scala monumentale, una "Portikusvilla mit Eckrisaliten"; tuttavia il senso del massiccio blocco costruttivo viene, secondo il gusto già tardoromano, "smateriato" dal moltiplicarsi delle articolazioni in facciata (arcature continue; archi brevi interrotti da archi maggiori, ecc.); dalla sconnessione, tipicamente tardoantica e già evidente a Spalato (a confronto, per es., coi castelli di Niederbieber o di Mogorjelo) tra facciata "a villa" ed interno "a castello" ecc.

Questo immenso palazzo-villa appartiene alla fase di passaggio dal periodo medio a quello tardoromano - perciò all'ultimo sviluppo, che sta all'origine dei palazzi veneziani, non vi è ancora compiuto - . Dei gradi ulteriori dell'evoluzione architettonica non ci sono rimasti, purtroppo, esemplari. Ma già a Spalato possiamo riconoscere chiaramente l'avviarsi dell'architettura romana verso soluzioni simili a quella del Fondaco dei Turchi. L'unità della superficie "ottica" vi ha già raggiunto un certo grado. La "basis villae" - il basamento massiccio che nelle ville precedenti sporgeva dal piano del portico e formava un elemento plastico di rilievo - qui è sullo stesso piano della facciata: su tale zoccolo il portico sta già tutto in superficie. E' quindi superata la fase, nella quale il portico era posto davanti alla massa dell'edificio, come elemento costruttivo a sé stante, col proprio tetto. Tuttavia, l'unità ottica della facciata - la sua trasformazione in una superficie assoluta, di valore soltanto cromatico - non è ancora completamente raggiunta. Le torri late-

rali sono ancora molto sporgenti; i pilastri che reggono gli archi sono ancora ornati da semicolonne, e nell'architrave, nelle ricche modanature, persistono forti residui di plasticità, di carattere "arretrato" medioromano (dovuti probabilmente al fatto, che i costruttori di cui si servì Diocleziano erano siriaci o avevano presente il palazzo di Antiochia: e perciò obbedivano al gusto ritardatario, che i residui di tradizione ellenistica continuarono lungamente ad imporre all'architettura romana di quelle province dell'Impero).

E' ovvio che l'ultimo passo verso la completa trasformazione ottica di queste facciate a portico con risalti laterali avviene in Occidente, dopo il palazzo di Spalato, in accordo con il processo evolutivo di tutta l'architettura tardo romana in questa parte dell'Impero. E l'ultimo passo dovette consistere, logicamente, nell'abolizione d'ogni residuo plastico nel porticato ridotto ad una liscia arcatura su colonne, e nell'arretramento dei risalti laterali, che non furono più lasciati sporgere, ma vennero condotti anch'essi sul piano della facciata. In tal modo tutto era portato ormai sulla superficie: la facciata aveva raggiunto un'unità ottica assoluta, di valore soltanto cromatico. In base ad un ovvio criterio di analogia con lo sviluppo raggiunto da altre forme architettoniche negli stessi palazzi tardoromani, possiamo credere che la facciata del palazzo imperiale di Milano, per es., e più ancora quella del palazzo di Ravenna, fossero già risolte a quel modo. Certo una tipica facciata di "casa con torreselle" era quella del cosiddetto palazzo di Giustiniano sul Mar di Marmara a Costantinopoli (VI secolo), della quale rimangono ancora ruderi imponenti. E non sarebbe strano, se anche il palazzo Ducale di Venezia avesse avuto in origine almeno una facciata di questo tipo. E' chiaro comunque, che edifici come il Fondaco dei Turchi non fanno che accogliere e perpetuare questo tipo di facciata tardoromana, la cui disposizione diventerà fondamentale per tutta una serie di palazzi di Venezia, e tra i più caratteristici.

In codesti, s'è visto, si nota anche una tipica sconnessione tra facciata e corpo dell'edificio. Anche questo aspetto deriva dall'architettura tardoromana, e precisamente dal momento nel quale la villa a portico si innesta nel palazzo. In un primo tempo la villa iscrive semplicemente nel quadrato del palazzo, senza toccare il muro esterno, sicchè la fronte porticata risulta rivolta verso il cortile interno (es. le ville-castelli di Niederbieber e di Mogorjelo). Ma poi, anche in questo il palazzo di Diocleziano compie un passo decisivo. A Spalato la villa porticata "è voltata e inserita nel quadrato al posto del muro di cinta, cosicchè la sua facciata è costruita verso l'esterno, fuori del palazzo. Le tor-

ri rimangono anche da questo lato e agiscono come Ekrisaliten. In tal modo alla facciata, destinata alla visione da grandi distanze, era data la possibilità di compiere il suo effetto artistico completamente indipendente dal palazzo. Dietro di essa, l'area libera del palazzo poteva venir costruita a piacere...." (Swoboda). La facciata, insomma, stava in qualche modo a sè: ed anche ciò è conservato appunto a Venezia, con una straordinaria fedeltà.

L'accento tardoromano, dunque, non solo viene accolto; ma rimane fondamentale nell'architettura veneziana di ogni tempo. Quella struttura coloristica a portici, loggiati ritmici, grandi polifore, che informò buona parte della stessa Roma almeno dal II secolo in poi, in nessun luogo ebbe vita come a Venezia, dove si maturò nei secoli quel concetto architettonico così anticlassico, così vivo di colore e di ritmo, che fu proprio della tarda romanità. Dal Palazzo Da Mosto, probabilmente oggi il più antico, alla casa sul rio di S. Panatalon, ai palazzi Lion, Farsetti, Loredan, al vecchio palazzo Pesaro, poi Fondaco dei Turchi, alle stesse Procuratie vecchie, che portano alla massima espressione codesta architettura "a giorno" (le attuali sono una fedele replica del Rinascimento di edificio antecedente dello stesso tipo), i costruttori lagunari, nella scia di quell'antica tradizione, creano il tipico edificio signorile veneziano, che aduna e fonde insieme la casa d'abitazione, lo scalo e il fondaco.

All'interno - almeno a giudicare da monumenti e da disegni quattrocenteschi - ogni palazzo aveva "cortile col pozzo in mezzo scoperto", e il cortile spesso aveva una scala esterna, corrente su uno o due lati e terminante in un pianerottolo a poggiolo ("pozzo"); anticamente di legno, poi di pietra ma ancora talvolta coperto da tetto ligneo. Più di rado (casa in calle del Forno a Santa Maria Nuova, palazzo Contarini degli Scrigni a San Trovaso, e soprattutto palazzo Contarini del Bovolo a San Paterniano), codeste scale sulla corte furono più tardi elicoidali: scale a chiocciola giranti in apposite torrette esterne. E, come le facciate esterne, così anche le pareti sul cortile erano variate dai tocchi di colore dei marmi, da frammenti di fregi, pàtere, transenne, icone marmoree ravennati, poi bizantineggianti, poi gotiche e infine, nel Rinascimento, classicheggianti - ma sempre con lo stesso significato -; mentre nelle stesse strutture architettoniche si determinava, per la medesima ritmica moltiplicazione e successione delle facciate di colonne, archi, ghiere, modiglioni, merli, balaustre, quella continua vibrazione di chiaroscuro, che trasformava le cortine murarie in superfici preziose, leggere e diafane come ricami. Oggi, la gran corte di Palazzo Ducale, con il suo arco, la sua scala, le sue logge,

i suoi pozzi, serba il più maturo e più ricco esemplare quattrocentesco di tale organizzazione del vano scoperto interno dei palazzi veneziani.

Non meraviglia che, in un così singolare persistere e maturarsi del gusto del colore tardoromano, l'architettura veneziana abbia ignorato quasi completamente lo stile romanico - ed è questa una prova di più, che ciò che dà al romanico il suo nerbo e il suo significato, non è un perpetuarsi di dati di cultura figurativa antica, ma l'interpretazione di codesti dati secondo un gusto sostanzialmente nuovo.-A Venezia infatti, dove per condizioni storiche nella vita e per eredità romana nell'arte i problemi della nuova sensibilità occidentale ebbero poca urgenza, l'arte romanica, che pur fioriva così rigogliosa nella prossima Lombardia, non si acclimatò. Pur dove la struttura e la decorazione scolpita degli edifici sembrerebbero testimoniare dirette manifestazioni, o comprensive accoglienze, di gusto romanico, queste non giungono a maturarsi in organico linguaggio artistico; mentre innumerevoli elementi - coperture degli edifici non a volta ma a carena, oppure eccezionalmente a cupole; soluzione unitaria del vano interno dell'edificio; sconcordanza tra interno e facciata e traduzione di questa in decorazione cromatica per mezzo delle continue, esili lesene archeggiate, ecc. -, tradiscono sempre la persistenza di gusto tardoromano filtrato attraverso Ravenna, rafforzato poi da Bisanzio.

Anche i campanili veneziani, pur quando abbandonano la tipica forma cilindrica ravennate e assumono pianta poligonale (es. San Paterniano, oggi distrutto) o quadrata, attenuano, fin quasi ad annullarlo, ogni rigoroso senso di massa per via delle variazioni superficialmente chiaroscurali delle lievi moltiplicate archeggiature, spesso a più registri sovrapposti. Lo stesso campanile di San Marco apparentemente così massiccio - tale che, ad un esame astratto, potrebbe sembrare incongruo alla basilica e fuori posto nella piazza - è invece un magnifico esempio di "smateriazione" di una massa materialmente enorme. Mentre nei territori medievali di altre città d'Italia - Bologna, Firenze, Perugia, San Geminiano - s'accentuava romanicamente, accusando le robuste strutture, accordandole con lievi listelli o merli scabri, aprendo fonde e ristrette incisioni di feritoie nel loro poderoso spessore, l'altera e chiusa potenza della massa, nel campanile di San Marco, la massa si risolve in superficie: e la grande torre finisce con l'apparire leggera e svelta, e sebbene isolata, figurativamente inserita nelle "pareti" della Piazza. Tale risultato è ottenuto, non già per via d'un'elastica tensione ascensionale che sembri sollevare il peso della struttura, come in un pinnacolo gotico; ma con mezzi che, sempre, rimangono nello spirito dell'immobilità contemplativa paleocristiana.

La massa insomma non è sentita come espressione d'energia e di tensione, ma soltanto come punto d'appoggio alla contemplazione: risolta quindi in una superficie preziosamente decorata. Nel campanile le lesene a doppia ghiera, che seguendo la tradizione tardoromana si chiudono al sommo in archi, non compongono plasticamente il blocco indicando profondità spaziali, ma hanno, all'opposto, lo scopo di rendere la massa permeabile alla luce e all'atmosfera: di tradurre codesta immagine in un gioco di chiaroscuro. Ed è evidente che la serie continua di lesene, che avvolge tutt'intorno il fusto del Campanile e vi crea un fitto, ritmico, indefinito susseguirsi di vibrazioni luminose, un tenue alternarsi di luci e d'ombre leggere, ha lo stesso significato della serie infinita delle polifore e dei portici delle due grandi quinte delle Procuratie che chiudono lateralmente la Piazza: sicchè anche il Campanile s'innesta con piena coerenza in questa singolare e unitaria opera d'arte, che è la Piazza San Marco. E il gran dado della torre, dalla cella campanaria in sù, sebbene aggiunto più tardi, riprende i valori pittorici del fusto: li riassume accentuandoli e li conclude risolvendoli nel colore assoluto della libera atmosfera. La cella, con le sue quadrifore ad alti piedritti, che creano una continua successione di ombre più fonde, è la necessaria base coloristica dell'attico, che, con la stessa inversione di valore attuata nel Palazzo Ducale, accoglie nei suoi piani continui, dove l'aureo leone mette un più vivo accento di colore, un più largo e calmo distendersi della luce: sicchè la cuspide al di sopra ha l'avvio per assottigliarsi e perdersi nell'aria con l'ultimo, più intenso squillo cromatico dell'angelo d'oro.

Così anche il Campanile serve all'unità stilistica della Piazza, anzi dell'unitario gruppo Piazza-Piazzetta, di cui esso è, per così dire, la cerniera. Il ritmo processionale delle grandi pareti marmoree della Piazza, girando intorno al gran perno della torre, ha una battuta d'arresto, necessaria per poter riprendere, nella Piazzetta, con quella cadenza più ampia e rallentata, che gli consente di perdersi gradatamente nella luce infinita del Molo.

E si comprende che là, dove, come nella Piazza San Marco, ogni forma risponde ad un così definito senso cromatico, anche la Basilica non possa apparir fuori luogo. Avviene anzi che, pur essendo frutto d'un'accentuazione ben chiara e cosciente di simpatie bizantine, essa non sorga e viva come qual cosa d'esotico e d'incongruo: ma come un'espressione connessa con la Piazza, anzi con l'unitaria opera d'arte Venezia, in maniera tanto coerente e vitale, da non essere nemmeno pensabile di poterne prescindere.-

Ma riprendiamo, per concluderlo - e prima di affrontare il problema di San Marco e del suo inserimento urbanistico - il discorso sull'edilizia veneziana, fondato per nove decimi sul tema tipologico, che ricorre intensamente, della "casa con torreselle", cui accennavo anche poco fa. Essa nasce, già l'ho richiamato, dalla villa tardoromana; poichè non bisogna dimenticare che la città di Venezia, che è divenuta la città più artificiale, forse, che esista: - tutta opera dell'uomo, a cominciare dal suolo stesso, consolidato con palafitte contro l'erosione dei canali e il flusso delle maree - nacquero in virtù di isolati insediamenti fondiari: in queste isole, per l'innanzi quasi deserte, giunsero dapprima singole famiglie di pionieri, che impiantarono sui dossi più elevati le loro residenze, ripetendovi le strutture delle ville di terraferma; e della sterpaglia arenosa circostante fecero broli, stalle, orti, fin dove arrivava il podere di ciascuna. - In effetti, Venezia sorse come una costellazione di insediamenti padronali, di tipo più agrario che marittimo. E i primi arrivati, naturalmente, costituirono l'aristocrazia - le grandi famiglie - e, s'intende, le loro case prevalsero anche formalmente, su quelle dei successivi coloni: intorno alla villa (o "casa con torreselle") si vennero aggregando abituri di servizio, formalmente quasi inqualificati, intorno al campo. Poi, nell'alto Medioevo, e fino al romanico pieno, s'ebbero due fatti, che ritengo di notevole importanza: una progressiva socializzazione della popolazione veneziana, che ormai occupava pressochè tutto l'arcipelago, e, conseguentemente, una fusione delle primitive fattorie in organismi sempre più vasti e articolati; e un progressivo orientamento degli interessi economici (e insieme politici, s'intende) verso lo sfruttamento dell'acqua, che si rivelava assai più redditizio di quello della magra terra. - Conviene dunque considerare, sia pure rapidamente, la vicenda dell'evolversi della struttura sociale, economica, politica, di Venezia; senza di che difficilmente potremo darci ragione della stessa evoluzione formale della città e di ciò che essa contiene.

Con l'orientarsi dei Veneziani verso lo sfruttamento dell'acqua, l'antica villa nata come insediamento rustico, divenne sempre più uno scalo, un fondaco; il suo prospetto principale fu quello sul canale; la sua funzione principale si orientò sempre più verso l'acqua e subordinò a tale orientamento insieme la funzione e la forma. Lo schema della "casa con torreselle" del resto si prestava singolarmente a una bisogna siffatta. Il corpo centrale rispondeva alla funzione di far comunicare la via d'acqua, per la quale arrivavano le mercanzie, con le vie di terra retrostanti, dove le mercanzie si smistavano al loro destino, attraverso il portego, il vasto androne che l'occupava quasi interamente; mentre i vani laterali

nelle torreselle fungevano egregiamente da magazzini. Di sopra, ai piani nobili, la partitura degli spazi si ripeteva: in mezzo v'era la gran sala spalancata il più delle volte sul canale attraverso la polifora che ne svuotava tutta la fronte - cui rispondevan le finestre dal lato opposto - ai fianchi, nel corpo delle torreselle, le stanze. Questa disposizione è assolutamente tipica, e non soltanto sulla laguna, dove sorse da quell'origine e per rispondere a quella funzione, di cui dicemmo: essa si diffuse in terraferma, fin dove giunse il dominio di San Marco: possiamo dire che fino all'Ottocento la casa tipicamente veneta, anche modesta, anche di campagna, seppur possa non conservare la facciata a torreselle, riflette il più delle volte lo schema della grande sala centrale e delle quattro - nelle forme più semplici - stanze laterali.

In una casa siffatta il brano di maggior impegno, più significativo anche dal lato formale, è senza dubbio la facciata: per cui è stato possibile affermare - ed io stesso l'ho scritto più d'una volta - che l'architettura veneziana (a confronto, per es., con quella fiorentina) è un'architettura di facciate. Ciò risponde ovviamente al tipico gusto veneziano, che richiama nelle lezioni passate, per le superfici continue di colore e di ritmo, ed a quel prevalere veneziano dell'urbanistica sull'architettura, cui pure accennavo, per cui tali superfici qualificano formalmente, più forse che l'edificio cui appartengono, quello che a loro riguardo diventa uno "spazio interno": il canale, il campo, la calle. Ma senza dubbio v'è un processo evolutivo, che non va trascurato. Scrissi altre volte, tempo fa, che le facciate veneziane sono grandi transenne, che ripetono interminabilmente i medesimi schemi di partiture, il cui valore figurativo rimane sostanzialmente analogo se il disegno delle finestre, delle polifore, muta nei secoli passando all'arco a tutto sesto del romanico - magari variato da inflessioni mistilinee di tipo moresco - all'arco acuto "in due punti" del gotico trecentesco; agli enjambements, gli intrecci, i rosoni del gotico fiorito quattrocentesco, infine ai robusti sestii del Rinascimento, ecc. - . L'osservazione è piuttosto ovvia, ed è valida, in un senso generale; giova tuttavia attenuarne la perentorietà, e soprattutto articolarla più sottilmente nell'ordine diacronico. -

Insomma è utile ora fare un po' di storia, cioè esporre anche notizie, che valgano tuttavia al nostro scopo, che è quello di trarne risposta al perchè la "forma" di Venezia sia quella che è divenuta. Ho già accennato alla nascita di questa città: una nascita di fortuna, che imprime ne' suoi abitanti un trauma psichico, analogo a quello che si producono spesso nell'infanzia dei singoli uomini ed avranno poi una fun

zione ineliminabile per tutta la loro vita. Volendo ritessere una storia culturale alla maniera di Malinowski (e poi di Marcuse), cotesto trauma delle origini fissa nel subconscio dei veneziani un "modello di comportamento", ch'essi seguiranno poi sempre, non solo per costruire la loro città, ma anche per colonizzare terre sempre più lontane del loro impero. Nei quattro secoli, dal Mille al Millequattrocento, Venezia, questo piccolo arcipelago abitato da fuggiaschi, diventa una potenza mondiale: fonda un impero che è anch'esso un arcipelago, nel quale si ripetono le sue stesse strutture. Dal 1000 al 1150 circa rimane volta a Bisanzio, crescendo in forza quanto questa si indebolisce per assalti esterni (Turchi, Normanni). Poco si interessa degli affari dell'Occidente, della stessa Italia (resta neutrale, per es., nelle contese tra papa Gregorio VII e l'imperatore Enrico IV, ecc.). Nemmeno in Levante le conquiste territoriali in quanto tali sembrano attirarla: la vicenda delle origini in qualche modo si ripete: le terre sono approdi che hanno valore nella misura in cui possono favorire (o intralciare, se in mano altrui) la mercatura. Perciò è con ritardo, e per non lasciare che i concorrenti pisani e genovesi ne approfittino a sue spese, che Venezia partecipa alle conquiste dei crociati in Terrasanta (presa di Caiffa, 1100, di Ascalona e di Tiro, 1123 - 1124). Gli imperatori bizantini non comprendono che si tratta soprattutto d'una lotta commerciale: ingrandiscono il quartiere veneziano a Costantinopoli (1148 - 1187), ma subito bilanciano questo favore accordando vantaggi simili a Pisa (1118 - 1192), ritirando i privilegi (1118-1126; 1171 - 1179; 1195 - 1198), mentre il popolo costantinopolitano massacrava i mercanti veneziani in una sommossa (1182). Ed è soltanto dopo questo fatto che Venezia (la quale, come tutti coloro che hanno avuto un'infanzia difficile - come poi, tipicamente, l'Inghilterra - non perdona) si decide ad organizzare lo sviamento della IV crociata e la conquista di Bisanzio (1204); e fonda in Levante il proprio impero coloniale.

Ragioni analoghe "spiegano" quell'autentico paradosso, che fu la conquista veneziana della terraferma italiana (che portò all'approdo dello "stile gotico" tra le lagune). Venezia ebbe inevitabilmente contrasti con gli imperatori tedeschi 'Barbarossa, 1159 - 1177; Federico II, 1238 - 1240) e con quella loro "longa manus" che fu il Patriarcato di Aquileia, suo nemico mortale; ma con molta prudenza, giacchè i tedeschi erano il suo principale cliente. Ma essa rimane sempre anche culturalmente nell'ambito bizantino; sebbene l'impero dei Paleologi sia restaurato a Costantinopoli (1261) con l'aiuto dei Genovesi, che ereditano i privilegi veneziani. Genova perciò deve essere eliminata, e Venezia l'affronta in una serie di durissime battaglie navali (1261 - 1270; 1294 - 1299; 1351 - 1355; 1377 - 1381), dalle quali esce padrona

del commercio del Levante; anzi, con la perdita dell'indipendenza di Genova dopo il 1380 e la decadenza inarrestabile di Costantinopoli, la sola talassocrazia del Mediterraneo. Da Bisanzio ottiene la restaurazione dei suoi privilegi (1265, 1285, 1302), la ricostruzione del suo quartiere nella Capitale (1277).

A partire dal 1330 il pericolo turco trasforma tutti gli avversari possibili - per questo lato - in "protetti". Avere libere le vie del Levante non è sufficiente: occorre potersi muovere liberamente anche sulle strade dell'entroterra, soprattutto quelle che portano ai paesi tedeschi; se le potenze più vicine (Padova, Verona, Ferrara, l'Austria, l'Ungheria) divengono troppo forti, o si coalizzano, Venezia corre il pericolo di vedere quelle strade interrotte, e con questo annullata o almeno compromessa la sua funzione fondamentale di "plaque tournante" degli scambi, di luogo dove si operano le compensazioni tra i diversi commerci. Occorre dunque debellarle o almeno tenerle a freno. Questa è forse la causa della conquista della Terraferma: un'impresa, per molti lati, paradossale.

Il primo paradosso è quello d'aver deciso questa conquista dal 1402 al 1454: i Veneziani sostengono un mezzo secolo di guerre nel nord-Italia, proprio nel momento in cui i Turchi stanno sottomettendo il Levante. Essi non possono ignorare il pericolo mortale che li minaccia in Romania: la loro scelta dunque non si può spiegare che con l'urgenza d'un pericolo ancora più pressante (le giustificazioni economiche che si invocano - bisogno crescente di prodotti alimentari, per es., e sim. - non sembrano sufficienti). - In realtà, durante la guerra di Chioggia, Venezia aveva visto con terrore la coalizione di tutti i suoi più diretti avversari europei. Il re d'Ungheria, il duca d'Austria, i signori di Padova e di Verona si disputavano l'egemonia del Veneto: non era pacifico che il vincitore di tale contesa divenisse per ciò stesso padrone anche di Venezia (come pensano alcuni storici); ma senza dubbio aveva la possibilità di diventarlo. Meglio battere almeno i più vicini subito, senza aspettare che si formasse e consolidasse una potenza unificata, e dunque molto più pericolosa.

Secondo paradosso: Venezia, potenza navale (il suo arsenale è il maggiore del mondo) improvvisa un'armata di mercenari con la quale batte potenze militari terrestri tradizionali.

Terzo paradosso: la formazione del dominio di terraferma: cioè l'annessione alla repubblica di vasti territori, di grande prestigio, d'antica e in parte diversa civiltà; e la loro rapida assimilazione. Come contropartita v'è il peri-

colo del potere personale di condottieri come il Carmagnola o Francesco Sforza, e, dentro la stessa struttura governativa, la conversione di taluno come il doge Francesco Foscari all'idea di un imperialismo sistematico, che fa supporre aspirazioni ad un potere personale. La repubblica reagisce radicalmente: elimina il Carmagnola e depone il Foscari: la sua diffidenza "mercantile" contro l'emergere di personalità fuori serie s'afferma in modo significativo. Venezia fa la pace del 1454 non soltanto per paura dei Turchi che avevano preso Costantinopoli (1453), o della coalizione che si preparava in Italia tra Milano e Firenze, ecc.; ma anche per timore che nel suo interno emergesse il predominio d'una persona o d'una famiglia, come vedeva avvenire in altre città d'Italia.

In ogni caso, i Veneziani conquistano la terraferma con straordinaria rapidità (con una guerra lampo per molti aspetti di tipo israeliano: anch'essa infatti era in Europa una potenza territorialmente minima, aggrappata ad un lembo di terra, ancora più sproporzionatamente esile di quello stesso dell'attuale Israele), dopo averle voltato le spalle per secoli. Questo portò a conseguenze molto importanti anche sul piano culturale: della stessa cultura artistica. I paesi conquistati infatti non avevano nulla di un banale hinterland. Comprendevano città tra le più ricche, più prestigiose, più popolate d'Italia (Verona, Padova, Brescia), ciascuna con una propria storia, una propria cultura, una propria struttura sociale e politica diversa dalla veneziana: per l'importanza che vi aveva conservato la nobiltà rurale; la funzione della borghesia - artigiani, banchieri, ecc. - nelle città; la tradizione principesca e ghibellina rappresentata da dinastie illustri e coltissime, specie nel Trecento, come quella degli Scaligeri a Verona e dei Carraresi a Padova; il tutto legato culturalmente all'Italia e all'Europa. Infine: Venezia aveva instaurato il suo dominio su società che le somigliavano assai poco, e che d'altronde essa, per sua natura e secolare abitudine, non aveva intenzione nè interesse di assimilarsi. Al momento della conquista, erano in atto in Terraferma fenomeni culturali tra i più brillanti d'Europa, come, a Verona, la scuola pittorica tardogotica che culmina in Pisanello; o, a Padova, l'Università e l'arte di Andrea Mantegna. Nulla di paragonabile, per altezza culturale, a Venezia che per tutto il Trecento continuò ad attardarsi in una, commovente ma sterile, fedeltà bizantina ormai anacronistica.

Rimane perciò quasi inspiegabile la rapidità, pressochè fulminea, della "venezianizzazione" di quelle terre, che in breve divennero - quel che più conta, non soltanto per forza, bisogna riconoscere - veneziane, quasi quanto lo stesso arcipelago della Laguna. Quali ipotesi possiamo fare per spiegare questo fenomeno, quali "ragioni" trovare? Ben poche, di quel

le avanzate, sono in tutto soddisfacenti. L'ipotesi "razziale" è sempre debole. Più valida, secondo me, è quella della "saggezza amministrativa", proverbiale, dei Veneziani. Con la conquista, caddero le barriere ai commerci, Venezia si arricchì a dismisura, divenne "la più trionfante città" (Comynes) d'Europa. Essa potè inquadrare le terre conquistate in una amministrazione molto meglio organizzata di quella de' suoi predecessori, e nello stesso tempo meno bisognosa di gravare la "mano fiscale", appunto perchè più ricca. Ma nemmeno questo è sufficiente: quelli che mi sembrano più determinanti invece sono due fattori, che non vedo rilevati dagli storici forse perchè apparentemente "inafferrabili". Il primo, è che Venezia fu, dalla nascita, una città: tutta e soltanto città; tutta "artificiale", tutta costruita dall'uomo: esemplare dunque per questo lato nei riguardi dell'entroterra che pur essendo più "europeo" (cioè essendo passato attraverso l'esperienza feudale, postbarbarica, che invece Venezia praticamente non conobbe) era pur sempre italiano: partecipava cioè di quella nostalgica, connaturata tendenza al recupero delle strutture urbane, che è appunto quel che distingue, nel Medioevo, l'Italia dall'Europa del nord. Il secondo, è che Venezia era divenuta - attraverso i secoli, da quello della sua nascita, al momento della conquista della Terraferma - non solo una città, ma la capitale d'un Impero: insieme cervello e plesso solare d'un dominio di terre e genti disparate, di humus culturale diverso, e per questa sua funzione appunto non aveva elaborato soltanto un sistema amministrativo adatto, ma anche quelle capacità di vaglio culturale, che è appunto ciò che qualifica le vere capitali rispetto alle provincie.

Vere capitali siffatte, come Parigi per la Francia, non potrebbero vivere senza l'apporto delle provincie: la cultura, la stessa popolazione di Parigi sono composte in misura preponderante da immigrati, spesso anche non francesi; ma essi diventano tutti dei parigini, accolgono come cosa propria quel "modello" di cultura che il vaglio qualitativo di Parigi propone, e va continuamente rinnovando, pena la decadenza e la morte: perchè la funzione è, precisamente, questa. S'intende, che i contenuti d'una cultura siffatta vengono in buona parte di fuori; ma è la capitale che li vaglia, accogliendoli o respingendoli, in ogni caso dando ad essi quella sanzione, che infine li rende validi anche in provincia. Venezia nel Quattrocento è davvero un caso tipico in quest'ordine, anche nel campo dell'arte, persino in quello della sua arte per definizione: la pittura. Lo slancio artistico è, nel Quattrocento, comune alla Terraferma e a Venezia; ma in Venezia stessa appare comparativamente d'una debolezza singolare. I Veneziani, che già nel Trecento avevano avuto bisogno di chiamare da Padova Guariento e Altichiero (e il fatto che vi siano maestri come

i Dalle Masegne o Antonio Veneziano che vanno a lavorare in Italia è eccezione che conferma la regola), e poi nel nuovo secolo faran venire Gentile da Fabriano e il veronese Pisanello, e poi i fiorentini Paolo Uccello, Andrea del Castagno, il Verrocchio, Donatello e così via; sono decisamente poco provveduti di fronte a Verona, per es., con la sua splendida fioritura tardogotica da Altichiero a Pisanello, o a Padova dove la stessa bottega dello Squarcione era qualcosa di più vivo, e dove si stava affermando l'arte di Andrea Mantegna. Perché dunque nè Verona nè Padova, pur entrate a far parte del dominio della Serenissima, non divennero esse le capitali almeno artistiche dell'ampliata Repubblica? Certo la ricchezza ci fu per qualcosa, giacchè l'arte in fin de' conti è un'attività sontuaria. Ma non sarebbe stata sufficiente, se Venezia non avesse avuto la capacità di assorbire quei contenuti rendendo elastica la propria struttura culturale pur senza smentirla. V'è un movimento di diastole e sistole. I patrizi veneziani acquistano beni nei paesi conquistati, cominciano a costruire splendide ville in campagna; ma non per questo l'aristocrazia mercantile si trasforma in nobiltà rurale: lo "schema" veneziano rimane fin dove possibile anche nell'architettura e per sino nei suoi modi d'approdo preferibilmente per via d'acqua (come per le ville lungo la Brenta), ecc. A seguito di questa esperienza irrompono nella letteratura e nell'arte, in certi modi di vita persino, lagunari, temi georgici per l'innanzi assenti: dalle icone "pietrificate" di Paolo si passa alle "aperture" atmosferiche e paesistiche dei Bellini o del Carpaccio. E in fin de' conti anche Giorgione è un uomo di Terraferma: la sua rivoluzione segna in certo modo l'avvenuta fusione tra un' episteme rimasta per secoli marittima e mercantile, e un' episteme di uomini sedotti dal fascino svagato dell'atmosfera campestre. Ma, come Bellini e Carpaccio, anche Giorgione è veneziano - fino al punto di poter essere assunto come "figura simbolica" di tutta l'arte veneta -, e in tutto veneziani artisticamente sono i "grandi" del Cinquecento: Tiziano, Veronese, Bassano, il Pordenone, Tintoretto; sebbene nessun di essi, salvo quest'ultimo, nato tra le lagune (e lo stesso Tintoretto era di famiglia lucchese immigrata); senza dire dei minori, numerosissimi, e quasi tutti non lagunari.--

Convieni dunque - per terminare, giacchè illumina à rebours anche la più oscura storia passata - cercar di interpretare, seppure in breve, la struttura di questa società veneziana, come ci appare ormai formata dopo la conquista della Terraferma. Fondamentalmente, la società veneziana rimane radicata alle attività economiche: il commercio, e tutti gli affari legati al commercio. Anche in questo si potrebbero riconoscere la presenza e l'azione dei "modelli" d'infanzia: già gli antenati dei veneziani eran gente d'affari, e, d'al-

tronde, solo l'attività mercantile aveva potuto permettere ai colonizzatori delle squallide isole lagunari di sopravvivere prima e poi di arricchirsi. Nello stesso ordine si può porre l'attività artigianale, che, con l'elevarsi del livello sociale e l'allargarsi del raggio d'azione commerciale, si continua nella produzione di lusso. E' noto che l'Impero veneziano ebbe sempre una estensione geografica sensibilmente inferiore all'estensione commerciale: di questa, anzi, le due direzioni principali: quella di Alessandria in Levante e quella dei paesi tedeschi in Europa, fanno a meno, fin dove possono, di dominazione politica. Tuttavia non va dimenticato che l'apogeo di Venezia - al quale essa si avvia proprio a seguito della conquista della Terraferma - è un apogeo guerriero: i mercanti veneziani sono uomini d'azione, combattenti, fin dall'origine: non potrebbero sopravvivere se non lo fossero. Il titolo che il doge assume dopo la spartizione del 1204 - signore d'un quarto e mezzo dell'impero di Romania - non è stato conquistato con mezzi pacifici.

Giova interrogare (rapidamente, perchè non stiamo facendo la storia di Venezia, ma solo fissando alcuni elementi del suo contesto culturale utili al nostro lavoro di "storia semiologica" dell'arte, in particolare dell'architettura) le strutture sociali che si formano in questo impero coloniale singolare nel Medioevo (esempio unico). Il sistema amministrativo, innanzitutto. Certi territori in Levante erano amministrati direttamente dalla Repubblica; altri erano dati in feudo a grandi famiglie. La collaborazione con aristocrazie locali, d'altronde tenui (arconti cretesi) era rara, la popolazione locale, almeno fino a che il pericolo turco non divenne gravissimo e imminente, rimaneva assente, se non nemica. D'altronde, non si deve mai perder di vista la singolarità dell'impero veneziano: il fatto, cui già accennammo, ch'esso non è per nulla, per tutto il Medioevo, di carattere territoriale: è composto da una legata costellazione di scali, cioè di punti d'arrivo delle vie di acqua. Giacchè, l'ho pur detto, vi si ripete il "modello" della formazione di Venezia: la rete delle vie d'acqua costituisce la struttura-base, di cui le terre sono poco più che i margini, (esempio tipico la costa dalmata), da esse anche le costruzioni dell'uomo (architetture) si affacciano sull'acqua, e queste facciate, diversamente da quel che avviene di regola e quasi dovunque, sono, esse, il punto di maggiore valenza, anche formale. Venezia si interessa dell'entroterra - che in caso di necessità, occupa - si direbbe solo nella misura in cui esso "serve" alle sue comunicazioni equoree. D'altronde, l'occupazione "per sé" di vasti territori non sarebbe stata giustificata dai proventi che ne avrebbe potuto trarre la metropoli: solo di alcune poche terre (soprattutto Creta) i mercanti veneziani poterono attuare un certo discreto sfruttamento di tipo colo

niale. Il comportamento degli amministratori veneziani lascia trasparire la loro formazione di uomini d'affari: i quali sanno, se necessario, riconoscere il momento in cui non solo la conquista di nuovi, ma la difesa stessa di territori già occupati "non sarebbe più stato un affare": sarebbe divenuta una impresa deficitaria.

Naturalmente, le cose cambiano al tramonto del Medioevo, soprattutto sotto la minaccia del sultano ottomano, la cui potenza si afferma dopo il 1330 c., e la cui disfatta di Ankara (1402) non fa che ritardare lo slancio inarrestabile. Contro questo pericolo mortale, Venezia allora appare come la protettrice dei piccoli stati cristiani minacciati: regno di Cipro, Ospitalieri di Rodi, ducato di Atene, principato di Morea, ecc. - Estende allora il suo dominio (Corfù, 1386; Atene, 1395 - 1402; Morea, Epiro, 1444; Cefalonia, 1482; Cipro, 1489; ecc.): ma è chiaro che lo fa per la necessità di tamponare più efficacemente l'avanzata turca, che sarebbe altrimenti travolgente. Giacchè sta di fatto che è talvolta la popolazione locale che ora, spontaneamente, domanda a Venezia d'assumersene la protezione (è per es. il caso di Salonicco, 1423 - 1430); e che gran parte di queste annessioni, utili nel quadro generale della difesa dell'impero veneziano, furono, singolarmente considerate, più di peso che di vantaggio economico alla metropoli: furono fatte in vista del futuro: una sorte di investimento di capitale - frustrato, tuttavia, e rimasto improduttivo per la conquista turca -. La quale, non va mai dimenticato, interruppe a non grande distanza dal suo nascere il processo di colonizzazione culturale del Levante da parte di Venezia. Se quest'arresto - seguito da una regressione quasi istantanea - non fosse avvenuto (ma la storia evidentemente non si fa coi se) tutte le terre del bacino orientale del Mediterraneo sarebbero oggi al grado di cultura anche artistica che attestano, per es., la Dalmazia o le Isole Ionie.

Un altro particolare va brevemente rilevato per darci ragione della struttura funzionale, ed anche formale dunque, non solo della particolare cultura mista del Levante veneziano, ma della stessa urbanistica ed edilizia tipica di Venezia, e da Venezia diffusa anche nell'entroterra veneto. Giova ricordare, cioè, il modo, come i mercanti veneziani erano organizzati. Tutto il sistema commerciale si reggeva in effetti su una duplice solidarietà.

1. - Solidarietà diretta dei mercanti tra loro.

Essi formavano un tipo d'associazione particolare, la colleganza, che univa un prestatore, che stava a Venezia, ed un debitore, che faceva commercio in mare: il primo è spesso un

mercante anziano e arricchito (il tipo è "Pantalon dei Bisognosi"), il secondo un principiante o un giovane mercante. Solo l'uomo d'affari che si mette in mare ha concluso un certo numero di colleganze con diversi prestatori di fondi, e ugualmente, colui che resta a Venezia ha ripartito i suoi fondi in un certo numero di navigli. Questa operazione limita i rischi, ma porta con sé una profonda imbricazione degli interessi dei diversi mercanti: di qui la tendenza (rarissima nel Medioevo come ai nostri giorni) ad agire in comune sulle diverse piazze commerciali dove si fanno gli affari.

Il sistema d'altronde ha il merito d'essere estremamente semplice, e si spiega col suo arcaismo (Venezia essendo la piazza commerciale più antica d'ogni altra); a sua volta questo arcaismo produce certe limitazioni (i Veneziani ignorano le assicurazioni marittime note ai Genovesi: considerano le banche come un mezzo di fare riserve e non di fare investimenti). -

2. - Solidarietà indiretta per l'intermediario dello stato. Lo stato veneziano, che è dominato dai grandi mercanti, si comporta come un consiglio d'amministrazione incaricato della gestione dell' "impresa" veneziana: si riserva la costruzione dei grandi navigli (l'Arsenale di Venezia è la più grande impresa industriale del Medioevo); obbliga praticamente i cittadini ad investire i loro capitali nel commercio marittimo (l'acquisto fondiario in Terraferma è proibito dopo il 1274 e verrà concesso solo dopo che la Terraferma sarà conquistata, cioè gestita dallo stato; mentre gli investimenti industriali sono limitati e controllati dal monopolio dell'Arsenale); li obbliga inoltre a noleggiare i propri navigli e a trasportarvi le proprie mercanzie (incluse le opere d'arte, sia quelle d'esportazione, sia quelle acquistate o razziate in Levante e destinate ad abbellire la "faccia" della città; escluse quelle appartenenti a stranieri); organizza esso stesso i convogli e fissa secondo le proprie informazioni i luoghi di destinazione (talvolta anche rende obbligatorio l'acquisto in comune per abbassare il prezzo); batte una moneta che, grazie a vigilanti cure, resta la più quotata nel bacino mediterraneo; infine gestisce esso stesso le sue colonie, scali abituali di quei convogli (il che non è di regola nel Medioevo: vedi per es. Genova). -

Tutta questa struttura è largamente aleatoria ed esposta a rischio continuo (tempeste, pirati, genti straniere ostili che spesso male sopportano la presenza d'un quartiere veneziano nei loro porti, ecc.), e non può reggersi che grazie alla conoscenza che i Veneziani hanno delle condizioni proprie ad ogni piazza commerciale: conoscenza non teorica ma fon-

data essenzialmente sull'esperienza e sull'insegnamento di scuole organizzate a questo scopo; ed alla loro rete di informazioni (ambasciate, spionaggio, ecc.), la migliore del mondo, che permette loro di trovarsi sempre per primi sui luoghi opportuni. Che significato ha tutto questo per la struttura della città? Venezia è la "plaque tournante" degli scambi: il luogo dove si operano le compensazioni tra i diversi commerci (ciò non escludeva naturalmente che vi fosse qualcosa di equivalente del tramping attuale, dove le compensazioni si effettuano da una parte all'altra). Ma il commercio era minoritario, e non era esso che procurava i redditi più importanti. Il maggior volume era dei prodotti che, acquistati su mercati stranieri erano portati a Venezia e di qui distribuiti per tutta l'Europa: sia dagli stessi Veneziani - per mare verso Bruges o Londra, per via fluviale verso l'Italia del nord - sia dai loro clienti, venuti ad acquistare a Venezia ciò di cui avevano bisogno (era il caso dei Tedeschi, soprattutto di Norimberga e di Augsburg). Talvolta il denaro guadagnato permetteva d'acquistare altre mercanzie sul posto (i drappi, per es., nei porti nordici); ma il più spesso i prodotti veneziani erano scambiati contro metallo prezioso col quale essi pagavano i loro acquisti in Oriente. Non è necessario rammentare casi di arricchimento favolosi come quello, celebre, di Andrea Barbarigo, o di citare le ammirate testimonianze dei visitatori stranieri, o l'elogio del mare di Tomaso Mocenigo (1423). Da sottolineare, che l'arricchimento agisce sul modo di vivere dei patrizi veneziani: sempre più il mercante si "sedentarizza" (si costruisce il palazzo a Venezia e la villa in campagna); abbandona il vecchio sistema della colleganza per la commissione, lasciando a "specialisti" la cura di viaggiare. Questa trasformazione agisce sul contesto culturale ed anche formale della città, ma non porta seco una regressione. Venezia resta, nel Cinquecento come nel Quattrocento, la città più ricca del mondo.

Tutto ciò (ed altro, che tralascio) è connesso con una struttura sociale, di cui la struttura urbanistica ed architettonica (e la stessa lingua e scrittura) sono un riflesso. Si tratta di una società aristocratica certo (non ve ne sono altre, del resto, fino alla rivoluzione borghese); ma non feudale (giustamente Machiavelli osserva che i patrizi veneziani non sono nobili perchè "non hanno castelli nè uomini per portare le armi"). In essa, anzi, tutto è calcolato per evitare che una famiglia prevalga sulle altre: governo d'una mediocrità voluta, d'un equilibrio studiato, che vale come struttura unitaria, nella quale le mene interne scoraggiano per la loro complessità. A questo riguardo, la deposizione di Francesco Foscari (1457) è il tipo stesso dell'avvenimento rivelatore, più ancora dell'esecuzione del Carmagnola (I patrizi stanno sopra cittadini e popolani, dei quali controllano

le istituzioni, senza che Venezia cessi mai d'essere un comune: ciò perchè essa è uno degli esempi più notevoli di coesione morale che ci offre la storia: le lotte di classe sono quasi assenti (certe rivendicazioni degli arsenalotti o dei vetrai di Murano non sono tali) perchè è interesse di tutti che una prosperità siffatta, di tipo mercantile, sia mantenuta e difesa. Questa unità si riscontra a molti livelli, persiste la coscienza delle difficoltà e della solidarietà delle origini, l'orgoglio di essere "speciali" ("noi siamo veneziani prima di essere cristiani", di essere "figli primogeniti e privilegiati di San Marco", ecc.: tutto sottolinea un particolarismo ed una tendenza di Venezia a situarsi in margine alle norme del Medioevo europeo). -

La forma singolare di Venezia - veniamo finalmente alla conclusione che interessa in questa sede - non è tanto dovuta, come s'è detto, alla particolare "natura" su cui essa si eleva (altre città sono state costruite su arcipelaghi o reti di canali e nessuna le somiglia); ma alla propria particolare struttura culturale: giacchè una città è un fatto di cultura. Gli accenni che abbiamo raccolto convergono tutti a farci conoscere il carattere unitario, d'una continuità legata, dall'episteme veneziana: continuità scorrevole tuttavia, fondata non nella chiusa dipendenza da un centro mitico o sacrale, ma in una scioltezza aperta, discorsiva, tipicamente mercantile. La ricchezza dei singoli ad un certo punto confluisce nella ricchezza di tutti - così come la casa del privato "si riversa" nella facciata, la quale figurativamente appartiene al canale, al campo, alla calle, di cui godono tutti i cittadini - . La città è di tutti: nessuno stato italiano spende più danaro in costruzioni di utilità pubblica, e nella pompa delle feste (sposalizio del mare, ecc.) di cui tutto il popolo veneziano è protagonista. E' significativo di questo particolare carattere del civismo e del patriottismo dei Veneziani (probabilmente derivato dal "modello" della solidarietà delle origini, quando tutti dovevano essere uniti per sopravvivere) il fatto che, nel vasto apparato delle spese pubbliche, i patrizi avevano il dovere di dare il buon esempio: la costruzione di palazzi e soprattutto lo splendore delle loro facciate sulle vie di tutti è appunto; come dicevo, uno di codesti segni: essi restano proprietà privata delle famiglie, non c'è dubbio, ma sono, insieme, un contributo alla magnificenza pubblica. E' noto il caso della famiglia del doge Leonardo Loredan, che fu condannata, dopo la morte di questo, ad un'ammenda, perchè le si rimproverava un'eccessiva parsimonia nelle proprie spese.

Nei primi decenni del Quattrocento - quando, in coincidenza con la conquista della Terraferma, avviene l'approdo tra le lagune del tardo gotico e poi del Rinascimento - anche Venezia ha il suo umanesimo, ma con caratteristiche originali, che pure attestano la continuità del "modus operandi" veneziano pur quando aderisce alla rivoluzione moderna. Lo si vede chiaro per es. nel sistema educativo che ha il suo indice nell'insegnamento. Questo, a Venezia, risponde in parte allo scopo di fornire quel bagaglio di nozioni che tradizionalmente definiscono il mercante: il suo carattere strumentale e pratico in tal senso è attestato dal numero prevalente di scuole private che, dopo la lettura, la scrittura e il far di conto, insegnano la geografia, il diritto e le lingue vive - nel Medioevo naturalmente soprattutto il greco -: forniscono insomma la preparazione più opportuna al mestiere dell'uomo d'affari che naviga in Levante. Ma questo aspetto non è predominante, come è sembrato a taluno: non è radicato nell'episteme. Nemmeno nel patriziato e nella borghesia l'apprendimento degli strumenti funzionali per il commercio appare essenziale: il patrizio in effetti è uomo di stato quanto uomo d'affari: la sua carriera commerciale ha il più delle volte il suo risvolto in un cursus honorum. E al borghese sono aperte certe funzioni amministrative, che al vertice tendono a identificarsi con quelle del patriziato. Di qui la Scuola di Cancellaria del Palazzo Ducale, organizzata dallo stato stesso (decreti del 1402 e 1443), dove si imparano il latino, il diritto veneto, e rudimenti di archivistica. Quel che più importa rilevare è che, a seguito della conquista della Terraferma codesti corsi paralleli tradizionali sono fatti convergere nell'Università di Padova che, dopo l'annessione del 1405, corona l'edificio dell'insegnamento veneto. Una delle massime e più famose e brillanti Università d'Europa diventa in tal modo veneziana senza perdere nulla della sua antica autonomia (che anzi sarà sempre strenuamente difesa da Venezia stessa, talvolta persino contro i padovani). La partecipazione dei nobili veneziani alla vita di questa Università è immediata: molti di essi vi insegnano, quasi subito (per es. Ermolao Barbaro, 1453 - 1493). Altro esempio di un "modus operandi" siffatto nell'accoglimento - e riduzione alla propria struttura - di dati culturali della Terraferma, ci è offerto dalla letteratura veneziana, la quale assorbe progressivamente una corrente umanistica, d'un timbro tuttavia particolare. E mentre il Giustiniani aveva scritto una poesia popolare e dialettale, Pietro Bembo (1470 - 1547) scriverà in un toscano addirittura purista - oltre che petrarchizzato -. La figura di Pietro Bembo, non solo con la sua lingua e poesia, ma col suo modo di vivere, la sua passione per la campagna - tuttavia "urbanizzata" - di Asolo, ecc., è tra le più rappresentative dell'episteme di Venezia divenuta ca-

pitale d'un dominio di terraferma. Ancora un esempio interessante della funzione di "plaque tournante" di Venezia per il commercio, anche culturale (che mal si distingue alla fine dalla mercatura pura e semplice: il più delle volte cultura, specie artistica, e affarismo, sono una sola impresa) è dato da tutta la vicenda dell'insegnamento del greco, dalla fondazione d'una biblioteca greca e infine dalle stamperie veneziane.

E' una vicenda molto istruttiva e direi, paradigmatica di un comportamento siffatto. Nel Medioevo, s'è visto, a Venezia il greco era insegnato come lingua viva. Ma ecco come i Veneziani trasformano anche questo in un affare, traendo profitto dalle stesse contingenze storiche sfavorevoli del declino e poi caduta dell'impero bizantino. Sulla fine del Trecento, e nei primi decenni del Quattrocento, imperatori bizantini vengono in Italia a cercar aiuto contro i Turchi (Giovanni V, Manuele II, Giovanni VIII Paleologi), e Venezia è per essi, generalmente, tappa obbligata. Portano con sé eruditi come Demetrio Cidonio e soprattutto Emanuele Chrisoloràs (1350 - 1415) la cui presenza, com'è noto, contribuisce non poco al sorgere del cosiddetto Umanesimo. Ma è naturalmente nel Quattrocento che, a seguito delle conquiste turche, gli eruditi greci arrivano molto più numerosi e senza speranza di ritorno, questa volta: ed hanno con sé un tesoro di manoscritti. Con Giorgio di Trebisonda, Demetrio Chalkondylas (1424 - 1511), Giovanni Lascaris (1445 - 1535), Venezia diviene il focolaio maggiore di cultura greca in Occidente: il dono di 600 manoscritti da parte del cardinal Bessarione (1460) dà inizio alla Biblioteca Marciana (1473). -

I nobili veneziani si danno alla cultura greca: verso il 1500 esiste a Venezia un'accademia dove non si ha diritto di parlare altrimenti che in greco. Gli umanisti veneziani sono spesso specialisti di autori greci, come Leonardo Giustiniani (1388 - 1446), che traduce Plutarco in latino per metterlo alla portata degli intellettuali medi, ecc.. Un'impresa tuttavia divenne - in maniera ben veneziana - di straordinaria importanza: la stampa. Nel 1469 Giovanni e Vindelin di Spira installano la prima tipografia a Venezia; verso la fine del secolo, la città conta sicuramente un centinaio di tali officine: tante quanto tutto il resto d'Italia. Con la stampa, i Veneziani trasformano la cultura in affare. Ciò è tipico del loro comportamento, anche artistico: abbiamo visto, per es., in un altro corso come essi inventino un surrogato relativamente economico dei preziosissimi smalti bizantini a partire dal tardo Duecento, producendo dei simili-smalti per mezzo di miniature su pergamena coperte di cristallo di roccia: con questa tecnica eseguono croci, cofanetti, altari portatili, ecc., che diffondono, vendendoli,

un po' dappertutto in Europa e persino nelle terre bizantine (il più antico esemplare noto è in un convento del monte Athos) riuscendo a scalzare i tanto più costosi smalti veri. Qualcosa di analogo faranno per es. con le vetrerie, surrogando i cristalli di Boemia con un mezzo-cristallo più economico ma di effetto simile, con le ceramiche turche, con le lacche cinesi e giapponesi, ecc.. Il loro artigianato, abile e attento, produce dei surrogati di cose rare e di gran pregio, imponendoli sul mercato non soltanto per il loro prezzo inferiore agli originali; ma anche per la loro qualità che, prescindendo dalla materia, non ne rimane al di sotto: anzi spesso è di gusto e di stile eccellenti. Così non tardano ad accorgersi che anche la stampa è un'industria, che permette di realizzare profitti enormi. La stampa non soltanto di immagini, s'intende (anch'essa straordinariamente operosa), ma di libri. Venezia è la patria di adozione di Aldo Manuzio (1449 - 1515) un erudito fattoso uomo d'affari, che fonda una stamperia dove intraprende la pubblicazione di capolavori della letteratura e della filosofia greche: l'impresa è evidentemente resa possibile appunto dall'esistenza in Venezia di quel gran numero di manoscritti greci, di cui si disse. La formula editoriale di Aldo, il suo metodo di stabilimento dei testi, la sua corrispondenza coi maggiori umanisti fanno della sua stamperia il centro dell'Europa colta: talchè l'impresa commerciale restituisce, per così dire alla cultura più di quanto abbia tratto da essa. Le conseguenze di questa industria sono incalcolabili. Per esempio, subito dopo la pubblicazione del testo greco di Aristotile, un insegnamento fondato direttamente su di esso appare all'Università di Padova (1497): sulla sua base si traggono concezioni filosofiche che non sono più nel solco del tradizionale aristotelismo (o averroismo) medievale; ma giungono per es. col Pomponazzi (1462 - 1524) a separare radicalmente fede e realtà, preparando così la Riforma. -

Ma torniamo al Medioevo e riassumiamo.

La crisi di crescita e d'assestamento sociale e politico, nella Venezia medievale, era stata singolarmente precoce, e si era risolta più presto e in modo più duraturo e stabile, che in altri Comuni d'Italia. Concetti statali originalissimi, uniti ad uno spirito d'intraprendenza del tutto "moderno", e a metodi politici d'un'abilità e d'una decisione, che stupirono al loro tempo (se ne meravigliò persino il Machiavelli) ed oggi colpiscono e attraggono ancora gli storici, avevano permesso ai Veneziani di non avere nemmeno politicamente e socialmente quel che si dice "medioevo"; di liberarsi presto dalle discordie interne e di fondare, sul mare e per il mare, un potente impero. Questo fenomeno è uni-

co: giacchè anche i Paesi Bassi - le cui vicende sole possono essere in qualche modo paragonate a quelle di Venezia - non ebbero la stessa virtù, di creare un nucleo civile quasi puntiforme, ma di tale vitalità, di tale energia espansiva, da divenire il centro d'attrazione e di gravitazione di un sistema sopranazionale. Codesta "struttura molecolare" porta alla necessità d'un centro di coesione limitato; alla convergenza di tutti i tessuti ed organi d'un impero grande quanto si voglia, al cuore insostituibile d'una città, la cui struttura sia così organica e salda da reggere ed alimentare, col moto continuo delle sue diastole e sistole, l'intero corpo del dominio.

Una tale struttura ha bisogno di stabilità, e nello stesso tempo la determina. Senza una base siffatta rimarrebbe inspiegabile il fenomeno dell'unificazione e dell'organizzazione d'un mondo così vasto e disperso, e in tempi così torbidi, convulsi, pieni di problemi impreveduti, da parte di un pugno d'uomini aggrappati a pochi isolotti malfermi: da parte d'una città così poco estesa che, pur nel momento del suo maggiore sviluppo, non contava più di duecentomila abitanti. Solo perchè avevan messo alla prova il loro genio organizzatore nella loro città, i Veneziani poterono creare un impero, il quale fu appunto, come già s'è visto, di struttura molecolare: una costellazione di tante piccole Venezia sparse per tutto il Levante, dalla Dalmazia all'Albania all'Epiro alle Isole Ionie a Creta all'Arcipelago, a Negroponte, Rodosto, Gallipoli, ai quartieri veneti di Costantinopoli, Adrianopoli, Salonicco; agli scali di Alessandria, Acri, Tiro, Bagdad.

Singolare impero, che, pur nel suo apparato circolatorio, pure nelle vie di comunicazione che ne connettevano l'unità e la vita, apparve quasi una proiezione in grande della singolare Venezia. Come infatti i Venetici eran giunti alle isole realtine per via d'acqua, e avevano fissato le loro abitazioni sull'orlo dell'acqua senza gran riguardo, in fondo, alle terre, se non in quanto potevan essere punti di partenza e d'approdo alle vie del mare, così essi crearono il loro impero essenzialmente sul mare e per il mare. Altri fondò imperi conquistando territori, gettandovi strade e costruendovi città agli incroci; Venezia invece, come s'è visto, almeno fino al Quattrocento, "disprezzò" le conquiste territoriali, non vi si adattò che per necessità, e le limitò a lembi di spiaggia e ad isole disseminate nel Mediterraneo: perchè sostanzialmente il suo impero non fu concepito come una distesa territoriale eventualmente limitata o percorsa da acque, ma come un irraggiarsi di acque navigabili a cui le isole e i litorali potevano servire da approdi o da confini.

Non si comprende Venezia, se non la si vede appunto come cuore pulsante di quella grande rete di vie marittime, di porti, di scali; se non la si interpreta, non soltanto come una delle più gloriose città d'Italia, ma come la capitale d'un vasto impero. Come città, Venezia fu senza dubbio italiana (se questo ha un senso nel Medioevo), e dalle origini; ma l'impero di cui essa divenne il centro fu un impero d'Oriente. E' in Levante, che ancor oggi dobbiamo cercare le impronte più profonde del genio veneziano, della sua capacità colonizzatrice: in quel Levante, verso il quale andava la più vigile attenzione della Repubblica, nel quale la sua classe dirigente formava la sua educazione politica e la sua preparazione amministrativa. Vi fu un momento, dopo la quarta Crociata, che tale "orientalismo" fu così prevalente, da far considerare al vecchio doge Dandolo il progetto di trasportare addirittura la capitale del dominio da Venezia a Costantinopoli. Non se ne fece nulla, e da quel momento Venezia divenne invece sempre più italiana e sempre meno "bizantina". Ma la sola possibilità d'un tale progetto, che mai sarebbe balenato al pensiero delle altre potenze europee che allora si spartirono le spoglie del conquistato impero bizantino, è del tutto significativa: suggella e quasi simboleggia il secolare e non mai smentito sforzo di Venezia di sostituirsi a Costantinopoli, quale sua unica erede legittima.

Già dal IX secolo, quando la perdita dell'Esarcato, della Pentapoli e dell'Istria aveva costretto i Bizantini a ritirarsi dall'Alto Adriatico, il ducato veneziano aveva iniziato codesta opera di sostituzione, provvedendo con le proprie navi alla custodia del mare; subentrando per tacita delegazione nel diritto di giurisdizione marittima, abbandonato per forza di cose dalla nuova Roma sul Bosforo. Appunto per tale funzione, che postulava la libertà delle acque, i Venetici già fino dalla metà del secolo VII avevan dovuto armare le proprie navi: specialmente per combattere le insidie dei corsari slavi, che infestavano con le loro scorrerie il golfo "in quo pendet totum nostrum bonum et statum". E difendendo il mare, difendevano anche la vita delle terre che ad esso si affacciavano; donde naturalmente sorse il diritto di proteggere codeste terre, e poi di inquadrarle colonialmente. Dirà infatti Paolo Sarpi: " il mare non può essere libero se non è custodito, nè può essere custodito senza forza ed armi, nè queste si hanno senza spesa: perciò chi gode della libertà deve contribuire alle spese e quindi pagare le grevezze".

Ma naturalmente la libertà del mare era essenziale soprattutto per Venezia: per i commerci di cui essa viveva. Già nel IX secolo, cholandie, galee, dromoni veneziani trafficavano regolarmente nei porti dell'Asia Minore, della Siria, dell'Egitto. I relitti di sculture, di cui vi ho fatto vedere

qualche esempio, incastrate nella città, sono la testimonianza visiva di questa scorribanda.

Varrebbe la pena di farne un censimento; affinché se ne salvi almeno la memoria, visto che, se le cose non cambieranno radicalmente - e rapidamente - essi sembrano destinati a scomparire. Io stesso, nella mia vita non più breve ma non ancora lunghissima, mi sono accorto della scomparsa anche di "pezzi" famosi pubblicatissimi, come il tondo col ritratto dell'imperatore bizantino Leone VI in campo Angaran. Colgo l'occasione dunque per fissare qui un certo numero di esemplari che ho potuto elencare, classificandoli secolo per secolo - solo per dati di stile, ovviamente, perchè documenti non ce ne sono - : l'elenco è, s'intende, incompleto, ed io non mi aspetto che lo mandiate a memoria preparando quest'esame. Vale come punto di partenza, e come invito a continuare la ricerca - se vi sarà tra voi, come mi auguro, qualche volonteroso che vorrà mettersi a questa abile, anzi doverosa, impresa.

S'è potuto dunque raccogliere, come relitti per me risalenti al secolo VII - per cominciare - alcune cornici frammentarie, inserite nel palazzo Mastelli, in una casa in corte della Cazza Seconda, altre in calle del Spezier a San Stae, e un'altra in corte del Milion. E' significativo non solo per la storia dell'arte, ma più largamente per la storia, globalmente intesa, di Venezia, il fatto che tali frammenti non sono, come è detto da un'archeologia piuttosto sfocata, propriamente bizantini; ma islamici: il loro stile denuncia una "traduzione in arabo" per così dire, dei lasciti bizantini. Essi dunque provengono da zone costiere del Levante, già parte dell'impero bizantino, ma divenute, a partire dal secolo VII appunto, parte del grande dominio arabo; penso, con maggiori probabilità, da Alessandria d'Egitto, lo scalo forse più battuto, in questo tempo, dai Veneziani. Alla stessa origine ed allo stesso secolo (anche se di stile assai meno arabizzato) penso si possano riferire i capitelli di S. Giacometto di Rialto.

All' VIII secolo - ed allo stesso ambito stilistico: per internderci, "bizantino islamizzato" - penso si possano aggregare cornici frammentarie riadoperate nel Fondaco dei Turchi, ed altre inserite nella facciata d'una casa attigua al palazzetto Dandolo sulla riva del Carbon, e altri.

Nel IX secolo, come s'è detto, i relitti di accento bizantino si mescolano a quelli di gusto più occidentale - per internderci, carolingio - (il che del resto risponde al contesto politico-culturale di Venezia in quel momento). Si son potuti raccogliere, come appartenenti al primo gruppo, certe patere nella casa dei Polo in corte del Milion, altre

in una casa in calle del Spezier; in un'altra in calle lunga di San Simeon piccolo; frammenti di cornice in riva del Carbon, sul portico attiguo al palazzetto Dandolo. Secondo Raffaele Cattaneo, questa sarebbe la scultura più antica che si trovi a Venezia, ma non credo risalga più in su del secolo IX. Il capolavoro forse di questo gruppo è la lunga, elaborata cornice inserita come marcapiano sulla facciata di palazzo Bembo.-

Al secondo gruppo - sempre nel secolo IX - appartiene, credo, una bella biforetta inserita nella casa al n° 4640 della riva del Carbon: la decorazione a intreccio vi è tipicamente carolingia. E poi v'è dello stesso secolo un gruppo di frammenti, probabilmente di plutei, di pergule, ecc., inseriti in San Marco, o raccolti nel chiostro di Sant'Apollonia; altri, un tempo nella raccolta dal Zotto, o nelle sagrestie della basilica di Torcello, di Murano, di Caorle; e alcune vere da pozzo, anche nel museo Correr, ecc. .

Il secolo X non porta gran che di nuovo, stilisticamente: dal poco che s'è salvato e che si può assegnare ad esso (per es. due belle patere su una casa in corte dei Mercanti) si può dedurre che nel gusto veneziano era, allora, avvenuta una fusione tra le decorazioni bizantino-arabe delle province bizantine e quelle occidentali di derivazione carolingia.

Il Mille segna una decisa ripresa di bizantinismo a Venezia (è il grande secolo del resto della cultura bizantina: il 2° periodo aureo degli imperatori macedoni e comneni). Oltre ad un'infinità di sculture della San Marco contariniana, e di altre chiese (San Zaccaria, San Nicolò dei Mendicoli, San Nicolò di Lido, San Pietro di Castello - probabilmente dal vecchio Battistero, oggi nella cappella di Ognissanti - San Giovanni Decollato, Santa Eufemia alla Giudecca, ecc., per le quali abbiamo anche documenti) ho potuto raccogliere per questo secolo una notevole quantità di frammenti scultorei inseriti in palazzi e case: in campo Santa Margarita, al traghetto di Ca' Rezzonico, in un palazzo al ponte delle Maravegie (evidentemente esemplato sulla decorazione di capselle eburnee bizantine del tempo), in palazzo Falier ai Santi Apostoli, in palazzo Malipiero a San Samuele, in palazzo Basso a San Tomà, in una casa a San Silvestro, in un'altra nella seconda corte del Milion, sul fianco della chiesa dei Carmini, ecc.; infine, anche nella porta dell'Arsenale sono stati, secondo me, rimessi in opera capitelli di gusto bizantino, del secolo XI.

Ma non vorrei continuare troppo con un'elencazione, che non può apparire che arida a chi non sia impegnato in una ricognizione (che tuttavia ritengo sia nostro stretto dovere:

le opere di Tiziano o di Tiepolo sono senza dubbio una gran cosa; ma salvare quanto vi è ancora di salvabile, per mantenere, conoscere, storicizzare la città stessa di Venezia, è più necessario). Di mano in mano che s'avanza nei secoli, anche del Medioevo, le testimonianze si fanno più numerose, più consistenti - ed anche meno trascurate - . Per il XII secolo dunque indicherò solo inserti che possono essere sfuggiti: capitelli in San Pietro di Castello, pàtere nel Fondaco dei Turchi, la bellissima cornice ad arco, probabilmente del portale primitivo della casa Franceschi sul rio dei Baratieri a San Zulian. Infine, nel Duecento - lasciando monumenti insigni e ben noti anche per le loro decorazioni, come ca' Loredan e ca' Farsetti, o il meraviglioso palazzo da Mosto ai Santi Apostoli - mi limiterò ad indicare soltanto alcuni tra i meno divulgati, e tuttavia fondamentali per ogni tentativo di ricostruzione ideale della Venezia dugentesca: il palazzo Falier ai Santi Apostoli, per es., o la casa degli Zane a Santa Maria Materdomini, o il palazzo Barzizza, palazzo Businello, palazzo Donà sul Canalazzo e palazzo Donà "della Madonetta"; o altri dei Primicerii - un resto del convento di San Filippo e Giacomo o di Sant'Apollonia), o addirittura soltanto bifore: per es. una a calle dei Sbianchesini, una in salizzata San Lio, una in salizzata del Pistori, ecc.) . E qui mi fermo (aggiungendo soltanto il magnifico arco - frammentario purtroppo - in una casa al n° 707 di fondamenta Venier a San Vio o quello di palazzo Lion), e riprendo il sommario disegno storico, in cui queste testimonianze, di solito trascurate, o considerate qualcosa come generici capricci decorativi, si situano, chi sappia interrogarle, al loro posto nel contesto della città nel suo sviluppo.

S'è visto, per es., che dopo i frammenti d'origine provinciale: arabi se bizantini, carolingi o postcarolingi se di gusto occidentale, l'anno Mille segna una decisa ripresa di simpatie proficuamente bizantine, delle quali la stessa "terza" San Marco, l'attuale, è del resto l'esempio più grandioso e più insigne. E infatti nel 1082 Venezia, in compenso dell'aiuto prestato dalla propria flotta ad Alessio I Commeno, ha ottenuto un quartiere a Costantinopoli, e libertà di commerciare con ogni porto dell'Impero, fuorchè Cipro e Candia, e scali numerosi: dal Bosforo poi si spinge nel Mar Nero, in Crimea e fino alle foci del Don; ha fondaci in Cilicia, penetra nei mercati di Adana e di Mamistra, ottiene privilegi dal Principe di Aleppo, dall'emiro di Laodicea, ecc.. Già in questo tempo la struttura fondamentale del commercio veneziano è fissata nelle sue grandi linee: Venezia importa soprattutto spezie, sete, tappeti, pietre preziose, che vengono fatte proseguire per Pavia, per Roma e anche per l'Occidente transalpino, soprattutto per la Germania; ed esporta in Oriente sale, vino, legname da costruzione, ferro. Da Venezia si imbarcano i viaggiatori per

il Levante, le ambascierie, i pellegrinaggi per la Terrasanta, quasi tutte le comunicazioni insomma tra Occidente e Oriente si fanno per il tramite di Venezia, la quale così assume la sua funzione di legame tra due mondi, un tempo formanti un'unica Roània, poi violentemente separati dall'espansione dell' Islàm. -

Tutto ciò porta alla lenta creazione d'una potenza marittima di primo ordine. Per sviluppare i loro traffici, i Veneziani hanno necessità assoluta di una navigazione sicura. In un primo tempo, la sicurezza del Mediterraneo orientale è compito della flotta bizantina, e Venezia ne approfitta, dedicandosi particolarmente alla difesa dell'Adriatico, di cui Bisanzio ha dovuto abbandonare la tutela. La lotta veneziana per il dominio del Golfo è tuttavia ininterrotta, e dura finchè dura la vita della Repubblica. Nel IX e nel X secolo vi sono spedizioni contro Comacchio e Ravenna; nell' XI la conquista della Dalmazia, le guerre per l'alto Adriatico e l'Istria contro i patriarchi di Aquileia e i conti di Gorizia che li appoggiano; le contese con Roberto di Guiscardo per lo sbocco meridionale del Golfo; e poi via via le lotte contro Trieste, Adria, Pesaro, Senigallia, contro gli stessi Bizantini; e nei secoli successivi nuove guerre, e trattato, e l'acquisto di Vallona e di Durazzo, e il protettorato sulla repubblica di Ragusa, e poi i conflitti con le potenze italiane, tra cui lo stesso pontefice, perchè tentano di sottrarre porti adriatici al controllo veneziano, ecc. . Con una lunga, instancabile fatica diplomatica e bellica, con una sapiente amministrazione, con un'abile penetrazione anche ecclesiastica, Venezia si rende così veramente padrona dell'Adriatico e dei suoi più importanti sbocchi fluviali.

Frattanto anche in Levante i Veneziani, in un primo tempo protetti da Bisanzio, ne divengono poi gli alleati, poi i protettori, poi i rivali, infine i padroni. Nel Mille combattono per il possesso del castello di Caifa; nel 1100 conquistano Rodi, Modone, Ascalona, concorrono alla presa di Tiro, mettono una guarnigione a Chio: poichè all'espansione e diffusione dei mercanti segue da presso, solo che ne sorga l'occasione, la conquista degli scali e dei territori necessari a difenderli. Già alla fine del Duecento la Repubblica padrona de jure dopo la IV Crociata di buona parte dell'impero bizantino, ha in suo effettivo possesso Modone e Corone, "oculi capitales communis", l'isola di Candia, l'isola di Eubea "pupilla e man dritta della Repubblica", una parte dell'Albania, dell' Acarnania, dell'Etolia e le isole Ionie; parecchie delle Cicladi e delle Sporadi; Almiro nel golfo di Volo, Gallipoli, tre ottavi di Costantinopoli con un arsenale sul Corno d'Oro, Sigopotamo in Crimea, Eraclea sul Mar di Marmara, Arcadiopoli e la stessa Adrianopoli: domina insomma

quasi l'intero Arcipelago, giacchè anche là dove non ha effettivi possessi, ha forti punti d'appoggio: in tutto il Mediterraneo orientale non c'è approdo importante, da Acri a Tiro, Beirut, Tripoli, Antiochia, Candelora, Satalia, Aleppo, Lacedicea, fino ad Alessandria ed altre città d'Egitto, dov'essa non abbia scali propri e fondaci, e colonie amministrare da proprii balii, vicecomiti e consoli.

In cotesta maniera Venezia, che fu detta una città estranea all'Europa, non soltanto compie la funzione europea di collegamento, oltre la scissione islamica, della parte orientale con la parte occidentale del Continente; ma a poco a poco, mentre "europeizza" quell'Oriente, porta nell'Occidente postbarbarico quanto di meglio producono le antiche, raffinate, favolosamente ricche civiltà orientali. Giungono tra le lagune su navi veneziane in carichi ininterrotti gli avorii, il pepe dalle Indie, le sete, le lacche, la manna della Persia e della Cina, lo zenzero del Malabar, insieme con i prodotti esemplari dell'arte bizantina: icone e mosaici portatili, avorii e vetri e metalli, smalti e miniature. Dal Canalgrande Tedeschi, Ungheresi, Boemi accolgono nei loro fondaci e riesportano in patria tutte queste preziose mercanzie sfavillanti d'oro, impregnate di densi profumi: tutte queste cose raffinate e delicate, cui sarebbe davvero antistorico attribuire solo un valore di sterile ricchezza o di vano adornamento. Nel loro stesso pregio materiale, oltre che nella loro scelta e lavorazione, esse sono indice d'un gusto maturato, decantato da antichissime tradizioni di civiltà: sono quindi pur esse veicolo di civiltà validissimo. Insegnare ai barbari dell'Occidente a comprendere e a gustare una stoffa preziosa come un fiore, un avorio esile come una cera smunta, un'essenza delicatamente variata di tenui fragranze; insegnare ai nipoti dei mangiatori di carni crude messe a frollare sotto la sella del cavallo, i condimenti raffinati e profumati delle spezie orientali, fu opera utile all'incivilimento dell'Occidente nel primo Medioevo, quanto il salvataggio dei codici della filosofia e della poesia antiche.

Venezia, dove tutti quei tesori si riversavano - così da far esclamare allo sbalordito Martino da Canale: "les marchandies i corent par cele noble Cité, come fait l'eive des fontaines" - è naturalmente la prima a valersi, in maniera tuttavia distaccata e originale, dell'insegnamento dell'Oriente. Essa dà dell'Oriente una delle più valide interpretazioni europee. Con quei preziosi relitti o decaduti splendori e ori sfolgoranti e colori incantati, costruisce una civiltà nuova, di senso europeo: una civiltà organicamente formata, dalla quale è respinto tutto ciò che di torbido, promiscuo e amorfo si mescolava e si mescola alle opulenze orientali. Una civiltà dove il colore più splendido non si perde in ipno-

tici smarrimenti, ma è ricondotto alla chiarezza dell'ordine e della forma urbana.

La civiltà veneziana non rifiuta nessuna esperienza, ma tutte le passa al vaglio del proprio spirito singolarmente limpido: concreto, ma d'un'intensità che raggiunge il lirismo più puro: realistico, ma con un'energia che assume un valore morale: profondamente spregiudicato, e perciò quasi immune da "medievalismo", con precoci caratteri di "modernità". Una delle sue espressioni è Marco Polo. La spedizione di costui in tempi in cui le coste barbaresche formavano ancora l'ultimo orizzonte dell'Europa, è di un'audacia senza precedenti: egli passa lo stretto di Gibilterra, circumnaviga l'Africa, tocca le Indie e arriva in Cina. Poi costretto all'inazione, racconta quanto gli è occorso, tranquillamente, come la cosa più naturale del mondo. Il suo viaggio non è di conquista - egli va, solo, su un naviglio commerciale - ; nemmeno di conquista spirituale: Marco Polo non è infatti un missionario religioso, che sia sorretto e spinto dalla fede e dall'impegno di propagarla. Eppure va innanzi, anche quando i suoi compagni, missionari religiosi, timorosi s'arrestano. Che cosa lo spinge? L'avidità del mercante, il desiderio di trovare la strada della Cina, di associare il Cataio dalle favolose ricchezze alle importazioni della sua patria? Apparentemente è questo: questa volontà, così veneziana, di dare potenza e ricchezza sempre maggiori, più che a sè, alla patria. Ma non è spiegazione sufficiente a un tal rischio. Ciò che spinge Marco Polo è una qualità antica e moderna (non medievale) del suo spirito, che potremmo chiamare un freddo lirismo dell'esperienza. Egli porta con sè dal suo viaggio un campionario completo di tutto quel che si può comprare dall'Oriente e vendere all'Occidente, e laggiù lascia un catalogo di tutto quel che si può comprare a Venezia e vendere in Cina; ma, più delle ricchezze e delle mercanzie lo esaltano la grandezza spirituale del vecchio Impero e il fatto che in esso la potenza dell'oro è messa al servizio d'un'antichissima e altissima civiltà. Questo mercante è soprattutto un eroe dell'audacia e della chiarezza spirituale, un poeta senza rettorica dell'azione esperta.

Venezia è stata creata e resa potente da uomini di questa tempra, di cui la semenza sembra perduta. Essi sono insieme mercanti, guerrieri, governatori e statisti. Il ceto dominante di Venezia non vedeva infatti scissioni o compartimenti tra attività commerciale, bellica e amministrativa: esse non erano che aspetti diversi d'una sola volontà d'esperienza. Il mercante che viaggiava l'Oriente era al tempo stesso un diplomatico, un uomo di mare al servizio della flotta, un eventuale governatore di provincia o di colonia. Ciò portò, naturalmente, alla creazione d'una classe dirigente molto particolare, con tutta una preparazione specialissima: quindi all'assetto

che a sua volta fu la salvaguardia di quella stabilità nelle condizioni interne della Repubblica, ch'era indispensabile per fondare e governare un impero di natura così singolare: così vario, disseminato e complicato.

La crescente aristocratizzazione di Venezia, il "serbarsi" del Maggior Consiglio, massima espressione del suo ceto dirigente, non sono un fenomeno feudale: sono l'effetto della necessità veneziana d'un assetto stabile, che come tale non potea essere fondato che sopra una classe, nella quale l'educazione politica, la pratica dei negozi, la cultura specifica, l'assoluto attaccamento alla patria, la disciplina civile, il senso del dovere, la stessa onestà civica ed anche il saper vivere e trattare, e infine l'intima coscienza del proprio destino nazionale si trasmettevano nel modo in cui, data la struttura preborghese della società, potevano trasmettersi tutte codeste cose insieme: con un'educazione civile, del senso, per intenderci, inglese.

Il sistema comunque diede risultati: in un paese come l'Italia medievale, le città erano di continuo sconvolte da furiose lotte interne, Venezia rimase ferma nel suo sistema per secoli, e fu quasi del tutto esente da rivoluzioni propriamente politiche (non potendosi ritener tali la sommossa del 1310 e la cospirazione di Marin Faliero del 1355).

Venezia quindi già nel Duecento appare agli stupiti osservatori stranieri non soltanto come una città di ricchezza, di potenza, di splendore eccezionali; ma anche come un'oasi di pace e di sicurezza, di saldezza sociale e politica, in mezzo alla generale inquietudine, ai dissidi e ai torbidi dominanti altrove. Federico II si meraviglia, ciò che è significativo, non già del predominio aristocratico, ma della autentica democrazia veneziana; il Petrarca scrive che Venezia è "l'unico rifugio dell'umanità, della pace, della giustizia e della libertà"; Filippo di Comynnes nota che "di tutte le città d'Italia, solo Venezia non conosce dissidi civili". Tra gli stessi Veneziani si crea a poco a poco il mito della propria città: nascono le leggende della sua fondazione, in qualche modo simili a quelle di Roma; la stabilità del suo assetto interno fa sorgere l'idea d'una sua creazione predestinata, comandata da un messaggio superiore alla volontà umana: misterioso nelle sue origini, e divino. In questo contesto si consolida e si articola anche il mito - e la leggenda - di S. Marco; della scoperta, del trafugamento, del trasporto delle sue spoglie; della fondazione del suo martyrium, come vedremo tra poco. -

Ma terminiamo la nostra panoramica.

La stabilità singolare del governo e la pacifica convivenza cittadina dopo la crisi di crescita delle origini,

non solo diedero alla vita veneziana quel suo carattere aperto, colorito, festoso, che le rimase poi fondamentale; ma impedirono anche che nella città sorgessero almeno dopo un certo tempo, palazzi con aspetto di fortificazioni e torri, e insomma tutto ciò che dà quel volto sereno e ferreo, ancor oggi, ad altre città italiane, come Firenze e Perugia, là dove esse hanno conservato accenti medievali. Venezia già nel Trecento non aveva mura cittadine, nè castelli, all'interno, nè palazzi chiusi in sè come prigioni; le sue case erano, per così dire, riversate all'infuori, sui canali o sulle vie dove non aprivano rade ferritoie ma spalancavano larghi loggiati e balconate su tutta la facciata, e da quei muri il più delle volte dorati e dipinti, nelle festività pendevano stoffe, tappeti e arazzi, così che non si poteva dire se fossero i canali e le strade l'esterno delle case a cui davano accesso, o se non fossero invece le facciate allineate a formare l'interno delle vie d'acqua, le loro pareti festosamente decorate.

Questo carattere festoso e aperto della forma dell'intera città di Venezia, va sempre tenuto presente da chi voglia interpretare davvero (non in senso scolastico, voglio dire) anche i frammenti di quella sua forma unitaria, cioè le singole opere d'arte: i singoli edifici, le singole sculture, i singoli quadri. Ancorchè, oggi, molto di quell'antico colore sia spento ed offuscato, noi dobbiamo sempre richiamarlo all'occhio, se vogliamo dimensionare, come si dice, storicamente anche le opere che si presentano a noi isolate od allineate in una sorta di museo immaginario: dobbiamo insomma cercare di toglierle dalla gratuita "dimensione del museo" e ridare ad esse il loro autentico "sfondo" originario, se vogliamo coglierne davvero le strutture formali autentiche.

Riassumiamo. Venezia, dunque, nata quale diretta propaggine "tardoromana", venne durante tutto l'alto Medioevo rafforzando, epurando, arricchendo codesto suo carattere, del quale il continuo contatto con l'Oriente non poteva che accentuare l'essenziale cromatismo.

Nel Mille, il centro della città s'era venuto quasi insensibilmente spostando da Rialto verso l'aperta Laguna: verso la spiaggia e il bordo dove s'innalzavano il palazzo del Duca ancora turrito e, a fianco, la rinnovata basilica. O meglio, s'erano fissati i due centri cittadini, che poi dovevan rimanere sostanzialmente fino ad oggi: quello commerciale: Rialto, e quello della vita pubblica: San Marco. Frattanto le isole all'intorno, consolidato il terreno, prosciugati gli acquitrini, gettati i bassi ponti di legno quasi piani - poichè s'andava ancora a cavallo, e dappertutto, persino nel brolo di San Marco, erano stalle e rimesse - s'erano coperte di case, di botteghe, di magazzini, raggruppati intorno alla chiesa parrocchiale: cosicchè la città risultò composta da un'agglom-

merazione di villaggi distinti, ciascuno dei quali ebbe in certo modo una sua piccola vita autonoma, un suo proprio san to protettore, e tradizioni proprie. Carattere, questo, che s'è conservato fino ad oggi. Se oggi è festa a Santa Margherita, San Marco e Castello l'ignorano, oppure i giovanotti e le ragazze di San Marco e di Castello vanno vestiti a festa a far onore a Santa Margherita; così come nelle campagne a tur no, quando un villaggio festeggia il patrono, quelli dei vil- laggi vicini vi s'adunano per la partita a bocce o il ballo sotto il tendone. Venezia può essere una delle città più co- smopolite della terra; il suo popolo non ha mai rinunciato al la sua vita e alle sue abitudini.

Questa struttura molecolare delle sue parti, insieme col carattere naturalmente frammentario delle terre dell'arci pelago ed al percorso obbligato delle vie, ha portato alla singolare urbanistica veneziana, priva d'un organico piano predisposto, nemmeno in embrione: a case assiegate, a vie stret- te, tortuose, spesso rigirate su se stesse, talora sfocianti in una corte chiusa: croce e delizia del forestiero non "illa- minato". All'origine, e per qualche secolo, la maggior parte di queste case, ed anche i ponti, ed anche le strette fonda- menta furono in prevalenza di legno: si doveva aver l'impres- sione di essere sopra un'immensa nave. Facilissimi e frequen- ti eran quindi gli incendi. Nel secolo XII ve ne furon tanti e tali, da distruggere quasi interamente la città; la quale tuttavia, risorgendo, non potè che conservare gli stessi carat- teri e gli stessi inconvenienti. Le provvidenze del governo non poterono eliminarli; ma furono specialmente rivolte ad u- na migliore organizzazione del mercato centrale: Rialto; in par- ticolare costì si isolò il grande emporio della nazione germa- nica, il Fondaco dei Tedeschi, il quale ebbe maggiore spazio a disposizione e nuove possibilità d'ingrandirsi.

Ai confini del vecchio Rialto, poi si costruì e si cir- condò di mura merlate il grande Arsenale, reso necessario dal- l'attività marinara sempre crescente. A San Marco, invece, mal- grado vi fossero orti e stalle e botteghe, le abitazioni non erano molto fitte, e fu possibile, come vedremo, senza bisogno di "sventramenti", rinnovare la chiesa e il palazzo. Di questo tratteremo diffusamente tra poco; per ora conviene concludere il nostro abbozzo urbanistico, portandolo fino al termine del Medioevo.

Abbiamo visto che già in periodo romanico i blocchi de- gli edifici a Venezia erano venuti occupando tutto il lotto dell'insediamento primitivo, inglobando la corte, e pertanto s'erano posti come cellule, come moduli del tessuto urbano. Il quale tuttavia rimaneva ancora in qualche misura sconnes- so: sia per le vicende stesse della prima formazione della città, sia anche perchè il carattere d'aristocrazia "gerar-

chica" della società veneziana dei primi secoli aveva fissato una prevalenza, sia dimensionale che formale, dalla residenza dei grandi su quelle del resto della popolazione, tenuta, in qualche modo, anche spazialmente, a distanza. Nel Trecento, l'omologazione "mercantile" della società veneziana è avvenuta; ed è appunto allora che, parallelamente, si colmano le lacune, e si crea quella continuità di forme, che doveva poi rimanere fondamentale, malgrado il susseguirsi degli "stili" nell'urbanistica della città. Ciò avvenne, ripeto, non soltanto perchè il carattere singolare dell'arcipelago, sempre scarso di terra, ed il crescere della popolazione, imponevano di costruire in tutto lo spazio disponibile; ma anche perchè, per le vicende che abbiamo riassunto, quasi non esisteva più differenza di livello tra i patrizi-mercanti ed i mercanti-borghesi. Nel solco della comune mercatura e della solidarietà civica s'era fatta avanti appunto la classe che usa dire borghese - non solo mercanti, ma anche artigiani, ecc. - ; il cui censo, spesso superiore a quello degli stessi nobili, consentiva di farsi il palazzo magari sul Canal Grande e che non fosse in ogni senso da meno di quelli delle grandi famiglie, pure prendendo esempio da essi. Questo processo raggiunse il punto di piena maturità in periodo gotico: è allora che la raggiunta omologia del tessuto sociale del popolo veneziano si rispecchia nella continuità formale del tessuto urbano. Permangono sempre, non c'è dubbio, brani di più intenso e più assertivo significato (i palazzi maggiori); ma tutte le "parti" della città si saldano in una continuità di ritmo: se avessimo il tempo potremmo indicare senza difficoltà i nuclei dove codeste suture sono più evidenti; e seguire il costituirsi delle caratteristiche "palazzate", nei punti più significativi della "faccia" di Venezia: sul Canalgrande innanzitutto (per es. con l'inserzione dei palazzi Giustinian-Foscari in "Volta de Canal", o del palazzo Pisani-Almorò - forse il più tipico, assumibile addirittura quale paradigma, del gotico veneziano quattrocentesco -); ma anche su rii minori, calli e campi (è particolarmente chiara codesta funzione di saldatura coloristica e ritmica per es. dei due palazzi Molin e di ca' Zaguri, in campo San Maurizio; Gritti e Duodo in campo Sant'Anzolo; di ca' Donà, dei due palazzi Soranzo e di palazzo Tiepolo in campo San Polo, ecc.

Vediamo come questa evoluzione - nella quale non si saprebbe dividere a taglio netto la "parte" dell'architettura e la "parte" dell'urbanistica - agisca sulle stesse strutture degli edifici singoli. Il palazzo veneziano gotico trecentesco (potremmo iniziare la schedatura del palazzo Ariani a San Raffaele, e poi Vitturi a Santa Maria Formosa, Moro a San Bartolomeo, Pisani a San Samuel, Molin e Zaguri a San Maurizio, Duodo e Gritti a Sant'Anzolo, ecc.), conserva, come dissi, il

modulo della casa con torreselle - rispondente, abbiamo visto, alla duplice funzione di fondaco e di casa di residenza - e in ogni caso il tema delle grandi polifore: le quali tuttavia, a differenza da quanto avveniva nelle facciate romaniche - come Ca' Da Mosto, per es., o Ca' Donà alla Madoneta - non soltanto hanno il garbo acuto agli archi, tuttavia ancora semplici, ancora privi di intrecci e rosoni; ma sono incluse in una sorta di cornice, di specchiatura nitida, che ha lo scopo, e l'effetto, d'alleggerire e portare in superficie il chiaroscuro, che si crea inevitabilmente dal rapporto tra pieni e vuoti delle finestre: ed è evidentemente un accento di coerenza questo, per la raggiunta continuità della palazzata veneziana. Non c'è dubbio che, a confronto con le facciate romaniche, quelle gotiche vengano ancor più a galla, per così dire, e si inseriscano più coerentemente nella superficie continua dell'immagine della città. Parallelamente, anche il "corpo" della casa veneziana trecentesca si alleggerisce: il principio originario fondamentale del gotico, di costruire con nervature, ha una certa azione anche qui: l'edificio in qualche modo si svuota, si imposta costruttivamente su una sorta di traliccio col risultato di accentuare il vacuum del portego a piano terra e del salone, o dei saloni, superiori. Il che, secondo me, è pure in accordo col "gusto" veneziano per la continuità spaziale. Quelle grandi sale - che i Veneziani, per coerenza appunto con un gusto siffatto - lasciarono sempre quanto possibile nude, con scarsissimo arredamento disposto per di più in modo da non offuscare il "vuoto" centrale, con pavimenti di terrazzo traslucido, ecc. - quelle sale, il più delle volte spalancate sull'acqua, perchè in facciata non hanno che i leggeri schermi delle polifore, creano in effetti una sorta di luminoso canale aereo che riconsaera la continuità spaziale anche nell'interno dell'edificio, mettendo in comunicazione il canale con la calle, l'acqua con la terra: non si saprebbe davvero indicare, nella storia della civiltà, quale altra abbia avuto più repugnanza per le murature piene, opache, compatte, pesanti; e invece una sensibilità più viva, più accorta, più costantemente allarmata, - e insieme, s'intende, la capacità di esprimerla artisticamente - per la libertà dello spazio e la forza serena della luce.

Da rilevare infine anche la funzionalità d'una disposizione siffatta: giacchè quel vuoto interno serve quale via di comunicazione tra il canale - donde approdano le mercanzie - e la calle, attraverso la quale si diramano verso l'interno, al loro destino.

Riconosciuto questo senso d'origine e dunque anche questa intenzione di Venezia di mettersi in forma, non riuscirà certo difficile darsi ragione del perchè sia il gotico fiorito, o fiammeggiante, ad informare la fase dell'architettura

tura veneziana che consideriamo il suo punto di maggiore maturità e ricchezza; e perchè Venezia, che di esso "stile" seppe dare un'interpretazione tra le più originali, vi sia rimasta fedele anche in pieno Quattrocento, quando già a Firenze viveva e operava il Brunelleschi, approdava l'Alberti, e insomma era in atto la rivoluzione del Rinascimento. Non è senza ragione che questa fase coincide con quel "voltafaccia"

di Venezia che fu la conquista della Terraferma, in un momento in cui la "lingua" veramente internazionale, comune a tutta l'Europa, inclusa in questa l'Italia almeno settentrionale, era la lingua gotica. Ma vi è, in più, il fatto, cui già ho accennato a proposito della fabbrica del duomo di Milano, che l'ultimo gotico è divenuto un linguaggio "manipolabile", scomponibile nei suoi sintagmi, allontanandosi dalla cavillosa "logica interna" delle origini, abbandonando quella severa "razionalità" (rapporto consequenziale necessario tra peso e sostegno, dichiarato dalla connessione verticale degli elementi, ecc.) che aveva informato il gotico "classico"; e perciò consente che inserita nel tessuto urbano di Venezia l'immagine della facciata dell'edificio si risolva, ormai con piena libertà, sulla superficie. Il "principio" fondamentale del gotico flamboyant è quello - com'è stato definito dal Fogillon - della controcurva: la quale spezza la connessione di quel rapporto. Quando voi vedete alla cattedrale di Narbona, a Saint-Séverin di Parigi o in tante chiese inglesi o tedesche del Quattrocento, nelle finestre del duomo di Milano, ecc., infine in facciate veneziane come quelle dei palazzi Erizzo, Giustinian, Foscari, Contarini (la Ca' d'Oro), ecc., sul Canalgrande, dello stesso Palazzo Ducale, la linea che segna il grafico della caduta degli archi, cambiare direzione d'improvviso, rigirarsi del tutto irrazionalmente su se stessa, ritorcersi in fiorami, in rosoni, avete immediata l'impressione che una tale impresa linguistica non può avere per esito che la rottura dell'antico equilibrio. Essa scardina le impostazioni tradizionali dell'architettura non solo sul piano figurativo; ma anche su quello, per intenderci, temporale, perchè là dov'era una cadenza monodica insinua un ritmo a tempi multipli. L'equilibrio può essere ristabilito; ma su rapporti sintattici la cui coerenza figurativa sia altra e diversa: sia per es. quella d'una struttura di colore di superficie, per la quale la dichiarazione formale del rapporto peso-resistenza perde senso. -

Poichè gli elementi lessicali del gotico fiammeggiante sono sicuramente introdotti a Venezia da maestri lombardi, come Matteo dei Raverti: che collaborò nel 1415 al coronamento gotico di San Marco e impostò almeno, nel '21, la costruzione della Ca' d'Oro - seguito dagli scolari Gasperino Rosso, Giacomo da Como, Antonio da Rigesio - e tutti costoro direttamente o indirettamente, uscirono da quel grande e faragginoso cantiere che fu la fabbrica del duomo milanese, ai cui "indirizzi" infine finiron con l'adeguarsi anche le botteghe locali dei Bon e così via. Mi piace riferirvi un passo piuttosto penetrante di Foçillon in "Art d'Occident", 1938. Parlando appunto del duomo di Milano, egli dice che è "il capolavoro dei falsi capolavori.....come trompe l'oeil dà l'illusione di grandiosità e di ricchezza.....Ma la profusione dei fioroni, pinnacoli, ecc., statue e statuette non può nascondere ad occhio avvertito la povertà dell'architettura e l'estrema mediocrità dei procedimenti. Non è qui che si deve cercare la bella qualità dell'Italia gotica alla fine del Medio Evo; e nemmeno nel sud della Penisola ecc....., ma a Venezia: dove essa produce nell'architettura civile dei capolavori d'un gusto strano e seducente: alla Ca' d'Oro, al Palazzo dei Dogi, dove la Porta della Carta, imprime il sigillo dell'arte fiammeggiante ad un palazzo insieme romanico, orientale e gotico" ecc. - Il che, malgrado certa genericità, è molto vero.

La Ca' d'Oro (la "domus magna" dei Contarini, iniziata nel 1421 da Matteo Raverti) è, ovviamente, come già si è osservato, una casa con torreselle - anche se la torresella di sinistra non fu costruita - ed è opera di fondamentale importanza nella storia dell'architettura veneziana, non soltanto per il suo aspetto eccezionalmente sontuoso, ancor oggi, per la profusione degli elementi scolpiti, degli incastri di marmi rari, ecc.: e bisogna pensare che nell'origine era più elegante di proporzioni, perchè, per l'abbassamento del suolo, più di 70 cm. del basamento finiron sott'acqua; ed era letteralmente coperta dalla doratura, cui attesero Giovanni di Francia (Charlier); Nicolò di Giovanni, ed altri -; non solo per questo dunque, ma anche perchè la data, relativamente precoce, della sua impostazione, fa di essa, se non addirittura il capo fila del gotico fiammeggiante a Venezia, almeno l'opera che dovrebbe essere esemplare per tutta questa fase costruttiva, che si protrasse fin verso il termine del secolo. E, specie nei loggiati, è ben chiara l'inserzione dei motivi "a controcurva" derivati dal duomo di Milano, e in particolare, mi sembra, dalle grandi finestre delle sagrestie; sennonchè, quegli elementi che a Milano eran poco più che formule d'un lessico d'accatto: approssimativo e quasi inespressivo, assumono qui una ben diversa coerenza linguistica; ed una, direi, eccezionale intensità fantastica. Noi abbiamo la Ca' d'Oro, e

gli altri palazzi veneziani del medesimo stile sott'occhio, e ne abbiamo scontato, o almeno smussato, l'effetto; ma, a pensarci, non esiste altro paese al mondo dove si sia inventata un'architettura, oltre tutto, così strana. Il fatto che codesti palazzi riprendano un tipo edilizio corrente da secoli a Venezia; e che lo stesso "principio" del risolvere le facciate su una superficie cromatica e ritmica fosse costitutivo del Kunstwollen veneziano fin dalle origini e sia venuto via via chiarendo, con movimento accelerato, come già dissi, in periodo gotico; il fatto che tali opere ci sembrino, oggi si direbbe "di gruppo", per cui riesce spesso difficile il ricorso al criterio della "personalità" assertiva dell'architetto (come sarebbe il caso per es. d'un Brunelleschi o d'un Bramante): criterio, com'è noto, corrente nella critica d'arte fino a ieri, tutto ciò non deve intorbidare il nostro giudizio sulla validità estetica di questi capolavori. E insomma, per usare le categorie di De Saussure: la facile verificabilità della persistenza diacronica d'una langue architettonica a Venezia, non può far trascurare la constatazione della presenza creativa della parole: come spesso s'è fatto e si fa, ad opera di critici e di storici, i quali sono disposti a riconoscere a Venezia una grande pittura; ma non una scultura, e tanto meno un'architettura, di comparabile eccellenza. Giudizio che secondo me dipende in buona parte dalla persistenza del criterio classicistico, che vuol vedere in ogni edificio un monumento. -

Ma veniamo finalmente alla chiesa di San Marco; e, prima di evocarne l'archeologia, ritessere la storia della sua costruzione e decorazione, inserirla nel contesto socio-culturale della città, vediamo quest'opera così com'è ora: facciamo insomma un esercizio di lettura. Questo, del resto, e non l'inverso (troppo seguito nelle nostre scuole) mi sembra il modo più opportuno per "aggredire" un'opera d'arte, anche se appartiene al "passato".

E, in accordo con ciò che dissi una "prevalenza urbanistica" di tutta la forma veneziana, cominciamo da

L' ESTERNO

La facciata di San Marco appartiene, per significato artistico, più alla Piazza che alla chiesa. Si inserisce nell'unitaria immagine prospettico-scenografica della Piazza, formandone la quarta, e la principale, parete: lo sfondo naturale, dove termina l'asse longitudinale e dove converge la visuale più ovvia. Le modificazioni o, piuttosto, le rifiniture, aggiunte in periodo romanico e gotico alla primitiva facciata mediobizantina - e tanto spropositamente deplorate dal fana-

tismo "purista" di accaniti strzygowskiani tipo Duthuit (1) - hanno principalmente questo valore.

Il ritmo accentrato dei larghi portali, che già per sé s'accordano all'interminabile processione dei colonnati delle Procuratie, è ripreso, infittito e martellato da quel singolare rivestimento di colonne marmoree, prive di senso costruttivo ma ricche di colore e di ritmo, che ne coprono la zona inferiore, mascherando i mattoni della scabra struttura d'origine. Il coronamento gotico a fiorami, edicoli, doccioni, pinnacoli, non vale soltanto ad accrescere e ad impreziosire il colore; a raccordare, col suo suggerimento di profondità, la linea degli archi alla massa delle cupole: serve soprattutto a legare la chiesa allo sviluppo laterale della parete sulla Piazzetta, tutta viva, nella Porta della Carta e nella facciata del Palazzo Ducale, di chiaroscuro gotico; e ancor più, forse, ad innalzare la facciata della chiesa, perchè la sua superficie, fattasi bassa e minuta, non sfugga alla veduta complessiva, ma possa compiere il suo ufficio di "quarta parete".

Il primo innalzamento, la prima accentuazione chiaroscurale, avvennero, in un clima che in ogni altro luogo dell'occidente si direbbe romanico, intorno alla metà del Duecento. La Piazza era stata sistemata press'a poco nella forma che ha oggi, verso la fine del secolo antecedente: fu allora allargata l'area dell'antico brolo, interrato il canale batario che la divideva a mezzo; e, circondata di edifici a merlature e porticati continui, affermava già quel senso cromatico e ritmico che ha poi sempre conservato (2). La sua prima pavimentazio

(1) "Le XIV^e siècle a gauche sur les dehors de la basilique, malheureusement, tout ce que l'Italie avait déjà accumulé de faste criard et de mouloures inutiles". "Il n'y avait pas de façade à notre église. Il n'y a plus que cela maintenant. Le plâtrage n'a respecté qu'une porte. Mais en revanche l'ajout déplacé des siècles et les folles restaurations de la Renaissance n'ont pu défigurer l'intérieur, ecc. ecc.", DUTHUIT, Byzance (Paris 1926), pagg. 45-46. Debbo tuttavia dare atto qui esplicitamente a Duthuit d'avere in seguito riveduto, anzi addirittura rovesciato la sua interpretazione nel brillantissimo saggio "Le musée inimaginable", (Paris, Corti 1956, II vol.) riconoscendo (lo dico perchè è cosa rara e meritoria) di dovere contestare la sua "conversione", almeno in parte, alla lettura del mio "L'arte alla fine del mondo antico", Padova, 1948. -

(2) Se ne può avere un'idea del quadro "La Processione della Croce" di Gentile Bellini (a. 1496), alle Gallerie dell'Accademia.

ne, a mattoni disposti a spina-pesce, era terminata nel 1264, e fu press' a poco in quegli anni che si dovette procedere ad innalzare la basilica, e ad intensificarne il colore della facciata. Questa, a sfondo della Piazza ampliata, doveva apparire troppo bassa di proporzioni, leggera di chiaroscuro, tenue di ritmo. Rivestendo i pilastri, che dividono i portali al pianterreno, col duplice ordine di fitte colonne marmoree, non s'ottenne soltanto di arricchirne e di impreziosirne il colore; ma, fortemente accentuando la profondità degli sguanci, si creò una densa campitura d'ombra su cui il ritmo delle continue arcature a doppia ghiera e dei piedritti sporgenti, affrontati alla luce, poté svolgersi con un ben più deciso risalto. Sopra, rimase lo spazio per la lunga terrazza, oltre alla quale l'ondulazione parallela delleentine poté svolgersi con valore più attenuato; e nello stesso tempo, richiamando il denso colore dello zoccolo sul piano del blocco dell'edificio, poté collegare più coerentemente la facciata col sovrastante sviluppo delle cupole. Il valore di queste, nella loro primitiva forma bizantina piuttosto depressa, dovette risultare, dopo quelle intensificazioni del chiaroscuro dei primi piani, ancora più fioco; ed allora se ne innalzò fantasticamente l'estradosso per mezzo d'una rivestitura di carene lignee coperte da lastre di piombo, cui s'aggiunsero al sommo su colonnine romaniche abbinatae, bizzarre lanterne e croci; e

(2) segue:

demia. Il canale si sarebbe interrato nel 1156 sotto Vitale Michiel II; da quell'anno fino al 1172 si lavorò, dice il Sanudo, per slargare la piazza e tirar la chiesa più in là, (la chiesa, s'intende, di S. Gemignano, poi ricostruita al margine occidentale della piazza che risultò raddoppiata in lunghezza). Sotto Sebastiano Ziani (1172 - 1178) si fabbricarono anche intorno le case "con colonne alle finestre, in sembianza di teatro, e una specie di corridore, per cui si andava attorno da tutti i lati, onde si può dire che di questo Doge fosse la prima idea delle procuratie nelle stanze o loggie traforate, con archi...." (FONTANA, La Piazza S. Marco di Venezia, 1867, p. 17). La sistemazione della piazza a "quadriportico coincide, nella storia del gusto veneziano, con la ripresa di contatto, attraverso Bisanzio, con una più intensa tradizione paleocristiana, dopo le incertezze e lo sperimentalismo dei secoli precedenti. Di tale ripresa, che abbiamo visto risalire al Mille, ovviamente, la terza basilica di San Marco è l'indice massimo; mentre anche la piazza come tribunali del grande complesso di glorificazione riafferma un deliberato impegno di fedeltà a quelle origini illustri.

tutto fu placcato d'oro (1).

La facciata di San Marco, dunque "crebbe" insieme con la Piazza, e in relazione con questa. Quando l'ampliarsi della Piazza e il conseguente dilatarsi della visuale resero necessaria un'intensificazione del colore nello sfondo, affinché questo non perdesse ogni significato entro il grande complesso scenografico, la facciata della basilica fu fatta più ricca, più alta, più decisamente ritmica. Per ciò, furono allora assunti alcuni motivi dal lessico romanico; ma è chiaro che questi furono immediatamente tradotti in altra lingua, forzati non a contraddire, ma ad accentuare il primitivo significato cromatico della facciata bizantina. Lo stesso campanile - posto, rispetto alla chiesa, nella posizione dei campanili esarcali e neoesarcali (per es. quello di Caorle) (2) - giovò con le sue leggere lesene, a raccordare i colonnati delle Procuratie agli archi della basilica, e, anch'esso, a rialzare, col suo deciso accento di verticalità, lo sfondo. E la continua balaustrata romanica inserita tra il pianterreno e il primo piano, ebbe pure, soprattutto, il compito di legare gli estremi della "parete" della Piazza, sottolineandone la continuità di superficie ed il significato ritmico.

Il coronamento gotico, col quale le rifiniture della facciata ebbero, essenzialmente, termine, ebbe la stessa funzione di raccordo; riferita tuttavia, non tanto alla veduta diretta dalla Piazza, ma piuttosto alla visuale laterale sulla

(1) Che l'innalzamento delle cupole sia avvenuto intorno alla metà del Duecento è suggerito non soltanto dalla congruenza di questo partito con tutto l'insieme dei lavori della Piazza e della facciata della chiesa, ma anche dal fatto che nel mosaico sulla porta di S. Alipio, di qualcosa anteriore al 1265 (è dato come eseguito dalla cronaca Da Canale, nel passo datato a quell'anno) la facciata appare già rivestita e le cupole innalzate. Queste invece appaiono ancora depresse e coperte di tegoli nei mosaici del transetto destro, che rappresentano il Miracolo delle reliquie: mosaici la cui datazione non dovrebbe essere lontana dalla metà del secolo. Le cupole furono quindi rivestite e innalzate nell'intervallo tra l'esecuzione dei due mosaici; cioè, probabilmente, intorno al tempo in cui veniva pavimentata la Piazza (1264) e forse in connessione con questo lavoro.

(2) L'osservazione è di Giuseppe Fiocco.

piazzetta, ed allo sfondo del Palazzo Ducale, compiuto in quegli stessi anni. Ed è evidente che, come il romanico, anche il gotico fu usato non a contraddire, ma ad interpretare e ad arricchire il significato primitivo della facciata. Quelle tenui merlature, infatti, non han più per nulla il senso che era loro proprio nella vera architettura gotica: senso di estremo sbocco della spinta ascensionale delle linee compositive. Modellate sui lenti archi, perduta ogni tensione, sono divenute anch'esse motivi di colore sulla superficie: diafane espansioni, oltre i limiti delle arcate, del colore dei marmi, campite contro l'aria che le intride.

Anzichè obliterare o turbare il senso della primitiva, elementare facciata bizantina, le aggiunte dei secoli non han fatto dunque, come sempre a Venezia, che interpretarne ed accentuarne il significato, già dall'origine, sebbene più inarticolatamente, cromatico; e, soprattutto, assicurarne la coerente saldatura stilistica con la complessiva unità della Piazza e della Piazzetta; creando così, non già un monstrum incongruo, ma un capolavoro di originalità veneziana, di valore artistico assoluto (1).

Frattanto appare anche chiaro, che la facciata di San Marco è, della Piazza, la parete più importante, più densa di espressione, e quella che ne riassume il valore. Tutta la Piazza è superficie, colore e ritmo; ma sulla facciata di San Marco s'accentrano il colore più intenso e più articolato, e il ritmo più alto e più risolutivo. Le fitte colonne marmoree dello zoccolo tingono i pilastri tra porta e porta, e spiegano alla grande luce marina una deliberata dovizia di materie preziose. Sopra, si stendono marmi e mosaici, coprendo l'intera superficie. E' una grandiosa tabula, un dossale intarsiato di marmi, di tessere multicolori e d'oro. Conserva, della

(1) Unica stonatura in questa unità stilistica rispettata, anzi rafforzata dai secoli, è il Palazzo Patriarcale (c. 1850) in fondo alla Piazzetta dei Leoncini. Un sommo contrappunto di arcate, o almeno una campitura in tono neutro (com'erano infatti nella modesta casa gotica a falconature che si tra vede nel quadro citato di Gentile Bellini), sarebbero qui necessari a saldare il ritmo e il colore della basilica a quelli delle Procuratie. Invece la facciata dell'attuale palazzetto, la cui bianchezza inutilmente perentoria risale troppo in superficie, rompe, con la sua plasticità, la continuità del ritmo, e turba l'unità cromatica e di quest'angolo - il meno felice - della Piazza.

prima forma, il doppio ordine di archi; ma questi non la dividono, né la incidono; solo la scalfiscono in superficie; ed hanno soprattutto il compito di raccordare la facciata alle cupole. L'arco di mezzo è, come nell'Apostolion del X secolo, più ampio e più alto, e sormontato dal maggior finestrone del centro (coronato a sua volta dalla cupola più imminente) appunto per segnare, sull'asse mediano della Piazza, il punto dove i ritmi paralleli dei portici e delle finestre delle Procuratie, e poi delle porte e degli archi della chiesa s'incontrano e si legano in un'unica nota, rallentata dalla ampiezza del portale; e infine si risolvono salendo nella cèntina e di qui lentamente espandendosi nella globosa dilatazione della cupola d'oro. Così il ritmo si placa e si chiude, e il colore s'allarga e s'effonde nella libera atmosfera. Tutta la chiesa converge nelle cupole, e tutta la Piazza converge nella chiesa.

La facciata di San Marco appartiene dunque alla Piazza; ma si deve aggiungere, che la Piazza è fatta per quella facciata. La Piazza è, in realtà, l'eccezionale quadriportico dell'eccezionale basilica. Essa conserva sostanzialmente il significato architettonico dei quadriportici delle basiliche paleocristiane, anche se possa essere, oggi, affiancata da costruzioni del Rinascimento. Infatti - a parte la sua funzione liturgica che fu, in certo modo, analogo talvolta a quella dei quadriportici paleocristiani - il suo valore architettonico si conserva fondamentalmente prospettico-ottico, ed il suo ufficio è sempre quello di mediare l'unione della singola entità architettonica (basilica) con l'indeterminato spazio del mondo esterno.

Questa mediazione è una conquista dell'arte romana, ed è naturale, perchè è quest'arte che per prima ha introdotto il senso dello spazio unitariamente definito. L'arte paleocristiana, erede delle sue ultime espressioni - nelle quali quello spazio unitario viene raffigurato non più con mezzi d'accentuata materialità, ma con mezzi illusivi: attraverso "pareti ottiche" - afferma tal senso anche nei quadriportici delle sue basiliche. Il primo spunto di questi può essere derivato dai peristilii ellenistici; ma è chiaro che il valore di tali stoa è qui sostanzialmente mutato. Quei peristilii erano una decorazione plastica esterna di singoli, anche se allineati, edifici; mentre i quadriportici romani attuano una netta inversione di senso.

Inoltre, essi sono strettamente connessi con l'edificio che precedono (1). Già nel quadriportico, all'osservatore

(1) Nel caso particolare del quadriportico, è per esso ovvia

si prospettano guide longitudinali decorrenti verso la profondità, fughe di ritmici colonnati, variati effetti di chiaro-scuro nei portici, tagli di vedute laterali continuamente cangianti, passaggi obliqui di luce attraverso la penombra dei valichi; insomma elementi d'un'iniziale formazione architettonica dello spazio; ancora frammentaria, ma che già fa presente, sotto l'aperto cielo ed alla piena luce del giorno, lo spettacolo spaziale dell'interno della basilica. Il quadriportico ha dunque il compito di preparare l'animo all'esperienza spaziale delle navate: d'assicurare e sia pure, in qualche misura, per contrasto, la gradualità del trapasso dallo spazio fisico allo spazio artisticamente formato.

Una tale esigenza non fu sentita dall'arte greca, il cui interesse rimase sempre limitato alla resa plastica dell'individuum. Lo spazio greco infatti, non andò oltre il guscio che circonda la singola forma. Non vi era legame tra oggetto particolare e spazio indefinito circostante. Nemmeno l'arte ellenistica, che pure cominciò a smuovere la rigidità di questo rapporto, riuscì a stabilire concretamente il legame: essa soltanto agglomerò, sovrappose, scalò, insomma moltiplicò dei particolari plastici, chiusi ciascuno nel proprio guscio di spazio, senza riuscire a risolverli nella relazione con un mezzo unitario che tutti li comprendesse e li superasse. La pittura ellenistica, a sconnessi fondali, ne dà la prova più evidente.

Il legame invece fu saldato dall'arte romana. Lo spazio romano non fu spazio infinito - quale doveva essere raggiunto solo dal Rinascimento, dopo la profonda esperienza spirituale del medioevo -; tuttavia, fu sentito come continuum, come un'unità, cui tutti i singoli elementi rimanevano subordinati. Nell'arte tardoromana, poi, la soluzione ottico-prospettica di cotesto continuum, portò a risultati d'una cristallina nitidezza. Questi risultati non sono smentiti dalla Piazza di San Marco; anzi, come avviene di regola a Venezia, sono accolti, intensificati, arricchiti, coi mezzi offerti da

(1) segue:

la probabilità d'una derivazione da forme romane specifiche, soprattutto da quelle "basiliche ipetrali per cerimonie auliche", di cui dicemmo. A riprova sta il fatto che s'hanno esempi di quadriportici di basiliche primitive, i quali appunto ripetono lo schema di atrii cerimoniali di Palazzi sacri, conservandone anche, a sfondo, il pretiro a colonne con l'arco centrale sopraelevato (es. Parenzo; e la stessa Ag. Sofia di Costantinopoli nella sua forma teodosiana: per cui cfr. BETTINI, in "Atti R. Ist. Ven.", 1937 cit., pag. 282, fig. 19 e poi SCHNEIDER, Die Hagia Sophia zu Konstantinopel, Berlin 1938, fig. 65).

una più varia esperienza costruttiva. Ma il "senso" rimane, essenzialmente, quello dello spazio tardoromano. Per averne più chiara l'idea, si confronti la Piazza San Marco con un'altra piazza che ha con essa qualche analogia, quella di San Pietro a Roma. Qui - a parte la differenza di effetto pittoresco - l'accentuata monumentalità dei portici, la grossezza delle pesanti colonne, la loro posizione avvicinata e prospetticamente sovrapposta, danno anzitutto il senso d'un prevalere del valore della massa su quello atmosferico. Il porticato poi è inteso nel senso della prospettiva albertiana, razionalmente definito e articolato, composto formalmente, organicamente; esso non soltanto non dissimula, ma sottolinea plasticamente il significato tettonico delle membrature. E soprattutto, la costruzione, che è evidentemente un protendersi verso l'esterno della chiesa, appare determinata e mossa da un'interna tensione, da una spinta proveniente dall'interno: in essa s'esprime non soltanto la teoria architettonica del Rinascimento - che portava a realizzare, nella reciproca equivalenza di valori tettonici e di valori plastici, una rappresentazione assoluta dello spazio - ma l'alterazione barocca di quest'equilibrio: l'accentuato individualismo e la tensione passionale del barocco, che portano la forma ad imporsi perentoriamente allo spazio-natura, costringendo questo a sottostare alla sua enfasi plastica (la stessa pianta arrotondata, tutta abbracciata e costretta dai porticati della Piazza San Pietro, è indice di questo gusto).

Del tutto diverso è il significato della Piazza San Marco. Qui non vi è nessuna tensione, al senso barocco; ma soltanto una limpida e calma contemplazione. Il blocco cristallino del vasto spazio non è intorbidato né sommosso né costretto dalle nitide guide delle Procuratie, ma vi rimane fermo come un'acqua trasparentissima; semmai, ha qualche accenno a dilatarsi; estremamente tenue tuttavia, perché, anche ai margini, là dove vien definito dai porticati delle ali, il cui tremore chiaroscurale fa leggermente palpitare i suoi limiti, la legata continuità dell'indicazione prospettica dei colonnati richiama il cristallo atmosferico entro il rigore de' suoi spigoli.

Anche nella Piazza dunque, l'antico senso spaziale è quasi miracolosamente conservato, ed espresso con mezzi architettonici più maturi, rinascimentali, che accentuano fortemente la densità chiaroscurale della parete ottica. Ma è chiaro che quest'accentuazione, rispetto ai quadriportici primitivi, non soverchia l'effetto complessivo, che, per le vaste dimensioni del vano interno ipetro, avrebbe minacciato di dissolversi, se affidato agli esili e semplici colonnati paleocristiani. Allo stesso scopo, il colonnato non è più ad un solo piano, ma si ripete nei due piani superiori, così da ricomporre,

salendo in altezza, il rapporto visuale tra la eccezionale ampiezza dell'area interna e le sue pareti.

Interpretate al loro giusto valore, le aggiunte - o, a dir meglio, le aggettivazioni pittoriche - romaniche e gotiche e l'innalzamento delle cupole, l'esterno di San Marco ci rivela ancor oggi la sua struttura fondamentalmente bizantina. La costruzione appare formata da un grande cubo di base, sormontato dal volgere globoso delle cupole elevantisi su tamburi cilindrici: due parti, dunque, chiaramente distinguibili, le quali sembrano diverse di significato, e non paiono nemmeno legarsi per mezzo di graduati trapassi. La parte superiore sembra risolversi in plastiche rotondità, con effetto di massa, mentre l'inferiore accentua l'effetto di superficie continua, arricchito da variazioni di colore che non giungono a stemperarne la chiusa integrità. Sembra dunque d'essere di fronte ad una duplicità di intendimento spaziale: in basso, un potente blocco costruttivo cubico, risolto in superficie decorata e chiusa, in quanto su di essa non compaiono indicazioni della divisione interna degli spazi; in alto, un gruppo di singole masse plastiche tridimensionali accostate, le quali non soltanto tradiscono immediatamente la forma degli spazi interni che racchiudono, ma addirittura si modellano su di essi, li ammantano (1).

Tuttavia, dall'esterno di San Marco non si trae alcuna impressione di disaccordo. Ciò avviene, perchè in realtà l'intera immagine si risolve su una superficie cromatica, nella quale non soltanto lo zoccolo di base, ma anche le cupole rimangono impegnate. Il piano ideale di questa superficie è determinato dalla fronte dei pilastri rivestiti di colonne, tra i portali, alla base, continuato idealmente diritto su in alto oltre i pinnacoli. Qui il profilo arcuato delle cèntine e la dentatura dei pinnacoli indica il proseguimento della massa ideale geometrica di base: massa che, qui, agisce con valore invertito, in cavo. Per tal modo, le parti sporgenti sia in orizzontale (pilastri, loggetta, ecc.) che in verticale (ar

(1) Chi abbia seguito altri miei corsi ricorderà che questa duplicazione risponde formalmente alla divisione neoplatonica (pseudoareopagitica) tra luogo dell'umano (lo spazio-tempo, *hic et nunc*, del saeculum, dei mortali raccolti nella navata) e luogo del divino (l'ubique et semper, senza tempo, di cui le cupole sono il simbolo), quale s'afferma già nel VI sec. nella grande Santa Sofia di Costantinopoli.

chi, pinnacoli, cupole) rimangono sempre contenute entro la superficie, disponendosi via via, man mano si sale, in piani più arretrati e frantumati, che non possono determinare valori di profondità, ma soltanto variazioni di colore: essi vengono a formare la sostanza profonda dell'immagine la cui superficie ideale è come un velo atmosferico trasparente sotto cui s'intravedono, e sulla quale agiscono non come volumi ma come colore, le masse. Le gradazioni cromatiche abilmente si scalano in un progressivo alleggerimento: dal denso "pesante" chiaroscuro dei profondi portali di base, al più lieve accento, che appena scalfisce la superficie, delle grandi finestre continuate, all'aerea leggerezza delle cupole e infine delle lanterne - ; sul piano ideale dell'immagine, le cui coordinate sono indicate dalle superfici dei pilastri, vengono a galla i limiti delle masse, tradotti con piena coerenza in successione via via alleggerita di valori cromatici. Non esiste perciò discordanza, tra le due parti, apparentemente diverse di senso, dell'esterno di San Marco; ma alta unità artistica.

Risulta quindi assai debole l'opinione che l'esterno di San Marco sia tale da non produrre alcuna impressione coerente e che in fondo sia artisticamente, per il suo valore complessivo (non considerando cioè i particolari scultorei isolati), se non proprio nullo, almeno trascurabile; mentre tutto il significato dell'opera si concentrerebbe nell'interno. In realtà, la immagine architettonica ha anche all'esterno una sua concreta unità, che risponde ad un ordine ben definito, sebbene non sia l'ordine "classico". È l'ordine "cromatico" dell'arte tardoromana e bizantina.

Abbiamo seguito altra volta il suo determinarsi nel corso dell'architettura romana; abbiamo dovuto perciò escludere qualunque determinante influenza asiatica. Resta però il fatto che la soluzione dell'immagine sulla superficie inestesa, caratteristica dell'ordine cromatico, è propria anche d'una certa arte "orientale" (come del resto di quella "barbarica"). La differenza, fondamentale, sta in ciò, che l'ordine tardoromano e bizantino, e veneziano, conserva, malgrado il carattere tutto fantastico della sua espressione artistica, la base razionale: la perdita dei valori plastici e classicamente tettonici in San Marco, non dà luogo ad un assoluto prevalere del gusto irrazionale per l'arabesco e dell'abbandono incontrollato al viluppo lineare barbarico. Soltanto, avviene che la razionalità, se così si può dire, di edifici come San Marco, non è espressa con mezzi plastici, come nell'arte classica, ma con mezzi coloristici: se le masse superiori sembrano, a considerarle "classicamente" più pesanti di quelle inferiori, avviene l'inverso se le consideriamo "cromaticamente": giacché il colore è più denso e più pesante nelle

zone inferiori e si alleggerisce man mano si sale. Interpretato secondo lo spirito dell'arte tardoromana e bizantina, che fondava la sua espressione non più sull'equivalenza di valori statici e di valori plastici, ma, al contrario, sulla riduzione della profondità spaziale alla superficie cromatica, anche l'immagine dell'esterno di San Marco finisce con l'essere, a suo modo, razionale - cioè legata alle coerenze strutturali - quanto quella fondata su un tettonico aggiustamento di proporzioni, su una disposizione organica di masse, su una successione di pesi e di resistenze strettamente coordinata alla successione dei valori plastici, quali avevano giustificato la teoria "classica" dell'architettura. In ciò si tradisce la profonda appartenenza di San Marco - come di San Vitale e di Santa Sofia - all'ordine della civiltà artistica europea.

E' anzi da rilevare che, nella sintassi d'un tale linguaggio non classico, ogni forma particolare assume un significato quasi puntigliosamente coerente. Tutta la parte superiore, la più apparentemente volumetrica, poichè le cupole si dispongono in posizione arretrata, affiora sulla superficie del cubo ideale esterno - che costituisce il piano della immagine nella sua totalità - con un alleviato valore cromatico, perchè filtrato dal velo atmosferico interposto. Quelle forme geometriche così assolute, sviluppandosi all'interno del piano ideale dell'immagine, perdono ogni valore volumetrico o plastico: la loro azione, al contrario, è di attenuare con variazioni cromatiche la più ferma unità di superficie della zona inferiore, che si comporta da zoccolo: di mediane il graduale trapasso al colore incondizionato ed illimitato della libera atmosfera. Le cupole, dunque, sono accenti di colore assai più leggero, più aereo, della zona di base. In questa, l'accumulo dei marmi, la moltiplicazione dei particolari scultorei addensano le ombre e aggravano il colore.

I muri assumono un significato nettamente opposto a quello che avevano nell'arte classica: essi sono trattati "otticamente"; cioè, o come superfici continue atte ad essere investite, avvolte, smaterializzate dalla luce, o come trafori, che si risolvono in chiaroscuro. E questo trattamento non è per nulla generico o inarticolato, anzi si modula in maniera da produrre effetti più o meno intensi, secondo appare necessario alla particolare "razionalità", che si disse dianzi, dell'ordine cromatico. Per esempio: dove la pressione delle pesanti masse superiori sui sostegni sottostanti è più forte, dove quindi, secondo la logica dell'architettura classica, si dovrebbe vedere un ispessimento delle masse costruttive, si osserva invece un alleggerimento delle mura: gli archi maggiori e più aerei, le aperture più larghe o più numerose si pongono proprio al di sotto delle cupole. Ciò avviene perchè la

"logica" di quest'architettura porta ad intensificare, in questi punti dell'immagine, non già l'effetto plastico delle masse murali, ma l'effetto chiaroscurale dei trafori. Completamente occultato è il calcolo costruttivo, che pur esiste, ed è d'un'abilità e d'una sottigliezza grandi: l'articolazione dell'immagine architettonica è ottenuta non in rapporto alle materiali qualità di sostanza e di peso delle masse costruttive, ma in relazione alla forma immateriale dello spazio. Queste masse spaziali tuttavia, nella loro "composizione", rivelano l'obbedienza a criteri di equilibrio, di organizzazione, di subordinazione formale ancora "antichi". Gli assi costruttivi non agiscono in completa libertà determinando squilibri o asimmetrie. Domina chiara la legge dell'aggruppamento delle masse intorno al centro, della loro disposizione in simmetria esattamente bilanciata ai lati dei due assi intersecantisi. Certo, le masse che così si contrappongono e s'equilibrano non sono le autentiche masse costruttive dell'edificio, ma, secondo il lessico figurativo dell'arte tardoromana, sono masse atmosferiche definite da "gusci" smaterializzati al possibile e tradotti in colore; tuttavia esse reintegrano in noi l'impressione della misura, del ritmo, dell'equilibrata armonia.

La loro "composizione" riscatta anche il senso dell'unità della forma spaziale, caratteristico dell'architettura romana. Quella che domina, infatti, è l'impressione d'insieme, a cui tutti le forma particolari sono subordinate. Malgrado le innumerevoli aggiunte di sculture romaniche e gotiche, l'unità del blocco spaziale s'impone senza che quelle aggiunte riescano mai ad incrinarla. Il blocco, che appare, malgrado ogni smaterializzazione e decorazione, ben definito e preciso, culmina nel fastigio della grande cupola e poi discende digradando; ma tale "discesa" non si attua attraverso strutture plastiche o lineari che lo dividano in strati. Nemmeno la lunga terrazza con la sua balaustrata romanica riesce a valere come marcapiano, perchè la continua linea ondulata dei portali, ripresa al disopra dalle finestre e infine, con valore conclusivo, dalle cupole, ne annulla l'orizzontalità, che del resto è anche materialmente interrotta dal maggior arco della porta centrale. Non v'è effettiva separazione di piani, né le pareti sono concluse in alto da linee che le trattengano; anzi, le merlature gotiche ne accentuano l'oscillante risacca. L'unità, quindi, non è saldata da coerenze tettoniche plasticamente accusate, ma dal subordinarsi di tutte le parti singole ad un unico significato spaziale; e l'equilibrio è raggiunto non con dichiarati rapporti tra pesi e sostegni, o con la materiale compattezza dei muri, ma per mezzo della stessa divisione e articolazione degli assi, che è quanto dire con il convergere in unità delle forme intese e trattate nel loro vero e pieno senso spaziale.

Questa vittoria dello "spazio" sulla materia, questa conquista d'una inaudita libertà nel linguaggio degli spazi sono segno evidente che, ad onta di certe marginali assonanze figurative, un ordine nuovo divide l'architettura di San Marco da quella dell'antico Oriente e dell'Ellade.

Ma in quell'unità che si ricomponne malgrado ed oltre il disfaccimento della rappresentazione plastica antica, si riconsacra tuttavia l'appartenenza anche di questa forma ad una civiltà fondata sul Logos. Valga ad esempio il paragone tra San Marco e un edificio, non troppo lontano ad esso, quale la grande moschea di Cordova (che abbiamo studiato l'anno scorso). In questa, non soltanto lo spazio non è formato - giacchè la moltiplicazione interminata delle colonne e degli archi lo scorpora e lo astrae, riducendolo ad una iterazione numerica senza fine; non è nemmeno individuato come unità definita da limiti. Non c'è nulla che obblighi la moschea di Cordova a terminare là dove nel fatto termina; i suoi elementi potrebbero continuare a moltiplicarsi (come storicamente si moltiplicarono per via delle successive aggiunte) senza perciò perdere di significato formale: chè, anzi, da quella sorta di delirio aritmetico la moschea trae proprio la sua specifica connotazione. Un edificio come San Marco, invece, ancorchè non si possa, senza dubbio, definire "classico", né al senso greco, né al senso rinascimentale, ha una sua conclusa ed organica unità sia all'esterno che all'interno: si lega, certo, al complesso urbanistico della Piazza e, più in là, della città intera; ma ha una sua precisa definizione propria, un suo limite; non sopporterebbe "aggiunte" che ne alterassero il carattere di forma unitaria, inserita senza dubbio "per accordo" in un più ampio contesto; ma nello stesso tempo autosufficiente.-

IL NARTECE

Entrando nella chiesa per i valichi più ovvii, è necessario passare per il nartece. E' un passaggio non solo materialmente, ma anche esteticamente obbligato. Il nartece ha un suo significato preciso, e non è indifferente ch'esso vi sia o non vi sia; né che per entrare nel naos lo si debba attraversare. La sua funzione, anzi, è appunto quella di precisare la mediazione, portandola innanzi d'un altro grado, dallo spazio fisico esterno alla completa trasfigurazione artistica dello spazio quale avviene soltanto nel naos.

La Piazza fa già vivere lo spettatore entro uno spazio in qualche misura trasfigurato; ma ad un grado ancora meravigliosamente semplice. La mancanza di copertura, la grande

ampiezza atmosferica che la domina con le sue vicende di ore e di stagioni ne limitano, necessariamente, il valore di creazione fantastica. L'esterno della chiesa annuncia con maggior vigore l'opera della fantasia; ma esso appunto è un esterno, un involucro, che racchiude, non dichiara lo spettacolo della creazione spaziale. Sono gradi preparatorii. E' solo nel nartece che, per la prima volta, ci troviamo entro uno spazio completamente immaginato e concentrato dalla fantasia umana: uno spazio poetico, al senso etimologico.

Per intendere il valore del nartece di San Marco, tuttavia, occorre riportarlo idealmente alla sua forma originale. Oggi, esso ci si presenta profondamente modificato, non tanto nelle sue materiali dimensioni e disposizioni, quanto nella direzione, nella qualità, nella modulazione della luce. La quale è un elemento di fondamentale importanza in ogni architettura dello spazio, e, in quella tardoromana e bizantina, addirittura essenziale. Infatti è bastato che l'illuminazione primitiva venisse mutata, perchè tutto il valore figurativo del nartece ne risultasse diminuito, intorbidato, sconvolto.

Il mutamento avvenne quale diretta conseguenza delle successive aggiunte praticate all'esterno per accordare la chiesa con la piazza tra la metà del XIII e gli inizi del XV secolo. Fu allora, come dicemmo, portato innanzi di parecchio, e rivestito di colonne marmoree, tutto il piano terreno dell'edificio. Di conseguenza, la luce esterna non venne più a battere direttamente sulle lunette che sovrastano le cinque porte della facciata, e sulle corrispondenti finestre dei fianchi. Queste in origine, come attesta ancora il mosaico sulla porta di S. Alipio, non eran traforate da polifore, ma erano quasi completamente chiuse da marmi; nella metà inferiore una serie di finestre arcuate, separate da colonnine, e schermate da spesse transenne, lasciavano filtrare nell'interno soltanto una luce assai tenue e modulata. Tutte le lunette erano insomma del tipo di quelle che ancor si vedono sulla porta di Sant'Alipio, sulla porta centrale e sull'ultima porta verso il campanile. Anche il finestrone centinato al piano superiore, dietro i quattro cavalli, era, come attesta lo stesso mosaico, di questo tipo. Aveva cioè, nella metà inferiore, le quattro colonne ancor oggi esistenti; ma queste erano legate da un'arcatura continua e inquadravano transenne. La parte superiore del lunettone era chiusa da pannelli marmorei che soltanto al sommo s'aprivano in una piccola trifora - analoga a quella della lunetta sulla porta centrale - elevata al centro, e pur essa schermata da spesse transenne (1).

(1) Nella miniatura, dovuta al pennello di Michele il Piccolo, del Menologio di Basilio II, rappresentante la deposizione

Il mosaico sopra la porta di Sant'Alipio, eseguito poco prima del 1265, ci mostra dunque San Marco immediatamente dopo le alterazioni romaniche, e prima di quelle gotiche. Il pianterreno è già stato portato innanzi, la terrazza è stata costruita, le finestre del primo piano sono state incorniciate dalle larghe fascie a semicerchio, decorate da sculture e da mosaici, le cupole sono state inglobate nell'incamiciatura di legname rivestito di piombo, ingrossando ed elevando notevolmente il loro estradosso. Ma non sono stati ancora aperti il lunettone centrale del primo piano, e le due lunette sopra le porte ai lati di quella centrale, al pianterreno. Queste infatti, come le altre, analoghe, dei fianchi sulla piazzetta e verso San Basso, hanno oggi trifore gotiche. La loro apertura dovette quindi avvenire in periodo gotico - probabilmente in connessione coi lavori di coronamento degli archi superiori della basilica - e fu provocata dalla necessità di dare maggior luce alla chiesa, la quale, in seguito alle modificazioni romaniche (e, in certo modo, in risposta anche al gusto dell'arte romanica) doveva essere rimasta quasi immersa nel buio. -

Com'era di regola negli edifici bizantini, e come avviene ancor oggi, per es., in Santa Sofia di Costantinopoli, l'illuminazione originale di San Marco era duplice. Nello spazio centrale, nel naos, la luce penetrava dall'esterno attraverso la fitta corona di finestre alla base delle cupole: pioveva quindi obliquamente dall'alto. Negli ambulacri, nei matronei e nel narcece, la luce era apparentemente più immediata e più viva - giacchè entrava lateralmente dalle porte e dalle finestre - ma la nudità, la taglienza, la precisa direzione dei raggi venivano attenuate e modulate dal denso filtro delle transenne (le porte esterne si tenevano di regola chiuse o socchiuse). La piena coscienza dell'importanza fondamentale che in un'architettura così completamente risolta in colore assume la luce, avevano indotto i bizantini, e Antemio soprattutto, a calcolare con una precisione quasi pedantesca, il

(1) segue:

della salma di San Luca ai Santi Apostoli - di cui vediamo nello sfondo la facciata - in corrispondenza della cupola sul braccio occidentale, e al di sotto di questa, appare, nella stessa posizione che ha a San Marco, un lunettone non finestra, ma chiuso appunto da transenne. Un tale motivo, che non appare in facciate di altre chiese bizantine del "secondo periodo aureo" - le quali pure, per es., la Kilisse giamaia, hanno tante affinità con l'esterno originale di San Marco - era dunque presente anche nell'Apostolion di Costantinopoli. -

grado in intensità, di direzione, di morbidezza, di fusione, insomma di quantità e di qualità della luce, da cui in gran parte dipendevano - come dalle morbide velature finali della pittura veneta - il senso e il valore degli spazi, e gli effetti cromatici dei mosaici.

Anche San Marco aveva quindi (in origine) una luce dosata, quasi a dire pesata al milligrammo. Quando si portarono di tanto innanzi gli sguanci dei portali, sulle lunette che rischiaravano il nartece non poté più battere una luce diretta; ma si venne addensando, come entro profonde nicchie, una fitta penombra. Il nartece si trovò ad essere quasi al buio. Un'oscurità ancor più grave sommerse il naos, in seguito all'incappellatura delle cupole. Per appoggiarvi quelle enormi carene si dovettero ingrossare - portandone lo spessore a circa quattro volte il primitivo - gli anelli di base. Là dove il primitivo estradosso, traforato dalle finestre, già decisamente obliquava, s'innalzarono verticalmente i nuovi tamburi, i quali naturalmente, via via che salivano dritti, accrescevano sempre più la distanza tra l'aria esterna e le finestre (1). Queste vennero inoltre, dall'ingrossamento e dall'innalzamento di quell'anello, offuscate per un buon terzo nella parte inferiore, e alcune furono addirittura acciecate. Allora la luce (la quale in origine irrompeva attraverso le finestre in pendenza, affacciate al cielo, e pioveva nell'interno del naos con un'obliquità esattamente calcolata perchè i suoi raggi giungessero ad illuminare non solo i matronei, ma anche le basi dei pilastri, ed a bagnare l'orlo interno delle colonne della navata) non soltanto risultò diminuita, ma poté penetrare a fatica in direzione orizzontale: si trovò quindi tutta raccolta nel breve giro alla base delle cupole e quasi senza più azione sugli spazi sottostanti del naos. Anche questo, come il nartece, rimase allora immerso in un'oscurità poco meno che completa. Possiamo pensare che un offuscamento siffatto, sebbene obliterasse il senso dell'intera architettura, non si considerasse

(1) Ciò si nota chiaramente, non soltanto salendo sui tetti, ma anche dall'interno della chiesa: osservando di qui le finestre delle cupole si vedrà che la decorazione a mosaico degli sguanci e dei sottarchi s'arresta ad una netta linea obliqua, che indica il limite esterno della volta primitiva. Tutto il rimanente spessore, non decorato, fu aggiunto quando s'incappucciarono le cupole.

Vi furon poi altre modificazioni minori, che contribuirono a togliere luce all'interno: per es. l'ostruzione delle finestre che davano sui matronei della parete sud (avvenuta quando s'inglobarono i tetti del Battistero e del Tesoro), ecc.-

insopportabile durante il periodo romanico: perchè in certo modo, e con quell'approssimazione che poteva essere tollerata a Venezia, adeguava l'interno di questa singolare basilica veneziana alla grave penombra delle chiese che in quei tempi si costruivano nelle altre parti d'Italia.

Ma quando il gusto gotico, ricco d'un'infinita presenza di luce, ridusse gli edifici a graticci, e, a Venezia, riportò anche l'architettura ad un colore più luminoso e più gio, l'oscurità di San Marco, probabilmente, divenne intollerabile. In ogni caso, fu allora che si studiò ogni maniera per accrescere la luce nell'interno della chiesa, senza troppo turbare le antiche strutture. Si aprì completamente il lunettone dietro i cavalli, ponendovi, al posto dei marmi e delle transenne, un'ampia vetrata: un fiotto di viva luce potè quindi irrompere nelle due prime campate del naos. Un altro finestrone gotico fu aperto all'estremità del braccio meridionale della croce, e illuminò la crociera. Altre minori vetrate, o polifore gotiche, vennero qua e là, dove si potè, a sostituire le fitte transenne. Con ciò si ridiede luce all'interno della chiesa; ma, come vedremo, fu una luce che, invece di completare e di precisare, turbò e sconvolse il primo e vero senso dell'architettura.

Il nartece, rimasto anch'esso in penombra, fu rischiato sostituendo con altre trifore gotiche le transenne delle lunette sopra le due porte accanto alla centrale, e praticando l'ampia apertura nel cielo del "pozzo", attraverso la quale potè piovere la grande luce del lunettone di mezzo. Ma anche nel nartece, il senso e il colore dell'immagine spaziale furono in tal modo attenuati e in parte falsati.

Per comprendere e gustare davvero quell'introduzione al grande poema di San Marco, che è il nartece; per leggerlo a dovere, giova dunque, anzitutto, compiere la necessaria operazione filologica della ricostruzione critica del testo. Il che sarà facile, poichè ormai ci possiamo immaginare questo atrio come doveva essere in origine, aiutandoci anche con la visione del suo braccio settentrionale, ch'è stato assai meno alterato di quello di facciata. In questo dunque dovremo pensare, anzitutto, attenuata la luce troppo cruda del "pozzo" e delle trifore gotiche, e sostituita da un'illuminazione più tenue e sommersa, più fusa, senza rigore e senza direttiva precisa, che non dia alle finestre il senso di aperture sull'esterno, ma soltanto di macchie di colore più luminoso sulla continua superficie delle pareti. Per sentire pienamente l'unità dello spazio, converrà inoltre chiudere le porte che mettono all'esterno, e spalancare o meglio eliminare, le brutte porte di legno che danno dal nartece alla chiesa. Questi

valichi, nella nostra ideale ricostruzione, rimarranno aperti, o, tutt'al più, appena velati dalle tende semisollevate, o dalle griglie.

Tali ritocchi non sono indifferenti. Chi entra nella chiesa dalla vasta e diffusa luminosità della piazza, non deve essere posto immediatamente e senza preparazione al centro del raffinato e complesso spettacolo spaziale del naos. Il suo cammino, fisico e spirituale, verso la profondità della chiesa, dev'essere rallentato, "condizionato" spazialmente e ritmicamente. Egli deve quindi indugiare e raccogliersi nel nartecce, il quale è fatto proprio a questo scopo: cioè per snebbiare l'occhio di chi entra dall'eccessiva dilatazione atmosferica, e dalla troppo vivace e balenante luminosità della piazza; per calmarne la distrazione e, raccogliendo il suo sguardo in un primo, riposato, formato, ritmico intervallo di spazio colorato, prepararlo a più ampie e decisive apparizioni di colorato spazio. Occorre dunque che il nartecce abbia la sua densa e tranquilla luminosità, affinché di esso soprattutto sia sentita l'unità spaziale; che la luce non vi irrompa con troppo vive cascate, con tagli troppo violenti, con raggi troppo nudi e radenti, giacchè le prime annullerebbero addirittura la raccolta fluidità dello spazio; i secondi la sezionerebbero; i terzi facendo troppo risaltare i profili degli archi e delle volte, lo dividerebbero in campate, con un risultato che, se è pienamente legittimo nella "lineare" architettura romanica, non lo è affatto nell'architettura bizantina, dove anzi tutti gli spigoli delle membrature vengono arrotondati e rivestiti da mosaici, affinché non s'accentuino i singoli nuclei spaziali (campate), ma questi scorrano l'uno nell'altro fondendosi insieme, in modo da ricostituire, sempre, la fondamentale unità di spazio romana. Per ciò, anche la luce deve essere fusa, fluida, non deve arrestarsi o rapprendersi su spigoli, o incidere su risalti; deve anzi contribuire ad attenuare ogni residuo d'asperità, smussando i profili, scivolando sulle soglie di marmo come su certa sdutta, avvolgendo liquidamente colonne, plinti, capitelli; tingendo i limiti d'ogni spazio col colore degli spazi vicini, sciogliendo insomma ogni nucleo spaziale in un unico fluido colorato.

La funzione del nartecce è definita anzitutto dalla sua posizione trasversale rispetto all'asse della piazza e della basilica: posizione che attesta, in maniera evidentissima, quel suo significato di battuta d'arresto, di cui dicemmo. Inoltre, la sua forma di corridoio trasverso è la più adatta a distogliere dal senso cinetico in profondità della piazza, - che invece ritroveremo, precisato e intensificato, nel naos -. Ci vien richiesto insomma di non passare dalla piazza al naos frettolosamente, senza tener conto del nartecce, ma che in questo ci si soffermi. La piazza ci aveva offerto lo spettacolo

d'uno spazio vasto, disperso, luminoso, di colore uniforme. Il narcece ci libera di quest'impressione col suo spazio ristretto, chiuso, definito da pareti e da volte intensamente colorate, da cui ci vediamo circondati da ogni parte. Entrando, il nostro sguardo, che accompagna la direzione del nostro procedere, è nettamente arrestato dalla parete che divide il narcece dal naos, né ha possibilità di superare questo diaframma multicolore, se non deviando lateralmente, oppure scrutando attraverso le porte. Ed è appunto nello svilupparsi dell'atrio in lungo corridoio laterale, e nel particolare disporsi delle porte d'ingresso al naos, che il suo significato si precisa. Da ambedue i lati il narcece si dilunga in successive piccole campate coperte di calotte. Non sono le campate romaniche, singoli nuclei spaziali linearmente definiti - perchè sempre il senso romano dell'integrale unità dello spazio prevale sulle sue particolari determinazioni -; tuttavia, appunto per il loro scorrere libero, senza arresti di risentiti profili, per il loro costituirsi in figure spaziali nell'atto stesso di allontanarsi, le campate del narcece ci richiamano alla previsione d'uno spazio che debba essere da noi seguito nel suo ritmico movimento verso un fuoco lontano e invisibile. Il modo di formarsi d'un tale spazio - colorato dai marmi e dai mosaici delle pareti, espanso a scatti successivi nella fuga delle calotte - accenna alla grande formazione spaziale nella navata; ma con un che di minuto, di costretto e di fuggitivo, che gioverà a rendere più efficace, per contrasto, l'apparizione improvvisa della libera, grave, ampia dilatazione atmosferica del naos. Caratteristica è anche la posizione delle porte, specialmente della porta centrale. Essa non è affatto un valico spalancato sulla vastità dello spazio interno, che non si possa vedere già prima d'entrarvi. Al contrario la porta, relativamente piccola, è posta in fondo ad una nicchia: sicchè lo spazio del narcece, invece d'allargarsi per immettere nel più ampio vano interno, si va, proprio qui, restringendo. La porta inoltre, sebbene sia situata sull'asse longitudinale della chiesa, è sopraelevata sul piano dell'atrio di alcuni gradini: sicchè non è possibile avere dal di fuori, attraverso di essa, una veduta piena, prospettica, dell'interno. Le porte quindi non agiscono, figurativamente, come aperture che decisamente sfondino la parete: questa conserva la sua unità cromatica di superficie; sulla quale anche le porte, come le finestre schermate da transenne, si comportano come macchie di colore più denso. A ciò contribuisce appunto la calcolata assenza di visuali prospettiche che si dipartano verso l'interno: le visuali sono oblique, in tralice, senza profondità, interrotte da assi divergenti, e perciò riportano l'immagine delle aperture, di cui intensificano l'inquietata densità cromatica, sulla superficie.

Non è detto naturalmente che, attraverso la porta noi non possiamo spingere lo sguardo nell'interno del naos; anzi, è qui che il nostro occhio subito corre, all'atto stesso d'entrare nel nartece. Ma già da lontano, la posizione sopraelevata del valico non ci permette una visione unitaria e legata dell'interno. Avvicinandoci poi, quest'impressione, anziché intensificarsi e chiarirsi, s'attenua e si frammenta. Le immagini parziali e slegate dell'interno, man mano ci appressiamo alla porta, si vengono raccogliendo a livello della parete. Quel colorato spazio intravvisto di lontano risale a galla, perde di profondità e si stampa come macchia di colore sempre più in superficie. Qualcosa di analogo avviene per le porte laterali. Se cerchiamo di guardarvi attraverso, rimanendo, com'è l'ovvia direttrice del nostro cammino, al centro del nartece, non vediamo nulla. Se ci avviciniamo, vediamo soltanto sezioni oblique e imprecise. Ed anche se ci affacciamo al valico, non riceviamo un'impressione piena e completa dello spazio interno. Lo sguardo si ferma su angoli smussati di stipiti, rotondità scivolose di colonne, colorati sottarchi in tralice, profili di pilastri sovrapposti e moltiplicati, volte di cui l'esatta forma è inafferrabile, scospese lontano in qualche luogo perduto nell'ombra. Anche qui, non abbiamo una visuale aperta sullo spazio del naos, ma soltanto sezioni frammentarie, pittoresche, che, chiuse tutt'intorno dalla limpida continuità cromatica della parete che incornicia la porta, si risolvono pur esse, necessariamente, in macchie di colore sulla superficie.

E' chiaro quindi che il nartece con la sua posizione trasversale e la sua forma di ristretto corridoio, intende non solo arrestarci sulla soglia della chiesa; ma anche approfittare di questa sosta per "condizionare" il nostro sguardo e il nostro animo in maniera, che l'apparizione dello spazio del naos agisca su di noi con la massima efficacia.

Con il suo divergere dalla direttrice del nostro procedere, con la sua parete continua che s'erge imminente davanti a noi e ci chiude il passaggio, il nartece ci trattiene e ci obbliga a sentire il suo spazio. E questo, tanto col colorato voltarsi delle cupole e col loro ritmico allontanarsi, quanto con la frammentaria, inquieta visuale attraverso le porte, vuol essere insieme una sezione simbolica, ed un'attraente promessa della piena e completa trasfigurazione spaziale del naos.

Non più di questo; giacchè siamo, appunto, nel nartece: siamo, quindi, ancora catecumeni; e, mentre ci protendiamo con ansiosa speranza verso l'ecclesia, di cui presentiamo l'apparizione e il rapimento, dobbiamo rimanere sulla soglia: la piena esperienza dello spazio trasfigurato dove si svolge la vita cristiana ci è per il momento preclusa. -

L'INTERNO

Oltrepassate le porte, lo spettacolo dell'ampia dilatazione del naos con le sue pareti lucide e traforate, le alte volte, le eccelse cupole, i misteriosi ambulacri, ci si presenta come un'apparizione subitanea, d'ordine presentito ma d'intensità impreveduta, dopo la sosta nello spazio fortemente colorato, ma chiuso, ristretto e minutamente ritmato del narcece.

Questa complessa impressione - d'abbandono ad un'aperta contemplazione e insieme di segreto rapimento - è ancor oggi viva e perentoria al nostro primo entrare. Ma, se rimaniamo a lungo nella chiesa, essa si attenua, e in noi s'insinuano vene di insoddisfazione. Lo spettacolo dello spazio in qualche punto ci turba; lo sentiamo incoerente, sconnesso. Altrove, ci pare che l'espressione artistica devii, o si arresti; non riesca insomma a raggiungere la sua pienezza. Ci sembra che qualcosa manchi, perchè si rimanga del tutto convinti e paghi.

La ragione di ciò risiede in un doppio ordine di fatti. Anzitutto, alle strutture dell'interno di San Marco sono state apportate modificazioni e aggiunte, che non rispondono al piano originale, e ne turbano il senso. Ad una tale architettura, frattanto, non s'addice la cripta. Questa, per il suo valore di netto contrasto chiaroscurale, accentuato dalla luce penetrante dalle finestre dell'abside, è perfettamente coerente con la soluzione drammatica e lineare dello spazio romanico; e infatti in Sant'Ambrogio di Milano o nel Duomo di Modena, l'alta cripta, con le delineate, incise strutture del pontile e dell'iconostasio, conclude, con un risentito accento pittorico, il dibattito di intenso chiaroscuro che domina tutta la chiesa. Invece nelle chiese bizantine, lo spazio (per la doppia azione della tradizione romana, e del senso cinetico in profondità basilicale inseritovi) viene sentito come libera, ritmata espansione fino alla conca dell'abside; laddove la cripta, innalzando eccessivamente l'iconostasio, toglie a questo il valore di traforo liberamente avvolto dall'atmosfera, per dargli invece il valore di decisa interruzione. E infatti, in San Marco, noi sentiamo che lo spazio, all'altezza dell'iconostasio - troppo alto e appesantito ancor più dalle statue di Iacobello dalle Masegne - si "ferma"; tutta l'ultima campata, e persino la cupola che la sovrasta, vengono sottratte all'unità dello spazio, decorrente a successive espansioni in profondità, della grande nave. La chiesa ci appare qui

monca; il suo spazio, irresoluto. Per reintegrarne il testo, dobbiamo immaginarci l'iconostasio come una bassa, tenuissima, quasi inconsistente griglia, e non sopraelevata, (se non forse d'un gradino), ma appena appoggiata al pavimento proseguente diritto e lucido fino all'abside. Solo dopo questa correzione sentiremo anche l'ultima campata inserirsi nello spazio e nel ritmo del naòs, e terminarlo in modo davvero coerente col suo doppio volo conclusivo della cupola e dell'abside.

Anche il significato delle navate laterali è turbato dal loro arresto all'altezza del braccio trasversale. Queste navate, hanno il compito fondamentale di accentuare, col loro continuo, ritmico decorso, il senso basilicale della chiesa: la necessità della loro continuità fu così fortemente sentita dall'architetto, da fargli accogliere il partito di dividere in quattro i pilastri reggenti la cupola. Ma in San Marco, oggi, l'ombra che si addensa nelle parti terminali ad est delle navatelle, trasformate in cappellette isolate ai fianchi del presbiterio, le distacca decisamente dallo sviluppo continuo degli spazi laterali; e il distacco è ancor più accentuato dalla luce che irrompe, del tutto fuori di senso, da destra, dal finestrone gotico praticato all'estremità del braccio meridionale della croce. Né questa è la sola incoerenza di questo braccio trasversale, il meno capito da chi ricostruì o modificò, sotto la pressione d'un gusto non più bizantino, ma già in parte volto all'Occidente, e inoltre costretto dalle materiali necessità di uno spazio troppo limitato a disposizione e da murature preesistenti, il primitivo schema bizantino. Com'è risultato, infatti, dalla nostra ricostruzione dell'Apostolion di Costantinopoli, anche le pareti che chiudevano a nord e a sud il braccio trasversale erano, in quella basilica, circondate da ambulacri: i vani cupolati non terminavano monchi, con un muro diritto, come ora in San Marco; ma tra questi vani e le pareti esterne proseguiva il corridoio colonnato delle navatelle (che Costantino Rodio attesta facevano tutto il giro del vano interno della basilica; e del resto una disposizione analoga si è rilevata in San Giovanni di Efeso: cfr. le piante). Anche in San Marco, se osserviamo la pianta, una tale soluzione, la sola organica, appare forse prevista; ma tutta la sezione delle navatelle tra i vani cupolati e la parete esterna è nel fatto tagliata fuori dallo spazio interno della chiesa, che ne è risultato, in questi punti sconnesso. A nord, un alto e continuo muraglione cieco interrompe inopinatamente la navata; a sud, essa risulta tagliata alla stessa altezza da una parete, che è però violentemente illuminata da un finestrone gotico: sicchè la chiesa sembra, qui, guercia. Possiamo facilmente immaginarci quanto più completa e più organica sarebbe l'architettura se, al di sotto dei matronei che continuano anche all'estremità dei bracci trasversali, proseguis-

se pure il colonnato, facendo, come all'Apostolion, l'intero giro del naòs.

Infine, anche la riduzione dei matronei a stretti saggi balaustrati - sia stata essa conseguenza d'un incendio o, come forse più probabile, di necessità di illuminazione in seguito al semi-accieciamento delle cupole - sconnette e frammenta la definizione delle navate minori e non contribuisce certo alla coerenza dell'espressione spaziale.

Occorre dunque anche nel naòs, anzi qui soprattutto, reintegrare la chiesa nelle sue genuine e legittime condizioni di struttura e di luce; cioè immaginare le finestre delle cupole tutte completamente aperte e libere, d'onde la luce discenda nelle navate, battendo di striscio sui mosaici e sui marmi e riempiendo tutto il vano delle campate cupolate del suo fluido colorato; il quale dev'essere, se non la sola, almeno la predominante illuminazione di questo spazio interno. Negli ambulacri, invece, la luce entrerà dalle finestre esterne filtrata da transenne, e s'andrà poi ancor più attenuando e modulando nel suo diffondersi lateralmente attraverso le volte, gli archi, le colonne delle navatelle e dei matronei, così da affiorare sulla traforata parete che divide questi vani dal naòs, con una intonazione più tenue e sommessa, che non vinca la luce piovente dalle cupole, né la turbi, né con questa contrasti, ma si disponga al limite dello spazio centrale come un fioco velo di chiaroscuro, che completi e saldi il significato di "parete ottica" dei colonnati che separano la nave mediana dalle laterali.

Che tale e non altra, debba essere la funzione delle luci in edifici come San Marco, risulterà del tutto ovvio a chiunque ripensi al lungo processo evolutivo che ha portato l'architettura romana a maturare una costruzione siffatta, che è inscindibilmente connessa con questa forma di spazio.

I nuclei spaziali cupolati di San Marco derivano, per lungo ordine, dall'elementare cilindro spaziale cupolato medioromano, quale ci appare, per esempio, nel Pantheon. Qui lo spazio è un blocco compatto, inarticolato, esattamente definito dal muro perimetrale cilindrico e dalla volta. A un tale spazio s'addice, evidentemente, una illuminazione chiara, uniforme, senza modulazioni. Infatti esso è direttamente rischiarato da un'unica fonte di luce, il lucernario, situato all'esatto zenith, da cui lo spazio è illuminato appunto in modo chiaro e uniforme: la luce perfettamente zenitale, che non palesa la sua direttrice, che quasi non dà ombre portate, imbeve uniformemente tutto lo spazio e lo lega in unità; battendo principalmente sulla parete cilindrica, ne mette in evidenza la chiusa continuità e quindi ne accentua il valore di definizione del blocco compatto di spazio.

Ma, via via che la parete si articola, prima con nicchie, poi con esedre, infine con ambulacri che circondano lo spazio centrale, anche la illuminazione si modula e s'arricchisce, fino a divenire, in edifici come Minerva Medica, Santa Costanza e soprattutto San Lorenzo e San Vitale, manifestamente duplice. Man mano che le nicchie intorno alla parete si fanno più profonde, esse si fanno anche più oscure: i raggi del lucernario centrale non arrivano più a rischiararle. Allora si comincia a praticarvi delle finestre; infine le si traforano (es. Minerva Medica). E' a questo punto, che l'edificio cupolato romano viene ad avere, non più una, ma due illuminazioni: quella "antica" del lucernario della cupola che imbeve lo spazio centrale, e quella delle finestre, o dei trafori, che rischiarano le nicchie o le esedre. La prima è una luce che piove dall'alto: è, per così dire, "verticale"; la seconda penetra trasversalmente, ed è quindi "laterale". Questi caratteri si mantengono, sostanzialmente, anche quando al lucernario si sostituisce la corona di finestre nel tamburo della cupola.

Ma s'è visto che, malgrado l'antico blocco spaziale si vada sempre più arricchendo e articolando, esso non rinuncia mai al senso, profondamente romano, dell'originaria unità dello spazio. Anche in periodo tardoromano, quando alla compatta parete del Pantheon s'è ormai sostituita la parete traforata, illusiva, "ottica" di San Lorenzo o di San Vitale, in cotesti edifici si continua ad affermare l'unità dello spazio, sebbene questo sia smateriato, e definito soltanto da quel guscio insostanziale, tutto di colore e di luce, in cui le antiche chiuse pareti si sono disciolte. Anzi è da dire che, più la soluzione cromatica delle pareti è portata innanzi - mentre gli spazi laterali si moltiplicano e si complicano e la loro dialettica con lo spazio di mezzo si fa maggiormente puntuale - e più la luce assume, nell'espressione figurativa dello spazio, significato di raffinata precisione: dev'essere quindi dosata e modulata con un calcolo estremamente sottile, che non consente approssimazioni. In San Vitale di Ravenna, o nelle opere costantinopolitane di Antemio di Tralle (es. Santa Sofia) questo sistema di duplice illuminazione è ormai perfetto, così da costituire il fondamento stesso, imm modificabile, del linguaggio architettonico che in quelle forme spaziali s'esprime. Lo spazio centrale è illuminato direttamente dalle finestre alla base della cupola - e da minori sorgenti nelle esedre e nell'abside, che hanno tuttavia una funzione soltanto complementare. V'è poi un'illuminazione indiretta, che affiora dagli ambulacri, dei quali deve attraversare tutto l'articolato spazio prima di giungere ai limiti del vano di mezzo. Si hanno dunque: una luce intensa, diretta, verticale, che piove dalle cupole, ed una luce laterale tenue, filtrata che, pas

sando attraverso gli ambulacri, si trasforma in colorata luce crepuscolare. E' evidente, che la prima luce mantiene l'originaria funzione (che aveva per es. nel Pantheon) di conservare allo spazio centrale la sua unità di blocco definito; mentre la fioca luce laterale ha un compito, più che propriamente illuminante, cromatico: essa viene a galla sui trafori delle navatelle e dei matronei e ne tinge i limiti della sua fioca palpitazione densa di colori riassunti, saldando così ed accentuando il valore cromatico di quelle "pareti ottiche".

Si comprende ora come, in un equilibrio di illuminazione così sottilmente e sapientemente bilanciato, qualunque alterazione, sia pur minima, provoca tracolli disastrosi per l'intero senso dell'immagine spaziale. In San Marco l'alterazione fu profonda. Quella che doveva essere la luce più tenue, e sempre subordinata - cioè quella laterale - è divenuta così larga e violenta da soverchiare ogni altra; mentre la luce dall'alto, in origine prevalente, s'è attenuata fino a ridursi ad un breve cerchio raccolto intorno alle cupole. Ciò attesta e suggerisce un radicale fraintendimento del significato figurativo dell'interno dell'edificio, il quale oggi presenta il caso paradossale d'una basilica bizantina illuminata come una chiesa romanica o gotica. In queste, tutta la luce è laterale; penetra a fatica dalle strette finestre che s'aprono negli spessi muri perimetrali, e più intensa dalle aperture e dai rosoni della facciata, d'onde trascorre tutto lo spazio della navata centrale fino all'abside. Le navatelle e le volte perciò rimangono in una densa penombra, che è rasa longitudinalmente dai tagli di luce della navata. Cotesto modo d'illuminare è perfettamente coerente col significato che assumono gli spazi nell'architettura medievale dell'occidente. In questa, già vi si accennò, gli spazi valgono come massa: la diffusa, densa penombra che li aggrava ha appunto il compito di trasformare anche i valori atmosferici in valori di massa. Non sono tuttavia masse inerti, inarticolate; ma drammaticamente contrapposte in virtù di una nuova, energica sintassi, che definisce linearmente ed esalta le forze che realizzano costruttivamente l'edificio. Sulla superficie prospettica determinata dai colonnati della navata centrale (per es. in Sant'Ambrogio a Milano) si allineano, concretate nei pilastri polistili, le indicazioni di tutti i valori dello spazio: indicazioni che, tradotte in termini figurativi, si risolvono in linee che, a limite delle masse, ne accentuano la diversa qualità pittorica. Or è evidente che, in un'architettura siffatta, la luce dev'essere il più possibile nuda, incisiva, radente, perchè il suo compito non è, a così dire, sintetico, ma analitico: essa non deve fondere lo spazio in unità; ma al contrario deve mettere in risalto l'intensità e la frequenza delle linee delle membrature costruttive. In Sant'Ambrogio di Milano "la luce proviene dalla facciata

e quindi, radendo la successione degli archi, colpisce in pieno tutti gli elementi costruttivi aggettanti, incide le doppio ghiera degli archi e dei matronei, sottolinea il martellato succedersi degli archetti, accentua le varie parti dei pilastri, mette in valore il netto profilo delle grevi masse murarie, investe gli altissimi archi trasversali delle campate ai margini della penombra delle volte; cosicchè ogni accento lineare viene esaltato, ai limiti delle masse, come il contorno di una lumeggiatura sul campo di colore di un dipinto" (1).

Ma, in un edificio tardoromano e bizantino, la soluzione dello spazio, quindi anche la direzione e la distribuzione della luce, sono profondamente diversi; anzi, diremmo opposti. Compito dell'illuminazione qui non è di sottolineare e di mettere in valore gli elementi costruttivi tradotti in linee; ma quello di disciogliere al possibile i limiti delle forme, di occultarne il significato costruttivo, di disancorarle dalle coerenze tettoniche, di accrescere insomma al più alto grado l'effetto illusivo d'uno spazio dove tutte le forme si fondono e fluttuano in un inafferrabile ondulamento chiaroscurale. Si capisce perciò come in San Marco, oggi, l'illuminazione turbi e sconvolga una così preziosa e raffinata immagine di spazio. San Marco appare oggi incoerentemente illuminata come se fosse costituita da una coppia di basiliche tardoromaniche innestate l'una nell'altra, di cui ciascuna avesse il proprio rosone al centro della facciata. Per leggerne, dunque, il testo, in modo da sentirlo ed intenderlo nella sua verità artistica, è necessario "correggerlo" dalle interpolazioni strutturali e, soprattutto, dalle diversioni provocate nel suo genuino significato dall'alterata condotta della luce.

Reintegrato il sottile equilibrio della duplice illuminazione originale, s'avrà modo di gustare tutta la profonda efficacia di questa per la soluzione dell'immagine dello spazio interno di San Marco. La luce della navata, proveniente dalle cupole, conserva, diciamo, l'antica funzione romana di legare in unità lo spazio centrale. Ma non è più la luce uniforme dei lucernari tipo Pantheon: la chiusura del lucernario, e l'apertura in sua vece d'una corona di finestre alla base della cupola - evoluzione, di cui indicheremo i gradi successivi nell'architettura tardoromana - ha dato alla distribuzione della luce un valore più vario e più complesso, in accordo col nuovo senso che assumono gli spazi nella tarda romanità. Anzitutto: mentre l'unica, larga fonte luminosa allo zenith non lasciava nulla nell'ombra, la corona di finestre nel tamburo accoglie intorno a sé la luce come un vibrante alone e

(1) ARGAN, Architettura preromanica e romanica, cit., pag.25

lascia in ombra la parte superiore della cupola. Alla chiara definizione primitiva s'è dunque sostituito un profondo effetto di chiaroscuro, che non definisce più gli elementi costruttivi, ma, al contrario, li dissimula fondendoli in una sommessa palpitazione, che toglie allo spazio ogni limite preciso. Come ogni altro mezzo di questo linguaggio coerentissimo (forma e posizione delle membrature, scioglimento delle pareti in trafori, rivestimento di lucidi marmi, decorazione a mosaici dorati, ecc.) anche la luce assume, deliberatamente, il compito di illuderci sulla realtà dello spazio: di offrirci cioè l'immagine d'uno spazio che non coincide con lo spazio reale; e tuttavia conserva, in questo suo "irrealismo", una propria "razionalità". Si osservi come l'anello luminoso-contrastanti in modo tagliente con l'oscuro fastigio delle cupole, il quale viene così proiettato di colpo ad altezze insondabili: noi, guardando dal basso, siamo incapaci di calcolare la reale altezza, e persino la precisa forma delle cupole. Così sospese, galleggianti sulla palpitante corona luminosa di base, le cupole ci sembrano assai più alte e più aeree di quanto non siano in realtà. E tuttavia, in modo del tutto paradossale per il gusto "classico", ma bene in accordo con questa nuova espressione smaterializzante e illusiva, proprio quell'anello luminoso diventa il sostegno della cupola: è il suo scarico ottico, che ha surrogato la rappresentazione plastica dei sostegni antichi. L'indefinita - ma formata - emisfera di spazio della cupola "appoggia" su un cerchio di luce: ne viene quindi affermata la "razionalità" almeno in questo, che si dà, a tal forma, una base d'appoggio; ma quale base! Un anello di luce; e che cosa, se non una forma ormai del tutto smaterialata, sospesa sull'estremo confine del sensibile, potrebbe sostenersi su un appoggio così inconsistente?

Analogo è il significato della minore illuminazione, quella laterale, che proviene dalle navatelle e dai matronei, e forma un velo di penombra teso sull'orlo dello spazio centrale del naòs, mentre questo, intriso dalla luce delle cupole, conserva il suo antico carattere di blocco formato e unitario benchè immateriale. Ai suoi orli s'alzano le superfici di colore delle esili pareti dorate, delle lastre lucide di marmo dei pilastri, delle colonne bagnate di chiaroscuro; e valichi su strani e profondi strati di spazio, attraversati da una luce sommessa, palpitante, che giunge da lontananze invisibili. Ogni effetto di limite è quindi tolto anche a questa "parete ottica". Il vano centrale è un blocco di spazio formato, avvolto da un manto di spazio senza limiti; un blocco di luce colorata, lumeggiato d'oro, circondato da un alone di dorata penombra; una forma spaziale tutta colore campita su uno sfondo illimitato, col medesimo senso di irrealismo della figura d'un'iconone bizantina campita sul fondo aureo.

Come le figure de' mosaici o dei bassorilievi paleocristiani e bizantini, così la figura dello spazio di San Marco è condotta fino ad un grado di smateriazione, oltre il quale essa perderebbe ogni riconoscibile forma: a questo estremo limite, sull'orlo del disfacimento, essa è afferrata e trattata, e sempre misteriosamente riconsegnata negli argini di una forma, che, per essere privata di materialità e tradotta in colore, non è perciò meno una. Malgrado l'ultima rarefazione cui è portato il senso di plastica corporeità antico, nelle figure paleocristiane e bizantine, dipinte o modellate, rimane ancora un residuo, che mai sarà cancellato a Bisanzio, dell'organica consistenza della figura. Giustiniano e Teodora, nei mosaici di San Vitale, sono ombre senza corpo sospese in una dimensione astratta, immensurabile; ma sono sempre riconoscibili come effigi, seppure all'estremo rarefatte, della coppia imperiale. Così nella rappresentazione dello spazio di San Marco l'antico senso di sostanziale corporeità, che informava i blocchi spaziali medioromani, è disciolto, e tuttavia non fino al punto da evaporarne completamente la definita unità. E' caratteristico, e meraviglioso, come tutti i mezzi siano coerentemente usati per contraddire le razionali, tettoniche, plastiche definizioni spaziali antiche; e nello stesso tempo, come quegli stessi mezzi ricompongano una nuova immagine dello spazio, che non coincide affatto con l'antica forma, e tuttavia è, essa stessa, nella sua incorporeità e atettonicità, a suo modo - in un nuovo modo - organica, e financo razionale.

Nel naòs di San Marco girano massicce vòlte, s'elevano potenti pilastri, s'innalzano insomma attraverso lo spazio poderose masse costruttive. Ma - ed è questo appunto uno dei caratteri più sorprendenti, ma più coerenti, di tale forma - lo spazio non sembra da esse riempito, o ad esse ancorato. L'impressione è d'uno spazio prevalentemente "vuoto" e limpido, come un cristallo, racchiuso da leggeri, delicati involucri. Ciò avviene perchè le masse costruttive non dichiarano, ma dissimulano, tanto il loro valore di nodi in un logico rapporto tra pesi e sostegni nella costruzione, quanto la loro membrata sostanza.

E' facile rendersi conto di un tale occultamento. Osserviamo, per esempio, i pilastri, specie nel loro rapporto con le cupole, che essi sostengono attraverso gli arconi e i pennacchi. Anzitutto, s'adopra ogni mezzo per farli apparire diversi da quel che sono: per non farli sembrare pilastri, cioè poderosi sostegni. A questo fine essi vengono presentati non come massicce moli isolate, ma vengono legati alle pareti del naòs, inglobati in queste, evitando ogni sporgenza che li accusi. In più, poichè sono divisi in quattro elementi, sia al piano terra che ai matronei, da qualunque parte li si guardi

non danno l'impressione di masse portanti, ma soltanto di normali sezioni di parete, attraverso le quali si può passare. più significativo ancora è il modo come le cupole sembrano appoggiarsi. Alla base delle cupole non v'è nessuna sporgenza, nessun risalto che indichi il sostegno della calotta: il cerchio di base di questa, anzi, è tangente ai semicerchi degli arconi, sicché viene annullata ogni impressione del valore reggente degli archi. I quali, alla loro volta, non sembrano appoggiare sui pilastri, perchè non vi è, alla loro imposta, nulla che li "fermi": non capitelli, né trabeazioni o mensole o cornici o comunque rilievi che indichino un appoggio. Gli arconi "scivolano nei pilastri quasi fossero senza peso: si dissolvono, per codì sire, nella continuità ininterrotta della parete. Il medesimo effetto provocano i pennacchi. Questi sono in realtà tra i più importanti nodi della costruzione; ma, poichè vanno a cadere sugli spigoli - la parte più instabile - dei pilastri, e incidono su questi con il loro vertice, appunto fin quasi a divenire filiforme, non danno affatto l'impressione di essere in grado di sostenere, non dico le grandi cupole, ma nemmeno se stessi. Ed anche i pennacchi scivolano senz'arresti nella superficie delle pareti e vi si fondono. Queste pareti, alla loro volta, non esistono realmente: nel fatto tra i singoli pilastri c'è il vuoto, riempito soltanto dalle quinte traforate dei colonnati e dei matronei. E analogamente si comportano tutte le altre membranature della costruzione. Ogni coerenza costruttiva, statica, tettonica viene quindi non solo dissimulata, ma contraddetta dall'immagine, che pur da essa risulta, ma è fondata su un complicato gioco di illusioni: illusione che esistano davvero pareti, mentre in realtà non esistono e sono soltanto simulate dall'ottico miraggio delle direttive prospettiche; illusione che ciò che in realtà è pieno e massiccio sia invece inconsistente e di minima massa; illusione che ciò che in realtà regge il peso non abbia invece alcuna forza di sostegno, inserito com'è in un sistema di elementi scarsamente portanti, come le leggere colonne, le tenui nicchie, le cave absidi.

Come sia stato possibile all'architettura romana annullare progressivamente la chiusa compattezza della parete e sostituirla via via con esili tramezzi, traforati da arcate su colonne, già indicammo altra volta. Vedemmo che, attraverso tutta una serie di gradi, - dalle semplici nicchie, alle esedre, ai liberi ambulacri - il massiccio cilindro che chiudeva il compatto blocco spaziale romano primitivo si trasformò in un sistema di archi e di aperture che mediarono l'avvolgimento dello spazio centrale con altri spazi minori, indefiniti. Vedemmo pure che, per rendere tale soluzione costruttivamente possibile, fu necessario che la compatta parete che sosteneva la cupola si frazionasse in profondità in un calcolatissimo siste-

ma di puntelli isolati, e di relativi contrafforti di scarico, per mezzo dei quali il peso delle coperture veniva suddiviso e trasferito dallo spazio centrale verso l'esterno, attraverso gli ambulacri. In questa maniera la maggior parte del peso delle masse dell'edificio, sebbene sembrasse gravare direttamente sul tragorato guscio dello spazio centrale, in realtà si scaricava al di fuori di questo spazio, le cui pareti non erano quindi, nel fatto, che la fronte di un sistema di sostegni sviluppato in profondità. (Individuati i gangli di resistenza del muro e riconosciuta la possibilità di trasmettere i pesi per mezzo di archi di scarico, era stato facile ai costruttori romani di risolvere la parete d'ambito in una scacchiera di puntelli isolati). E' perciò che negli edifici tardoromani - e San Marco è sostanzialmente tra questi - le mura non hanno funzione di sostegno o di contrafforte: i sostegni effettivi sono i puntelli verticali (pilastri), i contrafforti con le resistenze orizzontali (archi, volte) le quali vanno alla loro volta a cadere non sulle pareti, ma ancora su colonne e pilastri (negli ambulacri); sicchè l'intera costruzione non è tenuta insieme, come può sembrare tanto all'interno che all'esterno, da pareti continue, unitarie, ma è impostata su singole isolate unità costruttive. Si comprende, perciò, facilmente, come lo spazio interno, in San Marco, possa venir definito da semplici gusci quasi insostanziali e, per tal modo, smaterializzato. I vani laterali poi, è ovvio, vengono in questa maniera scomposti, frazionati in un complesso sistema di spazi, e così compiono la loro doppia funzione figurativa, cui già accennammo: di offrire a chi li veda dal naòs l'incerto, pittoresco, indefinito spettacolo di una strana moltiplicazione di spazi, perduta in una lontananza irraggiungibile; e soprattutto di offrire, a chi li percorra e da essi guardi nel naòs, una serie infinitamente variabile di vedute incorniciate dagli archi, ritmate da colonne, sul grande spazio centrale maestosamente vasto, unitario, limpido e luminoso, a contrasto col denso colore e con la grave penombra degli ambulacri.

Inscindibilmente connessa con l'architettura è in San Marco la decorazione a marmi e a mosaici, la quale accentua, definisce, modula al massimo l'effetto spaziale indicato nelle sue grandi linee dai mezzi costruttivi. Strutture, decorazioni, illuminazione s'uniscono e strettamente collaborano alla formazione d'un'unitaria immagine, tra le più raffinate e preziose di quante la fantasia umana abbia concepito.

Il rivestimento marmoreo forma lo zoccolo, che si estende fino ai matronei, oltre i quali è sostituito dalla stesura musiva. Ambedue - che in San Marco non sono mai usati in funzione tettonica - finiscono di trasformare la parete in una superficie di colore, in cui anche gli ultimi re-

sidui di significato plastico s'annullano. Per essi lo spazio si tinge in una calcolata varietà di toni e di sfumature, e infine si trasfigura in una dimensione irreali, librata sulle soglie dell'incorporeo. Una progressiva intensificazione del valore cromatico della decorazione innalza il colore dello spazio, via via alleggerendolo, verso un estatico, per duto rapimento.

Alla base i marmi agiscono, con la loro lucida nitidezza, come i profili d'un blocco spaziale cristallino, senza incrinature, ma mosso, per la mazzatura continua delle lastre marmoree, dal calmo ondulamento di larghe zone. Mentre la commessura delle lastre a ribaditi spigoli dei pilastri mette in risalto, col suo valore di tagliente limite tra due diverse zone cromatiche, il profilo degli spazi laterali che s'affacciano sul naòs, e il diverso senso delle due zone di spazio, le larghe stesure dei pannelli della navata, dal colore freddo, d'un verdegiallo venato, danno un senso di liquida profondità, come di fondo marino, alla zona inferiore dello spazio centrale, tinta dai riflessi del pavimento. Le lastre nell'interno dei valichi delle navatelle sono d'un marmo più vario, screziato, con fasce di rosso, per raccogliere la fioca luce che affiora, e trasformarla, a limite dello spazio centrale, in una più intensa palpitazione. Così nell'abside - ora purtroppo quasi invisibile - i marmi sono più luminosi, per accelerare in questo punto conclusivo della basilica la soluzione dello spazio. Valore analogo hanno le colonne, la cui superficie curva e continua, trascorsa da venature di diversa intensità e spesso variata da riflessi madreperlacei, raccoglie, al confine tra la navata e le navatelle, una luminosità liquida e ambigua. I sottarchi delle arcate su coteste colonne sono invece decorati a mosaici, per precisare, con un più forte accento di colore, la linea ondulata, ritmicamente scorrente, delle arcature.

La stesura di mosaici, al di sopra, alleggerisce il colore dello spazio, lo rende più vivo, più squillante, e nello stesso tempo ancor meno legato alle strutture. Infatti, la prevalenza del fondo aureo non solo salda le singole zone spaziali in un tutto - perchè il predominio del suo tono fondamentale fa fluire tutti gli spazi l'uno nell'altro - ma intensifica al massimo l'effetto di immaterialità delle volte. La luce, che penetra obliquamente dalle finestre alla base delle cupole, batte sulle ampie superfici curve dorate e, secondo la sua incidenza incessantemente variabile, viene assorbita o rifratta, originando una gamma infinita di effetti di colore. Ora splende abbagliando, ora cova sommersa come in fondo a un braciere, prossima a spegnersi, pronta a riaccendersi; ora si riflette in tremule sfumature; e in tale ondeggiamento inestinguibile la stessa ossatura del tempio si fonde

in una fluida parvenza di liquidi e di fiamme, dove la bilancia dei pesi e delle sostanze indefinitamente oscilla. Innalzandosi verso le cupole, lo spazio diviene inafferrabile: l'irrompere del sole accende nei mosaici toni vivaci e trasparenti, che d'un tratto avvicinano le volte allo sguardo; ma basta il passaggio d'una nuvola perchè le pareti recombano nell'ombra di cavità lontanissime.

Sebbene, nelle singole figure, i mosaici di San Marco rivelino ad evidenza l'azione del gusto e della cultura del medioevo ovvidentale, preromanico e romanico (1), essi non giungono mai a rompere l'unità dell'effetto cromatico e, fondamentalmente, si mantengono nel senso della decorazione paleocristiana e protobizantina. Trascurando i rifacimenti moderni, non v'è nulla in essi che contraddisca la coerente immagine unitaria d'uno spazio cromatico illusivo. Nessun accenno prospettico che "apra" la parete, nessuna figura la cui plasticità sembri, da questa parete, uscire. Anche le forme antropomorfe - ma così remota mente -; o vegetali, o animali, rimangono impegnate nella superficie, e, per così dire, risolte cromaticamente in ispazio - in questo particolare spazio. Le figure dei sottarchi sono di santi; ma sono soprattutto il mezzo per tingere, come altrove i racemi o i reticoli, il curvo spazio del valico. Le colorate figure sui raccordi, angeli o evangelisti, svasano i triangoli dei pennacchi; le ritte figure di apostoli o di profeti ritmano di nervature le cupole. Persino gli episodi delle sacre istorie non portano mai il loro significato verbale o drammatico a rompere l'unità dell'illusione spaziale; ma rimangono inclusi nella definizione ottica delle pareti, inscritti nel rapporto delle superfici verticali o curve, di cui intensificano la sostanza cromatica.

I particolari scultorei - capitelli, transenne, cornici - sebbene in San Marco siano assai diversi per disegno, per epoca e per origine, s'adattano tutti alla complessiva soluzione cromatica dell'architettura. E' straordinario, come la loro plasticità sia sempre superata, evaporata; e com'essi siano sempre disposti in maniera da evitare alle forme l'antico, ellenico senso di isolamento, che turberebbe l'unità dello spazio. I capitelli, anche quando non sono tradotti nel semplice gioco chiaroscurale del traforo; le soglie e gli stipiti delle porte; i plinti e gli stessi fusti delle colonne, sono modellati in maniera larga, piena, morbida, per favorire

(1) Cfr. S. BETTINI, Mosaici antichi di San Marco a Venezia, Bergamo 1944.

attraverso liquidi riflessi e tenui passaggi di luce, la fusione tra forma e forma. L'azione reciproca tra coteste molli profilature e il tono crepuscolare della luce diffusa, empie lo spazio d'un'atmosfera velata, che a sua volta reagisce sul senso delle sculture e sul loro modellato. In essa ogni singola forma si perde nella generale impressione, dove luce, colore e forme si uniscono completandosi.

Tutti i mezzi, dunque, collaborano alla formazione di un'immagine di spazio, illusiva e mendace se riferita astrattamente agli schemi tettonici della costruzione, ma, in sé, vera e coerentissima. La parte inferiore del naòs, lumeggiata ai suoi limiti dal fioco chiarore trasparente dagli ombrosi ambulacri, tinta dai riflessi delle colonne e dei marmi, crea l'impressione d'uno zoccolo di spazio limpido e freddo. Ma subito al di sopra s'elevano, colorate, le pareti coperte di mosaici, i quali immettono nel naòs una calda gamma di tinte, che passa fluttuando per l'intero spazio; e col suo senso di gioiosità calma e serena, temperatamente sensuale, ci ricorda che lo spirito paleocristiano non ha ancora del tutto abbandonato la gioia "antica" e, già alle soglie del medioevo, non sa disciogliersi dai legami con la dolce, colorata esistenza di questa terra. Da questa fascia di spazio carica, calda, imbevuta di colori, s'innalzano con disegno impreciso, splendenti di riflessi, le volte e le cupole, dove pure giocano contrasti di colori e di chiaroscuro; ma dove il fondo d'oro predominante tinge lo spazio d'un effuso scintillamento, che disancora le volte dalle sottostanti strutture e le libra in un esaltato rapimento, dove l'animo del fedele si smarrisce alle soglie dorate della sua celeste Gerusalemme.

Il profondo mutamento di gusto che caratterizza l'esperienza artistica tardoromana è in stretto rapporto con il cambiamento di tono di tutta la cultura, di tutta la spiritualità romane. L'elemento individuale - la collaborazione dello spettatore alla creazione artistica - inerisce più strettamente alle forme, nelle quali il carattere "irrealistico" è perciò straordinariamente accentuato. Anche lo spazio, che sembrerebbe l'elemento naturalistico per eccellenza, la cui "fisicità" sia in ogni caso ineliminabile, attinge, nella stessa architettura, ad un grado di trasfigurazione fantastica mai più superato: e di ciò la basilica di San Marco ci dà ancor oggi chiara testimonianza.

Ma tale trasfigurazione è raggiunta non soltanto con il superamento della plastica rappresentazione "antica" e con la soluzione dell'immagine sopra una superficie senza spessore e senza limiti; ma anche con l'inserzione entro la forma

artistica, sia questa verbale (poesia) o figurativa, del principio squisitamente spirituale del "tempo": un tempo tuttavia, anch'esso, non legato alle contingenze dell'esperienza dell' hic e del nunc, ma epurato da ogni contaminazione naturalistica e "spiritualizzato"; tradotto cioè in ritmo (1). La decorazione a mosaico di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, con le sue processioni di vergini e di martiri, mostra forme pittoriche, non soltanto private di ogni materiale, plastica sostanza e ridotte a piatte ombre di colore, ma anche inserite in una indefinita, monodica serie ritmica, che toglie al loro "tempo" ogni rapporto col tempo della comune esistenza di noi esseri vivi - e perciò mortali - . Un tempo che, come quello dei canti liturgici e delle litanie paleocristiane, non è più "organico"; ma è risolto in una indefinita ripetizione sillabica, che astrae il fedele fuor della vita, annulla le asperità del suo inquieto individuo e ne accelera la fusione con tutti gli altri spiriti, portati allo stesso diapason dalla medesima esperienza, in una "unità". che è la dimensione spirituale della ecclesia - questo luogo dell'unificazione degli spiriti - così come l'unitario spazio di questa è il luogo, fisicamente inteso, di raccolta dei singoli uomini.

Ed ecco che, come la forma pittorica delle processioni di Sant'Apollinare, così la forma spaziale di San Marco non è soltanto smaterialata, ma anche ritmata; non però indefinitamente, come quella d'una normale basilica paleocristiana, ma in modo tale da conservare, pur attraverso il ritmo, e con un equilibrio quasi miracoloso, quell'unità dello spazio, che, derivava dalla tradizione romana, è pur necessaria a rendere più efficace la sua funzione di ecclesia. -

Cercai di spiegare altra volta che il difficile equilibrio tra la ritmica, ma indeterminata progressione basilicale, e lo spazio unitario romano, sia stato raggiunto, dopo una serie di soluzioni parziali e di incerti tentativi, nell'ambito dell'architettura bizantina del VI secolo, e in modo particolare, ritengo, dell'arte di Antemio di Tralle. Malgrado il rifacimento dell' Apostolion al tempo di Costantino Porfirogenito, e malgrado le varianti inevitabili in ogni imitazione, San Marco conserva ancor oggi, sostanzialmente, la soluzione non solo cromatica, ma anche ritmica dello spazio, immaginata ed espressa dal sommo Antemio. In San Marco, noi sentiamo che

(1) Cfr., per un maggiore approfondimento di questi concetti, il mio volume "Pittura delle origini cristiane", Novara, De Agostini 1942. -

lo spazio decorre ritmicamente verso la profondità, dove tuttavia non si perde, ma è domato, raccolto, nuovamente racchiuso in se stesso.

Il movimento dello spazio è prodotto dal susseguirsi delle arcate della navata centrale, accompagnate, come da un contrappunto più arguto e più preciso, dai colonnati laterali e dai corridoi ininterrotti dalle navate minori e, in origine, dei sovrastanti matronei. Da questo volgersi longitudinale di archi l'occhio è guidato verso la profondità; noi sentiamo che l'asse sul quale lo spazio s'estende è, anche per la presenza dell'abside all'estremità orientale, l'asse ovest-est, mentre lo spazio del braccio trasversale, nord-sud, assume un valore di convergenza. Si tratta dunque d'uno spazio chiaramente basilicale; tuttavia, rispetto al vano delle normali basiliche paleocristiane, dove anche per la mancanza di copertura a volte esso è quasi disciolto, fortemente formato. Le precedenti linee di fuga dei colonnati sono riassunte, dominate dall'ampiezza delle volte e delle cupole del centro, che col loro risucchio, accentuato dalla decorazione aurea e dalla condotta "verticale" della luce, calmano, in certo modo, il loro troppo liquido e scorrevole arpeggio: lo innalzano, lo inscrivono nel largo e posato ritmo delle successive, cadenzate dilatazioni rotonde. Coteste volte e cupole, quindi, allargano, liberano lo spazio, ma nello stesso tempo lo domano e lo formano. L'ondulante espansione delle arcature è prodigiosamente accresciuta in alto e al centro dalle volte e dalle cupole; ma è pure, da queste, quietata e raccolta. Soprattutto il susseguirsi prospettico delle cupole accentua l'asse di profondità; ma contemporaneamente, in elevazione, lo arrotonda e lo frena. Analogo senso hanno, per lo sviluppo longitudinale, gli arconi trasversali tra cupola e cupola e, più precisamente, la larga abside. L'estensione longitudinale dello spazio si scandisce, ma non si ferma nelle successive cesure degli alti arconi trasversali che, di fronte al minuto rimarsi degli archi minori, hanno valore di pause strofiche. La ritmica oscillazione riprende e sfocia nell'abside, che la raccoglie, l'avvolge nella sua curva ampia e conclusiva; ma insieme la rimanda indietro, al centro, a rinfrangersi nuovamente nelle volte e negli archi. Nella più lontana profondità, dove covano i fuochi delle finestre dell'abside, le nitide fughe di archi si stemprano nella larga conca e, rimandate come una risacca, tornano a risonare sullo spazio in curve potenti e via via imminenti. Non v'è dunque qui in nessun punto un'indeterminata estensione o un inestinguibile ritmo; ma dovunque un librato equilibrio tra spazio e tempo, tra forma e ritmo.

Quest'equilibrio, pur così difficile e prezioso, si sostiene tuttavia senza tensioni. Le singole forme di spazio e i singoli gradi di ritmo non si contrappongono dialetticamente,

come in un edificio romanico; ma s'uniscono, si fondono senza stridori in una immagine unitaria, calma, soffice, silenziosa, che non lascia sfrenato nessun impulso, nessuna energia insoddisfatta; ma è termine definitivo della contemplazione, in essa perduto appagantesi, dello spirito bizantino. Giacchè in nessun'altra forma d'arte forse, il singolare timbro della spiritualità bizantina, in bilico fra due mondi, al momento dell'affermazione in essa dell'universo dionisiano (il neoplatonismo dello pseudo Dionigi l'Areopagita) nella Costantinopoli del VI secolo, s'è riconosciuto con una così intensa pienezza, come nelle fantasie spaziali di Antemio. Costui assunse dalla lunga esperienza, dall'ininterrotta tradizione dell'arte romana i due concetti, costruttivi e architettonici, cui essa nella sua ricca maturità era giunta; e li fuse insieme in una totale compenetrazione, in un pieno reciproco scambio di significato ch'ebbe la sua forma prima e paradigmatica nella grande Santa Sofia di Costantinopoli. Questa forma, nuova anche se fatta con lasciti linguistici antichi, rispondeva alla profonda realtà spirituale connotata dal neoplatonismo bizantino, perchè equilibrava il ritmico, rapito movimento basilicale, intensamente soggettivo, con la contemplazione d'uno spazio incorporeo, ma intenzionato come oggetto, come essere: lo spazio senza tempo: Dio.

E, certo, la difficoltà e la preziosità dell'equilibrio avevano in sé la minaccia del "bizantinismo" - cioè dell'abbandono allo sterile gioco, alla dilettevolezza per tali delicati congegni formali; e infine della morte, non tanto per consunzione, quanto per rifiuto di vita - . Ma qui la bilancia dell'orafo medievale non ha ancora surrogato il cuore dell'uomo antico, che è ancora vivo e sveglio, colmo di profondi umori e di ricche speranze; e solo sospeso nell'incanto d'udire i suoi battiti farsi più lenti, come passi uscenti dalla solare chiarezza dei parchi antichi, e avviati al notturno abisso dello stellato senza tempo, che colmava con la dilatazione del suo oro incorruttibile tutto l'immenso cielo della prima cupola di Santa Sofia.

Quei passi, sorti dalla "preistoria", e attraversata la storia - l'eterna cultura della Grecia e di Roma - ora stanno davvero per attingere quel che il Cournot avrebbe chiamato la "postistoria": la Città di Dio. Però va detto che l'accento irrealistico di tale condizioni formale, cui talvolta alludemmo per analogia, si deve intendere con prudentissima riserva; e piuttosto, come pure dicemmo più volte, è da riconoscere ancora qui la nozione platonica che vede l'anima specchiarsi in un'immagine imitatrice dell'eterno, irrefutabile, sottratta ad ogni sbaraglio. ..

Ma, nella nostra piccola San Marco, v'è pure una segreta umiltà. Questa chiesa così colorata ma anche così familiare, così affabile - quasi un angolo di casa nostra dove si cammini in pantofole - ha rinunciato alle pretese monumentali d'un'architettura del genere di Eupalinos; e non è nemmeno, come la grande Santa Sofia, l'emblema formale d'un mondo autocratico e impietosamente gerarchico. Del Cristianesimo nascente e non ancora corrotto, ha conservato in Occidente, in pieno secolo XI, quella meraviglia protocristiana - quasi all'aprirsi d'un paese innocente - e quella ormai tranquilla speranza in una finale pacificazione. Sicchè la presenza dei suoi spazi come poche altre promette - anche a noi, pur così diversi e lontani dai fedeli per i quali fu fatta - di potersi identificare con una delle forme più probabili del nostro amore. -



Giova ora cambiare tono alle nostre lezioni, e fare un discorso di carattere meno critico e più storico. Bisogna anzitutto pensare che misier San Marco, divenuto in seguito il santo veneziano per antonomasia, fino ad identificarsi col simbolo della città e del suo dominio, non è affatto, in principio, il santo protettore di Venezia: costui è San Teodoro - che è una specie di proconsole religioso bizantino - e ancora sul finire del secolo XII voi vedete i due santi: Marco e Todaro, appaiati con pari dignità nei loro due "trofei", che misurano il comporsi e insieme l'aprirsi dello spazio della Piazzetta sulla laguna. E là dove oggi vi è la sola basilica di San Marco, in origine v'era una chiesa dedicata appunto al primo protettore di Venezia, della Venezia bizantina: Teodoro; e accanto, con minor rilievo e di minor importanza, v'era, legata al Palazzo, la cappella ducale: una chiesetta in qualche modo privata, dei dogi. Il momento critico della vicenda fu probabilmente l' 827, anno della Sinodo di Mantova, nella quale il potente patriarca di Aquileia, Massenzio, che aveva l'appoggio del sacro romano impero d'Occidente ricostituito da Carlo Magno, riuscì ad ottenere la soppressione del Patriarcato di Grado - che gli dava ombra, e rappresentava la dimensione lagunare per così dire, legata alla crescente Venezia - . Scoronare le lagune della dignità patriarcale, significava imporre implicitamente una sottomissione, non soltanto religiosa, alle terre del litorale e delle isole del Golfo. E fu allora che avvenne la "traslatio" del corpo di San Marco: proprio nell' 828, cioè solo un anno dopo la sinodo di Mantova e la soppressione del patriarcato di Grado, giunse alle nostre isole miracolosamente il corpo di San Marco, trafugato da Alessandria dice la leggenda: questo Evangelista, il quale non è aquileiese nè gradese - come per es. Sant'Ermagora - , non è nemmeno bizantino, come San Teodoro; e non è nemmeno romano, perchè non è come molti altri, un inviato qui da Roma : egli viene direttamente dall'Oriente, da Alessandria; non solo, ma intorno a lui si costruisce rapidamente la nota leggenda, per la quale egli avrebbe avuto la premonizione che il suo ultimo e definitivo approdo sarebbe stato, appunto, Venezia: Pax tibi Marce, Evangeliste meus, gli avrebbe detto l'angelo. E ancor oggi, sul portale centrale della basilica, si vede una scultura che rappresenta un uomo che sta dormendo; naturalmente gli storici d'arte, anche medievalisti, hanno dichiarato in modo perentorio che si tratta del sogno di Gioacchino, o di Giuseppe - che non avrebbero nessun senso -; mentre tutto, in quella specie di palladio veneziano pure così composito ed anche apparentemente disordinato, ha il suo significato preciso: quella figura, posta non senza ragione proprio al sommo del portale centrale della basilica, significa precisamente il sogno premonitore di San Marco, la sua praedestinatio con la quale la chiesa di Venezia si liberava simbolicamente sia

dalla dipendenza bizantina, sia dalla dipendenza dall'impero franco attraverso Aquileia, sia anche, infine, da una troppo stretta dipendenza da Roma.

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

secoli - fino all'ultima e più matura, contariniana - .
Evocheremo più innanzi l'archeologia dell'edificio cristiano a croce in generale, e della basilica degli Apostoli a Costantinopoli in particolare. Ora conviene riassumere e completare le notizie fondamentali sulla costruzione e, se ci basterà il tempo, della decorazione della basilica di San Marco: il monumento che più d'ogni altro, insieme col complesso urbanistico nel quale è inserito, simboleggia, per il suo significato e la sua forma, la struttura del Medioevo veneziano. Innanzitutto esso significa il particolare atteggiamento politico-religioso di Venezia: incarna, in forma visibile ed immediatamente esperibile, il costituirsi della sua "storia nazionale" nel nome di San Marco e delle sue reliquie. Otto Demus ha così riassunto in tre fasi fondamentali questa vicenda. "La prima, scendente dal V o VI secolo fino agli inizi del IX, è quella in cui la leggenda d'una fondazione apostolica e il culto del Santo si consolidano in Aquileia-Grado, a imitazione di formazioni consimili a Milano, Ravenna, Verona e Padova (ma anche, ovviamente, altrove). La seconda fase comincia col trasporto delle reliquie a Venezia nel-
1'828-9, ed è caratterizzata dall'interesse che i veneziani pongono nelle reliquie, in ragione della loro politica ecclesiastica e di stato (però abbiamo visto anche la ragione specifica, di importanza, per me, determinante, della sinodo di Mantova e della soppressione del patriarcato di Grado). Questa fase comunque arriva fino al termine del dodicesimo secolo. La terza comincia con la presa di Costantinopoli nel 1204 e mostra l'assurgere di San Marco ad una posizione equivalente quasi a quella di capo dello Stato veneziano; ed è accompagnata da un numero crescente di leggende. Col 1300 il periodo fondamentale della mitogenesi veneziana si chiude" (p.15).

I momenti cruciali di tale mitogenesi (e che hanno maggiori addentellati coi problemi artistici) sono, ovviamente, quello, decisivo, della Translatio (cui si legano, come episodi convergenti, quelli della Conlocatio e della Inventio): da esso si proietta, a così dire, all'indietro il miracolo della Apparitio, che giustifica la leggenda della Praedestinatio o Vaticinatio. San Marco per questa via diventa il "fondatore" (col significato che sembra assomigliarsi addirittura a quello ellenistico dell'eroe Ktistor) dello Stato veneziano: il quale, nel suo nome, legittima anche l'acaparramento delle vicende preinsulari - specie della fase Aquileia- Grado - , attraverso la predestinazione.

L'interpretazione di Demus, come ho già detto, è accettabile nelle sue linee fondamentali, e richiede soltanto, secondo me, qualche aggiustamento, che del resto ho già in parte proposto. Come ho detto, appunto, non è senza ragione

che la "traslatio" del corpo di San Marco sia caduta nel-
l' 828, cioè un anno dopo la sinodo di Mantova che sopprime-
va il Patriarcato di Grado: essa, per me, fu un atto di di-
fesa di Venezia contro l'accresciuta potenza del Patriarcato
di Aquileia, longa manus del Sacro Romano Impero d'Occiden-
te. Per quel che riguarda dunque la prima San Marco, sarei
ora anche propenso a rettificare l'ipotesi del Demus, che la
riallaccerebbe all'istituto della Eigenkirche e dunque la
farebbe derivare da un'influenza occidentale, carolingia,
forse per il tramite di Aquileia, sulla cultura veneziana.
Il momento non era certo il più adatto, per avvicinarsi al
mondo franco. E bisogna anche non trascurare la componente
ravennate senza dubbio presente a Venezia in quei primi se-
coli. Già il mito di San Marco echeggia quello che si costi-
tuisce a Ravenna nella figura del "fondatore" Apollinare,
la quale venne probabilmente inventata, sicuramente formata
ed esaltata dalla chiesa ravennate, in esatta corrisponden-
za con le frasi di "liberazione" di essa dall'autorità di
Milano prima, di Roma poi (vi risponde, in arte, il tema
della glorificazione della chiesa ravennate nel mosaico per-
duto dell'Ursiana, riflesso in quello della glorificazione
della chiesa veneziana in così gran parte della decorazione
di San Marco). A Ravenna cotesta vicenda si "fermò" con
l'Esarcato. Ma i Venetici riuscirono abilmente ad assumere,
col ducato, la rappresentanza di Bisanzio, assorbendone i re-
sidui locali (Ravenna, Comacchio ecc.). E per quanto ri-
guarda particolarmente la prima cappella ducale, essa si può
certo riallacciare alla Eigenkirche: ma non bisogna dimen-
ticare che questa, a sua volta, deriva da installazioni, del-
le quali la più antica si trova per l'appunto a Ravenna: è
la cappella arcivescovile, eretta da Pietro II intorno al
520. In origine era dedicata a Sant'Andrea ed era sicura-
mente un oratorio-reliquiario, dove si conservavano le pre-
ziose reliquie possedute dai vescovi di Ravenna; ed aveva
- ed ha tuttora - la forma di un piccolo martyrium nella
sua aula principale, che è a pianta cruciforme e coperta da
una calotta. Ed era strettamente connessa al Palazzo arci-
vescovile di Ravenna, col quale era in comunicazione diretta,
di cui anzi faceva parte integrante, strutturalmente: perchè
era appunto la cappella privata dei Vescovi. André Grabar,
nel suo denso studio intitolato Martyrium (Paris, 1946) ha
proposto ragioni convincenti per spiegare questa unione in
un solo edificio della cappella palatina e del reliquiario.
Le reliquie deposte nelle mani dei principi e dei vescovi non
avevano soltanto la funzione di esaltare l'autorità di questi,
facendo leva sulla fede nel loro potere miracoloso, comune a
tutta la cristianità medievale. Avevano anche una funzione
più specifica, che le fece divenire elemento quasi indispen-
sabile della residenza del signore. " E' da ricordare in

effetti che il giuramento sulle reliquie era corrente nella procedura giudiziaria del Medioevo e che all'epoca del feudalesimo si ricorreva anche in occasione degli atti che definivano i rapporti tra sovrani e feudatari: testi innumerevoli, e la celebre immagine della tappezzeria di Bayeux ne fanno fede. Così stando le cose, e poichè la validità del giuramento era accresciuta dal prestigio della reliquia sulla quale era prestato, i principi avevano delle ragioni serie, al di fuori del loro proprio attaccamento ai pignora ed ai corpi santi, di conservarne sempre un certo deposito, nelle vicinanze immediate della sala delle arringhe, dei giudizi, ecc. - la sala insomma, giuridica -, vale a dire entro la cinta della loro residenza. Il legame topografico tra la cappella palatina e la corte reale era così stretto che il termine cappella serviva spesso a designare anche la cancelleria o gli archivi del Palazzo". Naturalmente installazioni simili esistevano anche a Costantinopoli, nel Palazzo Sacro, dove numerosi santuarii si trovavano sempre accanto agli appartamenti ed alle sale di ricevimento dei basilei e parecchie tra codeste cappelle erano deputate alla conservazione delle reliquie. A Bi-

sanzio si faceva risalire questa abitudine allo stesso Costantino, cioè al momento della fondazione della Nuova Roma: egli avrebbe deposto in quei santuarii del Palazzo appunto le reliquie più insigni agli occhi dei bizantini: quali la vera croce ritrovata da Costantino ed Elena, il chiodo della crocifissione, ecc. -

Non meraviglia dunque che nella piccola Bisanzio dei primi secoli, Ravenna, anche quei vescovi avessero nel loro Palazzo la loro cappella-reliquiario. Che è la più antica dell'Occidente, talchè il Grabar la pone come capo di fila della serie delle saintes-chapelles europee, a cominciare da quelle che Carlomagno - che anche per altre fondazioni, è noto, si ispirò a Ravenna - fece costruire ad Aquisgrana, a Nimega, ecc., e poi la Sainte-Chappelle di San Luigi alla Cité de Paris, quella di Teodolfo a Germigny-dès-Pres, e poi quelle degli imperatori germanici, che sarebbe troppo lungo enumerare. Esse avevan tutte queste caratteristiche comuni: facevano parte del Palazzo, con funzione d'oratorio privato della corte; avevano la forma architettonica tipologicamente caratteristica dei martyria (a croce, o in ogni caso a simmetria accentrata) conservavano un tesoro di reliquie - ed è appunto alla presenza di questi ierà, che le cappelle palatine debbono il loro nome di Saintes-Chapelles - . Erano i pignora apostolorum, martyrium, ecc. che Carlomagno depose nella sua cappella ad Aquisgrana, o quelle che il re delle Asturie, Alfonso III il Casto, depose nell'oratorio che fece costruire nel suo palazzo di Oviedo nell' 802, ed ebbe il nome di Camara Santa, ecc.: la tradizione fu seguita, con particolare impegno, dagli Ottoni

e in genere dagli imperatori d'Occidente di nazione germanica, in tutti i loro numerosi palazzi: la caccia accanitissima che in tutto il Medioevo si diede alle reliquie vere o presunte è ben nota (se non altro perchè ha dato argomento alle pagine gustose di Anatole France ne "L'isola dei Pinguini" ecc.): il momento cruciale fu la presa di Costantinopoli durante la IV Crociata, nel 1204: allora vediamo che più ancora degli oggetti preziosi, i latini s'affrettano ad arraffare, e a spedire in patria, quante più reliquie possono.

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

Ciò non esclude, ovviamente, che Venezia abbia cercato - e non già nel secolo XIII, come pensa Demus, ma ben prima, io credo - di accaparrarsi in qualche maniera, di ridurre alla propria struttura, l'eredità, non soltanto di Ravenna, ma anche del tratto nordorientale del litorale adriatico; insomma, se non di Aquileia, ancora troppo potente, almeno di Grado. La ragione che ha indotto il Demus a spostare così innanzi nel tempo, fin quasi al termine del Duecento, questo atteggiamento politico-religioso veneziano, è che nella mitogenesi di San Marco, che diviene la "forma simbolica" della città e del Ducato, la leggenda della Praedestinatio e della Vaticinatio, non appare nelle cronache che a quell'epoca. Ma gli argomenti e silenzio sono sempre deboli; e contro l'opinione d'una composizione così tardiva della leggenda stanno, secondo me, alquanto considerazioni. E' noto in che consista il racconto: l'evangelista Marco - inviato da Alessandria da San Pietro, ad Aquileia, per evangeliz-

zare questa grande città romana - è colto dalla tempesta e costretto a rifugiarsi in una delle isole realtine; qui un angelo gli appare, lo saluta con le parole "Pax tibi Marce, Evangelista meus" e gli annuncia col suo linguaggio fatidico, che qui, in queste isole, allora selvagge, ma destinate un giorno ad una meravigliosa prosperità, egli avrebbe trovato il suo ultimo, definitivo rifugio, e la gloria di tutto un popolo. Quel ch'io posso ammettere senza fatica è l'aggiunta di certi particolari, di certe precisazioni interne della leggenda, sulla fine del secolo XIII. Questi infatti sono attestati dai mosaici della cappella Zen, eseguiti appunto agli ultimi anni del Duecento nella campata occidentale di quella che in origine non era l'attuale cappella chiusa, ma un tratto del grande portico aperto verso la Laguna, della basilica. Benchè rifatti, essi ripetono l'iconografia e le iscrizioni originarie: da esse appunto traiamo le correzioni e i completamenti di cui dicevo: vediamo, all'inizio, Marco ad Alessandria che scrive il suo Vangelo (Sanctus Marcus rogatus a fratribus scriptit Evangelium, dice la scritta); poi, San Pietro che lo approva (Sanctus Petrus approbat Evangelium Sancti Marci et tradit Ecclesiae legendum); poi: Hic Marcus baptizat in Aquileia. Ed ora v'è qualcosa di diverso rispetto all'antica leggenda: perchè è San Pietro che, passato nel frattempo a Roma, lo chiama qui, ed è in questo viaggio di ritorno che avviene la Vaticinatio e si chiarisce la Praedestinatio: "Cum transitum faceret per mare. ubi nunc posita est ecclesia Sancti Marci. Angelus ei nunciavit quod post aliquantulum tempus a morte ingiis. corpus eius hic honorifice locaretur: dunque non in una qualunque delle isole dell'Estuario, che per esempio, secondo un'altra redazione, sarebbe stata quella dove oggi sorge la chiesa di San Francesco della Vigna; ma precisamente nel punto dov'è la chiesa di San Marco, sarebbe avvenuta la Vaticinatio dell'angelo. Seguono poi nella cappella Zen, i riquadri che illustrano il ritorno dell'Evangelista, questa volta passando per Roma, in Egitto, la sua predicazione qui e i suoi miracoli, infine la cattura (da parte dei Saraceni!) il martirio, il seppellimento. Il racconto finisce qui; ma include un significativo inserto subito dopo il riquadro della vaticinatio dell'angelo: un inserto che apparentemente non ha niente a che fare con la storia di San Marco: vi si vede San Pietro che conferisce a Sant'Ermagora il patriarcato di Aquileia: "Beatus Petrus confert patriarcatum aquileiersem Sancto Hermachorae. L'intenzione è evidente: è come dire: stiamo ben attenti, non facciamo scherzi: San Marco è tutto nostro, sarà stato ad Aquileia a battezzare qualcuno, ma subito fu richiamato, e colui che San Pietro mandò a fondare quel patriarcato, fu Sant'Ermagora; il quale poi era un seguace, un pupillo di San Marco, quindi in qualche modo dipendente: e perciò appunto i Veneziani,

nella Traslatio, dicono di se stessi: ergo nos sumus primogeniti filii eius. - Le altre vicende poi della leggenda marciana: il trafugamento del corpo da parte di Bono e Rustico, il suo trasporto a Venezia, l'accoglimento qui e la solenne processione per il deposito in chiesa erano state illustrate poco innanzi nei mosaici nelle lunette sulla facciata occidentale (di originale è rimasta solo l'ultima; sulla porta di Sant'Alipio), e prima ancora, come vedremo, nell'interno della basilica, di fronte alla cappella di San Clemente, erano stati mosaicati gli stessi temi, con l'aggiunta dell'ultimo miracolo, cioè quello della riapparizione del corpo santo nel pilastro dov'era stato occultato: ultimo miracolo, dico, perchè avvenuto quando già l'attuale basilica - la contariniana - era costruita.

Ne parlo ora per non ritornare più su questa aneddottica. Riedificato il tempio, ecco che non si trova più l'arca santa. Il luogo dov'era stato deposto il corpo dell'Evangelista chissà come, nel trambusto della costruzione, era ignorato da tutti; si temeva persino che l'incendio che aveva rovinato il primo sacello durante la insurrezione contro Pietro Candiano, avesse distrutto la sacra spoglia. In ogni caso il corpo di San Marco è perduto, non si sa se esista ancora, né, se esiste, dove sia nascosto. Il 25 giugno del 1094 il popolo è riunito nel tempio, preghiere s'innalzano a Dio, tutt'intorno aleggia un presentimento di prodigio. D'un tratto (com'è rappresentato, vedremo, nel mosaico di fronte alla cappella del Sacramento) un pilastro si fende, la fessura s'allarga, ed appare un braccio - il braccio di San Marco. Brachium foris per unam columnam ecclesiae antiquae miraculo se protendes, dice il cronista in suo latino. La salma ritrovata è messa sotto l'altar maggiore, naturalmente, mentre sul pilastro del miracolo, presso l'altare di San Giacomo, una lampada è accesa, da allora, a ricordare il miracolo.

Ma, per concludere questi aneddoti: non c'è difficoltà a ritenere che alcune "correzioni" troppo precise e forse anche imprudenti, siano state aggiunte alla leggenda nel corso del Duecento, ma io non credo che la leggenda in sé, nelle sue linee fondamentali, si sia sviluppata così tardi. Ho già ricordato che è difficile pensare che sia per semplice coincidenza che la traslazione del corpo di San Marco sia stata fissata dalla tradizione, nell'anno 828, cioè l'anno dopo quello della sinodo di Mantova, che sopprimeva il patriarcato di Grado, sentenziando che questa non era che una plebs di Aquileia, la quale doveva sempre considerarsi domina Gradensium: essa è chiaramente una risposta dei veneziani ad una siffatta usurpazione (quale essi la consideravano) da parte di Aquileia; ed è fatta, secondo la semantica ca

ratteristica del Medioevo, con la messa in essere di fatti miracolosi, che chiamano in causa la volontà divina: il ritrovamento del corpo, il trasporto a Venezia, la deposizione in Palazzo: sono, questi, miracula tutti connessi, anzi formano un solo mito di cui la leggenda, che ne è la "spiegazione" in parole, è parte integrante. Non altrimenti infatti i Veneziani avrebbero potuto, secondo la mentalità medievale, giustificare la loro pretesa di assumere l'eredità dello spodestato patriarca di Grado. Come aveva già osservato a fine Ottocento uno storico tedesco, il Giröver (dal quale sospetto Demus abbia tratto alquanto delle sue notizie e considerazioni): "se s'avesse voluto assegnare alle reliquie un luogo proprio, vorrei quasi dire conveniente, cioè tale che rispondesse alla gerarchia ecclesiastica esistente nelle isole venete, sarebbe stato indispensabile deporre il corpo trasportato da Alessandria nel duomo di Grado, nel centro spirituale della Venezia marittima. Invece i Veneziani opposero una resistenza ostinata, affinché il corpo dell'Evangelista, come la cosa più santa della confederazione, restasse nella loro città... La vera intenzione di Venezia dunque tendeva ad ottenere che il Patriarca di Grado fosse obbligato a seguire il corpo dell'Evangelista, al quale faceva risalire l'eredità della sua giurisdizione metropolitana, e a trasferire, in conseguenza, la sua sede a Venezia" - ciò che difatti avvenne, più tardi - . Come spesso accade nella storia di Venezia, piena d'abili accorgimenti, i Veneziani cercarono di trarre tutto il vantaggio anche da un avvenimento - la desautorazione del Patriarca di Grado - contro il quale pure inveivano, considerandolo un'offesa personale. Del resto, quando mai poteva sorgere una leggenda siffatta se non nel secolo IX, che è un secolo tutto occupato si può dire dall'odio più violento, più passionale dei Veneziani contro Aquileia? Al punto che, com'è noto, arrivarono a comporre, tra l' 850 e l' 855 quel Ritmus de Aquileia denuo destruendo, una spropositata invettiva, che invoca addirittura una nuova distruzione sopra Aquileia, questa peste del mondo, questa usurpatrice dei diritti altrui, ecc., ecc. . La leggenda marciana dunque si forma in questo secolo; anche, io suppongo, coi particolari della praedestinatio e della vaticinatio, che Demus, ho ricordato, ritiene aggiunti non prima degli ultimi decenni del Duecento: sia perchè in questi anni ormai Aquileia dava ben poca ombra e gli antichi odii erano sopiti; sia anche perchè bisognava non nel XIII, ma nel IX secolo giustificare la deposizione non a Grado, ma a Venezia, del corpo santo; e questo non si poteva fare ovviamente che accampando una vaticinazione divina, che avesse predestinato le isole realtine, e non altre delle Lagune e del Litorale, come luogo obbligato per l'ultimo riposo di San Marco. -

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

L'altro oggetto significante, in questo ordine appunto, è a mio parere, l'infisso liturgico del Museo marciano, recante l'iscrizione, che è stata malamente letta: Ipér Enkés Kai Soterias Tés Endasòtates Anastasias. mentre è da leggere (l'ultima parola): Anàstasis. e dunque tradurre: IN BENEDIZIONE E SALUTE DELLA GLORIOSISSIMA ANASTASIS.

E non c'è dubbio infatti che l'"infisso" riproduce il ciborio del Sacro Sepolcro (Anastasis): come compare in numerose sculture, in avorii, miniature, ecc., che rappresentano appunto il Santo Sepolcro; onde tutti gli sforzi del povero Marangoni per ricercare qual mai gloriosissima dama bizantina di nome Anastasia fosse stata la offerente del ciborio, appaiono male indirizzati. L'opera, a giudicare dal dato stilistico, è del VI secolo; non si può accertare quando giunse a Venezia, ma suppongo che per "significato" generico la si possa mettere in relazione con quelle notizie - che vedremo tra poco - delle più antiche cronache, secondo le quali la cripta

della prima San Marco era in qualche maniera assimilata alla tomba del Salvatore sul Golgota: la quale appunto, com'è noto, era chiamata Anastasis: la Resurrezione, per antonomasia. Ma la presenza d'un tale simbolo in San Marco ha, secondo me, anche un significato più sottile: in funzione, questa volta, di accaparramento, o almeno di equiparazione alla stessa Aquileia. E' nota (e l'ho richiamata in altri corsi, ad altro proposito: per cercare di spiegare il tema dell'avventura del crociato, partito per liberare il Santo Sepolcro, e poi smarrito in partibus infidelium, dipinto sul velario che fa da base agli affreschi della cripta aquileiese) la singolare venerazione ch'ebbe sempre, fin dove può arrivare il nostro recupero di notizie, la chiesa di Aquileia per il Santo Sepolcro, al quale erano dedicate anche particolari funzioni liturgiche: e del resto ancor oggi entrando nella basilica potete vedere, a sinistra, una sorte di ciborio su colonne, il quale vuol essere una rappresentazione simbolica appunto dell'Anastasis di Gerusalemme: simile anch'essa a quella che possiamo vedere in avorio ecc., e simile, salve le dimensioni, a quella di Venezia. Mi sembra probabile che, mettendo in San Marco questo infisso, che infine avrebbe qui un senso soltanto generico - perchè non consta che nella basilica marciana si abbia mai avuto una particolare venerazione per il sepolcro sul Golgota - i Veneziani abbian voluto significare che la chiesa di misier San Marco, la loro chiesa, non era inferiore nemmeno in questo, a quella di Aquileia.

Né quanto ho detto sul significato, e sulla forma legata ad esso, della primitiva Sainte-Chapelle marciana, discesa da prototipi ravennati o bizantini, esclude, ovviamente, una conoscenza ed anche un interesse, da parte dei Veneziani, di quel grandioso fenomeno politico, culturale, sociale, che fu la costituzione del Sacro Romano Impero da parte di Carlo-magno; nè da una qualche influenza della cultura anche artistica che si dica carolingia - che dilagava nell'immediato entroterra tra i poli delle due "capitali" franche nella regione veneta: Verona ed Aquileia - sia penetrata nell'arcipelago. Qualche indizio non manca, sicuro in scultura, possibile in architettura, e nella stessa San Marco.

Sulla prima fase della costruzione di questo monumento, per tanti versi unico in Occidente (e accantonando per il momento il problema, forse alla fine insolubile, della forma delle anteriori cappelle "in palazzo", del primitivo sacello di San Teodoro - per il quale credo non si possa andar più innanzi del vecchio studio del Saccardo , ecc.-) non si posson fare che delle ipotesi. Tra le quali la più attendibile sembra a me, come al Demus, la più recenten proposta dall'arch. Forlati , a seguito della scoperta di massicce

basi di pietra a sostegno dei piloni della cupola centrale, e del mancato reperimento di strutture, che giustificassero la finallora accreditata ipotesi "basilicale" del Cattaneo. La prima San Marco sarebbe stata dunque un sacello a croce: il che sarebbe tutt'altro che strano, anche al di fuori dell'interpretazione dei dati di scavo. V'è infatti una tradizione che i martyria - e soprattutto i martyria dedicati ad Apostoli, e San Marco ovviamente è assimilato ad essi - avessero pianta a croce, anche nelle nostre terre: a cominciare almeno da quello, che fu esemplare, eretto tra il 382 e il 386 da Sant'Ambrogio a Milano, dedicato agli Apostoli e deliberatamente cruciforme. Ne riparleremo quando riassumeremo tra poco, per sommi capi, la casistica (Como, Verona, Concordia, Ravenna, Padova, Vicenza, Trieste, Pola, Rimini: probabilmente anche Brescia, Lodi, Mantova, Genova, Piacenza, ecc., per rimanere nelle nostre terre). Sia Forlati che Demus sottolineano la circostanza, che Giustiniano Partecipazio visse a lungo a Costantinopoli (anzi vi si trovava quando fu eletto doge), che ricostruì la chiesa e fondò il convento di San Zaccaria, sembra con l'aiuto del basileo Leone V, il quale per questo gli avrebbe inviato non solo denaro, ma anche materiali e maestri costruttori ecc.: onde non sarebbe affatto improbabile che anche la sua San Marco seguisse un modello bizantino. Ma anche senza di ciò, un architetto, nella Venezia del secolo IX, non avrebbe avuto difficoltà ad erigere un martyrium-cappella palatina su pianta a croce, visto che, per un martyrium-apostolion, il modulo era accreditato fin dai tempi di Sant'Ambrogio; e quanto alla cappella, già vedemmo che v'era almeno l'esempio di quella arcivescovile di Ravenna (di impianto, precisamente, cruciforme).

- - -

Ma, prima di andar innanzi con la storia della seconda e della terza San Marco, sarà ora opportuno richiamare, almeno per sommi capi, l'archeologia (in senso tradizionale), del tipo primitivo dell'edificio cristiano a croce; delle sue origini, della sua diffusione. Diciamo dunque che l'adozione della struttura cruciforme per edifici, o parti di edifici, fu piuttosto comune nell'antichità: ne potremmo citare esempi numerosi, togliendoli pressoché da ogni luogo dove la civiltà si sia sviluppata. Nell'architettura dell'Impero romano, co desta pianta era addirittura ovvia. L'incontriamo, per esempio, in molte celle funerarie ad arcosolia, nella necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra; e senza dubbio esisteva assai più largamente diffusa in tutta l'edilizia funeraria dell'Impero, rispondendo meglio d'ogni altra alla necessità

di accogliere, nei suoi bracci, i sarcofagi. Inoltre, la forma crociata fu usata, fin da tempi antichissimi (si potrà risalire ad esemplari in tumuli etruschi) nelle celle interne dei mausolei pagani (1). L'adozione del martyrium crociato, da parte del cristianesimo primitivo, oltre a rispondere ad un'evidente ed elementare intenzione simbolica continuava quindi del tutto naturalmente un'inveterata tradizione. E v'era senza dubbio grande affinità struttiva, e probabilmente stretto legame d'origine, tra la cella trichora o tetra chora e la cella crociata. -

Si fa un gran discutere tra archeologi, soprattutto bizantinisti, sull'origine degli edifici di culto cristiani a pianta crociata: poichè in essi si trova, a sua volta, l'origine del tipo di chiesa decisamente predominante nell'architettura bizantina, e in tutte le architetture del vicino oriente, russa compresa, che da essa dipendono. Ciò che per l'occidente è il tipo corrente della basilica a sviluppo longitudinale, per l'oriente è la basilica crociata: si capisce quindi il particolare interesse, che gli studiosi pongono al problema della sua origine. La quale è senza dubbio da ricercare

(1) Numerosi esempi sono adottati da RIVOIRA (Architettura romana, 1921), a cui s'aggiungano specialm. GIOVANNONI (La tecnica della costruzione presso i Romani, s. t. a tav. VII, XII, XIV). La pianta cruciforme è inclusa in un massiccio circolare o poligonale: es. il sepolcro dei Plauzi, quello così detto di Atta, il presunto tempio di Giove e il sepolcro di S. Urbano sull'Appia, la Tor Inviolata a Valle dell'Incastro sulla Tiburtina; la tomba presso Cassino; quella dei Servilii sull'Appia, ecc.. Numerose altre si possono trarre dai disegni del Bramantino (Rovine di Roma, 58, 63 sgg., 68, 72 sgg.), del Montano (Scelta dei vari tempietti antichi, spec. 15), del Serlio (Dell'Architettura, III, XXXIV) ecc., da accogliere con prudenza; ma non da screditare, secondo un facile vezzo, in modo completo. A questi monumenti dell'Urbe, esemplari per gli edifici cristiani di Roma e dell'Occidente, dovremo aggiungere altri, del tutto analoghi, e ugualmente romani di costruzione, delle province: esemplari, questi, per l'architettura cristiana locale. Per esempio l'ipogeo di Macri-Keui (antico Hebdomon, sobborgo di Costantinopoli: cfr. MACRIDY e EBERSOLT, in "Bull. Corresp. Hellén.", 1922, p. 363 sgg.), una "rotonda" del tipo dei tumuli (Cecilia Metella ecc.) all'esterno, ma contenente una cella chiaramente crociata, come in molti esemplari romani, all'interno; la tomba romana di Kociagovo in Bulgaria: cfr. MAVRODINOV, L'église à nef unique et l'église cruciforme en pays bulgare, 1931, p. 166, fig. b; la tomba sotterranea ad occidente

nell'ambito delle forme architettoniche paleocristiane: matrice comune, da cui derivò tutta la morfologia architettonica tanto dell'occidente "romanico" quanto dell'oriente "romano" o bizantino. Chiunque abbia solo un poco nutrito le sue cognizioni sull'argomento, s'è accorto di un fenomeno che può anche apparire singolare e, in certo senso, paradossale; e che potremmo definire la progressiva tipizzazione degli schemi costruttivi durante il basso Impero. L'architettura romana imperiale è ricca di una quantità pressochè infinita di moduli architettonici, di sistemi tecnici, di forme planimetriche, di sviluppi costruttivi, ecc. Tra codesti motivi, l'architettura paleocristiana, al suo nascere, fa una scelta: ne assume soltanto alcuni, che naturalmente concreta secondo le proprie necessità, e, in certo modo, fissa in "tipi". E, ciò che è da rilevare, col passare dei secoli codesto processo di fissazione si accentua: allo sperimentalismo dei primissimi tempi, incerto, oscillante tra forma e forma, si sostituisce via via una rarefazione dei moduli ed una polarizzazione intorno ad alcuni schemi fondamentali, che divengono decisamente prevalenti, e quasi esclusivi. Questo processo non è unico; possiamo dire, anzi, che ogni centro di elaborazione architettonica paleocristiana ha un proprio processo: sceglie dal patrimonio comune gli embrioni secondo le proprie preferenze, e li sviluppa e matura secondo il proprio gusto. Sicchè vediamo che il IV secolo è ancora pieno di varietà e di incertezze: pur tra differenze d'intonazione stilistica domina ancora in tutto l'Impero, il linguaggio sostanzialmente comune dell' "ars una" romana. Né sono, ancora, fissati i tipi architettonici. Quando noi, oggi, troviamo, per esempio, a Roma nel IV secolo una chiesa a forma di croce come Sant'Anastasia, siamo indotti a considerarla un'eccezione. Ma in realtà è un'eccezione soltanto se ci riferiamo, con una veduta storicamente erronea, alla conoscenza, più ovvia, che noi abbiamo dell'architettura paleocristiana romana dei secoli successivi, quando si fissano i tipi "normali" di basilica. Nel fatto, come scrive giustamente il Krautheimer (1), "il IV secolo è il periodo più ricco di elementi originali

(1) segue:

di Alessandria: v. Description de l' Egypte, t. V, 1822, tav. 42, fig. 2; l'ipogeo di Palmira, v. STRZYGOWSKI, Orient oder Rom, 1901, p. 11 sgg., ecc. D'altri parleremo tra poco.

(1) Corpus basilic. christ. Romae, p. 62 - 63.

nell'architettura paleocristiana, e perciò nessuna eccezione può realmente sorprenderci in un'epoca nella quale tanti tipi differenti furono prodotti. In Roma coesistevano, una vicina all'altra, le basiliche gigantesche a cinque navate di San Pietro e di San Paolo e le piccole basiliche cimiteriali ad un'unica navata, simili a piccole cappelle, come Sant'Agnese e SS. Nereo ed Achilleo in Tomitilla. Esistono pure altre costruzioni uniche nel IV secolo, quali San Sebastiano, la quale è una basilica con ambulacro, e Santa Croce, sala con archi trasversali. Senza dubbio non bisogna essere dommatici". Se poi da Roma allarghiamo lo sguardo alle province, all'Africa, alla Siria-Palestina, all'Asia Minore; e se oltre alle basiliche consideriamo le altre forme di edifici cristiani, vedremo quanta varietà, che sfugge ad ogni classificazione sistematica, vi fosse nella morfologia costruttiva del IV secolo.- E' in seguito, e specialmente, in maniera abbastanza chiara, a partire dal secolo VI, che avviene in codesta varietà una rarefazione, e si fissano i tipi fondamentali, che avranno poi, per ciascun centro d'occidente e di oriente una maturazione in larga misura autonoma. E, ovviamente, sarà soltanto da allora - da quando cioè saranno chiaramente fissati i centri, ciascuno coi proprii "tipi" - che si potrà parlare legittimamente di influssi. Prima di questo momento, bisognerà andare assai cauti: giacchè le affinità di forma il più delle volte non saranno l'effetto di un reale, puntuale influsso, ma solo il risultato di persistenze parallele di analoghi schemi primitivi. E tale cautela bisognerà mantenere anche più tardi, specie a proposito del tanto abusato concetto delle "influenze bizantine" nel Medioevo occidentale. Spesso si tratterà di concrete, dimostrabili influenze; ma talvolta, specie in zone remote, le affinità potranno esser dovute al fatto che conseguenze analoghe ma indipendenti sono state tratte da quelle comuni premesse paleocristiane. -

Tale è, per esempio, il caso delle chiese a forma di croce. E' stato, finora, si direbbe fatale che, ogni qual volta uno studioso incontrasse, in occidente, una basilica, una chiesa, un sacello di questa forma, ne attribuisse la costruzione ad un influsso, prima anatolico, poi bizantino. E ciò perchè, allo stato attuale delle nostre conoscenze su quelle regioni, la chiesa crociata appare un tipo preferito dall'Anatolia e da Bisanzio, inconsueto invece in occidente. Ma codesta preferenza non è, anzitutto, esclusiva; inoltre non si chiarisce che col passare dei secoli; infine si esercita sopra un patrimonio morfologico che in origine è comune tanto all'occidente quanto all'Anatolia e a Bisanzio. Sicchè non si raccomanderà mai abbastanza di considerare caso per caso; e di far attenzione a non lasciarsi illudere da con

cetti troppo semplicistici, globali e indifferenziati, sulle forme messe a paragone, sulla loro origine e sul loro sviluppo.

Che cosa abbia determinato l'assunzione della forma crociata per certi edifici paleocristiani è forse ozioso domandarsi. Taluni schemi elementari di strutture come questo ed altri ugualmente semplici, non hanno bisogno di speciali determinazioni, tradizionali o di influssi esterni, per essere adottati dagli architetti. E non saremmo noi a cadere nella singolare illusione, per esempio, di Strzygowski, secondo il quale, per esempio, gli edifici a pianta ottagonale, in qualunque terra e in qualunque tempo costruiti, sono "orientali", perchè l'ottagono è una figura geometrica preferita dall'oriente; manifesta lo "spirito dell'arte orientale". E i seguaci, entusiasti di codesta mirabile trovata critica, ad incalzare: "se si ragiona come ha fatto Strzygowski a proposito dell'ottagono, bisogna concludere che la tromba d'angolo \sphericalangle delle chiese medievali siciliane] appartiene all'Asia minore centrale e orientale, ch'essa ha emigrato dall'altopiano verso la costa, giacchè ha attraversato il mare per approdare, alla fine del V secolo, a Napoli (battistero) e nel VI secolo a Ravenna" (1), ecc. ecc. Codeste sono assurdità pure e semplici. Nel caso, poi, della forma a croce, e dell'orientamento verso di essa degli architetti cristiani, basterebbe a giustificarla la più ovvia delle intenzioni simboliche, se solo rammentiamo l'epigrafe ambrosiana della chiesa di San Nazaro a Milano: "Forma crucis templum est, templum victoria Christi Sacra triumphalis signat imago locum".

E' anche chiaro, che una basilica a nave unica e a transetto può facilmente prender la forma di chiesa crociata; e un transetto ampio e snodato non solo era presente nelle grandi ba-

(1) BERTEAUX, L'art dans l'Italie méridionale, I (1903), p. 40. E' tanto più strano che il Berteaux "ragioni come lo Strzygowski", dacchè egli stesso deve più d'una volta correggerlo di autentici falsi cronologici, per es. a proposito della Roccelletta di Squillace, ch'egli data ovviamente al XII secolo, mentre Strzygowski affermava perentoriamente, proprio in seguito ad un "ragionamento" di codesto tipo, che si tratta d'una costruzione orientale del periodo che va dal IV al VI secolo, la quale serve da prototipo a tutto il gruppo dei monumenti dell'Italia meridionale, che debbono quindi per questa via esser messi alla dipendenza di antichi modelli orientali, ecc. ecc. Potremmo citare parecchi di tali "ragionamenti", derivati, oltre che dal fondamentale preconconcetto "panorientale", dal semplicismo delle premesse. -

siliche costantiniane di San Pietro e di San Paolo, ma si de terminava, diremmo necessariamente, dalla trasformazione del la cella memoriae in basilica cimiteriale, prendendo il posto, in queste, dello spazio che, in quelle, stava tra la cella e l'area dove si adunavano i fedeli: spazio sviluppato trasversalmente, nel quale si trovava l'altare e si svolgavano le cerimonie. A riprova vediamo nella basilica di-scoperta di Marusinac, formarsi, tra le parti più determinate architettonicamente e già in parte "coperte", un vasto transetto bene snodato ai lati.

In ogni caso non possiamo ritenere, come dicemmo, che già dalle origini lo schema cruciforme sia stato non di-ciamo creato, ma nemmeno preferito dalla cristianità orientale. Abbiamo citato la chiesa di Sant'Anastasia a Roma, da-tabile tra il 366 ed il 384 (1). Si tratta quindi d'uno degli edifici crociati cristiani non solo più monumentali (Sant'Anastasia è assai più vasta dei piccoli sacelli crociati anatolici) ma anche più antichi, se non del più antico. E ci sembra possa essere assunto come esemplare di chiesa cruciforme determinata dallo sviluppo della chiesa a tran-setto. Il suo braccio trasversale infatti -diversamente dai sacelli del gruppo asiatico, e da altri occidentali che vedremo - era un vero transetto ininterrotto; e il tutto era coperto da soffitto piano e da tetto a travatura (2). E a co-desto gruppo in fondo eccezionale, di edifici crociati, rite-niamo appartenessero anche altri maggiori e più sviluppati esemplari di basiliche crociate primitive in Italia: i SS. Apostoli e Santa Croce a Ravenna e la basilica crociata urbana di Salona in Dalmazia (3). A Ravenna, la chiesa attual-mente dedicata a San Francesco ha preso il posto di una primitiva chiesa degli Apostoli, o Apostolion, che Agnello assi-cura fondata al tempo dell'arcivescovo Neone (4), che vi fu

(1) v. KRAUTHEIMER, Corpus basil. christ. Romae, cit., p. 62.

(2) ID. ibid.

(3) v. GERBER, Forschungen in Salona, p. 120.

(4) GEROLA, L'architettura deuterobizantina in Ravenna, in "Ricordi di Ravenna mediev. nel VI centenario della morte di Dante", 1921, pp. 17 sgg.

AGNELLO, Liber pontificalis Ecclesiae Ravennatis, p. 296. Una lettera di papa Leone I a Neone, datata 24 ottobre 458 (P. L. LIV, col. 1191), prova che in quest'anno Neone viveva. Morì, secondo lo stesso Agnello, un 30 di gennaio, probabilmente del 473 o 474 (cfr. ediz. Testi-Rasponi, p. 77 n. 6; p. 86 n. 5). -

sepolto. Di essa chiesa primitiva, rifabbricata più volte e intitolata, prima che a San Francesco, a San Pier Maggiore, non rimangono che scarsi avanzi quasi tutti sotterranei: i quali tuttavia sembrano indicare che il primo edificio non aveva la forma di una basilica normale, ma probabilmente quella d'una basilica crociata, a somiglianza dell'Apostolion di Costantinopoli. Anche la basilica di Santa Croce, pure eretta da Galla Placidia, della croce aveva "il nome e la forma", come attesta l'autore dello *Spicilegium* edito dal Muratori (1). La chiesa era preceduta da un vasto vestibolo (ardica) alquanto più largo della facciata: a dir meglio, un portico ad arcate aperte verso l'esterno (quasi un elemento di quadriportico), terminante all'estremità in due camere rettangolari. Le cortine di tutto l'edificio erano decorate da lesene. In un tempo di non molto posteriore alla fondazione, la camera dell'estremità nord del vestibolo era stata modificata: il suo muro d'ingresso era stato tolto di mezzo e sostituito con tre arcate, il suo muro di fondo, ispessito, era divenuto la facciata del sacello cruciforme (noto col nome, secondo me pertinente, di Mausoleo di Galla Placidia) che vi fu aggiunto allora. La parte orientale della chiesa non terminava con un'abside sporgente, ma con un muro rettilineo; l'edra absidale, a semicerchio, era all'interno, secondo una disposizione eccezionale a Ravenna, ma non rara altrove (senza ricorrere ai soliti esempi siriaci, ricordiamo la basilica di Pammachio a Porto, le basiliche di Pola, di Parenzo, ecc.). Non è impossibile - ma attualmente è inverificabile - che all'estremità nord del vestibolo fosse stato aggiunto un sacello in corrispondenza al Mausoleo di Galla Placidia situato all'estremità sud. E a cotesti esempi altri potrebbero essere aggiunti, in Italia e altrove in occidente (2).-

(1) *Rer. Ital. Scripts.*, I, p. II, p. 574. Su Santa Croce e gli scavi relativi v. anche LANCIANI, in "Bull. d'Archeol. Cristiana", 1866, pp. 73-74; GEROLA in "Felix Ravenna", 1912, p. 211 sgg.; *ibid.* 1915, p. 780 sgg.; DI PIETRO, Ravenna sepolta, p. 27 sgg. AGNELLO (Lib. cit. pp. 121-122) precisa che la chiesa era "preciosissimis lapidibus structa et gipsea metalla sculpta, etc.". V. anche VERZONE, L'architettura religiosa dell'alto medioevo nell'Italia settentrionale, Milano 1942, pp. 9-10.

(2) Possono esser fatte rientrare in questo gruppo anche talune altre basilichette ad aula unica e transetto molto snodato, sì da assumere schema cruciforme: per es. i SS. Apostoli (ora S. Abbondio) di Como, fondata nella prima metà del V sec., per cui v. VERZONE, loc. cit., p. 18; o la primitiva

Diversa origine, presumibilmente, ebbero i sacelli, che formano il gruppo più numeroso, più organico e più interessante di edifici cruciformi paleocristiani, e quello che ebbe, per la storia dell'architettura, importanza assai maggiore. Fondamentale è la differenza di struttura: i sacelli di questo gruppo sono coperti, non da tetto a capriate, ma da volte a botte; essi pertanto appaiono determinati, o dall'innesto di due celle rettangolari che si tagliano in mezzo, o dallo sviluppo in bracci dei quattro arcosolia di una cella a pianta quadrata (il risultato finale è press'a poco il medesimo): nell'un caso e nell'altro all'incrocio si determina un vano quadrangolare, che vien coperto solitamente da cupola.

E' indubbio, a mio vedere, che l'origine prima di questi edifici sia cimiteriale: ch'essi insomma, nella loro forma embrionale, non fossero che memoriae, d'una varietà assai affine a quella delle cellae trichorae. L'unica loro differenza, nei riguardi di queste, era nel fatto che le absidi o le exedrae, invece di aver forma arcuata, l'avevano quadrangolare. A riprova, essi conservarono anche più tardi, anche quando maturarono in sacelli di struttura ben definita, una destinazione quasi esclusivamente funeraria. E spesso le estremità de' loro bracci si curvarono, così che essi nell'insieme apparvero come celle trichorae più sviluppate e snodate.

Codesto tipo di sacello, nel più dei casi eretto sulla tomba d'un martire, e che perciò possiamo far rientrare nella classe dei martyria, non ebbe, crediamo, il suo centro di evoluzione a Roma, ma nelle provincie: esso si sviluppò in Italia, in zone periferiche, e altrove in occidente; in oriente, soprattutto nella zona siriano-palestinese e nella fascia costiera dell'Asia Minore. Il suo sviluppo fu forse determinato da condizioni storiche, che portarono, in quelle zone provinciali, ad una più tradizionale interpretazione dei grandi esemplari costantiniani; mentre a Roma e in Africa, per una differente ed anche più antica azione del culto dei martiri - anteriore alle fondazioni costantiniane - le cose andarono, in parte, in altro modo.

(2) segue:

S. Stefano di Verona (ID., Ibid., pp. 20 sgg.) pure del V, Non è improbabile che pure il Duomo (S. Feliciano) di Foligno fosse anche in origine una basilica crociata (se ne troverà la pianta in TARCHI, L'arte cristiano-romantica nell'Umbria e nella Sabina, Milano 1937, Tav. LXXXII). -

Come ha notato il Lassus (1), un carattere comune dei complessi costantiniani, quali soprattutto risultano dagli ultimi studi, è ch'essi segnavano una netta distinzione tra l'edificio commemorativo, a simmetria accentrata (eretto nel santo Sepolcro, sulla grotta di Betlemme o sulla tomba degli Apostoli) e l'edificio basilicale, che si trovava vicino, spesso contiguo, ad esso, e che serviva per le riunioni liturgiche. A Roma e in Africa - per ragioni storiche legate soprattutto all'evoluzione dei "tituli" - a poco a poco invalse l'abitudine di porre l'altare della basilica al di sopra della cella o del sacello domestico contenenti o la tomba dei martiri, o le reliquie di questi (esempio tipico il titulus Byzantis a Roma), ciò che portò in seguito, in modo più generale, a porre delle reliquie sotto la pietra dell'altare. Nella grande maggioranza delle zone provinciali invece - meno legate a tradizioni precostantiniane - i complessi religiosi che si fondarono dopo la pace della Chiesa seguirono più strettamente l'esempio di quelle fondazioni di Costantino: e perciò chiesa vera e propria (basilica) e martyrium rimasero distinti (2). Ciò spiega perchè appunto in provincia si sia potuto sviluppare il martyrium come edificio distinto, avente una propria definita individualità architettonica. Questa sua forma fu dapprima legata allo schema delle cellae da cui derivava. Presso la basilica dell'Ilisso, ad Atene, fu scoperto un ipogeo con tre arcosolii; il quarto lato era occupato da una scala d'accesso (3). Anche il sepolcro di Bizozos, accanto alla basilica di Ruweha in Siria, ha la forma di una croce, costituita da tre arcosolii e da un'entrata preceduta da un portico (4). Anche, talvolta, il martyrium poteva

(1) In "A. C. I." IV, 1940, p. 342.

(2) A codesti due edifici se n'aggiunge spesso, un terzo, il battistero: così i maggiori centri ecclesiastici vennero di regola a comprendere questi tre edifici fondamentali: basilica, martyrium, battistero, e ciascuno di questi ebbe anche, di preferenza, una propria forma architettonica: la basilica, la forma che si suol dire basilicale; il martyrium, in genere crociata; il battistero, di solito, circolare e più spesso poligonale (specialmente ottagonale): codesta disposizione si trasmise al Medioevo.

(3) SOTIRIU in "Arkaiologhiké Efemeris", 1919, pp. 5 sgg.

(4) VOGUÉ, Syrie Centrale, 1865 - 77, pp. 102, 113 sgg.

non accennare ad una struttura cruciforme: ciò si nota specialmente in Siria, ed è dovuto, riteniamo, al fatto particolare, che qui spesso una delle due camere che si trovano accanto all'abside della basilica (i pastophoria) e precisamente la prothesis, sviluppandosi in foggia di cella provvista di absidula, viene adibita a martyrium. Il Lassus (1) scoprì appunto in Siria, a Sohani, una basilica del VI secolo, dove la prothesis era ampliata e fornita d'una piccola abside, nella quale era ancora in sito una caratteristica lipsanoteca, formata da un piccolo sarcofago il cui coperchio era scavato per potervi versare e raccogliere l'olio che veniva santificato dal contatto con le reliquie (2). Questa scoperta permise di precisare il carattere di numerose altre cappelle del genere, ottenute per mezzo della trasformazione della prothesis (3), o che si trovavano subito a sud di essa (4), le quali spesso erano state interpretate come battisteri. Giacchè, effettivamente, qualche volta codeste stanzette quadrate e provviste di absidole, ottenute sviluppando le camere adiacenti all'abside d'una basilica, sono adibite a battistero (5); e talora può anche avvenire che i pastophoria si sviluppino ambedue in forma del tutto simile, e

(1) loc. cit.

(2) Questo tipo di lipsanoteca è rappresentato da altri esemplari trovati negli scavi di Apamea: cfr. MAYENCE, La 4.e campagne de fouilles à Apamée, l'Antiquité classique IV, I (1935) p. 199; DELEHAYE, Saints et reliquaires d'Apamée, "Analecta Bollandiana" 1935, p. 225.

(3) Per es. a Palmira (cfr. GABRIEL, Recherches archéologiques à Palmyre, Syria, 1926, p.20; WIEGAND, Palmyra, Ergebnisse der Expeditionem von 1902 u. 1917, Berlin 1932, tav.18); a Burg-Herdar (cfr. BUTLER, Early Churches in Syria, 1929, p. 210: interpretata come battistero), ecc.

(4) Per es. a Simkhal (cfr. BUTLER, loc. cit., p. 29).

(5) Per es. a Kaussie (cfr. Antioch on-the-Orontes, II (Princeton 1938, p. 29); a Dar Kita (cfr. BUTLER, loc. cit., p.155), ecc. Rimangono casi dubbi a Kasr Iblisu (ibid, p. 56); a Ksegbeh (ibid, p. 5); a Brad (ibid., p. 35); a Gerasa (cfr. CROWFOOT, Churches at Jerash in "British School of archaeology in Jerusalem, supplement, papers", 3, Londra 1931). Per tutto questo vedi LASSUS, loc. cit. -

l'uno serva da battistero, l'altro da martyrium (1). Ma, mentre risulta che codesta posizione del martyrium rispetto alla basilica (accanto all'abside o più di rado, accanto al nar-tece) dovette essere quasi una regola, la sua forma di cella quadrata e absidata appare invece eccezionale. La preferenza è, decisamente, per il modulo cruciforme. Gli esempi sono in numero assai rilevante, sì da giustificare l'ipotesi che si tratti d'una norma molto diffusa: basterà citare, per l'oriente, il martyrium presso la basilica di Alagia-Jaila in Licia (Asia Minore) (2), per la Grecia, il martyrium presso la basilica di Lesbo (3), oltre agli esempi già ricordati delle basiliche di Ruweha e dell'Ilisso, ecc. Particolarmente chiari e numerosi sono gli esempi delle provincie italiane, che si son venuti chiarendo e raggruppando in questi ultimi anni. Il più famoso, il mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (4). Ad esso si debbono aggiungere i tipici martyria crociati di San Prodocimo a Padova e (cosiddetto) di Santa Maria Mater domini a Vicenza (5) situati, secondo la norma poc'anzi ac-

(1) Questo dev'essere stato il caso, per dare un esempio in Italia, delle due cappelle gemelle accanto all'abside della basilica di S. Maria di Canneto a Pola, il che può avere qualche interesse anche a riguardo del problema della cattedra di Massimiano (oggi al museo arcivescovile di Ravenna). Se si accetta la mia ipotesi ch'essa fosse, in origine, appunto in questa grande chiesa di Pola (fondazione di Massimiano), è possibile che l'ubicazione più puntuale, in essa, fosse il battistero: visto che la figura più eminente tra tutte quelle della sua decorazione eburnea è, per l'appunto, quella di S. Giovanni Battista.

(2) ROTT, Kleinasiatische Denkmäler, 1909, p. 318.

(3) EVANGELIDES in SOTIRIU, A. C. U. , IV, 1940, pp. 363-64.

(4) Un atrio con due colonne, nel nar-tece stesso di S. Croce, ne costituiva l'ingresso. Cfr. Bull. d'Archeol. crist., 1866, 74; TOESCA, Medioevo, I, p. 174; BETTINI, in "Atti del R. Istit. Veneto di S. L. A.", P. I (1937), p. 220; CECHELLI, "Atti del III. Convegno Naz. di Storia dell'Architettura", (Roma 1940), pp. 154 sgg.

(5) Su di essi non esiste ancora nessun lavoro esauriente; in tanto vedi, per il primo, BETTINI, in "Atti R. Ist. Ven.", cit., pp. 217-233, aggiungendovi le rettifiche di BETTINI, Monumenti paleocristiani delle Venezie e della Dalmazia, Padova, 1941-42 (dispense universitarie). Nuove aggiunte e rettifiche (sostanzialmente: l'esistenza d'un'abside semicircolare all'interno e

cennata, presso l'abside delle primitive basiliche. Già igno-
rati dai trattati di architettura paleocristiana, questi due
monumenti sono, tanto per l'epoca di costruzione, non poste-
riore a quella dei più noti e sfruttati esemplari orientali,
quanto per la struttura, di estremo interesse e di importan-
za fondamentale, per il nostro problema. Ch'essi non fossero
un "unicum" è provato dall'esistenza d'altri martyria ana-
loghi in terre italiane: S. Teuteria e Tosca a Verona (marty-
rium dell'antica basilica dei SS. Apostoli, accanto all'ab-
side della quale era situato in origine), e, nel VI sec., il
già citato sacello accanto all'abside della basilica di S.
Maria di Canneto a Pola, e quello accanto all'abside dell'an-
tica basilica di Santa Maria, poi incorporato nel complesso
di San Giusto, a Trieste (1); a cui non impossibile vengano
ad aggiungersi altri esemplari (2).-

(5) segue:

poligonale all'esterno) risultano da assaggi in corso, e po-
tranno essere completate da un augurabile completo restauro.
Per il sacello vicentino cfr. BETTINI, Monumenti paleocrist.,
cit., dov'è discussa la bibliografia antecedente. La vecchia
tradizione locale segnala questo sacello come un martyrium che
avrebbe contenuto le reliquie dei santi Felice e Fortunato.

(1) Per tutto ciò, in attesa di uno studio complessivo com-
pleto, v. BETTINI, Monumenti paleocristiani, cit.: ivi anche
la scarsa bibliografia.

(2) Si potranno intanto ricordare a Roma, il sacello di San
Pietro e Marcellino, distrutto, ma riprodotto in pianta dal
Ciampini; l'oratorio della S. Croce, esistente un tempo presso
il Laterano e demolito da Sisto V; la cappella di S. Giovanni
Evangelista, pure presso il battistero lateranense, e ancora
esistente, fatti costruire ambedue da papa Ilario (461-468).
L'oratorio della S. Croce, era a pianta di croce a bracci u-
guali; ma nei punti d'intersezione dei bracci si aprivano
quattro porte, che davano su altrettante cappelle esagonali
comprese tra i settori della croce, il tutto poi, variato da
nicchie, era incluso in un perimetro quadrangolare ad angoli
smussati (cfr. MONGERI, Bramantino disegni del cod. Ambrosia-
no, 1875, tav. XLI, XLIII, XLIV, XLVI; v. anche ALUER, Le
palais da Latran, 1911, p. 57, ecc.). Il sacello aveva dunque
una forma singolarmente matura e complessa, sì da ricordare
quella progettata nella nota lettera di Gregorio di Nissa, che
vedremo in seguito. La cappella di S. Giovanni Evangelista:
quadrato centrale coperto da volta a crociera e articolato da
nicchioni in funzione di bracci di croce, richiama molto viva-
mente i sacelli veneti. Forma simile dovevano avere, a giudicare

Codesti si trovano tutti, (secondo quella che, s'è visto, può essere stata una norma dettata dagli esempi costantiniani) accanto alle basiliche; spesso addirittura innestati in esse (Alagia-Jaila, Pola, ecc.). Ma i martyria crociati, come edifici incorporati in altri complessi o il più delle volte del tutto isolati e indipendenti, furono quasi altrettanto frequenti in periodo paleocristiano. Tipico martyrium crociato incorporato in maggior edificio è la cosiddetta cappella arcivescovile di Ravenna, della fine del V secolo: dove, ad attestare il carattere e la destinazione, i restauri del Gerola (1) poterono riconoscere la funzione di lipsanoteche di certe nicchie ricavate nelle pilastrate angolari, nelle quali si conservano ancora gli armadietti delle reliquie. Altro martyrium a croce, eretto come edificio indipendente, era quello fondato prima del 386 da Sant'Ambrogio a Milano, e dedicato agli Apostoli, dei quali conservava in una cappella argentea, salvatasi a tutt'oggi, le reliquie (2). La chiesa, rovinata dall'incendio del 1075, fu quasi subito ricostruita, senza dubbio sui resti dell'edificio paleocri-

(2) segue:

dal ricordo tramandato da vecchie piante, una cappella presso la basilica costantiniana di San Pietro in Vaticano ed un'altra presso il chiostro di San Paolo fuori mura. Il tipo persiste a Roma: un sacello di forma identica a quella del citato San Giovanni Evangelista è quello di Santa Prassede, eretto, come attesta l'iscrizione sulla porta, da papa Pasquale I (817 - 824), (v. pag. 168)

(1) GEROLA in "Felix Ravenna" N. S., 1932, pp. 71 sgg.; BETTINI, Monumenti paleocristiani, cit.

(2) che, secondo la tradizione, San Simpliciano aveva avuto in dono a Roma da papa Damaso e aveva portate a Milano al vescovo Ambrogio. Circa dieci anni dopo la fondazione, s'aggiunse a codeste reliquie il corpo - secondo la tradizione ancora intatto - del martire Nazaro, che fu tumulato "in capite crucis", cioè nel braccio orientale dell'edificio. Altra tumulazione, anteriore a questa, fu quella di San Matroniano eremita; e in seguito vi furono sepolti numerosi vescovi, fino a San Carlo ed altri posteriori: così che questa chiesa, tra tutte le milanesi, appare, anche per altri argomenti, aver avuto dal momento della fondazione una tradizione specialissima, legata appunto alla sua condizione di martyrium. Cfr. BISIACH ODDONO, La Basilica di S. Nazaro Maggiore a Milano, 1935.

stiano, di cui conservò la pianta (1): la quale è ad evidenza quella tipica d'uno de' martyria crociati che stiamo elencando: una croce a bracci equilateri, tre dei quali terminavano ad abside, invece che a parete rettilinea (come per es. nel mausoleo di Galla Placidia): particolare tuttavia, come vedremo da altri esempi, non raro. E vogliamo dire qui che non crediamo che questo, che prese poi il titolo di San Nazaro che conserva tuttora, fosse l'unico sacello di tale tipo in Milano paleocristiana. Abbiamo forti dubbi che anche la chiesetta di San Satiro, recentemente restaurata, potesse essere, prima della costruzione di Ansperto (879), un oratorio paleocristiano di forma analoga a

(Continuazione della nota (2) segue, di pag. 167)

E' ovvio che qui, classificando i sacelli a croce libera, lasciamo da parte quei monumenti che, pur avendo una cella a pianta cruciforme all'interno, mantengono questa inglobata in strutture circolari o poligonali, come l'ipogeo di Makri-Keui a Costantinopoli, il piano terreno del Mausoleo di Teodorico a Ravenna e, presumibilmente, quello di Chindasvinto in Ispagna, il S. Ippolito presso la basilica di San Lorenzo a Milano, ecc. Dal punto di vista della nostra classificazione presente, essi infatti si tolgono dalla serie dei sacelli per far parte dei mausolei, che continuano direttamente la tradizione dei mausolei pagani a pianta accentrata. -

(1) Non discuteremo qui l'opinione di HUEBSCH (Monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne...., 1886, p. 94, tav. XII), secondo cui della costruzione paleocristiana l'odierna conserverebbe anche parte della cupola: in genere oggi si considera quest'idea sbalattissima, ma che non lo sia proprio del tutto è attestato dalla grande somiglianza, che ognuno può facilmente constatare, tra la cupola dell'attuale San Nazaro e quella, senza dubbio ancora originale, di Sant'Aquilino. In ogni caso è da accettare l'opinione dello stesso HUEBSCH, del DE DARTEIN (Etudes sur l'architecture lombarde, 1865-1882), del TOESCA (Medioevo, II, p. 59) e d'altri minori, che la pianta dell'attuale chiesa sia la medesima di quella del martyrium costruito da Sant'Ambrogio. Che questo, comunque, fosse cruciforme, è attestato dalla nota epigrafe ambrosiana, che si può leggere ancor oggi riprodotta sulla lapide che si trova a sinistra della porta maggiore della basilica.

quella di San Nazaro (1). E un altro interessantissimo sacello a croce libera, è quello di Sant'Andrea a Rimini, dello scorcio tra il V e il VI sec., e di forma singolarmente matura, perchè la croce vi appare inclusa in un perimetro quadrangolare, che determina, dal lato occidentale, delle camere d'angolo (2). Un tale schema, di cui Strzygowski (3) ha voluto ritrovare l'origine in edifici quali il Pretorio di Musmiya in Siria, del II sec., da lui considerato orientale, mentre si tratta di un monumento anche storicamente di sicura fondazione romana, non ha dunque applicazioni soltanto in Asia Minore (Alagia Jaila in Licia), a Costantinopoli (Atik-Mustafà Giamia), e a Salonico (Hoss. David) (4), ma anche in Italia e in epoca non posteriore a quelli, essendo

(1) Nemmeno su questo argomento possiamo dilungarci qui. Noteremo soltanto che: 1) la pianta di S. Satiro è eccezionale in periodo carolingio; 2) la costruzione di Ansperto, così com'è rivelata dall'attuale restauro, tradisce, incongruenze che non sono spiegabili se non con l'ipotesi di un edificio preesistente, della stessa planimetria, forse, in parte, dello stesso perimetro murario. Esso naturalmente non aveva colonne al centro; il suo pavimento era a livello della platea dell'attuale cripta (cioè al piano stradale milanese nel IV secolo); i voltoni, che coprono i bracci della croce, erano ad altezza inferiore all'attuale (il punto dove essi voltavano è indicato da certi speroni ancor oggi visibili e altrimenti inspiegabili), le singolari unghiature che coprono gli attuali vani angolari, senza riscontro altrove nel IX o in altro secolo, si possono spiegare soltanto pensando ad escavazioni praticate per alzare codeste volte in armonia con l'innalzamento carolingio della cupola. Codesto slancio ascensionale dato a piani d'origine paleocristiana, è caratteristico di fabbriche originali del periodo carolingio (S. Zeno a Bardolino, chiesa di Teodolfo a Germigny-des-Près, ecc.); la trasformazione d'un edificio paleocristiano a croce libera, ad aula internamente indivisa e cupola sostenuta dai muri d'ambito, in edificio la cui cupola appare (e non è, struttivamente) retta da quattro sostegni liberi interni, ha altro esempio, tipico, in S. Teuteria e Tosca a Verona; il cui rimaneggiamento di Annone (751) ha tanti punti di contatto con il presumibile rimaneggiamento di Ansperto di un semidiruto sacello paleocristiano milanese, per trarne l'attuale San Satiro.

(2) VERZONE, loc. cit., p. 28 sgg.

(3) Die Baukunst der Armenier, Vienna, 1918, p. 477 sgg.; Die altslavische Kunst, Augsburg, 1929, p. 28 sgg., 33 sgg.

(4) XINGOPULOS, Ark. Delt., 1929, p. 142 sgg.

pur essi del V secolo. Da cui deriverebbe, secondo alcuni (1), il tipo bizantino di basilica "a croce inscritta".

Ma, per tornare ai sacelli più tipicamente a croce libera, si potrà ricordare quello di Casaranello, nella penisola Salentina: importante anche perchè conserva buona parte dell'originale decorazione musiva. Anche di codesto l'epoca di fondazione può essere senza difficoltà fissata al V secolo (2).

Codesto modulo architettonico non mancava dunque certo, in periodo paleocristiano, in Italia, ed esisteva anche in altre terre dell'occidente: in Francia, in Ispagna, in Inghilterra. Per la Francia, dove la presenza esemplare di martyria cruciformi spiega l'adozione e lo sviluppo di questa struttura nell'alto Medioevo (es. la chiesa di Teodulfo a Germigny-des-Près), basti rammentare il referto dell'erudito seicentesco Peiresc a proposito del sacello di la Gayole, scavato poi dall'abate Chaillan (3), dove il Peiresc trovò il sarcofago nel quale fu sepolta, nel VI sec., una nobile dama cristiana di nome Syagria, e, all'estremo dell'altro braccio di croce, la tomba di Ennodio Felice, patrizio e prefetto del pretorio della Gallia sulla fine del secolo V. Più forse delle tombe, dette dal Peiresc "la plus illustre ruine du christianisme en Gaule", ci interessa qui l'indicazione ch'egli, in una lettera da Roma, dà della forma architettonica del sacello: "dans un endroit ruiné, nommé Gayole...s'est conservé un sacellum ressemblant à celui que je vis autrefois aux environs de Ravenne. Le sacellum italien contenait le sépulcre de Galla Placidia qui le remplissait presque tout entier. Il en est de même de la

(1) MAVRODINOV, in "Atti del V Congresso Internaz. di studi bizant.", Roma 1940, pp. 243 sgg.

(2) v. BARTOCCINI, Casaranello e i suoi mosaici, in "Felix Ravenna", N. S. IV, 3, 1934, pp. 157 sgg. L'A. considera il monumento "bizantino"; ma evidentemente la denominazione è impropria. A parte che, nel V sec., un'arte bizantina vera e propria non esiste ancora, e la stessa Bisanzio non è che uno dei tanti centri (e non ancora il più attivo, né il più significativo) di produzione d'arte paleocristiana, sta il fatto che proprio a Costantinopoli scarseggiano gli elementi di raffronto, che si cercheranno, semmai, in Asia Minore. Ma si tratta di forme paleocristiane diffuse in tutto l'Impero.

(3) CHAILLAN, Les fouilles de la Gayole, "Bull. archéol.", 1913, pp. 3, 8-14. -

petite chapelle d'ou a été tiré le lectisterne qui touchait aux murs...".

Si trattava dunque di un tipico martyrium del V secolo, affine non soltanto al mausoleo di Galla a Ravenna, ma anche ai meno noti, ma non meno interessanti esemplari che abbiamo veduto nell'Italia settentrionale. Altri esempi a Romainmoter, St. G n roux, e, discendendo all'epoca di Childerto (tra il 557 e il 559), la chiesa di Sainte-Croix et Saint Vincent di Parigi (1). In Ispagna da esemplari paleocristiani traggono origine le caratteristiche chiese crociate visigote, che hanno tanti punti di somiglianza, per analogia di derivazione, con monumenti dell'Italia (per es. il San Lorenzo di Settimo Vittone (2) della Sicilia (es. la chiesa detta "Vigna del Mare" a Caucana, e quella detta "Bagno de Mare" a Santa Croce di Camerina) (3); in Inghilterra troviamo almeno un esemplare di sacello crociato paleocristiano (4).

(1) Vita S. Doctrovei, 2, in Acta SS. I marzo, p. 38 e 39; cfr. HUBERT, L'Art pr roman, Paris 1938, p. 9.

(2) cfr. VERZONE, loc. cit., pp. 131 sgg.

(3) ORSI, Sicilia bizantina, vol. I, 1942, pp. 4 sgg.

(4) A Silchester. In conclusione, dobbiamo credere che in periodo paleocristiano le chiesette di codesta forma fossero molto pi  comuni di quanto appaia; e che da esse per diretta ed indipendente evoluzione siano derivate, nelle varie regioni dell'Impero, le chiese che hanno assunto quella forma che si suol dire, grosso modo, "a croce greca" e che sono di solito tutte indistintamente attribuite a importazione bizantina (per es. quelle delle Marche e dell'Abruzzo, come S. Claudio al Chienti, ecc.). - Di pi : dobbiamo credere che tali planimetrie fossero diffuse non soltanto in Italia o nelle zone pi  direttamente derivate, per questo lato, da Roma (cio  Costantinopoli e le provincie orientali, Armenia compresa), ma anche in occidente. Non   infatti improbabile che, risalendo all'origine di certe forme di chiese crociate, con cupola in tiburio, preromaniche e anche romaniche, della Francia, della Germania e della stessa Gran Bretagna, si finisca con lo stabilire la presenza sul luogo di tali esemplari protocristiani. E' indubbio, come dissi, che di tale origine sia la basilica di Teodolfo a Germigny-des-Pr s in Normandia, eretta agli inizi del IX secolo, e che da tipi analoghi, naturalmente sviluppati, maturino le forme crociate e tiburiate del Mille (Abbazia di Cerisy-la-Fo-

Parallelamente a cotesta diffusione occidentale, troviamo il modulo del sacello crociato in Asia Minore. Accanto

(4) segue:

rêt, ecc.). Qualcosa di analogo avvenne in Granbrettagna, dove, sul determinarsi di forme similmente crociate, con cupola in tiburio (S. Maria di Breamore, sec. X; Saint-Albans, sec. XI, ecc.) dovette agire la presenza, sul luogo, di esemplari paleocristiani a croce libera, come quello ricordato. Uguale supposizione possiamo fare per la Germania per planimetrie del tipo di San Michele a Hildesheim (XI-XII sec.); per la Bulgaria per chiese come S. Sofia a Sofia (XI sec.); per la Spagna, specie per i monumenti del periodo visigoto: come S. Comba di Bande; S. Miguel di Tarrasa presso Barcellona, S. Romàn di Hornija, tomba di Chindasvinto secondo la descrizione di Ambrogio de Morales, e la chiesa, mozaraba di costruzione ma visigota di tradizione, di S. Maria di Lebera e specialmente la chiesa del Cristo de la Luz di Toledo. Sui precedenti paleocristiani dell'architettura visigota in Ispagna ricordiamo particolarmente l'esempio del monumento trovato abbastanza recentemente, e che quasi sembrerebbe ancora romano pagano di struttura: la Santa Eulalia di Boveda presso Lugo, la cui somiglianza con la posteriore arte visigota è stata sottolineata dal Torres Balbas (in : Historia del Arte Labor, VI: Arte de la alta edad media....con un estudio original sobre el arte de la alta edad media y del periodo romanico en Espana, di Max HAUTTMANN e Leopoldo TORRES BALBAS, Madrid, Buenos Aires, Editorial Labor S. A., 1933).

Anche nella scarsa architettura spagnola del periodo mozarabo, pur attraverso un singolare sperimentalismo, si perpetuano i moduli fondamentali paleocristiani mantenutisi nell'epoca visigota. Essi rivivono anche nel gruppo di chiese delle Asturie, specialmente al S. Pedro di Nave (Zamora), S. Julian de los Prados (Santullano), S. Miguel di Lino, S. Cristina di Lena, ecc., costruite nel VII e nel IX secolo, le quali mostrano un tipo particolare di basilica crociata: con transetto, una torre centrale coperta nell'interno da volta a botte, cappelle in fondo ai due lati del transetto. Puig y Cadafalch ha creduto di fissare l'origine di questo tipo costruttivo nell'architettura paleocristiana dell'oriente; ma i numerosi oratori cruciformi con cupola, e talora con absidi nei bracci laterali, trovati non soltanto in Ispagna (Centelles, Tarragona) ma anche nell'Italia settentrionale, in Istria e in Dalmazia attestano che l'embrione di tali strutture esisteva anche in occidente; ed è da tali germi che derivano le architetture protomedievali dei paesi che diverranno poi romanici (arte così detta longobar-

alle forme semplici, simili al mausoleo di Galla Placidia - nei quali cioè i bracci della croce sono chiusi da muri rettilinei (1), si incontrano, più di frequente, quelle dove

(4) segue:

da in Italia, franca in Francia, visigota-mozaraba-asturiana in Ispagna, ecc.).

Può essere interessante ricordare, a questo proposito, l'ipotesi recente di A. Coburn Soper (The italo-gallic school of early Christian Art, "The Art Bulletin", 1938, pp. 45 - 192), secondo la quale sarebbe esistita nel IV e nel V secolo una scuola artistica cristiana del Mediterraneo, indipendente da Roma e legata piuttosto all'oriente, e comprendente la Gallia meridionale (Arles), l'Italia settentrionale (Milano, Ravenna), la Dalmazia. Il Soper compie il suo studio su monumenti di scultura, e crede di vedere influssi di questa scuola settentrionale in Roma stessa (dove essi avrebbero determinato l'indirizzo storico-narrativo, che sostituirebbe dopo il IV secolo quello simbolico primitivo nell'arte figurativa): su quest'estensione della sua ipotesi v'è forse da fare qualche riserva. Tuttavia è indubbio che si viene chiarendo anche nell'architettura paleocristiana un legame tra i centri indicati dal Soper: legame che, aggiungiamo, si deve estendere fino a costituire una larga fascia che comprende, ad occidente, oltre il sud della Gallia, anche la Spagna settentrionale (almeno la Catalogna), e, ad oriente, si spinge oltre Salona ed arriva fino alla Salonicco paleocristiana (questa, ovviamente, dopo il V secolo si stacca per entrare nell'orbita bizantina). Il riconoscimento di questa zona di affinità di cultura artistica paleocristiana può contribuire a spiegare le analogie riscontrabili nell'arte dell'alto Medioevo nei centri che vi appartengono.

(1) Specialmente in Cappadocia e in Crimea: v. STRZYGOWSKI, Kleinasien ecc. , 1933, p. 153 (Gheureme); AINALOV, Monumenti cristiani del Chersoneso, 1905 (russo), p. 34 sgg. ; BRUNOV, in "L'art byzantin chez les Slaves", II, 1932, p. 28, fig. 18, ecc. -

il braccio orientale si trasforma in abside (1), o dove l'abside si aggiunge all'estremità del braccio est (2), alla maniera notata anche nei sacelli italiani del tipo. Quanto alla cronologia, è da precisare che codesti monumenti orientali sono di solito posteriori, in qualche caso contemporanei ai più antichi esempi occidentali e italiani in specie: in nessun caso è possibile stabilire una loro precedenza. Anche per quello che sembra il più antico sacello anatolico cruciforme conservato fino a noi: la Kizil Kilisse (chiesa rossa) a Sivri Hissar in Cappadocia, lo stesso Rott (3) - che aveva supposto potesse essere quello di S. Pandeleimon ricordato da Gregorio di Nazianzo (4), il quale sarebbe nato appunto in questo paese (forse l'antica Arianzo) - ritirava poi l'ipotesi, supponendo più probabile si tratti di un sacello sepolcrale, costruito dopo la morte del Nazianzeno, e usato come sua sepoltura: lo attribuiva quindi non al IV, ma al V secolo. E non anteriore al V è il martyrium, già citato, presso l'abside della basilica di Alagia Jaila in Licia; mentre posteriori sono le chiese presso Halvadere (Viran Sceir) in Cappadocia, quella della Vergine a Tomarza, dei Quaranta Martiri a Skupi, quella di Busluk-Fesek (tutte in Cappadocia), ecc. Se a questi esempi aggiungiamo quelli del centro di Bin-bir-kilisse in Licaonia, possiamo concludere che senza dubbio l'Asia Minore nella sua zona interna, e particolarmente la parte meridionale (Licaonia) e sudorientale (Cappadocia) della penisola, adottò e sviluppò con particolare simpatia il modulo architettonico a croce libera; ma non lo inventò. Esso sorse da forme primitivissime paleocristiane comuni, la cui origine abbiamo indicato nell'ambito delle strutture cimiteriali.-

(1) Specialm. in Cappadocia e in Licaonia: Bin-bir-Kilisse (chiese nn. II, 37,44); Hayat; Kursciungiu; Mahalec; Jaghdebac; Sut-Kilisse; Cet-Dagh; Halvadere; Tomarza; Busluk-Fesek; Skupi; cfr. ROTT, Kleinasiatische Denkmäler, cit., p. 54 sgg.; RAMSAY-BELL, The Thousand and one Churches, 1909, pp. 340 sgg. .

(2) V. i numerosi esempi raccolti da EBERSOLT, Monuments d'architecture byzantine, 1934, pp. 148-149 n. 67. Si tratta di monumenti medievali, non paleocristiani; i quali tuttavia attestano la vitalità e la diffusione del tipo, oltre che in Anatolia anche in Georgia, in Russia, in Grecia, in Bulgaria.

(3) Kleinasiatische Denkmäler cit., p. 281.

(4) Epist. 122 e 203.

Parecchi di codesti sacelli, specie in Asia Minore, assumono dimensioni superiori, sebbene non di molto, a quelle di un semplice martyrium, sia pure adibito ad oratorio (1), e divengono quindi vere e proprie chiese. E' noto infatti, come ancora in periodo precostantiniano codesti martyria potessero, specie in Africa, servire anche per le riunioni liturgiche, e come poi divenissero, normalmente, oratorii: di qui a divenir chiese, il passo è breve. Ma, pur in tale allargamento delle loro funzioni, essi nell'interno dell'Anatolia conservano la forma originaria del martyrium, distinta chiaramente, per origine e per struttura, da quella della basilica propriamente detta. E' invece, come vedremo, probabilmente nella zona litoranea dell'Asia Minore, in Siria (2) e a Costantinopoli, che avviene, tra martyrium e basilica, quella fusione che sarà di fondamentale importanza per tutta la storia dell'architettura bizantina. Essa infatti determinerà la nascita della basilica crociata nelle sue due varietà essenziali: a croce libera e a croce inscritta: cioè di quel modulo architettonico che, specie il secondo, diventerà immensamente diffuso, anzi, pur con variazioni secondarie, pressochè l'unico per secoli e secoli, fino ad oggi, nell'arte bizantina e in tutte le arti che da questa in qualche maniera dipenderanno in Grecia, nei Balcani, in Romania, in Russia; insomma in tutti i paesi di confessione ortodossa o scismatica.

Il trapasso dalla cella al martyrium, e da questo alla basilica a croce libera è attestato in maniera chiarissima, diremmo esemplare, proprio in quello che è considerato il più antico sepolcro cristiano dell'Asia Minore: la tomba di S. Giovanni ad Efeso (3). Questa tomba, come appare

(1) In genere hanno press'a poco le dimensioni dei sacelli italiani del tipo, cioè vanno da una lunghezza di 5 o 6 metri circa dei bracci (Padova, Vicenza, Alagia Jaila, Busluk-Fesek, Sivri-Hissar, ecc.) a circa 7 od 8 metri (Verona, Pola, Tomarza, Skupi).

(2) La presenza di chiesette cruciformi (talora anzi già con lo schema della "croce inscritta") in Siria, è attestata da numerosi esempi, risalenti in genere al V-VI secolo, trovati nella zona: a  t-Tuba, a Bosra, Resafa, Anderin, Seqra, Ezra ecc. cfr. LASSUS, "A. C. I.", IV, pp. 480- 441.

(3) Le testimonianze fondamentali sulla morte, la tomba, la cella e successivamente le basiliche di S. Giovanni sono: Policrate, vescovo di Efeso tra il 190 e il 200 s. Cr. (in

da ripetuti scavi e da recenti numerosi studii, è formata a croce: ciò che dà una qualche conferma alla tradizione secondo la quale l'apostolo stesso avrebbe fatto scavare ai suoi discepoli il proprio sepolcro appunto a foggia di croce. Su di essa si elevò un martyrium a pianta quadrata absidata all'esterno; ma che all'interno, per via di pilastrate angolari, si trasformava in sacello crociato (press'a poco come avviene, per es., nell'oratorio di S. Prodocimo di Padova): assumeva cioè la forma ovvia di codesti martyria, in questo caso suggerita anche dal disegno crociato della tomba, ma soprattutto determinata, come ha chiarito il Guyer (1), dagli esempi di mausolei romani esistenti anche nella zona, per es. a Elif ed a Hasan Oghlu (2). E che codesto adattamento

(3) segue:

EUSEBIO, H. E. V., c. 24, 2-4) "Καὶ γὰρ κατὰ τὴν Ἀσὸν μεγάλη στοιχεῖα κεκοῖμεται... ἔτι δὲ καὶ Ἰωάννης ὁ ἐπὶ τὸ στήθος τοῦ Κυρίου ἵνα πεσόντων, ὃς ἐγεννήθη ἱερεὺς τὸ πέταλον πεφορηκῶς καὶ μάρτυς καὶ διδάσκαλος. οὗτος ἐν Ἐφέσῳ κεκοῖμεται"; Ireneo, c. 178 d. Cr. (in EUSEBIO, III, 23, 4) "ἀλλὰ καὶ ἡ ἐν Ἐφέσῳ ἐκκλησία ὑπὸ Παύλου μὲν τεθεμελιωμένη, Ἰωάννου δὲ παραμείναντος αὐτοῖς μέχρι τῶν Τραϊανοῦ χρόνων, μάρτυς ἀληθὴς ἔστι τῆς τῶν ἀποστόλων παραδόσεως" ecc.

(nota il particolare, che Giovanni non è chiamato soltanto διδάσκαλος maestro, ma anche μάρτυς, testimone; e la sua tomba è nominata anche Μαρτύριον); Eusebio stesso, + 339, in H. E., III, c. 39, 6; gli Acta Johannis (ed. LIPZIUS e BONNET, Acta Apostolorum Apocrypha, 2, Lipsia 1898; pp. 203-215); A. Agostino, + 430 (nel Prologo del Trattato 124 in Johannes); Efraimo, vescovo di Antiochia (in Fozio, Bibliot. cod. 229, P. G. vol. 103, coll. 985); Simone Metafraste (P. G. vol. 116, col. 704 sgg.); Procopio (De Aed. ed. Bonn, V, p. 310); Genesio, + 930 (P. G. vol. 100, col. 1145); il pellegrino russo Daniele (c. 1106-1108: cfr. VEGLIERI in "Efesos" I, 1922, pp. 82 sgg.) ecc. ecc.: per altri v. SOTIRIU, in "Ark. Delt.", VII, Atene 1924, pp. 116 sgg. - Per gli scavi, oltre al citato vedi KEIL, XIV vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos, "Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts", vol XXV, 1929, Beibl. 5 e sgg., pp. 20 sgg., fig. 10; vol. XXVI, 1930, Beibl. p. 306, sgg. -

(1) in A. C. I., 3, pp. 434 sgg.

(2) GUYER, Zwei spätantike Grabmonumente Nordmesopotamiens und der älteste Märtyrgrab-Typus der christlichen Kunst ("Aus fünf Jahrtausenden morgenländ. Kultur. Festschrift Max Freiherrn von Oppenheim etc.", Berlino 1933, 5, pp. 148 - 156). -

all'uso cristiano di un tipo locale di mausoleo romano fosse cosa comune è provato dall'analogo esemplare trovato a Korykos (1): anch'esso martyrion innalzato sulle tombe di due martiri cristiani non identificati (2).

Dopo la diffusione, in epoca postcostantiniana, del modulo basilicale, intorno a quel semplice martyrion di Efeso si costruisce, agli inizi del V secolo, una chiesa, che viene anch'essa, negli Atti del Concilio dell'anno 431 chiamata martyrion o apostolion: gli scavi hanno rivelato che essa aveva gli elementi essenziali delle basiliche paleocristiane vere e proprie; ma, modellandosi sull'antico martyrion crociato, che venne da essa inglobato e ne costituì il centro, s'irraggiava nelle quattro direzioni e diveniva, appunto, una chiara basilica a croce libera. Circa un secolo dopo (prima del 550) la basilica di S. Giovanni ad Efeso era nuovamente ripresa per ordine di Giustiniano; ma anche in questa sua ultima e mirabile forma manteneva lo schema crociato dell'originario martyrion, risalente ancora, in

(1) HERZFELD-GUYER, Meriamlik und Korikos, in "Monumenta Asiae Minoris Antiqua", vol. II, pp. 127 sgg., fig. 130.

(2) Negli esempi siriaci la cella, che costituisce il centro della chiesa cruciforme, è in genere (come è apparso anche dagli scavi in S. Giovanni di Efeso, dove, almeno all'esterno la cella primitiva ha la pianta rettangolare absidata) "un edificio poco elevato, rettangolare... con un'abside piccola... di poco ristretta sul rettangolo... simile ai bema trovati a Rusafa, Kalb Louzeh, Kalota e altrove nella Siria: forma che pure si ritrovava a Roma, cioè nel bema della nave di S. Stefano in via Latina, ed in quello eretto da S. Gregorio Magno nella basilica di S. Paolo f. l. m. e conservato in uno schizzo del Panvinio. La questione si pone se ad Antiochia questo bema fosse davvero destinato soltanto per il synthronon del vescovo e del clero (come crede il Lassus) o se non coprisse la tomba di S. Babila oppure una confessione con delle reliquie o una tomba come era il caso a S. Paolo ed a S. Stefano...), KRAUTHEIMER, "R. A. C.", 1939, p. 357. Aderiamo in generale all'ipotesi del Lassus, e pensiamo che la presenza del bema, destinato al synthronon del vescovo e i seggi del clero, in queste celle, indichi appunto che, in tali casi, si trattava di martyria che, come s'è visto, servivano non soltanto da mausolei, ma anche per riunioni liturgiche od ecclesiastiche: che anzi quella loro forma, che non sempre si ritrova, sia stata determinata appunto dalla doppia funzione che l'edificio doveva compiere.

ultima analisi, all'epoca precostantiniana (1).

Quella sistemazione, nella quale l'antico martyrium determina la particolare conformazione a croce libera del tipo basilicale, dovette caratterizzare non poche chiese di martiri, soprattutto in oriente: ciò è provato dall'esistenza di almeno tre altre costruzioni simili: una è l' "ecclesia quadrifida", costruita sopra il pozzo di Giacobbe a S_ichem (2) e descritta dal venerabile Beda e dal vescovo Arculfo (3); l'altra, più recente (della fine del V secolo) è la famosa quadruplici basilica di S. Simeone Stilita presso Antiochia (4): anch'essa in origine martyrium cruciforme, che innestò poi le strutture basilicali sulla pianta ampliata del primitivo mausoleo; la terza, recentemente resa nota dal Lassus (5), è la chiesa di Kaoussié pure ad Antiochia. Quest'ultima presenta aspetti particolarmente evidenti. Gli scavi hanno rivelato un edificio nettamente cruciforme, a quattro bracci uguali terminati da muri rettilinei, e irraggianti dai quattro lati di una cella centrale, quadrata all'esterno, ma resa cruciforme all'interno per mezzo delle consuete pilastrate angolari. Le iscrizioni del pavimento decorato da bei mosaici a cura del vescovo Flaviano, nel marzo del 387, danno questa data, chiamano l'edificio ecclesia e indicano i bracci della croce col nome di éxdrai. I termini sono assai istruttivi: mentre la voce exedrae richiama le celle cimiteriali indicando

(1) v. KEIL, VI vorläufiger Bericht etc., "Jahreshefte des Österr. archaeol. Instit.", vol. XXVII, 1931.

(2) GRAF in "Repertorium für Kunstwissenschaft", vol. XVII, 1894, pp. 128 sgg.

(3) ARCULFUS, De locis sanctis, II, cap. 21, De puteo Samariae, P. L. t. LXXXVIII, col. 802, v. GUYER, in "A.C.I.", 3, 1934, p. 438, fig. 6 a p. 439.

(4) Oltre agli ovvii DE VOGÜE¹, BUTLER, ecc., v. ECOCKARD, Le sanctuaire de Qal'at Semc-an, notes archéologiques in "Bulletin d'études orientales", VI, 1936, pp. 61 - 90.

(5) LASSUS, in "A. C. I.", IV, 1940, pp. 335 sgg., fig. 4 a pag. 340. V. anche dello STESSO, l'Eglise cruciforme, Antioche-Kaoussié 12 F., in "Antioch on-the-Orontes" II, Princeton 1938, pp. 5-44 e DOWNEY, The shrines of St. Babylas at Antioch and Daphne, Ibid. pp. 45 - 48.-

anche per tale via che i bracci dell'edificio crociato sono uno sviluppo appunto delle esedre di tali celle, la voce eclesia attesta che l'edificio serviva non solo come tomba, ma anche per riunioni dei fedeli 'come avvenne per es. per il mausoleo del vescovo martire Policarpo già dal 155 (1), o per il sacello dei diciotto martiri di Saragozza ricordato come chiesa da Prudenzio (2), ecc. Si tratta quindi di un martyrium - da identificare probabilmente con quello innalzato dal vescovo Melezio nel 381 per accogliere il corpo di S. Babila, cacciato da Daphne dall'imperatore Giuliano ventott'anni prima (3) - usato come chiesa dai cristiani di Antiochia.

In ognuno dei casi esaminati, dunque - che non dovettero essere i soli - abbiamo un martyrium, che serve anche per le adunanze liturgiche perciò col tempo assume le strutture della basilica, divenute necessario alla liturgia ormai fissata; ma, pure attraverso codesto innesto, conserva la pianta cruciforme degli antichi mausolei. Dove precisamente l'innesto avvenga, non sapremmo assicurare: la diffusione del tipo del sacello crociato in Anatolia, e la trasformazione seguita in S. Giovanni di Efeso, parrebbero indicare, come centro di maturazione della basilica crociata, la zona costiera dell'Asia Minore. Qui infatti sarebbe storicamente e geograficamente più motivata la convergenza del modulo, diffuso nell'altopiano anatolico, del martyrium con

le strutture basilicali di origine mediterranea, romana e greca. Tuttavia, fu Costantinopoli a realizzare l'esemplare più grandioso e magnifico: la basilica dei Dodici Apostoli.-

Prima di passare ad un tentativo di ricostruzione di questa famosissima chiesa (della quale nulla è rimasto) converrà ritornare brevemente alla storia di San Marco.

Abbiamo già riferito l'ipotesi del Forlati che la prima cappella ducale fosse un sacello cruciforme. Ipotesi accettabile e tutt'altro che ingiustificata; cui Demus ha aggiunto quella, che la prima e siffatta San Marco avesse in luogo della cupola in muratura, uno xylostroulos, cioè

(1) Mart. Polyc. n. XVIII, ed. Dressel in "Patr. Apost. opera", 1857.

(2) Peristephanon, inno IV, 105-108, P. L. t. LX, col. 369.

(3) LASSUS, "A. C. I.", IV, cit., p. 341.

una tettoia lignea come Santa Fosca di Torcello per esempio - sebbene la grandiosità e la robustezza, non necessarie ad una leggera copertura lignea, delle fondazioni rivelate da gli scavi - suggerirebbe piuttosto, ad accettare quest'interpretazione, una cupola concreta in muratura. E' facile immaginare donde Demus può aver tratto suggerimento a questa ipotesi: dalla Cronaca Magno, io penso, e precisamente da quel passo dove, parlando della basilica contariniana (l'attuale), il cronista dice che non era più de paré, zoè de ligname, ma meraviglioso in collone de piera; il che fa pensare che nelle chiese anteriori de ligname fosse soprattutto la copertura, come ovvio. Ma non bisogna pretendere troppo dalle ipotesi. I dubbi che rimangono sulle strutture di quel primo martyrium sono parecchi. E per esempio: sembra che, a differenza del possibile esemplare bizantino e dei più probabili de'sacelli della tradizione paleocristiana del nord Italia, già la prima San Marco avesse la cripta.

Cattaneo ha dimostrato - Forlati ha confermato e Demus ha accolto - che la parte occidentale dell'attuale cripta, situata sotto la cupola, con due colonne centrali e due concamerazioni laterali, è struttura del IX secolo. E' lecito dunque supporre che fin dall'origine la cripta fosse ampia: non certo dell'ovvio tipo semiamulare di quelle ravennati o romane del primo Millennio; ma con vani articolati, ed occupante presumibilmente tutto lo spazio sotto la cupola. Inoltre v'è l'indicazione del Chronicon Altinate, secondo cui tale cripta primitiva avrebbe avuto l'assetto e la forma del Santo Sepolcro (Anastasis) di Gerusalemme: come, a stare alla medesima fonte, in Venezia stessa, quella di San Salvador; e anche, secondo la Cronaca Magno, quella di San Zaccaria. Il pavimento era costituito da una grata di ferro; e si discendeva al sepulcrum - almeno a San Zaccaria - per una scala a due rami. Ciò parrebbe configurare un altro tipo di martyrium: una varietà di quello "a due piani", studiato specialmente da Dyggve e da Grabar in Oriente e in Occidente: non necessariamente cruciforme, sebbene accentrato (onde converrebbe anche ad esso l'impianto d'una cupola su piloni): sua caratteristica fondamentale era di consentire ai fedeli di affacciarsi, come su di un pozzo, sul vano sacro che conteneva la tomba. Infine, le due cronache citate inseriscono la prima San Marco, tipologicamente, in una "serie" di edifici religiosi veneziani: onde l'ipotesi d'una sua singolarità (quale avrebbe avuto se derivava da un puntuale esempio bizantino) lascia, almeno per queste notizie, alquanto dubbiosi. Non dovevan mancare a Venezia, iconografie inconsuete, e strutture più varie del corrente repertorio "esarciale" e tra queste anche martyria cupolati, o a xylostrouli,

di cotesto tipo: S. Giacomo di Rialto, per esempio, o, forse ancor meglio, il santuario già a Venezia, che fu dato in dono al crociato Giovanni da Vidor e da lui "rimontato", coi pezzi primitivi, a Feltre, era, come s'è visto appunto, un martyrium a pozzo. Insomma, non è prudente escludere del tutto che la prima San Marco possa aver avuto la forma di un martyrium "a pozzo" - o martyrium-ciborio - del tipo press'a poco di quello di Antiochia-Kaussié, o di quello del gemello dell'Apostolion costantinopolitano: il San Giovanni di Efeso, s'intende, per la sua parte centrale includente il "pozzo" sacro, le scalette per scendervi, ecc. Ciò tranquillizzerebbe sulle indicazioni delle cronache Altinate e Magno, ma soprattutto, sull'affermazione, in esse, che la San Marco contariniana, non altre, fu esemplata sulla basilica degli Apostoli di Costantinopoli. In questo distinguere e puntualizzare, c'è chiaramente la intenzione di segnalare una novità, rispetto alle costruzioni precedenti; non possiamo non tenerne conto.

Infine, non tutto - anche a parte i vani interrati - è andato distrutto delle strutture del secolo IX. Dell'affioramento a livello "secolare" della cripta penso sia rimasto - sia pure rimaneggiato e completato in seguito, com'è facile precisare - lo stilobate, che fungeva insieme da basso pontile (secondo il carattere preromanico) e da zoccolo, su cui venne a reggersi la prima pergula; e su cui, eliminata questa, venne poi, nel 1349, impostata quella dei Dalle Masegne. Codesto prospetto è decorato da arcatine, in parte originali (16 più 1, secondo Kieslinger, e possiamo credergli) ornate di sculture. Esse ebbero datazioni diverse: intorno al 976 (restauri dello Orseolo), secondo Cattaneo; addirittura dopo l'incendio del 1251 secondo Kieslinger: e che vi sia messo mano a codeste date, è più che probabile. Ma per il nucleo primitivo penso si debba risalire più in su anche dell'ipotesi Cattaneo, fino al secolo IX, perchè lo "stilò" della decorazione tradisce il gusto orientaleggiante sufficientemente documentabile a Venezia in quel secolo, anche su residui al di fuori di San Marco (esempio cornici in calle dello Spezier a S. Stae, ecc.). Non si può dunque escludere la possibilità, che quello zoccolo in origine facesse il giro del quadrato centrale e costituisse il bordo, per così dire, del "pozzo" delle reliquie. Questo interrogativo verrebbe allora a inserirsi nel problema di una possibile prima sistemazione con qualche influenza "carolingia" anche di San Marco. E' abbastanza nota la fase di rimaneggiamento di chiese anteriori, oltre che di fondazioni ex novo, che s'ebbe nel periodo, e con modi, carolingi in tutta la regione veneta - dalla Verona di Pipino e del Beato Pacifico fino all'Aquileia di Massenzio, e più in là al -

l'Istria, alla Dalmazia (esempio il San Donato di Zara, ecc.). L'arcipelago di Venezia non sfuggì del tutto all'azione di tali esempi: la grande quantità di sculture, non di riporto ma eseguite sul luogo (pannelli, plutei, vere da pozzo, frammenti di fregi, ecc.) che ancora vi si trovano, decorate dai caratteristici intrecci carolingi, non lascia dubbi in proposito. Mentre la cripta della prima San Marco, articolata in concamerazioni, non s'adegua alla tradizione esarcale delle piante semianulari, ancor meno a quella bizantina; e rimanda piuttosto al "tipo" delle grandi cripte, appunto, caroline, che non mancavano nella nostra regione: il più grandioso esempio è quello della cripta scavata in questi ultimi anni sotto lo chevet della Santa Sofia di Padova: carolingia se non altro perchè le sue murature sono solidali con quelle del registro inferiore absidale esterno, e perchè sebbene più articolata, simile in pianta a quella del San Salvatore di Sirmione: chiesa eretta, come risulta da documenti, dalla regina Ansa tra il 765 e il 774; ma la cripta, come pensava anche l'Orti Manara che ne lasciò i disegni, è del IX secolo a sua volta avvicicabile a cripte di tipo carolingio (chiesa del convento sul Peterberg presso Fulch; St. Philibert di Grandlieu, ecc.) - La parte più antica della cripta di San Marco s'avvicina appunto a coteste forme.-

Ad ogni modo, questa prima chiesa dei Parteciaci, 140 anni dopo la sua costruzione, fu vittima dell'insurrezione popolare scoppiata nel 976 contro il doge Pietro IV Candiano - rappresentante del partito germanico, quello cioè che s'appoggiava alla protezione d'Ottone di Sassonia: a Venezia non eran tutti bizantinofili in quel secolo, anzi la stessa elezione di questo doge fu favorita da Berengario, ed è prova di una sia pur temporanea prevalenza di filooccidentali nel Ducato. Durante la sommossa Pietro Candiano fu inseguito e ucciso, col figlio bambino, e con l'intera famiglia, proprio nell'atrio di San Marco. - Si salvarono solo la dogaressa Gualdrada, sorella del marchese Ugo di Toscana e il figliastro Vitale Candiano, che si rifugiaronò alla corte di Ottone II a implorarne l'aiuto. In realtà, quella sommossa segnò la vittoria del partito favorevole a Costantinopoli: il nuovo doge, Pietro Orseolo I era uno dei caporioni antigermanici o filobizantini. Questo dico non per raccontare aneddoti, ma perchè spiega la notizia - che non si sa quale fondamento abbia - delle cronache, secondo la quale l'Orseolo, per riparare il palazzo ducale e la basilica di San Marco, si sarebbe giovato di artefici inviatigli da Bisanzio. Durante la sommossa del '76, infatti, il palazzo ducale era stato incendiato, l'incendio s'era propagato a San Marco e più in là, a tutti gli edifici

fino a San Zaccaria. Ma non pare che la chiesa dei Partecipazi andasse completamente distrutta; le cronache riferiscono: gran parte della giexia, magna pars ecclesiae, o meza la chiezia, e, a cominciare da quella di Giovanni Diacono, definiscono l'opera degli Orseoli coi termini redintegrare, aedificare, riparare, restaurare, complere, o anche più precisamente dicono che Pietro I Orseolo reparavit, ubi combusta erat: tutto fa credere che non si sia trattato di una rifondazione vera e propria. In ogni modo, come anche Demus avverte, i residui della chiesa degli Orseoli, che taluno, per esempio il Cattaneo, credette di riconoscere nell'attuale basilica, sono praticamente inverificabili.

E venne finalmente la terza, situabile tra il dogado di Domenico Contarini (1042 - 1071) e quello di Vitale Falier (1086 - 1096): la sua costruzione occupò quasi per intero la seconda metà del sec. XI. Pare non vi fossero, in fondo, ragioni funzionalmente perentorie per il rinnovo: ed anche le ragioni "storiche" che si potrebbero addurre sono abbastanza generiche. La più consistente è forse quella più antica, che come s'è visto accompagnò, se non addirittura determinò, la collocazione del corpo dell'Evangelista, l'erezione del primo sacello e la costruzione della relativa leggenda marciana: voglio dire il rinfocolarsi della rivalità verso Aquileia. Infatti, Domenico Contarini era stato appena eletto doge che il patriarca di Aquileia Poppone (il più grande, dopo Massenzio) con l'acquiescenza pare dell'imperatore Arrigo III invase di nuovo Grado nel 1042 e la mise a ferro e a fuoco. Orso, patriarca gradense se ne lagnò col papa, il quale sentenziò che la chiesa di Grado spettava a Venezia, cui nel 1044 confermò tutti i diritti e le prerogative, proprii di questa sede metropolitana; lo stesso doge Contarini poi recuperò Grado con le armi, e vi ristabilì il patriarca, la cui giurisdizione fu convalidata solennemente dal concilio di Roma nel 1053, che decretò: "totius Venetiae et Histriae caput et metropolis perpetuo haberetur"; e tale rimase, a dispetto d'un editto di Arrigo IV, del 1062, che attribuiva al patriarca aquileiese Godebal la supremazia su Grado e sulle chiese istriane. E' possibile che questo rinfocolarsi di rivalità - la vicenda è estremamente confusa, e interessa anche la Dalmazia; non è il caso di rievocarla - abbia favorito, se non determinato, l'intenzione di coloro che si proclamavano figli primogeniti di San Marco, di ricostruire la basilica in forma più grandiosa, più ricca, più degna; quanto meno possibile "europea" e quanto più possibile "bizantina". Ma sono ragioni un poco forzate. Sta il fatto che dopo l'anno Mille, non solo a Venezia ma in tutto il mondo cristiano, vi fu una sorta

di febbre di rinnovamento e specie degli edifici di culto - notata con un certo stupore anche dai cronisti dell'epoca, de' quali il più noto, ovviamente, e il più citato è Raoul G1aber - il quale dice che si rifecero le chiese anche là dove non ce ne sarebbe stato bisogno - .

Ad ogni modo, per San Marco è certo che si trattò d'una vera e propria rifondazione, su piano diverso e assai ampio (tra l'altro, fu demolita: "fo butà a tera", la vecchia San Teodoro, prima rimasta a latere: "una appresso l'altra; e "fo principiada una magna giesia sola a honor de San Marcho" - dice la Cronaca Magno -: ciò sarebbe sufficiente ad escludere, a mio parere - malgrado il Forlati abbia creduto di poter affermare ch'essa fu impostata sui muri perimetrali della prima cappella, in base al ritrovamento di certi tratti di muratura: la cui interpretazione tuttavia rimane dubbia, specie in rapporto alla carolingia - che la contariniana sia impostata sulle strutture del IX secolo, salvo per la cripta, che si conservò in parte, perchè sotterranea; e perchè ovviamente, il sepolcro sacro era considerato inamovibile). Già ho espresso più volte la mia convinzione: che quest'ultima San Marco, non le precedenti, sia stata esemplata sull'Apostolion di Bisanzio, quale i Veneziani poterono vedere nel Mille: quale cioè era stata, come sostenevo con prove indiscutibili - malgrado l'opinione contraria del Demus (tuttavia isolato) - rinnovata, nella struttura architettonica e nella decorazione a mosaico, ai tempi, e probabilmente per ordinazione, dell'imperatore Costantino VII Porfirogenito.

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

Ribadisco la mia convinzione, che la basilica costantinopolitana che fu presa ad esempio per San Marco, non fu l'Apostolion giustinianéo, che sappiamo quanto fosse in rovina dopo l'iconoclastia; ma quello ch'era stato restaurato o quasi rifatto, specialmente nelle coperture, pur sull'impianto arcaico della "croce libera", in periodo macedone: con più probabilità sotto l'imperatore Costantino Porfirogenito. A questo converrà ora, dunque, ritornare. -

- - -

Il modo di determinarsi del piano generale di questa famosissima basilica dovette essere analogo a quello che abbiamo potuto seguire per il San Giovanni di Efeso. Anche a Bisanzio, prima della costruzione giustiniana, esisteva una chiesa dedicata agli Apostoli, fondata da Costantino (1), la quale era senza dubbio di struttura cruciforme. Su questa non ci sembra vi possano essere dubbi, attesa soprattutto la nota testimonianza di Gregorio di Nazianzo (2), testimone oculare.

Questa "superba dimora dei discepoli di Cristo, che con le braccia a forma di croce s'estende in quattro direzio

(1) V'era una tradizione, che attribuiva la fondazione della chiesa non a Costantino, ma a Costanzo. Questa apparente contraddizione è stata risolta dal REINACH (in "Revue des Etudes grecques", IX, 1896, p. 92) con l'ammettere che Costantino avesse fondato la chiesa, che fu poi terminata e inaugurata da suo figlio Costanzo (337-361). Costui fece trasportare a Costantinopoli la salma di suo padre, morto a Nicomedia nel 337, e la depose dapprima nella chiesa di S. Acacio (Nic. Mesaritis, cfr. HEISENBERG, Grabeskirche und Apostelkirche, Lipsia 1908, II, p. 10-11), poi, quando i SS. Apostoli furono terminati, nel mausoleo che vi si trovava e che da allora servì da sepoltura imperiale. Le reliquie degli Apostoli, che pure arrivarono a Costantinopoli durante il regno di Costanzo, furono invece poste sotto l'altare della basilica.

(2) GREGORIO NAZIANZENO, Carminum Lib. III, sect. I (poëmata de seipso) XVI, vv. 55 sgg., REINACH (loc. cit., p.93, n. 3) dubitava dell'autenticità del poema: HEISENBERG (loc. cit., II, p. 104 sg.), lo ritenne autentico, ma i versi riferentisi ai SS. Apostoli interpolati. Non ci sembra, veramente, che si debba essere così sospettosi.

ni" esaltata dal vescovo del IV secolo tra le chiese di Costantinopoli, non può essere che l' Apostolion fondato da Costantino. Del resto, abbiamo altre attestazioni a confermarlo, e a precisare le nostre cognizioni in proposito. Eusebio, anzitutto (1), il quale ci dà notizia anche dell'esistenza del quadriportico davanti alla chiesa. Altre fonti (2) specificano la sua struttura basilicale coperta da tetto a capriate con le parole "dromiké xilòstegos". Non possiamo sapere se all'incrocio dei due bracci la copertura si sollevasse in forma di cupola, come suppone l' Ebersolt (3): non è impossibile, dato che un altro testo, nella stessa fonte, indica che la basilica era "xilòtrulos" che non è affatto sinonimo di xilòstegos, ma significa propriamente: con cupola lignea. E' probabile quindi che il quadrato centrale determinato dall'incrocio dei bracci, fosse coperto da una sorta di tettoia elevata sopra un tamburo sporgente oltre il tetto dei bracci: tettoie circolari sono ovvie nell'architettura ellenistica e non furon rare nell'architettura romana; sono presenti anche in qualche edificio paleocristiano di Roma (es. S. Stefano Rotondo). Quanto a Costantinopoli, troviamo il termine "xilòtrulos" applicato anche ad un'altra chiesa, quella di San Marco, la cui erezione è attribuita a Teodosio il grande (379-395) (4). -

(1) Vita Costantini, IV, 59.

(2) Cfr. Patria, I, 50, III, I, ed. Preger, t. II, pp. 140, 214.

(3) Monuments, cit., p. 113.

(4) Cfr. Patria, III, 199; ed. Preger, t. II, p. 277. Ciò potrebbe essere sufficiente a dirimere la lunga questione a proposito della copertura del vano centrale di questi edifici cruciformi primitivi: questione acuitasi soprattutto a proposito del S. Simeone Stilita, per il quale gli archeologi sembrano irriducibilmente divisi in due campi opposti: chi crede che il vano centrale fosse coperto, e chi scoperto. Quanto s'è detto sopra attesta che una copertura (a tetto piramidale ligneo) v'era, almeno all'Apostolion di Costantinopoli, anche sul quadrato centrale; è quindi probabile vi fosse anche negli altri edifici analoghi. Per la chiesa cruciforme di Kaussìe presso Antiochia, il Lassus (loc. cit.), rifiuta assolutamente l'ipotesi che la parte centrale fosse scoperta; né d'altronde poteva avere una vera cupola. Probabilmente vi era anche qui, uno xilòtrulos .-

Fu questa la prima chiesa cruciforme dedicata agli Apostoli, e fu esemplare per tutte le altre di analoga dedizione, le quali avrebbero adottato quella struttura appunto per uniformarsi a quel famoso modello imperiale? Lo si potrebbe supporre, ma non si saprebbe esserne sicuri. Abbiamo visto come il sacello a croce libera fosse usato per i martyria in genere, e come l' apostolion di Efeso si fosse costituito, si direbbe per una proiezione del disegno a croce della stessa tomba di San Giovanni. Il piano a forma di croce (stauroeidés) era poi noto a Costantinopoli nel IV secolo: lo attesta la lettera inviata a Porfirio di Gaza dall'imperatrice Eudossia, moglie di Arcadio (395 - 408). Questa lettera conteneva il progetto della chiesa che doveva essere costruita a Gaza sul posto d'un celebre tempio, il Marneion: fu poi elevata, in marmo, da un architetto di Antiochia (1). Un'altra basilica costantinopolitana, quella della Madonna delle Vlacherne, fu trasformata in forma crociata da Giustino II (565 - 578) (2). E di altre basiliche cruciformi, a Roma e altrove, abbiamo avuto occasione di parlare. In ogni caso però, è supponibile che l'esistenza della basilica crociata apostolica costantiniana a Bisanzio abbia contribuito a rendere la sua forma, in certo modo, di prammatica per i sacelli e le chiese dedicati ad Apostoli (3). Dall'esemplare costantinopolitano dovette dipendere la basilica degli Apostoli fondata a Roma sotto il dominio bizantino da Pelagio I (555-560), completata da Giovanni III (560-567) e legata a una donazione di Narsete: chiesa che il Grisar (4) ricostruiva in forma di basilica a croce equilaterale: mentre il Krautheimer (5) pensa che avesse fin dall'origine il santuario a forma triconca quale appare dalla pianta sommaria del Bufalini (1551); sebbene

(1) Cfr. MARCO DIACONO, Vita di Porfirio, vescovo di Gaza, edit. Grégoire e Kugener, Parigi 1930, 75 sg., p.60 sg.

(2) Cfr. THEOFANE, Chronographia, ed. de Boor, p. 244; ZONARA, Hist. XIV, ediz. Dindorf, t. II, p. 285.

(3) Cfr. BETTINI, in "Atti del R. Ist. Ven.", 1937, cit., pp. 219 sgg.

(4) Roma alla fine del mondo antico, p. 627.

(5) Corpus basil. christ., cit., pp. 79 sg. -

le fondazioni d'una delle absidi laterali (ritrovate nell'area dell'attiguo Palazzo Colonna) attestino una struttura del sec. XV. Malgrado ciò, e del fatto che vi siano altri esempi di coro triconco nella Roma quattrocentesca (1), il Grautheimer, per altri attendibili elementi, suppone che il triconco esistesse già nella basilica paleocristiana del VI sec., e che si tratti di una ricostruzione sulle fondamenta antiche, non d'una creazione ex novo del Quattrocento. Ma vi sarebbe un'altra ipotesi, a mio vedere più accettabile: che cioè la chiesa pelagiana, pur avendo press'a poco le medesime dimensioni dell'attuale, fosse effettivamente a pianta crociata, ma avesse, oltre all'abside centrale, anche le terminazioni dei bracci trasversali girate ad abside, come possiamo credere avesse l' Apostolion (S. Nazaro) di Milano; se, come dicemmo, accediamo all'ipotesi che il perimetro attuale di questa ripeta quello dell'antica fondazione ambrosiana. Si è supposto che anche il mausoleo di Galla Placidia a Ravenna fosse in origine un martyrium degli Apostoli, o che per lo meno ripettesse le forme dell'Apostolion costantiniano (2); e abbiamo visto come sia probabile che, in Ravenna stessa, la chiesa degli Apostoli (oggi San Francesco) avesse in origine forma crociata. La chiesa dei SS. Apostoli a Como era una basilica cruciforme. Abbiamo visto anche che l'oratorio di S. Teuteria e Tosca era il martyrium della basilica veronese degli Apostoli; che il San Giovanni Teologo di Efeso era evidentemente - e così era anche chiamato - un Apostolion; che anche il sacello di S. Prodocimo a Padova, come attesta la scritta sull'architrave della pergola, conteneva reliquie di Apostoli (3). Probabilmente esiste qualche altro esempio, che ora si sfugge (4); quelli che ab-

(1) S. Maria del Popolo, 1477 sgg.; S. Agostino 1484 sgg.: posteriori però al rifacimento dei SS. Apostoli, che è del 1473 sgg.

(2) VINCENT, Le plan tréflé dans l'architecture byzantine, in "Rèvue Archèologique", 1920, I.

(3) BETTINI, in "Atti del R. Istit. Ven.", 1937, cit., p. 220 e 278; BETTINI, Monumenti paleocristiani delle Venezie, ecc., cit.

(4) Per esempio la chiesa dei SS. Apostoli di Gerasa, anch'essa cruciforme (VI secolo), appartiene chiaramente a questo gruppo; per essa v. CROWFOOT, Gerasa, New Haven 1938, pp. 256 sgg. Forse vi apparteneva anche la basilica di S. Demetrio a Salonico, naturalmente nella forma che essa ebbe nel V sec.

biamo addotto tuttavia sono sufficienti a provare quanto la forma crociata di tali martyria fosse legata alla dedicazione agli Apostoli. ..

La presenza di tale legame spiega anche perchè, pur quando, per volere di Giustiniano, tanto all'Apostolion di Costantinopoli quanto al San Giovanni di Efeso fu data una forma più monumentale e più splendida, in ambedue i casi non fu abbandonata l'ormai antiquata foggia del santuario primitivo, ma fu riaffermato lo schema della croce libera, sebbene tutto l'edificio subisse un profondo rinnovamento tanto dal lato strutturale che da quello propriamente architettonico.

Il rinnovamento dell'Apostolion costantinopolitano avvenne durante il decennio tra la quarta e la quinta decade del VI secolo: precisamente, la ricostruzione ebbe inizio nel 536, e i lavori durarono fino al 546, anno in cui la nuova basilica fu inaugurata. La decorazione interna fu terminata soltanto da Giustino II (565 - 578) (1). Più che lo stesso grande imperatore, fu l'imperatrice Teodora che si occupò con cura particolarissima di questa fabbrica (2) quasi volesse emulare quanto aveva fatto suo marito per l'erezione della grande Santa Sofia.

Una qualche idea di tale desiderio di emulazione può essere adombrata dalle frasi di storici bizantini, secondo i

(4) segue:

E' da notare che il modo di determinarsi di queste chiese memoriali è simile in ogni caso. I bracci erano riservati alla riunioni (più o meno numerose: quando crescevano, si ingrandiva la chiesa) dei fedeli, ed a tombe di minor conto, o di deposizione posteriore; mentre il vano centrale, conteneva la memoria, l'oggetto venerabile: a Bisanzio la tomba degli Apostoli, a Efeso quella di San Giovanni, a Sicheon il pozzo di Giacobbe, a Kalât-Siman la colonna di San Simeone Stilita, ad Antiochia le tombe di S. Babila e di Melezio, ecc.: sicchè dobbiamo pensare che, di regola, anche là dove rimaneggiamenti posteriori la tolsero, negli edifici di questo tipo la primitiva, originaria tomba fosse nel centro e su questa l'altare.-

(1) Testimonianze di Procopio e di Codino. Cfr. REINACH, in "Revue des études grecques" IX (1890), p. 93 sgg., e HEISENBERG, loc. cit., pp. 2, 118 ecc. -

(2) Cfr. Patria, IV, 32, ediz. T. Preger, t. II, pp. 286-287. -

quali questo santuario sarebbe stato il più grande e il più bello dopo quello di Santa Sofia: "esso era la luna di questo sole" (1).

La ricostruzione giustiniana, pur modificando profondamente le strutture della basilica, conservò l'antico mausoleo di Costantino, e ne eresse un altro, che fu detto il "mausoleo del grande Giustiniano". In esso lo stesso Giustiniano fu sepolto e furono poste in seguito, come nel mausoleo costantiniano, le tombe dei suoi successori.

(Mi sembra non possa sfuggire l'evidenza del significato di questi fatti. E' chiaro che la basilica degli Apostoli di Costantinopoli aveva, tra tutte le chiese di Bisanzio, la funzione degli antichi heroâ ellenistici, dei mausolei imperiali nei Palatia, dei Tetrarchi ecc., di monumento funerario dei fondatori. Non nella grande Santa Sofia, ma ai Santi Apostoli era la tomba del fondatore della città, Costantino; e di Giustiniano, che era considerato un secondo fondatore ecc., e in seguito la chiesa coi suoi annessi servì per secoli come sepoltura imperiale. Anche questo, con ogni probabilità, orientò i Veneziani nella scelta di quel modello, quando Domenico Contarini volle dare un degno reliquiario monumentale ai resti del fondatore ideale di Venezia, San Marco).

E' di grande interesse il tentare di ricostruire idealmente la forma di codesta basilica, anche per l'importanza ch'essa riveste per il problema dell'origine del piano di alcune rare, anzi eccezionali chiese dell'occidente, e in modo particolare del San Marco di Venezia. E' da dire anzitutto che, a nostro avviso, le "novità" delle ricostruzioni giustiniane furono dovute alla genialità creativa di un architetto, che fu il massimo dei costruttori bizantini: Antemio di Tralle. Fu costui uno dei più grandi architetti d'ogni tempo: quegli che diede l'impronta all'architettura del suo secolo, e lasciò, specie nelle zone orientali dell'Europa, un'orma che non si cancellò più, per tutto il periodo di vita dell'impero di Bisanzio. Naturalmente egli assunse gli elementi del suo linguaggio dalla cultura architettonica dell'epoca sua; ma le espressioni che da essi seppe trarre furono potentemente originali: e basterebbe la grande Santa Sofia di Costantinopoli, una delle opere più formidabili - davvero eccezionale - in tutta la storia dell'architettura, ad attestare la forza creativa del suo ingegno. Nell'esecuzione di quest'opera ebbe compagno Isidoro di Mileto - che dobbiamo

(1) Cfr. EBERSOLT, Sanctuaires de Byzance, 1921, p. 31. --

credere tuttavia fosse principalmente un tecnico espertissimo, un diligente collaboratore e realizzatore de' suoi disegni (1) - . Morto costui, il tecnico che si associò ad Antemio fu un nipote di quell'Isidoro, Isidoro il giovane: alla collaborazione, appunto, di Antemio e di Isidoro il giovane dobbiamo la ricostruzione giustiniana dell'Apostolion costantinopolitano.

Di questa chiesa famosa, celebratissima dagli storici bizantini, non ci è rimasto nulla: e nemmeno sappiamo con sicurezza in quale preciso punto di Costantinopoli fosse fondata. Essa fu completamente demolita dopo la conquista turca. L'ipotesi del Wulzinger (2), secondo il quale la moschea di Maometto II (Fatih) sarebbe stata costruita sullo stesso luogo della chiesa, di cui avrebbe riprodotto press'a poco le dimensioni, non è verificabile: non solo nulla attesta il fatto; ma, in più, la stessa moschea Fatih fu ricostruita nel sec. XVIII (3). E' tuttavia possibile tentare una rico-

(1) Le notizie principali sopra l'architetto Antemio di Tralle si traggono dallo storico Agatio di Myrina: cfr. SCHNEIDER, Die Hagia Sophia zu Konstantinopel. "Bilderhefte antiker Kunst", Heft VI, Berlin 1939: da esse appare chiaro che il vero creatore di idee architettoniche fu appunto Antemio. La più interessante e, a nostro avviso, completa caratterizzazione dello "stile" di Antemio, è implicitamente contenuta nell'importante lavoro di ZALOZIECKY, Die Sophienkircke in Konstantinopel, cit.

(2) WULZINGER, in "Byzantion", t. VII, 1932, pp. 7 sgg.

(3) L'Apostolion, quando Costantinopoli fu conquistata dai Turchi (1453) era già cadente, anzi per questa ragione era già stata da qualche tempo abbandonata come sede patriarcale. La moschea Fatih, secondo attesta l'iscrizione del calligrafo Alibin-Sofi sulla grande porta della giamia attuale, fu costruita tra il 1463 e il 1471; ma il terremoto del 1765 la fece crollare in gran parte, e il sultano Mustafà III, fattine radere al suolo i tronconi, fece innalzare tra il 1767 e il 1771 l'attuale moschea dall'architetto El Hadach Ahmed Daje Sade. Non possiamo sapere quanto questa costruzione turca settecentesca (composta da una vasta cinta comprendente numerosi edifici mussulmani: imaret, medresse, bagni, han) corrisponda alla giamia originaria (le tradizioni in proposito, raccolte specialmente dal GIESE, Lipsia 1925, sono piuttosto incerte); tanto meno quindi ci è possibile istituire un rapporto diretto con le dimensioni dell'Apostolion, la cui impostazione dovrebbe, secondo l'ipotesi Wulzinger, coincidere

struzione ideale dell'Apostolion, traendo notizie da varie fonti, che possiamo raggruppare in tre sezioni:

1) gli storici che ci han lasciato descrizioni della basilica: cioè Procopio di Cesarea (+ 562), Costantino Rodio (930-944), Nicola Mesarite (1199-1203), oltre ad altri testi che ci offrono notizie di carattere accessorio, come il Libro delle Cerimonie di Costantino Porfirogenito (redatto poco dopo il 944 (1), e accenni in altri scritti;

2) i documenti grafici, la cui interpretazione tuttavia sarà da discutere, come le due miniature del Menologio di Basilio II, quelle dei due codici delle Omelie del monaco Giacomo (Bibliothèque Nationale, gr. 1208, fol. 3 v.º; Vaticanus, gr. 1162, fol. 2 v.º) e qualche altro disegno;

3) il confronto con altre chiese, note perchè esistenti o perchè riconosciute attraverso scavi, le quali ci sono attestate attendibilmente come analoghe all'Apostolion: cioè il San Giovanni di Efeso ed il San Marco di Venezia. Sulla scorta, in parte o in tutto, di tali dati infatti, sono state tentate ricostruzioni ad opera di vari studiosi: principalmente dallo Heisenberg (2). Ma bisogna premettere subito

(3) segue:

in parte con quella dell'attuale moschea. Tutto quel che sappiamo, a proposito dell'ubicazione dell'Apostolion, è ch'esso s'innalzava dalla parte della valle del Likos, e che la vassilissa Teodora vi fece porre delle fondazioni enormi, composte di pietre grandissime, per ottenere la spianata di base e allontanare il pericolo degli slittamenti provocati dal defluire del Likos (cfr. Patria, IV, 32, ediz. PREGGER, t. II, pp. 286 - 287). Soltanto una completa campagna di scavi sotto e intorno la Fatih potrebbe dunque decidere sull'attendibilità dell'ipotesi (nei dintorni immediati si trovano alquanto costruzioni bizantine, e relitti turchi quattrocenteschi; ma ciò è ovvio pressochè in ogni punto di Costantinopoli), la quale fino ad ora deve considerarsi gratuita (cfr. EBERSOLT, Monuments d'arch. byz., cit., p. 151). L'autore della Historia politica Constantinopoleos (ediz. Bonn, p. 28) non fa nessun cenno a questo problema topografico. -

(1) Contiene la lunga relazione della trionfale traduzione dell'immagine miracolosa di Cristo da Edessa a Costantinopoli, avvenuta nel 944.

(2) HEISENBERG, Die Apostelkirche in Konstantinopel: è la

./.

che codeste ricostruzioni, sebbene parecchie elaborate con conoscenza, penetrazione e abilità grandi, e con uno sfruttamento spesso assai intelligente dei dati a disposizione, con tutte, stranamente, viziate da un difetto fondamentale: quello cioè di non tenere il conto dovuto dell'ultimo rimaneggiamento della basilica costantinopolitana. Eppure tale rimaneggiamento vi fu: e fu anzi, se dobbiamo credere agli storici, così profondo da apparire un vero e proprio rifacimento.

L'anonimo storico bizantino noto col nome di Continuatore di Teofane, è molto esplicito in proposito: egli anzitutto attribuisce la ricostruzione all'imperatore Costantino Porfirogenito e non a suo padre Basilio I come taluno ripete; inoltre si esprime in termini che fanno pensare ad una vera e propria trasformazione dell'edificio: "Ma che dire delle costruzioni dell'imperatore [Costantino VII] nel palazzo di Eria, ammirevoli per la grandiosità e lo splendore dell'architettura e per l'abside quadrata, agli angoli della quale egli voleva innalzare altre fabbriche? In questo modo è stata ricostruita la chiesa bellissima dei Santi Apostoli, lodata a buon diritto perchè, di quanto si distingue dalla vecchia costruzione per grandezza, di tanto la supera anche per ciò che riguarda lo splendore e la decorazione dei vani interni. E non si può descrivere il piacere e la quiete, fascino a consolazione dell'anima, che i venti d'estate procurano; spirando qua e là" (1). Lo storico bizantino ci dice anche di più:

(2) segue:

seconda parte dell'opera Graberskirche und Apostelkirche, cit. E' il lavoro fondamentale sull'argomento, sebbene non possa tener conto degli ultimi scavi di Efeso, iniziati nel 1921. Prima di questo son da citare REINACH, in "Revue des études grecques", vol IX (186), pp. 91-103; WULFF, in "Byzantinische Zetschrift", vol VII (1898), pp. 310-331; GURLITT, Die Baukunst Konstantinopels, Berlino 1907; dopo, WULFF, Altchristliche und byzantinische Kunst, 1913, vol. II; BRICARELLI, in "Civiltà Cattolica", 1915, vol. IV e 1916, vol. I; SOTIRIU in " ", vol. III (1921-22), Atene 1924, pp. 89 sgg.; KEIL in "Jahreshefte des Österreich, archäol. Inst. Wien", vol. XXVII, 1931; WULZINGER, loc. cit., 1932; MARANGONI, L'architetto ignoto di San Marco, Venezia 1933; EBERSOLT, Monuments cit., 1934; BETTINI, in "Atti R. Istituto Ven.", cit., 1936 (Venezia 1937).

(1) CONT. TEOF, 26 (Corpus Script. Hist. Byz., Bonn 1830-40, pp. 451-2).

ricorda il nome dell'architetto, Teodoro Velonà, che il Porfirogenito "onorò con la dignità di patrizio, perchè fu il creatore di quella elegante e magnifica chiesa [dei SS. Apostoli] (1), anzi più tardi "lo nominò prefetto della città, come uomo adatto e colto e d'ingegno, ecc. ecc." (2). Le attestazioni sono troppo precise e circostanziate per essere messe in dubbio; e del resto il compilatore (forse identificabile con Teodoro Defnopates)(3) della continuazione del

(1) CONT. TEOF., 27, p. 452.

(2) CONT. TEOF., 14, p. 446.

(3) Almeno secondo il SCESTAKOV, il problema dell'autore della Continuazione di Teofane (russo) in "2° Congresso internaz. di studi bizantini", Belgrado 1927, (Belgrado 1929), pp. 35-45. E' onesto da parte mia aggiungere che l'attribuzione dell'Apostolion costantinopolitano al Velonà - proposta dallo Stransky, e da me accettata ed elaborata nel vecchio Libro sull' Architettura di San Marco - non è stata accolta senza riserve: vi fu chi sostenne, che il passo dello storico bizantino noto come Continuatore di Teofane, dal quale avevamo tratto la notizia, non si riferiva alla grande basilica degli Apostoli di Costantinopoli, ma ad un'altra chiesa degli Apostoli, la quale era al di là del Bosforo, press'a poco dove oggi si trova il sobborgo turco di Uskùdar (Scutari d'Asia), dove gli imperatori bizantini avevano una specie di luogo di villeggiatura: la località si chiamava allora Hiria: è qui che Teodoro Velonàs avrebbe costruito un piccolo Apostolion. Io non avrei difficoltà ad ammettere una correzione siffatta, ma debbo fare alcune osservazioni. Teofane parla di una ricostruzione grandiosa; e sebbene poco innanzi abbia trattato delle fabbriche di Costantino a Scutari, non dice esplicitamente che l'Apostolion si trovasse in questo luogo, accenna solo ad una somiglianza di vicende architettoniche ("In questo modo", ecc.). Secondo replica: che la prova archeologica condotta in seguito è risultata totalmente negativa. E' stato possibile identificare il luogo dove, secondo ogni notizia in nostro possesso, sarebbe stata costruita questa piccola basilica degli Apostoli: si chiama oggi Giadde Bostàn, a tre miglia circa ad est di Kadiköy, l'antica Calcedonia. - Sono stati fatti qui degli scavi d'assaggio, ma nessuna traccia dell'esistenza d'una basilica così grandiosa, così splendida, quale quella che ci viene descritta dallo storico bizantino, è stata rinvenuta: nemmeno il più modesto relitto di fondazione, nemmeno una pietra. Ciò malgrado (la questione comunque è sempre aperta) io non

./.

le cronache di Teofane, di Genesio, ecc. apparteneva sicuramente alla cerchia di letterati e di storici riunita intorno a Costantino e pertanto non solo era stato testimone oculare di buona parte degli avvenimenti del periodo tra il 913 e il 961, che descrive; ma era troppo sottoposto a immediato controllo per mentire su fatti attuali e conosciuti da tutti. Ma, pur lasciando queste considerazioni, e pure volendo tener conto di qualche esagerazione encomiastica - mi pare innegabile, per altri elementi che vedremo tra poco - che il restauro dei SS. Apostoli fatto ebbe effettivamente luogo. Esso avvenne, con ogni probabilità, nel decennio tra il 930 e il 940, comunque entro il periodo noto dell'attività di Costantino Rodio, il quale stese la sua descrizione poetica in trimetri del rinnovato Apostolion, appunto per incarico dello stesso Porfirogenito, e presumibilmente, non molto tempo dopo la ricostruzione della basilica (1).

Questa precisazione ha una conseguenza ovvia, e importante: non soltanto le notizie - e sono le più abbondanti - che possiamo trarre dall' "Ekfrasis tou Naoù tou Agìon Apostòlon" di Costantino Rodio, ma anche quelle del Libro delle Cerimonie, e a maggior ragione quelle di Nicola Mesarite, oltre agli scarsi elementi ricavabili dalle miniature citate poc'anzi, non si possono riferire all'Apostolion del VI secolo, che Giustiniano fece costruire

(3) segue:

ho difficoltà ad ammettere la possibilità che Costantino Porfirogenito si sia cavato il gusto di farsi costruire una chiesa dedicata agli Apostoli anche nel suo luogo di villeggiatura; e che il passo, citato da Stransky e da me, di Teofane Continuato, si riferisce a questa. Ciò che non trovo convincente è che lo stesso Demus, creda di poter senz'altro concludere - nel suo libro, che vi ho citato ormai più volte come il più aggiornato sull'argomento, sull'architettura di San Marco - che, dal momento che la notizia del cronista bizantino non si riferiva, secondo lui, alla grande basilica costantinopolitana degli Apostoli, si dovesse dedurre che questa non era stata rifatta nel secolo X; ma che, quella che videro i Veneziani, era sempre la vecchia fabbrica di Giustiniano, del VI secolo.-

(1) Il poeta insiste sull'esattezza della sua descrizione della chiesa. Per essere ancor più preciso aveva avuto l'idea di salire sulla colonna di Teodosio per poterne di là meglio abbracciare l'aspetto architettonico esterno.

da Antemio di Tralle, ma all'Apostolion del X, che Costantino VII fece rinnovare - non è escluso, da Teodoro Velonà, visto che costui era il suo "architetto di corte" -. Di più: i confronti che s'usano fare con il San Marco di Venezia vanno riferiti a quest'Apostolion del X secolo, non a quello del VI; giacchè naturalmente gli architetti che rifecero nell' XI secolo San Marco per Domenico Contarini, potevano aver veduto la basilica del Porfirogenito, ma non certo quella di Giustiniano. Risulta infine abbastanza inesatto ogni accertamento troppo puntuale tra quanto ci hanno rivelato gli scavi di San Giovanni di Efeso (basilica, questa, costruita nel VI sec., senza rifacimenti ulteriori) e le notizie del X sec. o posteriori, sull'Apostolion costantinopolitano; soprattutto è, chiaramente, viziata alla base ogni teoria che, notando ovvie divergenze tra San Marco e i resti di San Giovanni ad Efeso, concluda lo screditare senz'altro la tradizione che fa dei SS. Apostoli l'ispiratrice di San Marco (1). San Giovanni, infatti, era sorella dell' Apostolion giustiniano, non di quello del Porfirogenito; e San Marco si ispirò a quest'ultimo, non a quello (2).

Tutto ciò sembra elementare; ed è veramente strano che i numerosi ed accurati studi sull'argomento non vi abbiano fatto la necessaria attenzione. Con questo non vogliamo dire che le notizie dal X secolo in poi non siano utili anche per i tentativi di ricostruzione della basilica giustiniana. Il nuovo Apostolion del X secolo, infatti, non poté, per ragioni che chiariremo più innanzi, prescindere del tutto dalle strutture anteriori: le quali furono incorporate nella nuova fabbrica. Ma dovremo, appunto, nelle descrizioni medievali di questa, cercar di riconoscere quelle strutture più antiche: e ciò sarà, fino a un certo punto, possibile per via di eliminazione: togliendo cioè da quelle descrizioni gli elementi architettonici che appaiono appartenere allo stile del "secondo periodo aureo" bizantino, e non a quello giustiniano. Insomma dovremo esercitare sull'argomento l'articolato controllo d'una critica storicamente concreta e particolarmente attenta alle sfumature.

In sostanza, per la ricostruzione della basilica paleocristiana degli Apostoli rinnovata da Giustiniano, le fonti davvero sicure perchè contemporanee sono soltanto due: la

(1) MARANGONI, op. cit.

(2) Cfr. BETTINI, in "Atti del R. Istitut. Veneto", cit.

descrizione di Procopio e il confronto con il San Giovanni di Efeso. La descrizione di Procopio è così breve, che possiamo tradurla integralmente: "Era a Bisanzio un tempio vetusto, dedicato a tutti gli Apostoli, il quale per la lunga età era così rovinato, che sembrava dovesse precipitare da un giorno all'altro. Questo l'imperatore Giustiniano, demolito dalle fondamenta, non soltanto volle rinnovare, ma anzi far più grande e più splendido: inoltre ne diede egli l'idea generale a questo modo. Si tirano due linee rette, che si tagliano a vicenda nel loro mezzo, commesse in forma di croce: l'una diretta da ponente a oriente, l'altra attraverso, da mezzogiorno a settentrione. Codeste linee, eccetto l'ambito esterno delle pareti, sono circondate da ordini interni di colonne sopra e sotto. All'incrocio di tali linee, in un punto che è nel mezzo quasi d'ogni direzione è costruito e inaugurato il santuario: così giustamente si chiama il luogo dove è interdetta l'entrata di quelli che non trattano le cose divine. Di qui poi i vani laterali, che si dipartono trasversalmente, sono tra sé uguali; invece quella parte dello spazio sviluppato longitudinalmente, che volge ad occidente, supera l'altra di quel tanto che è necessario per dar la figura della croce. Per quel che riguarda il tetto, la parte che sta sopra il santuario, non differisce per nulla da quella del centro del tempio della saggezza (S. Sofia) se non per la grandezza, nella quale le resta al di sotto. Infatti quattro archi, girati e connessi nello stesso modo, reggono un tamburo rotondo e finestrato, su cui sta la cupola sferica che sembra sospesa nell'aria, sicchè la fabbrica ha l'apparenza di non esser solida, sebbene sia parecchio robusta. Così dunque è costruito il centro della copertura; mentre sui quattro lati, dei quali ho detto, sono delle volte uguali in grandezza a quella di mezzo. L'unica differenza è che sotto queste cupole rotonde non vi è alcuna finestra" (1).

Si trattava dunque, manifestamente, d'una chiesa a croce libera, coperta da cinque cupole: una sul quadrato centrale, all'intersezione delle due navate, le altre quattro sui bracci della croce. La cupola centrale era sostenuta da quattro archi e la sua base circolare (tò kykloteres) era traforata da finestre, che dovevan essere piuttosto fitte, se Procopio può dire che la cupola sembrava sospesa sul vuoto, come quella di Santa Sofia. Le altre cupole erano cieche, ma della stessa altezza della centrale. Il santuario si trovava, non all'estremità orientale, ma al centro, all'intersezione delle due navi. Queste erano divise da colonnati, che circondavano tutto lo sviluppo interno delle pareti: quindi anche dal lato dell'ingresso e da quello orientale: cosa del

(1) PROCOPIO, De Aedif., I, 4, Bonn III, 2, p. 187.

resto comprensibile, giacchè il braccio orientale della croce non doveva terminare in abside, ma con un muro rettilineo (se vi fosse stata abside Procopio l'avrebbe detto, e del resto non era indispensabile, visto che il santuario vero e proprio, con l'altare, si trovava al centro: cosa non di uso corrente ma non senza altri esempi, specie in codeste basiliche-martyria). Sopra il colonnato del piano terra, si sviluppava un secondo colonnato, quello delle gallerie, e anch'esso faceva il giro di tutta la chiesa (altro elemento che esclude l'esistenza dell'abside ad est). Particolare interessante: il braccio ovest della croce era più lungo degli altri. Il sistema di sostegno della cupola era identico a quello di Santa Sofia: vale a dire la cupola, traforata da una fitta cintura di finestre alla base, poggiava su quattro grandi archi (apsides), che si reggevano su quattro pilastri. Lo storico non dice se vi fosse narteca, atrio, ecc.; forse perchè la cosa era ovvia, esistendo già tali strutture nell'Apostolion fondato da Costantino.

Confrontiamo ora questa descrizione schematica col San Giovanni di Efeso. Anche di esso Procopio ci dà un breve accenno, che tuttavia contiene dati interessanti: "Era un luogo davanti la città di Efeso di difficile accesso, di poca terra, e se mai si coltivasse, non tale da dar frutti; ma duro ed aspro per ogni dove. Qui un tempo gli abitanti avevano eretto un tempio a Giovanni Apostolo, il quale è chiamato il Teologo, perchè egli ha discorso delle cose divine meglio che l'ingegno umano possa comprendere. Questo tempio essendo piccolo e rovinoso per i suoi molti anni, l'imperatore Giustiniano, demolitolo fino alle fondamenta, rifece così grande e splendido che, a dirlo con poche parole, è similissimo, e in tutto uguale a quella chiesa, ch'egli fabbricò nella città reale e consacrò a tutti gli Apostoli, siccome ho detto sopra negli altri libri" (1). Gli scavi fatti sul luogo hanno poi in questi anni rivelato, come s'è detto, le fondazioni e le strutture del San Giovanni giustiniano, oltre che i resti della chiesa più antica e della primitiva cella dell'apostolo.

La più antica basilica di San Giovanni, che data dall'inizio del V secolo, allargava, come abbiám visto, lo schema cruciforme della cella, che ne costituiva il centro. Questa cella fu conservata; ma i suoi muri esterni vennero traforati da grandi aperture ad arco, che misero l'interno del mausoleo in comunicazione con le navate della basilica. Questa, a parte la sua forma crociata, era una basilica latina pressochè normale: divisa in tre navate da due filari

(1) PROCOPIO, De Aedif., V, I, Bonn, III, 2, p. 310.

di colonne, senza inserzione di pilastri, nei tre bracci ovest, nord e sud; soltanto nel braccio est, cioè nel tratto absidale, le file di colonne diventavano quattro e quindi le navate risultavano cinque anzichè tre; tuttavia anche questa parte della chiesa ripeteva le forme d'una normale basilica occidentale a cinque navate, come quelle di Roma o dell'Africa. E la copertura dell'edificio doveva essere, appunto come in codeste basiliche, a capriate e a tetto piano.

Nella basilica giustiniana lo stile si rinnova radicalmente. La preesistenza della chiesa del V, e probabilmente anche la fedeltà, volutamente mantenuta, alla sua forma a croce latina, non hanno intorbidato il libero affermarsi del principio, attuato in Santa Sofia, e definitivo per l'architettura bizantina, dell'organica subordinazione degli spazi ad un centro di risoluzione; vedremo che quel principio non manca d'esercitare il suo dominio sulla distribuzione delle masse murarie e delle masse atmosferiche dell'interno. L'antica cella centrale con la tomba dell'apostolo non ha più la sua cinta di pareti, ma si è disciolta nel rapporto con le navate: soltanto una reminiscenza dei tronconi angolari de' suoi muri è forse rimasta nel carattere massiccio dei quattro piloni che reggono la cupola di mezzo. L'uniforme sfilata di colonne, composta, nelle basiliche normali antecedenti, da un susseguirsi di elementi di uguale valore, viene frazionata da pilastri intercalati nei colonnati: e questi centri di forza rapprendono, per così dire, intorno a sé, in nuclei organici, le sezioni dello spazio che assumono valore quasi di campate: complesse unità spaziali coperte da una cupola e tutte subordinate alla campata centrale ed alla sua cupola che accentra e domina, se non altro perchè finestrata e perciò luminosa, l'intera articolata spazialità dell'edificio.

Tutto un altro spirito s'afferma nella nuova chiesa giustiniana: uno spirito che, come abbiám detto, vorremmo attribuire alla personalità creatrice del grande artista Antemio di Tralle; giacchè riteniamo che il San Giovanni sia una replica dell' Apostolion costantinopolitano.

E ad ogni modo, la chiesa di Efeso va inserita nella ristretta serie che comprende l'Apostolion di Costantinopoli e il San Marco di Venezia. Avessimo a prendere alla lettera le parole di Procopio, dovremmo credere che l' Apostolion di Costantinopoli, ricostruito da Giustiniano, era identico ("emferéstatos kaì pantàpasin enamillos") al San Giovanni di Efeso. Ma non credo dobbiamo prenderle alla lettera. Evidentemente Procopio aveva inteso istituire, con espressione particolarmente forte e spiccia ("a dirlo con poche parole"), un parallelo chiuso tra i due monumenti, la cui somiglianza doveva apparire anche più notevole per il fatto che essi erano esempi unici: non esisteva infatti nessun'altra basilica di

quello schema. Ma potevano esservi delle differenze nei particolari. Differenze sono state ripetutamente rilevate da tutti coloro che, dal Sotiriu in poi, hanno fatto codesto confronto; ma costoro, come s'è detto, si sono fondati principalmente, anzi quasi esclusivamente, sulla descrizione dell'Apostolion di Costantino Rodio, la quale, sappiamo, elenca con estrema minuzia e grande precisione gli aspetti della chiesa fatta rifare dal Porfirogenito, non di quella di Giustiniano. Ora noi non possiamo seriamente ritenere che questa descrizione sia in tutto e per tutto valida anche per la basilica del VI secolo. Possiamo bensì credere che i rimaneggiamenti di Costantino Porfirogenito non siano stati radicali: che siano consistiti principalmente in un grande restauro interno - in particolare delle cupole -, in una ripresa e, diremo, in un "aggiornamento" delle cortine murarie esterne, e nell'aggiunta probabile di altre strutture intorno al nucleo centrale rimasto in sostanza quello che era: ciò che legittimerebbe l' "ampliamento" della chiesa indicato dal cronista del X secolo. A questa convinzione ci portano alcuni elementi di carattere induttivo. Anzitutto, è indubbio che l'imperatore e la sua cerchia di dotti e di intenditori e l'architetto, abbiano voluto deliberatamente, a ragion veduta, conservare l'antico schema dell' Apostolion. Se fosse stato del tutto libero da tale vincolo, l'architetto avrebbe costruito una basilica, crociata sì, ma a croce inscritta: d'un modulo cioè, che dalla Nea di Basilio I in poi, era assolutamente predominante nel lessico architettonico bizantino del tempo. Non si sarebbe mai sognato di riprendere un piano così antiquato, in ogni epoca eccezionale, ma del tutto senza esempi nell'epoca sua. Dobbiamo quindi credere che il ricostruttore abbia conservato quanto rimaneva e quanto era ancora usufruibile delle strutture giustiniane: con qualche modificazione, che potremo identificare più innanzi.

Per ora basterà indicare quelle che, secondo noi, potranno essere le innovazioni più generali, più a grandi linee. Anzitutto, il Velonàs, o chiunque fosse l'architetto, dovette accorciare il braccio occidentale dell'edificio, in modo da rendere la pianta della chiesa a forma di croce quasi perfettamente equilatera. Abbiamo visto, dalle parole di Procopio, che, nell'Apostolion giustiniano, "quella parte dello spazio sviluppato longitudinalmente, che volgeva ad occidente, superava l'altro di quel tanto che era necessario per dar la figura della Croce": la chiesa aveva quindi la forma che s'usa dire di croce latina, non di croce greca. Invece è assai probabile che l'Apostolion del X secolo fosse a croce greca: lo deduciamo tanto dalle descrizioni citate, quanto da ciò che possiamo capire attraverso alcune rappresentazioni miniate ed anche qualche disegno: per es. quello di Hartman

Schedel (1). Vedremo che, con ogni probabilità, anche la ricostruzione del X secolo doveva mantenere un certo maggiore allungamento della navata longitudinale rispetto alla trasversale; ma non così accentuato come indicherebbero le parole di Procopio. Si dovette ritoccare la vecchia planimetria in questo senso: è probabile lo si sia fatto, anzitutto isolando l'atrio, la cui esistenza loutir è attestata in vari punti del Libro delle Cerimonie (2), e poi portando all'esterno il narteca, che forse nella chiesa giustiniana, come in San Giovanni, faceva parte del vano interno della chiesa. A ritener questo ci inducono le seguenti osservazioni: I) le chiese bizantine dal X secolo in poi hanno appunto il narteca che non fa parte del vano interno della chiesa ma è attaccato esteriormente ad esso; II) il San Marco di Venezia ha appunto un atrio di questo tipo. Che poi il narteca esistesse nell' Apostolion del X secolo è chiarito da un passo del Libro delle Cerimonie, dal quale deduciamo inoltre, che dalla parte sinistra di questo narteca, cioè a nord (e forse anche, simmetricamente, a sud) v'era una scala a chiocciola (kòglias), per mezzo della quale si accedeva alla galleria sopra lo stesso narteca. Ai matronei invece si saliva dalla parte orientale, a mezzo d'una scala di legno che si trovava accanto al mausoleo di Costantino, situato appunto presso l'estremità est della chiesa. E' poi molto probabile che codesto narteca non si stendesse soltanto lungo la facciata occidentale, ma si prolungasse anche, a gomito, sul lato nord del braccio occidentale della croce (3), avesse cioè una forma molto simile a quella che oggi appare nel San Marco di Venezia. Codesta forma era, con ogni probabilità, dovuta al rifacimento del secolo X, e intendeva rispondere a particolari esigenze della liturgia imperiale: non dobbiamo dimenticare che l' Apostolion conteneva le tombe degli imperatori ed era particolarmente legato alle cerimonie dell'aula. Quanto alla ripetizione di questo particolare in San Marco, altrimenti inspiegabile, essa ha la sua ragione, sia nella volontà dei Veneziani di mantenersi fedeli all'esempio bizantino, sia anche nell'evidente analogia di "funzioni" tra i due monumenti, essendo anche San Marco la chiesa particolare del Doge. -

(1) Memorabilienbuch, Monaco, Hof und Staatsbibliothek, Cod. lat. 418.

(2) Ediz. Bonn, I, 10, p. 76, 77, 80; II, 6, p. 532; II, 7, p. 536.

(3) Cfr. EBERSOLT, op. cit., p. 150, n. 74.

La lettura del Libro delle Cerimonie ci potrà non soltanto chiarire la posizione di numerosi vani adiacenti alla chiesa vera e propria, ma anche potrà precisarci alcuni elementi della struttura della chiesa stessa - beninteso della chiesa del tempo di Costantino Porfirogenito- ma fu appunto, come s'è detto, questa chiesa ad essere veduta dai ricostruttori di San Marco.

La corte imperiale si recava ai SS. Apostoli in varie occasioni durante l'anno: il lunedì di Pasqua; la domenica dopo Pasqua; il giorno anniversario della morte di Costantino il Grande, il 21 maggio; il giorno di Ognissanti, che cadeva nella prima domenica dopo la Pentecoste, e in vari altri giorni anniversari degli imperatori defunti, per celebrarne la memoria (1). (Soltanto dal sec. XIV l'imperatore si limitò ad andare all'Apostolion nelle sole feste di Costantino e degli Apostoli) (2). Per entrare in chiesa, la processione attraversava l'atrio (loutir) che doveva aver l'aspetto di un cortile, secondo Ebersolt (3), simile a quello che troviamo indicato all'angolo sudovest di Santa Sofia: è interessante notare che ad un lato di tale cortile si trovava un horologion (4). Orologi, come sappiamo, non mancavano a Costantinopoli: ve n'erano nel Palazzo Sacro, al Milione, e in altri luoghi. Su quello dei SS. Apostoli non abbiamo, purtroppo, notizie particolareggiate; ma è assai probabile fosse simile a quello che si trovava al lato occidentale di Santa Sofia, sul quale abbiamo invece qualche maggiore ragguaglio. Harun-ibn-Jahja, che ci ha lasciato una descrizione di Costantinopoli al tempo di Alessandro, figlio di Basilio I, ce ne parla, situandolo appunto anch'egli ad occidente della basilica. Risulta che quest'horologion doveva avere l'aspetto d'una specie di torre o edicola che si trovava in un cortile interno: nell'alto di essa era inserito l'orologio vero e proprio, ch'era un esemplare di quegli oggetti a movimenti meccanici combinati, che erano una specialità dei bizantini (nel Palazzo v'eran sale con animali metallici che si muovevano, che ruggivano, gettavano acqua

(1) Cfr. Lib. Cerem., I, 10, p. 76 sg., p. 85; I, 37, p. 188; II, 52, p. 768-769; II, 52, p. 773; II, 6, p. 532 sg.; II, 7, p. 535 sgg.; II, 52, p. 780.

(2) CODINUS, De Officiis XV, ed. Bonn. p. 81. Cfr. EBERSOL, Sanctuaires cit., p. 33.

(3) Sainte-Sophie de Constantinople, 1910, pp. 2, 4-6, 36.

(4) Lib. Cerem., II, 7, pp. 535, 536.

dalla bocca, ecc.) (1). Infatti Harun-ibn-Jahja riferisce che nel quadrante v'erano ventiquattro porticine che indicavano le ore del giorno e della notte. Allo scoccare dell'ora la porticina corrispondente si apriva automaticamente, restava aperta durante l'intera ora, ed automaticamente si chiudeva all'ultimo minuto: subito allora si apriva la porta successiva, che restava aperta per tutta l'ora, e così via. Un altro viaggiatore arabo, Quazvini, aggiunge che, quando la porta corrispondente all'ora si apriva, una figura ne usciva e rimaneva visibile durante l'intera ora; finita questa, la figura si ritirava e la porta si richiudeva, mentre si apriva la successiva ed appariva un'altra figurina, e così di seguito (2).

Sotto l'orologio si trovava una porta, detta appunto la porta dell'Orologio: attraverso la quale passava la processione imperiale per entrare nel grande atrio di Santa Sofia (3).

(1) Coteste stranezze non erano, propriamente, un'invenzione bizantina - come, del resto, le altre meraviglie, e la stessa grandiosità e complessità del Palazzo di Costantinopoli. Si son dette, naturalmente, "orientali", e, facendo il consueto corto circuito archeologico, si son citati la Sublime Porta dei Sultani e il Cremlino degli Zar. Ma, a quanto attesta Svetonio (Nero, 39), La Domus Aurea di Nerone, la cui idea potè ben uscire dal cervello esaltato e sregolato di quest'imperatore; quella Domus, la cui esecuzione probabilmente si dovette agli architetti romani Severo e Celere, come se ne dovette la decorazione al pittore romano Fabullo o Amulio (Plinio, N.H. XXXV, 120), aveva già tutti gli aspetti (assunti e sviluppati poi dalla lunga serie dei Palazzi imperiali romani) del Palazzo imperiale bizantino. Tutta dorata, con pietre preziose e madreperle infisse nei muri, sale da ricevimento e da convito con soffitti di lastre d'avorio scorrevoli, che lasciavano cadere fiori sugli adunati, con apparecchi per irrorare i convitati di profumo; una sala rotonda che girava continuamente come le costellazioni; piscine con acqua salata o sulfurea; laghi artificiali; un giardino zoologico; architetture vegetali; giochi d'acqua, ecc. E' chiaro che in questa Domus dobbiamo vedere il prototipo per tutti i grandi palazzi imperiali posteriori; e in particolar per quello di Costantinopoli, anche per quel che riguarda i vari giochi meccanici ch'esso conteneva.

(2) Cfr. MARQUART, Ost. Europ.u.ost. asiat.Streifzuge, pp. 221-222.

(3) Lib. Cerem. I, I, fol. 25 r.

Non sappiamo se l'horologion dei Santi Apostoli fosse del tutto simile a quello della Grande Chiesa; in ogni caso possiamo credere fosse dello stesso tipo: anche a proposito di esso, infatti, i testi lasciano intendere che si trattava di qualcosa come un piccolo edificio, un'edicola, una torricella, che comprendeva l'orologio, e si trovava accanto all'entrata occidentale della basilica. Un'analogia con l'orologio di San Marco è possibile specialmente se ricordiamo che, prima della costruzione dell'attuale torre, l'orologio si trovava sulla facciata della chiesa stessa, in un'edicola sulla porta di Sant'Alipio. Dall'atrio, attraverso una grande porta, l'imperatore penetrava nel nartece, il quale, come si è visto, doveva circondare tutto il braccio occidentale della croce, come a San Marco (1). Dal nartece si entrava nella navata superando delle ampie porte - le porte reali - (2): in mezzo alla navata v'era l'ambone. Oltrepassato questo, ci si trovava nello spazio (solea) sotto la cupola centrale davanti al santuario, che occupava il centro della chiesa, ed era un recinto chiuso: infatti per arrivare all'altare bisognava superare le porte sante (3). E' probabile che, come avveniva e come ancora avviene talora nelle nostre basiliche, codesti cancelli o tramezzi separassero dalla navata dove si riunivano i fedeli tutto il santuario girando intorno ad esso da ogni lato: infatti il Libro delle Cerimonie attesta chiaramente che l'imperatore dall'interno del santuario, dallo stesso altare cioè - presso il quale erano le tombe di Giovanni Crisostomo e di Gregorio di Nazianzo - (4) poteva

(1) Lib. Cer. I, 10, p. 76. Le ragioni che rendono probabile questa forma sono esposte da HEISENBERG, loc. cit., II, p. 135.

(2) Lib. Cer. I, 10, p. 76.

(3) Lib. Cer. I, 10, p. 76; II, 6, p. 533; II, 7, p. 535, 536-37.-

(4) Secondo Antonio di Novgorod (Itinéraires russes, p. 101) queste tombe si trovavano sotto lo stesso altare degli Apostoli; ma secondo S. Villibaldo (cfr. TOBLER e MOLINIER, Itiner. Hierosol. I, Ginevra 1879, p. 41), quella di S. Giovanni, sor montata da una statua d'argento del santo, era sul lato nord dell'altare (le reliquie di S. Gregorio furono trasportate sotto il regno di Costantino Porfirogenito). Generalmente (cfr. EBERSOLT, loc. cit., p. 38) si ritiene che l'una o l'altra di codeste attestazioni sia imprecisa. Secondo me possono invece essere attendibili. S. Villibaldo vide la chiesa nel secolo

recarsi al mausoleo di Costantino senza ritornare sui suoi passi, senza cioè uscire dal sacrario attraverso la porta per cui era entrato; come sarebbe necessariamente avvenuto, se il vima fosse stato separato dal naòs da un normale "templon" o iconostasio (1). Questo tragitto dall'altare della chiesa alle tombe imperiali, che si trovavano nel mausoleo di Costantino, è descritto due volte (2): e vi appare indubbio che il mausoleo si trovava dal lato est della chiesa (3), e che ad esso si poteva accedere direttamente dall'altare, senza ritornare nel naòs. E poichè, per andarvi, l'imperatore e il patriarca escono dal lato sinistro del santuario, è probabile ch'esso fosse situato nell'angolo nordorientale della croce (4). Questa sua posizione è confermata an-

(4) segue:

VIII, nelle sue disposizioni giustinianee; Antonio di Novgorod invece nel 1200, dopo i rifacimenti del Belona. E' probabile che nell' VIII secolo la tomba del Crisostomo fosse effettivamente a lato dell'altare, e sia stata messa nell'altare soltanto all'epoca della traslazione dei resti di Gregorio, i quali furono infatti deposti presso la tomba del Crisostomo, secondo attesta Simeone Magister (De Constant, Porphyr., ed. Bonn, p. 755). La sistemazione infatti appare anche dal Lib. Cerem. (I, 10, pp. 76-77) e dal Mesaritis (cfr. HEISENBERG, loc. cit., II, pp. 80, 81, 134).

(1) Ecco il passo del Libro delle Cerimonie (I, 10, 76, 77). "L'imperatore... attraversa la navata nel mezzo, passa a lato dell'ambone, giunge sulla solea e il patriarca entra nel santuario. L'imperatore dopo aver pregato, com'è suo costume, davanti alle sante porte, entra nel santuario, ed inchinandosi si profondamente all'altare, e presa l'offerta dal preposito, la depone sull'altare. Dopo aver pregato sulla tomba del nostro padre Crisostomo e di San Gregorio il teologo, e aver acceso i ceri, escono ambedue, l'imperatore e il patriarca, per il lato sinistro del santuario

e vanno sulla tomba di S. Costantino....".

(2) La seconda in Lib. Cerem., II, 6, p. 533.

(3) Il pellegrino russo Stefano di Novgorod lo segnala "dietro l'altare, dal lato d'oriente" (cfr. Itin. russes, p.123).

(4) Secondo la testimonianza di Nicola Mesaritis, esso era un edificio circolare, coperto da cupola. La cupola forse appoggiava direttamente sui muri esterni, come appare nella miniatura del Menologio Vaticano (cfr. HEISENBERG, loc. cit.,

che dal fatto che dal mausoleo di Costantino si poteva passare, senza attraversare la chiesa, al mausoleo di Giustiniano, il quale appunto, si trovava vicino al braccio settentrionale della croce (1). E' dunque da credere che i due mausolei

(4) segue:

II, tav. III, 2) e come sarebbe in accordo con l'epoca della sua costruzione. STRZYGOWSKI, (Byzant. Zeitschr. XVIII, 1909, p. 282) suppose, non si vede tuttavia su quali elementi, che avesse pianta cruciforme. Ma l'ipotesi più plausibile è che esso avesse forma rotonda. Come vedemmo, esso era stato costruito da Costanzo, che vi aveva deposto la salma del padre. Il rifacimento dell'Apostolion all'epoca di Giustiniano l'aveva rispettato, annettendolo alla nuova basilica; ed anche il nuovo rifacimento del tempo di Costantino Porfirogenito l'aveva conservato, come provano i passi del Libro delle Cerimonie, e la miniatura sopra citata, la quale ovviamente riproduce l' Apostolion com'era al tempo di Basilio II. Recentemente il KOETHE (Das Konstantins Mausoleum und verwandte Denkmäler, "Jahrb. des Deutschen Arc. Instit.", 1933, pp. 185-203) ha sostenuto, con argomenti convincenti, che il mausoleo di Costantino fosse un edificio circolare con cupola e con profonde nicchie all'interno: quindi assai simile ai mausolei imperiali costruiti verso la fine del IV secolo accanto al S. Pietro in Vaticano. La presenza delle nicchie interne è indicata da un passo del Mesarite, il quale dice che l'edificio era cilindrico e a cupola ma parla anche di stoikàs gonias, che non possono esser altro che angoli di nicchie interne.

(1) Che i due mausolei fossero due cappelle distinte, è attestato dal passo del Lib. Cerem., II, cap. 42. Secondo HEISENBERG il mausoleo di Giustiniano aveva forma di croce e riproduceva, in proporzioni minori, la struttura della chiesa. Esso infatti viene indicato dai testi con le parole domos pentastoos (edificio a cinque sezioni) come la chiesa stessa. E' tuttavia improbabile che, date le proporzioni ridotte, fosse coperto da cinque cupole come la basilica. A differenza da questa poi, aveva il braccio orientale terminante in abside, presso la quale stava il sarcofago di Giustiniano (cfr. De Ceremoniis, II, 42, pp. 644-646). In ogni caso si trattava di cappelle sontuosamente decorate; in ciascuna si trovava un sarcofago imperiale. Nel mausoleo di Costantino v'era la tomba del fondatore della capitale e di numerosi altri sovrani o membri della famiglia imperiale, come Basilio, Leone, e poi lo stesso Costantino VII. Nel mausoleo di Giustiniano, oltre alla tomba di questo, furon poste quelle di parecchi imperatori, fino a Teofilo compreso.

fossero situati ambedue nel lato nordorientale; l'uno, quello di Costantino, più ad est, l'altro, quello di Giustiniano, poco più sotto: essi erano collegati l'uno all'altro probabilmente da un corridoio o da un vano intermedio, nel quale si trovavano altre tombe, e particolarmente quelle dei patriarchi Niceforo e Metodio (1). Nella miniatura del Menologio di Basilio II, che rappresenta l'arrivo del corpo di San Giovanni Crisostomo ai Santi Apostoli, appare dietro un braccio, con ogni probabilità quello orientale, della basilica, un più basso edificio cupolato, a pianta circolare, il quale raffigura, secondo ogni verosimiglianza, il mausoleo di Costantino.

Da questa miniatura, come dall'altra dello stesso Menologio, nella quale vediamo la deposizione all'Apostolion del corpo di San Luca (2), possiamo trarre qualche altra in-

(1) Costoro erano stati sepolti all'Apostolion per eccezione: la maggior parte dei patriarchi venivano sepolti nei monasteri. E' nota del resto l'opposizione fatta dagli Studiti al trasferimento dei resti di Niceforo all'Apostolion.

(2) Oltre a queste reliquie, ed alle salme imperiali, i Santi Apostoli conteneva numerose altre tombe di santi, e reliquie, trasportate in varia epoca. Il corpo del Crisostomo, trasportato da Cumana sul Ponto nel 438, vi era stato deposto il 27 gennaio, sotto Teodosio. I resti di Gregorio Nazianzeno, s'è visto, durante il regno di Costantino Porfirogenito. Quelli del patriarca Niceforo dopo il ristabilimento dell'ortodossia, nell'843; e poco più tardi li raggiunse il corpo dell'altro nemico degl'iconoclasti, Metodio. E già vi erano giunti i resti di Timoteo, discepolo dell'apostolo Paolo (nel 356), sepolti sotto l'altare. Le reliquie dell'evangelista Luca e dell'apostolo Andrea furono trasportate solennemente nel 537: anch'esse eran poste sotto l'altare, ch'era d'argento, sormontato da un ciborio su quattro colonne. V'erano anche altre reliquie: le vesti degli apostoli stessi, la colonna a cui era stato legato Cristo durante la flagellazione (era posta davanti all'altare); la colonna presso la quale Pietro aveva pianto dopo avere rinnegato Gesù (anch'essa davanti all'altare, a lato della porta d'entrata al santuario). Queste reliquie furono in parte disperse durante il saccheggio di Costantinopoli ad opera dei Latini, nel 1204. Per tutto ciò, ed altre notizie sulla loro sorte, cfr. EBERSOLT, Sanctuaires de Byzance, cit., pp. 38 sgg.

Quanto al valore di queste miniature per la nostra ricostruzione, è da dire che esso è sicuro, rappresentando tali miniature indubbiamente l'Apostolion. Non così invece quelle

teressante indicazione riguardo alla forma della chiesa. Appaiono ben chiare le cupole su alti tamburi: quella centrale più elevata, quelle sui bracci di croce, alquanto più basse. Ma, ciò che è più importante, anche le altre cupole, non soltanto quella centrale, appaiono finestrate nel tamburo, analogamente a quanto si nota in San Marco. E, poichè l'attestazione di Procopio, che l'Apostolion del tempo di Giustiniano aveva soltanto la cupola centrale finestrata, mentre le altre erano cieche, è precisa e indubitabile, dobbiamo credere che il rifacimento delle cupole - con l'innalzamento delle secondarie su tamburi e l'apertura di finestre anche in esse - sia stata una delle modificazioni introdotte nell' Apostolion al tempo di Costantino Porfirogenito. Il che del resto, come si vide, sembra anche confermato dal passo citato dal Continuatore di Teofane, là dov'egli, parlando appunto di codesta basilica ricostruita, ne mette in valore l'aumentata ampiezza, luminosità e soprattutto ariosità: caratteri che bene si spiegano come risultato d'un innalzamento e d'una finestrata anche delle cupole laterali.-

(2) segue:

del Vaticanus gr. 1162 e del Parisinus gr. 1208, che, al seguito di Heisenberg; si sogliono ritenere rappresentazioni dei Santi Apostoli. Heisenberg si fondava soprattutto sulle cinque cupole della chiesa raffigurata, e sulle scene della Pentecoste e dell'Ascensione, che son riprodotte sulla facciata e che, secondo lui, sarebbero copie dei mosaici famosi dei Santi Apostoli. Ma, ha notato giustamente Xingopulos (durante il V Congr. Intern. di Studi bizantini in Roma, 1936), all'Apostolion le quattro cupole radiali non si trovavano sugli angoli dell'edificio (come in quelle miniature) ma sui bracci della croce (come nel Menologio di Basilio II). Inoltre, considerando meglio la scena dell'Ascensione, si vede ch'essa è tratta da una raffigurazione che si trovava sopra una volta a botte; mentre all'Apostolion essa occupava la cupola centrale. Fondandosi sul confronto con due miniature che fanno da frontespizio a due rotuli contenenti la liturgia di S. Basilio (uno alla Biblioteca Nazionale d'Atene e l'altro al Convento di Patmo), lo Xingopulos dimostrava che le miniature del Vaticanus gr. 1162 e del Parisinus gr. 1208 sono derivazioni da un prototipo, nel quale l'edificio raffigurava il santuario d'una chiesa, dove i due autori delle Liturgie, San Giovanni Crisostomo e San Basilio, erano rappresentati in atto di celebrare la messa dietro un iconostasio. Nelle numerose derivazioni la forma architettonica del prototipo (generica chiesa a "croce inscritta") è conservata, e soltanto i Padri sono sostituiti dalla scena dell'Ascensione, che

Qualche altra indicazione possiamo trarre dalla miniatura dello stesso menologio, che rappresenta la deposizione del corpo di San Luca all'Apostolion. Qui la scena si svolge, non a fianco come nell'altra raffigurazione (trasporto del corpo del Crisostomo) ma davanti alla chiesa: precisamente entro l'atrio - di cui vediamo a destra una sezione del portico colonnato laterale - e di fronte alle porte di entrata nel nartece. Vediamo la cupola centrale, le due laterali sui bracci di croce nord e sud, e, davanti, quella del braccio occidentale (quella sul braccio est è completamente occultata dalla centrale). E vediamo che la cupola del braccio anteriore è in parte nascosta da un grande arco che include un timpano centinato e finestrato: struttura del tutto analoga a quella della facciata di San Marco, se l'immaginiamo senza le sovrastrutture marmoree e senza la balaustrata (elemento romanico) come appare per es. dai disegni del Pellanda. Queste analogie, e l'epoca di esecuzione della miniatura, ci dicono che la facciata dei Santi Apostoli nel sec. X doveva presentare un aspetto ch'era, per così dire, qualcosa di mezzo tra la facciata della Kilisse e quella di San Marco a Venezia e molto simile alla facciata della chiesa del Pandocrator (Zeirek Kilisse): insomma coi caratteri d'un'architettura del "secondo periodo aureo" bizantino. Di conseguenza, possiamo credere che tale facciata sia stata rimaneggiata al tempo del Porfirogenito.

Riassumendo: le testimonianze del Libro delle Cerimonie e delle miniature del menologio di Basilio ci dicono, sulle strutture fondamentali dell'Apostolion del secolo X, questo: esso era preceduto da un atrio porticato, ch'era una specie di piazzetta chiusa; il tratto di portico adiacente alla facciata era, come in parecchi casi, mancante; aveva un nartece, la cui facciata era simile a quella di chiese bizantine del tempo e a quella di San Marco: questo nartece abbracciava anche parte del braccio di croce occidentale; aveva cinque cupole, di cui la centrale era più alta, ma tutte erano finestrate nel tamburo cilindrico (1); all'interno

(2) segue:

spesso si trovava nei santuarii. La chiesa comunque non ha nulla a che fare con l'Apostolion; quindi le deduzioni tratte per ricostruirne, sulla loro base, la forma, non reggono. -

(1) Notisi che le finestre, come appaiono da codeste miniature, non sono fitte quali dovevan essere quelle primitive della cupola centrale (secondo l'attestazione di Procopio, che le paragona a quelle di Santa Sofia) ma assai più rade e spa-

conservava l'ambone al centro della navata; sotto la grande cupola aveva il santuario, con l'altare e le reliquie, chiusi da ogni parte da cancelli; aveva gallerie sopra le navatelle e sopra il nartece a cui s'accedeva per mezzo d'una (almeno) scala a chiocciola nel nartece, e d'una scala di legno nel braccio orientale (1); aveva vari annessi, accessibili dai bracci di croce laterali e posteriore, tra cui i mausolei degli imperatori, ed anche un edificio contenente

(1) segue:

ziate, come a San Marco di Venezia, e com'è nel carattere dell'architettura del "secondo periodo aureo" bizantino. Ciò conferma l'ipotesi che una delle "novità" sia stata appunto il rimaneggiamento (probabilmente rinnovo dei coperti e innalzamento dei tamburi) delle cupole.

(1) Non si comprende davvero come HEISENBERG (loc. cit., p. 132) seguito da MARANGONI, (L'architetto ignoto di S. Marco, cit., pp. 16 sgg.) possa avere pensato che le gallerie sopra le navatelle nell'Apostolion fossero stretti corridoi a mala pena praticabili, e che non si svolgessero che sul braccio occidentale della croce (ciò fu osservato anche da EBERSOLT, Sanctuaires de Byzance, cit., p. 35 n., insieme con altre incongruenze della ricostruzione dello Heisenberg. Altre ancora furono appuntate da SOTIRIU, loc. cit.). In sostanza la ricostruzione dell'insigne studioso tedesco - ch'ebbe il merito d'essere la prima veramente seria e fondata su elementi in parte nuovi - appare oggi in buona misura sorpassata). In Lib. Cer. I, 10, pp. 77-80 vediamo l'imperatore salire per la scala a chiocciola del nartece alle gallerie, seguito dal sèguito. Nella galleria la corte riceve la comunione dalle mani del Patriarca. Dalla tribuna poi l'imperatore passa per entrare nel suo palazzo, che comunica direttamente con la chiesa appunto attraverso queste gallerie. In seguito il basileus vi passa ancora. In Lib. Cer. II, 7, p. 538 i sovrani salgono per una scala di legno, che si trova presso il mausoleo di Costantino, alle gallerie sopra le navatelle del braccio orientale, percorrono tutti i matronei fino ai cathichumenia del nartece e di qui entrano nel palazzo. Si trattava dunque di passaggi abbastanza ampi, dove l'intera corte imperiale poteva non solo muoversi, ma ricevere la comunione: non potevano essere quindi dei corridoi ristretti. Dobbiamo immaginarli larghi almeno quanto quelli di San Marco, prima che i matronei vi fossero ridotti, in seguito all'incendio del 1145, o per altra causa, a stretti ballatoi.-

l'appartamento imperiale. Questo particolare è interessante, nei riguardi del problema di San Marco, perchè ci dice che anche l'Apostolion era legato ad un Palathium imperiale; era anch'esso, in qualche modo, una cappella palatina.

Il maggior numero di elementi, tuttavia, riguardanti specialmente l'interno della basilica, ci è offerto dalla descrizione in versi di Costantino Rodio (1).

Il poema conferma, intanto, ciò che abbiamo tratto dalle altre testimonianze: le cinque cupole, di cui la centrale dominava le laterali (vv. 565; 625-630) e la divisione interna in tre navate per mezzo di colonne che facevano l'intero giro delle pareti. Di particolare interesse è quanto dice il poeta a proposito dei pilastri, che erano il potente scheletro di tutta la costruzione. Per interpretar meglio codesti versi occorre tener sempre d'occhio le strutture analoghe, ancora controllabili de visu: cioè, da un lato quelle di San Giovanni di Efeso, dall'altro, quelle di San Marco di Venezia. A San Giovanni abbiamo sedici pilastri massicci, che, attraverso arconi, reggono le sei cupole (o sfawas come vengono chiamate), e in questo modo: i quattro pilastri della cupola centrale, assai più grossi degli altri, non sostengono soltanto questa cupola, ma servono da punto d'appoggio anche per le cupole dei bracci est, nord e sud; la prima cupola del braccio occidentale invece si regge su pilastri propri; la seconda divide con essa gli appoggi intermedi. In tal modo la chiesa viene allungata in senso longitudinale e può assumere la forma della croce latina. A San Marco, invece, i pilastri appaiono non massicci, ma quadripartiti, e le quattro cupole radiali appoggiano ciascuna, nella loro parte interna, sopra le rispettive sezioni di tali pilastri. Vediamo ora quel che avveniva all'Apostolion. Procopio ci dice ch'esso era similissimo al San Giovanni di Efeso; a rigore dovremmo dunque credere che, al tempo di Giustiniano, aveva anch'esso pilastri massicci: tuttavia questa potrebbe ben essere una delle differenze tra le due basiliche che Procopio non aveva considerato (come non considerò quella, assai più appariscente, della sesta cupola). In ogni caso l'Apostolion del X secolo non aveva pilastri massicci, ma quadripartiti, come San Marco. Costantino Rodio è abbastanza chiaro su questo punto.

(1) COSTANTINO RODIO, Descrizione della chiesa dei SS. Apostoli, ediz. L. Legrand, "Revue des Etudes grecques", IX, 1896. -

Importante è il verso 559: "pissei nèn orthòs gonias kat' embolous", che indica che i pilastri (centrali) si trovano agli angoli (goniai) dei muri, cioè ai "voltatesta" d'inizio dei bracci di croce: ed anche si trovavano, giustamente, kat' embolous, cioè presso i colonnati delle navate (1). In tal modo la posizione dei pilastri dell'Apostolion era più simile a quella di San Marco che a quella di San Giovanni di Efeso. Nel verso 563 Costantino indica la forma dei pilastri: "tetraskelèis te tetraplous te synthései": vale a dire, essi non erano massicci da quadrupli, cioè si dividevano in quattro parti, lasciando tra queste un passaggio incrociato, secondo un sistema già presente in S. Sofia di Salonicco, e, a Costantinopoli, nella grande Santa Sofia (e poichè anche questa è opera di Antemio, crediamo che nemmeno l'Apostolion giustiniano avesse pilastri massicci). Il poeta ci dà quindi il numero di tutti i pilastri (dal v. 589 in poi). Essi eran quattro per ogni braccio; ed essendo i bracci quattro, il numero totale dei pilastri era di 16. Su ciò tuttavia le interpretazioni discordano. Poichè i pilastri sono quadripartiti, alcuno potrebbe supporre che il Rodio avesse contato ciascuno dei pilastri centrali come quattro; ma ciò è inammissibile, e comunque non s'accorderebbe con altri elementi della descrizione. Sotiriu (2) ed altri studiosi per giungere ad una ricostruzione della pianta più "regolare", e più vicina a quella del San Giovanni di Efeso, hanno supposto che i pilastri effettivamente non fossero 16 ma 12; per toglierne 4 immaginano che il Rodio abbia considerato i bracci di croce uno alla volta, osservando che in ciascuno la cupola era retta da 4 appoggi, ma comprendendo in tal modo ogni volta anche i pilastri del quadrato centrale, quindi in realtà contandone 4 più del vero? Insomma i quattro pilastri centrali, secondo questa interpretazione, non avrebbero sorretto soltanto la cupola del

(1) HEISENBERG, pensava che goniai si riferisse ai pilastri. Giustamente corresse SOTIRIU, loc. cit., p. 208. I pilastri si trovavano accanto agli angoli dei muri: tanto quelli centrali (che facevan angolo verso l'esterno), quanto quelli delle testate di ciascuno dei bracci di croce (che facevano angolo verso l'interno). Di questo particolare, la ricostruzione più esatta è quella della pianta di Hübsch. In nessun'altra maniera si potrebbe accordarsi con questa e con le altre indicazioni di Costantino Rodio.

(2) Loc. cit., p. 210.

centro, ma anche, a due a due, i pennacchi interni di ognuna delle cupole radiali, le quali, esternamente, poggiavano su due proprii pilastri ciascuna. In tal modo la somma totale dei pilastri risultava di 12 e non di 16 (1).

Tale interpretazione ci sembra forzata. Non è probabile che il Rodio abbia commesso l'errore che gli si vorrebbe imputare: egli è sempre troppo preciso, minuzioso, meticoloso. Riteniamo quindi che i pilastri fossero veramente 16, tanto più che questo numero s'accorda meglio con quanto veniamo a sapere delle altre strutture. Ma anche accettando il numero di 16 la disposizione può variare. Poichè ciascuna delle cupole laterali era, a detta di Costantino, sorretta da 4 pilastri (chè in tal caso la somma totale sarebbe di 20), ma sull'angolo interno dei muri del quadrato centrale. Ma ciò è difficilmente ammissibile, perchè avrebbe portato ad una costruzione poco equilibrata e senza altri esempi, in strutture così complesse e di carattere basilicale. Volendo ammettere che la cupola centrale si reggesse su quattro pilastri come di regola nelle basiliche a cupola, per ottenere il numero di 16 pilastri non v'è che una supposizione possibile: che cioè almeno due delle cupole secondarie non si reggessero su quattro pilastri proprii, ma su due soli, appoggiando i due rimanenti pennacchi su due altri sostegni (per es. i muri perimetrali). Ebersolt (2) ha appunto pensato che tre cupole (quella di mezzo, quella ad est e quella ad ovest) cadessero su quattro pilastri ciascuna, e che invece le cupole del braccio trasversale (a nord e a sud) s'appoggiassero, dal lato interno, su due pilastri, e dal lato esterno sul muro perimetrale della chiesa (4 + 4 + 4 + 2 + 2). Ma in tal modo sorgono difficoltà per la disposizione dei colonnati, che Costantino Rodio dice facevano tutto il giro del vano interno della basilica. Se effettivamente i due bracci laterali avevan la cupola che appoggiava direttamente sui muri esterni, non si capisce come, per questi tratti di parete, potevan essere disposte le colonne:

(1) Sotiriu così riportava il numero dei pilastri dell'Apostolion a quello che egli credeva fosse il numero dei pilastri di San Giovanni di Efeso; e concludeva ritenendo che la differenza tra i pilastri delle due basiliche fosse soltanto nella forma (in una massicci, nell'altra quadrupli), non nel numero. Egli però si fondava su dati di scavo ancora incompleti. Le ricerche ulteriori infatti provano che a San Giovanni di Efeso esisteva una sesta cupola.

(2) *Monuments d'architecture byzantine*, cit., p. 150.

non sarebbero potute essere che addossate al muro, il che sarebbe stato del tutto incongruo, e, inoltre, non avrebbe consentito che vi fossero gallerie al primo piano. Bisogna dunque supporre che le cupole laterali nord e sud appoggiassero all'esterno su due proprii pilastri liberi, e all'interno sui pilastri della cupola centrale. In questa maniera i colonnati potevano fare l'intero giro del naòs.

A questo punto però dobbiamo ricordare anche le due indicazioni più importanti date da Procopio sull' Apostolion (giacchè abbiám visto che l'architetto del Porfirogenito non dovette sovvertire le strutture fondamentali, quindi particolarmente i pilastri, della fabbrica di Giustiniano): cioè che esso era similissimo al San Giovanni di Efeso ed aveva il braccio occidentale della croce più lungo degli altri, risultandone così una pianta a croce (latina). Per giustificare anche questi dati ci sembra legittimo supporre che anche la cupola sul braccio orientale appoggiasse, come quelle a nord e a sud, su due pilastri liberi all'esterno, ma sui piloni della centrale all'interno (in tal modo il braccio est risultava della stessa lunghezza dei trasversali) mentre la cupola sul braccio occidentale si reggeva su quattro pilastri indipendenti, non solo, ma aveva verso la facciata un'altra campata supplementare, coperta da semplice volta, su altri due pilastri; nell'insieme, quindi, 16 pilastri ($4 + 2 + 2 + 2 + 4 + 2$). Giacchè, non soltanto, in questo modo, il braccio occidentale si allunga rispetto agli altri di quella misura che solo può legittimare l'osservazione di Procopio; ma tutta la disposizione dei sostegni viene a corrispondere quasi puntualmente a quella di San Giovanni di Efeso, giustificando così anche l'altra indicazione dello storico di Cesarea. Per supporre altrimenti, come nella maggior parte delle ricostruzioni finora tentate, bisognerebbe ritenere che l'architetto avesse rifatto anche le strutture fondamentali, cioè i pilastri: cosa che ci è difficile ammettere.

Le colonne delle navate, poi, erano poste tra i pilastri. Costantino Rodio ne conta 12 per ciascuno dei bracci di croce (4×12); ogni lato di ciascun braccio aveva quindi 4 colonne. I colonnati, disposti in linea circondavano tutta la navata sui due lati. Interpretiamo queste parole nel modo più ovvio, cioè che le colonne si trovavano, come di regola nelle basiliche, su una fila a destra ed una fila a sinistra della navata centrale: non già come, forzatamente, il Sotiriu, aggruppate su due file. In ogni caso il numero totale che Costantino ci dà delle colonne è di 48 (versi 692 sgg.) .-

Infatti il numero di 48 per le colonne dei colonna
ti divisorii delle navate (1) si accorda perfettamente col
numero di 16 per i pilastri, e con la disposizione che abbia
mo supposto per questi. Altre indicazioni di minor conto si
potrebbero trarre dal poema del Rodio (2); ma codeste, per
il nostro scopo, che è di riconoscere la struttura architet
tonica della basilica, sono sufficienti.

(1) Poichè queste soltanto conta Costantino, non già tutte
le altre colonne delle suppellettili (cancelli del Santuario,
ecc.) o di valore non funzionale (chi conterebbe tutte le
colonne decorative di San Marco a Venezia?), come probabil
mente fa il Mesarite, che perciò arriva ad un totale di 72.
(cfr. HEISENBERG, loc. cit., p. 132).

(2) Per esempio: la conferma della presenza dei matronei sul
le navatelle; la disposizione dei pilastri centrali, divisi
in quattro sezioni, delle quali una era addossata al muro e
sterno presso l'angolo, mentre le altre tre eran libere e co
sì permettevano che attraverso il passaggio praticabile ri
cavato tra esse, si continuassero le navatelle, le quali co
sì potevan fare il giro completo della chiesa. Codesto è
confermato anche dal Mesarite (cfr. HEISENBERG, loc. cit.,
p. 132). Del sistema che si ritrova in San Marco a Venezia,
si può avere idea chiara in Santa Sofia di Salonicco, Santa
Sofia di Costantinopoli o, se si vuole una chiesa bizantina
press' a poco del tempo di San Marco, nella giamia Budrum
di Costantinopoli (figura in EBERSOLT, Monuments, cit. tav.
XV, b). Se dobbiamo giudicare - ciò che è legittimo - per
analogia con codeste strutture, i passaggi tra i pilastri an
che all'Apostolion giungevano fino al livello del primo pia
no, dove riuniti in uno attraversavano la zona dei parapetti
e delle cornici dei matronei, indi si dividevano nuovamente
per lasciare il passaggio delle tribune e infine si riuniva
no ancora verso la sommità della chiesa, così da dar quasi
l'illusione di essere altri pilastri, diversi da quelli del
pianterreno (cfr. COSTANTINO RODIO, vv. 605 sgg.). Non tro
viamo invece in questi versi nulla che legittimi l'idea di
Heisenberg (loc. cit., p. 132), che i matronei fossero ad
un'altezza corrispondente alla somma dei due ordini di colon
ne e più: non ci risulta che né Costantino Rodio, né Nicola
Mesarite dicano questo (cfr. anche SOTIRIU, loc. cit.); nè
mai troviamo che si alluda ad un doppio ordine di tribune. -
Quanto alle notizie del Mesarite (edito da HEISENBERG, loc.
cit.) esse non aggiungono nulla di sostanziale al già det
to.-

Questa basilica cruciforme non ebbe nessun vero seguito, così come non l'ebbero le altre, geniali ma probabilmente troppo personali e difficili, creazioni di Antemio di Tralle, compresa la grande Santa Sofia. S'avvicina talvolta all'Apostolion, come appartenente allo stesso "tipo", la chiesa della Madonna Katapoliani a Paro (1); ma l'avvicinamento è alquanto forzato. La chiesa è piuttosto una basilica a transetto con unica cupola centrale e triplici navate che girano anche nei bracci del transetto, né sembra derivi dall'embrione d'un sacello cruciforme. Comunque essa sarebbe l'unica chiesa in oriente che si potrebbe ancora mettere, seppure tra fondamentali differenze, a confronto con l'Apostolion e col San Giovanni. Le più strette analogie sono invece, tra tutte le chiese, e pur con innegabili e comprensibili diversità (2), tra codeste e il San Marco di Venezia. E quando poi questa basilica fu costruita, in questa forma, nel secolo XI, non esisteva nessuna chiesa al mondo, eccetto i SS. Apostoli di Costantinopoli, che avesse un tale modulo (3): e perciò crediamo che la notizia famosa tramandata dall'anonimo citato da Flaminio Corner (e ripetuta tra il 1072 e il 1097 dalla cronaca dell'Abate Zenone (4), ripresa dalla

(1) Cfr. JEWELL e HASLUCK, The church of our Lady of the Hundred Gates (Panaghja Hekatontapyliani) in Paros, 1920.

(2) Bene messe in luce da MARANGONI, L'architetto ignoto di San Marco, cit.

(3) Ricordiamo l'ipotesi di Pietro Paoletti, citata e condivisa dal MARANGONI (L'architetto ignoto di San Marco, cit., p. 11), secondo la quale soltanto dopo l'incendio del 1145 i matronei della San Marco contariniana, in origine ampi e profondi così da coprire l'intero spazio delle navatelle (come ai Santi Apostoli), furono ridotti a semplici ballatoi di passaggio; quest'ipotesi, tuttavia, era già stata chiaramente e più d'una volta avanzata da Raffaele Cattaneo (nella Miscell. Ongania) il quale pensava, probabilmente con maggior ragione, che la riduzione dei matronei, avvenuta intorno alla metà del sec. XII, fosse stata determinata da necessità di illuminazione. Pur condividendo l'ipotesi del Cattaneo riguardo alla causa, io dissento sull'epoca della trasformazione; sebbene ciò non modifichi in nulla i termini del problema.

(4) Cfr. la pubblicazione Ongania La Ducale Basilica di San Marco (1886), Documenti e Appendice alla cronaca e ai documenti. -

Cronaca Magno, ecc., secondo la quale la "giesia nuova de San Marcho, Capela duchal" "a Dominico Contareno Duce nobilissimo f ndata" sia "consimili constructione artificiosa illi ecclesie, que in honorem duodecim Apostolorum Costantinopolis est constructa" (1), corrisponda effettivamente al vero. Non soltanto i costruttori della San Marco contariniana si ispirarono ad una chiesa bizantina per edificare la loro basilica unica in occidente; ma presero, volutamente (2), ad esempio quella chiesa costantinopolitana, e quella sola: l' Apostolion, com'era stato rimodernato circa un secolo prima per ordine del Porfirogenito: giacchè in nessun altro luogo della Cristianità, e non pure d'occidente ma anche d'oriente, avrebbero potuto trovare ormai un simile schema. -

Convieni, infine, aggiungere anche un'altra possibile analogia, a quella fondamentale - si trattava in ambedue i casi di basiliche-martyria-mausolei, contenenti le tombe dei fondatori della città; palatine ambedue; contenenti ambedue un tesoro di reliquie, ecc. - una possibile analogia tra le due leggende, giacchè anche i Santi Apostoli avevano il loro mito, che potè servire d'esempio in qualche modo alla mitogenesi veneziana, quando questa, scontate ormai in qualche modo l'eredità ravennate e la rivalità verso Aquileia, si mise coraggiosamente a diretto confronto con Bisanzio. Anche l' Apostolion era stato ricostruito, a tre ripre

(1) FL. CORNER, Ecclesiae Venetae, (Venezia 1749), IX, p. 32.

(2) Forse per le evidenti e numerose analogie di destinazione di funzione e persino di liturgia (ambedue le chiese erano martyria, ambedue cappelle e insieme mausolei dei Principi, ecc.), chiarite altrove (p. e. in "Atti del R. Istit. Ven. di Scienze, Lettere ed Arti", 1937, pp. 221, 222 e note relative). All'Apostolion era sepolto il corpo dell'Evangelista Luca; i resti di Gregorio di Nazianzo vi giunsero proprio sotto il regno di Costantino Porfirogenito, in occasione del rifacimento della chiesa, ecc. Le affinità, non solo costruttive e architettoniche, ma diremmo di destino delle due basiliche si potrebbero moltiplicare. -

se, e durante la sua prima ricostruzione ad opera di Giustiano, secondo racconta il contemporaneo Procopio, ebbe luogo la miracolosa inventio delle reliquie e poi anch'esse smarrite od occultate: in quell'occasione si ritrovò miracolosamente il corpo di San Luca, evangelista come San Marco, ed anch'esso ai suoi tempi trafugato in qualche modo dalla sua prima sepoltura a Patrasso, dove era morto crocifisso. Demus non è d'accordo con me - e non so perchè, veramente, dal momento che possediamo nelle fonti bizantine testimonianze numerose ed esplicite, oltre ad altre ragioni piuttosto rilevanti, credo, che ho esposto nel mio vecchio libro sull'architettura di San Marco - nel ritenere che l' Apostolion di Costantinopoli sia stato praticamente rifatto ai tempi di Costantino Porfirogenito, e che a questa terza rifabbrica, non già da quella giustiniana, i Veneziani si siano ispirati per la loro San Marco. Ma se invece avesse accettato la mia opinione (alla quale pare che ultimamente si stia avvicinando) si sarebbe accorto di due particolari, abbastanza importanti in relazione al nostro problema comune. L'uno è, che proprio durante la ricostruzione di Costantino Porfirogenito, quelle reliquie riapparvero miracolosamente nell' Apostolion: non si trattava dunque più d'una semplice inventio o conlocatio, ma precisamente di una apparitio simile a quella della leggenda marciara: della quale i Veneziani erano a conoscenza non già nel secolo XIII, ma nell' XI, ai tempi di Domenico Contarini. L'altro particolare è questo: gli Acta Sanctorum della chiesa bizantina (pag. 301 dell'edizione di Bonn) danno una data a questa apparitio: la data dell' 8 ottobre. Ora, come già ho ricordato, l'8 ottobre è il giorno nel quale, secondo le cronache veneziane, avrebbe avuto luogo la ricomparsa delle reliquie di San Marco e la loro deposizione alla cripta. E' da credere che non si tratti di una coincidenza fortuita. Secondo me è abbastanza chiaro che i Veneziani non soltanto vollero riprodurre la forma architettonica dell' Apostolion, ma anche datare la storia della loro chiesa e del loro santo di connotazioni straordinarie, miracolose, che non fossero di meno di quelle relative alla basilica costantinopolitana che avevano tolto ad esempio. -