

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE
UNIVERSITÀ DI PADOVA

Prof. SERGIO BETTINI

ARTE VENEZIANA DELLE ORIGINI

(appunti dalle lezioni)



SCA
38 bis

Anno Accademico 1974-75

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE - UNIVERSITA' DI PADOVA

Prof. Sergio Bettini

ARTE VENEZIANA DELLE ORIGINI

(appunti dalle lezioni)



Anno Accademico 1974-75

Introduzione

Venezia fu una capitale. Una vera capitale si qualifica per la funzione culturale: funzione che è soprattutto di vaglio qualitativo, il quale non dipende necessariamente dalla presenza di centri di potere - in genere burocratico - né da preminenza demografica, economica, sociale, neppure infine da uniformità e compattezza puranico etniche, di popolazione: tutto ciò vi si può raccogliere, naturalmente; ma non basta affatto a qualificare una città come capitale. Ancora giova il confronto con Parigi *). Certo, la provincia francese (e non è che in Francia, a riprova, che quest'espressione antiquata: provincia, ha ancora un senso) ha una sua vita propria; e così forte che oggi l'idea regionalista ha ripreso vigore; ma questa non s'è mai nemmeno posto il problema di soppiantare Parigi, anzi, è proprio la profondità e la forza di questo spirito provinciale, che è la garanzia della preesistenza della funzione di Parigi. Chiunque, in Francia, sia o creda d'essere tanto o poco dotato, non resta a Grenoble o a Lione o a Bordeaux o a Strasburgo - che pure sono città amabili, operose, piene di una vita propria, personalizzata -; aspira d'andare a Parigi, e, solo che lo possa, ci va, e diventa parigino naturalmente, senza che nulla glielo imponga. Talchè è ben noto che i parigini nati a Parigi sono una minoranza: la maggior parte della popolazione è nata altrove, in altre parti della Francia, o in altre parti del mondo; ma in breve si fa parigina non solo perchè si inserisce in una dimensione culturale che senza sforzo sente come propria, ma collabora a dare alla città quel "senso" che esige che la sua couche determinate si riorganizzi continuamente in una maniera sempre nuova, in uno scambio costante di elementi. Giacchè Parigi non esiste che in virtù della sua attitudine puramente qualitativa: nel momento in cui non avesse più questo senso e questa funzione, sarebbe finita. Ma, frattanto, quest'attitudine ha una sicurezza tale, che può ammettere tutto, in principio, senza pregiudizi; ma è tanto più severa, nel consacrarlo.

Il paragone giova a noi qui per aiutarci a comprendere, per analogia, la funzione di capitale autentica, forse unica in Italia, ch'ebbe Venezia in passato. Capitale d'un impero eterogeneo, che si estendeva per tre quarti in Levante, e solo in misura minima fu conquistato con le armi. E tuttavia divenne veneziano apparentemente senza sforzo, talchè (per rimanere nel nostro campo, che è quello dell'arte) un Domenico Theotocopulin per es. poteva essere nato a Candia, o un Antonio Vassilachis nell'isola di Milo - o tuttavia, pur conservando intatta la pietà del natio loco, per affermarsi di fronte al mondo dovettero avere la sanzione qualitativa, appunto, di Venezia. Il fatto più ancora più sorprendente, forse, avvenne quando, nei primissimi anni del Quattrocento la Repubblica decise di impadro

*) cfr. H. von Keyserling, Das Spektrum Europas, 4^a ed. 1928.

mirsi dell'entroterra veneto, sottomettendo, con una sorta di guerra-lampo (cosa paradossale, se si pensa che dovette da un giorno all'altro si può dire improvvisare un esercito territoriale, sia pure in buona parte di mercenari: essa che non ne aveva mai avuto) città sovrane come Padova, o Verona, che avevano avuto nel Medioevo una propria storia, un proprio prestigio civile, una propria cultura, diversa, per molti aspetti persino antitetica, a quella veneziana. E tuttavia, in meno d'un secolo codeste terre divennero così veneziane -- pur conservando una propria particolare fisionomia, una propria intonazione linguistica, che Venezia non cercò mai di reprimere: e per es. non solo non trasferì tra le Lagune, ma volle che rimanesse qui a Padova la sua gloriosa università, che anzi protesse e potenziò con particolari privilegi; e fu un veneziano, Alvise Cornaro, colui che s'adoperò a far rivivere il linguaggio pavano, e diede fama al suo rappresentante più illustre, il Ruzante, di cui fece rappresentare le commedie nel suo palazzo e nelle sue ville, etc. -- dicevo che queste terre riconobbero, con una rapidità quasi incredibile e senza imposizione alcuna, la propria capitale vera (nel senso che ho cercato di chiarire poco fa) in Venezia. Questa vicenda è tanto più significativa nel campo specifico del nostro studio, quello dell'arte in generale e della pittura in specie, perchè proprio qui è più paradossale: giacchè voi sapete (e lo studieremo appunto quest'anno) che nel Medioevo, fino a tutto il Trecento, la pittura veneziana aveva in qualche modo voltato le spalle all'entroterra veneto, anche il più vicino (basti l'esempio di Giotto, che lasciò qui a Padova agli inizi del secolo i suoi capolavori: non solo quello della cappella degli Scrovegni, ancor esistente; ma i grandi cicli di affreschi, purtroppo perduti, del convento del Santo e del Salone e tuttavia Venezia quasi ignorò un complesso così formidabile, che fece scuola in tutta Italia e anche in buona parte d'Europa). E in meno d'un secolo, dicevo, tutti i pittori veneti, anzi dell'intero dominio di S. Marco in terraferma, parlarono pittoricamente in veneziano, anzi, ne divennero tra i massimi protagonisti: Giorgione è di Castelfranco, Tiziano di Pieve di Cadore, Paolo Caliari di Verona, Jacopo da Ponte di Bassano, Gianantonio Sacchiense di Pordenone, lo Schiavone è dalmata, il Moretto è bresciano, e via enumerando: possiamo dire che fino alla caduta della Repubblica alla fine del Settecento -- diciamo fino al trentino nato a Vienna Francesco Guardi -- la maggior parte de' pittori grandi e piccoli furono dei "provinciali" (nel senso, appunto, francese del termine) e tuttavia totalmente veneziani, perchè a Venezia ebbero la loro qualificazione (così come per far solo un esempio, un Paul Cézanne è nato in Provenza, ma la sua cultura artistica è parigina).

Come si viene determinando questa funzione di capitale autentica di Venezia, eccezionale in Italia: secondo quale "senso d'origine" (nel significato di Husserl e della fenomenologia) e dunque di quale "intenzione eidetica", nei secoli del Medioevo? Questa ricerca è appunto una delle ragioni della scelta dell'argomento di questo corso.

Ma ve ne sono anche altre, più pratiche: una soprattutto. S'è appena chiusa la mostra Venezia e Bisanzio: una mostra-dossier (cioè di "campioni") come l'ha definita André Chastel in una recensione

molto apprezzativa su "Le Monde": una bella e utile mostra, che ha avuto un enorme successo innanzitutto di pubblico (il numero dei visitatori paganti ha superato di gran lunga quello di tutte le altre esposizioni similari veneziane, comprese quelle che s'avvalevano di nomi di più facile e universale richiamo come Tiziano, Tintoretto, Tiepolo etc.) il che vuol dire che, pur essendo difficile (soprattutto per chi l'aveva ideata e allestita tra infinite difficoltà e assurdi divieti di prestito) il pubblico se l'è goduta: il che vuol dire che la "massa" - volta a volta dispregiata, o lusingata - è in fin de' conti molto migliore di quel che pensassero certe Cassandre, anche tra i miei colleghi, che mi avevano previsto un clamoroso fallimento. Ed ha avuto anche un grande successo di critica: sebbene - debbo dirlo pur troppo perchè è la verità - soprattutto da parte della stampa straniera: se c'è stata qualche riserva, qualche voce stonata - ma isolata, è debito riconoscerlo - essa è venuta da un Giornale italiano e, par impossibile, da uno veneziano. Ma l'autorevole New York Times è arrivato a definirla "la più bella mostra del mondo". Spero che almeno qualcuno di voi l'abbia visitata ed abbia letto il Catalogo: costui, avrà già più che una traccia di quello che sarà il mio corso di quest'anno: giacchè quella mostra aveva, fondamentalmente, lo scopo di evocare - s'intende attraverso campioni - il periodo di nascita e di formazione dell'arte medievale veneziana.

E vedremo che la forma, la struttura formale, sia delle singole opere d'arte, sia della città intera, obbedisce, con una fedeltà imperterrita attraverso i secoli, ad un suo Kunstwollen, ad una sua intenzione artistica, che si può riassumere nella formula della continuità del colore. Perciò Venezia non si comprende davvero (come si farebbe d'una città di tipo "classico") antologizzandola, per così dire, cioè ritagliando dal suo contesto i brani di prevalente valenza formale, e fermandosi a contemplarli. Bisogna vederla, sentir la nella sua continuità ininterrotta. Ma non basta: occorre farne esperienza dal punto di vista giusto, e con un tempo di percezione giusto.

Quale sia una situazione spazio-temporale siffatta è facile capire. S'intende, che Venezia può essere veduta in tutti i modi possibili: camminando per le calli, fermandosi sui ponti, magari salendo sul campanile di San Marco o sorvolando la città in aereo: è sempre bella. Ma il punto di vista privilegiato è, ovviamente, quello dall'acqua, sulla quale del resto si presentano le facciate de' suoi palazzi maggiori: come sarebbe possibile per es. esperire un brano di importanza fondamentale come il Canalgrande senza percorrerlo, naturalmente, per acqua? Ma non basta ancora: occorre che anche il tempo col quale noi facciamo quest'esperienza abbia la sua giusta misura: quella per la quale le cose che noi vediamo sono state fatte. E' un'illusione della critica idealistica quella, che le opere d'arte, e in genere ogni oggetto di esperienza, siano qualcosa di fatto e finito, che se ne sta lì immobile, completo in ogni sua parte, ad aspettare che arrivi qualcuno che lo contempli; e che questa nostra attuale contemplazione sia indifferente alla realtà dell'opera: qualcosa che può esserci o non esserci, giacchè l'opera è un "in sè", che è per l'eternità uguale a se stesso, al di fuori dell'esperienza che ne può fare cia

scun di noi. In realtà si tratta di un rapporto dialettico; e come saprete v'è tutta una corrente della critica attuale che afferma che l'opera, il testo, è un centro vuoto, intorno al quale girano tutte le nostre possibilità di lettura, le quali non colgono mai quel centro ma lo ritagliano attraverso la definizione dei suoi confini. Certo è che le opere sono un tesoro virtuale se non vi è chi le esperisca attualmente, qui ora: e allora esse sono prese nella nostra sorte. E la loro forma - la loro realtà formale, che fa ch'esse siano quello che sono: opere d'arte - non è fissa e immutabile; ma cambia, se cambia non solo la persona che ne fa esperienza, ma anche il modo, come quest'esperienza vien fatta. Questo modo è in relazione non soltanto col dato spaziale (il punto di vista, appunto, la situazione in cui uno si mette per vedere certe cose) ma anche col dato temporale: la misura del tempo con cui si esperisce. Questa "verità", che pone un'esigenza la quale ovviamente investe anche il nostro modo di far critica, cioè di tradurre in parole, di dar una voce a quel silenzio che è l'opera d'arte, non mi pare che di solito sia tenuta presente quanto sarebbe necessario nelle analisi dei critici d'arte anche più illustri. Nei loro saggi spesso di bella letteratura, voi trovate delle descrizioni di oggetti fissati in uno spazio e in un tempo immobili, nel caso migliore di invarianti, non di variabili.

Certo, la critica marxistica o più largamente sociologica, la più recente semiotica etc. hanno in parte medicato quell'astrattezza, perchè hanno portato a considerare anche l'arte non come una raccolta di oggetti gratuiti e soltanto contemplabili, ma come un'attività concreta, inserita in tutto il contesto, in tutta la problematica d'una cultura. Ma ha portato anche al pericolo di una tipizzazione, che spesso sfuma nel generico. La mia opinione - che mi sono sforzato di presentarvi in tant'anni di insegnamento non solo di storia dell'arte, ma anche di estetica e di storia della critica d'arte - è che codesta analisi contestuale ch'io ritengo in ogni caso necessaria e feconda, non raggiunge tuttavia il suo scopo se non è portata fino a fondo: cioè fino al punto in cui si ritrovi una connessione tra le strutture sociali, economiche, politiche e le strutture formali delle opere; perchè altrimenti, se ci limitiamo a connettere per es. s'intende attraverso il significato un certo tipo di edificio o d'immagine scolpita o dipinta, con un certo tipo di società, proprio lo specifico dell'arte - che è, e non può essere che la forma - rimane escluso. Il nesso inevitabile per arrivare ad un discorso critico pertinente su queste basi, è quello che trasferisce gli schemi di una determinata struttura sociale in modi di comportamento degli uomini; e in particolare, quando si tratti di arti visive, auditive e cenestesiche (pittura scultura architettura urbanistica cinema balletto etc.) di comportamento corporeo, o meglio del proprio del corpo, secondo la definizione di Merleau-Ponty. Questa espressione della corporeità (che non è tanto il campo del logos, quanto quello dell'eros - per sfruttare la distinzione platonica) si fa arte divenendo struttura, in senso strettamente strutturalistico ma soprattutto semiologico: vale a dire un mezzo di comunicazione, la quale appunto, essendo intersoggettiva, non può avvenire che attraverso un riferimento a codici.

Dopo di che torniamo al nostro discorso: è chiaro che una struttura come una città comunica con noi per riferimento a quei codici fondamentali, o primari, cui l'epistemologia dà il nome di spazio e di tempo. I quali, beninteso, non sono termini fissi, ma delle coordinate: delle variabili interdipendenti. Lo spazio, evidentemente, già lo si è detto, è la situazione in cui noi ci troviamo in rapporto all'opera, e l'opera si trova in rapporto a noi. Il tempo è la misura che scandisce l'opera, e nella quale la nostra esperienza di codesta misura avviene. Ed è in questo punto che può incidere, in modo più sottile e più fecondo del consueto, ma critica di carattere storico, o contestuale.

Quanto ho detto in questa parentesi metodologica potrà essere sembrato a qualcuno astruso, e invece è di una semplicità elementare. Basterà un paio d'esempi, che ho addotto altre volte, perchè sono, mi sembra, tra i più evidenti. Dobbiamo far una critica, un po' meno semplicistica di quella che soltanto descriva le opere di Borromini o di Bernini, dell'arte barocca a Roma. Per toglierci dalla cauzione idealistica dell'"estetica della contemplazione", inseriremo tali opere innanzitutto nel contesto dell'intera città di Roma, e in particolare nel momento storico della sua formazione barocca, cioè nel momento in cui papa Sisto V decide di affidare all'architetto-urbanista Domenico Fontana il compito di "sventrare" senza pietà la Roma del Medioevo e del Rinascimento, per darle una struttura nuova e diversa. Per comprendere il "principio" che doveva reggere la grande impresa secondo l'intenzione del papa; dobbiamo renderci conto di quale fosse, appunto, questa intenzione. Essa non aveva nulla di "formalistico" in senso estetico: le preoccupazioni del papa erano ben altre. Il cattolicesimo romano, che era rimasto, seppure con creste marginali, un blocco di cultura e di potere monolitico fino alla rivolta di Lutero, stava combattendo una lotta mortale, contro le secessioni protestanti, che lo minacciavano nella sua stessa autorità. Il Concilio di Trento aveva preso posizione; ma occorreva agire più addentrono nel concreto, nel sentimento di pietas dei singoli uomini. Gli espedienti furono molti, come sapete: il più noto per quel che riguarda come storici dell'arte, fu quello dell'arte cosiddetta gesuitica della Controriforma - così piena di languori e insieme di terrori - e di donne nude, anche: tutto serviva. Ma soprattutto bisognava rinverdire l'idea ecumenica di Roma quale caput mundi christiani, centro indiscusso del cattolicesimo, e dunque meta di devoti pellegrinaggi. Ecco dunque che papa Sisto porta la sua attenzione soprattutto sulle strade (non più sui singoli edifici, com'era nell'estetica "classica" del Rinascimento) ed è un passo rivoluzionario: è la strada che d'ora in poi diviene il verbo del linguaggio urbanistico. Sisto ordina a Domenico Fontana di sezionare Roma praticandovi delle strade per quanto possibile rettilinee, perchè esse debbono avere una funzione, soprattutto: quella di congiungere le sette grandi chiese romane che sono meta dei pellegrinaggi dei fedeli: è così che ben prima di Sullivan la funzione determina la forma. Ma non basta questo carattere: della prevalenza e della continuità delle strade nel tessuto urbanistico, per intendere la forma di Roma barocca, perchè esso ce ne dà soltanto la ragione spaziale.

La ragione temporale è ovviamente offerta dall'esperienza in atto di coloro che sono destinati a percorrere quelle strade. Sono i pellegrini, sono soprattutto le processioni, che procedono naturalmente a piedi. E così camminando, con una misura di tempo abbastanza lenta, possono cogliere, degli edifici che costeggiano le strade e ne definiscono la forma, anche dalle particolarità per l'appunto formali, per cui le facciate di questi edifici, pur inserite nella continuità della strada, possono conservare accentuate caratteristiche proprie, pur nell'ambito del gusto barocco, s'intende. E la stessa strada di Roma barocca, pur essendo sentita come continuità di percorso, non si svolge tuttavia all'infinito, tra un principio ed una fine plasticamente visibili. In genere si tratta di grandi monumenti (per es. l'abside di Sta Maria Maggiore per l'inizio della "strada Felice") o, se la visuale che trascorre libera tutta la luce della via sfocia in una piazza, vi si è ancora tuttavia nel perno d'un termine plastico (es. l'obelisco di Piazza del Popolo). Sicchè la strada barocca di Roma è un percorso aperto ma fino a un certo punto: conserva una sua unitaria figura di spazio. Ma vediamo quel che succede quando questo "principio" urbanisticamente rivoluzionario viene accolto in Francia, nel "sistema" Parigi-Versailles. Qui, la prevalenza non è della città, Parigi - residenza dei dispreziati borghesi - ma di Versailles, cioè del castello, di significato ancora feudale, dei re di Francia, separato dal borgo, isolato nella "natura" in tutto il suo tracotante splendore. Ed è la forma di Versailles a determinare quella della stessa Parigi, almeno nei suoi percorsi aulici. E Versailles, come sapete, è una struttura cartesiana; non solo nella sua parte costruita - il castello coi vari padiglioni - ma anche negli immensi giardini, nei viali rettilinei che irraggiano a perdita d'occhio. Il più importante tra questi è naturalmente quello che parte dal castello reale e termina a Parigi al palazzo del Louvre. Per costruire il quale, re Luigi aveva chiesto l'intervento di Gian Lorenzo Bernini - il più famoso, a torto o a ragione, dei barocchi romani. E Bernini aveva mandato un progetto (esistono ancora i disegni): la facciata aveva una grande conca centrale, di gusto ancora alla lontana bramantesco, che sarebbe andato benissimo a Roma, in una delle strade di papa Sisto. Ma i Francesi non lo eseguirono che in minima parte: e lo trasformarono in quella che press'a poco è ancor oggi la facciata del Louvre, togliendoli innanzitutto la conca centrale e riducendone la facciata ad una superficie continua, uniforme, fittamente scandita da finestre e da risalti verticali. Con ciò lo rovinarono dicono molti; e in effetti, se consideriamo il Louvre come un monumento singolo, isolato nel suo autòtes, non c'è dubbio che appaia "più brutto" di quello progettato dal Bernini. Ma capiremo la coerenza della sua struttura, se lo consideriamo invece come elemento della "parete" della strada che univa Parigi a Versailles. E la ragione dell'uniformità e della martellata scansione della sua facciata ci apparirà chiara se rifletteremo sulla misura del tempo, col quale codesta facciata doveva essere esperita. Non era il tempo lento delle processioni che si snodavano lungo le strade che congiungevano le sette grandi basiliche romane; ma il tempo assai più rapido dei cavalli e dei cocchi. Chi percorreva la lunga via diritta, che univa il

Louvre a Versailles non era gente che andava a piedi: il re Sole, la sua corte, i suoi funzionari si spostavano sempre in carrozza (tanto che proprio all'entrata monumentale del Castello di Versailles, sapete che cosa sono quei grandi edifici arcaici che fanno da quinta ad un ingresso così solenne? Sono precisamente le stalle reali). Ora, per concludere; il tempo, la velocità di percezione di chi transita in carrozza ^{è diversa} da quella di chi va a piedi. Non consente la visione di troppi particolari della forma, la quale, per essere sentita nella sua unità, deve accentuare, moltiplicare, con una certa uniformità, gli elementi singoli. Così avviene nei grandi viali di Versailles - e, coerentemente, nella facciata del Louvre.

Questi esempi, cui altri si potrebbero aggiungere, vogliono significare che la misura del tempo con cui facciamo esperienza d'una opera, soprattutto se urbanistica, non è indifferente alla forma stessa dell'opera. Percorrere con la normale velocità dei nostri giorni, cioè in automobile, una città "antica" (là dove è ancora possibile) sicuramente non consente di realizzarne la forma. Così, per tornare a Venezia; percorrere per es. il Canalgrande in motoscafo, per quanto sia rapidissimo, non è certo il modo migliore per poterne fare una critica autentica. Bisogna andarci in barca: perchè le pareti di questa via - la sequenza ininterrotta delle facciate - sono state costruite per essere vedute non solo dall'acqua ma con il tempo lento e cadenzato d'una gondola, o d'altro veicolo a remi. Nell'ultima lezione di questo corso vi proietterò un film su Venezia appunto, del quale ho scritto la sceneggiatura ed ho suggerito le inquadrature e il montaggio ad uno dei nostri registi più intelligenti, Nelo Risi. Il linguaggio cinematografico infatti, per la continuità temporale della sua struttura, per le possibilità di controllare il ritmo del suo svolgersi, è il solo che consenta di accompagnare visivamente un discorso critico su una città, soprattutto come Venezia. Ed il primo consiglio che ho dato a Risi è stato appunto quello di far vedere Venezia sempre dall'acqua, e con un ritmo misurato sempre sulla cadenza, sul tonfo del remo. Questa proiezione, di un cinquanta minuti, riassumerà i punti fondamentali del mio corso. Vi apparirà una Venezia forse inconsueta, ma, spero almeno, più autentica: in ogni caso, spero potrà darvi una conferma visiva di quanto sarò venuto esponendovi con parole.

Naturalmente, le lezioni avranno anche una buona dose d'erudizione, giacchè si tratta di ricostruire idealmente la città medioevale e la sua arte, soprattutto per riconoscere quel senso d'origine, al quale la città e la sua cultura artistica si mantennero fedeli, pur nel variare degli "stili" durante gli undici secoli della storia della Repubblica.

Credo utile, per chiarezza presentarvi subito il quadro dei capitoli, ne' quali il corso sarà articolato.

1. Venezia come mito e come realtà.
2. I Venetici si rifugiano nelle isole. I primi insediamenti costituiscono probabilmente una sgranata costellazione di "fattorie" sui dossi emergenti. Trauma delle origini e significato quasi ossessivo dell'acqua onnipresente.
3. Lento e progressivo costituirsi della città vera e propria: insieme nelle sue strutture edilizie e nella sua rete di viabilità equorea. Assunzione dell'eredità ravennate. L'architettura dell'Esarcato, matrice dell'architettura religiosa "indigena" di Venezia. Civilizzazione veneziana di codesto vernacolo (es. massimo Sta Maria e Donato di Murano) e parallelo recupero del mosaico, "pittura per l'eternità".
4. Il miraggio di Bisanzio. San Marco, eccezione ed insieme emblema della civiltà veneziana medievale. Architettura della chiesa.
5. Ragioni anche "politiche" della mitogenesi del "fondatore ideale" della città, etc. La decorazione di San Marco, capitolo centrale del Duecento veneziano.
6. Le arti sontuarie (smalti, oreficerie etc.). La Pala d'Oro. L'opera dei cristallari.
7. La bilancia tra Oriente ed Occidente nell'inquieto Trecento. Il breve sogno bizantino di Andrea Dandolo (maestro Paolo). La scultura contemporanea (dai De Sanctis ai Dalle Masegne), totalmente "europea". La singolarissima interpretazione veneziana del gotico fiammeggiante in architettura (Ca' d'Oro, Palazzo Ducale, etc.).
8. Il senso che assume a Venezia il tramonto del Medioevo. I paradossi della conquista della Terraferma. La singolarità dell'"italianizzarsi" dell'arte veneziana e del venezianizzarsi dell'arte veneta, italiana, europea.

1. Venezia come mito e come realtà

Prima di affrontare il problema "storico" del nascere e del formarsi della città di Venezia e della sua arte, era opportuno mi introducessi con un esame, naturalmente sommario, dei miti che hanno accompagnato l'immagine di questa città, per contrapporli a quella che le nostre ricerche potranno accertare come sua verità. Si tratta di articolare una critica, la quale non abbia un valore ed una funzione puramente accademici, come hanno spesso i nostri corsi universitarii, ma possa servire anche ad affrontare i problemi attuali: si tratta infine di riconoscere certe costanti che reggono la maniera caratteristica di metter in forma il mondo della civiltà veneziana, e che sono quelle che sottendono l'originalità, la singolarità, infine lo "stile" delle sue forme. Un riconoscimento siffatto avrebbe impedito e impedirebbe anche oggi di commettere errori grossolani: come quelli che si fecero nell'Ottocento, dopo la caduta della repubblica; di interrare canali per es. e di fare tutto quel che si fece allo scopo di avvicinare al possibile la struttura di Venezia a quella d'una città di terraferma, e che si continuano a fare tuttora anche in nome di una conservazione ad ogni costo, rifiutando per es. di dar corso al progetto del palazzetto di Frank Lloyd Wright in volta di canale: dov'esso sarebbe stato a suo luogo pur essendo modernissimo: perchè Wright, probabilmente il più geniale degli architetti del nostro secolo, aveva saputo interpretare l'originalità della forma veneziana, non ripetendone pedissequamente le clausole linguistiche, ma inventandone le costanti formali in una nuova struttura, la sua. - Ma veniamo ai miti. Debbo dire frattanto che, nell'immensa letteratura su Venezia, è tuttavia rarissimo incontrare pagine di critica autentica, a quanto è a mia conoscenza, almeno. Il primo saggio di tal genere in cui mi sia imbattuto è quello, scritto ai primi del nostro 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 a Venezia: dà l'impressione dell'artificio. - Il suo aspetto esterno è "visibilmente 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 quelle 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 e 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 e superiore all'artificio, che a condizione d'essere 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, sul segno.

E' infatti evidente, che quest'immagine simmeliana di Venezia non è nulla di concretamente storico: è possiamo dire, un mito, un'idea di Venezia, per il quale a rigore non pare nemmeno necessaria un'esperienza concreta - com'è il caso, del resto, di altre evocazioni di altri scrittori - della città.

Non so se Voltaire, per esempio, conoscesse Venezia 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". Né, 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". Già per Voltaire, ovviamente, Venezia è un luogo simbolico.

Così anche nella Recherche di Proust, Marcel comincia ad avere un'idea di Venezia ben prima di venirci. Prima di compiere, finalmente, il viaggio così lungamente atteso, con un'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 San Martino del gotico trapassa nella serenità dei cieli e delle acque di Gentile Bellini o di Vittorio Carpaccio. O, se l'immagine vorrà essere cinquecentesca, non si tratta certo del Cinquecento di Tiziano; ma di quelle, per intenderci, 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, e dal gioco delle intermissioni del cuore, reminiscenze appunto, non tanto del soggiorno veneziano e di quell'arrabbiato poeta della Plejade, quanto della netteté, della élégance e insieme della fadeur exquise della sua poésie chantée. E' più ancora, forse, agì il ricordo, in Marcel della lettura di questo 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 che abbisognerebbe di tutta una spiegazione - e infatti ad essa ho dedicato un intero corso, qui, di estetica - la sua verità, è una verità del corporeo. 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 soltanto esse attualmente vivono un loro tempo, cioè passano di forma in forma; ma vivono in quanto ci 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 che impedisce a gran parte della critica ancora legata alle categorie metafisiche dell'800 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 avuto 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, sono costruite sull'acqua. Né il suo carattere così perentoriamente artificiale, Venezia, essendo una città tutta edificata dall'uomo, a cominciare dallo stesso suolo consolidato ed arginato per poter vi 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 Georg Simmel. Il quale, nel citato studio 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, che non ci sentiamo più di ac-

cettare. 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? E' 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 d'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 han 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 la 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 in queste piazzette veneziane strettamente racchiuse in muri simmetrici senza che vi passi mai una vetture, e, che prendono l'aspetto di camere; in queste 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 né all'acqua né 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 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 equivoca", 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 da questo saggio di Simmel, perchè questa 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, e più genericamente l'Oriente, con Teodora; la Gerusalemme delle Erodiadi di Wilde, di Mallarmé, di Huysmans; l'Egitto delle varie Cleopatre; ecc. 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 certo: 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 e di Robert de Clari nel Duecento; eppoi 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 trovadori, 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 Lengherand; "à parler des maisons sumptueuses, des richesses de marchandises, des boutiques et de toutes autres 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 Bourse, c'est tout peu contre ce que j'ay cy veu ès galeries dudit palais". 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 '400 Filippo Di Comynes, immagine 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 sontuosissima, e di una vitalità esplosiva, del Sansovino, dell'Aretino ecc. (Non c'è per questo secolo da far troppo caso a quel che di-

cono 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 faisoient 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 inerisce il tempo: allora anche la sua integrità plastica viene sommossa, cor rosa, 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 Nichy Nacky, e la sfacciata satira del Shaftesbury ivi contenuta in Venezia salvata dell'Otway: opera, che contiene accenti talmente preromantici da poter essere ripresi, e rifatti col suo Das gerettete Venedig, da quel rappresentante tipico del decadentismo che fu Hugo von Hoffmanstahl). Addirittura in precorrimiento del romanticismo d'appendice, di un Eugène Sue o di un Michele Zévaco, potremmo riconoscere, ne valesse la pena, sul la fine del '700 nella Venezia di Abällino, 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 in pace anche le ombre di De Musset e di Byron (ombra, questa, evocata appunto dal Barrès nella sua Mort de Venise, tra quelle di coloro "qui on 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 furono molte per la verità -, dalla penna di Barrès. Il quale comunque riassume 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 riaduceva 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 "spulciarla" (anzi in buona misura è stato già fatto), 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 (recentemente) 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, alle soglie della vecchiaia. Lo assale un'incalzante preoccupazione di non arrivare in tempo; il terrore che l'ora passi senza che egli la possa cogliere; il desiderio di fuggire, la nostalgia della lontananza, l'ansia di liberazione da tutto il passato, 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 evidente, inevitabile, gli appare la meta. Dove può andare uno scrittore tedesco, inopinatamente 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 piroscafo, 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 repugnante 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 più 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 ha, con estrema evidenza, 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? - Si 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 del 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 nessuna altra opera del Mann l'artista subisce

una condanna più infamante, in nessuna 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 l'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, e intriso di morte; in altre parole, mitico: giacché è il mito, appunto, che rispecchia la polivalenza dell'esistere, e sottintende sempre la esigenza di una salvezza per mezzo di un totale rinnovamento: morte e resurrezione.

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 vicina a noi - 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 a splenda.

S'annunzia la primavera, (in Du côté de chez Swann) e Marcel pensa che "il sole primaverile tinge già le onde del Canal Grande di un azzurro così cupo e di così nobili smeraldi, che vengo no a rompersi ai piedi delle pitture di Tiziano...." e che forse fa ancora freddo sul Canal Grande 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 Guermantes 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 sui Canali, come per effetto di qualche pedale ottico, i riflessi dei palazzi svolgersi quasi perdutoamente 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 squallida Parigi di guerra, basta un'ineguaglianza nel pavimento di una strada perchè "un azur profond anivrait 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'e-

nigma 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 io avevo avuto una volta su due lastre ineguali del Battistero di S. Marco, mi aveva restituito 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".

Venezia è dunque una delle forme dell'anima stessa di Proust: come gli altri luoghi della memoria, come Combray - ma con una sostanziale differenza. "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 potevano poggiarvi i loro sguardi per distendersi, e senza timore che cedesse..." Anche a Venezia, come a Combray, gli abitanti "uscivano da case allineate l'uno appresso 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 di 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 d'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: quella così lenta, trascicante, irresistibile, che ci prende subito alla lettura della Recherche. In essa è la costante formale non pura 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.

Abbiamo visto che la critica più sottile di Venezia come opera d'arte, quella di Georg Simmel, ci restituisce 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 Thèophile 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 quest'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 Livre d'heures, della Venezia di Filippo di Comynnes; nè con la Venezia torbida e barocca di Shakespeare.

Ma, come ricorderete, l'argomento di queste prime lezioni introduttive è: Venezia tra mito e realtà. Lasciamo dunque ora l'evocazione di miti romantici e, prima di passare ad un tentativo di riesumazione storica, cerchiamo di delineare un quadro complessivo della realtà veneziana. Per far questo non potremo più far uso di un discorso di carattere descrittivo ottocentesco; ma ci converrà adoperare un linguaggio più attuale: più a grado del nostro modo di oggi di "dire l'arte". Giova però riconoscere, che la differenza, che Simmel sottolineava, 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 mente; ma piuttosto nel fatto ch'essa è fedele a se stessa. Voglio dire: nel fatto ch'essa realizza in sè, con una coerenza imperterrita, il suo senso singolare della interrelazione tra "spazio" e "tempo".

E' vero ch'essa dà l'impressione dell'artificiale, cioè di essere 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.

Possiamo dire dunque che Venezia sia la città (questa forma particolare della convivenza umana, che a noi sembra del tutto ovvia, ma non lo è affatto: essa è una struttura inventata dalle civiltà mediterranee, che si è via via imposta o si sta imponendo almeno come modello a tutto il mondo; ma fino a ieri almeno,

tre quarti dell'umanità non ha avuto la dimensione - città a modello culturale del proprio convivere) più città che esista: il che ha un significato radicale, per noi che ne tentiamo una critica autentica, specie se pensiamo, ch'essa nasce e si forma in un momento nel quale, anche nell'Europa ch'era stata parte dell'Impero romano, cioè d'una civiltà fondamentalmente urbana, e persino in Italia, le invasioni barbariche e il loro lungo seguito avevano portato un'irruzione di pensée sauvage (la terminologia è di Lévy-Strauss), cioè d'un pensiero (uso questo termine nel suo significato francese, che include non soltanto l'esercizio d'una attività logico-razionale; ma anche quello di tutto un atteggiamento verso la vita, tutta una Weltanschauung - altro termine non italiano quasi inevitabile, perchè la traduzione corrente "visione del mondo" non la rende nella sua pregnanza e insieme al suo alone di significato, che sfiora quello di Weltanfassung = rappresentazione del mondo) d'un pensiero dunque che non era alla sua radice, urbano, non era fondato sulla città, ma su una diversa struttura e forma di vita: quella nomadica. E' questo un concetto che mi sembra fondamentale per l'interpretazione del Medioevo; gioverà dunque che vi spenda qualche parola, che sarà utile se non altro per la vostra preparazione generale sull'arte di questo periodo storico.

Ricorderò dunque che la storia del Medioevo si imposta sulla dimensione, oggi diremmo massificata, della civiltà romana al tramonto dell'impero: nella quale si innesta la dimensione "preistorica", come la chiamò Focillon, dei barbari invasori. Tanto l'una che l'altra erano senza spessore: quella tardoromana perchè, dilatandosi l'impero a dismisura senza che contemporaneamente s'articolassero strutture, che potessero assicurarne l'organicità, l'aveva perduto; quella barbarica, perchè non l'aveva ancora acquistata. Era questa, infatti, la dimensione del nomade, non ancorata a sedi stabili e dunque anche senza stratificazione storica nel tempo: era il campo senza confine dell'andare errando, in migrazioni trasognate.

Nemmeno la vittoria del Cristo aveva potuto dare consistenza ed articolazione alle disgregate strutture tardoromane, perchè, per il Cristianesimo primitivo, non aveva alcuna importanza l'esperienza viva dei fatti di quaggiù, ed il loro nesso causale-temporale che, riflettendosi nelle strutture delle lingue, ne costituiva la ricca e articolata sintassi. Per il Cristianesimo primitivo quel che soltanto importava è il rapporto verticale dell'uomo con Dio: un rapporto che immobilizza il tempo e si fa il vuoto d'intorno: la vastità sconfinata del mondo esterno, della natura, e del mondo interiore dell'uomo, con le immagini e le possibilità d'esperienza senza fine dell'uno e i pure infiniti e variabili moti dell'altro, non hanno più valore. E' dunque su una sorta di tabula rasa, di superficie già spianata, che cade il materiale grezzo non coordinato, veicolato dalle invasioni barbariche.

Il suo innesto in tale dimensione ha l'effetto di disgregarne quella pur piatta unità di superficie. Nelle lingue e nelle arti dell'Europa del periodo delle invasioni, notiamo appunto uno scioglimento di quanto rimaneva dei nessi antichi: una frantumazione in

punti espressivi singoli, isolati. Si vien così determinando una struttura che è caratteristica dell'alto Medioevo europeo: la struttura paratattica, a blocchi rigidi indipendenti, non connessi in una sintassi organica, ma soltanto posti l'uno accanto all'altro. Si osservi l'architettura altomedievale: come in essa il dilatato e unitario, sebbene astratto spazio, paleocristiano, si vada cagliando in blocchi in sé in articolati, chiusi da spesse muraglie, giustapposti; come la scultura e la pittura dissolvano persino la misura del ritmo monodico paleocristiano e protobizantino e si ricompongano in schemi elementari fissi, circoscritti, privi di spazio. Persino la lingua, la lingua parlata e scritta, anche quella della poesia, con l'ommissione per esempio della congiunzione causale sostituita da et, con l'imporsi dell'allitterazione, della rima, si risolve in blocchi linguistici indipendenti posti l'uno accanto all'altro. Come notava Auerbach a proposito della metrica della Chanson de Roland: "ogni riga sembra una forma indipendente e tutta la strofa in fascio di membri indipendenti, quasi fossero bastoni o lance della stessa lunghezza e dalla punta uguale legati insieme".

Il processo di civilizzazione, in senso proprio, dell'Europa postbarbarica coincide, direi ovviamente, col processo di uscita dal Medioevo, nel quale il recupero della città è veramente l'emblema, la forma simbolica.

Giova ripetere, che con città non s'intende soltanto la costruzione urbana. La città è un ordine sociale, politico, giuridico, pur anche religioso; è una particolare struttura del convivere, anzi dell'essere-nel-mondo degli uomini; e dunque anche del loro pensare e agire; e del loro esprimersi e comunicare e insomma del loro metter in forma il mondo: una dimensione dello spirito, cui si rapportano fin le strutture più segrete, non ultime quelle delle arti. E' chiaro che ciò che dà il tono alla cultura del Medioevo nordico rispetto all'antica (greco-romana) e alla moderna (rinascimentale) è precisamente ch'essa non è in questa dimensione: non si regge sulla città. Il suo connettivo è dato dai popoli germanici, i quali per millenni erano stati nomadi e dunque incivili (in senso etimologico: privi di "civitas"). E, quando occuparono l'impero romano e conobbero le città, s'accanirono a distruggerle: più forse che per "tedesca rabbia", perchè le sentivano radicalmente diverse da tutta la struttura del loro essere e vivere; o le abbandonarono ai latini sopravvissuti, fissando le loro sedi congeniali nei castelli, isolati in mezzo alla natura. Per l'intendimento del Medioevo anche artistico, occorre tener presente che la struttura della sua società è feudale, e che il nucleo residenziale d'una società siffatta non è la città ma il castello: il quale è organismo di carattere non urbano ma in un certo senso ancora nomadico: prende il posto dell'antico accampamento germanico in muratura sull'esempio del "castrum" militare romano, conosciuto dai barbari lungo il "limes".

Così nell'Europa almeno fino al XII sec. una struttura compartimentata, paratattica, sostituisce la struttura sintattica antica non solo nell'ordine sociale e giuridico (il feudalesimo, composto da blocchi sociali sopra e giustapposti) o in quello lin-

guistico, o dell'architettura e delle arti figurative; ma anche nella sua globale estensione: quell'organismo mirabilmente connesso che era stata l'Europa romana, col suo cuore pulsante nell'Urbe, divenne un "vacuum", dove anche le tracce delle arterie, delle grandi vie romane progressivamente, scomparvero sopraffatte dalla selva o inghiottite dalla palude. Questa vasta landa, che rispecchia di nuovo lo "spazio" del nomade, rimarrà sempre all'orizzonte del Medioevo nordico, fino al Quattrocento: quando, se pur sognato, sarà il campo indefinito non civilizzato, non portato a misura urbana dove il cavaliere errante potrà incontrare le sue favolose avventure, evocate dai romanzi cavallereschi e dalla pittura tardo-gotica. In essa non sorgono città vere e proprie, ma nuclei isolati e fortificati: i castelli e i conventi. Tanto questa paratassi è conaturata con una società feudale di lontana origine nomadica, che ancora nel Seicento il re di Francia imporrà la preponderanza del suo castello sulla città: lo "château royal" di Versailles, situato fuori di Parigi, in mezzo alla forzata natura, rivendicherà col suo tacotante splendore il predominio della residenza isolata del signore sulla città, residenza collettiva dei dispreziati "borghesi".

Dopo il Mille, il processo che risolve il Medioevo: la lotta del principio cittadino, cioè del convivere su un piano di convergenza competitiva, entro un organismo unitario ma in sé articolato secondo le varie funzioni, contro il principio feudale, che impone una scala gerarchica fissa di poteri precostituiti immutabili, è opera fondamentale dell'Italia: la cui storia nel secondo millennio si potrebbe ricondurre sotto la specie d'un progressivo, incessante recupero appunto della dimensione urbana. La città, in Italia, non si perdette mai del tutto come altrove in Europa, nemmeno durante il periodo delle invasioni, ma soprattutto si perpetuò come nostalgica idea, persino in ambito religioso: la città celeste di Agostino, di Ambrogio, di Fulgenzio. L'immagine favolosa della città per eccellenza, della Roma perennis trascorre come un miraggio per tutti i "secoli bui": fino a che l'attivismo dei liberi Comuni italiani non avrà ricostituito le prime nuove vere città dell'Europa. Le quali allora vorranno ricollegarsi a Roma, come al simbolo più pregnante della recuperata dimensione urbana. Non si trattava, credo, dell'affermazione, improbabile malgrado le interpretazioni romantiche, di un sentimento nazionale; ma piuttosto della coscienza d'aver finalmente dato concretezza alla struttura fondamentale della propria vita e del proprio destino: alla città, di cui i popoli d'Italia nei secoli prima del Mille avevano conservato il rimpianto, appena medicato dalle leggende, dalle superstizioni, persino, che avevan tramandato il ricordo e il prestigio dei "Mirabilia Urbis". Talchè infine un'imperialista, un internazionalista come Dante, non esiterà ad affermare, falsando la storia, che la città di Fiorenza è figlia privilegiata di Roma, costruita "ad imaginem suam atque similitudinem".

Giova per mente alla presenza di cotesto principio, per comprendere per esempio il carattere monumentale dell'arte italiana anche nell'alto Medioevo: fin dal carolingio, la cui pittura, per esempio, nel nord ha il suo maggiore oggetto e veicolo nel libro

illustrato, un oggetto trasportabile, il cui "spazio" è nomadico, mentre in Italia si dispiega soprattutto in affreschi sulle pareti architettoniche; strutture prevalentemente urbane, ben ancorate alla terra; e nella stessa sintassi del linguaggio pittorico serba la consistenza di figure che han dietro di sé il solido muro, non il leggero foglio del libro o, più tardi, l'aerea trasparenza della vetrata. E giova rammentare anche la differenza di struttura che v'è tra la città e il Comune, italiani, e quelli del nord. Qui, vere città sorgono soltanto nel secolo XII (sebbene vi siano studiosi che vorrebbero vederle già costituite nell'XI o addirittura nel X: ma si tratta di nuclei informi, soprattutto episcopali); ed anche allora si distinguono da quelle italiane perchè rimangono, anche socialmente, di struttura paratattica: i nuovi blocchi sociali dei borghesi si pongono l'uno accanto all'altro e formano un'unità che è di massa: non si dialettizzano l'un con l'altro, come avviene degli artigiani, dei mercanti, degli intellettuali (è noto che la "cultura" come "dimensione" nuova e distinta, laica, sorge in Italia, e in ambito per l'appunto cittadino), insomma di quanto forma il corpo organico dei Comuni italiani. Tale struttura articolata si ritrova nel contesto linguistico dell'arte italiana dopo il Mille: ne costituisce anzi il carattere distintivo.

E', a questo proposito, ancora valido il confronto che faceva il Panofsky tra il romanico nordico e il romanico italiano, specie lombardo. Mentre il romanico italiano (esempio primo e massimo il S. Ambrogio di Milano) raccoglie in un'immagine ed in questa definisce linearmente ogni direzione dello spazio, e con ciò distingue la consistenza del solido corpo strutturale dallo spazio che lo circonda, il romanico nordico (per es. francese) rinuncia a ogni distinzione, in tal modo articolata: riduce allo stesso modo e con la stessa risolutezza corpo e spazio sul piano: l'uno e l'altro costituiscono un'unica e medesima massa omogenea. Con questo, l'arte romanica nordica ha senza dubbio superato la pura superficie figurativa dell'alto Medioevo e ha raggiunto il volume a tre dimensioni; ma, giustamente sottolineava Panofsky, questo volume del nord dell'Europa non è corpo, è massa. E' una sostanza omogenea, non organica. Il corpo si distingue dalla massa appunto per la sua organicità: la coesione d'un corpo è garantita dal collegarsi in parti distinte di estensione individuale determinata, forma individuale determinata, funzione individuale determinata.

La coesione d'una massa invece è garantita dall'omogeneità della sostanza, cioè dal collegarsi di parti non distinguibili, di uguale funzione. L'arte gotica (che è il conseguimento più alto e più coerente di tutto il Medioevo nordico) introduce in codesta massa il principio scolastico della distinzione razionale precisa, minuziosa: è evidente che il criterio (si direbbe "nominalistico" secondo Abelardo) di tale distinzione non è l'organicità, ma l'omologia: in una cattedrale gotica gli spazi e le strutture, fino agli stessi capitelli, variano di misura non di forma. Certo, l'arte gotica distingue la statua dal muro, per esempio; ma non per questo fa di essa un corpo organico, quale era già nel romanico italiano.

La statua gotica assume una forma plastica e si svincola materialmente dalla parete, ma continua a costituire una parte della massa dell'edificio: di quel tutto omogeneo, la cui unità e indivisibilità erano state fissate dal romanico del nord.

Al contrario, l'arte del Medioevo italiano, non solo romanesca, ma pur quando aderì in parte al gusto gotico, non rinunciò mai, anche a costo di sconessioni linguistiche, a mettere in forma dei corpi, non delle masse: non rinunciò insomma all'organicità della struttura, che anzi andò sempre più accentuando e precisando: fino a che coi "padri" del Trecento (Dante, Giotto, Giovanni Pisano, e gli altri) farà appunto di cotesti organici corpi il fondamento stesso del proprio linguaggio artistico. E sarà pure la Divina Commedia impalcata come una cattedrale gotica, col suo innalzarsi per gradi crescenti di luce, attraverso l'interminata iterazione delle ogive della terza rima: nel fatto essa è qualcosa di radicalmente diverso dalle costruzioni "anagogiche" dello pseudo Dionigi l'Areopagita, tradotte in una "summa" scolastica visualizzata, da Sigeri di St. Denis: e appunto perchè la reale storicità delle figure della Commedia, più che frantumare quell'astratto impalcato, dà ad esso la concretezza d'un destino umano. Giustamente osservava Auerbach che in Dante, "in conseguenza delle speciali condizioni del compimento di sè nell'aldilà, la persona umana si afferma ancor più potente, più concreta e singolare che nell'antica poesia; poichè del compimento di sè, che comprende tutta la vita trascorsa sia obiettivamente che nel ricordo, fa parte uno svolgimento storico individuale, di volta in volta particolare storia...". Analogamente si spiega, che i trattatisti del Rinascimento abbian veduto in Giotto il precursore di Masaccio e giù fino allo stesso Michelangelo: non certo perchè Giotto s'esprima con la prospettiva albertiana, ma perchè le sue figure sono autonome, emancipate dalla globalità ed uniformità della dimensione gotica: non sono insomma masse, ma corpi.

E' chiaro che la poetica del Rinascimento, all'origine, mette a frutto l'illimitatezza spaziale del gotico; ma di questa dimensione astratta, di questa massa omologa fa, appunto un corpo organicamente articolato nelle sue misure e "distanze"; cioè trasferisce all'intera dimensione spaziale quella organicità, che per l'innanzi era più o meno limitata alle figure singole; la stessa prospettiva ne è segno; anzi non sarebbe nemmeno possibile se non si ancorasse a "corpi" organici, ben definiti, con potenza e sottigliezza plastica perentorie - anzichè ad ombre o silhouettes di prezioso colore, campite su uno "spazio", quale il gotico, astratto: che si può dire illimitato nel senso che non conosce, propriamente, il limite.

Così il destino del Medioevo italiano si compie. E non è senza significato che, nel Quattrocento, mentre nel nord il gotico internazionale continua a colorare fiabe fiorite, giardini come arazzi, donne come fiori o farfalle spianate in un erbario, e a narrare le avventure de' suoi erranti lungo le ambagi d'una misteriosa "natura" - che, invero, è lo scorrere in superficie d'una dimensione astorica, senza spazio e senza tempo: la dimensione, ancora, del trasognato errare nomadico - in Italia, o almeno a Firenze, si esca di senno per la "dolce cosa" prospettiva; e il Brunelleschi,

l'Alberti, aprendo la serie dei pellegrinaggi romani, vadano a cercare in quelle "anticaglie" più che modelli costruttivi umanisticamente intesi - che lo stesso Alberti, ove occorra, dichiara inattuali - i disiecta membra, le forme, le connessioni, d'una struttura urbana.

Ora, tornando a noi, Venezia è un fenomeno eccezionale anche in questo - e ve lo faccio rilevare, perchè giova alla sua comprensione autentica -: che, sebbe naturalmente abbia assunto la sua forma completa dopo un travaglio di secoli, ha sempre avuto, fin dagli inizi, una dimensione di carattere urbano. I fuggiaschi, che a ondate successive popolarono quegli isolotti praticamente deserti, provenivano da città romane di terraferma, e la ragione della loro fuga fu quella di sottrarsi non solo al dominio fisico dei barbari invasori, ma anche al condizionamento culturale, che i nuovi padroni avrebbero loro imposto. Volevano conservarsi liberi: liberi di continuare a vivere, appunto, da cittadini; non da nomadi solo parzialmente civilizzati, come in tutto il resto dell'Europa. Il loro attaccamento, che può forse meravigliare per la sua tenacia, alle origini romane, non è tanto un fenomeno di carattere razziale (in fin de' conti, essi stessi erano dei "romanizzati"), ma culturale in questo senso; e forse anche per buona parte il loro impegno di assumere l'eredità di Ravenna (la città più vicina, ultima capitale dell'impero d'Occidente) e infine del loro orientamento verso Costantinopoli ebbero anche questo significato. Questa infatti non fu soltanto l'unica erede legittima della funzione e della struttura di capitale dell'impero romano; fu la città Kat'exochèn: la nuova urbe, costruita su sette colli, a immagine e somiglianza dell'antica che non conobbe praticamente invasioni barbariche, che conservò attraverso i secoli del Medioevo il "modello" della città: un modello addirittura mitico, con le sue seicento cupole coperte d'oro. Il miraggio di quest'oro fiammeggia nei secoli bui del Medioevo, fino all'estremo nord, dalla Sarmazia alla Scandinavia, dove quei popoli canteranno, nelle notti senza fine dei loro inverni, la saga di Miklagard: la città per eccellenza, la città esemplare piena di luce, dove tutto è d'oro. - Ed una delle ragioni, forse anzi la ragione di maggior forza - sebbene sia anche, a quanto mi risulta quella che solitamente è trascurata dai bizantinisti - del carattere esemplare ch'ebbe l'arte bizantina per il Medioevo occidentale, fu proprio in codesta sua funzione civilizzatrice in senso proprio: essa offriva dei modelli, iconografici e formali, che, pur essendo isolabili (ma fino a un certo punto: perchè nell'arte bizantina architettura e decorazione pittorica, per es., fanno tutt'uno; staccarle una dall'altra come due arti distinte è in larga misura improprio, perchè esse sono inscindibilmente connesse a formare un tutto unitario e coerente, sia sotto l'aspetto figurativo, che sotto quello semantico) riflettono tuttavia nella loro struttura interna l'articolazione d'un contesto urbano: sono portatrici emblematiche della dimensione della città in un mondo che, dopo averla quasi del tutto perduta, va faticosamente, dolorosamente cercando di recuperarla, codesta dimensione. Vi sarebbe molto da dire, naturalmente, sul significato e sull'importanza ch'ebbero gli esempla (antibola in bizantino) nell'arte del Medioevo. Questo problema è connesso con quello dell'arte medioevale della memoria. Altro punto, che una critica contestuale dovrebbe impegnarsi

af approfondire; basterà per il momento ch'io richiami - come ho già fatto giorni fa parlando a Venezia su Petrarca e le arti - il bel saggio del 1966 di Frances Yates, The art of memory, dove la studiosa offre una chiave ermeneutica abbastanza nuova, riassumibile nella domanda, ch'ella stessa si pone "se uno dei punti basilari dell'arte medievale non sia stato il principio didattico di insegnare mediante i luoghi e le immagini della memoria". Direte forse che ciò non è specifico del Medioevo: che sempre l'insegnare e l'imparare sono stati affidati, almeno tecnicamente, ad un esercizio della memoria, sia pure sotto le specie d'un richiamo non tanto di nozioni quanto di modelli. Ma è caratteristica del Medioevo l'idea della memoria artificialis, cioè della memorizzazione come tecnica di fissare immagini significanti: di ridurre, secondo certe regole, a exempla mnemonici immagini a loro volta filtrate da tutto uno spettro di tòpoi. Il problema che la Yates non si pone - e che per me è importante - è quello del perchè e del come si costruiscano queste, ch'ella denomina "grandi cattedrali della memoria". E, secondo me una prima risposta è che esse sono degli emblemata della dimensione e della struttura urbane. A cominciare dalle immagini, dalle figure: che anzitutto sono antropomorfe nell'arte bizantina rispetto al repertorio quasi esclusivamente animalistico delle arti barbariche: (e ciò spiega l'importanza enorme, fondamentale, che i bizantini diedero alla vittezza sull'iconoclastia: era una vittoria della città sulla steppa) e sebbene a noi possano apparire quasi inumane nella loro stilizzazione efferata; portate all'estremo limite del sensibile; fissate, specie nei mosaici, in una sostanza minerale, in un duro splendore di gemma, sono pur sempre immagini di personaggi che abitano una città ideale: la città di dio; lo stesso oro incorruttibile degli sfondi delle icone e la metafora dell'ambiente - se si può dire - della Gerusalemme celeste: dell'oro puro, simile a cristallo puro, come la descrive la Bibbia.

Vedremo tra poco che Venezia, sebbene non si possa dire, almeno secondo la mia opinione, che sia urbanisticamente esemplata su Bisanzio, ebbe fin dalle origini codesta vocazione urbana: d'essere non solo una città, in un mondo dove la città - a cominciare da quella che fu forse la maggiore delle sue progenitrici, Padova - veniva distrutte dai barbari, specie dai Longobardi - ma una capitale. - Ad ogni modo; prima di cercare di ricostruire, per quanto ci sarà possibile, questa vicenda, conviene ch'io tratti del secondo argomento di questa introduzione: del problema cioè non dei miti più o meno romantici di Venezia, ma della sua verità, la quale oscilla tra funzione e utopia. Userò per quest'analisi, come conviene, termini d'una critica attuale, toccando per il momento solo dei punti, che svilupperò in seguito.

Venezia dunque è forse la città più città che esista: voglio dire il luogo più costruito dall'uomo. Ma non progettato, in base ad un disegno, che già a priori fissi certe funzioni, e con esse la loro risposta costruttiva, e dunque minacci di cadere in un'astrazione, cioè in una immobilizzazione del tempo. Giacchè non sono solo le strutture urbanistiche e architettoniche (e i discorsi che facciamo su di esse, s'intende) in pericolo di divenire astratte quando se ne trascuri la connessione tra funzione e forma; lo possono

essere anche i progetti, che deliberatamente si propongono come funzionali, se codeste funzioni, da cui essi vogliono dipendere, sono assunte come invarianti o almeno come tipiche. Le "figure" che ad esse si connettono, allora, non possono essere che, in senso lato, rettoriche; dunque, propriamente - poichè si tratta di figure spaziali - dei tópoi tuttavia utopici perchè fuori della concreta esistenza: sui quali si potranno far i discorsi critici più raffinati e più preziosi; ma che poco serviranno, per viverci.- E non basta nemmeno rilevare, che Venezia è una città che nasce, cresce, si costruisce, si forma, a grado del nascere, crescere, formarsi della civiltà veneziana vivente nei secoli. Ciò è talmente ovvio, che risulta inutile a dirsi.-

Vedremo che - questo luogo, d'una convivenza esistenzialmente precaria e culturalmente erede, prima del torbido inverno tardo-romano, poi delle raffinatezze, delle astuzie, delle crudeltà (sia pure nel senso di Antonin Artaud) bizantine, potè ben essere, ai primissimi inizi, solo una sgranata costellazione di villae (insieme dominicae e fructuariae) disseminate, e in qualche modo fortuite, anche perchè insediatesi (tra l'altro con la speranza dei fuggiaschi di potere prima o poi "tornare a casa") in un inospitale arcipelago; tutt'al più con qualche inizio di coagulazione nei conventi, impianti seminaristici anch'essi: il tutto legato soltanto da un meandro di acque il cui decorso era in buona misura imprevedibile. E' ovvio pensare che la città in senso proprio sia sorta soltanto quando la speranza di "tornar a casa" si stinse; e si decise di restare su queste isole per sempre. Fu da allora che - con un processo senza dubbio lento - s'ebbe un precisarsi di funzioni primarie; dunque un restringersi dei campi, degli orti, dei broli per il parallelo spostamento ai margini delle attività piscatorie (in parte preesistenti) e agrarie (dei primissimi immigrati), a favore di quelle mercantili, che divennero presto predominanti, e determinarono non soltanto l'infittirsi progressivo delle zone costruite, ma anche l'imporsi di una tipologia nell'edilizia corrente (vale a dire non di monumenti in senso proprio, connotati da valori, dunque da ideologie - politiche religiose etc. -: palazzi del governo, chiese) il cui modulo non potè più essere, ovviamente quello della vitta tardoromana, ma dovè risultare dalla trasformazione di codesta villa in fondaco. Il quale, per un'opportunità funzionale elementare, dovette sempre più affacciarsi sull'acqua; talchè il suo segno più significativo - e dunque anche di maggiore carico formale - fu la facciata: tutto l'agglomerato urbano, ancorchè di trama ancora bassa, cominciò ad allinearsi lungo i canali.

E così via. Mi limito per ora a presentare quanto spiegherò meglio in seguito soprattutto per sottolineare che in questo momento, nell'atto di questa sorta di metabasis dalla terra all'acqua, cade la decisione fondamentale per il destino della struttura urbanistica, e dell'intera civiltà, di Venezia.

In tutti i secoli successivi della sua storia, infatti, Venezia confermò, articolò, raffinò codesta scelta che le rimase primaria, pur attraverso le mutazioni del suo contesto sociale e di tutta la sua epistème: pur quando le vecchie case-fondaco perdettero, o almeno attenuarono, la lor funzione originaria e preval

se, direbbero i semiologi, un "secondo" codice di connotazione, che è poi quello che doveva divenire dominante anche negli esercizi di lettura di questa città singolare.

Codesto codice è quello che la nota e intelligente studiosa di urbanistica Françoise Choay denomina della semiogenia (contrapposto a quello dell'utopia). Esso prevale quando l'architettura-urbanistica "può oltrepassare la "funzione" per accedere al "segno"; ad una espressione liberata da ogni uso concreto e che invece di aggrapparsi ai gesti dell'utente, consente allo sguardo finalmente sovrano un'affermazione speculativa".

E' abbastanza chiaro che il passo maggiore in questo cammino è compiuto da Venezia nel corso del Trecento e del primo Quattrocento quando le zone ancora vuote si colmano e tutta la città si costruisce per così dire si "massifica" e infine s'offre allo sguardo come una continuità di trasgressioni urbane sullo spazio "neutro" - prevalentemente equoreo - e, indieme, almeno nelle sue parti più illustri - come simbolo di se stessa: della sua potenza, della sua ricchezza, che sono "valori", più che funzioni. Almeno da questo momento appare ovvio anche ai "pollici" che è opportuna una lettura della città in chiave anticlassica: fondata cioè non su una struttura prospettica dello spazio urbanizzato, ma sulla continuità temporale dunque, dell'esperienza, di codesto spazio. E' appunto questo criterio che altre volte ho addotto a "spiegare" il carattere non soltanto cromatico - cioè di colore di superficie - ma anche ritmico, dei "segni" sui quali, fundamentalmente, si imposta, la forma di questa città, nel suo susseguirsi continuo di sequenze martellate di colonne di polifore alternate a brevi pause di "torreselle": un poema ricco di rime, ma anche di assonanze, di enjambements, la cui struttura, insieme cromatica e metrica rimarrà infrangibile anche nei secoli del Rinascimento e fino al Settecento, quando singoli edifici e calli e fondamenta e ponti sapranno inserirsi senza metterne in pericolo la continuità.

Ma naturalmente il momento "semiogenicamente" privilegiato rimarrà quello gotico e soprattutto gotico flamboyant, quando questo "stile" architettonico sarà divenuto un linguaggio manipolabile, scomponibile nei suoi segni, allontanandosi dalla cavillosa logica interna delle origini, abbandonando la severa razionalità (rapporto consequenziale necessario tra peso e sostegno dichiarato dalla connessione verticale degli elementi etc.) che aveva informato il gotico "classico", soprattutto con l'adozione del sintagma della controcurva, che spezza la connessione di quel rapporto. E consente, che i segni d'un linguaggio alquanto incerto e spurio quale è quello tardogotico lombardo, in particolare del Duomo di Milano, approdati a Venezia ed inseriti nel tessuto della città, vi acquistino una nuova e diversa coerenza, ed una singolare originalità fantastica, del tutto senza paragoni altrove. Quando vediamo in facciate veneziane quali quelle dei palazzi Erizzo, Giustinian, Foscari, Contarini (la Ca' d'oro) etc., dello stesso Palazzo Ducale, la linea, che segna il grafico della caduta degli archi, cambiare direzione d'improvviso, rigirarsi irrazionalmente su se stessa, ritorcersi e fiorire in resoni tra l'altro "vuoti", abbiamo netta l'impressione che una tale impresa linguistica si

pone al di fuori dei "normali" equilibri architettonici fondati sulla plasticità. Queste traforate superfici, queste grandi trasparenze senza peso perchè il loro zoccolo è l'acqua, contraddiscono le impostazioni tradizionali dell'architettura non solo sul piano figurativo, ma anche nell'ordine, temporale, del ritmo; giacchè là dove fino a tutto il Trecento dominava una cadenza monodica, insinuano un ritmo a tempi multipli.

L'equilibrio apparentemente compromesso da codesta irrazionalità si ristabilisce, s'intende, ma in un altro e diverso ordine strutturale: quello della continuità del colore di superficie, per il quale la dichiarazione formale dei rapporti peso-resistenza quasi non ha più senso.

Un discorso urbanistico composto di segni siffatti si presta ad una lettura utopica? Non si direbbe; o almeno, si avrebbe presenti più difficoltà che per ogni altra, forse, città esistente.- Ma qui conviene ch'io richiami più puntualmente la distinzione della Choisy, che ho adottato perchè m'è sembrata abbastanza pertinente e, soprattutto, semplificatrice. Bisogna tener presente infatti e innanzitutto, che ogni testo di cui parliamo costituisce una lexia (al senso, per intenderci, di Jean Louis Schefer) vale a dire offre infinite possibilità di frizione tra la struttura significante del nostro "luogo elocutorio" (più semplicemente: di questa lingua qui, di parole, ch'io sto ora parlando) e le strutture del testo (in questo caso, la città). Per es., un discorso abbastanza attuale, quello strutturalistico-semiologico - impostato, anzi teorizzato brillantemente anche da noi in Italia, specie dai colleghi e amici Italo Gamberini, Giovanni Klaus König, Umberto Eco ed altri - parte dall'ipotesi che ogni edificio o città è innanzitutto una struttura - sul modello ovviamente della linguistica da Saussure in poi -; ed una struttura semiologicamente attiva, vale a dire che, attraverso i suoi segni, comunica: perciò quella critica s'adopera a scoprire nell'edificio o nella città, le unità fondamentali della significazione architettonica o urbanistica. E' chiaro che in tal modo prima ancora di indagare su che cosa comunichi, si cerca di individuare i possibili punti, non di coincidenza ovviamente, ma di compatibilità tra i segni del testo ed i segni del linguaggio di noi, che ne parliamo: in conclusione, la struttura del discorso urbanistico in qualche modo si riflette nella struttura del discorso verbale, che altrimenti risulterebbe di scarsa, o nulla, pertinenza. E di qui deriva tutta una letteratura veramente alluvionale, perchè le sue diramazioni possono essere infinite, si portano per es. sull'indagine generale dello spazio costruito e delle sue modalità di comunicazione, costeggiando la "pressemica", e quindi l'antropologia o addirittura la biologia - quale implicazione dello "spazio" nella comunicazione e nel comportamento di tutti gli esseri viventi; oppure, più facilmente, la sociologia urbanistica, cioè l'indagine su uno spazio ormai acculturato, semantizzato secondo l'ordine di società, umane naturalmente, a qualunque livello. Tale sembra essere

per es. il senso di quel che scrive Levi-Strauss sui villaggi dei primitivi, nei quali l'organizzazione dello spazio dipende da un sistema istituzionalizzato di segni, a loro volta dipendenti da un insieme di significati, e di comportamenti, riconosciuti e rispettati come un bene comune, da difendere ad ogni costo contro ogni "trasgressione spaziale", sia esterna che interna. E poichè tutti, vivendo, occupano e percorrono un certo spazio, l'organizzazione di esso diventa il fattore privilegiato dell'integrazione sociale, e quindi ci offre la chiave semantica anche per l'interpretazione della struttura delle diverse società, siano esse primitive o colte. - Tutto questo è ben noto, sicchè mi scuso del richiamo, anche così sommario, il quale aveva infine lo scopo di far presente, che a un certo punto non è utile far discorsi che vogliano dar fondo all'universo. Trattando della città di Venezia, è chiaro che, sebbene essa materialmente nasca per così dire dal nulla, o, diciamo meglio, si imposti su uno spazio, in sè quasi privo di qualificazione culturale (isolotti semideserti, barene) i suoi "segni" hanno dietro di sè in coloro che la costruiscono lo spessore storico d'una cultura urbana. Tuttavia è innegabile che i Venetici avevano in qualche modo tagliato dietro di sè i ponti con la storia e si trovarono a confrontarsi con un deserto, quale sembrerebbe la dimensione più adatta per la nascita di Utopia. Non si dice l'Utopia di Le Corbusier, ovviamente, che ha a suo fondamento il razionalismo sociologico ottocentesco con qualche vena di socialismo più secondo Fourier che secondo Marx, e nemmeno quella del secondo libro di Utopia appunto di Tomaso Moro, il quale descrive minuziosamente "la cinta di mura alte e larghe che racchiude la città..... edifici che formano due filari continui che seguono tutta la lunghezza delle strade la cui larghezza è di venti piedi...le case di cui ciascuna possiede una porta sulla strada e una porta sul giardino.... i quattro quartieri uguali (in cui si divide la città) e al centro di ciascuno dei quali si trova il mercato delle cose necessarie alla vita.... Fuori della città, i macelli e i quattro ospitali etc. etc." Ma in fine de' conti anche senza risalire a Platone, esistette pure nella civiltà antica una struttura urbanistica utopica nella città ippodamea per es. recepita anche dai romani accanto alla struttura castrense delle stesse progenitrici di Venezia, come Padova. Né, passata la paura delle invasioni, pare vi fossero difficoltà insormontabili, che impedissero agli abitanti di queste isole di progettarsi una città meno abnorme, almeno quanto alla taxinomia delle sue strutture. Colmare la maggior parte dei canali per es., creare, sfruttando le barene, terrapieni di raccordo con la terraferma etc. e sopra uno zoccolo siffatto impostare una nova urbs simile alle altre, a quella da cui essi stessi provenivano, (come avevano fatto per es. in antico i pataves sul reticolo dei loro fiumi e paludi, o, più recentemente, gli aquileiesi a Grado, le cui condizioni di natura insulare erano analoghe a quelle di Venezia) non sarebbe stato più difficile né più dispendioso dell'affrontare e sostenere nei secoli l'enorme, incessante fatica, di consolidare le isole con palafitte, arginare le rive, mantenere la necessaria profondità ai canali, controllare il ritmo delle maree, impedire

l'interramento della laguna e insomma fare tutto quello che i Veneziani fecero per metter in piedi e mantenere in vita il loro paradiso.

Al quale penso non si addica una lettura di carattere utopico, che in din de' conti non potrebbe recepire al paradosso urbanistico perchè si imposterebbe sulla logica dello spazio costruito. Ma è anche vero che, l'Utopia è una struttura permanente e inevitabile del nostro pensiero, e dunque anche dei nostri progetti. Contrariamente, in questo caso, a quanto propone la Choay, per me si dà Utopia ogni volta che si voglia rispondere razionalmente al problema: "come codificare spazialmente un sistema qualunque non soltanto di forme, ma anche di funzioni". Per me, Utopia non è soltanto il gioco tassonomico avido di modelli che "proscrive la differenza, ignora le alternative, trascura le aspirazioni individuali, non cerca di classificare esseri desiderosi di vivere, ma di definire dei bisogni universali". Anche la progettazione più funzionale, nelle intenzioni, può essere utopica, ogni volta che i programmi delle risposte spaziali permanenti a funzioni considerate esse stesse permanenti.

Codeste sono utopie non solo perchè sono fuori del luogo (il che è in qualche misura inesatto, giacchè anche l'isola di Thomas More è un luogo, per di più geografico: è per l'appunto un'isola) ma soprattutto perchè sono fuori del tempo; o meglio, sono fermate fissate in una dimensione astratta che contraddice precisamente il tempo concreto. E' questa loro Uchronia (questo sistema spaziale che blocca il tempo) che le rende teoricamente, perfette; ma alla lunga proprio perchè tali poco abitabili - fino a che il tempo degli uomini non vi abbia inserito qualche imperfezione, che dia sapore, interesse, concretezza infine, all'equilibrio sempre instabile della vita, individuale e collettiva -.

Si capisce perfettamente che Brasilia sia stata "respinta", che Rio - assai meno "funzionale" - sia ancora preferita; che a Matera sia stato e sia difficile trasferire gli abitanti dei "sassi" negli appartamenti, pure dotati di servizi, costruiti per essi, e via esemplificando: giacchè innanzitutto, senza dubbio le Brasilie potranno rispondere a certe funzioni tipiche ma non danno felicità. Questa è, come la vita, inscindibilmente legata al senso intimo del tempo quindi alla possibilità di imprevisti, alla speranza d'avventure: e che cosa si può sperare di nuovo là dove tutto è stato previsto, dove non solo le funzioni, ma anche i bisogni e i desideri hanno già avuto una risposta preventiva? La città vive, che non sono Utopia, hanno uno spessore storico che dà consistenza al tempo di chi abita, come se si trattasse dei propri personali ricordi; hanno imperfezioni, incertezze, inquietudini che naturalmente non potranno essere mai eliminate nemmeno dalla più perfetta Utopia; non trovano, in questa, una risonanza nelle strutture spaziali. Il linguaggio urbanistico di Utopia insomma manca di ridondanze, che sono essenziali alla vita; difetta di metafore, che sono essenziali perchè la vita abbia un sapore.

In ogni caso il discorso utopico si addice a Venezia meno forse che ad ogni altra città costruita dall'uomo; giacchè, a parte le considerazioni che ho sommariamente richiamato or ora, il di

scorso utopico essendo inevitabilmente - anzi è da dire costituzionalmente - contemplativo, potrà tutt'al più servire, con le debite articolazioni, per descrivere una città di tipo classico, dove gli spazi urbanizzati sono chiusi e dunque contemplabili; ma non per una città dove il flusso della temporalità prevale talmente sull'autòtes, da divenire addirittura in messo, il verbo, della sua stessa costituzione in unità urbanistica. A Venezia evidentemente si addice un discorso del carattere che la Choay - con un neologismo forse non necessario - definisce semiogenico, e spiega: "La semiogenia è un racconto o piuttosto una sinfonia di racconti che si intralacciano per narrare la genesi della città ai diversi piani semantici della logica (gli elementi di base e le regole delle loro combinazioni) della mitologia (origine delle prime costruzioni) dell'archeologia (la storia che rivela l'analisi delle rovine o dei testi antichi) della psicologia (analisi operativa della creazione).

In effetti, questo racconto intralacciato è costruito come una architettura e costituisce per ciò stesso la metafora del suo oggetto: esso mima in qualche modo il processo costruttivo". Ed è, credo, proprio quello che io - se mi scusate per l'autocitazione - ho cercato di fare, da non pochi anni ormai, nei miei ripetuti esercizi di lettura della città di Venezia. Ora vorrei aggiungere che è necessario qualcosa di più della semiogenia della Choay, che rimane, malgrado tutto, sul piano della descrizione, o di un incrocio di descrizioni. Queste ci debbono essere senza dubbio in ogni esercizio critico, e debbono essere pertinenti: ed è chiaro che con pertinenza intende la rispondenza dei segni del discorso critico ai segni del discorso urbanistico. Il che presenta qualche difficoltà, che è essenziale superare. Dò un solo esempio, per semplificare. Percorriamo il Canalgrande, ne descriviamo il percorso e già questo racconto temporale della nostra attuale esperienza d'una forma che si svolge e coerente con la continuità della superficie delle sue "pareti" architettoniche (come lo sarebbe, sul piano visivo, un discorso cinematografico). Ma anche in questo modo di lettura può nascondersi un'insidia; perchè potremmo essere portati a vedere, e dunque a dire, il Canalgrande, come un'unità tutto sommato prospettica.

Ora, lo spazio del Canalgrande ha sicuramente una sua unità, nel contesto generale della forma di Venezia, ma cadremmo in equivoco se mettessimo, su questa, un accento esclusivo: se non avvertissimo, voglio dire, che innanzitutto il Canalgrande, per definito che sia nei suoi limiti figurativi, non ha per nulla l'andamento "classico" della strada Felice della Roma di Sisto V o del grande corso "cartesiano" che da Versailles porta al Louvre. Il Canalgrande si snoda sinuosamente in un susseguirsi di curve, di falcature, quindi di successive, ancorchè arginate, espansioni, che propongono un'esperienza, e dunque una lettura, anche dell'irraggiarsi degli spazi che da esso si dipartono, o che in esso convergono. I più ovvii, i più evidenti di codesti spazi sono quelli delle vie d'acqua, dei rii che vanno in Canale; e i punti del loro sbocco sono tra i più delicati sintagmi del discorso urbanistico, giacchè qui si potrebbe rappresentare il pericolo d'una lettura di tipo classico: potremmo vedere, e quindi dire, quei corsi

d'acqua minori, prospetticamente, frantumando così la continuità delle pareti del Canalgrande; mentre si ricostruisce visivamente il più delle volte in virtù dell'obliquità dello sbocco, che presenta allo sguardo il fianco dei palazzi, saldando così il colore, e il ritmo, delle pareti. Tuttavia, noi dobbiamo sentire, che sono espansioni laterali dello spazio; che la continuità di questo non si svolge soltanto in senso longitudinale - lungo l'asse del nostro cammino e del nostro sguardo - ma anche, a così dire, trasversalmente. E dobbiamo pure sentire che un'espansione laterale siffatta, a deflussi, non avviene soltanto negli spazi "vuoti" dei rii, ma anche, del tutto coerentemente, negli spazi costruiti, insomma nell'interno dei palazzi stessi. Questi infatti s'affacciano sull'acqua non con pareti massicce e chiuse, ma con grandi polifore: griglie di chiaroscuro che, mentre si innestano nella definizione cromatica e ritmica delle superficie che dà forma al canale, s'aprono nel loro interno, dando il senso del vacuum del portego a piano terra e soprattutto del salone, o dei saloni, superiori. Quelle sale, che sono tra i sintagmi più caratteristici dell'architettura veneziana, presentano, all'esterno, i leggeri schermi delle polifore, le quali non bloccano, ma anzi qualificano l'espandersi dello spazio interno dell'edificio: creano una sorta di luminoso canale aereo che riconsacra la continuità spaziale anche dentro il palazzo, mettendo in comunicazione il canale con lo spazio retrostante. La pregnanza e la coerenza di significato - di questo significato - del salone veneziano è tale, ch'esso è, deve essere lasciato, il più possibile "vuoto" e nudo, con scarso arredamento - tutt'al più pochi mobili e bassi, addossati alle pareti in modo da lasciare libero lo spazio di mezzo - e il suo stesso pavimento ha da essere di terrazzo traslucido, perchè anch'esso deve qualificare il libero trascorrere di codesto canale d'aria, non deve opporsi, con risulti opachi o grumi di chiaroscuro, all'irrompere della forza serena della luce, Talchè alla fine non mi meraviglierei se, screditato il discorso assiologico sull'arte; riconosciuto anche il discorso contestuale come necessario certo, ma insufficiente a qualificare la singolarità della forma, il criterio che rimane valido sia quello dell'analisi della coerenza interna delle strutture. Una coerenza, che connette inscindibilmente esperienza ed utopia, funzione e forma; e in una città come Venezia non è da riscontrare soltanto nei grandi ed ovvii temi urbanistici (strade, piazze, canali, architetture), ma anche nei singoli minuti oggetti che diventano anch'essi dei segni urbanistici perchè significano il modo, come in una città si vive e ci si muove in concreto: senza di che, ogni nostro discorso minaccia di ricadere, surrettiziamente, nell'astrazione. Per terminare con un esempio puntuale, vorrei sceglierne uno, di codesti oggetti - ma tra i più caratteristicamente veneziani -: la gondola; o, meglio ancora, la forcola della gondola.

Se prendiamo una forcola di gondola e la presentiamo, su un piedestallo, come un objet d'art gratuito, da contemplare, possiamo dire che è bella aggiungendovi poi quanti altri aggettivi riusciamo a trovare - e poi giacchè questo tipo di discorso criti-

co è avicò di paragoni - possiamo aggiungere che somiglia ad una scultura poniamo, di Brancusi, di Arp, o, per un confronto più domestico, di Mormorelli. Un discorso siffatto è, evidentemente utopico, perchè astratto, i suoi segni denotano una forma contemplata in sè, tratta fuori dalle dimensioni dello spazio e del tempo concreti. Laddove la parola, nella sua forma stessa, è inscindibilmente intralacciata con lo spazio, cioè precisamente con la struttura urbanistica di Venezia; e col tempo, nelle due accezioni di storia della città; e di attuale svolgersi della sua funzione.

Non v'è certo bisogno ch'io descriva qui a Voi venuti com'è fatta una forcola veneziana. Essa è un oggetto totalmente funzionale, a cominciare dalla sua posizione, a poppa e a babordo (parlo naturalmente della forcola di poppa, la più articolata e perfetta): nelle gondole ormeggiate vi apparirà con la sancatura (curva) alquanto spostata in fuori, e ciò perchè i fianchi della gondola come tutti sanno sono asimmetrici: il destro è più stretto (di 24 cm.) del sinistro talchè la gondola, da fermo e vuota, ha la caratteristica inclinazione, che viene corretta dal peso del pope, altrimenti può avvenire che "el gondolier vada a scavezzo in colomba" (traduco per i non veneziani, o per i veneziani che hanno almeno in parte dimenticato la loro bella lingua: che il gondoliere faccia uscire la colomba = la cresta della chiglia dall'acqua, dalla verticale, squilibrando d'improvviso - scavezzo - la barca. Solo quando il gondoliere è a suo posto sul ponte di poppa ed ha appoggiato il remo sulla forcola, questa è nella sua posizione giusta ed ha la sua forma giusta perchè allora è in funzione.

La forcola - ricordo brevemente la conformazione plastica - è composta: nella parte interna, in basso, da un perno verticale a doppia ondulazione: più rientrante alla base, perchè qui s'appoggia il remo per l'avviamento da fermo; più sfumata sopra, per permettere di alzare quasi subito il remo inserendolo nella prima morsura (intaglio semicircolare) il cui dente inferiore è un poco più sporgente di quello superiore, per la ragione ovvia che il remo non sfugga, e insieme sia libero nella torsione su se stesso, necessaria alla voga che è un alternarsi dell'"andar premando" e dell'"andar stagando"; il dente superiore è più smussato, perchè si deve passare facilmente col remo alla morsura più alta, il cui dente inferiore è tuttavia più sporgente perchè è questo il morso che fa da perno alle vogate più lunghe, più profonde e più potenti - per es. durante i frenetici ultimi colpi delle regate -. Al sommo della forcola v'è una cappa ondulata, che consente di oltrepassare la forcilla, portare il remo sul davanti e ritrarlo con forza per un arresto rapido - facendo leva contro il becco rovescio - oppure per vogare più dolcemente all'indietro, giocando sulla superficie della forcola che scende con un arco leggero fino alla base, dove "muore", perchè la barca allora è ferma ed il remo è in riposo. Questi sono soltanto i punti fondamentali di attrito, giacchè la forcola è, in tutto il suo volume, modellata torno torno come l'impronta in cavo di forze contrapposte: di pesi, di spinte, senza che vi sia un solo centimetro della sua su-

perficie che non abbia la sua funzione. Se infatti osservate un pope in azione, vi accorgete che non c'è un solo punto della forcola dov'egli non appoggi prima o poi il suo remo - o, a meglio dire, la zona centrale del remo, che viene anch'essa continuamente spostata, ed ora è premuta fortemente, ora appena sfiora l'appoggio, ora è lasciata scivolare lungo le creste della forcola, che non hanno menù importanza delle morsure - Giacchè s'ha da dire che il remo veneziano - a contrasto con la forcola, così articolata e modellata - è tutto perfettamente liscio e nudo: non ha - tacche o risalti di cuoio, anelli di corda, od altro, che lo trattenga: il suo momento d'equilibrio è continuamente e liberamente spostabile, perchè esso deve poter essere posto ad ogni momento solo nella posizione precisa che il vogatore gli fa assumere in rapporto alla forcola. Vogare alla veneziana, soprattutto in gondola, quando lo s'abbia imparato, dà una sensazione esaltante, che non è paragonabile a quella di altre voghe anche in imbarcazioni, apparentemente più raffinate e sofisticate, come le jole, e simili; ma, in realtà, infinitamente più rozze. Perchè è un gioco di equilibrio nel quale tutto fa sistema. Corpo del vogatore, fusto del remo, forcola, pala del remo, resistenza dell'acqua, tutto è in un rapporto reciproco così esatto, che basta che uno di questi elementi manchi o sia fuor di misura, cioè fuori di luogo e di tempo precisi; basta tenere il remo troppo lungo o troppo corto; troppo immerso nell'acqua o troppo in superficie; premerlo o torcerlo col polso, in un tempo più o meno lungo ed in un punto piuttosto che in un altro della forcola, perchè tutto il sistema si scardini.

Il vogatore, in bilico sull'orlo della sua gondola, non starebbe nemmeno in piedi, se non avesse il remo in mano, e il remo non fosse appoggiato alla forcola, e la sua pala immersa nell'acqua.

Ci si domanda, se era proprio necessaria una complicazione siffatta: se anche a Venezia non sarebbe stato più semplice vogare come in tutto il resto del mondo dove lo si fa ancora, per es. in caicci, come a Costantinopoli. E qui alla nostra lettura "semiogenica" sovviene il richiamo alla storia della città e, al costituirsi della sua struttura non solo sociale, ma propriamente urbanistica (che sono del resto interdipendenti).

E, per esempio, assai probabile, che innanzi tutto, la scelta del vogare in piedi e frontalmente, e quindi degli strumenti per una voga siffatta, sia stata suggerita alle origini dalle condizioni di natura in cui si trovavano i Venetici: in un intrico di isole, di valme, di barene, e di canali tortuosi. Come ancor oggi nelle valli, per muoversi in tali labirinti d'acqua di canneti, di stoppie, bisogna non stare a pelo della acqua, cioè seduti ma poter vedere davanti a sè, cioè stare in piedi; e il timone ingombra. Ma poi via via che la città di Venezia si costruisce, anche le imbarcazioni, nel suo interno, si urbanizzano parallelamente ai suoi spazi edificati; e via via in seguito, col crescente accentuarsi del carattere resi

denziale di tutta o quasi la città, col suo aristocratizzarsi progressivo, anche la barca diventa gondola, come altrove, dove le vie sono di terra, la carretta diventa carrozza; e alla fine, prevalentemente gondola "da casada", condotta normalmente da un solo vogatore - anche per economia -. L'evoluzione della forcola segue abbastanza puntualmente un cammino siffatto. Nei primi secoli, come ha notato anche lo Jaquillard, la forcola è poco più che un appoggio al remo, tagliata in una tavola di qualche centimetro di spessore; ma già nel Quattrocento (nei quadri famosi del Carpaccio, di Gentile Bellini, del Mansueti per es.) presenta un'asimmetria pur lieve sancatura e due morsure. La forma attuale, che, non solo è più articolata, ma che, soprattutto sembra generata da una sorta di avvitamento tridimensionale intorno al suo asse, la raggiunge nel Settecento (per es. nella Partenza della Gondola del Tiepolo alla Collez. Quintanilla di Madrid): perchè è nel Settecento che anche la città ha raggiunto la sua forma definitiva, e la società veneziana la sua maturità più piena. E' allora che la forcola diventa una scultura - un oggetto che interessa tutte le dimensioni dello spazio - perchè intorno ad essa il remo deve impostare un movimento complesso e fluido che, tradotto in proiezione lineare su un foglio, darebbe il grafico continuo, elicoidale, di curve e controcurve, disegnato "senza mai staccare la penna", del quale la forcola costituirebbe insieme il sistema di condensazione e di origine delle generatrici. -Solo una lexia semiogenica che s'alarghi, di significato in significato, da questo segno e simbolo fino ad intenzionare l'intera episteme veneziana - ed in primis s'intende il suo risvolto urbanistico - potrà consentire un discorso critico articolato e concreto, forse non inutile anche per il problema, attuale, del cosiddetto salvataggio di Venezia. Giacchè, una volta che s'abbia deciso di salvarla e di intervenire per salvarla, resta il quesito del modo come salvarla: la conservazione, il restauro hanno valore se sono guidati da un'interpretazione critica che metta il dito sulle strutture autentiche e sul loro significato: ed in un insieme coerente come Venezia questo significato non si ritrova solo nei grandi temi urbanistici, ma anche in oggetti apparentemente trascurabili o marginali, come una forcola.

Chi segua il maturarsi di questa civiltà, lo svilupparsi e il conformarsi della città stessa attraverso i secoli non solo da un punto di vista contemplativo, ma da quello del progressivo costruirsi di una "machine à convivre" rispondente ad un insieme coerente di funzioni e di significati, non può darsi ragione della forma del Canal Grande di piazza San Marco o del Palazzo Ducale, ma anche della casa con torreselle del suo fontego e del suo salone, e deve darsi la stessa ragione anche della gondola e della sua forcola, perchè implicano lo stesso problema d'una forma data alla convivenza umana, persino con le sue cerimonie e "feste" grandi e piccole (le visite, per es., evocate come vi ho citato, da un passo memorabile della Recherche di Marcel Proust". E allora gli appare ovvio che, fintanto che la città e la sua vita sono state un aggregato molecolare di confinia, bastava, per andar per

acqua, un appoggio al remo, efficace ma piuttosto semplice; ma questo non può più bastare nel Settecento, quando tutta Venezia è costruita con i suoi palazzi signorili, e relativi ricevimenti: durante i quali non si può arrivare all'approdo di ca' Rezzonico per es., con un mezzo che non consenta di infilarsi delicatamente fra le imbarcazioni degli altri illustri invitati al millimetro - come non si potrebbe arrivare ad un ricevimento poniamo a Versailles o a Buckingham Palace o all'Ermitage, con una carretta. In tutta Europa, allora ogni forma espressiva del comportamento - dal palazzo, alle vesti ai ninnoli - della società che conta (ancora per poco) è regalata da norme d'aisance, di scioltezza, che sembrano misurate sul ritorno di un minuetto; e, a Venezia, i cittadini che usano la gondola - o, a dir meglio quelli che determinano la forma della gondola - hanno come regola di vita la souplesse e l'eleganza. La lexia della forcola dunque implica necessariamente un discorso urbanistico e sociologico, il quale non si ferma alla descrizione di quest'oggetto come tale, ma la ritaglia da tutta l'episteme, da tutto il campo dell'esperienza storicamente costruito, attraverso una definizione dei suoi confini.

Ho detto poco fa intenzionare, e concedetemi, per finire di precisare che ho usato questo termine nel senso divulgato della fenomenologia eidetica; un senso, che forse consente di mediare tra le due strutture il discorso urbanistico forse troppo rigidamente contrapposte della Choay: quella dell'utopia e quella della funzione. Questa mediabilità, credo sia stata sempre avvertita dagli artisti, anche non troppo indulgenti verso la filosofia. Per es. Juan Gris, che scriveva nel 1924: "un peintre de mes amis (era Braque) a écrit ceci: on ne fait pas un clou avec un clou, mais avec du fer. J'ai le regret de le contredire, mais je crois justement le contraire. On fait un clou avec un clou, car, si l'idée de la possibilité du clou n'était pas préalable, on risquerait fort, avec la matière employée, de fabriquer un manteau ou un fer à friser". Credo che Gris fosse lontano dall'immaginarsi, che il suo semplice ragionamento era del tipo di quello (per es. a proposito di Galileo) di Edmund Husserl iniziato almeno nel saggio molto giovanile (1887) Über den Begriff der Zahl, ripreso come primo capitolo in Philosophie der Arithmetik (1891). Traduco (queste opere non sono uscite in italiano) solo un passo: "I numeri (quali penso possiamo assumere a simbolo d'una dimensione utopica) sono delle creazioni dello spirito, nella misura in cui costituiscono risultati di attività che noi esercitiamo nei riguardi di contenuti concreti; ma quel che crea queste attività, non sono dei nuovi contenuti assoluti, che noi potremmo ritrovare in seguito in qualche luogo nello spazio o nel "mondo esterno ... etc." Utopia è dunque l'idea o meglio l'eidos della città; e nemmeno Venezia, con tutta la mercantilità dunque pragmaticità della sua episteme, vi sfugge quando si determina come forma: essa allora - se è permesso a questo proposito sfruttare un verso di Shelley - sembra "tramutarsi in qualcosa di ricco e di strano": chi la vede, chi come me vi ha passata la sua giovinezza e la frequenta da tanti anni, è colto da una meraviglia inesauroibile, non tanto per la coerenza delle risposte alle sue, spesso singolari,

funzioni; quanto per quella sorta di raptus, insieme tenace e visio-
nario, che l'ha fatta quello che è. E' difficile che non si ripre-
senti allora l'idea di Utopia, ma non come descrizione di città i-
deale, s'intende; come intenzione formale di base. Giacchè come
tutto ciò che è vivo, essa rimanda ad un atteggiamento esistenzia-
le, che sfugge al rigore quantificato delle utopie classiche. E
ripropone la quasi inafferrabile nozione della qualità, che un di-
scorso autenticamente semiogenico dovrebbe essere in grado di ritro-
vare risalendo fino all'atto di configurazione, fino alla concezio-
ne del "messaggio": giacchè, il solo fatto di disporre delle funzio-
ni nello spazio-tempo concreto è una scelta di esistenza, con la
sua parte di arbitrario, individuale o collettivo.- E a chi come
me fa mestiere di storico dell'arte è inevitabile si presenti la do-
manda se Venezia è un'opera d'arte; o, a dir meglio, quale struttu-
ra potrebbe avere un discorso critico che la dica come opera d'arte.
Il vecchio discorso, di tipo formalistico-descrittivo, s'è rivela-
to da tempo insufficiente anche per una lettura del Partenone, figu-
riamoci per una città, ed una città come questa, in cui la tempora-
lità è primaria. Sarebbe una lettura utopica, secondo la classifi-
cazione della Choay: che comunica ma non informa, perchè in essa il
codice preesiste al messaggio. S'è dovuto peraltro riconoscere, e
non solo in questo caso ovviamente, che una lettura funzionale, nel-
la misura in cui è emergente, possiede uno statuto ambiguo.

Ma è una tale ambiguità che socchiude quella porta sull'esistenza,
che in fin de' conti ci consente di porla sotto il capitolo dell'ar-
te. Purchè s'avverta che dire che "Venezia è bella in ogni sua par-
te, dalle più vistose come il Canalgrande o il Palazzo Ducale, al-
le più modeste come la forcola della gondola, risponde concretamen-
te alle sue funzioni", non significa soltanto che è bella perchè è
utile (formula assurda, ancorchè divulgata); ma è bella perchè fun-
ziona, cioè pone le sue parti in informazione reciproca coerente,
e tutta se stessa in informazione con noi; fa in modo ch'esse diven-
tino segni, crea delle significazioni che hanno valore di fondazio-
ne, nel senso che Hölderlin dava alla parola della poesia. La qua-
le può avere, ed ha, dietro di sè, secoli di fatica e di sofferenza,
persino di compromessi pragmatici; tutto un travaglio linguistico,
tutta un'usura di significati; ma, nel momento in cui viene pronun-
ciata, pare sia regalata al poeta.

II

Non è mancato in questi ultimi anni qualche tentativo da parte di storici 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 del Epistolario di Cassiodoro (più precisamente in 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, era legata la barca, come altrove 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 possono 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, erano praticamente disabitate, talchè i fuggiaschi dovettero cominciare a costruirvi le loro dimore 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 sono 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 incursioni.

Nè secondo me può reggere, di fronte a tali testimonianze ed a tale tabula rasa, la riserva del Bognetti quando scrive per es., 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 ri fiorire civile di quell'isola fortificata". Il paragone non può reggersi soltanto sul 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; 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 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 approdavano 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 stringesse 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 Trèviri, 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 differenze 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 IV secolo, v'erano articolazioni diverse: e per es. a Costantinopoli appare abbastanza chiaramente, che codesta avanguardia pittorica tardoromana ripiegherà - 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 di Elena del palazzo costantiniano di Trèviri, o, infine, ai riflessi bene riconoscibili nei mosaici del mausoleo di Centelles presso Tarragona) 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 inquietata, 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 consignatorium 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 con confluire in quella della sopraggiunta "magistra barbaritas" - come dice Schlosser, con un, credo voluto, barbarismo filologico - perchè anch'essa era, a suo modo, anticlassica.

Il gusto nativo dei Venetici era dunque ovviamente per il colore: colore vivo, scorrevole, aperto all'esperienza, al tempo: tem

po della natura, e tempo dell'uomo. Cioè sentimento, il quale intenziona anche quel che diciamo natura, e in essa cerca e trova ri-sposta. 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 dallo stesso terreno su cui si imposta, essi la sognarono 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.

E' chiaro però che la città di Venezia, così come doveva costituirsi nelle strutture che oggi sollecitano il nostro esercizio di lettura, non si impostò nei primi secoli della sua vita; tanto meno si prefigurò agli occhi dei primi fuggiaschi che approdarono a queste isole. Per essi, è da credere, rifugi ed installazioni sif fatti non potevan essere considerati che provvisori. Nessun disegno urbano potè esservi allora; talchè la "data di nascita" della città di Venezia sicuramente non coincide con le prime migrazioni. Il rifugiarsi in isole difficilmente accessibili, in occasione delle incursioni barbariche, era stata del resto pratica frequente dei romani di terraferma, i quali, dileguata la gran paura, tornavano alle loro sedi originarie. Talchè la cultura, anche artistica s'intende, di quest'arcipelago, fino alla invasione - che ebbe carattere di stanziamento definitivo - dei Longobardi, non potè avere nulla di diverso da quella di tutto l'entroterra adriatico. Nemmeno, poi, dopo l'invasione longobarda, che presentava aspetti di stabilità, e quindi stingeva la speranza di un ritorno, possiamo dire che Venezia sia nata. I profughi si raccolsero allora in numerosi nuclei abitati, - Grado, Caorle, Eracliana, Torcello, Malamocco - costituendo una costellazione di insediamenti, raccolti intorno a piccole fortificazioni rette da un magister militum e collegate in una sorta di litigiosa federazione: l'impalcatura gerarchica del potere vedeva al sommo il lontano esarca bizantino, che nominava il magister militum, il quale a sua volta aveva so di sè i tribuni, che tuttavia, essendo espressione della "base" o almeno a contatto immediato con essa, erano in realtà le forze politiche più forti e più attive. Da essi infatti, dopo l'effimera ripresa di potere imperiale seguita alla morte di Orso, dipese l'effettiva elezione del duca delle Venetie: ciò avvenne nel 724. Ma, com'è pure ben noto, nemmeno questa data segna la nascita della città di Venezia.

Se vogliamo dare ad essa un anno, questo sarà piuttosto l'810, quando la sede del governo ducale si trasferisce da Metauro a Rialto, dove già esisteva l'agglomerazione forse più organica e pre-urbana delle "fattorie" dell'arcipelago. Talchè l'evocazione della prima forma della città da Parte di Gabriele d'Annunzio nella "Nave" (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 sulle 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 sei colonne ingombro di arche.

Dell'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 falso, le logge sorrette da tronchi di pino, gli orti grasi di fango bituminoso, i corbami su gli scali scoperti. Nel fondo, le palafitte di larice e di ontano celano l'estuario immenso: e dilà dalle palafitte sopravanzano le alte poppe del naviglio ormeggiato, le vaste vele dipinte, l'intrico delle reti delle sartie delle antenne?....."), non risulta, tutto sommato, infedele, se non nella data, che lo scrittore ha voluto fissare nel 552: essa sarebbe meno improbabile, se fatta scendere ai primi decenni del secolo IX, e, naturalmente, se l'intero quadro fosse sfrondata di quanto ha di troppo pittoresco, suggerito a d'Annunzio anche da esigenze di scenario. In realtà, al principio del IX secolo, il fatto storico importante è che la Venezia romana - che comprendeva tutto l'estuario da Grado a Cavarzere - si concentra per così dire nelle isole realtine; e queste, con un travaglio tuttavia che dura un paio di secoli, emergono come polo di attrazione dei Venetici romani per l'innanzi disseminati in tutto l'arcipelago: dei patavini, soprattutto, che, quando i Longobardi di Agilulfo avevano distrutto la loro antica città, s'erano rifugiati col loro vescovo a Malamocco.-

Osservavo un paio d'anni fa nel delineare un ritratto della città di Padova (Neri Pozza editore, 1973) che, riflettendo sulle origini di Venezia, non si può evitare una punta di meraviglia, per il fatto che siano stati proprio i patavini a contribuirvi in misura notevole, dopo l'invasione dei Longobardi sullo scorcio tra il VI e il VII secolo: visto che, nel seguito del Medioevo, le due città hanno, non si dice vicende storiche, che è spiegabile; ma strutture culturali così accentuatamente diverse.

Ma, al di fuori d'ogni determinismo alla Taine, può essere utile richiamare quanto del resto è ben noto. Padova è allora, dapprima - come scriveva il compianto Roberto Cessi - un'oasi bizantina in territorio longobardo, o, a dir meglio, una fortezza assediata (caposaldo Monselice), che comunica col resto della Romagna e particolarmente con Ravenna, quasi soltanto per vie fluviali (Edrone, Agno), sembrando riassumere la sua preistoria precittadina, ma anche in qualche misura prefigurare la viabilità equorea della nascente Venezia; infine, dopo lunga resistenza, è incendiata e rasa al suolo, radicalmente, da Agilulfo. I romani sopravvissuti fuggono col loro vescovo a Malamocco.

Quanti di essi, o, a dir meglio, quanti dei loro pronipoti ritornarono nella deserta e squallida Patavium negli ultimi decenni del secolo VIII, quando Carlomagno e Pipino, per comodo di loro ragioni, vi fanno rientrare il vescovo? Due secoli sono ben lunghi: sono ad ogni modo sufficienti perchè a Patavini fuggiti nelle isole si sian fatti nel frattempo Venetici, abbiano impostato laggiù una loro nuova vita, ormai quasi immemore della città d'origine; mentre i pochi rimasti nell'oppido non han potuto che fondersi coi Longobardi del territorio, ponendo le basi, non tanto etniche (nozione sempre ambigua) quanto culturali, per la lenta e faticata resurrezione della città".

I romani di Patavium, rifugiatisi dapprima a Malamocco, passano poi, a rafforzare, credo in misura decisiva, la magra popolazione

preesistente di altri profughi giunti da altri centri della Venezia continentale, nell'isola più emergente (di qui appunto il nome Rìvus Altus), che, agli inizi del secolo IX appunto, diventa il nucleo della città di Venezia. Qui si costruiscono anche le prime chiese, di S. Giovanni e di S. Matteo, e più tardi, di S. Giacomo - che una tradizione leggendaria, ma non senza significato, tramanda come la più antica chiesa di Venezia; qui, intorno ai "casoni" ancora di legno e con tetto di paglia, cominciarono a sorgere le prime case-fondaco dei Gradenigo e degli Orio. - Della cultura artistica di questo momento possiamo dire ben poco.

Su uno zoccolo genericamente "adriatico" dovettero innestarsi, da un lato, tardi riflessi provinciali della grande impresa di recupero culturale di Giustiniano (attraverso le propaggini ravennati del "I° periodo aureo" bizantino); dall'altro, dopo lo stingersi di questa vicenda, gli esiti formali della pressione inevitabile della renovatio di Carlomagno, che informava ormai tutto l'Occidente, e non poteva non pesare anche su questo suo margine estremo, come at testa soprattutto la presenza delle numerose, e caratteristiche "sculture a intreccio". Venezia sembra comunque formarsi dapprima secondo un processo di agglomerazione, di collages: difficile è re perirvi quella "intenzione totale" che la dominerà in seguito.

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 di 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.

Già ho osservato che, se nessuna città è sorta dal nulla, 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.

Si poteva, per creare l'immagine coerente d'una tale città, innalzare, sullo zoccolo senza consistenza dei canali, palazzi così massicci e grevi, che accusassero tutto il loro spessore e tutto il

loro peso, come il Palazzo Vecchio di Firenze? Non dunque per men-
tire a se stessa come pensava Georg Simmel, ma al contrario, per es-
sere fedele a se stessa, - per esprimere il senso profondo della sua
singolarità - l'architettura veneziana dovette farsi così leggera
e diáfana; tradursi in valori di colore, di luce, di ritmo; dissolve-
re le masse; divenire infine una immagine senza peso, quasi senza
materia - la quale immagine, assumendo su di sé l'intera responsabi-
lità dell'espressione, fu resa sempre più ricca e più preziosa-.

E così è avvenuto, che tutta la forma di Venezia è colore, va-
le a dire, superficie. E' per questo che i palazzi veneziani a qua-
lunque epoca appartengano, dal punto di vista formale, non sono che
facciate: le quali determinano, su tutta la loro estensione sottil-
mente traforata e docile ai riflessi, un sistema non di volumi e
di piani, ma d'ombre e di luci, di incisioni e di rilievi tenuissi-
mi, che non chiede quasi 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, roture, devia-
zioni: una intelligenza affrettata a concludere, e che cerchi il ri-
poso dell'equazione risolta, si perderebbe nelle modulazioni in que-
sti piccoli capolavori di irrazionalità. Cerchi devianti, verticali
barcollanti, pilastri di diversa grossezza, capitelli eterogenei,
spallette di fondamenta e di ponti esitanti: tutto osserva una sim-
metria delle più relative. Qui finestre spalancano una parete, men-
tre quella di faccia rimane cieca. Nessuno schema unificatore, nes-
sun riposante equilibrio: questo è un problema al quale il costrut-
tore 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 moventesi, 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 Fi-
renze, o in genere "classica" come si fa, è meglio s'è fatto, spesso,
ha poco senso.

Anche il particolare carattere del "bizantinismo" veneziano
male si intende, se non si riflette ch'esso è segno d'una fedeltà
più antica e possiamo credere primordiale; se, soprattutto non pre-
tendiamo di fissarlo (salvo eccezioni) in punti di assoluta coinci-
denza; ma l'intendiamo come orientamento generale del "gusto", quel
gusto, al quale la città si mantiene fondamentalmente fedele per tut-
ti i secoli della sua storia. Tracce di tale orientamento sono tut-
tavia riconoscibili in alquanti temi urbanistici veneziani, che non
hanno paragone altrove e che rimarrebbero altrimenti senza appigli
in un discorso "storico".

Posso ora solo accennare a qualche esempio concreto, che pur
non essendo propriamente di origine bizantina, obbedisce tuttavia a
quel gusto. Esempi: la tipica facciata del palazzo veneziano, del-

la "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 probabile 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'altolitorale 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 diviene squisitamente urbanistico. In altre parole, non sta a sé, isolato nel singolo edificio, ma investe via via 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 temperale dell'immagine di questa città: la quale porta ad una prevalenza, per così dire, dell'urbanistica sull'architettura.

Nelle città di tipo "classico" ogni edificio vale per sé: è un'opera d'arte risolta individualmente, chiusa in se stessa. Stra-de e piazze sono collegamenti esterni di singole unità architettoniche. O sono esse stesse volume. 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, fermate, ancorate nella terza dimensione; ma soltanto tra forme che si svolgono sulla superficie; non plastiche dunque, ma di colore.

Questa prevalenza, quasi prepotenza del Kunstwollen di Venezia intesa nel suo insieme, è infrangibile: sottomette a sé qualsiasi apporto esterno. Persino, più tardi, 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 San 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 Moro Codussi in colore; anche il cortile quattrocentesco di Palazzo Ducale; persino il pesante manierismo del Sansovino o il chiaroscurato barocchismo del Longhena. Quanto sia infrangibile questa coerenza, questa continuità di immagine cromatica della città intera, appare da indici infiniti, sebbene spesso trascurati. Ho già anticipato 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 buco per così dire: offrire un invito prospettico; l'obliquità del fianco del palazzo chiude visivamente e riporta l'im-

immagine in superficie, ne assicura la continuità. E' lo stesso principio tardoromano che indusse gli architetti delle basiliche ravennate 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 cromatico che inseriva nella superficie, saldandone l'unità.

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, e d'accoglienza bizantina, riconoscibile 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 Teodoro, 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'interne 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 auliche. 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 complesso 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, etc.).

Ma, ciò che è più significativo, e del tutto caratteristico di Venezia, è che quel tema urbanistico tardoromano viene qui non

immagine in superficie, 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 cromatico che inseriva nella superficie, saldandone l'unità.

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, e d'accoglienza bizantina, riconoscibile 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 Teodoro, con la loro misura, col loro ritmo precisi, a dividerlo e comporre il vuoto improvvisamente aperto, in una immensa triforme 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 auliche. 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 complesso 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, etc.).

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 sono 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, etc. 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 architettate: 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 sin dal pavimento un significato plastico, 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 chiaroscurale 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 tremito chiaroscurale dei porticati fa palpitare i suoi limiti, basta la continuità dell'indicazione prospettica dei colonnati a richiamare il cristallo atmosferico entro il rigore dei suoi spigoli -.

Forse il punto di maggiore 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 luminosità del fastigio; come, passando dal piano del portico a quello della loggia, colonne, archi, finestre si raddoppino di numero e si dimezzano d'apertura, affinché 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 codesto 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 d'improvviso rotondi sui vertici acuti degli archi, sciogliono il ritmo uniforme dei colonnati in un 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 fògliami dei capitelli; così che la lontana ispirazione di questo "speculura mundi" è ancora ad evidenza quella d'una cattedrale dell'Île de France; ma, ciò che è caratteristico, non è la Historia 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 si esprime è la bellezza 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 degi non solo vincere grandi battaglie navali e governare con saggezza, ma anche assistere in compagnia delle Virtù al misti-

co spozalizio 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 (Vero nese); 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 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 tempo, nel quale immobilmente contemplarla; è una immagine tutta di colore e di ritmo, quindi senza limiti preventivi, che si inverte soltanto entro un processo temporale.

E' perciò come già vi ho detto, 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 abbiamo ritrovato anche in Simmel) è un equivoco romantico: il Romanticismo credette di superare, addirittura di distruggere il classicismo, rinnovando i "contenuti" dell'arte, ma conservando, sia pure verso 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 su significa, ma significa: Simmel, abbiamo visto, 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 evasivo non soltanto dalla ineliminabile "assenza" del resto, ma anche dalla nostra lexia, dalla nostra possibilità di "dirlo" circoscrivendone i confini (in termini, tuttavia, pertinenti).

Cerchiamo dunque d'evocare questo processo. 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 "urbanisticamente" connessi, non era priva di case e soprattutto di chiese: la tradizione, che fa risalire al secolo VII e forse 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 Apostolin, San Salvatore, San Marcuola, San Severo, San Silvestro, Santa Sofia, San Nicolò, etc., non può essere smentita in blocco. Si trattava, tuttavia 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 ad ogni modo col secolo IX che ebbe inizio la "concentrazione" di genti provenienti dalle varie isole e cominciaron quindi ad infittire le costruzioni nelle isole realtine, dove si prese a determinarsi un certo "disegno" urbanistico. 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, etc.) e soprattutto nella zona, la più antica urbanisticamente, tra l'attuale Rialto e Olivolo, dove erano fortificazioni militari ("Castello"). Numerose 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.

Non è necessario, ritessere una così complessa vicenda. Qui io posso dire soltanto che, a mia informazione risulta probabile, che dall'atteggiamento "agrario" dei primi coloni si sia passati rapidamente - quando si fu costretti a rinunciare definitivamente alla speranza di "tornare a casa" - a quello di approfittare al possibile di quanto offriva un insediamento a tutta prima incospitale; ma che apparve infine sfruttabile, purchè al piede di terra si sostituisse quello dell'acqua, ed all'impresa fondiaria si sostituisse quella mercantile. Il che non avvenne certo senza inquietudini e contrasti; ma prevalse; talchè, sappiamo, già intorno al Mille la città superava per ricchezza e magnificenza le zone vicine (Giovanni Diacono). Ma quale fu la struttura artistica - in primo luogo, s'intende, architettonica - di Venezia, almeno fino a codesti ultimi decenni del Mille? In base agli scarsi relitti che possediamo, ed alle pure scarse notizie, credo si possa concludere che ben poco vi era in esse di propriamente bizantino. L'architettura protomedievale di Venezia appare nel suo insieme una derivazione o uno sviluppo - o, per essere ancora più prudenti, una evoluzione parallela - di quella dell'agro ravennate, la quale poi costituisce un capitolo a sé, 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 vocabili di carolingio, ottoniano e romanico - 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 meridio

nale 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: 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. Non par dubbio che l'arte veneziana, fino all'avvento del romanico (in scultura) e del gotico (in architettura) s'apparenti con questo gruppo che, nell'insieme configura una sorta di sermo rusticus, in cui s'attenua e quasi s'annulla l'eletta e quasi sofisticata maturità dell'arte giustiniana riflessa dalla capitale, nella connessione semantica inscindibile; cui aveva corrisposto una connessione figurativa, del pari serrata e connessa. L'architettura, definendo gli spazi con le superfici continue, piane o curve, articolare dal chiaroscuro dei colonnati, delle esedre, vi era 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, erano anch'esse colore incluso nell'immagine delle pareti: a sua volta la decorazione pittorica non soltanto accentuava genericamente codesto colore, ma lo adeguava, con assoluta coerenza fin nei minimi particolari, al senso dell'architettura. Non soltanto le fasce che sottolineano le membrature includevano le pareti e le volte come in un pergolato fiorito, ma le stesse figure umane accennavano ad allusioni architettoniche: fossero angeli, che ad ali aperte e ricurve profilavano una lunetta, o cherubini tetramorfi che svasavano il triangolo di un pennacchio, o immagini di Apostoli o di Profeti o di Martiri, che, con le loro figure alte e diritte, scandivano di nervature una cupola, o altre figure che, affrontandosi nell'intradosso di una volta a botte, accentuavano la volata del valico come archi in tensione; era 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 e bizantina si dispiegava e si articolava.

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 presta coerentemente che ad immagini "astratte" (e una riprova è nella 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, etc.; 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 e bizantina 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, razionalmente, 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.

Conviene dunque fissare l'attenzione sulla forma e sul significato "globale" della cultura tardoantica, paleocristiana, bizantina - la quale come sapete diverrà l'interlocutrice privilegiata di Venezia. Senza una riflessione su tutto il contesto culturale di questo mondo, temo sia difficile interpretarne anche i linguaggi artistici, che ne sono il risvolto formale. Normalmente, nelle storie dell'arte tradizionali anche specialistiche, questo lo si accetta così com'è, limitandosi a descriverlo, ed a "storicizzarlo" - dividendo in periodi in "stili" etc. - sempre tuttavia in modo referenziale. Eppure l'esperienza, appunto, del periodo storico attuale, in cui c'è toccato di vivere, dovrebbe giovare ad aprirci gli occhi, per analogia - che va però presa con prudenza, e non portata oltre la misura legittima - su tutto quel periodo altrettanto inquieto. Esso comincia con un Verlust der Mitte, come ha intitolato Haus Sedlmayr un suo saggio appunto sull'arte contemporanea: una perdita del mezzo, dove Mitte va inteso più che come metà, come principio di mediazione. Il tardoantico è un periodo nel quale codesto principio di mediazione si perde, perchè vien meno l'equilibrio classico ellenico istituitovi - almeno secondo un'interpretazione che va, per intenderci, da Nietzsche a Warburg - tra ethos apollineo e pathos dionisiaco. I fenomeni più vistosi sono per es. l'infrangersi del modello della piccola polis democratica ellenica, definita, unitaria nel suo ordine interno, che si dispende nel caos imperiale romano fino a ^{che} questo ritrova un proprio ordo, che è tuttavia schematico: è un'impalcatura, gerarchica una griglia, che si sovrappone ad una materia sociale che resta per larga parte caotica; il venir meno del principio di mediazione della religione Olimpica della Grecia, a favore di un sincretismo religioso estremamente complesso, torbido, ambiguo (basti pensare ai culti ermetici, neopitagorici, etc. che pullulano con una proliferazione quasi incredibile nell'impero romano) talchè non è da meravigliarsi se gli stessi scrittori del tempo abbiano la coscienza di assistere ad una rivolta dei demoni, di oscure potenze che stanno distruggendo la civiltà. Nella stessa religione classica riaffiorano significati pre-olimpici: gli antichi culti agrari per es., o dionisiaci: lo stesso Apollo per es. non è più una divinità solare, ma notturna e crudele; la stessa adorabile Venere olimpica lascia il posto all'antichissima Afrodite epithimbidia una divinità chtonia, sotterranea, legata alla morte. Il mondo tardoantico va popolandosi di figure spettrali, di senso contraddittorio spesso indecifrabile; sembra oscurato da un'eclissi della ragione, simile a quella che Hockheimer o Lukacs hanno creduto di rilevare nel no

stro mondo di oggi. Vi sono infatti dei momenti della storia in cui l'umanità sembra ossessionata dal senso ultimo del destino, che non può essere che la morte; e cerca di reagire a quell'orrore, in due modi, soprattutto: o negando (che è l'impresa più ovvia di tutte le religioni) o razionalizzando (come hanno cercato, al tramonto del mondo antico, gli epicurei e gli stoici) la stessa morte. Il cristianesimo primitivo è sembrato, a un certo momento, impegnato a risolvere quest'angoscia: quando quanto vi era di singolare nel messaggio di Gesù, o quanto di esso si tramandava, (e non era certo l'affermazione dell'immortalità o la speranza della resurrezione, che sono dei topoi comuni a tutte le religioni) trasferendosi nell'ambito di cultura ellenistica, identifica Gesù stesso col Logos (badate, non con l'Eros, il che è significativo); ma quando esso diventa religione ufficiale dell'impero romano, ne eredita tutta la struttura gerarchica. E sotto questa griglia, il processo di disgregazione sociale non solo non s'arresta, ma si accentura, favorito in Occidente dalla pressione, e infine dalla invasione, dei barbari.

Non c'è dunque da meravigliarsi, se anche la struttura delle arti si disgrega, si frantuma in singoli eventi figurativi, in momenti separati di espressione (e la stessa lingua parlata e scritta, s'è visto, il basso latino, discioglie la propria antica, mirabile, ferrea connessione sintattica). E' ovvio che la figura, l'immagine dell'uomo nelle arti non passa più a conservare, non la plasticità greca, ma nemmeno la storicità romana. Le meravigliose figure dell'Ellade sono corpi, organici, secondo la definizione, che ho già richiamato, di Panofsky; ma anche il fregio della colonna Traiana ha una organicità di racconto: storica appunto: una dimensione che la classicità greca ha poco conosciuto e in ogni caso non ha espresso con la sua arte figurativa; mentre è il fondamento stesso, che assicura precisamente l'organicità dell'arte romana. Ambedue codesti nessi strutturali si disciogliono, alla fine del mondo antico. Le figure elleniche perdono la plasticità originaria, ch'era la loro ragion d'essere; diventano silhouettes, fantasmi senza corpo spianati sulla superficie; le storie romane perdono la loro connessione temporale. Già nell'arte tardoromana, ma più decisamente in quella paleocristiana, voi non trovate più una storia figurata, che abbia una sua continuità temporale organica: trovate delle presentazioni, che son tutte fuori della storia: gli episodii del racconto evangelico per es. che, al momento della redazione dei Vangeli, almeno dei sinottici, sono una storia, ben definita nei suoi contorni geografici e cronologici, delle vicende d'un uomo chiamato Gesù di Nazareth, diventano allegorie, dove, diremmo oggi, il significato ^{prevale sul significante} /e, nelle arti figurative, diventano intemporalì, apparizioni senza tempo. Il che non è affatto senza azione sulla loro struttura figurativa, perchè codesti episodi visualizzati dell'epos cristiano, sottratti alla continuità ed alla fluidità del racconto, si fissano in quadri isolati che trovano il loro equilibrio al loro interno. Ma non voglio insistere su questo processo, che d'altronde ho cercato di delineare sommariamente molti anni fa in un piccolo saggio dal titolo "L'Arte alla fine del mondo antico", il quale temo però che, come tanti altri libri anche recenti e recentissimi, non sia più in vendita, e si possa trovare solo nelle biblioteche. In esso tuttavia giungevo con la mia analisi sol

tanto fino al termine dell'antichità, tutt'al più gettando uno sguardo, nell'ultimo capitolo, sull'arte de' primi secoli del Medioevo occidentale. Non affrontavo il problema del costituirsi dell'arte bizantina, che avevo trattato, o dovevo trattare, in altri libri come quello per es. sull'architettura di San Marco - o, meglio ancora, in un volume dal titolo "El espacio arquitectónico de Roma a Bisancio", pubblicato a Buenos Aires nel 1963 e rimasto, credo a tutt'oggi, come testo di base per la preparazione degli studenti di quella Facoltà di architettura. Ma poi anche qui a Padova ho ripreso l'argomento in varie occasioni in più d'uno de' miei corsi passati. Che però voi naturalmente non siete tenuti a conoscere: perciò ne riassumerò in poche parole le conclusioni, soprattutto per quanto può interessare i rapporti con la cultura Veneziana del Medioevo.

Non è vero per nulla che l'arte bizantina, come entità linguistica con una propria originale struttura (quale doveva in seguito di venire esemplare, non solo per i paesi dell'est europeo, fino alla Russia; ma anche dell'Occidente, e soprattutto dell'Italia, ed ancora più puntualmente di Venezia) nasca ad un punto con il trasporto, ad opera di Costantino magno, della capitale dell'impero dalla vecchia Roma sul Tevere alla nuova Roma sul Bosforo. Al contrario, bisogna dire una buona volta a chiare lettere, che Costantinopoli nasce come una filiazione culturale di Roma (per costruirla, Costantino vi trasporta addirittura dall'Urbe le corporazioni di costruttori, anche coi loro "segreti" tecnici - che si trasmetteranno anche in Occidente alle consorterie dei "framassoni" = franc maçons: muratori "affrancati" da particolari privilegi -) e vi concentra artigiani d'ogni opera tratti da ogni parte del suo impero. Ho detto tratti, ma sarebbe più proprio dire comandati con decreti, abbiamo infatti testimonianze esplicite, incontestabili, che in quel mezzo deserto della nuova capitale non ci voleva andare nessuno (e non solo gli artisti); tutti preferivano rimanere a vivere nei vecchi centri, come Roma stessa, ancora, o poi Treviri, Milano, persino Tarragona, in Occidente; Antiochia od Alessandria, in Oriente; e Costantino e i suoi immediati successori dovettero agire d'imperio, per concentrare sul Bosforo artisti ed artigiani che costruissero e decorassero la sua nuova città. Talchè non meraviglia, che quanto si produce a Costantinopoli nel IV secolo - a giudicare da quel poco che è rimasto - sia di qualità quasi incredibilmente medioecre, rispetto a quel che si fa contemporaneamente, sia in oriente che in occidente, nei centri dell'Impero che avevano una cultura di ben altro spessore storico. Ed è una situazione che dura per un paio di secoli: anche nel V, sotto Teodosio il grande, le botteghe di Milano per es. superano senza dubbio, per la qualità dei loro prodotti, quanto possiamo credere si sia eseguito in Costantinopoli stessa. E' solo con Giustiniano, nei primi decenni del VI, che possiamo parlare correttamente d'uno stile bizantino quale espressione coerente della cultura di una città divenuta, anche per questo lato, una capitale autentica.

Come s'è formato questo stile - che rimarrà poi fedele a se stesso, per il successivo millennio - o poco meno - di vita dell'impero bizantino -: quali i suoi caratteri specifici, tanto formali quanto semantici? Come, insomma, Bisanzio riesce a risolvere lo sperimentalismo paleocristiano, le sue spesso caotiche inquietudini? Per me - l'ho

detto più volte a proposito di Sta. Sofia per es. - il principio (anche ideologico) catalizzatore è la dottrina neoplatonica, tradotta in termini cristiani da quel teologo siriano che va sotto il nome dello pseudo Dionigi l'Areopagita. E' dunque una ripresa di ellenismo che porta a superare il Verlast der Mitte, a recuperare un principio di mediazione, restituisca valore emblematico alle immagini, quali rappresentazioni d'un'umanità ideale, che riconducano le rationes del mondo sotto la cauzione della ragione: del Logos. Ma, in una situazione quale quella dell'impero romano al suo tramonto, recuperare l'identità dell'uomo assicurata dalla realtà del Logos nel mondo, comporta fare del mondo stesso un irreal. Ed è appunto ciò che fa l'arte bizantina, che conserva la figura umana (l'immagine come simbolo ideale del mondo), ma il mondo di quella figura, la città dove essa abita, non è su questa terra. Questo è il suo significato - d'essere l'immagine di una realtà che non è quella del qui ora: sottratta alla mutabilità ed all'imprevedibilità dell'esperienza. E dunque innanzitutto non ha più a suo sfondo e contorno una sia pur rarefatta ed evocata "natura": dietro l'epifania di quelle figure incorporee non v'è che l'oro fisso, invariabile, incorruttibile: l'atmosfera irrespirabile della Gerusalemme celeste. Raggiungere questa, che possiamo definire senza improprietà la poetica della icona, non fu operazione facile né rapida: durò almeno un paio di secoli, e fu frutto del contributo di tutto il mondo cristiano. Ma ebbe infine, possiamo credere, la sua sanzione definitiva a Costantinopoli, la quale esercitò, a partire dal periodo di Giustiniano, la sua funzione di capitale artistica della cristianità. Quella struttura elaboratissima che a noi europei studiosi d'arte medievale può apparire ovvia; mentre, se la vediamo da una specola meno ristretta (che allarghi lo sguardo su tutte le maniere d'esprimersi figurativamente dell'umanità) non può dissimulare la sua stranezza - divenne, per tutto il Medioevo, esemplare. Anche perchè aveva cominciato col dover essere esemplare, cioè ad aver funzione di modello figurativo, in Costantinopoli stessa, capitale di un impero così vasto, complesso e disputato. E ad avervi un'importanza oggimai quasi incomprensibile. Se pensate che per circa un intero secolo il mondo bizantino fu sommosso, e non certo alla superficie, dalla questione delle immagini - lotta furibonda, senza esclusione di colpi, con accompagnamento di "omicidi di stato" a non finire, torture, persecuzioni - tra iconoduli (sostenitori delle immagini) e iconoclasti (colore che le volevano distrutte e vietate); che la vittoria finale degli iconoduli fu salutata come il trionfo dell'ortodossia, e la data che la consacrò divenne una delle più grandi, forse la più grande Festa (paragonabile solo a quella della vittoria di Maratona nella Grecia antica) della civiltà bizantina; che la pia vassilissa Teodora, che restituì in modo definitivo il culto delle immagini, divenne una delle più grandi sante dell'intero calendario bizantino eccetera, potrete avere un'idea dell'importanza addirittura vitale che a Costantinopoli si annetteva a codesto sia pure rarefatto umanesimo figurativo: alla rappresentazione della figura umana come la più significativa delle metafore di tutta la visione del mondo.

Ma torniamo a noi. Come dicevo poco fa, in tutto l'Occidente, il luogo dove approdarono i primi, probabilmente, in ogni caso i più importanti, tanto per il loro valore semantico quanto per la loro eccellenza formale, esempi di codesta "poetica bizantina delle icone" (già presente al tempo di Giustiniano: la restaurazione seguita all'iconoclastia non la determinò, ma soltanto la formalizzò) fu com'è noto, Ravenna, ultima capitale romana dell'Europa ancora "antica" (sia pure nell'accezione giustiniana). Ma la splendida stagione fu di breve durata. Già al declinare del secolo VI e nel VII a Ravenna, che pure continuava ad essere il centro dell'Italia bizantina e la sede dell'Esarcato, codesta cultura artistica così distillata, e raffinatamente coerente, si intorbida, e infine, con una significativa rapidità, si spegne. Non che le imprese di costruttori, le botteghe di mosaicisti - ed anche, cosa che spesso si trascura, di eccellenti stuccatori - ravennati spariscano da un momento all'altro come per 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 longobardi. Per esempio, 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 che gli stuccatori e gli affrescanti lavoranti poi in periodo, non voglio qui decidere se tardolongobardo o protocarolingio, perchè il discorso sarebbe troppo lungo e "specialistico", si rifacciano 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 "neoalessandrino"). 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, André Grabar - è senza dubbio anch'esso di origine ravennate.

Tuttavia, la più comprensiva anzi congeniale erede dell'arte ravennate sembra essere Venezia. 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 contemporaneo alla famosa epigrafe, cioè del 640, è decisamente ravennate. L'azione si 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'al-

tra 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 meno indagato, della pittura.

Frattanto quasi paradossalmente 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 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; si abbandonano le cupole e le vòlte; ed anche le colonne con i loro preziosi capitelli vengono, di norma, surrogate da più economici pilastri di mattoni.

E, tra le architetture in buona parte collegate con questa cultura caratteristica, è senza dubbio quella veneziana dalle origini. Non sarà dunque fuori luogo ch'io ne parli pur brevemente, anche perchè l'argomento è di regola trascurato dai correnti manuali di storia dell'arte medievale italiana.

Debbo innanzi tutto 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 di questi monumenti. 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 italica) 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 martirio

gio 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 documento papiraceo (2) 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 ho 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. 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; potrei enumerarne esempi a non finire. 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 rimaneggiata, 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 prototipo.

-
- (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).
 - (2) Oggi conservato a Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 4568.
 - (3) E ne abbiamo altri esempi in altre iscrizioni numerose, che a suo tempo ho raccolto, soprattutto in Africa.

La chiesa di S. Maria in Porto Fuori (1) di Ravenna era stata datata al 1096, in base ad un accenno delle Memorie portuensi, che tuttavia lo Zatonni, in uno studio molto valido 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 le caratteristiche 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).

(1) Distrutta anch'essa da un bombardamento il 5 novembre 1944.

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 e 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 la 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 ["basilica Sancti Arcangeli fundata in loco qui dicitur Acervulis"] 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 se

colo). Certo gli elementi arcaizzanti, o a meglio dire raven-
nati, sono parecchi, oltre al tipo di muratura: l'abside poligo-
nale 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 an-
che dalla prima architettura veneziana: mi riferisco qui a ca-
ratteri 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 spazia-
le 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 perpe-
tuo il territorio di Sant'Arcangelo e la chiesa stessa all'Ar-
civescovo Pietro di Ravenna e ai suoi successori. E' probabi-
le 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 praticar-
la: il materiale impiegato per codesti riempimenti (grossi bloc-
chi quadrati di pietra) è identico a quello del campanile al
centro della facciata: il che conferma la contemporaneità del-
le due costruzioni.

Sarebbe troppo lungo esaminare gli altri edifici del grup-
po: tanto più che essi furono tutti rimaneggiati, a varie ri-
prese, 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 (ta-
li sono tuttora San Cassiano in Decimo a Campiano, Santo Apol-
linare 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 rifa-
cimenti 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 dell'VIII seco-
lo e gli albori del Mille - ma non è il più arcaico in assolu-
to, come taluno supporrebbe, in ragione della indivisione del-
l'aula e della semplicità delle strutture. Esso non è per e-

sempio, 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 ecclesia 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 assetamenti 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 pressoché intatte. Notiamone rapidamente i caratteri: facciata semplicissima tutta in superficie, sulla quale due lesene segnano la partitura in navate dello spazio interno, con lesene ripiegate agli spigoli, frontone e semifrontoni con tipiche sporgenze mensoliformi graduate. Più semplice San Vittore 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 anche 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 parti del secolo VIII nei fianchi e nell'abside. La fabbrica è tuttavia eccezionale, culturalmente 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 ambiente 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 la 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 rostratura 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, o comunque ad esso affine; ma non è questo il nostro scopo ora. E' sufficiente per noi poter asserire che, almeno in base agli scarsissimi relitti giunti fino a noi, la più antica architettura religiosa veneziana sembra far parte di questa famiglia; ancorchè non si possa escludere (anzi parrebbe di doverlo ammettere, per indicazioni che forse riferirò) la presenza di tipologie non riportabili alla forma di quei modelli basilicali, e non si sia in grado di precisare - o, almeno, io non mi sento di farlo - da quale dei gruppi esarcali considerati derivi l'antica architettura religiosa di Venezia.

Escluderei tuttavia il gruppo faentino, e penserei piuttosto al primo gruppo, quello che ha il suo capo di fila in San Michele in Arcevoli: 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 l'architettura veneziana probabilmente, appartiene a quest'ambito, largamente inteso. Ma avviene il fatto che nella crescente Venezia del Medioevo ancor acerbo, 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, dei pilastri con colonne, ha l'effetto di disciogliere quello 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, denota pure un senso di ritmo, di consonanza, più colti. Anche negli interni gli spazi vengono oltre che disciolti, ampliati: e questa dilatazione è accentuata dalla decorazione a mosaico, che è del tutto assente nel gruppo romagnolo. Ma riappare invece a Torcello e a Murano, anch'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 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 ritmicamente 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 bel 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 (se non forse nella grande Santa Sofia) 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 dal

l'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 gru". S'intende che, perché essa non perdesse ogni valore pittorico in mezzo a tutto quell'oro, bisognava "caricare" di qualcosa i contorni, i drappaggi, il modellato; incidere 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 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 trasformare in colore anche la residua 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 Roma gna. 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, perché 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 gran secolo, il Duecento, appare tutto da capo a fondo, sollecitato da questo problema.

Per quanto riguarda l'architettura ^{non} religiosa, insomma l'edilizia civile veneziana antica, ho già anticipato ^{che} il "tipo" della casa veneziana più diffuso e più persistente (e che comporta eccezioni, naturalmente: non si deve mai essere dogmatici, soprattutto quando i primi dati fanno difetto) sembra più probabile derivi per la forma della sua facciata, dominata da grandi polifore al centro, cui, ai lati, fanno da cornice larghe cortine più piene, quasi torricelle appiattite (di qui il nome di "casa con torreselle") da un certo tipo di villa romana, particolarmente da quello a portico centrale e torrette o risalti, laterali (Portikusvilla mit Eckrisaliten).

secondo la definizione di Swoboda) - Non posso, e sarebbe del resto fuori luogo qui, ripercorrere, nemmeno sommariamente, il lungo e non certo lineare cammino della "evoluzione della villa romana; ancor meno posso classificare sistematicamente le varianti tipologiche. Per il mio discorso attuale poi è chiaro che passa in secondo piano la funzione economica, sociale, demografica della villa romana (che in ogni caso a Venezia è surrogata da altre funzioni) e l'accento si pone sulla forma di essa, e in particolare su quella relativa non tanto alla pars fructuaria (la sezione destinata agli impianti produttivi dell'azienda agricola: è possibile che anche questa vi fosse nelle primissime installazioni lagunari, ma rapidamente decadde) quanto piuttosto 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 "civilizzazione" di quella. -

Debbo premettere ancora che, lo studio della villa romana è stato abbondantemente trattato dagli archeologi in questi ultimi decenni, e recentemente soprattutto dal collega archeologo di Bologna Mansuelli e dalla sua scuola; e da questi studi appunto, il territorio romagnolo si è rivelato particolarmente ricco di esemplari (1) - talchè a taluno potrebbe prospettarsi la ipotesi che il fenomeno delle derivazioni veneziane sia in qualche modo parallelo a quello, già trattato, delle chiese "esarcali". Il che però escluderei. Sappiamo quante testimonianze di tali villae siano state ritrovate un po' dovunque nel Veneto romano - soprattutto nella campagna del Cividalese -, ed ho già ricordato il passo - citatissimo del resto - di Marziale (IV, 25, 1) "aemula Baianis Altini Litora villis". - E infine 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, secondo il metodo critico, dal quale anch'io ho preso le mosse una quarantina d'anni fa, della "scuola di Vienna".

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, prende 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 attestate 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

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

alle estremità da due "dietae". Anche quando diventano residenze 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" come usa 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 attua la rivoluzione che il Wickhoff ha chiamato appunto "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, favorite anche dalla tecnica costosissima e aulica delle grandi impalcature e delle strutture a cemento, nelle provincie si conservano,

contemporaneamente, forme e tecniche più semplici in qualche modo più "arcaiche" rispetto all'Urbe: per cui si ha un carattere 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 Banafur 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 Anthòs 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 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 con 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'essere 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 a blocco architettonico concepito come unità. E' anche per ciò che questo tipo di facciata s'afferma nelle ville romane soprattutto al declino del periodo pedoimperiale 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 corsi passati, 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 peristilii, 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) code-

sto 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 si 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. 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, "smaterialiato" dal moltiplicarsi delle articolazioni in facciata (arcature continue; archi brevi interrotti da archi maggiori, ecc.); dalla sconessione, 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 Fondo 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 completa-

mente raggiunta. Le torri laterali 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" medioeromano (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 tardoromana 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 furon 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 facciata di "casa con torreselle" doveva essere quella del cosiddetto palazzo di Giustiniano sul Mar di Marmara a Costantinopoli, 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 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 Niederbieder 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 torri 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 faccia-

ta, 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 anti classico, 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. Pantalon, 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 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 risorgere di dati di cultura figurativa antica, ma semmai la forzatura di codesti dati ad un gusto e ad una struttura linguistica, che sono frutto di un processo di

acculturazione (nella fattispecie, secondo il modello sintattico urbano = cultura della città, in atto in tutta l'Europa occidentale, e in particolare in Italia, dopo il Mille). 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; sconnordanza 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 rivolse 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 (rapporto dialettico della civiltà comunale), ma piuttosto 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 del le 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 su, 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 qualcosa 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 prima di affrontare il problema di San Marco, converrà riprendere la dichiarazione "storica", lasciata interrotta, del processo architettonico-urbanistico.

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 delle chiese 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 Drogone a Ravenna - che con ogni probabilità non era affatto una casa: 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, p. 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 impe-

ravimus". Nulla è detto della forma architettonica dell'edificio: si sa solo che questa casa, certo anteriore al sec. IX, era rivestita da "lapidibus": materiali che quel testamento dispone sia usato per costuire la basilica di San 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 di riusciva a trasportare sulla laguna, e 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, etc.; ma anche forse non elaborato, come par di capire da un altro passo del testamento che ho citato dianzi: "de petra que habemus in Friulo compleatur hedificia monasterii Sancti Hillarii": anche le pietre erano allora preziose per l'edificazione della Venezia realtina, 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 sembra 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 giovare 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 per la 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, può diventare 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'incasta 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 ricompona in modo irrazionale, ma rispondente ad un'intenzione coloristica infallibile: cotesti "montages", placature, matières collées, 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, dondamenta, ponti, continuarono ad essere gran parte di legno (fino al Quattrocento ne abbiamo ovvia testimonianza nei quadri famosi di Gentile Bellini e di Vittore Carpaccio) ancorchè, almeno nelle parti più "nobili" - che erano 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 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, etc.); 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, etc.); avessero insomma, più o meno sviluppati, almeno tratti di quella decorazione ceramoplastica, i cui primi esempi - come penso d'aver dimostrato altra volta malgrado Cyril Mango sia di parere contrario, ma senza sostenerlo con la pur minima prova - 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 exuviae importate erano qualcosa di più di frammenti erratici: i Veneziani arrivano a smontare interi piccoli edifici, a trasportare gli elementi ed a rimontarli in patria: esempio tipico il sacello del tardo secolo V di S. Vittore e Corona, smontato a Cerinia di Cipro, rimontato a Venezia quale martyrium preesistente alla chiesa di S. Moisè, infine regalato dai Veneziani al benemerito crociato feltrino Giovanni di Vidor e da costui fatto "rimontare", nel 1055 circa presso Feltre sua patria, dove ancora si trova sotto il vocabolo di S. Vittore e Corona.

La questione generale della pratica del collage, assume rilevanza per lo studio del costituirsi della città vera e propria, anche perchè si perpetuerà pur quando i Veneziani non ne avrebbero avuto più bisogno, cioè quando poterono disporre di tutto il materiale lapideo desiderabile (a cominciare da solidissima, e bella, pietra d'Istria) così da trasformare quella che in origine era una città di legno, in una città di pietra e di marmo. Non vi sono difficoltà archeologiche particolarmente gravi, per reperire e classificare nell'ordine cronologico, topografico e stilistico quegli inserti: che spesso non sono più, ovviamente, nella loro situazione originaria, perchè furono "salvati" dalla demolizione di edifici ancisi e riadoperati successivamente, an-

che a più riprese, in fabbriche via via più "moderne". Su di essi tuttavia dobbiamo pure 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 con un buon margine di probabilità 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), etc. in ogni caso è certo che i Veneziani continuarono - come riporta Enrico Dandolo - ad andar "redugando le nobèle piere marmore(e) et cote, et cum quele fabricar ecclesie et muri et case...". Ma non conviene qui sostituirci al lavoro di schedatura. Giova invece tentate 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 s'è detto sullo "stile" degli edificio religiosi di Venezia fino a dopo il Mille: essi si legano, genericamente, al gruppo che, malgrado le riserve, possiamo continuare a denominare "esarcale". E s'è detto anche che non par dubbio, che da questa cultura pur così tradizionalista - o forse appunto perchè tale - si maturasse una 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 Caerle, 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 enezia) della "casa con torreselle", cui ho già accenato, 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 quella ch'egli intelligentemente ravvisa in tutto un gruppo di sculture in San Marco. Le quali tuttavia, a mio parere, fanno gruppo a sé, in qualche modo separato dalla più generale evoluzione della scultura veneziana nel Medioevo. Ma il problema è ancora aperto.

E, se non altro, vi è il Fondaco dei Turchi, indubbiamente una monumentale "casa con torreselle"; mentre è nel Duecento che s'hanno palazzi come Ca' Loredan e Ca' Farsetti, dove la facciata è tutta divorata dalle polifore: il che farebbe pensare piuttosto ad un grado ulteriore di sviluppo, rispetto alla casa con torreselle, oppure allo sviluppo parallelo di due tipi di facciate. In problemi come questo non conviene mai essere dogmatici, o sposare una sola soluzione. Ed il fatto che il "tipo" con torreselle persista a lungo, non è sufficiente a postulare una sua adozione relativamente tardiva: la fedeltà alle origini attraverso il variare degli "stili" è caratteristica della civiltà veneziana.

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 delineare 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, etc., 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 pò dappertutto -. Sebbene una decorazione a intreccio siffatta additi il mondo post barbarico, ritengo che 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 o protobizantina, impoverita 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 son accolti quasi immediatamente a Vene-

zia (per qualche esempio che mi vien alla mente: cornici su case in calle del Spezier, in corte della Cazza seconda, transenne al traghetto di Ca' Rezzonico, finestra al ponte della Frescada; biforetta sulla riva del Carbon - per non parlare dei resti di Torcello, di Murano, di Mazzorbo, etc. - vere da pozzo anche al Museo Correr, etc.

E' probabile che all'iniziale - e, a ben guardare, riconoscibile - 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 Hasenzio. 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 rinnovaron 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, etc., e stanno a darci testimonianza che, prima delle rifondazioni del Mille, vi fu veramente una fase carolingia nella cultura artistica veneta, almeno di terraferma. Sul piano politico, com'è noto, la "vicenda carolingia" della Venezia insulare fu di brevissima durata. Nell'805 i due dogi, Obelerio e Beato, insieme col duca di Zara Paolo, si rifugiarono presso Carlomagno, "et facta est ibi ordinatio ab imperatore de ducibus et populis tam Venetiae quam Dalmatiae". Anche Venezia dunque ebbe un momento di appartenenza, almeno nominale, all'Impero romano d'Occidente. Ma, dopo la missione dello spatario bizantino Arsafio nell'811, e la pace tra Bisanzio e i Franchi, lo stesso Carlomagno privò Obelerio della dignità concessagli e lo rispedì "al suo signore", cioè all'imperatore bizantino, riconoscendo la dipendenza di Venezia dall'impero d'Oriente.

Alla cultura artistica carolingia per breve momento e piuttosto 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 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.

Giova poi tener presente malgrado tutto anche l'indicazione del Chronicon Altinate, secondo cui la prima San Marco avrebbe avuto la forma del Santo Sepolcro di Gerusalemme - l'Anastasis - (e non era la sola, a Venezia; pare l'evocassero 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 pro-

priamente 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 matyria 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.

Riprenderemo più innanzi l'argomento; ma già fin d'ora mi par opportuno anticipare che questo, sebbene ancora piuttosto oscuro, periodo (tra la metà dell'VIII e la fine del IX sec., all'incirca) è di importanza fondamentale per la formazione della città realtina. Io non intendo usurpare il lavoro degli storici; ma mi sembra di poter fissare in due grandi fasi successive, questo processo di costituzione della città di Venezia nell'ambito della provincia Venetiarum. La prima fase, nella sua estensione più lata, si può far iniziare con la conquista longobarda, anch'essa a due ondate (568-9 e 639), della provincia, e terminare con la fissazione a Rialto della sede ducale. Sappiamo che questa conquista longobarda procede abbastanza lentamente. Solo nel 602 cadono Padova e Monselice; solo nel 639 capitola Opitergium, residenza del magister militum bizantino. Forse nello stesso anno cade definitivamente Altino, che durante la guerra gotica i bizantini avevano temporaneamente riconquistato nel 590. A seguito di queste cadute delle città romano-bizantine di terraferma si costituisce sul litorale e nelle isole tutta una costellazione di insediamenti di fuggiaschi: per es. Cittanova-Eracliana (nomi pieni di significato) intorno al magister militum profugo da Oderzo; Torcello assume l'eredità di Altino (l'epigrafe famosa di fondazione della basilica è del 639) - e così via.

Un orientamento verso la concentrazione dell'arcipelago realtino (la Venezia vera e propria) si determina - sembra - nel corso del secolo VIII: è forse nel 775-76 che un vescovo appare aver sede ad Olivolo, in quella che sarà poi sempre la vera, storica cattedrale di Venezia: S. Pietro di Castello. Si delinea una struttura embrionalmente urbana lagunare, che, malgrado il suo carattere ancora in qualche misura precario, comincia a preoccupare la potente Aquileia. Poichè siamo nell'alto Medioevo, non va dimenticato che le lotte politiche, le battaglie per il potere, si combattono anche, anzi prevalentemente, con armi religiose: tra queste la precedenza nella evangelizzazione per es., il possesso di certe reliquie, o comunque di particolari "segni" di "presenza" cristiana, possono avere valore determinante. E', ed è sempre stato, per me, molto istruttivo studiare sotto questo aspetto il rapporto - per secoli polemico - tra l'antica capitale dell'intera provincia romana Venetia et Histria (la X regio nell'ordinamento di Diocleziano) Aquileia, e la nascente Vene-

zia: un rapporto che ripropone - in termini altomedievali s'intende - la vecchia, anzi primordiale antitesi (ancor oggi non del tutto risolta) sul piano della "acculturazione", tra entroterra continentale, legato all'Europa, e fascia marittima, votata a un diverso destino. In questa dialettica, per quanto interessa il nostro problema, mi sembra che assuma un valore paradigmatico la storia di Grado: un insediamento urbano che in realtà nasce come gradus, cioè come scalo marittimo di Aquileia, cui logicamente sarebbe dovuta continuare a dipendere; ma poichè è inserita nella fascia lagunare scivola lentamente e quasi fatalmente a far parte dell'acculturazione di questa e diventa il perno di discordia tra la vecchia - e continentale - capitale Aquileia, tornata ad essere potente dopo le distruzioni barbariche, in virtù del suo Patriarcato, e la nuova, nascente capitale della zona marittima, cioè appunto, Venezia. In questa vicenda assume un significato tutto particolare, con valore addirittura di simbolo, la leggenda legata alla figura di San Marco evangelista, alla sua venuta in queste terre, alla sua opera di evangelizzazione di queste popolazioni. La priorità nella costruzione di tale leggenda spetta senza dubbio ad Aquileia: qui essa nasce tra le fine del VI e gli inizi del VII secolo (e infatti nel 628 Eraclio invia al patriarca Primigenio, residente a Grado - che fino a quel tempo fa ancora tutt'uno con Aquileia - la cosiddetta cattedra di san Marco, che sarà in seguito accaparrata da Venezia) viene confermata nel sec. VIII (ne parla per es. Paolo Diacono; il patriarca aquileiese Paolino la riprende e l'esalta, etc.) - Ma nei primi decenni del IX secolo è già in atto il braccio di ferro tra Venezia ed Aquileia, a proposito della giurisdizione appunto della sede metropolitana di Grado. Una data fondamentale in questa contesa è l'827, anno della sinodo di Mantova: avvenimento di estrema importanza per la storia anche artistica di Venezia, perchè strettamente legata alla fondazione stessa della basilica di S. Marco. Ritorrerò dunque sull'argomento: per ora mi basti anticiparvi qualche dato. La contesa per la giurisdizione sulla sede religiosa di Grado si combatte nel nome dell'Evangelista: in quella sinodo il patriarca Massenzio, per riuscire a far riconoscere codesta giurisdizione ad Aquileia, sostiene fermamente la tesi fondata sul valore storico e giuridico della predicazione, ad Aquileia appunto, di San Marco. Venezia esce sconfitta, e costretta ad incassare, come si dice, il colpo. Ma non si dà affatto per vinta. Come reagisce? Solo un anno dopo la sinodo di Mantova, nell'828, ecco che cade un avvenimento fondamentale per la storia della città lagunare: non bastano più le parole, si passa ai fatti: è il corpo stesso di san Marco che viene trafugato da Alessandria e materialmente deposto nel palatium veneziano: in questo modo Venezia si accaparra la leggenda aquileiese, naturalmente "rivoltandola" a proprio vantaggio: costruendo una propria leggenda marciana che, nel corso di tre secoli come vedremo, viene arricchendosi di particolari e soprattutto assumendo caratteri sempre più "nazionali". Naturalmente quel che a noi storici dell'arte più importa sottolineare, è che il nascere della leggenda ed il suo svilupparsi sono strettamente le-

gati alla fondazione, prima, ed alle successive ricostruzioni, poi, della basilica marciana. Ho ricordato poco fa il testamento del doge Giustiniano Parteciaco: in esso, oltre ai provvedimenti per i monasteri di S. Zaccaria e di S. Ilario, vi è un la scito dedicato esplicitamente alla fondazione - affidata alle cure della dogaressa Felicita sua moglie - di una basilica in onore di san Marco: "De corpus vero beati Mar (ci Felicita) ti uxori mee (volo) ut hedificet basilicam ad suum honorem infra territorio sancti Zacharie".

L'anno è l'829. Si ponga attenzione alla legata successione delle date (in questo caso importanti): 827, sinodo di Mantova, 828, traslazione del corpo di S. Marco a Venezia; 829, testamento del doge Giustiniano Parteciaco: e vero e proprio atto di nascita del più importante e più famoso tempio cristiano di Venezia: la connessione, non solo diacronica, ma semantica, è evidentissima.

Come studieremo meglio in seguito, anche le successive ricostruzioni della basilica (furono tre) sono legate alla secolare vicenda dei rapporti tra Venezia e il Patriarcato di Aquileia, cioè infine tra la Venezia marittima, legata all'Impero d'Oriente, e quella continentale, legata invece alla dimensione "europea" del sacro romano impero di nazione germanica. Accenno per il momento solo all'ultima ricostruzione - quella della chiesa attuale - iniziata da Domenico Contarini nel 1063; e ricordo che gli anni dal 1024 al 1053 segnarono il culmine della crisi nella contestazione del primato metropolitico tra le due sedi concorrenti di Aquileia e di Grado: un conflitto giurisdizionale, che il papa Leone IX risolve nell'aprile del 1053, questa volta nettamente a favore di Grado, dichiarata "Nova Aquileia totius Venetiae et Istriae caput et metropolis".

Aveva vinto la dimensione marittima; era stata una sconfitta di Aquileia, ma non ancora una piena vittoria di Venezia. Ancora una volta vedremo che il richiamo a questi eventi storico-culturali non è per nulla indifferente o estraneo alla nostra comprensione dell'arte veneziana, anche, se si vede, dal punto di vista formale. E' al seguito di essi infatti che i Veneziani decidono di ricostruire la basilica di San Marco (con la sua prima decorazione musiva e ad affresco, s'intende) in forma deliberatamente bizantina (come non s'era fatto finora, nemmeno per la stessa San Marco): allo scopo di riaffermare un loro, in realtà senza nessuna base storica, diritto di primogenitura, non soltanto nei riguardi di Aquileia; ma, ora, anche di Grado.

D'ora in poi, accanto alla leggenda marciana ormai sottratta ad Aquileia e continuamente arricchita di nuovi particolari nazionali veneziani si fabbrica la più ampia leggenda delle origini della città stessa - al fine di sottrarla a qualsiasi, seppur ideale, dipendenza, non solo dalla zona continentale della X Regione; ma dalla stessa Roma-. Questo lento ma incessante lavoro di costruzione del mito delle origini di Venezia verrà, praticamente, completato nel corso del Duecento. Sulla fine di que

sto secolo (nel 1292) il cronista Marco, nel suo Zibaldone, affermerà addirittura che la costruzione della città a Rialto ha preceduto non solo quella di Antenore a Padova, ma quella stessa dell'Urbe di Romolo. Per quanto riguarda poi, più particolarmente, la leggenda marciana, ribadirà il valore profetico del sogno di san Marco, il quale sarebbe avvenuto non solo - come la leggenda nella sua prima forma affermava - in una delle tante isole della laguna; ma precisamente nelle isole di Rialto; e inoltre, non già nel viaggio di ritorno, ma prima dell'arrivo dell'Evangelista a Grado, porto di Aquileia. Sicchè, in conclusione, Venezia aveva diritto di priorità non solo su Aquileia, ma anche su Grado.

Dopo questi tuttavia necessari richiami sui quali all'occasione ritorneremo, riprendiamo, per quanto possibile, i nostri tentativi di faticosa ricostruzione ideale delle strutture della città (di opere d'arte figurativa, naturalmente, non è rimasta traccia) nell'alto Medioevo. Un momento abbastanza importante dovette cadere sulla fine del secolo IX, quando si fece imminente la paura delle invasioni unghere - di cui una fu respinta proprio in quegli'anni -.

Pietro, figlio di Domenico Triuno, divenuto doge nell'aprile dell'888, nel nono anno del suo ducato cioè nell'897 (almeno a quanto ci riferisce Giovanni Diacono), avuto l'onore di protospatario dal basileo Leone, cominciò ad unificare i centri abitati delle isole realtine, circondandoli con una cinta di mura, che correva da Olivolo a Rialto ("civitatis muris a capite rivuli de Castello usque ad ecclesiam Sancte Marie, que de Jubanico dicitur, extendebatur; maximeque catena ferrea in ibi composita erat, que uno capite in fine predicti muri, alio vero in sancti Gregorii ecclesie margine, que trans ripam posita est, coherebat."): vi fu dunque un momento in cui anche Venezia, se non altro nel tratto più antico, che va da Rialto a Castello, ebbe la struttura e l'aspetto d'una città fortificata, paragonabile, almeno quanto alla chiusura ed alla definizione esterna del suo perimetro, alle altre città che stavano faticosamente rinascendo in Italia.

Ma dobbiamo credere che tale recinzione - e tale aspetto dunque - furono di durata assai breve: furono i veneziani stessi che progressivamente demolirono quella cinta - giacchè, dirà più tardi un loro storico, le vere mura di difesa della città di Venezia sono le acque della sua laguna, e di quelle fortificazioni resterà soltanto qualche ricordo nella toponomastica (per es. al sestiere di Olivolo, che si chiamerà comunemente, per l'appunto, Castello)-.

Per quanto riguarda le altre arti, ho già accennato ai relitti di scultura, dei quali io non ho compiuto un censimento completo, ma una certa raccolta, che forse potrà giovare come traccia per chi voglia continuare la ricerca (non inutile, visto che queste cose sono in pericolo di scomparire; e così ne resterà almeno il ricordo).

Si può cominciare coi relitti secondo me risalenti al secolo VII: sono 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. È 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, ch'erano state provincia dell'impero bizantino; ma erano divenute, a partire dal secolo VII appunto, parte del grande dominio arabo; penso, con maggiori probabilità, da Alessandria d'Egitto, lo scalo mediterraneo forse più battuto dai Veneziani. Alla stessa origine ed allo stesso secolo (anche se di stile assai meno arabizzato) penso si possano riferire i capitelli di S. Giacomo di Rialto.

All'VIII secolo - ed allo stesso ambito stilistico: per intenderci, "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 intenderci, 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 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.; cui ho già accennato.

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 sponde levantine e quelle occidentali di derivazione carolingia.

Il Mille segna una decisa ripresa di bizantinismo a Venezia (è d'altronde il grande secolo della cultura bizantina: il momento centrale del "2° periodo aureo" degli imperatori macedoni e comeni). Oltre ad una quantità 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 Ognisanti - 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 Maraviglie (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.

Via via che s'avanza nel tempo 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 Barrattieri 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 bel 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, il palazzo Businello, il palazzo Donà sul Canalazzo, il 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 Pistor, ecc.). (Aggiungo il magnifico arco - frammentario purtroppo - in una casa al n° 707 di fondamenta Venier a San Vio e 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: bizantino-arabi e levantini, carolingi o postcarolingi se di gusto occidentale, l'anno Mille segna una decisa ripresa di simpatie puntualmente 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 Comeno, 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 funzione di legame tra due mondi, un tempo formanti un'unica Romania, poi violentemente separati dall'espansione dell'Islàm. (H. Pirenne).

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 Guiscardo per lo sbocco meridionale del Golfo; e poi via via le lotte contro Trieste, Adria, Pesaro, Senigallia, contro gli stessi Bizantini; e nei secolo successivi nuove guerre, e trattati, e l'acquisto di Valona 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'Accarnania, 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, Eraclia sul Mar di Marmara, Arcadiopoli e la stessa Adrianopoli: domina insomma quasi l'intero Arcipelago, giacchè 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, Laodicea, fino ad Alessandria ed altre città d'Egitto, dove essa non abbia scali proprii e fondaci, e colonie amministrare da proprii balii, vicecomiti e consoli.

In cotesta maniera Venezia, pur rimanendo in qualche modo estranea all'Europa (un "mundus alter" come la disse il Petarca) non soltanto compie la funzione 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.

Venezia, dove tutti quei tesori si riversano - così da far esclamare allo sbalordito Martino da Canale: "les marchandies si corent par cele noble Cité, come fait l'eive des fontaines" - è naturalmente la prima e valersi, in maniera tuttavia distaccata e originale, dell'insegnamento dell'Oriente. Essa dà dello 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 ipnotici 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'enegria che assume quasi immune da morale: profondamente spregiudicato, e perciò quasi immune da "medievalismo", con precoci caratteri di "modernità". Una del-

le sue espressioni è Marco Polo. Le spedizioni 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 dai suoi viaggi 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, che 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 aristocretizzazione di Venezia, il "serrarsi" 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 poteva 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 trat

tare, 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, nel senso, per intenderci, inglese.

Il sistema comunque diede risultati: in un paese come l'Italia medievale, dove 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 - o la leggenda - di S. Marco; della scoperta, del trafugamento, del trasporto delle sue spoglie; della fondazione del suo martyrium, come abbiamo già anticipato e vedremo meglio 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 l'aspetto di fortificazioni e torri, e insomma tutto ciò che dà a quel volto severo 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 sé come prigioni; le sue case erano, per così dire, riversate all'infuori, sui canali o sulle vie dove non aprivano rade feritoie 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 o allineate in una sorta di museo immaginario: dobbiamo insomma cercare di togliere 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 brolo dove s'innalzavano il palazzo del Duca ancora turrito e, a fianco, la rinnovata basilica. O meglio, si erano fissati i due centri cittadini, che poi dovevan rimanere 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'agglomerazione di villaggi distinti, ciascuno dei quali ebbe in certo modo una sua piccola vita autonoma, un suo proprio santo protettore, e tradizioni proprie. Carattere, questo, che s'è conservato fino ad oggi. Se oggi è festa 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 nelle campagne a turno, quando un villaggio festeggia il patrono, quelli dei villaggi vicini vi s'adunano per la partita a bocce o il ballo sotto il tendone. Venezia può essere una delle città più cosmopolite della terra; il suo popolo non ha mai rinunciato alla sua vita e alle sue abitudini.

Questa struttura molecolare delle sue parti, insieme col carattere naturalmente frammentario delle terre dell'arcipelago ed al percorso obbligato delle vie, ha portato alla singolare urbanistica, priva d'un organico piano predisposto, nemmeno in embrione: a case assiegate, a vie strette, tortuose, spesso rigirate su se stesse, talora sfocianti in una corte chiusa: croce e delizia del forestiero non "illuminato". All'origine, e per qualche secolo, la maggior parte di queste case, ed anche i ponti, ed anche le strette dondamenta furono in prevalenza di legno: si doveva aver l'impressione di essere sopra una

immensa nave. Facilissimi e frequenti 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 caratteri e gli stessi inconvenienti. Le provvidenze del governo non poterono eliminarli; ma furono specialmente rivolte ad una migliore organizzazione del mercato centrale: Rialto; in particolare costì si isolò il grande emporio della nazione germanica, 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 circondò di mura merlate il grande Arsenale, reso necessario dalla attività marinara sempre crescente. A San Marco, invece, malgrado 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, portandolo fino al termine del Medioevo.

Abbiamo visto che già in periodo romanico i blocchi degli edifici a Venezia erano venuti occupando tutto il lotto dello 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 sconnesso: sia per le vicende stesse della prima formazione della città, sia perchè il carattere d'aristocrazia "gerarchica" 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 del tessuto urbano. Permangono sempre, non c'è dubbio, brani di più intenso e più assertivo signifi-

cato e di prevalente valenza formale; ma tutte le "pareti" della città si saldano in una continuità di colore e 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.

Uno sviluppo parallelo possiamo intravedere nella scultura, di cui già s'è trattato, ma indicando frammenti prevalentemente importati e inseriti secondo la caratteristica abitudine del collage -; ma poi dovettero essere gli artigiani veneziani a produrre le sculture decorative per le loro case; riprendendo tuttavia - a quanto è dato indovinare da quel che è rimasto - i motivi d'origine 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 -.

Tanto numerosi sono ancor oggi i relitti, e così strettamente legati alle strutture architettoniche (es. 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. San 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'arrivi alle soglie del Duecento, e si sia dunque in presenza degli antecedenti immediati dei portali di San Marco. Nella scultura dei quali, notoriamente, si innestano correnti occidentali romanico-gotiche, sufficientemente dipanate dagli studiosi; dirò solo che non par dubbio che l'impalcatura e l'articolazione generali (compreso il modo di decorare anche gli intradossi - cfr. casa dei Polo, etc. -; 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. Talché non è necessario ricorrere all'India, come ha fatto un compianto amico; ma nemmeno al romanico pugliese, come s'è fatto con maggior ragione: ivi sono certo consonanze, ma probabilmente

derivate da un parallelo confluire di gusto "islamizzato".

Infine Niccolò Lombardo, detto poi de' Barattieri per il noto ricatto, innalzò nel 1172 le colonne 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 wiligelmici - le sculture oggi consunte 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 Nôtre Dame a Parigi. Esperienze diverse, che la nostra filologia potrà impegnarsi a dipanare non solo qui, ma in tutta la scultura veneziana del Duecento: convergenti tuttavia in esiti poetici originali e spesso altissimi nell'opera di almeno tre maestri, abbastanza facilmente identificabili. Ma questo discorso ci porterebbe lontano; basterà, 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 vil-lae a portico con torreselle) nell'architettura civile; gli apporti postbarbarici, 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 innanzi tutto 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 carolinge, 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 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. 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 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 filo-occidentale non perde vigore puranco nella pittura e nel mosaico: vi saranno i "quasi serbi" affreschi di San Zan Degolà ma vi sarà anche, a fine secolo, la "quasi pisana" Madonna del latte; ma soprattutto gli scultori, i tajapiera degli arconi marciari, preferiscono guardare a quanto di più "classico" si produca in Europa: all'atticismo del grande gotico del Domaine Royal. Dopo il 1285, che è la data che consacra l'amicizia, ben più piena che per l'innanzi, tra Venezia e Costantinopoli, gli artisti di quell'avanguardia sembran essere sopraffatti: la grande fioritura pittorica della fine del secolo nella sua estrema maturità fa avvertiti d'una ripresa almeno di simpatie bizantine - come si nota per es. nei mosaici delle ultime campate dell'atrio di San Marco, da paragonare con l'icona con Elena e i figli Dragutin e Milutin, oggi nel Tesoro di San Pietro Vaticano: una tavola che, per la presenza dei ritratti dei re serbi Stefano Uros II Dragutin (1276-1281- e Stefano Uros III Milutin (regnante fino al 1321) e della loro madre Elena, è da porsi non lontana da quella data, e fu dipinta sicuramente da un pittore di Salonicco a servizio dei sovrani della vecchia Serbia.

E, nel Trecento, poi, la pittura veneziana o almeno la parte "ufficiale" di essa: la quale tuttavia, sempre più ci si configura come un episodio sembra procedere con maggior decisione per questa via, quasi disinteressandosi di quel che si dipinge in Europa e in Italia (mentre Giotto sta sulla porta di casa, a Padova); e invece dedicarsi, con maestro Paolo e i suoi diretti seguaci, coi pittori dei mosaici del Battistero, ad una delle più convinte e singolari interpretazioni dell'arte bizantina paleologa. Sarà comunque una stagione brevissima, durante la quale Venezia sembrerà volersi porre in una dimensione di cultura artistica in certa guisa "di confine", con aspetti analoghi per qualche lato a quelli dell'arte moscovita da Rubl'ov a Dionisio, in bilico anch'essa tra l'Occidente anseatico dei lasciti di Novgorod e di Vladimir, e gli apporti neobizantini di Teofane. A differenza di questa, tuttavia Venezia infine anche in pittura deciderà per l'Occidente; e nel Quattrocento parteciperà, prima, dell'estate di San ^{II} 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 a quel suo Totalsinn, che s'afferma già nei suoi primi oscuri secoli, e cui rimmarrà fedele per tutto il millennio della sua vita: a quella sua intenzione fondamentale, che in arte trova forma nella mobilità e nella variabilità del colore: il quale non soggiace mai, pure giovandocene, né all'ideale, astratta fissità areopagitica del croma bizantino (e questo è precisamente il carattere distintivo della arte veneziana, anche ne' suoi momenti di massimo bizantinismo); né, poi, alla pur ideale fermezza e chiusura del disegno prospet

tico fiorentino. Perchè la civiltà veneziana non ammette che le proprie strutture - quindi anche quelle dei linguaggi artistici - siano predefinite da una ratio, che le sottragga all'esperienza, al tempo vissuto. Anzi è tutta intrisa di tempo; e il suo "miracolo" è che non questa inafferrabile tra le dimensioni, sia riuscita a costruire la propria forma, e a dominare il proprio destino.

A questo punto, gioverà richiamare anche qualche nozione, abbastanza ovvia del resto, d'arte bizantina, non solo per ripetere quanto il suo prestigio ebbe, a Venezia, un'azione tutta particolare nel Medioevo; ma anche, per converso, per appurare sempre il bizantinismo veneziano non sia in buona misura una categoria critica di comodo. Ad eccezione, s'intende, della basilica di San Marco: esemplare tuttavia unico, in primo luogo nella tipologia architettonica veneziana; ed alquanto spurio, vedremo, nella sua stessa decorazione a mosaico. Gioverà dunque ora volgersi a questo "monumento", che infine rimane l'emblema forse più significativo, anche per le sue vicende storiche, della civiltà veneziana.

Conviene perciò tornare a riflettere sul fatto, che misier San Marco, divenuto poi il santo veneziano per antonomasia, fino ad identificarsi col simbolo della città e del suo dominio, non sembra essere stato in principio, il protettore di Venezia: pare che invece costui sia stato - almeno lo si è creduto finora - San Teodoro, che è una specie di proconsole religioso bizantino; e ancora sul finire del secolo XII voi vedete i due santi: Marco e Tòdaro, 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 protettore della Venezia bizantina: Teodoro; è accanto, con minor rilievo e di minor importanza, v'era, legata al Palazzo, la cappella ducale: una chiesetta in qualche modo privata, dei dogi. S'è già detto, che il momento critico della decisione - che poi doveva divenire definitiva per San Marco - fu l'827, anno della sinodo di Mantova, nella quale il potente patriarca di Aquileia, Massenzio, longa manus del sacro romano impero d'Occidente, riuscì ad ottenere la soppressione del Patriarcato di Grado - che rappresentava la "dimensione lagunare" legata alla crescente Venezia e per essa all'impero d'Oriente -. Scoronare le lagune della dignità patriarcale, significava imporre implicitamente una sottomissione, non soltanto religiosa delle 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, giunsero alle nostre isole miracolosamente le spoglie dell'Evangelista, trafugate da Alessandria; e costui non è propriamente aquileiese, né gradese - come per es. Sant'Ermagora -; non è nemmeno bizantino, come San Teodoro; e non è nemmeno romano, perchè non venne, come molti altri, inviato in queste terre da Roma: egli vi giunse direttamente dall'Oriente, da Alessandria. S'è vi

sto pure che in breve intorno a lui si costruisce 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, qui, l'angelo, in sogno. E ancor oggi, sul portale centrale della basilica, v'è una scultura che rappresenta un uomo barbuto che sta dormendo; naturalmente vi è stato un nostro storico d'arte illuso che un'informazione faragginosamente accatastata consenta giudizi perentorii che ha dichiarato trattarsi del sogno di Gioacchino o di Giuseppe - il che non avrebbe alcun senso -; mentre tutto, in questo palladio veneziano pure così composito ed anche apparentemente disordinato, ha il suo significato preciso. E quel gruppo scultoreo posto al sommo del portale centrale della basilica, significa precisamente il sogno premonitore di San Marco, la sua predestinatio con la quale la chiesa di Venezia si liberava simbolicamente sia dalla dipendenza bizantina, sia dalla dipendenza dell'impero germanico attraverso Aquileia, sia anche, infine, da 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 - storia o leggenda che sia, a noi qui non importa - il corpo dell'Evangelista fu deposto nel Palatium; ma poi subito si decise (ho già richiamato le disposizioni del testamento di Giustiniano Parteciaco anno 829) di costruire un'apposita basilica "infra territorio Sancti Zacharie", dedicata a San Marco e contenente le sue spoglie. La posizione di questo primo martyrium marciano risentiva ancora, tradizionalmente, delle strutture fondamentali dei palatia tardoromani, 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 Teodrico 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: una tradizione d'origine ancora ellenistica -.

La cappella ducale diventa dunque il mausoleo del fondatore ideale della città, e la sua stessa forma architettonica è, probabilmente, anche nel secolo IX - la fabbrica della piccola chiesa primitiva con la sua decorazione veniva ultimata nell'883 - quella di un martyrium accentrato e cupolato, le cui strutture derivavano evidentemente da quelle dei mausolei imperiali pagani. In realtà, il progenitore architettonico della basilica di San Marco fu 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, nel Mille, 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 la più illustre delle chiese costantinopolitane dopo santa Sofia. In effetti anche la basilica degli 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 forma e destinazione martiriali: quello fondato da Costantino, quello rifatto da Giustiniano, etc.

Il parallelismo del significato, in questo caso, si adegua al parallelismo della forma architettonica e delle vicende di questa nei secoli; talchè San Marco, più d'ogni altra opera a Venezia - connesso inscindibilmente col complesso urbanistico di cui fa parte - simboleggia, per il suo significato e la sua forma, la struttura culturale del Medioevo veneziano. Innanzi tutto esso significa il particolare atteggiamento politico-religioso di Venezia: incarna, in forma ed immediatamente esperibile, il costituirsi della sua "storia nazionale" nel nome di San Marco e delle sue reliquie. Il maggiore e più penetrante studioso dell'argomento, 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 nell'828-9, ed è caratterizzata dall'interesse che i veneziani pongono nelle reliquie, in ragione della loro politica ecclesiastica e di stato. Questa fase 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".

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, ripeto, assimilabile a quello ellenistico dell'eroe Ktitor) dello Stato veneziano; il quale, nel suo nome, legittima anche, l'accaparramento delle vicende preinsulari - specie della fase Aquileia-Grado -, attraverso la predestinazione.

Aggiunte alla primitiva - e allora, possiamo credere, abbastanza schematica - leggenda marciiana, avverranno in seguito, segnatamente nel corso del secolo XIII; sono particolari abbastanza tipici dell'epica medievale, e sono attestati soprattutto 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 aggiunte o correzioni, di cui dicevo: vediammo, 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 che avviene la Vaticinatio e si chiarisce la Praedestinatio: "Cum transitum faceret per mare, ubi nunc posita est ecclesia Sancti Marci, Angelus ei nunciavit quod post aliquantulum tempus a morte ipsius, corpus eius hic honorifice locaretur: dunque non in una qualunque delle isole dell'Estuario (che per esempio, secondo un'altra redazione, sarebbe stata quella dove oggi sorge la chiesa di San Francesco della Vigna); ma precisamente nel punto dov'è la chiesa di San Marco, sarebbe avvenuta la Vaticinatio dell'angelo. Seguono poi nella cappella Zen, i riquadri che illustrano il ritorno dell'Evangelista, questa volta passando per Roma, in Egitto, la sua predicazione qui e i suoi miracoli, infine la cattura (da parte dei Saraceni) il martirio, il seppellimento. Il racconto finisce qui; ma include un significativo inserto subito dopo il riquadro della Vaticinatio dell'angelo: un inserto che apparentemente non ha niente a che fare con la storia di San Marco: vi si vede San Pietro che conferisce a Sant'Ermagora il patriarcato di Aquileia: "Beatus Petrus confert patriarcatum aquileiensem Sancto Hermachorae. Ma l'intensione è evidente: è come dire: San Marco è tutto nostro, sarà stato ad Aquileia a battezzare, 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; 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 delle lunette sulla facciata occidentale (di originale è rimasta solo la ultima: sulla porta di Sant'Alipio). E prima ancora, nell'interno della basilica, di fronte alla cappella di San Clemente, erano stati mosaicati gli stessi temi ma probabilmente perchè si voleva aggiungervi l'illustrazione dell'ultimo miracolo, quello della riapparizione del corpo santo nel pilastro dov'era stato occultato: avvenuto quando già l'attuale basilica - la contariniana - era costruita. Ed anche, l'aggiunta di quest'episodio ebbe - non è il caso di ripeterlo - una motivazione "politica", che forse appurerà chi vorrà indagare sul significato ch'ebbe nella storia di Venezia la data del 25 giugno 1094. Non sta a noi farlo, in questa occasione. Ci basterà richiamare, che la scelta della forma della basilica, e la costituzione della stessa mitogenesi marciana; infine, l'orientamento politico verso Bisanzio, quale baluardo contro la pressione dell'impero germanico attra-

verso il patriarcato di Aquileia, sono fatti strettamente collegati e rispondono alla fondamentale decisione veneziana attuata con azioni concrete, ma, anche sul piano figurale, cioè delle messe in forma artistiche, motivate, secondo la semiologia medievale, con l'appello a fatti miracolosi, che chiamano in causa l'indiscutibilità della 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, nel Medioevo, 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: "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 di Veneziani opposero una resistenza ostinata, af finchè 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, come 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, etc. etc. La leggenda marciana dunque si forma in questo secolo; anche, io suppongo, coi particolari della praedestinatio e della vacinatio, e non negli 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 della Laguna e del Litorale, come luogo obbligato per l'ultimo riposo dell'Evangelista.

Qualche utile indicazione si può trarre poi da altri elementi, al di fuori delle cronache: da certe supplettili per esempio, o sculture, che si trovano nella stessa basilica marciana, dove non v'è nulla che non abbia significato. Una è la consid-

detta cattedra di San Marco, oggi conservata nel 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 crede, da refrigerium. La notizia, secondo la quale essa sarebbe stata donata, agli inizi del secolo VII, dall'imperatore Eraclio a Primigenius, patriarca di Grado, potrebbe non essere del tutto leggendaria (tale in fatti non è ritenuta dalla maggioranza degli storici) visto che l'opera 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 rammentando altrimenti essa avrebbe avuto poco senso.

Altro oggetto significante, in questo ordine appunto, è a mio parere l'infisso liturgico del Museo marciano, recante un'iscrizione, la cui ultima parola è da leggere non Anastasias, ma 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, etc., che rappresentano appunto il Santo Sepolcro (onde tutti gli sforzi del compianto Marangoni per ricercare qual mai gloriosissima dama bizantina di nome Anastasia fosse stata 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 le notizie delle più antiche cronache, secondo le quali la cripta della prima San Marco era in qualche maniera assimilata alla tomba del Salvatore sul Golgota (Anastasis: 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 la singolare venerazione ch'ebbe sempre, fino 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 si può vedere, a sinistra, una sorta di ciborio su colonne, il quale vuol essere una rappresentazione simbolica appunto dell'Anastasis di Gerusalemme: simile, salvo 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.

Sulla prima fase della costruzione di questo monumento, per tanti versi unico in Occidente (e accantonando per il momento il problema, forse 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, etc. -) non si posson fare che delle ipotesi. Tra le quali la più attendibile sembra a me, come al Demus, la più recente proposta dell'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 bostre 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. Forlati e 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 etc.: onde non sarebbe affatto improbabile che anche la sua San Marco seguisse un modello bizantino. Ma anche senza di ciò, un architetto, nella Venezia del secolo IX, non avrebbe avuto difficoltà ad erigere un martyrium-cappella palatina su pianta a croce, visto che, per un martyrium-apostolico, il modulo era accreditato in queste terre da secoli; e quanto alla cappella, v'era almeno l'esempio di cappella arcivescovile di Ravenna (di impianto, precisamente, cruciforme).

S'è già visto del resto che la cultura veneziana in quel secolo, fu ambigua, oscillante tra Occidente e Costantinopoli; e non rimase neppur essa immune da influenze "caroline". Ne abbiamo forse una riprova nella stessa San Marco; dove pare che, a differenza dei possibili esempi bizantini ed anche di quella più probabile de' sacelli di tradizione paleocristiana del nord Italia, già nella prima fondazione esistesse una grande cripta.

Cattaneo ha dimostrato - Forlati ha confermato e Demus accolta - 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 semianulare di quelle ravennati o romane del primo Millennio; ma a 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 Brabar 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 fosse derivata da un puntuale esempio bizantino) lascia, almeno per queste notizie, alquanto dubbiosi. Non dovevan mancare a Venezia, iconografie inconsuete, e strutture più varie del corrente repertorio "esarcale", e tra queste, anche martyria cupolati, o a xylostrouli, di cotesto tipo: San Giacomo di Rialto, per esempio, o, forse ancor meglio il già ricordato santuario già a Venezia, che fu dato in dono al crociato Giovanni da Vidor e da lui "rimontato" coi prezzi primitivi, a Feltre: era, 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 constantinopolitano: il San Giovanni di Efeso, s'intende per la sua parte centrale includente il "pozzo sacro", le scalette per scendervi, etc. 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. Dall'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 dell'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 "stile" della decorazione tradisce il gusto orientaleggiante sufficientemente documentabile a Venezia in quel secolo, anche sui residui al di fuori di San Marco (esempi: cornici in calle dello Spezier a S. Stae, etc.). Non si può dunque escludere la possibilità, che questo 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 d'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 all'Istria, alla Dalmazia (esempio il San Donato di Zara, etc.).

Come abbiamo visto, l'arcipelago di Venezia non sfuggì del tutto all'azione di tali esempi: la grande quantità di sculture, non di riporto ma eseguite sul luogo (pannelli, plutei, vere da pozzo, frammenti di fregi, etc.) che ancora vi si trovano, decorate dai caratteristici 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 e a sua volta avvicinata a cripte di tipo carolingio (chiesa del convento di Pterberg presso Fulda; St. Philibert di Grandlieu, etc.). La parte più antica della cripta di San Marco s'avvicina appunto a coteste forme.

Ad ogni modo, questa prima chiesa dei 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 som-

mossa Pietro Candiano fu inseguito e ucciso col figlio bambino, e con l'intera famiglia, proprio nell'atrio di San Marco. Si salvarono solo la dogaresa Guaralda, sorella del marchese Ugo di Toscana e il figliastro Vitale Candiano, che si rifugiarono alla corte di Ottone II a implorarne l'aiuto. In realtà, quella sommossa segnò la vittoria del partito favorevole a Costantinopoli: il nuovo doge, Pietro Orseolo I era uno dei caporioni antigermanici e filobizantini. Il che potrebbe "spiegare" la notizia delle cronache, secondo la quale l'Orseolo, per riparare il palazzo ducale e la basilica di San Marco, si sarebbe giovato di artefici inviati da Bisanzio. Durante la sommossa del 976, 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 par ecclesiae, o meza la chiezia, e, a cominciare da quella di Giovanni Diacono, definiscono l'opera degli Orseoli coi termini redintegrare, aedificare, reparare, 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 Damas 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, l'attuale, situabile tra il dogado di Domenico Contarini (1042-1071) e quello di Vitale Falier (1086-1096): la sua costruzione iniziata forse nel 1060 (1063 secondo la cronaca Magno), occupò quasi per intero l'ultimo quarentennio del sec. XI. Pare non vi fossero, in fondo, ragioni funzionalmente perentorie per il rinnovo. Più consistenti sembrano essere le ragioni politiche, nell'ordine di quelle che, come s'è visto, accompagnarono se non addirittura determinarono 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 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, propri 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' probabile che questo rinfocolarsi di rivalità 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". Si trattò presumibilmente d'una vera e propria fondazione, su piano diverso e più 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-) e fu con intenzione politica precisa e deliberata, che si volle prendere ad esempio una chiesa costantinopolitana, anzi, più precisamente, la più illustre tra esse, dopo il Tempio della Divina Saggiezza: quella dei dodici Apostoli - nella forma, si intende, ch'era risultata dopo il radicale restauro e i profondi rimaneggiamenti, dovuti con ogni probabilità all'imperatore Costantino VII Porfirogenito -.

E fu il vertice massimo, toccato dal "bizantinismo" veneziano. Anche le fonti sono in questo esplicite e concordi, a cominciare dalla più antica, contenuta nella Traslaticio 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, da me pubblicato quando ancora esisteva, poi ripreso 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.

Non è qui luogo di riprendere il problema dell'architettura dei SS. Apostoli, del resto trattato diffusamente altrove da vari studiosi e da me stesso. Forse più interesserà il richiamo di certi particolari che possono suggerire analogie con la basilica veneziana e le sue funzioni.

La lettura del Libro delle Cerimonie dell'aula bizantina, per esempio, ci può non soltanto chiarire la posizione di numerosi vani adiacenti alla chiesa vera e propria, ma anche precisare alcuni elementi della struttura della chiesa stessa; tanto più che codesto libro fu scritto da Costantino Porfirogenito, che fu il rimaneggiatore di questo "modello" costantinopolitano 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. (Soltanto dal sec. XIV l'imperatore si limitò ad andare all'Apostolion nelle sole feste di Costantino e degli Apostoli). Per entrare in chiesa, la processione attraversava l'atrio (loutir) che doveva aver l'aspetto di un cortile, secondo Ebersolt, 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. 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 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, che era un esemplare di quegli oggetti a movimenti meccanici combinati, che erano una specialità dei bizantini (nel Palazzo v'erano sale con animali metallici che si muovevano, che ruggivano, gettavano acqua dalla bocca, etc.). 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. 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, poi, attraverso una grande porta, l'imperatore penetrava nel nartece, il quale doveva circondare tutto il braccio occidentale della croce, come a San Marco.

Dal Libro delle Cerimonie, e da miniature del menologio di Basilio II, ci facciamo - riassumendo - questa idea delle strutture fondamentali (oltre la planimetria, beninteso) dell'Apostolion - per quanto può giovare alla lettura di San Marco -. Esso era preceduto da un atrio porticato, ch'era una specie di piazza 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 (come a San Marco); la basilica aveva cinque

cupole, di cui la centrale era più alta, ma tutte erano finestrate nel tamburo cilindrico; all'interno conservava l'ambone al centro della navata; sotto la grande cupola aveva il santuario, con l'altare e le reliquie, chiuso da ogni parte da cancelli; aveva, come San Marco pilastri non massicci, ma quadripartiti; aveva gallerie sopra le navatelle e sopra il narteca a cui s'accedeva per mezzo d'una (almeno) scala a chiocciola nel narteca, aveva vari annessi, accessibili dai bracci di croce laterali e posteriore, tra cui i mausolei degli imperatori, ed anche un edificio contenente l'appartamento imperiale. Anche l'Apostolion dunque era, come San Marco, legato ad un Palatium imperiale; era anch'esso, insieme reliquiario e cappella palatina.

La basilica degli Apostoli non ebbe neppure a Costantinopoli un vero seguito, così come non l'ebbero le altre, geniali ma probabilmente troppo personali e difficili, creazioni di Antemio di Tralle (cui si deve il progetto originale) compresa la grande Santa Sofia. S'avvicina talvolta all'Apostolion, come appartenenete allo stesso "tipo", la chiesa della Madonna Katapoliani a Faro; 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 di Efeso. Le più strette analogie sono invece, tra tutte le chiese, e pur con innegabili e comprensibili diversità, 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 (anche la "gemella" S. Giovanni di Efeso era ormai passata in partibus infidelium): 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, ripresa dalla Cronaca Magno, etc.) secondo la quale la "glesia nuova de San Marcho, Capela duchal" "a Dominico Contarino Duce nobilissimo fondata" sia "consimili constructione artificiosa illi ecclesie, que in honorem duodecim Apostolorum Constantinopolis est constructa", corrisponda effettivamente al vero. Non soltanto i costruttori della San Marco contarianana si ispirarono ad una chiesa bizantina per edificare la loro basilica unica in occidente, ma presero, volutamente, 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 modello.

Le ragioni generiche della scelta furono politiche (affermazione contro Aquileia, cioè contro l'impero d'Occidente di nazione germanica, con tutto ciò ch'esso comportava anche culturalmente) le ragioni specifiche possono forse essere ritrovate nelle numerose analogie di destinazione di funzione e persino di liturgia (ambedue le chiese erano martyria, ambedue cappelle e insieme mausolei dei principi, etc.) aggiunte al fatto che l'Apostolion era, infine, di struttura più paleocristiana che bizantina, e dunque più accetto al "gusto" veneziano. 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, etc. Le affinità, non solo costruttive e architettoniche, ma diremmo di destino delle due basiliche si potrebbero moltiplicare.

V'erano, s'è visto, affinità fondamentali: si trattava in ambedue i casi di basiliche-martyria-mausolei, ospitanti le tombe dei fondatori della città; palatine ambedue; contenenti ambedue un tesoro di reliquie, etc. e v'era pure un certo parallelismo tra le due leggende, giacchè anche i Santi Apostoli avevano il loro mito, che poté servire d'esempio in qualche modo alla mitogenesi veneziana, quando questa, scontate ormai l'eresi e la rivalità verso Aquileia, si mise arditamente a diretto confronto con Bisanzio. Anche l'Apostolion era stato ricostruito, a tre riprese; e durante la sua prima ricostruzione ad opera di Giustiniano, secondo quanto racconta il contemporaneo Procopio, ebbe luogo la inventio delle reliquie, 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 crocefisso.

Proprio durante la ricostruzione di Costantino Porfirogenito (che fu il modello di San Marco) quelle reliquie riapparvero miracolosamente nell'Apostolion: non si trattava dunque più di una semplice inventio o conlocatio, ma precisamente di una apparitio simile a quella della leggenda marciana: di essa i Veneziani potevano essere a conoscenza ai tempi di Domenico Contarini. E non è senza significato che gli Acta Sanctorum della chiesa bizantina (pag. 301 dell'edizione di Bonn) diano una data a questa apparitio: l'8 ottobre. Ora, 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 nella cripta.

E' da pensare che non si tratti di una coincidenza fortuita. E' abbastanza credibile che i Veneziani non soltanto abbiano voluto riprodurre la forma architettonica dell'Apostolion, ma anche dotare la storia della loro chiesa e del loro santo di connotazioni straordinarie, miracolose, che non fossero da meno di quelle relative alla basilica costantinopolitana che avevano tolto ad esempio.

Se il modello architettonico, dunque, fu sicuramente quello costantinopolitano dell'Ap^{osto}lion, i costruttori furono, altrettanto sicuramente, veneziani. - Ancorchè le tessiture murarie, là dove domina la tecnica del mattone, siano abbastanza affini, specie nel sed. XI, nelle terre dell'Impero d'Oriente e in quelle dell'alto Adriatico, e in particolare del Golfo di Venezia (probabilmente in ragione della comune origine tardoromana e paleocristiana); e, non solo certi partiti formali, s'intende a livello di lessico (dentelli, lesene, archeggiature, giochi di nicchie esterne e interne, etc.), ma anche certe disposizioni di laterizi in vista di effetti ceramoplastici, possano essere riscontrati in ambedue le zone, sia pure con articolazioni proprie (ma lo stesso commonwealth bizantino presenta anche per questo lato innumerevoli variazioni "interne": talune abbastanza vicine, almeno per effetto cromatico, al tipico "regalzar" veneziano), non credo sia accettabile per nulla la vecchia (ma ancora ricorrente) e troppo semplicistica ipotesi che anche i costruttori di San Marco siano venuti da Costantinopoli. Opinione, che risulta tanto meno fondata, proprio quando s'accolgano le conclusioni (tratte sulla base di accertamenti di scavi e di tecnica) di Ferdinando Forlati: che nella basilica contariniana siano inglobate "sino a non grandi altezze.... parti dei muri perimetrali" della prima San Marco. (Forlati, 1975). Una continuità siffatta, dall'829 fino almeno al 1071, di operazioni murarie intorno alla chiesa, basterebbe (non fossero sufficienti i dati di "stile") ad escludere l'intervento di maestranze bizantine: le quali, nel corso di due secoli e mezzo, sarebbero dovute approdare, a ondate successive, tra le lagune venete. - Quel che piuttosto giova ritenere è che (il fenomeno del resto ha il suo parallelo nel campo dell'opera a mosaico) intorno a San Marco si sia costituita una sorta di "opera del Duomo", insomma un cantiere stabile, la cui funzione non si limitò a costruire e conservare la basilica. Codesto cantiere, si può credere, divenne in qualche modo il punto di riferimento privilegiato nel processo di acculturazione architettonica propriamente veneziana, fino al termine del Medioevo. Probabilmente in quell'ambito si elaborarono anche certe sottili definizioni formali (riconoscibili per es. nelle absidi di S. Donato a Murano, persino di Sta Sofia di Padova, etc.) delle quali il garbo nei "muri di san Marco" sembra essere stato l'esempio. Ma l'argomento merita d'essere ricalcato filologicamente, ed articolato criticamente.

Infine va ricordato che, per recuperare l'immagine genuina di San Marco nel Mille non basta scrostarla idealmente da tutto quanto v'è stato aggiunto dopo quel secolo e fissare la nostra attenzione critica su quel che vi si può vedere ancora della muratura a mattoni (le absidi soprattutto, la cui veduta è necessario andar a scoprire nelle "fodere": dal loggia di Palazzo Ducale per es.); ma occorre anche aver presente il modo - che in una città quale Venezia è primario - come la struttura architettonica in origine componeva la propria immagine col da-

to immanente della "natura", cioè con l'acqua. Non basta dunque all'ideale recupero togliere le ornamentazioni tardogotiche, e nemmeno "svuotare" il pianoterra della facciata meridionale, che era un portico aperto - come giovò richiamare quando si scoprì l'affresco della Orante tra Arcangeli e Apostoli (sulla parete di quello che poi divenne il Battistero), cui allora diede il nome di "Madonna dei marinai", perchè supposi che alla sua protezione per l'appunto s'affidassero i mercanti e i navigatori prima di mettersi per mare, rendendole grazie al ritorno. - Al posto della salizzata continua, che oggi pavimentera tutta la Piazzetta, v'era qui infatti, allora, una darsena che immetteva direttamente in Laguna. Questo grande specchio d'acqua circondava i lati sud ovest del Palazzo Ducale e giungeva fino a lambire il fianco meridionale della basilica; di qui si trasformava in un canale che, proseguendo diritto verso est tra la chiesa e il castello, sfociava nell'attuale rio di Palazzo. Talchè la facciata sud di San Marco, col suo portego aperto al pianterreno, si specchiava direttamente nell'acqua; una sorta di zoccolo o pedana (in qualche modo come "dietro" il S. Donato di Murano) faceva da base alle absidi: non così ampio tuttavia, che anche queste non si riflettessero nel rio. Non solo dunque tutto il Palazzo Ducale, ma anche l'intero blocco sud-est della chiesa "componeva" la sua immagine con l'acqua.

Darsena e rio intermedio furono poi interrati nel corso del seco. XII, quando si costruì la Piazzetta, press'a poco - quanto ad invaso spaziale, s'intende - nella misura che poi sempre conservò. L'opera faceva parte della grandiosa sistemazione di tutto questo complesso urbanistico "glorificante" e di rappresentanza, intrapresa degando Sebastiano Ziani: quando anche la Piazza fu più che raddoppiata in lunghezza (con l'interramento del rio Batario, che per l'innanzi la solcava trasversalmente, etc.). La sistemazione, alterando profondamente i rapporti spaziali primitivi, doveva avere effetto determinante anche sulla forma della facciata principale e delle stesse cupole di San Marco.

La basilica contariniana ebbe senza dubbio la sua decorazione a mosaico, almeno nella parte "celeste" - vale a dire nelle cupole, nei pennacchi, nelle volte, nell'abside, insomma nella zona più alta e arcuata; mentre si può pensare che, in un primo tempo, le pareti - i tratti verticali della struttura, quali definiscono lo spazio "secolare" - fossero, più modestamente, decorati ad affresco. Il "disegno generale" di codesto poema pittorico, nelle sue grandi linee; è probabile si sia ispirato anch'esso, come l'architettura, al grande esempio dei mosaici dei Santi Apostoli; tuttavia probabilmente, ritengo, non per via diretta, ma con l'intermediario di qualche redazione "provinciale", e, particolarmente, greca o macedonica. La prima decorazione di San Marco ad ogni modo è attribuita dalle cronache, con significativa unanimità, al doge Domenico Silvio ed eredi, sul finire del Mille (1071-1085); ad essa credo appartengano i frammenti d'una Deposizione (pie donne piangenti;

coretto d'angeli sopra la croce) ritrovati sulla parete meridionale del pilastro sudovest dell'arcone centrale, e riconosciuti da tutti gli studiosi come i più antichi mosaici oggi esistenti in San Marco. Notava infatti il Forlati, che li mise in luce, che essi si trovano a diretto contatto col muro contariniano, sopra una superficie "arretrata rispetto a quella della contigua rivestitura marmorea che risale all'epoca ricordata dalla famosa iscrizione della cappella di San Clemente". L'iscrizione attesta che nell'anno 1100, indiz. IX, al tempo del doge Vitale Michiel, tabulas Petrus addere coepit. Questo lavor d'incrostazione marmorea era terminato nel 1159, a stare agli Annali del Magno, che a questa data segnano che "la gieisa del divo Marcho Ducal chapela in questo anno fo compida de ornar de tavole de marmo". La "grande" decorazione a mosaico, con ogni probabilità, fu iniziata a seguito di codesta incrostazione. Quanto alla determinazione cronologico-stilistica della prima decorazione a mosaico, dunque (a parte l'analisi linguistica, la quale conferma) possiamo concludere tranquillamente ch'essa non può risalire, vista dalla specola bizantina, oltre il periodo comneno. Ma anche questo non è un "blocco di stile" compatto e uniforme, privo di articolazioni interne: le quali appunto è opportuno cercar di distinguere (come per ogni altro capitolo o territorio della storia dell'arte, in fine). A tale scopo ho tentato, altre volte, di puntualizzare, fin dove possibile, l'eventuale fonte bizantina di questo primo tra tutti i mosaici rimasti in San Marco, opponendomi all'opinione, piuttosto facile e di comodo nella sua genericità, che codesta fonte andasse riconosciuta nel famoso ciclo di mosaici della chiesa della Dormizione di Dafni nell'Attica. Avvertivo che basta aver occhio, considerando i frammenti marciani, alla rapidità delle pennellate, specie nei profili - le ali dell'angelo di sinistra; le dita quasi filiformi; i capelli rotati; le aureole - o nelle pieghe, spezzatissime nelle vesti degli angeli, oltremodo sintetiche nel gruppo delle Marie; ai lineamenti stessi, con quei curiosi occhi sgrondati, tanto lontani dall'atticismo fisionomico di Dafni, etc., per avvertire che si tratta, non pure di maestri diversi, ma di un "grado" linguistico, a Venezia nettamente più "arcaico" che a Dafni.

Le maggiori affinità si ravvisano, secondo me, nella lunetta di Leone VI in Santa Sofia di Costantinopoli. La quale fu eseguita poco più d'un secolo e mezzo prima dei relitti marciani; ma possiamo supporre - e non sarebbe temerario - che quella "maniera" abbia continuato pur varicandosi di un certo cromatismo più estroso, ad aver corso a Costantinopoli durante il Mille: un indizio potrebbe esserci offerto, per esempio, dalla doppia icona con la Lavanda dei Piedi e la Comunione degli Apostoli della raccolta di Santa Caterina sul Sinai (pubblicata dal Sotiriu con l'assegnazione al secolo XI): la quale, quanto a disegno, può essere avvicinata ai frammenti di San Marco.

Aggiungo d'avere da tempo pensato alla possibilità che quell'icona del Sinai (cui qualcosa d'altro sarebbe forse possibile

aggiungere) riproduca, traducendoli in linguaggio più corsivo e popolare, riquadri d'una decorazione "monumentale" e famosa di qualche grande chiesa costantinopolitana: con più probabilità, della basilica dei Dodici Apostoli. I cui mosaici, che includevano come sappiamo anche: codeste scene, furono rinnovati quando fu ricostruita la chiesa, al tempo di Costantino Porfirogenito. I mosaicisti di questo imperatore dovevan essere quelli stessi che, al servizio di suo padre Leone, eseguirono la lunetta, che poi era un ex voto per il miracolo della propria nascita (seppure non fu lui stesso, Costantino, a perpetuarne in tal modo il ricordo).

Le loro botteghe dovevano essere ancora attive quando si cominciò a decorare la San Marco contariniana. Se pensiamo che l'architettura di questa fu deliberatamente esemplata su quella del rinnovato Apostolion, e che la stessa decorazione a mosaici adottò lo schema generale di quella, non parrà azzardato supporre che, per i primi mosaici marciari, i Veneziani abbiano preferito ricorrere a maestranze eredi di quelle che avevano decorato i Santi Apostoli: portatrici, alla loro volta, della "maniera della lunetta di Leone VI".

Del resto, che maestri di mosaico di siffatta maniera fossero ancora attivi a Costantinopoli nella seconda metà del secolo XI, è provato, credo, dall'icona a mosaico della Madonna Hodighitria oggi nella chiesa del Patriarcato greco di Istanbul, dove provenne dalla chiesa di Santa Pammakaristos, quand'essa fu trasformata in giamia nel 1586. Sotiriu, che la pubblicò, espose le ragioni, per attendibili, che lo consigliavano a ritenere ch'essa fu fatta per quella chiesa, su incarico di Giovanni Comneno e di Anna Dalassena; la quale morì nel 1067. Tale Hodighitria - forse la più antica icona musiva di cui s'abbia la data - dovette essere eseguita qualche anno prima di quest'anno (Sotiriu proponeva il 1060 c.): dunque soltanto poco più d'una decina d'anni innanzi che il Silvio facesse i suoi lavori in San Marco.

E basta un paragone anche rapido con le Piangenti del frammento marciano per convincersi che si tratta di maestri molto affini, se non proprio i medesimi (si confrontino: l'ombreggiatura degli occhi sgrondati, dei nasi dalla canna ad arco schietto nascente dalla radice a V tra i spraccigli lunghi, declinanti in parallelo col taglio degli occhi; le bocche appuntite, imbronciate; le mani composte sinteticamente con poche file di tessere che fanno disegno; le pieghe spezzate delle vesti; si veggia soprattutto il colore, così caratteristico nei suoi due timbri fondamentali di rosso corallo e di verdazzurro, etc.).

Questi frammenti salvatisi fortunosamente della prima decorazione a mosaico marciara sono dunque probabilmente bizantini anzi costantinopolitani (forse i soli che rimangono in San Marco); e sono opera di un maestro di corte: vivace ed estroso, ma, quanto a linguaggio, attardato, rispetto alla "nouvelle vague" di coloro che, per esempio, lavoravano in quel torno di tempo a Dafni.

Gioverà dunque che a questo punto il nostro discorso, finora rivolto quasi esclusivamente dalla parte di Venezia, si sposti alla capitale sul Bosforo, ed alle vicende della sua cultura figurativa, in particolare pittorica, di questo momento "centrale": sarebbe, se non tutti (Demus, Lazareff) almeno quasi tutti i suoi "momenti cruciali" siano andati perduti. Quale dunque possiamo credere sia stato lo svolgimento della pittura bizantina dopo la lunetta di Leone VI in Santa Sofia, cui s'è fatto riferimento poco fa?

Restiamo nella Grande Chiesa - monumento aulico per eccellenza - e ai suoi mosaici. Subito dopo quella lunetta, ma con una lieve ma chiara accentuazione stilistica rispetto ad essa, fu eseguito un riquadro che ritengo di eccezionale importanza per questo sia pure sommario inquadramento (oltre che per la sua altissima qualità pittorica). E' il ritratto dell'imperatore Alessandro (finito di ripulire nel 1960), situato sulla parete della galleria al di sopra del matroneo settentrionale di Santa Sofia. Alessandro, terzo figlio di Basilio I, dopo essere stato co-imperatore insieme col fratello maggiore Leone VI finché questi visse, divenne il solo basileo dall'11 maggio 912 per poco più di un anno: fino alla morte, il 6 giugno 913, a quarantun anni. Il pannello lo ritrae appunto a quest'età, e dovette essere eseguito poco dopo ch'egli fu eletto despota unico: in ogni caso dunque tra la primavera del 912 e la primavera del 913. Lo splendido ritratto, così esattamente databile, toglie ogni dubbio residuo anche sulla datazione della lunetta di Leone VI, immediatamente precedente, e sugli altri mosaici di Santa Sofia, composti poco dopo. Con essi infatti non ha soltanto le connessioni tecniche, bene rilevate da Underwood e Hawkins, ma una concordanza, quasi identità di linguaggio talmente evidenti per tutti, che sarebbe fuori luogo insistervi. Un'ulteriore manifestazione di codesta maniera è la lunetta, situata sopra la porta del vestibolo laterale sud. Rappresenta la Madonna tra Costantino che offre il modello della città, e Giustiniano, che offre il modello della chiesa e mostra un grado decisamente accentuato dell'evoluzione stilistica di questa corrente. Non esistono documenti per datare il mosaico: la fonte più antica che lo nomina è un Synaxiario, compilato nel XII secolo da certo Maurizio, diacono di Santa Sofia; ma l'argomento dell'opera (da ritenersi eseguita dopo una specie di rifondazione della chiesa) e i dati stilistici, hanno fatto supporre giustamente al Whittemore ch'essa appartenga all'epoca di Basilio II, e agli anni tra il 986 e il 994, quando la basilica rimase temporaneamente chiusa al culto per i lavori di restauro e di decorazione, che si fecero dopo il crollo della cupola per il terremoto del 975 (il Bulgaroctono fece allora mosaicare nell'abside la Madonna orante circondata da profeti e da dottori, e probabilmente, nella cupola, il Pandocrator seduto sull'arcobaleno, che si intravedeva ancora al tempo del Du Cange: a questa decorazione apparterebbero anche i quattro immensi cherubini tetramorfi del pennacchi, che tuttavia esistevano già nella prima decorazione della basilica: si sarà dunque tratta

to di un restauro, o rifacimento).

Nel sec. XI, Romano III farà mosaicare l'Etimasia tra la Vergine e il Prodromo alla curva dell'arco orientale: e infine tutti gli imperatori, che ordineranno restauri o abbellimenti nella grande chiesa, faranno apporre i loro ritratti (del resto, veduti e delineati dai Fossati nel santuario, "dove l'attuale lavoro di ripulitura dovrebbe quindi scoprire le immagini di Costantino IX Monomaco, di sua moglie Zoè, di molti Comneni e, infine, di Giovanni Paleologo", scrivevo nel 1938: e i fatti mi hanno dato ragione, perchè almeno i ritratti di Costantino IX e di Giovanni II Comneno sono in seguito tornati in luce).

Il mezzo secolo e più che intercorre tra questa lunetta e il ritratto di Alessandro ha portato già ad una fissazione dello stile di palazzo: il disfacimento illusionistico, che nella lunetta di Leone VI era ancora in certo modo disordinato ed empirico, e nel ritratto di Alessandro aveva toccato un equilibrio mirabile, qui appare più controllato (evidente soprattutto nella figura degl'imperatori) intorno a cardini lineari d'un'eleganza accentuatamente "ellenistica"; ma s'è fatto anche più secco e un tantino retorico. E' chiaro ad ogni modo che in questo mosaico già sono in germe ambedue le tendenze, che vedremo dividersi il campo dell'arte di corte successiva. Infatti, malgrado la persistenza di ombre ancor memori delle durezza della "maniera conventuale" immediatamente posticonoclastica, la disposizione ritmica, ed il nascente "isolamento statuaria" di queste figure puntano verso lo stile di Dafni; cioè verso il meglio dello stile proto-comneno, mentre il pur vivo disfacimento sfocato e tremulo, ed il crescente tonalismo, precedono il momento stilistico di Chio e di Nicea.

Allo stesso tempo ed alla stessa occasione (restauro generale ordinato da Basilio II) non credo sia dubitabile vadano assegnate anche le figure di Padri della Chiesa (Ignazio il giovane, Giovanni Grisostomo, Ignazio Teoforo) riapparse nel timpano settentrionale: le affinità di stile con le figure di Costantino e di Giustiniano della lunetta del vestibolo sono d'un'evidenza addirittura palmare. Ma vi sono poi anche le iscrizioni, non so se ricomparse nell'attuale fase di ripulitura, le quali ad ogni modo, secondo il Fossati che le vide (seguito da Salzenberg, Lethaby-Swainson, Antoniadis, etc.) accompagnavano cotesta serie di Santi tra le finestre della parete nord della navata. Furono reintegrate e interpretate dal compianto amico Silvio Giuseppe Mercati, che giustamente le riferiva al restauro di Basilio II, in quei suoi contributi fondamentali sulle iscrizioni di Santa Sofia, i quali meritano d'essere sfruttati più di quanto non s'abbia fatto finora, ogni volta che s'affronti il non facile problema della classificazione, anche soltanto cronologica, dei mosaici ricomparsi (e che forse riappariranno) nella Grande Chiesa.

Da codesti mosaici di Santa Sofia, legati tra loro da una stretta, coerente connessione linguistica, traiamo una cognizione abbastanza chiara, del corso della pittura bizantina di

palazzo lungo tutto il secolo X. Vi sono due cicli: questo, e quelli di Hossios Lukas-Kiev, nei quali possiamo individuare con sufficiente sicurezza l'affermarsi delle due correnti fondamentali della pittura a mosaico bizantina in periodo macedone: l'una, più fortemente espressiva, iconograficamente derivata dalla tradizione dei conventi della Capitale e di qui, dopo la fine della crisi iconoclastica, accolta in opere come la decorazione del "sekreton" di Santa Sofia, e poi attiva soprattutto in "provincia", come appunto a Hossios Lukas, in parte almeno di Santa Sofia di Kiev, e riflessa anche in San Marco; l'altra, quella di palazzo, iconograficamente già intinta di raffinato intellettualismo umanistico e stilisticamente giunta ad effetti d'una curiosa ambiguità. Sembra infatti che in essa una dissoluzione quasi tonale, con caratteri affini a quelli dell'antico compendario, porti a forme "illusionistiche", trascorse da violenti bagliori d'astratte illuminazioni: e sopra di esse si stenda un sistema di linee, che preluda ad uno stile più abbreviato e convenzionale.

Il conflitto tra le due correnti occupa si può dire l'intero secolo XI. L'ambigua sovrapposizione de' due modi linguistici che non riescono a fondersi senza residui, è avvertibile più o meno in tutti i mosaici del periodo macedone, ma con dosature diverse di linearismo e di pseudotonalismo. Sembra che l'accento lineare, che consente più delicate e preziose definizioni, prevalga nelle botteghe di palazzo, a giudicare almeno dal pannello riscoperto nel matroneo meridionale di Santa Sofia a Costantinopoli - quello che rappresenta Cristo in trono tra Costantino IX Monomaco e la vasilissa Zoì. Le teste dei due Augusti - e insieme quella del Cristo - sono state rinnovate, per le note vicende di palazzo, riferite dal Whittemore: sicchè, mentre i corpi del Cristo e dei sovrani sono del tempo del primo marito della focosa Zoì, Romano II Argiro (1028-1034), le teste furono eseguite in sostituzione delle precedenti dopo che l'Augusta ebbe sposato in terze nozze Costantino Monomaco, cioè poco dopo il 1042. Questo non grave scarto di tempo non ha portato tuttavia a sensibili differenze stilistiche. La struttura linguistica fondamentale è qui, evidentemente ancora quella della lunetta del vestibolo, con Costantino e Giustiniano. Ma la forma s'è lievemente irrigidita: se confrontiamo queste figure per es. con lo splendido ritratto di Alessandro, notiamo qui il fissarsi di sigle ormai manieristiche, finora non apparse nella pittura bizantina: le "virgole" sulla fronte, per es., e soprattutto quelle che sottolineano gli zigomi: le "macchie sui pomelli", che avranno tanta fortuna nella pittura, più che propriamente costantinopolitana (dove in realtà rimarranno piuttosto eccezionali al di fuori di queste botteghe e della loro cerchia) in quella "provinciale" - col che s'ha da intendere molto della "maniera greca" italiana (giù fino ai benedettini affreschi del naos di S. Angelo in Formis, per es.) e specialmente, per quel che ci riguarda più da vicino ora, veneziana.

Giova qui richiamare i frammenti della decorazione a mosaico (veneziana) già nell'abside del S. Pietro Vaticano, e soprattutto quelli (pure veneziani) dell'abside della basilica Ursiana di Ravenna, conservati ivi, all'Arcivescovado.

E' ovvio, che codesti mosaici sono posteriori di parecchi decenni al pannello di Zoì; ma i "manierismi" che in questo compagno sembrano essere stati accolti, anzi preferiti dalla "maniera greca", italiana, e con simpatia tutta particolare dalla "pittura benedettina" dall'epoca di Desiderio in poi (talchè si potrebbe supporre che i maestri costantinopolitani chiamati qualche anno prima del 1071 a decorare la basilica di Montecassino fossero della cerchia dei mosaicisti del "pannello di Zoì"); ed è probabilmente per tramite di questa "ondata", che approdarono a Venezia.

Dobbiamo infatti scontare, sempre, un certo "ritardo provinciale" nello studio del bizantinismo (ma sarebbe più corretto dire dei bizantinismi) del Medioevo artistico occidentale, puranco di quello di Venezia, più direttamente legata alle fonti di Costantinopoli. Per essi ci si riferisce di solito al ciclo di Dafnì, e lo si capisce, visto il carattere "esemplare" (secondo l'idea corrente dell'arte bizantina) di questi mosaici. Ed il riferimento può essere, globalmente, mantenuto: giacchè essi hanno valore di modelli di un momento particolarmente felice dell'arte metropolitana; e di una eccellenza che ha pochi paragoni, oggi: sia sotto l'aspetto semantico e iconologico, sia, soprattutto, perchè ci presenta un accordo che vorrei dire nell'arte bizantina nuovo, nella sua bilanciata sottigliezza, tra architettura, scultura e mosaici: e dunque indicativo di un particolare momento - quallo, appunto, comeno - di tale arte: della quale, la visione dei soli frammenti o quadri singoli reperibili a Costantinopoli, non ci potrebbe dare un'idea criticamente adeguata. A Dafnì siamo agli albori del periodo comeno, e dunque non mancano lasciti della pittura macedone (quella per es. visibile a Nicea, o a Chio): in alcuni Profeti nel tamburo, o in altre figure, per es., ritornano le stesse sigle lineari scheggiate, interrotte, discordanti col gusto più controllato che predomina altrove; e ritornano la stessa traslucida densità ed opposizione delle masse cromatiche, quasi che gli spigoli dei profili, delle pieghe dei panneggi, in dichino le linee di frattura di grandi cristalli in disfacimento. Ma nella rimanente decorazione tale torbida densità si prosciuga, in obbedienza ad un'intenzione d'accordo più vasto e nello stesso tempo più unitario: giacchè il principio decorativo non viene più ricercato nei singoli elementi, ma nella complessiva inserzione dell'intera stesura musiva entro i piani chiaroscurali, in cui l'architettura risolve l'immagine dei suoi spazi. I motivi pittorici perciò si sgranano, si dispongono architettonicamente in superficie, si bilanciano per associazioni e rispondenze lontane, contribuiscono a completare e a precisare il senso dell'architettura, ad un grado di connessione che avrà probabilmente fatto le sue prime e forse più illustri prove a Costantinopoli; ma che oggi è rimasto sen'altri esempi, in tutta l'arte

bizantina. Valga un solo richiamo, vistoso: si veda come la forma, la stessa dimensione apprezzabile della cupola, risulti, nella sua figura, non limitata alla struttura della volta: l'immagine non si ferma alla cornice della base circolare di questa, ma discende per tutta l'altra, ampia fascia, che include in quattro strombi ed i quattro archi che stanno tra essi: la presenza delle cuffie in luogo dei più ovvii pennacchi, qualunque sia la sua giustificazione tipologica e filologica, ha l'effetto figurativo di creare precisamente codesto orlo ondulato continuo: talchè in realtà la cupola è molto più ampia della sua sola calotta, e deve essere sentita come una vasta volta a padiglione o ad ombrello, intagliata alla base da una corona di otto semicerchi continui. Se oggi non se ne ha percezione immediata, è appunto perchè la prevista collaborazione del mosaico non è più completa: molte parti del manto sono cadute; ed il vasto fondo aureo, in origine unitario fino alla zona degli strombi, è interrotto da molte e larghe lacune, le quali frantumano la primitiva, delicatissima connessione tra struttura architettonica e decorazione pittorica, e in qualche modo "isolano" gli episodi rimasti: anche l'impressione di eccezionale verticalità dell'intero vano cupolato, e quasi di isolamento della calotta dallo spazio sottostante, deriva in buona parte da codeste interruzioni. Ma basta integrare idealmente il testo originario per recuperare l'equilibrio, e rendersi conto della complementarietà e coerenza inscindibili di architettura e mosaici in una forma siffatta: e per es. del valore che ha per essa la dilatazione, inconsueta finallora nel mondo bizantino, dell'oro - che lega in unità le superfici di diversa modulazione plastica -; della rarefatta disposizione di talune composizioni, specie di quelle dei punti "critici" (es. strombi), affinchè la funzione architettonica dell'oro non perda il suo valore, etc. - financo del carattere "lineare" del disegno delle figure singole, a sua volta valorizzato dal timbro limpido e chiaro del fondo (dove, appunto per questo, sono mescolate alquanto tessere d'argento) ma richiamato entro gli argini di contorni più risentiti, per sventare un possibile eccesso di diffusione, una possibile sopraffazione, dell'oro. Ma si vegga insieme come in questo calibratissimo equilibrio, quegli schemi lineari, così gravi, e che parevan vivere per sè nell'arte del periodo macedone (per es. a Nicea e a Chio) si faccian anche sottili, aggraziati, fragili. Per entro le figure s'attenua, perchè ha perduto significato, la radente illuminazione sugli spigoli; mentre l'isolamento (che è stato definito, non so con quanta proprietà, "statuario") delle forme, porta all'esigenza d'una maggiore continuità delle linee di contorno? Si giunge così, a Dafni, ad una sorta di "inversione" tonale: il fondo, non più denso di ori affocati, non viene innanzi, ma agisce propriamente da sfondo e si lega alla modulata continuità delle superfici architettoniche; le figure vi si campiscono sopra, ed accentuano il loro carattere disegnativo: giustificando la denominazione di "stile lineare", che è stata data a questa maniera, ed ai suoi sviluppi del secolo seguente.

Si potrebbe continuare ad articolare il nostro esercizio di lettura di questo capolavoro; quel che s'è detto sembra tuttavia sufficiente per aiutare la comprensione del pochissimo ch'è rimasto a Costantinopoli di pittura monumentale del periodo comneno (praticamente, fino alla conquista latina della quarta Crociata). Ancorché si tratti di riquadri, è chiaro che il loro grado di struttura linguistica non sarebbe pienamente comprensibile, se non li pensassimo, anche nei loro nessi interni, rapportati a tutta l'evoluzione di una pittura che è di carattere "monumentale", vale a dire connessa, al modo che s'è cercato di interpretare, con la forma dell'intero supporto architettonico. Lo "stile lineare", che qui s'inaugura, avrà un continuo sviluppo nel secolo successivo, il XII: fino a raggiungere una sorta di espressionismo grafico (che ha il suo punto di partenza nel "linearismo" protocomneno di Dafnì), che sarà del tutto caratteristico degli ultimi "stili" comneni, dopo la metà del sec. XII: quello di Nérezi negli anni sessanta, e infine di Vladimir negli anni novanta.

Ancora una volta dobbiamo riferirci a monumenti che non sono a Costantinopoli. E tuttavia, come nel caso del S. Pandeleimon di Nérezi, forse anche in ragione della sua posizione geografica di importanza fondamentale per il problema della maggiore fase di influenza bizantina in Europa, specie in Italia; e infine per la cosiddetta "maniera greca", di vasariana memoria, del nostro Duecento. Come si potrebbero comprendere la maggior parte degli affreschi della Dalmazia, dell'Istria, e su fino a quelli della cripta di Aquileia, e in Venezia stessa l'affresco della Madonna orante tra Angeli, recentemente riscoperto in San Marco e qui tutto un gruppo di mosaici (cupola dell'Ascensione, etc.) senza prendere a punto di partenza linguistico appunta la pittura comnena della Macedonia? Nella quale gli straordinari affreschi di Nérezi costituiscono un inserto aulico metropolitano. Come si potrebbero comprendere gli stessi mosaici della Sicilia normanna che sono evidentemente una propaggine di questa fioritura dell'arte bizantina del tempo di Manuele Comneno? Non certo in base ai soli, e scarsi monumenti rimasti a Costantinopoli. Ma in questo caso, se vogliamo appellarci alla piattaforma delle vicende storiche, non è sufficiente la consueta doglianza sulle distruzioni della Capitale. La guerra secolare dell'Impero contro i Normanni ebbe, anche per il decorso dei rapporti artistici, una parte, che forse non è stata sottolineata abbastanza. E, per cominciare: che un capolavoro d'arte aulica come Dafnì si trovi in un angolo allora sperduto della Grecia, si spiega col fatto che, solo un anno dopo che Alessio - il fondatore di quel convento - era salito sul trono di imperatore dei Romani, i Normanni di Roberto il Guiscardo e di Boemondo invadevano la sponda balcanica dell'Adriatico (la caduta di Durazzo è del 1082); e per fronteggiare questo pericolo il quartiere generale bizantino, e con l'imperatore parte della corte, s'erano spostati in Grecia. La guerra si protrasse a lungo, con vicende alterne; e, com'è noto, l'Impero ebbe più sconfitte che vittorie (Rug

gero II s'impadronì non solo delle isole ionie, ma di tutto il territorio greco fino a Corinto, a Tebe, ad Atene; Manuele Comneno riuscì a sbarcare a Bari, ma fu disfatto da Guglielmo a Brindisi; e più tardi - 1185 - Guglielmo II conquistò e saccheggiò la "seconda capitale", Salonicco; arrivò fin sotto Costantinopoli, etc.). Ciò spiega - sia detto di corsa - il bizantinismo di certa architettura del tempo in Calabria e in Sicilia: il quale non è effetto, come si è supposto, dell'affiorare dia-cronico d'uno strato di cultura locale, anteriore alla conquista normanna; ma della conoscenza attuale, sincronica, che calabresi e siciliani ebbero dell'architettura della Grecia occidentale: di Arta, per es., o di Castoria, o di Ochrida: chiesette come quelle di Stilo, Squillace, Milì, Itàla, etc. - che non sono propriamente bizantine, ma epirote o macedoni - sono effetto di questa conoscenza, favorita dalle vicende di quella lunga guerra. E, per terminare l'inciso; non è vero che mosaicisti greci siano apparsi in Sicilia soltanto al tempo di Ruggero II, per la sua vasta campagna di decorazioni palermitane e cefaludensi, come si pensa generalmente. Mosaicisti erano in Sicilia già al servizio di Ruggero d'Altavilla, prima ancora ch'egli arrivasse a Palermo e vi fosse incoronato re. Una delle primissime costruzioni del "gran Conte" è, come noto, la cattedrale di Troina, da lui fondata tra il 1065 e il 1080: quel che di solito non si ricorda, è ch'egli la fece decorare con mosaici, o almeno vi fece porre il proprio ritratto, mosaicato, di fondatore: esso era ancora visibile nel secolo XVIII, come rammenta il Musumeci. E che quello di Troina non fosse caso unico, è indicato anche dal ricordo della chiesa di S.ta Maria di Gerusalemme, a Palermo, che sarebbe stata non solo costruita, ma ornata di mosaici, da Roberto Guiscardo (Fazello): la chiesa fu identificata, in S.ta Maria della Grotta, ricostruita dal Guiscardo intorno al 1072 (M. Amari). Autori di quei mosaici, che è legittimo pensare non fossero i soli già nel sec. XI, saranno stati probabilmente artigiani greci fatti prigionieri dell'armata normanna, la quale aveva l'abitudine di "razziare" i tecnici, come del resto è largamente attestato. Quel che importa avvertire, è che codesti mosaicisti non poterono essere, ovviamente, portatori in Italia dello "stile" bizantino di Manuele Comneno, il quale appare nei più antichi mosaici siciliani ancor oggi esistenti; ma dello "stile di Alessio", cioè di Dafnì. Il che ha la sua importanza, per chi voglia soricizzare seriamente il grosso problema del bizantinismo in Italia.

Nella capitale ad ogni modo si cercherebbero invano oggi esempi di pittura monumentale comnena, sufficienti a "spiegare" l'enorme influenza che sull'arte italiana ebbe, non già un "bizantinismo" artistico generico e inarticolato, ma precisamente quello di questo momento, da Alessio a Manuele Comneni: influenza che fu senza dubbio più forte, più determinante, di quella stessa che s'ebbe il secolo successivo, nel corso dell'occupazione latina di Costantinopoli.

A Venezia i più antichi mosaici in San Marco, recentemente ri

scoperti, sono opera secondo me, e come ho già detto, di una bottega costantinopolitana tradizionalista, lavorante in "stile Alessio": di magistri immaginari di una certa vivacità ma, quanto a linguaggio figurativo, attardati, rispetto alla "nouvelle vague" degli squisiti mosaicisti di Dafni; opera insomma d'uno di quella brigata di conformisti della capitale che, poco più d'una decina d'anni innanzi che il Silvio ordinasse i suoi lavori in San Marco, lavorarono per Anna Dalassena in S.ta Maria Pammacharistos.

Si può ben comprendere che siano stati spediti a Venezia, in provincia, secondo una prassi che a loro volta, gli stessi Veneziani, com'è ben noto, adottarono.

Non risulta, da quanto è arrivato fino a noi, che il bizantinismo veneziano abbia accolto, o anche soltanto compreso facendo lo suo lo stile elettissimo di Dafni: del resto sembra, se non assunto (vi sono esempi sporadici che non è il caso di evocare qui) sicuramente non divulgato nelle stesse terre dell'Impero d'Oriente. E pare ch'esso abbia avuto non lunga vita nella stessa metropoli. Qui, per il secolo XII di pittura aulica a mosaico saprei citare forse un unico esempio, che tra l'altro è un quadro isolato, votivo (rammemora evidentemente un'offerta imperiale, come si trae dal rotolo - probabilmente di privilegi - e dal sacchetto d'oro, che gli Augusti presentano alla Madonna): il pannello nel matroneo meridionale di Santa Sofia, rappresentante la Hodighitria affiancata da Giovanni II Comneno, e dalla vasilissa Irene - eseguito intorno al 1120 - cui s'aggiunge poi accanto il ritratto del loro figlio Alessio (1143) dopo che fu divenuto coimperatore. E' abbastanza riconoscibile l'"attacco" alla maniera di Dafni (tuttavia dei mosaici del nartere, più corsivi, infine mediocri) e, più in là, al pannello imperiale costì accanto, anteriore d'un sei o sette decenni: le sigle manieristiche ("virgole" sui pomelli, etc.) che qui si notano e che frattanto eran dilagate in provincia, si sono alleggerite, sgranate, quasi disciolte in una estrema estenuazione lineare, e ricomposte in un "astratto" equilibrio accentuatamente geometrico. Non può sfuggire ad occhio avvertito che nel primo cinquantennio del sec. XII è avvenuto nell'arte di Costantinopoli un mutamento del gusto assai più profondo di quanto forse non appaia a una veduta sommaria: nell'ordine, si direbbe, anche quanto a poetica, di quello che determinò per esempio il passaggio del post al neoimpressionismo astrattamente geometrizzato d'un Seurat. Ma, di eventuali successivi gradi, di maturazione prima, di estenuazione poi, d'un "punto" stilistico siffatto nella pittura monumentale di Costantinopoli non abbiamo indici sufficienti - siamo costretti a colmare una lacuna di decenni appigliandoci a qualche rara icona, a qualche mosaico portatile, alle più numerose e significative miniature; tuttavia, sempre con un largo alone di incertezza, visto che cotali zone, che non sono soltanto tecniche ma anche linguistiche, hanno spesso una propria "storia". Talbot Rice, p. es., afferma che "ci fu un continuo sviluppo di una nuova maniera fino al 1160 circa", il che è assai probabile; ma ce ne

mancano i gradi di passaggio, giacchè tale non si può considerare la grande e famosa Deisis del matroneo sud di Santa Sofia, visto ch'essa stessa aspetta di essere datata (personalmente la ritengo oggi la prima tra le monumentali opere della riconquista paleologa, ancora nei termini del secolo XIII: e, tra tutte, esemplare per il bizantinismo trecentesco veneziano, per la stessa pittura di Paolo): talchè si va a rischio di cadere in petizione di principio. Io stesso ancora nel 1939 ero costretto a supporre un "quadro" di questo genere: la maniera "lineare" si sarebbe esaurita nella capitale intorno alla metà del secolo (del che più tardi, quando esso fu scoperto, vedevo una riprova nel pannello di Giovanni II, e forse più nel più tardo ritratto di Alessio): gli attardati portatori di cotesto "stile" sarebbero emigrati nelle "provincie", ivi compresa l'Italia, mentre a Costantinopoli si sarebbe affermata una maniera nuova e ricca d'avvenire, rappresentata tuttavia soltanto dai grandi pannelli (la Deisis frammentaria - Cristo e la Vergine - e le figure di san Pietro e di san Paolo nel nartece interno della Kahrié giamia, che un'iscrizione sembrava datare irrefutabilmente a poco dopo il 1152 (data conservata anche da Lazareff nel manuale, ma corretta nell'articolo dell'Enciclopedia Universale dell'arte). Mosaici però, malgrado la monumentalità, di carattere così "paleologo", che per includerli nel sec. XII occorreva postulare una "evoluzione" della pittura bizantina commena tale, da portarla fino ad impostare già da allora il linguaggio trecentesco: ed a supporre che la conquista latina l'avesse per così dire tenuta in quarantena durante tutto il Duecento; e che fosse rifiorita dopo il ritorno degli imperatori. Il Demus infatti non esitava ad assegnarli con non comune acurezza al sec. XIV: "anche se l'iscrizione, di cui solo pochi sconnessi frammenti rimangono, li connetterebbe senza dubbio ad Isacco, figlio di Alessio.... siamo forzati dall'evidenza stilistica ad assumere che Teodoro Metochite rinnovò completamente i mosaici quando decorò il nartece agli inizi del XIV sec." (Mosaics Norman Sicily, p. 390).

Ora possiamo essere sicuri che cotesta cronologia è esatta: i lavori di ripulitura dell'Underwood hanno infatti riportato alla luce, nella lunetta della Deisis, i frammenti di un'altra iscrizione all'estremità opposta (destra) della precedente; ed hanno chiarito che ambedue le scritte si riferivano alle figure di due offerenti inginocchiati (di cui si sono ritrovate le teste): Isacco Comneno appunto, a sinistra; e, a destra, una monaca Melania, "signora dei Mongoli" (sorella di) Andronico "Paleologo", cioè dell'imperatore (1282-1328) sotto il quale, ad opera di Teodoro Metochite, fu eseguita la famosa decorazione dei due narteci. Se cotesta Melania è, come sembra probabile, la già più volte sposa a khan mongoli Maria Paleologina, essa non pare si sia ritirata in convento prima del 1307: anno che costituirebbe un terminus post quem per cotesti mosaici. I quali in ogni caso, ancorchè appaiano come grande icone musive inserite, vanno collegati con l'intera decorazione trecentesca; e non possono essere

presi ad esempio di "stile comeno maturo", cioè d'una maniera pittorica aulica costantinopolitana affermata nella seconda metà del secolo XII. Questa "nuova" (rispetto a quella di Alessio, s'intende) maniera, ad ogni modo, raggiunse il suo pieno sviluppo a Costantinopoli sotto il regno di Manuele I (1143-1180). Tuttavia, nella capitale ne mancano oggi gli esempi, sebbene il periodo sia stato tra i più fecondi di opere: mosaici si eseguirono allora nella chiesa e nel battistero di Santa Sofia, in quella dei Santi Apostoli, in quella che Manuele aggiunse nel convento del Pandokrator, nel monastero che fondò a Kataskepé sul Mar Nero; in quella della Cosmosotira fondata dal fratello di Manuele, Isacco - che fece decorare anche la Kahrié giamia - mentre Andronico poneva mosaici nella chiesa de Quaranta Martiri, etc.: l'enumerazione potrebbe continuare.

Secondo Demus non fu tanto, forse, nelle decorazioni religiose, quanto in quelle "secolari", che la nuova pittura della metropoli "sviluppo la sua flessibilità, e si formò il nuovo stile narrativo e illusionistico": cioè per es. nei mosaici che lo stesso Manuele aggiunse nel Grande Palazzo e nel palazzo delle Vlacherne - vi erano rappresentazioni di guerre degli Antichi e gesta di guerra e di caccia dello stesso imperatore - e in quelli che altri della sua corte fece comporre: per es. Alessio nel suo palazzo (con le gesta del sultano di Iconium), Andronico nella sua residenza presso i Quaranta Martiri (scene di caccia, del circo, etc.), Isacco Angelo (alla sua accessione al trono nel 1185), etc. Constatiamo che, qualunque ne sia stata la causa, si ebbe una "evoluzione" linguistica vistosa quanto rapida.

Negli affreschi già rammentati del San Pandeleimon di Nerezi in Macedonia, che sono sicuramente del 1164 e di scuola palatina, quel che colpisce non è già l'allargamento del repertorio iconografico o tipologico delle figure e delle scene: è il mutamento dello stile. Vediamo che la mensurata spazialità protocomena - nella quale le singole figure stavano in qualche modo a sé, sostenendosi sulla propria consistenza "statuaria", che assicurava anche il ritmo grave della scansione statica dell'intera "composizione" - è superata a favore d'un movimento inquieto, senza riposo: la superficie pittorica ci si presenta premuta da immagini dinamiche, trascorse da un'agitazione lineare impreveduta; l'antico ritmo pausato è infranto; nessuna figura sembra reggersi da sola, ma tutte si tengono in un equilibrio precario che si libra sul loro contrasto reciproco. Nell'interno, poi, per così dire, di codesti divicolati e sfrangiati contorni, la forma si costruisce per mezzo di una fitta trama di tratteggi paralleli: sono fili d'un colore in sé stemuato, raffinatissimo; ma che nell'insieme compongono, con un gioco sottile di lueggiature e di ombre, una tenue ma avvertibile "plasticità", che è nuova nella pittura bizantina.

Le ipotesi (giacché altro non sono, visto il pochissimo che è rimasto di usufruibile quale "dato primario" per le nostre opera-

zioni filologiche) sulla genesi d'una tale mutazione linguistica, potrebbero essere numerose; ma da esse non vorrei escludere a priori quella d'una influenza della "provincia" sulla capitale

(in ragione forse anche d'una stanchezza, di questa: d'una progressiva attenuazione della sua funzione primaria di promozione civile e di vaglio culturale). Forse siamo stati troppo hantés dall'idea di un granitico monocentrismo bizantino: per cui nessun impulso valido sarebbe rifluito dalle province alla metropoli (senza che ciò escluda che, qui, fosse sottoposto ad un controllo qualitativo). Ma sta il fatto che, per es. quanto allo "stile di Manuele Comneno", i caratteri più vistosi di esso in pittura appaiono prefigurati nella "provincia" occidentale dell'Impero (Tessaglia, Macedonia), che fu poi quella che, per le ragioni storiche cui accennammo, divenne, nei secoli XI e XII, a così dire la pedana del bizantinismo europeo. Non sarebbe, penso, molto ragionevole credere che le "influenze" siano state sempre e soltanto a senso unico, in questa vicenda. E ad ogni modo, questa provincia occidentale, ch'ebbe a suo centro la "seconda capitale" dell'Impero, Salonico, maturò, su base ovviamente bizantina, una cultura della quale possiamo ravvisare senza fatica i caratteri proprii, bene distinti e riconoscibili.

Su essa ritorneremo tra poco perchè, secondo me, è essa, più che quella propriamente metropolitana, che fu accolta dal bizantinismo veneziano.

Ma frattanto converrà completare questo quadro sommario - e inevitabilmente provvisorio - dopo aver anticipato che il ciclo di affreschi che sembra assumere importanza addirittura determinante, non pure per le sorti della pittura macedone e dalmatica, ma anche veneta ed italiana nel sec. XII: quello di Santa Sofia di Ochrida (intorno alla metà dell'XI sec.), è sicuramente legato, per stile, agli affreschi del 1044, recentemente riscoperti nella chiesa della Theotokos a Tessalonica; (qui, nella Panaghja Chalkeon, accanto a pitture di carattere aulico metropolitano, vi sono brani di affreschi - es. la Deposizione - di scuola locale e di maniera macedonica) e non v'ha dubbio che esso raccolga e potenzi proprio gli stilemi, che dobbiamo ritenere caratteristici della scuola di Salonico, visto ch'essi sono già presenti ivi nei mosaici della cupola di Santa Sofia. E, quel che più conta, è che codesti stilemi (linearismo agitato e frecciato dei contorni delle divincolate figure, etc.) diventano poi l'aspetto più vistoso della linguistica pittorica di Manuele Comneno: onde non pare si possa escludere che la presa di contatto, specie in occasione delle guerre normanne, con quella che s'ha da definire una vera e propria cultura locale, specifica della Tessaglia e della Macedonia, abbia avuto un contraccollo sugli stessi maestri della metropoli.

Il momento critico della crescente aggressione del vecchio e già stanco impero da parte dell'Occidente è segnato ovviamente dalla IV Crociata e dalla conquista della stessa capitale. Durante questi poco meno che sessant'anni, non sembra che a Costantinopoli si sian prodotte pitture di rilievo; e nessuna "monumentale". Talchè la cosiddetta rinascenza paleologa, seguita al ritorno nel 1261, dei basilei sul Bosforo, è ancora in cerca d'una motivazione filologica. L'ultima, a quanto so, ipotesi (avanzata, è debito riconoscere, con molta cautela) è che tale rinascita si sia maturata nel corso del Duecento a Nicea, divenuta allora "capitale in esilio" dell'impero (nell'altro despotato in esilio, Artà, i mosaici della Parigoritissa dimostrarono una stretta osservanza commena).

A Nicea invero s'ebbe una sorta di nostalgico protoumanesimo neoellenico nella cultura, nella letteratura; ma finora ben poco sta a provare che un movimento analogo sia avvenuto anche nelle arti figurative (dove si nota piuttosto uno stanco e generalizzato conservatorismo). Lasciando dunque sospesa l'ipotesi, limitiamoci ad osservare due dati di fatto, che sarebbe illecito trascurare, o immolare sull'altare del monocentrismo. L'un fatto è, che i più antichi esempi di "stile paleologo" pienamente dichiarato, con tutte le sue caratteristiche specifiche, non si rinven-gono, oggi, a Costantinopoli, ma nell'ambito della "scuola di Salonicco", o macedonica. L'attività del pittore Astrapàs (= la Folgore) tessalonicense passato poi al servizio dei principi serbi, si svolse, dobbiamo credere, almeno un decennio prima delle più antiche pitture paleologhe di Costantinopoli: visto che, per es., è egli stesso, o sono suoi diretti allievi, quel Michele e quell'Evtichio, che firmano nel 1295 gli affreschi della Perivleptòs di Ochrida: talchè è da credere che la bottega del maestro fosse già bene avviata, a quell'epoca. Se poi l'Astrapàs è, come pensano alcuni studiosi greci, il medesimo artista di Salonicco che sul monte Athos, dove decorò il Protato, prese il nome di Pangèlinos, non è chi non riconosca una "precedenza" addirittura vistosa d'una pittura siffatta, su quella contemporanea di Bisanzio. Una seconda constatazione è che i mosaici famosi dei due nar-teci (e in parte del naòs) della Kahrié giàmia di Istanbul tradiscono, nell'intonazione generale, riflessi gotici; e nella partitura decorativa delle callotte - assolutamente senza altri esempi in tutto il mondo bizantino - mostrano lo stesso "sistema", già presente almeno un mezzo secolo prima (per fissare un punto di riferimento "centrale") nei mosaici del braccio settentrionale dell'atrio di San Marco a Venezia. A sua volta poi - come di recente ha provato, con felice intervento - André Grabar - la partitura delle callotte dell'atrio di San Marco deriva da quella delle volte della cripta di Anagni (dipinta intorno alla metà del sec. XIII): sicché risulta ancor più fondata la mia vecchia ipotesi, che furon le botteghe di quei mosaicisti veneziani, che nel secondo decennio erano stati chiamati a Roma - com'è documentato dalla nota lettera del 1218 - a mettere a profitto - quando, dopo la sospensione di circa dieci anni, furono "riconcentrati" in San

Marco - quella loro esperienza "romana"; e poi il loro esempio, come già aveva intuito l'Ainalov, valse anche per i mosaicisti paleologi della Kahrié. Non trovo ragioni perchè si debba respingere un dato di fatto talmente evidente. Si potrebbe aggiungere anche l'osservazione, che i mosaici dei Santi Apostoli di Salonicco, quasi esattamente contemporanei a quelli della Kahrié, sono tuttavia, stilisticamente, più "avanzati" di quelli, tanto più famosi, del San Salvatore in Chora.

Ma veniamo alle opere. Ho già anticipato che il primo mosaico della rinascenza paleologa a Costantinopoli, è, penso la grande Deisis del matroneo sud di Santa Sofia. In essa, certe articolazioni, caratteristiche della pittura, soprattutto di icone, del Trecento bizantino (e dunque, anche di buona parte del Trecento veneziano, almeno della cerchia del pittore di corte, maestro Paolo) sono presenti; ma vi è anche un forte residuo duecentesco, derivante in ultima analisi dalla "maniera di Nerezi" (si controllino per es. il caratteristico tratteggio dell'"interno" delle figure) onde la posizione meno improbabile di questo magnifico quadro musivo è a capo di fila della rinascenza paleologa a Costantinopoli. Vi sono poi altre decorazioni, di cui converrà far parola, prima di venire alla maggiore ed alla più famosa, tra le opere rimasteci. Vi sono i mosaici, da tempo noti, della cappella funeraria aggiunta alla chiesa di S.ta Maria Pammacharistos: nella cupola, il Pandocrator nel medaglione centrale; e le dodici figure di profeti, delicatissime di colori e di linee, eleganti di proporzioni, agili di movimento, tutt'intorno alla base. E' ovvio, che l'opera non può essere dugentesca, come altri ha stranamente supposto: non solo perchè lo stile l'esclude parentoriamente; ma anche perchè essa non potè venir eseguita che dopo il 1315, anno nel quale la vedova di Michele Tarcaniote fece costruire codesta cappella-mausoleo in onore del marito defunto. Altri mosaici nella stessa Pammacharistos sono ricordati da iscrizioni. I ritratti di Michele Tarcaniote e di sua moglie, con scritta commemorativa, furon visti nel sec. XVI da Stefano Gerlach (cfr. Martin Crusius, Turcograecia, Basilea 1584; Sicherides, 20; Willingen, Churches, 140; Ebersolt, Eglises, 228); i ritratti a mosaico di Andronico III Paleologo (1328-1341) e di sua moglie Anna, accompagnati da un'iscrizione, furono veduti nel tardo sec. XVI da Hans Jakob Brenning (Orientalische Reise, Strassburg 1612, 66: cfr. Crusius, Turcograecica cit., 75; Willingen, Churches, 141): è possibile che buona parte di questo torni alla luce, con una campagna di ripulitura radicale; per ora, a quanto so, è ricomparsa una Deisis, e ben poco d'altro. Altra testimonianza, dell'attività de' mosaicisti paleologi può essere il frammento, ch'io tempo fa ho ritrovato e pubblicato, in S.ta Maria dei Mongoli: un'interessante chiesetta fondata e decorata da Maria Paleologina: questo frammento - una Madonna - oggi molto deteriorata per il fatto d'essere stato strappato e malamente ricomposto in foggia di icona portatile, è certo contemporaneo della decorazione della Kahrié. All'epoca d'uno dei miei ultimi viaggi a Istanbul il mecenate-archeologo turco sig. Haydaiet aveva scoperto nel nartece esterno della

Kilissé giami tratti della decorazione a mosaico: Madonna a mezzo busto nella callotta meridionale, circondata dagli otto re della stirpe di David; Profeti nella callotta centrale. Tutto il fondo d'oro di queste figure è stato vandalicamente strappato, e le figure stesse hanno sofferto per una sorta di sgranamento delle tessere: ma anche all'origine la pittura, per qualità artistica e puranco per tecnica, doveva essere nettamente inferiore a quella della Kahrié; tuttavia non lontana da questa, quanto all'epoca di esecuzione. Del resto, la stessa costruzione del nartece esterno, dove si son rinvenuti i mosaici non può essere, per sicuri dati strutturali e stilistici, concordemente rilevati da tutti gli studiosi, anteriore agli inizi del Trecento.

Vi sarebbe da aggiungere, per completare lo smilzo elenco, la Madonna dell'abside centrale della grande Santa Sofia. L'abside, com'è noto, rovinò il 19 maggio 1346 (e fu allora che andò distrutto anche il magnifico ambone giustiniano, lodato da Paolo Silenziario in 275 esametri). La riedificazione fu iniziata coi fondi raccolti da pubblica sottoscrizione, da Giovanni Cantacuzino (1347-1355) sotto la direzione del Faceolato; e terminato da Giovanni V Paleologo (1355-1376) sotto la direzione dell'Astras e di Giovanni Peralta, altro latino (cfr. l'epigramma pubblicato da S.G. Mercati in "Bessarione", 1923, pp. 216 sgg.; etc.). La Madonna in trono col Bimbo sulle ginocchia, che oggi si vede, è per tre quarti un rifacimento a tempera (nemmeno a mosaico) eseguito sicuramente nella seconda metà del sec. XIV (fatta eccezione per la testa della Vergine, stilisticamente affine all'arcangelo Gabriele accanto, e dunque con ogni probabilità frammento rimasto, malgrado la rovina, della decorazione primitiva dell'abside). In ogni caso questa Madonna, nel centro dell'abside maggiore della stessa Grande Chiesa, chiude, direi quasi emblematicamente, la millenaria stagione dell'arte propriamente costantinopolitana: ed il fatto che, per una figura così sacra ed in una posizione così insigne, si sia ripiegati su un raffazzonamento in pittura eseguito per di più con l'appoggio, finanziario e tecnico, veneto, può essere indice del grado di spossatezza e di povertà, cui erano giunte ormai le botteghe di Costantinopoli, nella seconda metà del Trecento.

Ma, a concludere questo, estrapolatamente sommario, profilo, visto "du côté de Byzance" - non indifferente tuttavia per l'interpretazione del Trecento veneziano: giacché, che cosa è mai il "fenomeno" della pittura di maestro Paolo, se non un tentativo disperato di Venezia di assumersi in proprio l'eredità e la conversazione d'un'arte che, a Costantinopoli, era giunta ormai al disfacimento? - terminiamo evocando quello che fu "il canto del cigno" della pittura bizantina: la decorazione a mosaico - famosissima - dei due narteci della (ex) Kahrié giami. Tralascio la descrizione dei soggetti, reperibile in ogni manuale. Gioverà piuttosto un rapido richiamo ai termini cronologici. L'opera fu ordinata dal grande logoteta del Tesoro di Andronico II Paleologo (1282-1328), Teodoro Metochite, il quale trovò la chiesa rovinatissima dopo l'occupazione latina, e la fece restaurare così

radicalmente, e decorare, da poter far aggiungere il suo nome (nella scritta dedicatoria della lunetta, che lo ritrae in atto di offrire il modellino del tempio a Cristo, sopra la porta del nartece interno) la qualifica di Kti(s)tor = fondatore. Non si comprendono perciò certe vecchie ipotesi - del resto ormai, oggi, completamente sfatate - che respingono indietro, anche di secoli prima del Trecento, la data dei mosaici. Ma vi è poi - oltre alla testimonianza del contemporaneo Niceforo Gregoras, etc. - una data, indicata già dal compianto Mamboury e sottolineata nei miei manualetti di poco meno di trent'anni fa: 1303, scritta in caratteri arabi nello specchio delle Nozze di Cana, nella campata centrale del nartece esterno, proprio di fronte alla porta. E' abbastanza ragionevole assumerla come data di inizio del lavoro di mosaico, che si dovette protrarre per un certo numero di anni, e dovette procedere dall'esterno verso l'interno: infatti, il riquadro della Dormitio Virginis, che conclude tutto il racconto evangelico dei due narteci, si trova all'interno del naos, subito sopra la porta che vi immette dall'atrio: evidentemente perchè in questo non trovò posto (come i due Santi sui pilastri), e fu il pannello conclusivo di tutta la decorazione:

Quanto alla "struttura" di questo poema, io certo non nego che essa si possa interpretare secondo il codice del "neocellenismo", perpetuamente in atto di "rinascere" in tutta la storia dell'arte bizantina, in tutti i suoi "periodi aurei", ed anche nelle articolazioni interne di codesti periodi - sebbene questa, delle "rinascenze neocellenistiche", mi sembri una categoria critica poco o nulla producente -. Neppure rifiuto di riconoscere l'ovvio ricorso, da parte di quegli "immaginario", al repertorio più sfruttabile, delle miniature; ma non posso rinunciare a notare i caratteri, strutturali appunto, più significativi: per es. l'inconsueto sviluppo del "paesaggio" e degli scenari architettonici; la continuità di fregio ininterrotto della visualizzazione del racconto, che forma una vasta unità, accentua la minuzia e la subordinazione delle figure, impostando un rapporto che è nuovo per l'arte, e per tutta la Weltanschauung bizantina, e suggerisce in vece una dimensione, che, se vogliamo darle un nome abbastanza equivoco, è gotica.

Per la prima volta nell'arte bizantina, qui le figure sembrano liberarsi dal giogo occulto d'un ordine ad esse predisposto, e paiono tentare almeno di vivere per sé: e i loro volti, occhi, mani, e i loro movimenti, sembrano cercar un senso, non nel rapporto con un "significato" a priori simbolico-liturgico - ma in una relazione diretta con la propria vita ed azione individuali. D'altra parte, è chiaro che la dichiarazione "gotica" va assunta qui in un senso particolare: analogo a quello usabile per es. per l'arte d'un Lorenzo Veneziano o d'un Andrej Rubljov. L'inquietudine "realistica" in effetti non rompe la dimensione-base, che è d'un cromatismo sontuoso e "astratto"; protagonista, sul piano propriamente estetico, è l'unitaria, preziosa, delicata vitalità del colore, che non permette a tutta prima, a chiunque entri e proceda sotto quelle volte, d'esperire altro che il suo accordo

assertivo, ottenuto con una consumata e scaltra sensibilità, forse senza paragoni. Poi si vien distinguendo il reticolato delle inquadrature: le grosse fascie punteggiate di rose, di stelle, di crocette, di fiori: radi abbastanza da non infrangere la continuità di quel verde basso di tono ma cristallino di timbro: e dentro tali cornici si vedranno aprirsi i riquadri che diciamo narrativi: le lunette, i medaglioni, il cui tono dominante di colore è più smorzato, a punti quasi livido; e in esso si distingueranno le ombre violacee sulle pieghe dei panneggi; gli spruzzi d'un celeste glaciale, con screziature abbrividite d'argento, sulle parti emergenti: i rosa quasi gialli; i verdi perlacei, innestati, in un oro, ancora - nel Trecento! - perentorio, sebbene anche esso, infine, velato da un "esistenziale" grigio-perla.

L'unità dell'accordo si ricomponde sempre al di sopra di queste inquietudini; e recupera una forma bizantina per i nuovi contenuti, imprestati dall'Occidente gotico - secondo me, per la via di Venezia -. Giacchè anche l'altra ipotesi di taluno, che i mosaici della Kahrié siano già fuori del Medioevo e sulla via del Rinascimento (si pensi ch'essi sono esattamente contemporanei agli affreschi di Giotto nella cappella degli Scrovegni), mi sembra inammissibile quanto, e forse più, quella opposta, che esclude ogni "influenza" occidentale, gotica. Quell'ipotesi si fonda sul contenuto semantico dell'opera, e, al più, su quella sua certa presenza di azione. Ma anche in questi limiti cade in equivoco. Giacché questo racconto, per particolareggiato che appaia, è sempre nell'ordine bizantino ricco di eventi, ma poverissimo d'azione. L'azione è dramma, cioè, come in Giotto, conflitto di individualità distinte innanzitutto per una "corporeità" plastica enorme, che le pone perentoriamente "in situazione" qui invece, anche in quelle scene dove l'arcaico senso tematico-simbolico della prima e della seconda Bisanzio pare superato, e par manifestarsi un interesse più "umano" per le persone e per il loro agire, quel che s'esprime non è già un conflitto tra individui, come in Giotto, o in Dante, ma solo una generica vitalità dei personaggi. Pure l'azione drammatica elementare - il dialogo, tanto vivo in Giotto - qui manca: la disgregata struttura degli eventi si allinea su un piano contemplativo, che precede e annulla ogni puntuale concentrazione di dialogo: precisamente come, in ordine alla struttura pittorica, i singoli motivi plastici si stemperano in colore, perdono ogni valore individuale per adeguarsi alla superficie cromatica, della quale intensificano ed articolano la legata unità.

Infine, io sono l'ultimo a negare (anzi, credo d'essere stato tra i primi ad affermarlo) che quella sottile aura gotica, quell'incantata attrazione di romanzo e di epopea cavalleresca che dal Trecento in poi pervadono anche la cultura bizantina in tutti i suoi strati - dai cantari rapsodici, al costume, al teatro - abbia avuto la sua voce nei mosaici della Chora. E si potrà dire, che ciascuna delle perle che compongono la collana di questi mosaici, ha il suo "oriente"; ma è pur vero che nessuna s'innalza oltre il basso registro della sussurrazione, che colma questo - che è sempre un topos à topos, un giardino ricchissimo ma senz'aria,

come un prezioso acquario.

Questa evocazione seppure rapida e sommaria, dell'ultima stagione della grande pittura costantinopolitana era, ovviamente, necessaria per intendere la vena di bizantinismo paleologo che è presente nel complesso tessuto del Trecento pittorico veneziano. Ma, per arrivarci, converrà riprendere il filo d'un discorso, che inevitabilmente dovrà avere a suo fulcro la decorazione di S. Marco, quale si sviluppa dopo i già additati frammenti dell'opera del doge Domenico Silvio. E prima ancora, per impostare un'operazione filologica meno generica delle consuete, sarà necessario indagare - nei limiti del possibile - da quale quadrante della cultura pittorica dell'impero bizantino derivi lo "stile medio" della decorazione marciana. Codesto quadrante è, secondo me, non tanto quello di Costantinopoli (sebbene naturalmente la "presenza" della capitale sia inevitabile), quanto piuttosto quello della "seconda capitale", Salonico. Ciò pone il problema dell'originalità (pur sempre nell'ambito bizantino) e della continuità della scuola pittorica della Macedonia. La quale comincia ad affermarsi già in periodo paleocristiano, coi mosaici di S. Giorgio, di Hossios David, di S. Demetrio, etc.; poi, dopo la crisi dell'iconoclastia, riprende con quelli della cupola di Santa Sofia a Salonico (886). Un'originalità ed una continuità, che naturalmente non escludono i contatti con Bisanzio, anzi in qualche modo assorbono i trapianti dell'arte metropolitana sul luogo. Codesti sono soprattutto due: la decorazione a mosaico di Hossios Lukas (c. 1018), che verrà assorbita in cicli di affreschi come quelli di Santa Sofia di Ochrida (poco prima del 1032), dello strato più antico di S. Leonzio a Vodoca (circa metà del sec. XI), di Veljusa presso Strumitza (poco dopo il 1080), di S. Nicola a Manastir presso Prilep, primo strato (1095), della cappella dei SS. Apostoli in Santa Sofia di Ochrida; la seconda rappresentata ovviamente dallo splendido ciclo di affreschi di S. Pandeimon di Nérezi, del 1164: il capolavoro, tra quanto c'è rimasto, della pittura costantinopolitana del periodo di Manuele Commeno; la quale verrà assorbita, declinando sempre più in un aspro vernacolo locale, nelle pitture di Giurgevi Stubovi, di alcuni cicli di Castoria e in quello, forse il più tipico, di S. Giorgio a Curbinovo (1191).

E' chiaro che al recupero dei primordi artistici di Venezia interessa soprattutto questa seconda fase. Lo stile, cui già si è accennato, del maestro maggiore di Nérezi, sebbene manifesti una carica "drammatica" rilevata da tutti gli studiosi, inconsueta fino allora nell'arte bizantina aulica, ha però anche la sicurezza, la levità, la fermezza senza nervose inquietudini; ha i contorni netti e insieme leggeri, che includono senza sbavature i segni visuali; il tenue rilievo ottenuto con una sottile, delicata trama di fili di luce colorata, che attestano la presenza di un pittore "classico", di cultura controllatissima, malgrado le inquietudini del tempo. Invece, davanti agli affreschi dello strato più antico di Santa Sofia di Ochrida (che sono anteriori di poco più d'un secolo, ma determinanti per tutto il seguito), Lazareff

si domandava: donde vengono quella costruzione arcaica delle linee, le teste massicce, tonde; gli occhi enormi; lo spiegamento frontale delle composizioni, i contrasti bruschi della luce e dell'ombra, la tinta verdastra delle carni, le macchie rosse sulle gote, la stilizzazione esagerata, le pieghe che s'articolano intorno al corpo degli Apostoli? Sicuramente, non da Costantinopoli, siamo d'accordo; probabilmente, aggiungo, da Salonico. Ma se, per prudenza, lasciamo ancora aperto il quesito del donde codesta stilizzazione derivi, abbiamo idee abbastanza chiare sul dove essa arrivi: essa valica l'Adriatico e approda in Italia (forse anche più latamente in Europa), il cui "bizantinismo" del secondo millennio del Medioevo è in buona parte d'origine greca, e soprattutto macedonica (e si può comprenderlo; è più facile che i "benedettini", gente di popolo, accolgano un vernacolo figurativo parabarbarico piuttosto che la lingua coltissima, meticolosa nelle articolazioni sia formali che semantiche, dell'aula costantinopolitana; e così si spiega anche il "balcanico" d'una delle illuminazioni di Roberto Longhi nel suo Giudizio sul Duecento). In ogni caso, e per offrire solo indicazioni macroscopiche: se per es. nel ciclo (assumibile come emblematico) di S. Angelo in Formis le lunette sono ovviamente costantinopolitane, il grande, popolare discorso pittorico dell'interno è certo di pittori campani, i quali tuttavia vi accolsero almeno gli echi dell'arte di Santa Sofia di Ochrida: onde abbiamo qui un caso (non unico) di compresenza di "bizantinismo" metropolitano e di "influenza" macedonica. La quale poi è prevalente in numerosi altri affreschi dell'Italia meridionale; in buona parte dei mosaici siciliani del regno, etc. E, in ogni caso, è Tessalonica che ci offre i primi esempi d'uno "stile" siffatto, nei mosaici di Santa Sofia, specie nell'Ascensione della cupola, databile all'886. Qui ritroviamo quelle caratteristiche non canonicamente bizantine: quell'arcaismo (col che s'intende maggiore fedeltà alla tradizione paleocristiana) oltre che nelle immagini, nelle composizioni; quella singolare oltranza stilistica; quella narrativa iconografica popolare, che connoteranno poi sempre le strutture dei linguaggi artistici della Macedonia.

E qui si pone un problema più generale. Le osservazioni metodologiche di Lazareff restano valide (ed egli le ha riprese in occasione di studi più recenti, sui mosaici della Sicilia, per es., e di Venezia): "Il problema delle scuole nazionali locali è uno dei problemi più importanti della storia dell'arte bizantina. Non siamo lontani dall'epoca, nella quale quasi tutti gli affreschi e le icone della Russia, la Serbia, la Bulgaria e la Grecia erano considerate come opere dell'arte greca. Ai nostri giorni, noi sappiamo bene che la realtà è molto più complessa di come se l'immaginavano i ricercatori della fine del XIX sec. e degli inizi del XX".

Nessuno quanto me può riconoscere la legittimità di codesta esigenza, visto che, ben più di trent'anni fa, nel primo dei miei volumetti dedicati alla pittura bizantina, scrivevo: "Non è possibile accedere all'opinione professata da molti bizantino-

logi, secondo la quale l'arte cristiana di Salonicco... non sarebbe che un riflesso della contemporanea arte bizantina: per cui, in mancanza di monumenti in Costantinopoli stessa, noi si debba guardare a Salonicco come al luogo dove ne rimanga più chiara la traccia.

Quest'opinione, troppo semplicistica, inverte tranquillamente i termini: essa è stata applicata anche ai monumenti di Ravenna e di Roma, ma non è più valida per questi che per quelli tessali.

Anche Salonicco infatti... dev'essere considerata un centro, relativamente autonomo, d'elaborazione di forme e di tecniche di linguaggio figurativo....".

E' noto del resto che Tessalanica fu una città, che appartene certo all'Impero bizantino, ma che fin dai primi tempi cristiani, ebbe un'arte con caratteri proprii; e in seguito elaborò un linguaggio figurativo ben distinguibile, un "dialetto macedonico" se si vuole, con una propria cadenza, con termini e stilemi tipici, in parte diversi da quelli della "katharevusa" costantinopolitana; analogo, forse, al greco macedonico di Cirillo e Metodio (i tessalonicensi evangelizzatori degli Slavi), nel quale i Costantinopolitani dicevano, con derisione, che ogni sillaba finiva in vocale.

E senza dubbio codesto idioma ha una storia sua: una sua tradizione ininterrotta nei secoli, non pure linguistica, ma tecnica. Salonicco non fu mai (come la stessa Atene, ad es.), neppure nei secoli più oscuri del Medioevo, un villaggio sperduto e semideserto: fu il centro più importante della penisola balcanica; la "seconda capitale dell'Impero", "la città guardata da Dio", "l'occhio dell'Europa e la collana dell'Ellade". Fu la piazzaforte drizzata davanti alla marea dei "barbari": respinse vittoriosamente i Goti nel III e nel V secolo; gli Avari e gli Slavi nel VI e nel VII, i Bulgari nell'XI, i Normanni di Roberto il Guiscardo nel XII, i Catalani e i Serbi nel XIV. Di essa soprattutto (per quel che riguarda particolarmente la storia del bizantinismo veneziano) i Bizantini fecero la loro base di operazioni, sia per sconfiggere, con Basilio II, il regno bulgaro, sia per spezzare, con Alessio Commeno, l'attacco dei Normanni.

Il carattere mercantile, poi, di Tessalonica è ben noto: uno scrittore del sec. X, testimone oculare, descrive le vie della città piene l'intero giorno d'una folla variopinta, cosmopolita, che contrattava affari, soprattutto nel mercato zeppo d'ogni ben di Dio (tali descrizioni somigliano alquanto a quelle che ci hanno lasciato i visitatori di Venezia nel Medioevo) traboccante di mercanzie (sete, soprattutto) e di prodotti delle officine locali del vetro e dei metalli: rame, piombo, stagno e, in particolare, "tutto ciò che impiegano le arti del ferro", scrive un cronista. Ogni anno alla fine d'ottobre una fiera, famosa, vi radunava mercanti d'ogni origine: Russi, Bulgari, Serbi, Italiani, Spagnoli, e "Celti al di là delle Alpi", scrive un altro cronista. Per otto giorni, nella pianura dove sfocia il Vardar, viveva una vera e propria "fiera campionaria": una città effimera di legno e di

tela, con botteghe stracolme di mercanzie, ad un "giro d'affari" enorme. E, s'intende, le nostre repubbliche marinare, Genova, Venezia, vi avevano i propri fondaci stabili. Si può ricordare ancora: Salonico (che fu conquistata dai Normanni nel 1185), dopo la IV crociata divenne, tra il 1204 ed il 1223, capitale d'un regno latino fondato da Bonifacio di Monferrato; poi fu sempre più "invasa" da Veneziani, che vi possedevano interi quartieri (al tempo di Michele VIII Paleologo v'erano più mercanti veneziani che greci); infine, fatto abbastanza singolare, nel 1423 Venezia "comprò" la città intera. Ma era anche un grande centro di cultura, le cui scuole eran famose. Nel sec. IX Leone il Filosofo, arcivescovo, fu uno dei massimi eruditi dell'età sua. Nel sec. XII un altro arcivescovo, Eustazio, commentatore di Pindaro e di Omero, fu uno degli spiriti più vigorosi e degli scrittori raffinati che la civiltà cristiana abbia avuto. Nel sec. XIV una ventata, anch'essa precoce, di umanesimo e di "libero pensiero" la trascorse, meritandole il nome di "città delle Grazie". A noi storici dell'arte, importa sottolineare ancora ch'essa fu sempre ricca di officine operosissime d'artisti e d'artigiani d'ogni genere: mosaicisti, affrescanti, pittori di icone, miniaturisti; lavoratori di metalli, d'avorio, di sete, di vetri, di vernici, di smalti. Del che giova tener conto, anche soltanto nel classificare le opere di quella che troppo spesso si assume globalmente come arte "bizantina".

Ma ancora più importa ribadire qui l'importanza particolare della "scuola di Salonico" per l'orientamento del bizantinismo pittorico veneziano, in primo luogo, naturalmente, della decorazione di San Marco; a cominciare dal suo "momento centrale" (in ogni senso) che è il mosaico della cupola dell'Ascensione: quella appunto di Santa Sofia a Salonico, la cui data di costruzione si può porre intorno alla metà del sec. VIII.

Analizziamone, frattanto, il significato. Il mosaico va datato all'886: appartiene dunque a quello che s'è chiamato "secondo periodo aureo" dell'arte bizantina, seguito alla crisi dell'iconoclastia. La locuzione è impropria, giacchè il periodo iconoclasta fu fecondissimo di produzione artistica a Costantinopoli - specie durante il regno di Teofilo - eccellente. Si trattò dunque piuttosto di un recupero dell'antropomorfismo, della icona. Su di che gioverà spendere qualche parola, non inutile per comprendere il "sistema semiologico" dominante in San Marco: il quale non è quello canonico della chiesa costantinopolitana posticonoclastica.

Già nell'843 la pia imperatrice Teodora, vedova di Teofilo, aveva solennemente ripristinato il culto delle immagini; ma vi sono ragioni per ritenere che l'iconoclastia si trascinasse ancora, nel fatto, per qualche tempo, fino a verso l'870. Un programma completo di decorazione religiosa di carattere iconico non fu ad ogni modo messo a punto fino agli anni sessanta. Nel Grande Palazzo, il Chrysotriclinio fu così decorato - tra l'856 e l'867, dopo l'esilio di Teodora, visto ch'ella non è menzionata negli epigrammi celebrativi (un'altra sala dello stesso palazzo

anche prima dell'867). I nuovi mosaici della chiesa della Theotokos del Faro furono completati nell'864; quelli della grande Santa Sofia non cominciarono prima dell'867 e si protrassero a lungo (e d'altronde non riflettevano un programma organico).

La notissima descrizione di Fozio - che, in un discorso di circostanza illustra una chiesa ritenuta per lungo tempo la Neà Ecclessia di Basilio I - riguardava invece una chiesa dedicata alla Vergine, costruita nell'interno o nelle immediate vicinanze del palazzo, inaugurata nell'865: si tratta dunque, con ogni probabilità, proprio della Madonna del Faro ricordata dianzi, finita di decorare, per l'appunto, solo un anno prima. La decorazione, scomparsa naturalmente (salvo forse due frammenti di mosaico che ho pubblicato da tempo) mostrava al sommo della cupola il Pandocrator - severo, impassibile Padrone di Tutto - e, sotto, l'ordine gradualmente gerarchico della sua strana corte celeste, a cominciare dagli angeli. Il figlio di Basilio I, poi, descrive anch'egli, in un testo redatto per l'inaugurazione della chiesa di Stylianos Zentzès, il mosaico della cupola di questa chiesa, molto simile, anch'essa col Pandocrator al centro, etc.; le testimonianze si potrebbero moltiplicare agevolmente, e del resto, esistono ancora monumenti innumerevoli, nelle varie chiese ortodosse, nei quali codesta tematica è di regola.

La cupola di Santa Sofia di Salonico, invece, sebbene mosaicata dopo codesti esempi costantinopolitani, dopo la fissazione dell'ordinamento tipico a Bisanzio, mostra l'Ascensione, che è tema piuttosto raro, e, a quanto sappiamo, espunto nella Costantinopoli del secondo periodo (ma lo si ritrova precisamente a Venezia). E lo spiega né si creda che queste distinzioni siano dovute ad un nostro eccesso di sottigliezza semantica: esso sono, per l'appunto, bizantine) perchè il significato dell'Ascensione, legato al significato celeste della struttura architettonica dove si trova, non realizza il concetto "platonico" della separazione ontica, tra esistere ed essere, quale viene ripreso e distillato, con una così cavillosa ed intransigente meticolosità, dai teologi costantinopolitani del Medioevo. Anche al centro di questa cupola v'è il Cristo naturalmente, ma seduto sull'arcobaleno, che è un fenomeno della natura, entro la sua sfera di luce sorretta dagli angeli in volo; e sotto, nella cupola stessa - in quello spazio che, secondo le intransigenti precisazioni costantinopolitane, dovrebbe essere tutto celeste, non terrestre - stanno la Vergine orante e i dodici Apostoli, che sono creature della terra: in un paesaggio, se così vogliamo chiamarlo, di alberi (dodici olivi e due palme) e di pietre, anche abbastanza tessale (pensiamo per es. alla Meteore): ed è da questa terra, che quei personaggi guardano al cielo, dove contemplano, non la "forma" dell'Onnipotente eternamente immobile, fuori del mondo e senza tempo, ma l'ascensione del Cristo, che è un accadimento storico, un evento, qualcosa che avviene tra la terra e il cielo; la rappresentazione di

una visione teofanica da parte di un gruppo di visionarii. Strutturalmente poi la cupola, che è una unità di spazio architettonico, ad opera del mosaico si scompone, sia nella forma che nel significato, in una calotta assimilata al cielo - che è tuttavia un cielo a così dire naturalistico: il luogo alto dove si vede il Cristo che ascende - e in un cerchio di base, che appartiene esplicitamente alla dimensione terrestre. Il significato, dunque, di una scena siffatta (poichè è una scena: ritaglia un luogo dove qualche cosa avviene) è nettamente diverso da quello delle cupole di Costantinopoli, dove la presenza del Cristo pandocratore e delle sue gerarchie celesti non è il "raccontò" di qualcosa che temporalmente accade, ma è il simbolo dell'Essere che è.

Otto Demus, ritrovando il tema nella cupola di San Marco, ha osservazioni analoghe: "L'Ascensione nella cupola era connessa con un carattere più narrativo dell'intero programma. Essa è essenzialmente pre-iconoclastica, in contrasto con la astratta e dogmatizzante rappresentazione della Gloria del Pandocrator, che divenne il centro naturale dello ieratico programma decorativo post-iconoclastico.... Quando accade [che si abbinassero i temi] possiamo essere certi che il programma fu messo giù da teologi provinciali, che poco capivano della chiarezza dogmatica dell'iconografia metropolitana".

Ciò è senz'altro vero per Venezia, ma a Salonico - che fu tra l'altro un centro di lambiccati studi teologici - si può interpretare come risposta ad un atteggiamento figurativo meno intransigente - anche perchè più a contatto col mondo slavo e con l'inquietudine "esistenziale" dell'Europa -, soprattutto, legato ad una propria tradizione, che si può far risalire almeno al suo periodo paleocristiano. La cupola di Santa Sofia, qui, conserva il significato che si era affermato ancora agli inizi del V secolo, nel mosaico dell'immensa cupola di S. Giorgio. Anche qui (com'è apparso dalle tracce in luce dalla campagna guidata dal Dyggve) v'era al centro il Cristo, che ascendeva con la sua croce di trionfo, anch'esso entro una mandorla sorretta da quattro angeli volanti, e sotto, nei due registri sovrapposti, figure terrestri che assistevano allo straordinario evento. E, dopo Santa Sofia, il tema di codesta anagoghé persisterà tenacemente: in Salonico per es. nella Panaghja Chalkeon, e altrove in Macedonia, anche là dove il supporto architettonico basilicale non è provvisto di cupola, e quindi la rappresentazione dell'Ascensione deve trovar posto nel luogo più "celeste" della chiesa, cioè al sommo dell'arco di trionfo: in Santa Sofia di Ochrida per es., e via via fino a Curbinovo.

A codesta coerente persistenza di significato (che è indice della consistenza e della continuità della "scuola regionale" macedonica) risponde una struttura formale altrettanto consistente e continua con caratteristiche proprie ben evidenti; l'accentuata linearità, che forza i profili esterni (es. l'appiombato rigido delle ali degli arcangeli ai lati della Vergine e l'arcuarsi intorno alla mandorla del Cristo delle ali degli angeli in vo

lo che la reggono) ad un ritmo perentorio (da osservare per es. il disegno dello strano terreno roccioso e delle fronde delle palme e degli olivi), ed insiste nel segnare con crinali tesi e taglienti l'interno delle carni - volti, braccia, mani, piedi - e delle vesti e delle ali; e, per contrasto, la delicatezza e l'intensità delle scelte cromatiche, che culminano nel bianco quasi assoluto, tagliato da una fascia di arcobaleno, della mandorla dove domina il Cristo: punto massimo dell'anagoghé figurativa, nel quale si risolvono e si annullano i colori vivi e variati - dal rosso al violetto al verde al giallo in tutte le gradazioni - delle figure di sotto. Questa violenza cromatica è pure una caratteristica della scuola di Salonico, e già la si può avvertire, per es. nei mosaici del V sec. di Eski Giama, di Hosios David, etc. Da osservare soprattutto il ribadito contrasto dialettico (di gusto, si direbbe pararomanico) di ogni forma, pur entro la compattezza della composizione, che sembra costruirsi per incastri rigidi d'ogni profilo nell'altro e di tutti nell'oro del fondo: come una sorta di grande cristallo cavo, dai cui spigoli raggi d'una luce di diverso angolo traggono un'iride di fantastici bagliori colorati: tutto questo, specialmente per la sua oltranza linguistica ancora una volta non lontana da quella delle grandi e dolenti lingue pittoriche neolatine dell'Occidente, non ha paragoni se non generici in tutta l'arte cristiana orientale.

In ogni caso, per il nostro - preciso e limitato - scopo di "introduzione" a Venezia, è sufficiente rammentare che i "principii" insieme semantici e figurativi, che informano l'arte della cupola dell'Ascensione di Tessalonica persisteranno poi durante tutta la successiva evoluzione della scuola pittorica della Macedonia, e si ritroveranno anche nella parte più "bizantina" della decorazione di San Marco. V'è la possibilità di confronti puntuali (il più divulgato, quello della Visitazione); ma, al di là di questi, v'è una più larga consonanza di gusto e di linguaggio figurativi, che apparenta l'arte di Venezia a questa, più che ad ogni altra zona culturale dell'impero bizantino. Anche quando, dopo la conquista latina della quarta crociata, si nutrirà il sogno di Enrico Dandolo di sostituirsi addirittura, assumendone l'intera eredità, al già declinante impero; e se ne comprenderà l'altero e visionario significato culturale, nel concreto delle operazioni artistiche si continuerà a sentirsi più affini a quanto si produceva in codesta più occidentale delle sue province: a riprova, nei rari affreschi di S. Giovanni Decollato sono reperibili affinità stilistiche, sicuramente non nell'area dell'Europa occidentale, ma nemmeno a Costantinopoli: bisogna spostarsi ai maestri di Mileseva, in Serbia. E così, al declinare del secolo, la maniera degli ultimi mosaicisti dell'atrio di San Marco (e del ciborio di Parenzo) potrà avere riscontro nell'icona del Tesoro di San Pietro Vaticano, coi Santi Pietro e Paolo e i ritratti degli offerenti serbi: Elena coi figli Dragutin e Milutin: una pittura che - insieme con gli affreschi della "maniera Astrapàs" attiva per un secolo almeno nella

vecchia Serbia - attesta la presenza e la vitalità della "Scuola della Macedonia".

A favorire i contatti furono senza dubbio la grande occasione delle guerre normanne, i fondaci, il continuo afflusso di mercanti veneziani a Salonicco; ma il tramite forse maggiore della diffusione dovettero essere le icone portatili (e anche qui, la ricognizione di quelle eseguite in Macedonia è ben lontana dall'essere completa) e, soprattutto, le miniature. Che scriptoria di codici, e botteghe attive ed apprezzate (tanto da ricevere "ordinazioni" dalla stessa Costantinopoli) di miniatori esistessero a Salonicco, è sicuro, specie naturalmente per l'ultimo periodo (solo tre esempi: il Menologio della Bodleiana di Oxford - Gr. Th. f. 1 - che fu eseguito a Salonicco per il despota Demetrio I Paleologo, come si legge nella scritta dedicatoria in giambi; cui aggiungo, per ragioni di stile, il Tetraevangelo del 1326 del British Museum - Add. 11838 - e specialmente il foglio con la Guarigione del paralitico del Museo Nazionale di Stoccolma - NMB 1713 -, secondo me esattamente contemporaneo e vicinissimo per stile agli affreschi del "gruppo Astrapàs", cui accennavo dianzi); ma anche, più addietro nei secoli (per es., nel XII, il Lezionario n. 2645 ed il Salterio n. 7; ambedue nella Biblioteca Nazionale di Atene, furono, a mio parere, miniati a Salonicco); ed anche nello stesso secolo IX che vide mosaicare la cupola di Santa Sofia: credo, per es., che sia opera d'una bottega tessalonicense il gruppo di miniature, appunto del IX sec., che si trovano inserite nel piccolo codice del XII, proveniente dalla Skete di S. Andrea sull'Athos ed oggi conservate nella Biblioteca dell'Università di Princeton, N.J. (Garret, 6). Qui, le figure degli evangelisti mostrano quel disegno così insistito, quelle pieghe così fitte e rigide, quelle particolari caratteristiche somatiche anche; infine, ma non da ultimo, quella quasi barbarica diatonìa cromatica, che abbiamo notato nel mosaico dell'Ascensione di Salonicco. -

Ma tutte le occasioni sarebbero servite poco, se non vi fosse stata una certa consonanza di "gusto"; se insomma i Veneziani non avessero trovato nell'arte della Macedonia già un'interpretazione "occidentale" delle poetiche costantinopolitane, più vicina alle proprie aspirazioni formali. Giacché, anche per non lasciare troppo incompleto il presente abbozzo, conviene aver presente che il Medioevo artistico veneziano, puranco nel suo punto di massimo bizantinismo, non fu mai un fenomeno di insularità assoluta: le comunicazioni anche artistiche con l'entroterra furono sempre aperte e continue. Sicuramente a Venezia, anche prima dell'anno Mille si dipingeva:

non eccezionalmente, ma di regola si affrescavano le pareti interne ed esterne delle chiese dei conventi delle case: è piuttosto la pittura di cavalletto che è da ritenere, in quei secoli, meno frequente anche a Venezia, di quella su muro. E non è difficile immaginare a quale cultura di base appartenevano quegli affrescanti veneziani: era quella che, con qualche improprietà estetica, ma con sufficiente operatività storica (poiché si parla appunto, di cultura) s'usa dire benedettina - anche se non fu esercitata soltanto dai monaci dell'ordine di S. Benedetto.

