

SERGIO BETTINI

LO SPAZIO ARCHITETTONICO
DA ROMA A BISANZIO



ARCHITETTURA ROMANA
E ARCHITETTURA ELLENISTICA

Pseudocupole e rudimentali raccordi esistevano, si può dire da millenni, nella pratica dell'umanità. Non poterono dunque nascere a Roma, perché preesistevano alla stessa nascita di questa. Ma fu Roma a fare di questi elementi antichissimi, secolarmente spregiati, negletti dalla civiltà greca, il cardine di un nuovo linguaggio architettonico, atto ad esprimere la sua peculiare volontà di forma.

1. - Questa non va considerata soltanto come eredità e sviluppo della civiltà; in realtà, nell'architettura — come, con forse minor evidenza, nell'altre arti — la civiltà romana portò alla sua massima maturazione ed alla sua più piena espressione un senso della forma sostanzialmente diverso da quello greco, pur incorporando anche questo, tra gli altri, nella complessa unità della sua compagine imperiale. Sebben esagerata, non sarebbe del tutto insostenibile l'idea che Roma, in certa guisa, rappresenti la rivincita della « barbarie »: vale a dire accolga, potenzi, e dia dignità di forma artistica a tendenze di gusto « mediterranee » che la classicità ellenica aveva, se non totalmente escluso, almeno respinto ai margini del proprio mondo epurato. Per chi non si fermi alla superficie è infatti manifesto che il valore didattico del « Graecia capta » andrebbe interpretato in maniera più limitata, ma insieme più profonda, di quanto non si usi nel luogo comune: ciò che so-

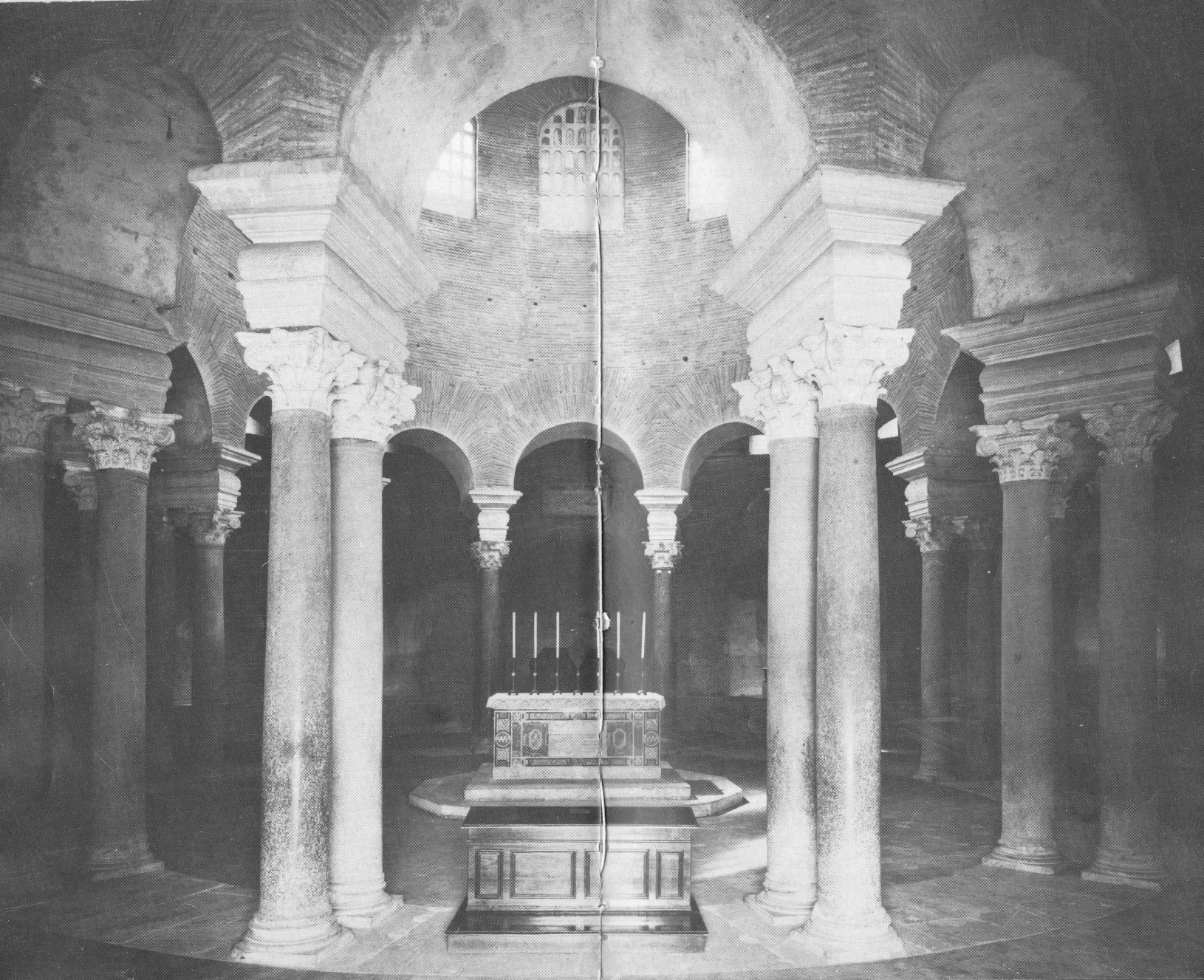
prattutto la Grecia insegnò a Roma, fu l'idea storica dell'uomo, la chiara e concreta coscienza della *humanitas*, di contro alla mitica instabilità, all'inconscio « preistorico » della labile coscienza extraellenica. Ma codesta chiarezza « storica » servì a Roma a tendenze e risultati diversi, persino opposti a quelli greci. Non ad affermare un proprio genio purista opponendosi alla barbarie e respingendola; ma al contrario, ad includere anche la barbarie in un'illuminazione sempre più larga. Con l'impero di Roma tutto quell'immenso mondo, che l'Ellade aveva allontanato da sé mantenendolo in un limbo di « preistoria », irruppe entro gli argini della cultura — prese posto nella storia —, con un grandioso processo che durò poi per tutto il Medioevo.

Nell'architettura dell'Impero, si videro dunque affermarsi e potenziarsi pratiche tecniche come quella del cemento, e schemi costruttivi, come quelli dell'arco, della volta e della cupola: morfologie insomma e sintassi costruttive, per l'innanzi rimaste in margine alla storia dell'arte; e per tale via si vide costituirsi un linguaggio architettonico nuovo, del tutto non classico al senso greco, e di vitalità e coerenza non ancora esaurite. E' chiaro che quel che con tale linguaggio s'esprime, è un senso formale che risponde ad un'esigenza opposta alle regole del limite visibile greco: l'esigenza, anzi, di tendere e d'ampliare gli spazi interni degli edifici; la quale ha appunto come suo risultato di più elementare evidenza l'adozione di schemi non rettilinei come quelli della Grecia classica, ma curvilinei. Fin dalle origini l'intero organismo dell'edificio romano si viene configurando, anche nei riguardi delle planimetrie, in schemi dove prevalgono le linee curve, in costruzioni dove la copertura a volta è usata con una prevalenza, che divien quasi una regola. E' per rispondere a questo senso formale che Roma, invece d'assumere e di potenziare il sistema della struttura trilitica, tanto più alla portata dopo l'immensa esperienza e l'esemplare insegna-

mento dei greci, va a raccogliere proprio negli oscuri, dimenticati recessi d'una cultura rimasta per millenni sprovveduta e informe e non mai assurta a dignità di espressione artistica, gli elementi lessicali del suo linguaggio architettonico. Anche la tecnica del cemento: questa tecnica destinata a rivoluzionare i sistemi di costruzione e a rendere possibili le prime, e tra le più grandiose, affermazioni di architettura spaziale, non fu con ogni probabilità inventata dai Romani. Essa esisteva, embrionalmente, da secoli; ma non era stata usata che per costruzioni senza valore architettonico, per le quali inoltre essa non era affatto l'unica tecnica possibile. Cosa che può apparire a noi, posteri di Roma, straordinaria: non si compresero, per secoli, le sue immense possibilità. Il che ci dice quanto fatue siano le ricerche, troppo favorite da certa archeologia, delle prime origini dei mezzi tecnici, come anche delle forme costruttive, astrattamente intesi.

Non ha infatti alcun reale valore, per la storia dell'architettura, il venir a sapere che la calce per legare insieme pietre irregolarmente tagliate nelle mura era stata usata dai Fenici; che una sorta di conglomerato (*pisé*), a detta di Plinio il Vecchio fu impiegato da Annibale in Ispagna per la costruzione di castelli d'acqua, e in murature in Africa e nei dintorni di Tarentum; che infine il vero cemento (in Oriente di regola legato con gesso, in Grecia e in Italia con malta) si ritrova in uso dal 500 circa a. C., in poi: a Cipro, dove si sarebbero riconosciuti gli esempi più antichi, o nelle mura di Megara Iblea (forse prima del 482 a. C.), o poi nelle costruzioni del teatro di Segesta (3° o 2° sec. a. C.), o, per restringerci all'Italia, nelle mura fortificate di Alba Fucense (erette dopo il 310 a. C.) e via, finché Catone nella prima metà del 2° sec. ne parla come d'una tecnica del tutto solita.

Riteneva il Delbrück, che tale tecnica si fosse diffusa nel Mediterraneo occidentale partendo dalla Fenicia e terre vicine; ma notava che non c'era



stato in essa alcun progresso tra le opere del secondo millennio a. C. in Egitto e quelle della metà del 2° sec. a. C. Allora, « gli architetti, obbligati, dalla subitanea trasformazione di Roma nel secondo secolo a. C. in un'importante capitale ellenistica, a guardarsi attorno per trovare un metodo di costruzione solido ed economico, decisero di fare un uso più esteso del cemento, che fino a quel tempo era stato ben poco impiegato in occidente, quantunque vi fosse conosciuto da parecchio tempo in tema di fortificazioni »¹. Ma non sarebbe stata certo sufficiente codesta necessità a fare dell'opera cementizia il mezzo magnifico per le immense costruzioni imperiali, se non vi fosse stato quello che in ogni arte è il *primum*, e ciò che in ultima analisi determina il valore e lo stesso impiego di ogni tecnica: vale a dire un senso della forma che la mettesse in valore: nel nostro caso, la caratteristica volontà romana di espansione spaziale. Giacché quella tecnica era conosciuta da millenni, e probabilmente in ogni paese (anche a Ninive e a Babilonia s'erano legati i muri con bitume), ed altre città erano state fondate e costruite rapidamente, ed il cemento era rimasto pur sempre ai margini delle pratiche costruttive, come cosa di impiego limitato e fortuito. Fu l'impulso ad innalzare mura, a girare archi, a voltare cupole, che indusse i Romani ad adottare e a perfezionare la tecnica del cemento; e fu la volontà di dar forma a spazi interni in tensione ciò che li spinse ad accogliere e a maturare gli archi, le volte e le cupole. Ognuna di coteste « scelte » è strettamente legata alle altre, e queste reciprocamente si condizionano, e tutte insieme configurano la coerenza d'un linguaggio costruttivo secolarmente articolato allo scopo di esprimere una forma spaziale che sola le legittima, e che è caratteristica della civiltà romana sola, tra tutte le civiltà antiche.

¹ DELBRÜCK, *Hellenistische Bauten in Latium*, II, pp. 85-91.

2. - Ecco perché abbiamo tanto insistito su precisioni, che potranno essere sembrate eccessive, o estranee al nostro argomento. E sono invece del tutto pertinenti; perché non si comprende l'architettura bizantina del VI secolo, né quindi S. Marco, senza aver chiarito le idee su questo punto. S. Marco è formata, essenzialmente, dalla fusione di cinque elementi spaziali composti ciascuno da un vano accentrato, coperto da una cupola su pennacchi e circondato da un ambulacro. Non è indifferente alla critica concreta della chiesa, cioè all'analisi di quel ch'essa artisticamente esprime attraverso il linguaggio degli spazi, l'aver determinato che coteste unità spaziali si son venute tecnicamente e costruttivamente maturando nell'ambito della civiltà romana e non altrove. E' una tale « storia », o, se si preferisce, filologia, che spiega il loro caratteristico senso formale. Su di che torneremo più puntualmente; per ora basti, per averne un'idea, confrontare edifici romani dove quel nucleo spaziale appare formato, come S. Costanza o il Battistero Lateranense, con edifici delle province orientali press'a poco contemporanei e, ad un'osservazione sommaria, di planimetria analoga, quali la rotonda del Santo Sepolcro a Gerusalemme, o le più tarde chiese di Bosra, del Garizim, o l'ottagono di Wiranshehir, ecc. Al confronto salterà subito agli occhi la divergenza non soltanto figurativa, ma anche di senso semantico e storico, a cui portò l'uso della cupola vera, voltata in muratura a concrezione, a Roma e in Occidente, e l'uso invece del tetto ligneo, copertura imperfetta e non struttiva, in Oriente.

Anzitutto, una differenza di *proporzioni* nelle singole parti. In S. Costanza e in genere nei monumenti romani occidentali « l'ambiente centrale non domina tutta la costruzione, ma si coordina alle altre parti, diventa parte dello insieme. L'ambulacro, che originariamente era uno stretto passaggio dinnanzi alla parete, un semplice sfondo per l'ordine delle colonne, si trasfor-

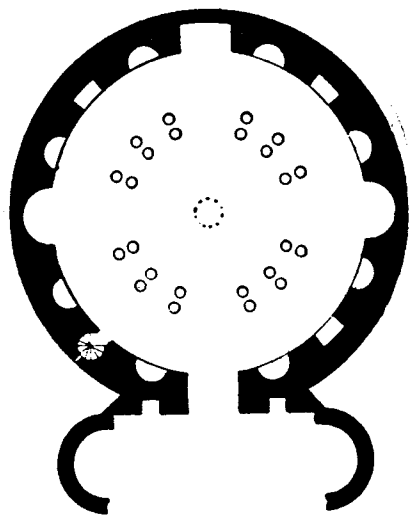
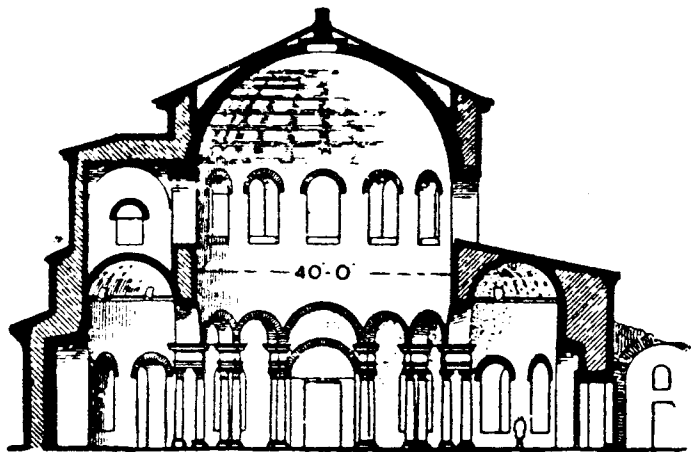


Fig. 1 *S. Costanza, interno.*
Fig. 2 *S. Costanza, sezione.*



Fig. 3 *S. Costanza, pianta.*
Fig. 4 *S. Costanza, interno.*



Fig. 5 S. Costanza, particolare interno.

ma in una perfetta navata laterale. Viene coperto con una volta anulare, che gira strettamente intorno alla cupola dell'ambiente centrale; e non è più illuminato, mentre attraverso le finestre, sotto la cupola irrompe la piena luce nell'interno dell'ambiente centrale, ecc. — Nei monumenti della parte orientale dell'Impero, invece, « il rapporto fra ambiente centrale e ambulacro è sempre quello di un vano principale di fronte a vani secondari e subordinati. Pare che il tipo originario da Roma e adottato in seguito in Oriente, che sotto alcuni riguardi era più conservatore delle parti occidentali dell'Impero, si mantenga qui più a lungo che nell'Occidente ». Sul che non sapremo decidere; non potendo stabilire con certezza se cotesto ampliarsi delle dimensioni e allentarsi dei nessi sia « eredità ellenistica dell'oriente dell'Impero, oppure una nuova trasformazione del tipo pervenuto da Roma »; ciò che a noi sembra comunque sicuro è che l'uso della cupola romana o del tetto ligneo ellenistico sono determinati per l'una o per l'altra forma. Lo schema primitivo indifferenziato si va diversamente articolando appunto in relazione alla differenza di copertura. Questa in Oriente rimane immobilmente la vecchia tettoia ellenistica: e qui dunque si mantiene quella inerte ampiezza dello spazio centrale, che a Roma invece, sotto l'azione dell'evolvente copertura a cupola, si *contrae* e si *articola*, talché non è da meravigliarsi se « il tipo romano-occidentale della piccola costruzione centrale a volta si mantiene nell'occidente dell'Impero anche nei centri grandissimi come a Roma stessa dal II fino al VI secolo ». Tornando al confronto tra i due monumenti costantiniani prescelti (S. Costanza a Roma e S. Sepolcro a Gerusalemme), i quali in certo modo « fanno il punto » ad una fase importante e caratteristica di questo processo, notiamo ancora col Krautheimer che « la chiesa del Santo Sepolcro quale mausoleo è legata alla tradizione del mausoleo romano nel medesimo modo di Santa Costanza... [sono]... costruzioni affini ma

sviluppatasi in modo differente; cioè Santa Costanza s'informa alla concezione architettonica romana-orientale; la chiesa del Santo Sepolcro s'ispira alla tradizione architettonica romana-orientale. Sebbene la tradizione del monumento sepolcrale romano sia stata la base tanto della chiesa di Santa Costanza quanto della chiesa del Santo Sepolcro, questa tradizione è stata notevolmente modificata a Gerusalemme: giacché, mentre l'ambulacro che gira intorno all'ambiente centrale è angusto e stretto come lo è ancora in Santa Costanza rimane nell'Oriente, anche durante lo sviluppo ulteriore, l'ambiente centrale stesso e con esso tutto l'interno si estende. *Gli mancano le volte e perciò quel concentramento dello spazio, che rimane tanto caratteristico per l'ambiente centrale in tutto l'Occidente dell'Impero. Manca quella forma rotonda, chiara e decisa, che distingue Santa Costanza*». — E non si insisterà mai abbastanza nel ripetere che negli edifici romano-orientali, rispetto ai moduli originari dell'Urbe, « si tratta non soltanto di misure ingrandite, ma di una concezione dello spazio del tutto differente: la grandezza non è accessoria; è un elemento essenziale della manifestazione architettonica; l'ampiezza e l'estensione dello spazio non significa soltanto l'ingrandimento d'un tipo adottato... ». Così Krautheimer³, con una giusta constatazione; ma con un'interpretazione che noi vorremmo modificare: nel senso, che le dimensioni relativamente maggiori, in Oriente, del vano interno, non sono per noi da intendere come frutto dell'*ingrandimento* d'un tipo romano-occidentale importato, ma piuttosto come effetto della persistenza d'un modulo anteriore all'influsso romano, ancor ellenistico: persistenza resa possibile dal locale tradizionalismo che continua ad usare il sistema della copertura a tettoia, la quale non agisce per nulla sulle dimensioni, sulle proporzioni e articolazioni del vano sottostante e nemmeno, in fondo, sulla forma, potendo venir sovrapposta, per così dire « a cose fatte », su edi-

fici di qualunque forma (per es., ovviamente, sulle basiliche). A Roma, invece, è proprio la presenza delle cupole a determinare non già un restringimento (ché anzi, la più ampia dilatazione spaziale è caratteristica del gusto architettonico romano) ma una connessione, una articolazione di spazi.

3. - Si tratta comunque di due concezioni spaziali, quindi di due realtà artistiche, diverse. Ed è proprio per la cognizione vera di tale diversità — cognizione, cui è legata la nostra possibilità di caratterizzazione, quindi di individuazione critica dei dati artistici — che il fatto, apparentemente soltanto tecnico, della presenza o dell'assenza delle volte e delle cupole strutturali in muratura, ha valore determinante. Santa Costanza, e in genere gli edifici di Roma e dell'Occidente (fino al pieno Medioevo, fino all'arte romanica compresa) hanno codesto carattere di organicità spaziale, perché sono il diretto risultato dell'energica risoluzione finale d'un ininterrotto processo costruttivo, il cui elemento « critico » è precisamente l'uso delle volte e delle cupole. È la presenza della cupola, che portando seco, costruttivamente, il complesso problema dell'articolato sostegno e del contraffortamento (problema quasi inesistente, o almeno senza controllo più semplice, là dove si usano le coperture a tettoia lignea) conduce alla necessità che le membrature dell'intero edificio si dispungano e si articolino in rapporto alla soluzione. Alla costruzione propriamente romana a vano cupolato centrale circondato da ambulacro anulare, come S. Costanza, per esempio, si giunge appunto per questa via. Il punto di partenza è l'elemento edificio romano primitivo composto da un grosso muro cilindrico che regge una cupola emisferica. Da questo si passa alla « rotonda » (ma potrebbe essere anche a base poligonale) ancora semplice, ma con nicchie ricavate all'interno nello spessore del perimetro: il Pantheon, per esempio dove la parete è liscia e continua (di

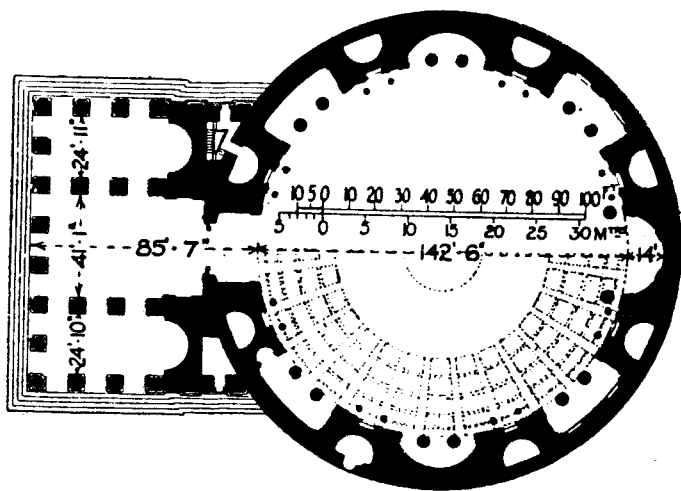
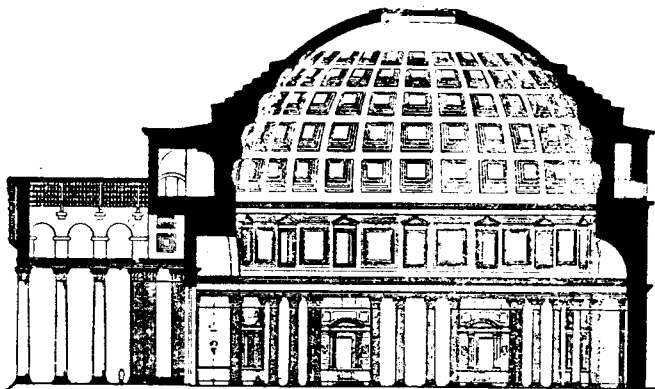


Fig. 6 *Pantheon, sezione.*
 Fig. 7 *Pantheon, pianta.*

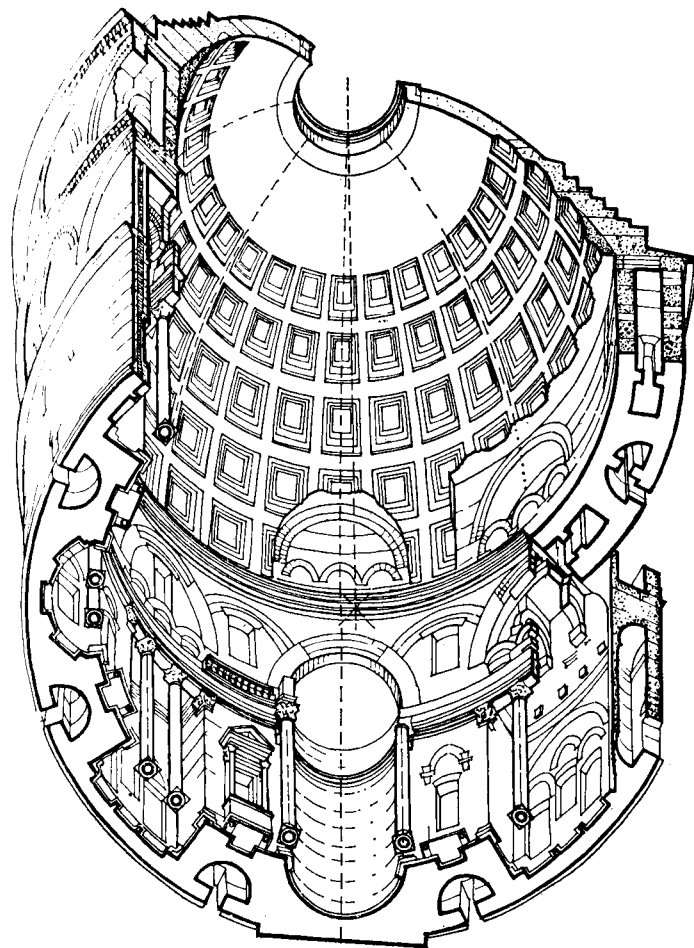


Fig. 8 *Pantheon, assonometria.*

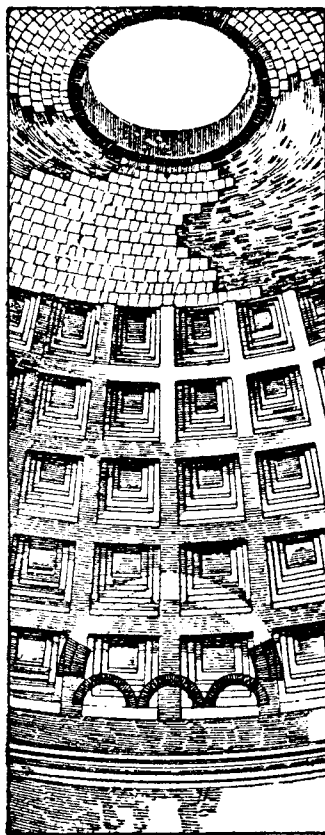


Fig. 9 *Pantheon, parte della cupola col lucernario.*

Fig. 10 *Pantheon, sezione.*

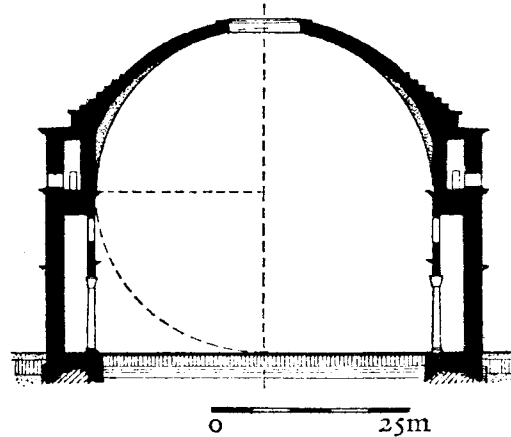


Fig. 11 *Pantheon, interno.*

Fig. 12 *Pantheon, veduta esterna.*

uno spessore che raggiunge circa 7 metri) ma non è più massiccia, bensì scavata all'interno da esedre e da nicchie alternativamente semicircolari: le quali hanno lo scopo evidente di alleggerire l'eccessivo spessore del perimetro senza indebolirne il valore di sostegno della cupola, giacché esse costituiscono, tra loro, de', contrafforti interni. Quel sistema rimane a lungo in uso — sì da poter essere considerato quasi la forma normale di edificio centrale in epoca medioromana — poiché rappresenta già, a suo modo, un raggiungimento perfetto: la successione ritmica delle nicchie, articolando lo spazio interno prima indifferenziato, dilatando questo spazio quanto possibile con la tensione, ma non con la rottura delle pareti (il che corrisponde ad un momento ben chiaro, e attestato anche dalle altre arti, del concetto figurativo romano dello spazio²) ravviva il valore architettonico dell'edificio e contemporaneamente ne rende più salda e più elegante la soluzione costruttiva, giacché aumenta il momento d'inerzia del piedritto con l'allargarne, senza appesantirla, la base, per mezzo di quei tratti di pareti trasversali che si stabiliscono tra nicchia e nicchia. Dall'accentuarsi di questa essenziale disposizione, dallo svilupparsi di tali nicchie in veri ambienti, nascono soluzioni grandiose, di cui ci interessa particolarmente, per il momento, una, così precisata dal Giovannoni: « una propaggine della disposizione planimetrica e statica del Pantheon si è avuta quando i costruttori hanno avuto l'ardimento di portare le esedre dall'interno del nucleo murario all'esterno, sfondando, per così dire, la continuità dell'interna parete. Ed ecco i padiglioni di Villa Adriana; ecco la sala centrale delle Terme di Costantino sul Quirinale e il grandioso triclinio triabsidato di Treviri; ecco sopra tutto il Ninfeo degli Orti Liciniani, noto sotto il nome di Tempio, di Minerva Medica. L'incontro delle absidi (con una soluzione

² Cfr. BETTINI, *Pittura delle origini cristiane*, Novara, 1940.



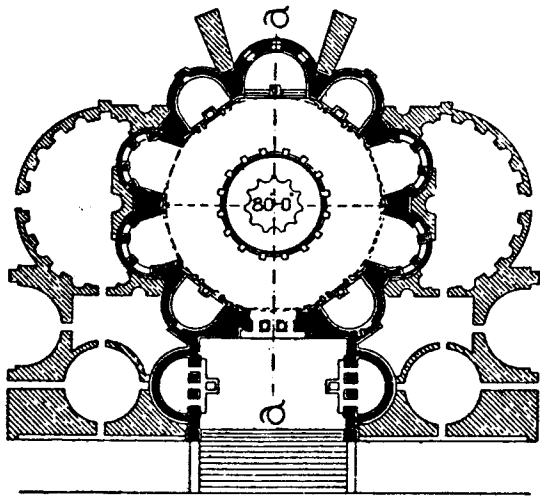
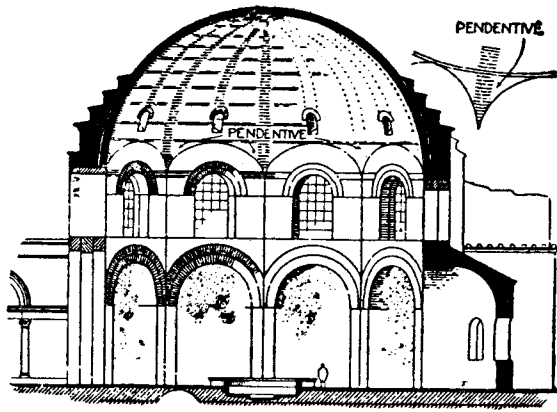


Fig. 13 *Minerva Medica, interno.*
 Fig. 14 *Minerva Medica, sezione.*

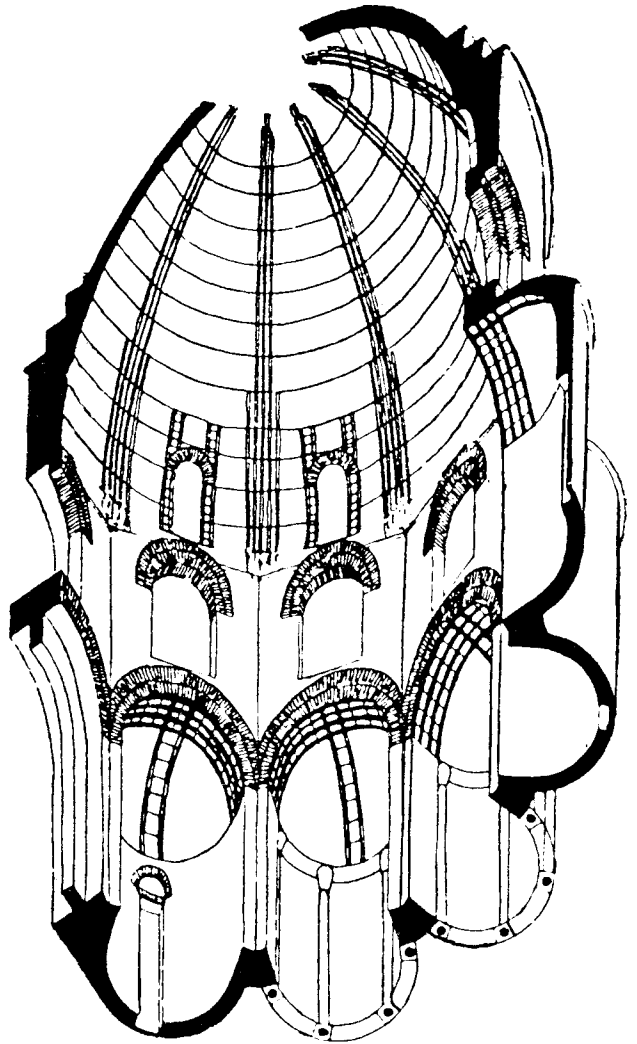


Fig. 15 *Minerva Medica, pianta.*
 Fig. 16 *Minerva Medica, assonometria.*

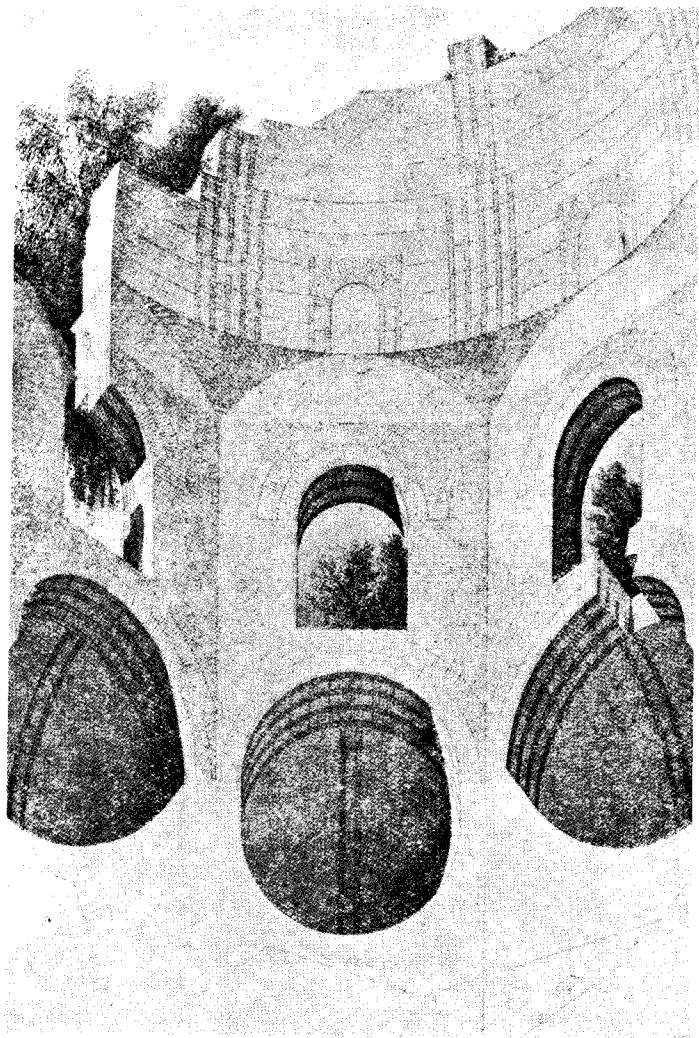


Fig. 17 *Minerva Medica*, assonometria, disegno di A. Choisy.

complementare a quella vista per le voltine interne nei tumuli o per le nicchie nella parete dei mausolei) costituiva i nodi essenziali di resistenza alla spinta ivi concentrata dalla volta principale o dagli archi disposti nel perimetro. E lo schema murario intanto si assottigliava nello spessore delle volte e dei muri, sostituendo al concetto della esuberante resistenza della grande massa pesante quello della sollecitazione razionalmente rispondente alla resistenza»³. Da questa soluzione, il passaggio allo schema della costruzione centrale a sostegni interni e con ambulacro anulare è abbastanza chiaro: l'embrione figurativo è dato dagli antichi mausolei romani formati da camera centrale interna, talora cupolata, e da corridoio anulare coperto da volta a botte; ma, costruttivamente, il tipo di Santa Costanza viene raggiunto solo quando le sezioni di muro poste tra le nicchie o le esedre del perimetro negli edifici precostantiniani si staccano dall'ambito continuo di quello trasformandosi in sostegni liberi; e in tal modo si stabilisce un passaggio tra il muro esterno e i sostegni: radice del vero e proprio ambulacro separato dall'ambiente centrale cupolato a mezzo d'un ordine interno di supporti. — Ma è ovvio che questa evoluzione rimarrebbe costruttivamente immotivata, incomprensibile, se non tenessimo presente che ad una disposizione planimetrica e statica così matura com'è quella di Santa Costanza, si è potuti arrivare soltanto in seguito ad un interrotto, secolare lavoro, compiuto sopra tutto in relazione al problema, sempre essenziale nell'architettura romana, della copertura, e precisamente della copertura a cupola: « centrale », se altre ve ne furono. Tutti gli elementi della costruzione: mura, pilastri e colonne, absidi, archi e volte hanno, in questa secolare elaborazione, lo scopo di concorrere a sostenere armoniosamente il fastigio terminale della cupola. Il problema fondamentale dell'equilibrio raggiante,

³ GIOVANNONI, *La tecnica della costruzione presso i Romani*. pp. 58-9.

che la cupola porta seco, è risolto eliminando le spinte radicali mediante il mutuo contrasto degli elementi della costruzione, i quali si dispongono, anzi propriamente si *formano* anche in senso figurativo, non già in obbedienza a predisposti moduli plastici, quali potevan essere le colonne della tradizione ellenica, ma in rapporto a codesta necessità statica. La grandissima varietà dei nuclei portanti (pilastri variamente configurati e articolati, sostegni, contrafforti, archi etc.: sui quali la sovrapposizione degli ordini classici non è che una semplice bardatura decorativa) dell'architettura romana, sarebbe, senza tener conto d'una tale profonda sollecitazione, immotivata; e così la disposizione delle masse e degli spazi nell'intero organismo architettonico. A determinati valori, a determinate spinte delle volte sopra tutto della cupola, corrispondono necessariamente determinate soluzioni in tutto codest'organismo; sicché possiamo dire che persino il perimetro basale — la stessa pianta — d'una fabbrica di tal tipo viene articolato e configurato in stretta relazione con la presenza e la portata delle volte e della cupola. Si comprende, per tale via, come in Santa Costanza e negli altri edifici romani del tipo, il Krautheimer abbia potuto notare « quel concentramento dello spazio, che rimane caratteristico per l'ambiente centrale in tutto l'occidente dell'Impero » e che manca invece negli edifici orientali, pure di planimetria affine, ma privi, di regola, fino al VI secolo, di cupola. In questi infatti il problema di concentrare il vano articolato del centro e di coordinare strettamente, organicamente intorno ad esso i vani periferici, non esiste. Là dove mancano le volte e le cupole i vani non si sviluppano come necessaria irradiazione del centro, ma si giustappongono all'ambiente centrale: ciascun elemento spaziale in sostanza rimane a sé, con la propria elementare copertura a tettoia; moltiplicabile quindi, teoricamente, all'infinito, per gemmazione.

Infine, il problema statico d'uno di codesti

edifici centrali ellenistici coperti di tetto a capriate non è diverso da quello d'una basilica paleocristiana: la forma del vano da coprire è, costruttivamente, *indifferente*. Dal che si può capire facilmente perché tali tipi di edifici centrali articolati e coperti da cupola non possano sorgere e maturarsi che nell'ambito d'una tradizione costruttiva che abbia quale costante tecnica l'uso delle volte; e di qui diffondersi: da Roma, cioè, passare nelle province orientali, le quali tuttavia, pur mantenendo grosso modo lo schema formale dei tipi, ne accetteranno in fondo soltanto la disposizione generica (nel caso sopra esemplificato, il modello per una costruzione centrale con ordine interno di sostegni, ambulacro e corridoio esterno). Ma avviene, ripeto, che nel passaggio all'Oriente, lo spazio perde l'originaria unità romana, qui divenuta senza necessità. Il vano interno si amplia, si frammenta in una pluralità disorganica: il modello romano, adeguandosi alla tradizione locale degli edifici centrali ellenistici a vano largo indifferenziato coperto da tettoia (e talora forse anche con ambulacro colonnare esterno; ma, questo, applicato al di fuori dell'edificio vero e proprio, con parte costruttivamente organica di esso) si scioglie in una vasta ma inerte espansione spaziale, a cui posson venire aggregati ambienti periferici quanti si vogliono (donde i moduli interessanti, ma poco organici, e caratteristici dell'arte romana-orientale, degli ottagoni sviluppati a croce, come quello di Iconio progettato da Gregorio di Nissa, o la quadruplice basilica di S. Simeone Stilita, ecc. ecc.).

4. - Che ciò sia avvenuto è, del resto, tutt'altro che inspiegabile, al semplice lume del buon senso; sarebbe anzi assai strano che le cose fossero andate diversamente. Nelle province orientali profondamente intrise di cultura ellenistica, non è pensabile che la penetrazione dell'architettura romana, di gusto e d'espressione così antiellenici, avvenisse senza incontrare resistenza.

La resistenza vi fu; e fu, logicamente, più forte in quelle terre dove la tradizione ellenistica aveva posto radici profonde: d'onde l'apparente paradosso — tanto sfruttato ai loro scopi dagli zelatori delle origini orientali — che l'architettura romana sia stata accolta con qualche maggiore facilità in territori più interni, (per es. l'altopiano anatolico o la Mesopotamia), perché eran rimasti quasi vergini di cultura e assai poco ellenizzati; e invece sia penetrata con maggiore difficoltà in zone più vicine a Roma, e apparentemente assai più facili da colonizzare, come sopra tutte la Siria settentrionale. Ma in nessuna provincia quanto in Siria dominava da secoli, profondamente radicata, la tradizione ellenistica: è quindi naturale che, anche in periodo tardoromano e paleocristiano, la Siria abbia reagito contro gli ultimi risultati dell'architettura romana dello spazio e delle volte, e ne abbia sempre trascurato il vero problema. La tradizione ellenistica infatti, ultima erede della civiltà artistica greca, aveva conservato come sua legge espressiva fondamentale la rappresentazione plastica d'uno spazio razionalmente definito (evidenza del rapporto tra il peso dei materiali da costruzione e la resistenza dei sostegni, ecc.); e a chi fosse, da secoli, in possesso d'una tale obbiettiva, chiara, cosmica lingua, l'inquieto surrealismo spaziale del linguaggio architettonico tardoromano doveva apparire, nella sua tendenza all'irrazionalità, torbido, incongruo, inaccettabile. L'architettura romana era bensì partita da premesse in qualche modo analoghe: dall'obbiettiva constatazione del dato di fatto spaziale; — ma poi via via, includendo sempre più l'esigenza del « soggettivo » e del « temporale » nella sua espressione, era giunta a dar forma ad uno spazio irreal, illusivo, variabile nel tempo: non, cioè, rappresentato come entità immobile, ma ricreato come apparizione mutevole; e perciò era venuta dissimulando, con la tecnica a cemento, la materiale evidenza delle

strutture ottenendo così un primo risultato « irrazionale »; aveva poi offuscato la stessa evidenza funzionale del significato delle membrature costruttive, di cui venne sempre più occultando il peso, la massa, la resistenza, che scaricò anch'essa *al di fuori* del centro dell'immagine spaziale per mezzo d'una catena di contrafforti sempre più esterni. E la decorazione dello spazio interno, dalle placature marmoree al mosaico, seguì coerentemente ed accentuò questa progressiva diminuzione di plasticità e di razionalità, questa crescente smaterializzazione dello spazio. È perciò tutt'altro che strano che l'architettura ellenistica, dall'ultimo baluardo delle province d'oriente in cui s'era rifugiata, cercasse disperatamente d'opporci a tale tendenza all'intimità, all'irrazionalità, alla smaterializzazione dello spazio, e quindi ai mezzi tecnici e costruttivi con cui questa si esprimeva nell'architettura romana. Perciò si spiegano: la repugnanza ad accettare la tecnica del cemento, a cui continuò ad essere preferita la vecchia struttura di pietre squadrate — che dichiaravano razionalmente la loro materia e il loro « peso » —; la tendenza a rinunciare persino agli archi, o ad interpretarli nella loro funzione più evidentemente tettonica di mensole; la mancanza di vere cupole; la già notata immaturità, rispetto all'occidente, della forma degli spazi. Infatti, ciò che l'architettura siriana, e anatolica, accettano da Roma, è la forma primordiale dello spazio romano: il blocco spaziale semplice, massiccio, indifferenziato delle origini, poiché questo appunto, per il suo carattere di obbiettività, può aderire alla tradizione ellenistica. Ma pur in questi edifici, (Isaura, Mirayeh, Esra, Bosra, Wiransheir ecc.) che accolgono il piano rotondo o concentrato romano, la mancanza di nicchie e di volte, modifica interamente l'effetto dell'interno. L'assenza dell'inquieto, ondulante corona di nicchie toglie al vano interno quell'effetto di soluzione ottica della parete ch'era tipico dell'arte medioromana, e attesta che l'ar-

chitettura siriana conservò fino al VI sec. una forma arcaica, ormai del tutto superata in occidente.

5. - L'assenza di volte e di cupole è ancora più determinante. Nell'arte romana le volte e le cupole hanno la funzione figurativa fondamentale di raccogliere e unificare gli spazi, di ottenere quell'effetto caratteristico di totalità dello spazio, a cui vengono subordinate anche tutte le forme particolari. È questa totalità spaziale, appunto, che determina il significato propriamente architettonico degli edifici romani, e costituisce il punto di partenza per l'esatta comprensione anche delle forme particolari che in essa vengono assorbite; non sono le forme singolarmente prese, o un accostamento di forme singole. Già dagli inizi, dalla stessa adozione della tecnica cementizia, l'accento dell'architettura romana è posto, non sull'*elemento*, alla maniera greca, ma sul *legamento*, cioè sull'unità complessiva della fabbrica. La costruzione « classica » greca a blocchi di pietra, non legati da mezzo coesivo, ma obbedienti, e insieme resistenti, alla legge di gravità da essi pienamente dichiarata nella loro forma plastica e nello schema costruttivo del loro insieme, aveva fondato il proprio linguaggio architettonico appunto sul significato plastico-statico dell'elemento singolo. La costruzione romana, capovolgendo la tecnica della struttura, sostituendo all'uso dei grandi massi reggentisi sul proprio singolo peso, l'uso delle piccole pietre o mattoni legati da un forte coesivo che quasi ne annullava insieme la forma plastica e il peso, creò un linguaggio architettonico il cui accento era posto non più sull'elemento singolo, ma sul nesso sintattico, che garantiva l'unità complessiva degli elementi. L'edificio veniva pensato dai romani non più in relazione al valore tettonico o figurativo dei particolari, ma in rapporto al legame coesivo unitario. È su questa base che tutta la pratica costruttiva ed il linguaggio architetto-

nico romani s'innalzano, rispondendo, con la congruenza unitaria della tecnica, al senso unitario dello spazio. Al contrario, l'arte ellenistica rimane sempre aggrappata all'originario particolarismo, tipico della Grecia in ogni sua espressione culturale e politica; così come l'universalismo unitario è tipico della *mens* romana in ogni sua espressione. E tale divergenza permane anche nelle più mature e più « romanizzate » delle costruzioni siriane, quali le rotonde citate. La mancanza di volte di cupole in esse, distrugge l'effetto spaziale dell'architettura romana. Esse appaiono contraddittorie: mentre la disposizione fondamentale del piano annuncerebbe una coerente impressione spaziale, la mancanza delle volte nega tale impressione in elevato. Sembra che questi edifici non siano stati pensati coerentemente sino alla fine: pare che abbiano distrattamente accettato un concetto costruttivo, senza poi portarlo alla necessaria conclusione. Manca ad essi il senso di continua totalità dell'intero spazio: le forme particolari vi s'oppongono, ostentando singolarmente il loro significato tettonico o plastico, e addizionandosi, non fondendosi. Questo prevalere delle forme singole si tradisce in mille modi: nella predilezione per il disegno ottagonale delle cornici interne di sostegno, dalle quali sorgono linee disgiuntive nella soluzione degli angoli, nell'accentuazione, non dei profili fondenti e armonizzanti, ma delle linee di contorno nette, isolanti; nell'accusata definizione del rapporto tettonico tra pesi e sostegni, opposta all'atettonico assorbimento di essi nell'unitaria massa murale, che a Roma conferiva allo spazio un'unità otticamente chiusa. La mancanza di volte e di cupole riporta il significato della costruzione all'antico schema ellenico dei membri orizzontali e verticali, contrapposti per ottenere la piena evidenza del gioco delle parti pesanti e reggenti; mentre negli esemplari romani questo principio tettonico viene perfettamente occultato dal fondersi di ogni particolare definizione rettilinea nell'unità della su-

perficie murale, sviluppata in un continuo susseguirsi di volte, raccolte nel volo conclusivo della cupola. L'unità spaziale degli esemplari romani viene dunque de tutto fraintesa in queste derivazioni siriane, che la traducono nella tradizionale, ellenistica pluralità di limitati spazi particolari, seppure plasticamente mossi e ondulati secondo il gusto del « barocco » ellenistico. Secondo questo gusto, la ^{PARETE} parte non produce l'illusivo effetto di superficie tardoromana, su cui porte, finestre, architravi ecc. non costituiscono che un ravvivamento cromatico (ottico-ritmico); ma, al contrario, la parete serve da sfondo alle rilevate espressioni plastiche (accentuato profilo delle finestre, degli archi, degli stipiti delle porte) d'una realtà tettonica; la parete è dunque sopra tutto parte dell'organismo struttivo, concepito razionalmente alla maniera greca, dell'edificio.

Codesto travisamento ellenistico dei tipi romani è evidente non soltanto nelle costruzioni siriane, ma anche in quelle dell'architettura armena, che ne derivano. « Come l'edificio a volte del tipo di S. Lorenzo a Milano abbia preso piede tardi in Oriente, è dimostrato dalla chiesa di Zvartnotz presso Ecmiazin, sorta nella prima metà del VII sec. In essa possiamo nuovamente misurare la grande distanza che separa un monumento orientale da uno occidentale. Le esedre non sporgono all'esterno ma sono inglobate nel muro cilindrico. All'esterno, un effetto di rigida sostanzialità, ottenuto con una modellazione ellenistica della parete, distacca a primo sguardo la chiesa dall'effetto di blocco unitario delle costruzioni romane. E lo stesso è da dire dell'impressione interna. I massicci pilastri angolari, i taglienti profili, la plastica articolazione delle pareti, la forma compatta e corporea che, ad onta dell'influenza bizantina, hanno assunto i capitelli, destano in noi, malgrado la soluzione delle esedre, il senso di una compatta sostanzialità, che fa apparire Zvartnotz come una copia grossolanamente ellenizzata dal modello costruttivo tardoromano che

aveva trovato espressione in S. Lorenzo. Se alla chiesa armena paragoniamo chiese, pur anteriori, come S. Vitale a Ravenna, o anche come S. Sergio e Bacco a Costantinopoli, dobbiamo concludere che in quella non è rimasta traccia di questo indefinito spazio interno espresso con mezzi ottici, che fu il fine più alto della tendenza romana a smaterializzare lo spazio corporeo ».

6. - Una tale relazione tra occidente ed ellenismo è ancor più chiarita dal diverso carattere che, in una zona e nell'altra, assumono le decorazioni scultoree e pittoriche dell'architettura. In ambito ellenistico (così detto Oriente), non soltanto le maggiori membrature degli edifici (pilastri, archivolti, capitelli, fregi, ecc.) sono rilevate plasticamente e rese evidenti per il loro valore funzionale, ma i loro stessi partiti decorativi sottolineano questo valore; mentre negli esemplari romani essi non sporgono dal fondo chiuso della parete, ma agiscono come traforate orlature di superfici immateriali, traforate anch'esse: hanno quindi perduto il loro effetto tettonico e s'inseriscono, accentuandolo, nel significato ottico, cromatico dello sfondo. Basta paragonare la forma del capitello, in oriente grave, massiccio, tettonico, in occidente completamente tradotto in « macchia » di colore. Anche di ciò è facile rendersi ragione. Il capitello, nell'arte greca, era un nodo struttivo, un ganglio, nel gioco tettonico delle forze, plasticamente accentuato. Ma nell'architettura romana il rapporto tra peso e sostegno fu trasferito, dal nesso architrave-colonna, sui muri d'ambito, perciò anche il capitello perdette il suo antico valore. Esso dovette adeguarsi all'impressione complessiva, totale dello spazio, rinunciando alla sua plastica accentuazione. L'evoluzione fu completa nell'arte tardoromana, che portò la secolare tendenza spaziale romana all'espressione più piena e coerente. In essa, dunque, s'ebbe un'interpretazione del capitello del tutto nuova rispetto alla classicità: s'ebbe un ca-

pitello « adattato allo spazio »; sempre più disciolto dalle coerenze struttive, tradotto in colore, fuso nella nuova parete ottica dello spazio. Ed anche il vecchio acanto della sua decorazione s'adeuguò perfettamente a questo nuovo significato: fu trattato a trapano, scomposto in piccole foglie frastagliate, appiattito, ridotto ad un trina senza spessore. Quest'evoluzione, è stato notato più volte, ha inizio in Occidente, e qui è portata, com'è logico, alla sua forma più matura; viene accettata anche da Costantinopoli con qualche ritardo (nessun capitello di S. Sofia è « smaterializzato » al grado di quelli di S. Vitale a Ravenna); ma non dalle province orientali. Qui la decorazione ad acanto, sebbene si faccia schematica e astratta, rimane ancor plastica, ellenistica, isolata quindi alla singola forma, non disciolta cromaticamente, né perciò legata allo spazio. Mentre negli edifici Occidentali (basiliche ravennate, Parenzo, ecc.) e di riflesso in quelli giustiniani di Bisanzio (S. Sergio e Bacco, S. Sofia; ecc.) l'acanto dei capitelli e delle cornici appare otticamente fuso col fondo; la sua sostanza staccata dalla materia, fluttuante, immersa nella totalità dell'illusione spaziale, in edifici orientali (S. Sepolcro a Gerusalemme, Kal'at-Siman, Kalb Lauzeh, ecc.) si mantiene, anche dopo l'influsso bizantino, il modellato denso e netto della foglia, ancorata al duro sfondo del rilievo, che nella sua piena stesura plastica, corporea, non illusiva, dà spicco alla forma singola, non la discioglie in valori ottici ma ne conserva il significato di articolazione plastica, di parte in un gioco di forze tettoniche.

V'è, insomma, anche qui, quel netto contrasto, più volte indicato, tra gusto romano, che sempre più priva ogni singola forma del suo significato tettonico e plastico per ridurla a mera funzione dell'effetto totale dello spazio, e gusto ellenistico, che continua a proporsi un effetto tettonico valendosi per esso, come di suo punto di partenza, della forma particolare, che quindi ri-

fugge dallo sciogliere otticamente, ma anzi presenta alla vista nella plastica evidenza della sua funzione strutturale.

7. - Il contrasto è riscontrabile per ogni particolare sia pur minimo — in cui dà una spiegazione criticamente concreta. Perché, per esempio, l'architettura delle province orientali, ha così poca simpatia per il pulvino, che nasce nell'arte romana (dove si trova in stele funerarie del 2° sec., e nell'architettura monumentale, è già annunciato in quei tratti d'architrave che in edifici come le Terme di Caracalla o la Basilica di Massenzio si interpongono, isolati, tra colonne ed archi) e raggiunge la sua piena maturità a Ravenna? Appunto perché il pulvino permette alla tendenza romana a tradurre le forme singole in motivi di un'ottica trasfigurazione dello spazio d'esprimersi con maggiore coerenza. « Basterebbe questo ad indicare la sua origine romana occidentale ». « Il pulvino, segnando una cesura proprio all'incontro del peso e della resistenza, interrompe la continuità funzionale degli elementi costruttivi e permette loro di risolversi in valore di pura decorazione: le colonne, meno rigorosamente condizionate ad un compito di sostegno, possono attuare, con la loro successione, un puro ritmo lineare nello spazio, le pareti possono trasfigurarsi pittoricamente nella stesura cromatica della decorazione musiva, i capitelli si allontanano dalla struttura plastica che avevano nell'arte classica e, attraverso un graduale sviluppo, assumono forme sempre più semplici... più adatte e metter in rilievo il valore della superficie traforata dal fitto intrico lineare della decorazione. Così i valori luminosi e cromatici si organizzano e si compongono con un rigore di coerenze non inferiore a quello della struttura plastica del classicismo; dal particolare all'insieme la ricerca dell'artista è a determinazione di un ritmo cromatico sempre più alto e disteso. Come analoghe ricerche, in pittura, conducono all'appiattimento della forma

e al disarticolarsi dei raccordi plastici per ridurre ogni valore formale a un valore di limite tra zone cromatiche, così in architettura, al rigore delle membrature classiche succede la ricerca di disarticolare le membrature stesse per ridurre la profondità spaziale alla superficie cromatica... »⁴. Ed è ben naturale che anche il pulvino raggiunga la sua forma più perfetta ed il suo significato più pieno a Ravenna, dove le tendenze tardoromane sono portate al massimo, e sia invece, dal gusto ancor ellenistico delle province orientali, accettato solo fortuitamente, e subito appesantito, annodato al capitello, condotto insomma, non a risolvere cromaticamente, ma ad accentuare plasticamente il valore tettonico del capitello stesso.

8. - Sorti analoghe ha la decorazione a mosaico, che porta alla massima intensità la trasfigurazione tardoromana dello spazio, disciogliendo le pareti, che lo definiscono, in puro colore. Per mezzo del mosaico lo spazio non appare più limitato da pareti sia pur traforate, da superfici sia pure illusorie, ma è trasformato nel denso, cangiante fluttuare, sotto le tensioni più o meno forti della luce, di un'irreale, favolosa, illimitata dimensione. La decorazione musiva raggiunge perciò anch'essa la sua piena maturità a Ravenna, mentre in Oriente, anteriormente alle dirette inserzioni bizantine dopo il VI sec., non esiste. La causa è sempre la stessa. Nell'architettura orientale, ellenisticamente condizionata, la parete conserva una funzione nettamente diversa che nell'architettura romana: la funzione, già lo disse, di limite tattile, di chiuso appoggio al gioco plastico delle articolazioni tettoniche. In una tale parete severamente massiccia, dipie tra squadrata, ornata di sporgenti rilievi, la decorazione a mosaico, è ovvio, non poteva trovar applicazione; né in edifici che avessero coperture di pietra o

⁴ ARGAN, *L'architettura protocristiana, preromanica e romana*, Firenze 1936, pp. 11-12.

a tettoie su capriate, che così nettamente contraddicevano la tendenza all'illimitata illusione spaziale, che era il fondamento stesso della decorazione musiva. A riprova sta il fatto che questa viene applicata alle cupole, prima che altrove, a Roma, dove, agli esempi da tempo noti, è da aggiungere quello recentemente scoperto del Tempio di Minerva Medica, la cui cupola appunto era decorata a mosaico.

L'ARCHITETTURA BIZANTINA

Costantinopoli, in questa antitesi tra Roma e il persistente ellenismo, si tiene fino al VI secolo in una posizione intermedia, di instabile equilibrio. Soltanto nel VI secolo, con le grandi opere giustinianee, Bisanzio accoglie, sebbene con qualche ritardo, come vedremo, il senso spaziale tardoromano, e ne dà una propria interpretazione. Cotest'adesione è, per l'arte bizantina, definitiva. Ma ad una tale constatazione possiamo giungere soltanto dopo avere, come s'è cercato, chiarito spregiudicatamente i caratteri autentici, costruttivi e figurativi, delle due grandi zone, occidentale ed orientale, dell'impero romano. Soltanto così si può sperare d'essere usciti dal vecchio equivoco, e di affrontare il problema delle origini e del significato dell'arte bizantina con qualche possibilità di riuscita.

1. - Infatti è soprattutto a proposito di arte bizantina, che le opposte posizioni degli studiosi di diversa tendenza si fanno più rigide e perentorie. È l'arte bizantina, per le sue origini, romana, come vorrebbe il senso comune, o la riflessione sul fatto che Costantinopoli fu costruita pressoché dal nulla e come diretta propaggine di Roma e si chiamò Nuova Roma, e i suoi abitanti si dissero e pretesero d'essere chiamati romani (considerando l'etnico di greci come una sangui-

nosa offesa¹), ereditarono il diritto, l'amministrazione, ed ogni altra sostanziale espressione della cultura romana? O l'arte bizantina è di origine ellenistica, come sostennero l'Ainalov e poi altri studiosi moltissimi, appoggiandosi a dati geografici e linguistici; agli evidenti tentativi di riesumazione dell'antica cultura, anche, per qualche elemento, figurativa, dell'Ellade, nella Bisanzio del « secondo periodo aureo », ecc.? O infine le sue origini sono orientali, come pretese sopra tutti Strzygowski (e vi fu un momento che ben pochi studiosi rimasero immuni dalle sue teorie, che aprivano nuovi affascinanti orizzonti) postulando un indeterminato, e da lui stesso inafferrabile, « oriente » artistico, fabbricato — col mezzo che il Kondakov aveva denunciato come un « gioco archeologico » — per via d'una nebulosa e complicata serie di petizioni di principio: consistenti, in sostanza, nell'estrarre dalle culture artistiche note: tardoromana, bizantina, medievale, certi comodi elementi ed aspetti, e con essi costruire a posteriori un « luogo artistico » chiamato « Oriente », e nel proiettare questo arbitrariamente indietro nel tempo, così da poterlo assumere come la fonte prima di quelle culture: cioè nel dare per acquisto proprio quel che doveva dimostrare?

Questo è « il problema » poliedrico, e tanto dibattuto da divenire uggioso, dell'archeologia del Basso Impero. Su quale ne sia la soluzione, credo non si possa rimanere incerti. Particolarmente per quel che qui ci occupa, cioè gli edifici a cupola, (la quasi totalità, a Costantinopoli, dal IV secolo in poi) appare chiaro che l'ipotesi ch'essi siano d'origine ellenistica o orientale non può sostenersi, dopo che ogni prova dimostra che sia la tradizione costruttiva orientale, sia quella ellenistica non possedevano nel proprio patrimonio nemmeno tecnico questo sistema di copertura,

¹ Vedi per es. la relazione della seconda ambasceria del vescovo di Cremona Liutprando, segretario di Ottone I, a Bisanzio, presso l'imperatore Niceforo Foca. (SIR GALAHAD, *Byzance*, ed. franc., Payot 1937, pp. 222 sgg.).

pur accettando eventualmente modelli di edifici la cui forma era stata raggiunta in relazione a quel sistema e quindi nell'ambito di altra e diversa tradizione quella romana. In quest'ordine, una tecnica che tenacemente conservava le strutture in pietra da taglio e le coperture a palchi architravati o a tetti su cavalletti di legno, nulla poteva insegnare ai costruttori di Bisanzio. I quali tolsero i procedimenti tecnici delle murature (*structurae*), e la forma e l'impiego delle membrature — insomma l'intera tradizione costruttiva, sia dal lato grammaticale, che dal sintattico — e i principi fondamentali dell'organizzazione degli spazi architettonici, e gli stessi tipi o schemi edilizii e urbanistici (terrapieni, ponti, viadotti, acquedotti, dighe, serbatoi, cisterne, mura di città, terme, fortificazioni, palazzi, teatri, stadii, colonne onorarie, templi, basiliche, battisteri, mausolei ecc. ecc.) direttamente dalla cultura architettonica di Roma.

2. - In modo tutto particolare, il carattere « imperiale », aulico e « cristocentrico » della cultura bizantina del periodo di Giustiniano, con la sua ripresa di romanità politica e di universalità cristiana, indusse gli architetti di corte, e in primo Antemio di Tralle, a riassumere con più profonda partecipazione, dalla tradizione architettonica di Roma, il suo maturo senso dello spazio unitario, ma trasfigurato in una dimensione illimitata, ottenuta con lo scioglimento della parete e delle volte in colore: il che in ultima analisi era quel che condizionava le tecniche e i sistemi costruttivi e infine tutte le forme del linguaggio architettonico.

Come ha dimostrato, meglio d'ogni altro, lo Zoloziecky, un edificio come la S. Sofia di Costantinopoli voluto da Giustiniano e creato da Antemio, « per il suo carattere costruttivo e artistico è fondato sulla base dell'architettura tardoromana dello spazio unitaria. All'esterno, il predominio dell'unità massa del blocco è raggiunto

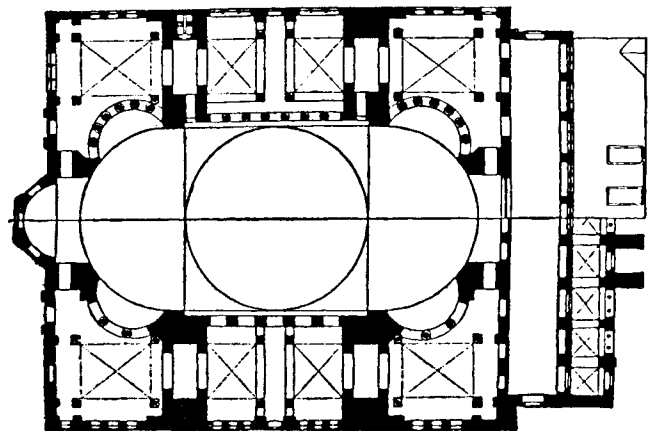
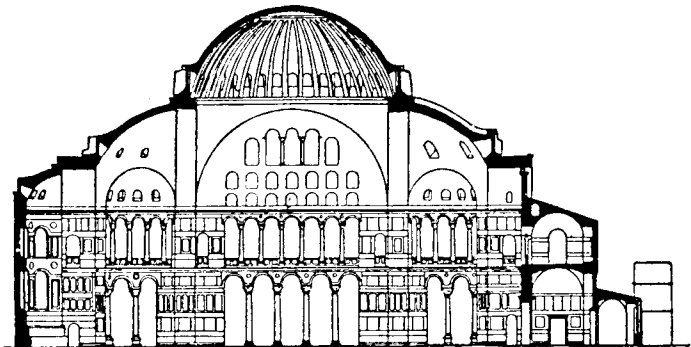


Fig. 18 *Santa Sofia, sezione.*
Fig. 19 *Santa Sofia, pianta.*

Fig. 20 *Santa Sofia, interno.*

Fig. 21 *Santa Sofia, interno.*

con mezzi ottico-superficiali; all'interno, il dominio d'uno spazio chiuso da volte è ottenuto con mezzi illusionistici. La formazione di S. Sofia come opera d'arte architettonica può essere chiarita dalla conoscenza delle universali basi di sviluppo dell'architettura tardoromana. A questo riguardo, essa differisce fundamentally tanto dall'antica architettura orientale dello spazio risolto in massa opprimente, quanto dall'architettura greca senza volte, risolta in esterni peristili.

Quando alla concreta derivazione, sia della forma totale che dell'applicazione delle forme particolari, queste derivano dalla generale forma spaziale medio e tardoromana. Noi possiamo, nella storia dell'architettura romana a blocchi spaziali, seguire passo passo la successiva maturazione della forma costruttiva di S. Sofia. La formazione ovale dello spazio, lo spazio centrale coperto da cupola, la resa del movimento dinamico dello spazio per mezzo di esedre, l'illusionistico mezzo dell'immaterialità della parete, l'occultamento dei mezzi costruttivi negli ambulacri, il sistema di sostegno — sono tutti elementi che si sono formati nell'architettura romana, sopra tutto nell'architettura romana profana delle terme e dei palazzi.

L'appartenenza di S. Sofia all'architettura romana mediterranea delle volte risulta anche dal suo rapporto con l'architettura dell'Asia Minore e della Siria. L'Asia Minore e la Siria eran territori di diffusione dell'arte costruttiva greco-ellenistica della copertura senza volta e dei peristili. L'architettura a volte blocco-massiccia penetrò qui soltanto attraverso l'architettura romana, e questa, giunta più tardi e trovando una tradizione già fondata, non poté mettere profonde radici.

Non troviamo infatti nessun precedente nemmeno indiretto di S. Sofia in Asia Minore e in Siria: qui le massime, monumentali fabbriche di chiese, che dovrebbero valere come precedenti, erano senza volte, e una attiva adozione della

costruzione a volta si ebbe soltanto sotto l'influenza della capitale bizantina. Anche la chiesa di S. Giovanni ad Efeso, che è stata considerata come precorritto dello sviluppo dell'arte della capitale, e come modello sopra tutto della chiesa giustiniana degli Apostoli, è sorta invece effettivamente come sua imitazione. L'espressione formale rozza, massiccia, solida, assai poco calcolata su effetti illusionistici, della chiesa di S. Giovanni ad Efeso — se la si paragona con S. Sofia a Costantinopoli — dimostra, ch'essa non può essere considerata quale modello delle costruzioni della capitale. Se i due costruttori di S. Sofia derivano dall'Asia Minore, ciò non dimostra ancora ch'essi abbian portato a Costantinopoli anche forme costruttive dell'Asia Minore, perché il luogo di nascita d'un architetto per sé non dice nulla della sua scuola artistica e del suo indirizzo.

Come in tutta l'architettura tardoromana, così anche in S. Sofia la forma particolare è sacrificata all'impressione complessiva dell'effetto ottico-illusionistico dello spazio. La forma singola è determinata sopra tutto dall'impressione totale e per la maggior parte non ha alcuna funzione tettonica... Gli ottici lavori traforati si propagano da Costantinopoli all'Asia Minore ed a tutti i territori mediterranei orientali, dove essi anzitutto arrivano in ritardo, in secondo luogo non si radicano come in occidente, perché la forma singola conserva il suo effetto accentuatamente plastico-corporeo, corrispondente alla tradizione ellenistica radicata ab antiquo. Anche la storia della decorazione conferma ciò che si disse dell'architettura. Il più forte e il più precoce scioglimento della rappresentazione plastica-sostanziale della forma singola in favore del valore spaziale avviene in occidente, mentre Costantinopoli, che assume anche questa tendenza e la fa propria, non l'accetta tuttavia così radicalmente e prende a prestito anche alcuni elementi dalla tradizione ellenistica. Da queste nuove tendenze ottiche sono toccate molto debolmente le province mediter-

ranea orientali fortemente ellenizzate. Questa determinazione coincide perfettamente con la storia dell'architettura tardoantica. L'architettura occidentale romana costituisce il punto di partenza. L'architettura spaziale a volte ha infatti per prima riconosciuto quale fenomeno da essa dipendente un ottico gioco di luce e d'ombra. L'architettura ellenistica, peristilia e senza volte, ha ammesso soltanto il modo del rilievo che sporge dalla forma corporea della parete. Tra costesti due indirizzi oscilla per qualche tempo Costantinopoli, finché, per il progredire dell'architettura mediterranea dello spazio anch'essa assimila le nuove tendenze... La periferia orientale accettò il nuovo stile soltanto esitando, e nella misura ch'esso veniva imposto dal diffondersi in quelle terre dell'architettura bizantina. In generale l'architettura spaziale romana rimase in questi territori greco-ellenistici come un fenomeno estraneo, e in parecchi luoghi s'ebbe anzi una strana ripresa dell'antica tradizione classica.

Soltanto l'impero straniero islamico accettò da Bisanzio l'architettura dello spazio, la diffuse più lontano, e divenne con ciò il vero erede della tradizione costruttiva tardoantica, in tempi più avanzati, nei territori marginali romani.

Santa Sofia, come monumento architettonico, dove si realizza una certa concreta idea artistica e prende forma un concetto costruttivo determinato, rispecchia anche in sé certe generali tendenze. In rapporto all'architettura paleocristiana essa segna un momento ritardato, rispetto alla romana profana un momento progressivo: tra questi due indirizzi trova un accomodamento. Romano, antico e cristiano si fondono qui in una nuova creazione architettonica. È una profonda base spirituale quella da cui si leva come contrassegno del tempo la più potente creazione architettonica dell'epoca giustiniana. Questa penetrazione delle due più potenti forze del tempo alla fine del mondo antico, noi la incontriamo nei più diversi territori e nelle più diverse idee.

Essa agisce più fortemente nel territorio occidentale dell'impero. Qui nel V secolo il sostegno principale dell'arte romana antica, l'impero romano, va in rovina. Ma tanto più liberamente vi si può sviluppare la penetrazione spirituale dell'intera vita da parte dell'idea cristiana. Nei paesi occidentali dell'impero romano nel V-VI sec. il mondo antico-romano sembra abbassarsi sempre più ad un'esistenza nell'ombra. Ma è questo tramonto del mondo antico che vi prepara il medioevo occidentale.

Tutt'altro avviene nell'impero romano orientale. L'antica istituzione dell'impero romano vi è mantenuta integralmente e senza soluzioni di continuità; di conseguenza anche il cristianesimo non può penetrare nella stessa misura come nel territorio occidentale. Tra il concetto imperiale e la concezione cristiana del mondo si trova un compromesso. Dobbiamo appunto a questo compromesso se l'arte antica, per l'ultima volta nell'epoca giustiniana, ebbe una ricca fioritura autunnale, che fu in grado di fecondare la cultura artistica bizantina durante l'intero medioevo. Nell'epoca giustiniana l'impero romano ha un esaltato ravvivamento. La rinnovata unione politica con la madre patria, l'Italia, il riaccendersi del pensiero romano imperiale nell'università del potere temporale, la unificazione e la codificazione delle leggi romane, indicano che nella nuova Roma si attuava inflessibilmente la continuità della vita del mondo antico. La differenza tra l'antico impero romano e il nuovo stava sopra tutto in ciò, che il nuovo impero era romano, ma anche cristiano. Ma il cristianizzarsi, a Costantinopoli, fu rivolto più alla forma che al contenuto. Religione di stato, regolamentazione di molte faccende ecclesiastiche attraverso l'imperatore, un cerimoniale liturgico che invadeva la chiesa come un cerimoniale di corte ed aveva come conseguenza un rigido regolamento delle funzioni del culto, trasmissione di formole diventate abitudinarie per andazzo nella vita religiosa, tutto attesta che

il cristianesimo restava inglobato nell'involucro esterno dell'antico sistema statale, senza potere per il momento penetrare interamente la vita.

Specchio fedele di questo rapporto tra l'antico impero e il cristianesimo s'innalza la chiesa di Santa Sofia.

Una chiesa di palazzo giustiniana, nella quale l'architettura cristiana raggiunge un accrescimento fin allora inaudito del monumentale.

Questa monumentalità è ottenuta per mezzo della forma costruttiva dell'architettura romana. La romanità è attenuata da una immaterialità paleocristiana, ma non però in modo che la sua prevalente azione vada perduta.

In tutta l'arte costruttiva dell'impero romano d'oriente, poi, le tendenze paleocristiane non riescono a penetrare interamente l'antica architettura romana e a risolverla.

A questo problema di storia universale il bizantino con tutta la sua forza è rimasto fedele per secoli, perseverando, seppure con effetto attenuato, nella romanità fino al suo tramonto ».

3. - Non è a dire tuttavia, che anche la tradizione ellenistica non abbia avuto, sugli adattamenti e sviluppi bizantini degli schemi romani, una reale azione; la quale va però purgata dalle inconsistenze e dalle genericità dell'archeologia tardoromanica, e riportata alla concretezza dei fatti veramente storicizzabili. Che nella cultura figurativa bizantina entrassero, nel secondo e nel terzo periodo aureo sopra tutto, ma anche già in epoca giustiniana, molti elementi iconografici d'origine greca, è cosa di immediata evidenza: quel che non è legittimo — o, a dir meglio, non è accettabile in una concreta storia del linguaggio figurativo bizantino — è il dedurre da tali apporti una sostanziale ellenizzazione di quell'arte. È ovvio infatti che cotesti sono puri e semplici imprestiti lessicali, che hanno perduto ogni loro originario significato perché sono stati innervati da tutt'altra sintassi. Questa è, appunto, la sin-

tassi dello spazio smaterializzato, illimitato, illusivo, la quale si matura attraverso l'esperienza, sopra tutto architettonica, romana. Una figura a mosaico di Dafni, un rilievo di cofanetto eburneo mediobizantino possono anche ricordare nel loro morbido edonismo formale lontani esemplari ellenici. Ma è la decorazione a mosaico in se stessa, con la sua particolare sintassi anche figurativa, che non può originarsi dalla tradizione greca, anzi presuppone, necessariamente, un completo rivolgimento di tutta la concezione greca dello spazio e della forma. Poiché la decorazione musiva, s'è visto, si determina come ultimo e più maturo e coerente risultato della trasformazione delle pareti in superfici di valore cromatico; e tale ultima trasformazione può avvenire soltanto nell'ambito d'una tradizione architettonica, la quale si sia distaccata dal sistema trilitico greco, o da quello peristilio ellenistico, ed abbia trasferito, appunto, sulla parete integralmente chiusa anche in alto per mezzo della cupola, l'intera responsabilità della definizione degli spazi interni. Cioè della tradizione romana. La quale, quando riduce cotesta parete, per rispondere al nuovo senso dello spazio, ad un illusivo diaframma di colore, non soltanto è condotta a ricercare nelle rivestiture marmoree e nelle decorazioni a mosaico un più ricco effetto cromatico, ma poiché tale ricerca risponde al bisogno di dare alla parete un significato di spazialità immateriale, porta necessariamente a ridurre le stesse « figure » superfici cromatiche senza spessore, con l'identico procedimento che, s'è visto, trasforma gli antichi capitelli plastici in preziose macchie cromatiche fuse nell'illimitato spazio. È dunque un nuovo linguaggio, antitetico a quello plastico dell'antica Grecia, che si vien maturando a Roma, ed è questo, che viene accolto da Bisanzio; è perciò ovvio, che gli svaporati residui di schemi figurativi ellenici, che vi possono confluire, insieme con altri di diversa origine orientale e occidentale, non hanno alcun reale significato per una critica e

per una storia veramente concrete. Un contributo della tradizione ellenistica all'arte bizantina effettivamente vi fu; ma è ravvisabile altrove.

Ora, perché il nostro discorso possa farsi più puntuale e spedito, e perché risulti più ferma l'idea di quella particolare forma spaziale bizantina che vediamo, oggi, realizzata in San Marco, gioverà riassumere e dichiarar meglio quanto s'è venuto finora accennando, e, particolarmente, vedere come si maturi e s'esprima il concetto romano dello spazio; in qual misura questo venga assunto dall'arte di Antemio di Tralle; qual parte, nelle grandi opere bizantine del VI secolo abbia la tradizione architettonica ellenistica, e quale azione l'esperienza paleocristiana delle basiliche.

IL SENSO ROMANO DELLO SPAZIO

Ogni evoluzione costruttiva è, dicemmo, sollecitata e determinata dall'evoluzione del linguaggio propriamente architettonico: vale a dire, dall'evoluzione delle forme spaziali, che sono il lessico di cui l'architettura si vale per esprimersi artisticamente.

1. - « Siamo debitori di Roma dell'assunzione artistica dello spazio nell'architettura » scrive Zoloziecky: la vera e propria architettura come linguaggio spaziale nasce a Roma. Oggi, dopo due-mila anni di esperienza architettonica compiuta nella scia di Roma, ci riesce facile affermare che lo *spazio* è il mezzo di espressione specifico dell'architettura e soltanto di essa; ci sembra d'elementare evidenza che, sebbene si possa ritrovare spazio anche nelle altre arti figurative, in pittura esso risolve in colore, nella scultura in volume e soltanto nell'architettura è l'elemento fondamentale, il « verbo » del linguaggio artistico, quello che subordina a sé il significato d'ogni altro elemento. Ma non fu così ovvio fin da principio. Come, ad esprimersi propriamente col colore, la pittura giunse soltanto tardi, così ad esprimersi davvero con lo spazio l'architettura arrivò solo con la civiltà di Roma. Non si può dire, infatti, che le architetture antecedenti alla romana abbiano raggiunto cotesta piena concretezza di linguaggio. Non si può dire che le costruzioni dell'antico Egitto s'esprimono davvero con lo spa-

zio. Esse danno forma alla strana concezione della vita degli egiziani, alla loro ossessione della morte, al loro bisogno di vincerla con una disperata immutabilità. È per questo che gli egiziani non sentono lo spazio come una dimensione continuamente articolata dal desiderio, dalla volontà, dall'azione di noi esseri viventi, e perciò mortali, ma come qualcosa di immutabilmente esteso in una dimensione che vinca la morte. Perciò l'architettura egiziana *rinuncia allo spazio*: la piramide egiziana, per es., è una forma geometrica assoluta, astratta dalle contaminazioni dello spazio vivo: è l'immagine della più deserta assenza e intemporalità.

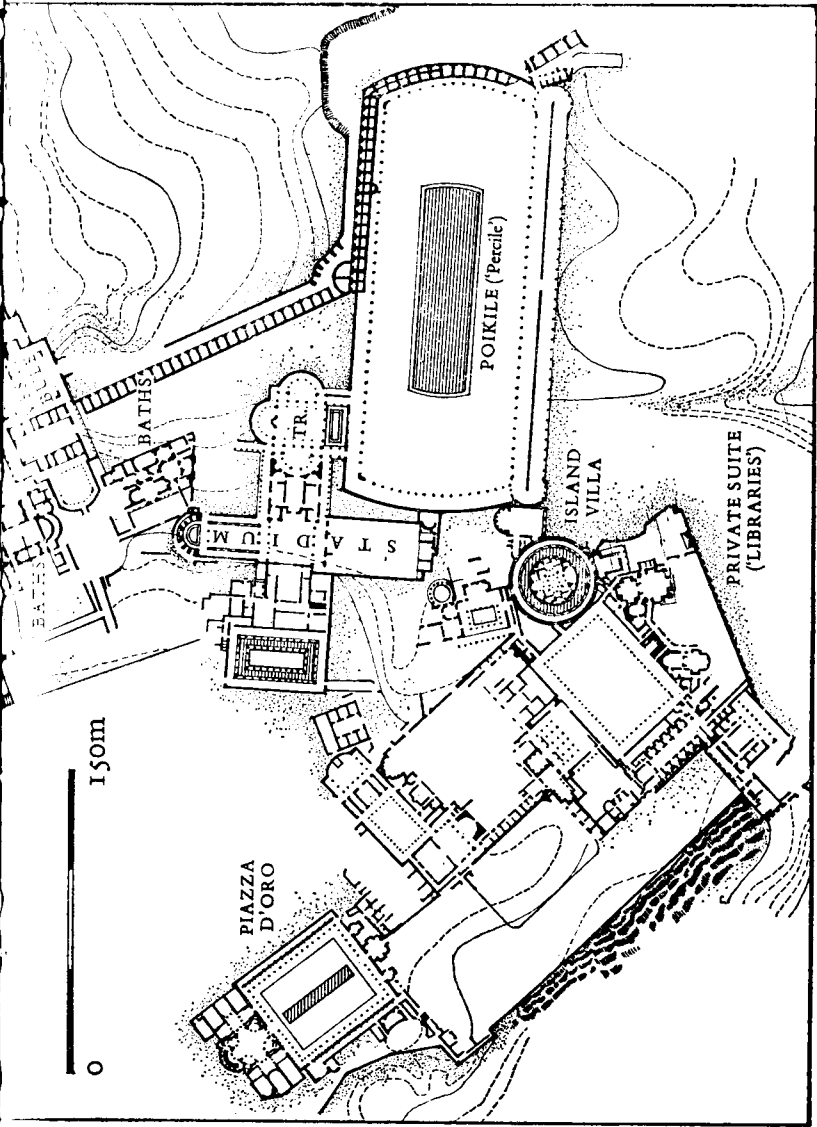
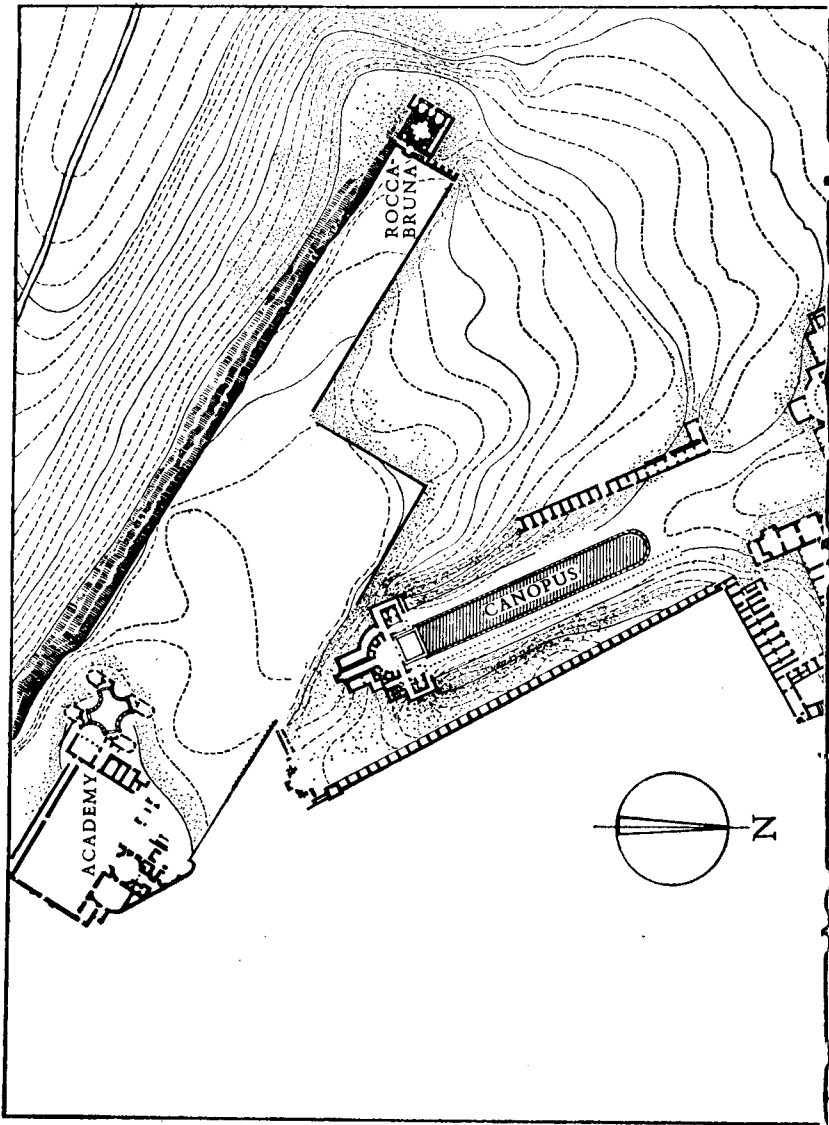
I greci, fondatori del nostro concetto d'umanità, riportano lo spazio a scala umana, lo sentono sempre, non in sé, ma come veste dell'uomo, cioè plasticamente. Come la fantasia creatrice di miti e d'immagini dei greci è essenzialmente antropomorfa, così la loro fantasia creatrice di spazi è essenzialmente plastica: è la massa plasticamente trattata che, con l'articolarsi e protendersi in superficie, con lo sbocciare dei volumi offerti alla luce, con la mobilità ondeggiante dei piani intrisi dall'atmosfera, crea intorno a sé il suo guscio di spazio. Che è soltanto « esterno ». Anche il tempio greco è, più che vera architettura, una magnifica scultura: un blocco marmoreo plasticamente modulato all'esterno come un grandioso altorilievo, ma dentro il quale non si vive.

A Roma il supremo equilibrio ellenico, non più contenuto nei suoi limiti, si spezza: non è più l'uomo come misura spirituale e come plastico modello dell'universo la ragione del mondo, ma l'uomo come tensione, forza che cerca un fulcro, energia fisica e potenza morale, volitiva. Quindi il romano concepisce lo spazio non come termine di armoniosa contemplazione, ma come luogo della sua azione, della sua insaziabile esperienza e conquista; e perciò si circonda di spazio, e ne' suoi edifici allarga, tende i vani interni,

li volta in absidi, in cupole; infine li fa quasi esplodere in una dilatazione immensa: chi entri nel Pantheon, o tra i ruderi delle Terme o della basilica di Massenzio, si sente subito avvolto dal senso d'una straordinaria enormità di spazio. Uno spazio che sempre più s'allarga, ma che sempre si riporta unitariamente al suo centro, come l'impero dei romani¹. L'architettura romana è dunque il primo linguaggio costruttivo propriamente spaziale che le civiltà antiche ci abbiano dato: è la prima architettura, nel suo vero senso.

Forse taluno osserverà, che anche gli edifici egiziani o ellenici hanno spazio, giacché anche in essi si può entrare, camminare, stare. Ma qui è la radice d'un facile equivoco, quello che fa confondere lo spazio fisico, nel quale si agisce, con lo spazio artistico, lo spazio cioè divenuto forma d'una immagine artistica. L'equivoco è corrente, ci si cade di continuo, sta alla base di molte teorie sull'architettura (anche di quella « funzionalista »), ed è responsabile della più volte sottolineata difficoltà d'intendere questa, a paragone dell'altre arti figurative. Ma si spiega: perché, a differenza che nell'altre arti, in architettura lo spazio dove si vive e ci si muove, si agisce insomma praticamente, coincide con lo spazio che l'architetto ha creato per dar forma al suo sentimento; ciò che non avviene in scultura, e tanto meno in pittura. Senza dubbio, in un tempio greco e persino in una piramide egiziana si può materialmente entrare, perché esiste un vano interno. Ma se vogliamo intendere l'architettura come arte, lo spazio va considerato, o meglio sentito, non come una realtà fisica, ma come una creazione fantastica: di carattere teorico, non pratico: esso non è più solo il luogo del nostro soggiorno o della nostra curiosità turistica, ma è la poesia dell'architetto, la forma in cui l'architetto ha espresso se stesso. E l'architetto egi-

¹ Un esame più approfondito della spiritualità romana nei suoi rapporti con l'arte si potrà trovare nel mio libro *Pittura delle origini cristiane*, già citato, al quale rimando il lettore.



potente superficie continua dei muri perimetrali e della cupola, che ne è la più coerente conclusione, muove dunque la più genuina architettura romana, sollecitata in questo moto dalla tendenza che informa tutta la storia romana e che nella fattispecie architettonica si chiarisce come gusto di dilatare, e poi via via di superare, ma conservandone sempre l'unità, quel senso sostanziale dello spazio (il quale era « classica » obbiettività di rappresentazione), fino a raggiungere uno spazio sempre meno materiale, e sempre più « spiritualizzato », cioè immediatamente agito dal sentimento di chi dentro vi vive².

Il blocco spaziale comincia perciò a tendersi verso l'esterno, a premere sulle pareti del cilindro massiccio che lo chiude, ingemmandosi, per così dire, in nicchie. Il rapporto tra cupola e cilindro murario di sostegno rimane il medesimo; ma alla base del cilindro, in quella zona dello spazio che è direttamente respirata dall'uomo, il blocco spaziale comincia a muoversi. La chiusa omogeneità della parete viene scalfita dalle nicchie, che sono dapprima soltanto quattro (Terme di Pompei), poi divengono una fitta completa corona (es. Terme di Lambesi) dove spesso s'alternano piante rettangolari con piante semicircolari (Mausoleo di Diocleziano a Spalato). Lo spazio interno, qui, non « sfonda », non perfora la parete, ma soltanto la articola torno torno; le nicchie non disciolgono ma modulano il muro; esse agiscono includendo e formando spazio, senza distruggere la sostanzialità della parete. Questo spazio quindi, malgrado il gioco dei curvi profili delle nicchie cominci a variare otticamente la superficie che lo definisce, conserva ancora tutto il suo carattere sostanziale. È tuttavia già chiaro che la tendenza verso la dilatazione dello spazio procede in accordo con la tendenza alla soluzione cromatica della parete; sebbene il le-

² Cfr. per maggiori spiegazioni il mio citato *Pittura delle origini cristiane*.

game con l'unità « centrale » dello spazio sia sempre mantenuto. In questa fase l'architettura romana accetta anche nei suoi interni il sistema di sostegno ellenico, ma senza alcun significato funzionale. Colonne ed architravi infatti, addossati alla parete, valgono soltanto a ravvivarla decorativamente, accentuandone la modulazione già ottenuta col gioco delle nicchie; oppure, situandosi dinanzi al vano delle nicchie (Pantheon), mirano a ricostituire otticamente la minacciata integrità della superficie del blocco spaziale cilindrico.

4. - Sulla fine del periodo medioromano e in quello tardoromano, la compattezza del muro d'ambito va sempre più sgretolandosi. Nel vestibolo della Piazza d'Oro della villa di Adriano a Tivoli, nel cosiddetto Tempio di Minerva Medica o in altri edifici analoghi, le nicchie non sono più ricavate nell'omogenea compattezza della parete, ma cominciano a costituire elementi di spazio per sé stanti, con muri d'ambito proprii, che sporgono al di fuori. Quella parete che in origine, con la sua continua unità, definiva la sostanzialità dello spazio centrale, ora si va disciogliendo in vani indipendenti, che rompono l'effetto di massa chiusa e definita dello spazio di mezzo. Parallelamente, si pronuncia un'alterazione nel rapporto tra cupola e muro cilindrico sottostante: la cupola non forma più unità con cotesto muro, non si grava più con tutto il suo peso, ma si stacca da esso, appoggiandosi sulle sporgenze esterne delle nicchie. Tra muro e cupola s'inserisce, sempre più snodato, il tamburo, che toglie alla cupola il senso diretto e preciso del peso, il quale viene sgravato al di fuori dello spazio centrale, ciò che pure contribuisce a disciogliere ancor più il « corpo » sostanziale dello spazio. Questo, sia in piano (nicchie) che in elevato (cupola) non appare più concluso e definito da una parete muraria massiccia e unita, ma da un'alternanza di pieni e di vuoti, di masse e di spazi, cioè da

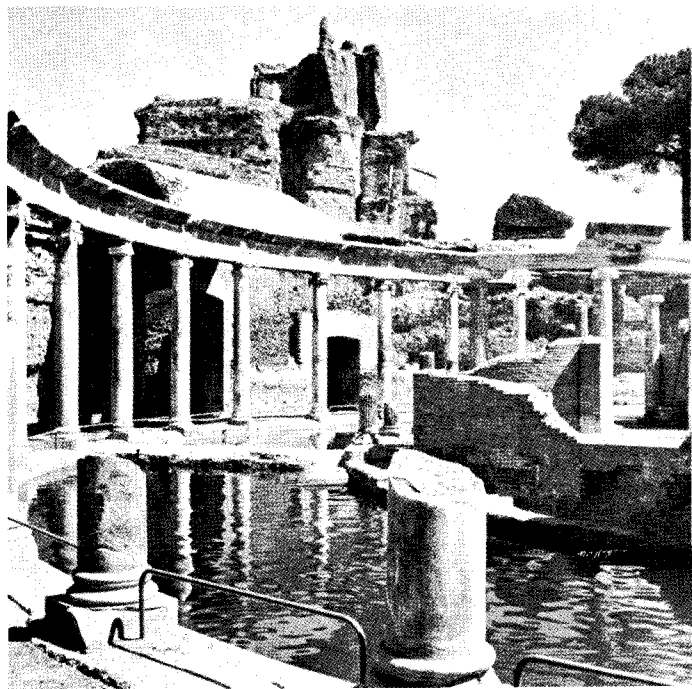


Fig. 22 *Villa Adriana, Tivoli. Planimetria.*
Fig. 23 *Villa Adriana, Tivoli. Teatro marittimo.*



Fig. 24 *Villa Adriana, Tivoli. Il Vestibolo verso la piazza d'oro.*

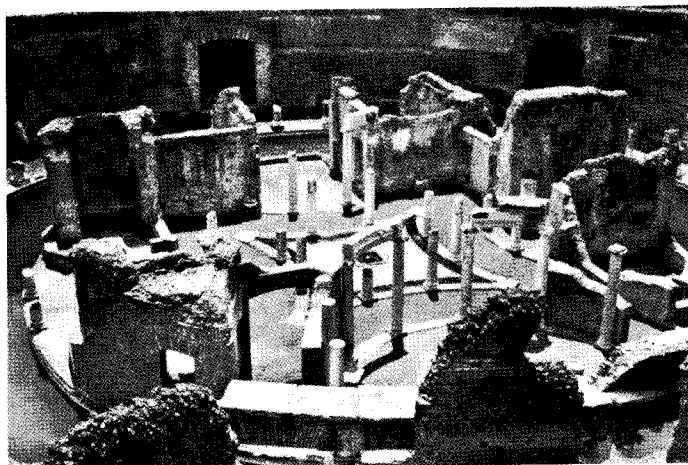
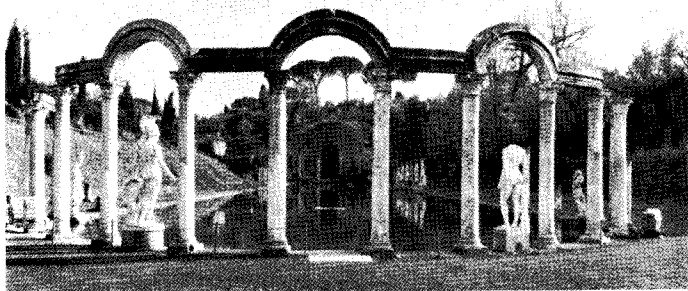


Fig. 25 Villa Adriana, Tivoli. Teatro marittimo.
Fig. 26 Villa Adriana, Tivoli. Il Canopo.

una parete formata *otticamente*. Un tale effetto viene accentuato dal trasformarsi delle nicchie stesse (Tempio di Minerva Medica, Terme di Costantino a Roma) che portano la visuale verso l'aperta atmosfera, creando un secondo velo ottico a chiusura della complessa forma spaziale.

— In monumenti come il Battistero Lateranense, S. Costanza o S. Maria Maggiore a Nocera dei Pagani la cupola si emancipa completamente dal muro perimetrale e viene appoggiata su un anello centrale isolato, retto da archi e da colonne. In altre parole: quelle pareti massicce, che in origine definivano la sostanzialità del corpo dello spazio, ora si sono disciolte: lo spazio centrale non è più racchiuso da una parete continua, ma da un cerchio pur esso di spazio; ha quindi perduto il suo carattere corporeo, e viene limitato soltanto da un manto atmosferico di penombra. Giacché anche il sistema d'illuminazione, di cui abbiamo poco innanzi seguito l'evoluzione costruttiva, è sempre in accordo con cotesto mutarsi del senso spaziale. In S. Costanza, la luce, piovente dal tamburo della cupola, s'accentra nel vano di mezzo definendolo otticamente; l'ambulacro invece rimane in ombra e con ciò accentua il suo significato di involucro. La luce, radendo i profili delle trabeazioni e delle interne colonne, ricostituisce l'unità, ma un'unità puramente ottica, della parete dello spazio interno; mentre il valore illimitato di questo è sottolineato dalle indicazioni prospettiche delle trabeazioni, che irraggiano verso l'esterno, perdendosi nella penombra indefinita dell'ambulacro.

In edifici più maturi, e più vicini ai nuclei spaziali di S. Marco a Venezia, l'emancipazione della cupola dalla massa del muro sottostante è portata ancora più innanzi. Nel sacello di S. Giusto a Trieste, per es., o in quello di Hossios David a Salonico, la cupola non appoggia più su una base circolare, nemmeno liberamente sostenuta da colonne come in S. Costanza, ma su un qua-

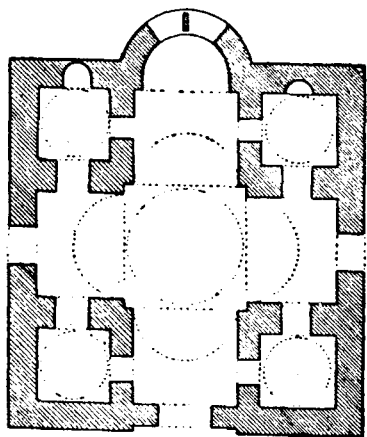
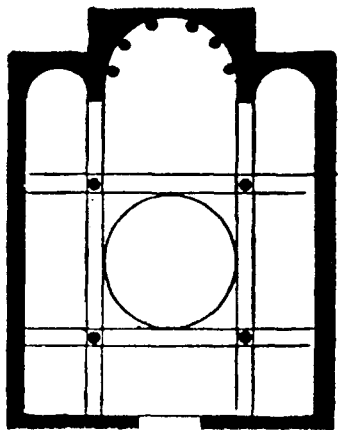


Fig. 27 Trieste, S. Giusto, pianta. Hossios, Salonico, pianta.

drato determinato da quattro sostegni isolati collegati da archi: il trapasso avviene per mezzo di pennacchi. L'antico cilindro murario omogeneo, che reggeva la cupola, è addirittura scomparso, anche come ricordo formale o come suggerimento ottico: il corpo centrale dello spazio si discioglie nei vani laterali e la cupola sembra erigersi libera da ogni materiale legame, e da ogni nesso struttivo, col vano sottostante, giacché il coerente rapporto tra il suo peso ed il sostegno dei muri d'ambito appare distrutto.

E qui scomparso anche l'ultimo senso di sostanzialità dello spazio centrale, che rimaneva, sia pure in forma soltanto ottica, illusiva, in edifici come S. Costanza, dove la sua era assicurata dal blocco luminoso di mezzo. Qui è caduta anche l'ultima « parete ottica » di divisione; lo spazio si libera in tutte le direzioni e non ha più alcuna definizione che non sia chiaroscurale, cromatica. Qui non esiste più lo spazio come sostanza, come dato di fatto obiettivamente constatato; non esiste più nemmeno come rappresentazione, come spettacolo contemplato; ma vive come cangiante « illusione » di colui che vi s'aggira e immediatamente partecipi, col moto del proprio sentimento, alla sua inafferrabile forma.

5. - All'effetto — forse il più sorprendente in tutta la storia dell'architettura — di progressiva « smaterializzazione » dello spazio interno, concorre, oltre al traforo della parete ed all'emancipazione della cupola, e costruttivamente connesso con questi, il trasferimento progressivo dei sostegni dall'interno all'esterno, cioè il loro progressivo occultamento. Nell'architettura greca, più lo si notò più volte, il rapporto tettonico dei pesi e delle resistenze non soltanto era apertamente dichiarato dalle membrature degli edifici, ma costituiva la ragione stessa del loro significato: la colonna, il capitello, l'architrave clenici davano plastica al razionale equilibrio delle forze pesanti e reggenti, che determinava l'intero

significato della costruzione. L'architettura romana invece eliminò colonne ed architravi per definire i suoi spazi soltanto con i muri d'ambito e con le volte, e queste costruì non a pietre ma a cemento — dissimulandone così la « funzionalità » —; e poi le traforò fino a trasformarle in esili diaframmi ottici, senza sostanza. Ma nemmeno di questa irrazionalità si tenne paga: volle togliere alla rappresentazione spaziale anche l'ultimo sospetto di struttiva coerenza, allontanando sempre più dal vano centrale cupolato ogni indicazione di sostegno, sì da rendere l'immagine funzionalmente immotivata. In edifici come Minerva Medica o S. Costanza, è già embrionalmente applicato il raffinato e calcolato sistema di trasmissioni laterali del peso e di contrafforti, per mezzo del quale il rapporto tra il peso della copertura e i relativi sostegni viene trasferito *fuori* dello spazio centrale, sulle nicchie o sull'ambulacro. Con ciò i sostegni sono sottratti allo sguardo dell'osservatore, il quale nell'interno dello spazio non ha una precisa « ragione » della connessione tettonica della costruzione che lo definisce: poiché le pareti, su cui le volte appoggiano, sono traforate, smaterializzate, ridotte a leggeri diaframmi, esse non appaiono tali da poterle sostenere, e d'altronde non v'è null'altro di visibile che legittimi il sostegno di volte, le quali sembrano, così disancorate, reggersi da sole nel vuoto. Cotesto diviene possibile soltanto dopo che, attraverso una serie facilmente ricostruibile di tentativi, il sistema reggente dell'edificio romano, per mezzo dell'enucleazione dalla massa murale dei gangli di resistenza, s'è trasformato in un sistema di *punti isolati d'appoggio*, cioè in un telaio di piloni isolati, tra i quali le leggere e traforate pareti s'inseriscono come semplici diaframmi di riempimento.

Nelle Terme di Diocleziano, per es., o nella basilica di Massenzio, il peso delle volte non grava sulle pareti della « navata centrale » ma sui piloni; la parete risulta quindi quasi total-

mente scaricata. Inoltre, lo stesso gravare della volta sui piloni viene dissimulato agli occhi dell'osservatore, perché essi sono mascherati da colonne addossate, le quali, in realtà, non potrebbero sostenere quell'enorme peso. Questo è invece trasferito sulle controstrutture che stanno al di fuori dello spazio centrale, sopra le « navate » minori: i piloni sono contraffortati da archi che trasferiscono il peso sugli spazi laterali. Ma pure in questi spazi secondari i sostegni sono dissimulati. I contrafforti si trovano sugli ambulacri; ma poiché essi ricevono il peso da una catena di archi rampanti che traversano lateralmente *al di sopra e al di fuori* della loro copertura, nemmeno qui l'osservatore è conscio che queste membrature — in origine dissimulate da lastre marmoree — sono, costruttivamente, la parte principale dell'edificio. Infine, è sempre al di fuori anche di queste « navate laterali » che la spinta della grande volta mediana finisce di scaricarsi, poiché tale spinta, per mezzo dei graduati contrafforti scendenti obliquamente, va a morire nelle torreggianti sopraelevazioni delle pilastrate esterne.

Questo sistema, già così maturo in edifici romani come le terme di Diocleziano o la basilica di Massenzio, è, evidentemente, il sistema che viene direttamente ereditato dall'architettura paleocristiana dell'occidente, che lo perfeziona (S. Lorenzo a Milano, S. Vitale a Ravenna) e infine viene assunto con nuova grandiosità « imperiale » dalle costruzioni giustiniane di Antemio di Tralle (S. Sergio e Bacco, S. Sofia, SS. Apostoli a Costantinopoli). Esso risponde chiaramente all'unitaria e già tante volte notata tendenza tardoromana a smaterializzare gli spazi; ed è ovvio che uno spazio così irreal, illimitato, sia accolto con piena partecipazione dalla spiritualità cristiana. Significa infatti anch'esso, questo sistema, un progressivo allontanare, trasferir fuori dalla diretta immediata visione tutto ciò che può dare l'impressione d'uno spazio razionalmente misurabile;

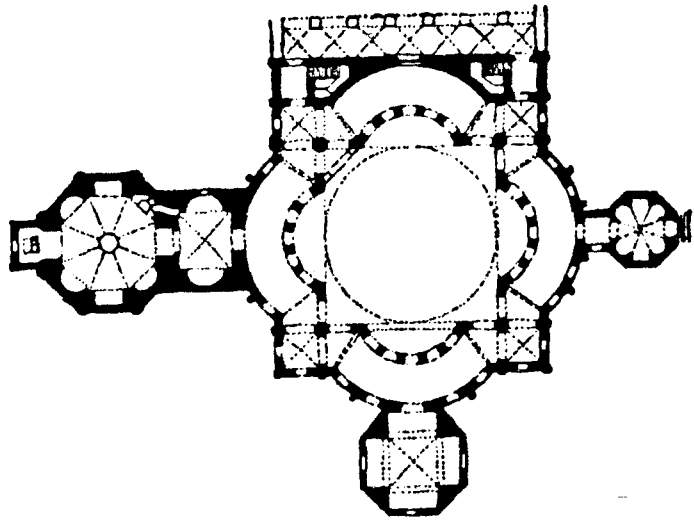
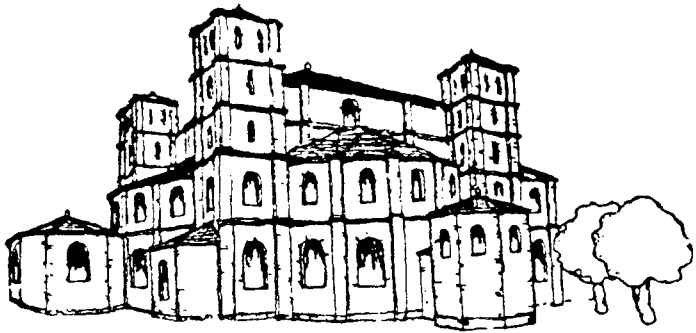


Fig. 28 *S. Lorenzo a Milano. Ricostruzione e pianta.*

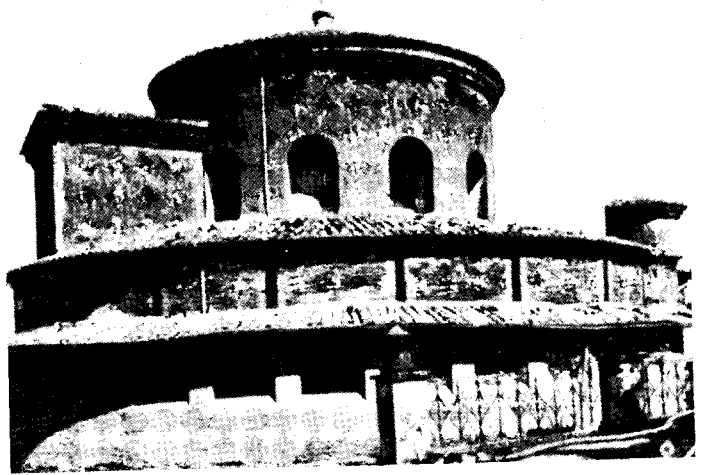


Fig. 29 *S. Lorenzo, Milano.*



significa anch'esso un togliere sostanza allo spazio, un dar modo di costruire immagini spaziali illusive.

6. - Il primo edificio, quello che apre la serie dei grandi templi cristiani più diretti eredi della tradizione architettonica tardoromana in ogni suo aspetto, è, oggi, il S. Lorenzo di Milano di cui non è impossibile ritrovare la forma originale al di sotto delle ricostruzioni: opera che, nel suo complesso, possiamo considerare indice del gusto architettonico romano occidentale, del periodo di Teodosio (fine del IV secolo), oltre che della cultura «aulica» mediolanense, ch'ebbe in quel tempo una splendida fioritura. È evidentemente un edificio, il quale si trova alquanto più innanzi sulla linea di evoluzione, tracciata poco fa, che partendo dagli antichi mausolei a tumulo giunge alle rotonde circondate da ambulacro, del tipo di S. Costanza, e agli ancor più maturi sacelli con cupola su quattro appoggi isolati, quali S. Giusto a Trieste o Hossios David a Salonico. S. Lorenzo, anzi, fonde in qualche modo insieme questi due ultimi moduli. In esso, a poco meno d'un secolo di distanza da S. Costanza, l'immaterialità dello spazio appare straordinariamente accentuata. In S. Costanza la parete del vano cupolato centrale era rotta dai colonnati soltanto nella parte inferiore; in S. Lorenzo anche tutta la parte superiore si discioglie nei matronei. In S. Costanza la forma rotonda dell'edificio conservava ancora un chiaro legame tra cupola e sostegno, e quindi sostanzialità allo spazio; in S. Lorenzo la cupola appoggia (probabilmente in origine attraverso pennacchi) su piloni isolati legati da esedre, che si aprono sugli ambulacri, i quali alla loro volta s'incurvano in grandi nicchie che sporgono dal perimetro. Ma il peso della cupola non si scarica sui pilastri visibili dal vano centrale: è trasmesso sugli ambulacri e va infine a cadere nelle quattro grandi torri angolari esterne. Tuttavia la

cupola sembra sorretta dall'involucro del vano centrale ch'essa corona, e poiché quest'involucro è ridotto ad un traforo, ad un ritmico, continuo seguirsi di aperture, di larghi intervalli, di aperti valichi, essa sembra staccarsi e liberarsi: assume un'immagine d'una leggerezza fin allora non raggiunta, accentuata dal sistema d'illuminazione che la taglia, per così dire, alla base.

Dovunque sostis o si volga, l'osservatore non riceve l'impressione di una forma di spazio definita, ma espansa, senza precisi limiti materiali. A quest'effetto contribuiscono fortemente gli ambulacri, sopra tutto quelli dei matronei, dei quali, dal vano centrale, si hanno soltanto visuali oblique, sfuggenti su spazi indeterminati, complicati dal moltiplicarsi degli appoggi per il già notato trasferimento su di essi del peso della cupola.

Qui dunque si può aver chiara l'idea di quanto quest'architettura sia, nel suo perfetto calcolo costruttivo, spazialmente illusiva, quanto lontana dal classico. L'accentuazione ellenica, o anche la semplice dichiarazione proromana delle coerenze dei sostegni entro lo spazio centrale, ne ancorava l'immagine ad uno scheletro geometrico ed alle razionali necessità tettoniche, rendendo così cotesta immagine obbiettiva. Col trasferimento del sistema dei sostegni sugli ambulacri laterali, lo spazio mediano viene sganciato da tali dichiarazioni razionali, e si può risolvere in una immagine colorata, ignara di necessità statiche e priva di obbiettivi appigli plastici. Ma anche lo spazio degli ambulacri è veduto come immagine (ciò che non avveniva ancora a S. Costanza), tanto in se stesso, quanto come spettacolo contemplato dal vano centrale: e ciò perché anche quello spazio, dove lo scheletro costruttivo non può essere abolito, viene in altro modo irrazionalizzato. Ciò si ottiene, sia trasferendo sui grandi piloni esterni le spinte delle volte, sia, all'interno, moltiplicando agli appoggi delle volte minori al piano terra e nei matronei, in modo da diluirli e disperderli, e disponendoli

in maniera, che non diano visuale nettamente prospettica — che accennerebbe ancora ad un carattere fisico dello spazio — ma incerta, intercalare, varia di assi e di direzioni. Così, quel senso d'irrazionale e d'indefinito, che nel vano centrale s'è ottenuto con la liquida, espansa unità d'uno spazio immensurabile perché immotivato costruttivamente, negli ambulacri si ottiene con la frammentata molteplicità di spazii minori. Essa consente che non se ne scorga chiara la fine; che il nostro sguardo si perda, non nell'immensità della dilatazione luminosa, ma nell'incerta fluttuazione della penombra; che, comunque, i limiti vengano anche qui dissimulati ed anche questo spazio si risolva « ad infinitum ». Ancor più coerente è, in quest'ordine, il significato degli ambulacri veduti dal vano centrale. Qui, il visitatore si vede intorno, non una parete chiusa, ma una corona di ondulanti esedre trasforate; e attraverso i loro valichi, ed oltre questi, scorge nella penombra frammenti di volte oblique, e parti di colonne, ed archi interrotti, sicché ha l'impressione che in qualche luogo d'un invisibile spazio pendano disancorate misteriose volte che si perdono lontano nella profondità e trasferiscono la loro reale definizione dello spazio in un'irraggiungibile lontananza, oltre il diaframma ottico che chiude il vano in cui egli si trova.

7. - Tuttavia, in S. Lorenzo, la grande dilatazione dello spazio centrale rispetto agli ambulacri, la posata ampiezza delle esedre che raccolgono nel loro giro una calma atmosfera, il forte architrave che divide il piano terra dai matronei e circonda orizzontalmente, come una continua cintola, il libero vano di mezzo, danno il senso di uno spazio esteso, fermo, che conserva ancora molto della severa e sicura gravità romana. Questo senso è invece scomparso in S. Vitale di Ravenna, che, poco più d'un secolo dopo, porta l'architettura tardo romana alla sua espressione più matura, più

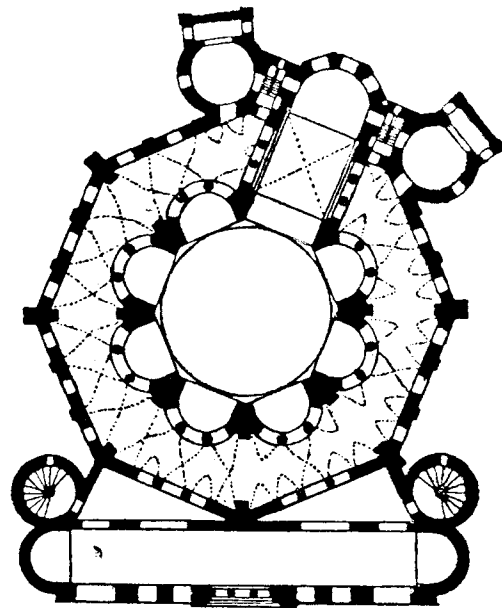


Fig. 30 S. Vitale, Ravenna. Interno.

Fig. 31 S. Vitale, Ravenna. Pianta.

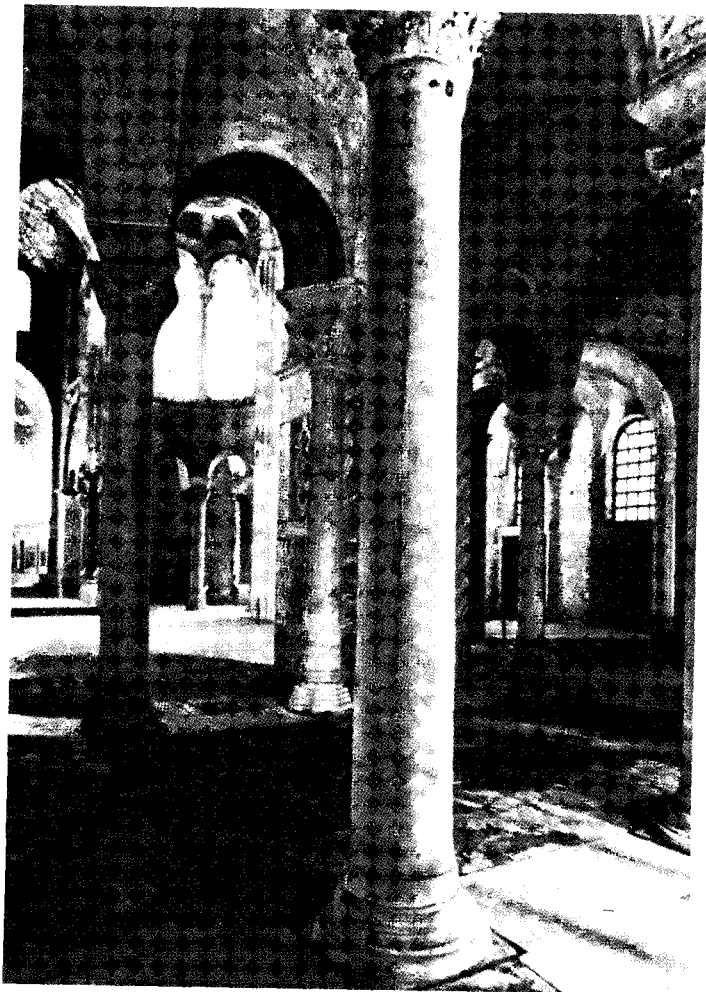


Fig. 32 *S. Vitale, Ravenna. Sezione.*
Fig. 33 *S. Vitale, Ravenna. Interno.*

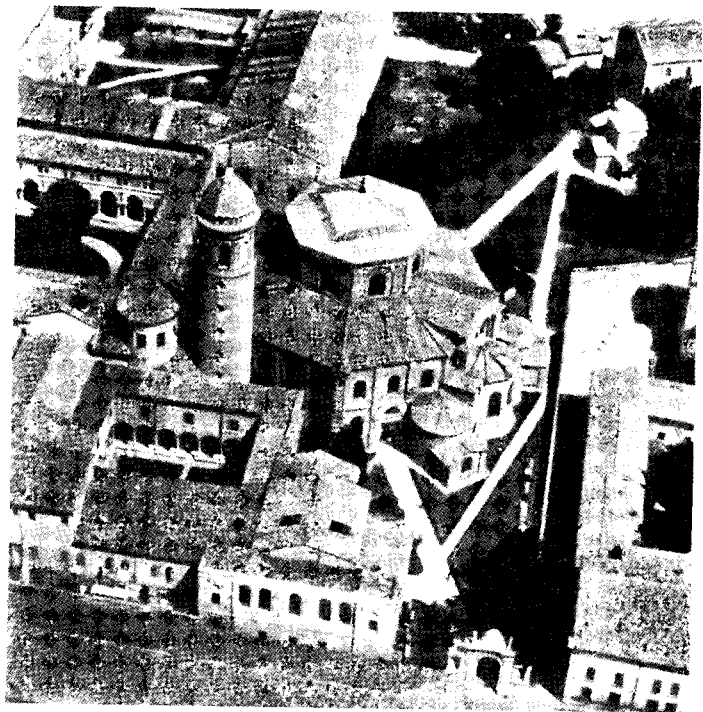


Fig. 34 *S. Vitale, Ravenna. Veduta aerea.*

sorprendente, più immediatamente premedievale. In S. Vitale, nessun architrave ferma orizzontalmente l'innalzarsi dei pilastri, che s'elevano altissimi sino al volo della cupola. L'equilibrio antico de' due assi fondamentali della costruzione — l'orizzontale e il verticale — che in S. Lorenzo si manteneva ancora, assicurando una calma posatezza allo spazio, in S. Vitale è decisamente spezzato a favore dell'asse verticale. L'impressione d'uno spazio fermo e riposante risulta quindi annullata, e sostituita da un senso di viva inquietudine spaziale, che include una dinamica spinta verso l'alto. L'effetto è accentuato da una quantità di mezzi e di espedienti costruttivi. La posizione obliqua dell'ardica, per esempio: essa fa sì che chi entra in chiesa, riceva subito impressioni di spazio trasversali, tangenti, fugitive, e sia perciò subito sottoposto ad una inquieta tensione. Procedendo, sempre per la singolare posizione dell'atrio, l'osservatore si trova d'un tratto e senza preparazione alcuna al centro di uno spazio agitato, variabile, che, per l'imminenza delle pareti che incombono, non si può risolvere che verso l'alto: la posizione dell'atrio è dunque un espediente di più per accentuare il movimento verticale dello spazio. La forma e la posizione delle esedre accrescono il significato dinamico di questo spazio: esse non sono le larghe e basse conche accoglienti una tranquilla atmosfera di S. Lorenzo, ma sono aperture assai più strette e profonde, protese, irraggianti, che danno su ambulacri molto più sviluppati e articolati; il loro significato d'impulso divergente è sottolineato nella maniera più esplicita dalla straordinaria profondità del bema, che s'inserisce nella loro corona, e finisce di distruggere ogni effetto accentratore del vano di mezzo. All'immobile, definito e ancora in certo senso sostanziale (sebbene espresso con mezzi illusivi) spazio di S. Lorenzo, si sostituisce in S. Vitale un inquieto oscillare tra due impulsi divergenti, l'uno determinato dal risucchio verso l'alta cupola, l'altro

dall'irraggiare verso indefinite lontananze attraverso le fonde esedre; e questa risacca, in cui si attua il definitivo disciogliersi di quanto ancora rimaneva degli antichi blocchi spaziali, annienta ogni senso di corporeità e lo sostituisce con una piena immaterialità.

A ciò s'accorda il modificarsi degli elementi costruttivi e dello stesso schema planimetrico. La parete, in S. Vitale, appare assai più disciolta; le esedre, più slegate dai nuclei portanti — gli altissimi pilastri — che ne risultano isolati; i contrafforti, resi quasi completamente invisibili e trasferiti addirittura all'esterno. Gli ambulacri, assai più sviluppati, girano tutt'intorno allo spazio centrale, determinando una serie continua di cangianti punti d'osservazione su questo spazio. Il bema s'è fatto straordinariamente profondo. A differenza dalle esedre, che s'aprono su una penombra variata da lontani passaggi trasversali di luce, la conca del bema ha tre grandi finestre arcuate, intorno alle quali si raccoglie un alone di luce, che ha innanzitutto la funzione di aumentare la profondità, perché, contrastando con la penombra delle esedre e con la tenue, uniforme illuminazione piovente dalla cupola nello spazio centrale, attira di colpo la conca del bema a lontananze insondabili. Ciò accresce il senso profondamente crepuscolare-mistico della chiesa, intensificato dai mosaici, il cui scintillamento ricamente colorato appare, secondo i varii e mutevoli giochi di luce, ora sommerso e remoto, ora immediato e vivo, dando così una mobilità ancor maggiore ai riferimenti di questo spazio del tutto illusorio. E la parete non appare solo traforata da archi ed arcate; ma addirittura trasformata in zone cangianti d'un'immateriale ste-sura cromatica: le parti piene fatte di marmi dai colori ricchi e preziosi (colonne), o trattate a traforo (capitelli) o coperte di lastre marmoree e di mosaici (pilastri) perdono non solo ogni sostanzialità, ma anche il senso della loro « posizione » precisa, fluttuano nell'atmosfera densa di

colore, paiono avvicinarsi o allontanarsi secondo i giochi della luce, le vicende delle ore e delle stagioni, i punti in cui l'osservatore si sposta; e le parti vuote, cioè i valichi sul bema e sugli ambulacri, diventano (per l'assai aumentata ampiezza, rispetto a S. Lorenzo, di questi spazi), non più aperture su spazi chiusi, ma immagini di profondi strati di spazio, i cui limiti rimangono invisibili. Così il vano centrale di S. Vitale appare circondato non da pareti, ma da zone di spazio immerse nella penombra estendentesi oltre ogni sensibile limite. In S. Vitale, dunque, assai più che in S. Lorenzo, e più, anche, che in qualunque altro monumento d'ogni tempo e d'ogni civiltà, noi assistiamo al compiersi sotto i nostri occhi di quella « distruzione della materiale totalità dello spazio, che è uno dei più sorprendenti raggiungimenti dell'architettura tardoantica ».

E giustamente Zaloziecky, dopo un accuratissimo, esauriente confronto tra i monumenti bizantini contemporanei, tra la stessa S. Sofia, e S. Vitale, può concludere che « questa chiesa ravennate segna un grado di evoluzione più avanzato, nel senso della tendenza all'immaterialità della forma spaziale. L'edificio è più intimo e più lontano dal senso sostanziale dello spazio: in questo esso ha superato non soltanto S. Sofia, ma forse anche tutto quanto l'architettura tardoantica sia stata in grado di produrre nel suo impulso a vincere la materialità con mezzi ottico-illusivi. Da un lato dunque l'edificio ravennate segna una tappa più avanzata, rispetto a S. Sofia, nel cammino direttamente determinato dall'intera tendenza dell'architettura tardoantica; ma d'altro lato l'importanza di S. Sofia risiede nell'applicazione dello stesso mezzo smaterializzante alle gigantesche monumentali dimensioni della costruzione a blocchi di masse, le quali in questo tempo in occidente erano già state abbandonate in conseguenza della caduta dell'impero romano; mentre nella capitale dell'impero romano d'oriente poterono essere

accolte e messe a frutto nell'ambito dell'ininterrotta tradizione di un'arte romana profana, propriamente imperiale, non ancora venuta meno. Dobbiamo perciò ammettere che, dal punto di vista d'una superiore valutazione storica di questo problema, l'avvenire dell'architettura occidentale non è ora affidato alla monumentale, imponente architettura a blocchi bizantina, la quale in definitiva, nell'accettazione della tendenza all'immaterialità, si ferma a mezza strada e l'interpreta alquanto superficialmente e con significato ambiguo; ma piuttosto all'architettura romana occidentale, la quale risolve assai più radicalmente il problema artistico del suo tempo, e in tal modo fa già vivamente presentire quelle tendenze, che più tardi prenderanno forma e matureranno entro l'architettura del medioevo d'occidente ».

IL SENSO BIZANTINO DELLO SPAZIO

Infatti, non è tanto la spazialità bizantina di S. Sofia, quanto quella tardoromana di S. Vitale, che sta alla base dell'architettura « nuova », cioè di quella occidentale del medioevo: preromanica, romanica e gotica. Nell'arte bizantina non si arriva fino in fondo: non si compie cioè l'ultimo, definitivo passo verso l'annullamento del senso « antico » dello spazio. Come nella pittura e nella scultura bizantina rimane sempre, irrigidito e imbalsamato, il concetto della corporeità, sebbene riferita pittoricamente al piano, e non si giunge mai a risolvere tutta l'espressione in quell'elemento che, in una concezione a superficie inestesa, era l'unico mezzo del tutto coerente: la linea, così nell'architettura bizantina non venne mai completamente superata l'antica sostanzialità dello spazio; e, pur disgregandolo e rendendolo illusivo, non si rinunciò mai, nei singoli elementi, ad accenni di carattere prospettico. L'arte bizantina « non si staccò mai con taglio netto dalla tradizione antica, e in definitiva non portò l'evoluzione fino alla radicale rottura coi principi dell'Antichità (e viceversa non raggiunge il Rinascimento). Non fu in grado, per così dire, di decidersi a formare il mondo in maniera grafica anziché pittorica »¹.

¹ PANOFSKI, *Perspektive als symbolische Form*, « Vorträge Bibl. Warburg », 1924-25, p. 260.

1. - Il distacco avviene invece nell'arte medievale dell'occidente, nella quale « la linea non è più altro che linea, cioè mezzo di espressione grafica generis sui, col puro significato di limite ed ornamentazione della superficie; cioè non vi è più il minimo accenno ad una spazialità seppure immateriale... Con questa radicale trasformazione si è, evidentemente, rinunciato per intero ad ogni illusione dello spazio; ma tuttavia è qui che dobbiamo cercare gli albori della visione spaziale veramente moderna: ché, se la pittura romanica riduce nello stesso modo e con la stessa risolutezza corpo e spazio sul piano, essa ha invero confermato con ciò l'omogeneità fra corpo e spazio, tramutando la sua poco salda unità ottica in una ben salda unità di sostanza. D'or innanzi, corpo e spazio sono strettamente congiunti e, se in seguito il corpo si libera dallo spazio che lo lega, esso non può crescere senza che lo spazio cresca in misura uguale... »². Non è difficile riconoscere che alle origini di un tale rivolgimento stanno edifici romani d'occidente, come S. Vitale, più che romani d'oriente, come S. Sofia.

La prima delle grandi lingue artistiche nuove, quella romanica, è una lingua neolatina, non neogreca. L'arte bizantina storicamente non ebbe un compito innovatore ma conservativo, ed esso è annunciato già dai suoi primi albori, quando « è attestato anche dal fatto che tra S. Sofia e S. Lorenzo — un edificio alquanto più antico di S. Vitale — sussistono relazioni in larga misura più strette che tra S. Sofia e S. Vitale, contemporanei. La parentela tra quei due edifici risiede nel concetto di spazio, oltre che nel sistema dei sostegni e di soluzione della cupola... » (Zaloziecky). E la differenza è resa più evidente dal confronto tra S. Vitale e S. Sergio e Bacco, fabbriche quasi esattamente coeve. Il distacco è sensibilissimo già dall'esterno. Di fronte alla nitida struttura esterna di S. Vitale, alla chiara divisione

² PANOFSKI, *loc. cit.*

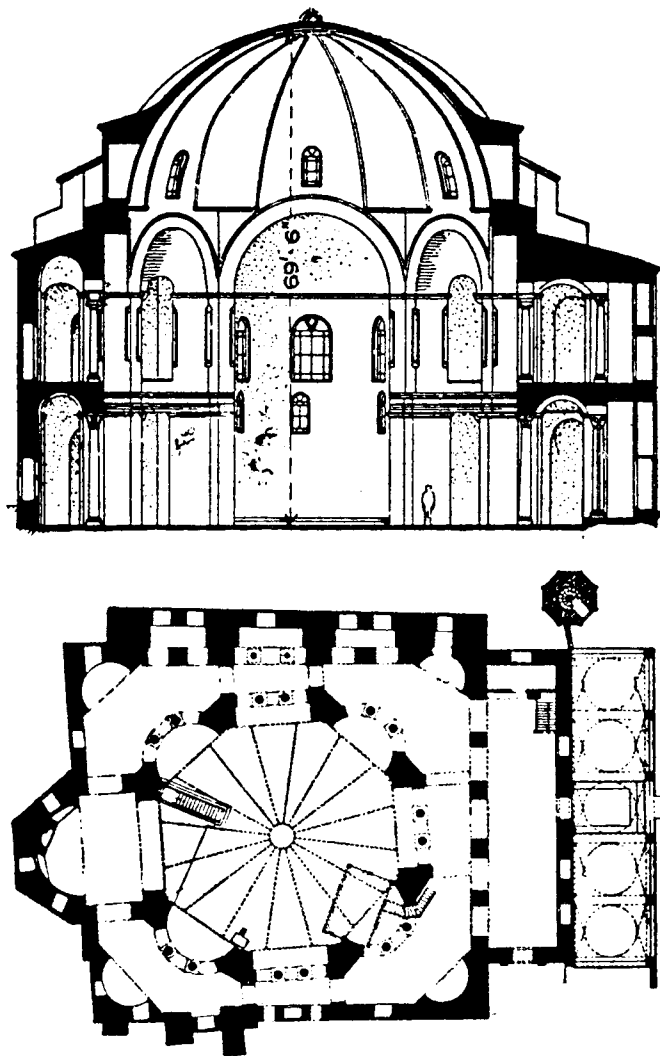


Fig. 35 S. Sergio e Bacco, Costantinopoli. Sezione e pianta.

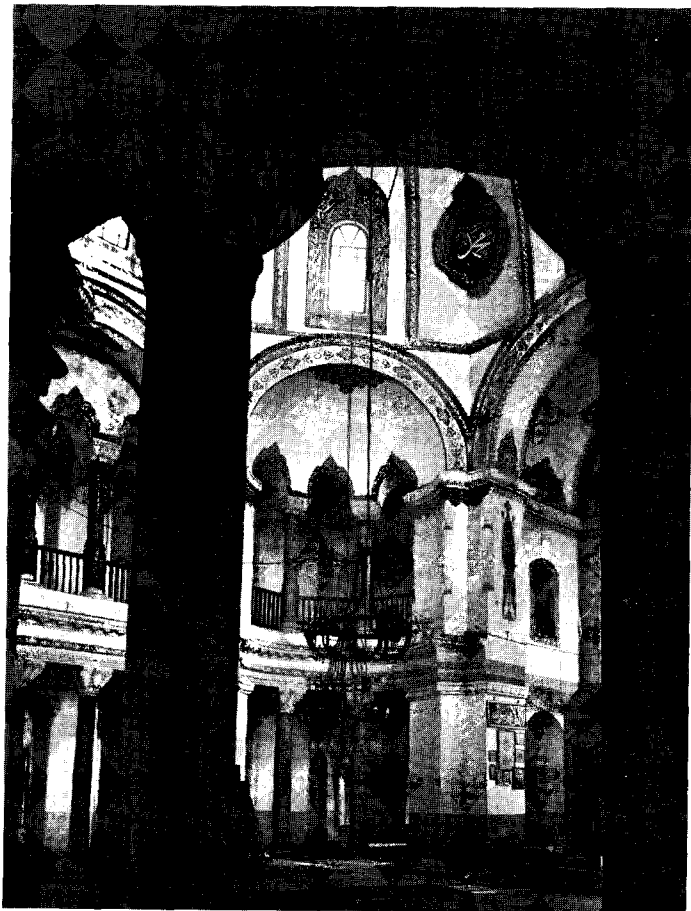


Fig. 36 *S. Sergio e Bacco, interno.*

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

All'interno, le differenze sono ancor più sensibili. In S. Vitale il preponderante sviluppo in elevazione, il maggior avvicinamento dei pilastri e la conseguente aumentata profondità delle esedre disposte in continua corona e traforate dai due ordini di triplici arcate provocano un movimento di risacca che determina non una superficie riposante, ma un'inquieta, cinetica visione dello spazio. Le esedre sembrano immergersi in uno strato di spazio senza limiti. In S. Sergio e Bacco la larghezza supera l'altezza; manca la corona di esedre, e v'è invece l'arcaica (ancora medioromana) disposizione delle quattro nicchie d'angolo intercalate con intercolunni rettilinei; i pilastri appaiono bassi, radi, lontani; le nicchie, beanti; la cupola si lega alla sottostante massa di parete e l'opprime, così che le strutture dell'ottagono centrale sem-



brano compresse e respinte contro le pareti esterne, sulle quali si campiscono, togliendo agli ambulacri il significato di corridoio aperto continuo ed il loro effetto ottico. In S. Sergio e Bacco manca l'elastica, oscillante linea continua d'archi di S. Vitale, e vi sono invece architravi massicci, che mettono in valore lo spessore delle pesanti muraglie e accentuano le strutture orizzontali più ancora che in S. Lorenzo. Come qui, anche in S. Sergio e Bacco i pilastri non s'innalzano snodati e ininterrotti fino alla cupola, ma sono nettamente tagliati a metà dalla continua linea degli architravi, i quali determinano una disposizione piatta, orizzontale dell'intero spazio. Inoltre, gli architravi sono plastici, proporzionati in senso classico, profondamente articolati e ancora rigidamente impegnati nella massa. Questa struttura plastica, che sottolinea ellenisticamente il gioco tettonico e limita l'effetto di superficie ottica della parete, si ripete nel fregio sui matronei, il quale, malgrado gli archi, si unisce figurativamente ai capitelli delle esedre in una continua orizzontale, parallela a quella del piano inferiore, e in tal modo non può che accentuare ancor più la piatta uniformità dello spazio.

Mentre dunque in S. Vitale la tendenza tardoromana all'immaterialità spaziale raggiunge il suo più alto risultato, attraverso il disciogliersi della parete, il verticalismo dell'asse costruttivo, l'accentuazione dell'irraggiamento in profondità, il superamento d'ogni rappresentazione del rapporto tra pesi e sostegni: sicché il senso antico della materia e del peso vi appare meravigliosamente vinto, nella chiesa contemporanea di Costantinopoli, sebbene derivi pur essa, manifestamente, dagli stessi precedenti romani e pur essa si inserisca nell'unitario processo evolutivo tardoromano, rimangono ancora sensibilissimi residui di omogenei effetti di massa, di spazialità sostanzialmente definita, plasticamente e tettonicamente rappresentata. Giustamente dunque ri-

pete Zaloziecky che, « mentre l'occidente romano, nell'ultima tappa della sua evoluzione, Ravenna, ha portato coerentemente fino alle sue ultime conseguenze il processo di smaterializzazione, l'architettura dell'oriente romano è rimasta assai più tenacemente attaccata allo stadio antecedente cotesto ultimo grado di sviluppo; ed ha serbato la massiccia rigidità del blocco con le sue tendenze sostanziali più fortemente irrisolute. Soltanto così ci si può spiegare come in S. Sergio e Bacco si trovi una corrispondenza con l'architettura blocco-massiva medioromana assai più forte che a Ravenna... ».

2. - È ovvio che, precisando tali divergenze formali tra occidente e Bisanzio, non si avanzano giudizi di qualità, o, tanto meno, si stabilisce una graduatoria di apprezzamento estetico. Quanto a valore artistico assoluto, S. Sofia non è senza dubbio inferiore a S. Vitale. Ed è pur chiaro che l'unitaria dilatazione dello spazio bizantino: quel senso di vani larghi, calmi, « rappresentati » così da consentire una, per così dire, platonica *contemplazione* dello spazio, risponde a tutto il carattere della spiritualità di Bisanzio; così come il senso inquieto, mosso, già quasi drammatico, dinamicamente agito e sentimentalmente partecipato dello spazio di S. Vitale, risponde al carattere attivistico della mens romana e quindi del cristianesimo dell'occidente.

Il senso, poi, di poco articolata uniformità spaziale degli edifici bizantini rispetto ai contemporanei occidentali trova una sua ragione storica nella maggiore azione, a Bisanzio, dell'eredità ellenistica, la quale, s'è visto, aveva tenacemente conservato fino all'epoca giustiniana il gusto per i vani diffusi cinti di mura e coperti non da cupole ma da tettoie lignee. E qui si può infine ravvisare quale fu il significato davvero concreto delle persistenze ellenistiche nella cultura figurativa bizantina. L'elastico trattamento dello spazio di S. Vitale deriva in linea diretta, e senza alcun

intervento di « influenze » esterne, dall'elaborazione romana occidentale di edifici accentrati e cupolati: dal Pantheon a Minerva Medica a S. Costanza a S. Lorenzo. S. Sergio e Bacco deriva anch'essa, costruttivamente, e per innumeri elementi di lessico, da questa corrente (e basterebbe la presenza della cupola, degli ambulatori, il trasferimento dei contrafforti, e tutto il risolversi della definizione spaziale sulla parete, ecc. a provarlo), ma ne viene acclimatando le espressioni in un « ambiente », dove più direttamente, e da tempo lunghissimo, era radicato il gusto per gli inerti spazi indivisi privi di cupola. E anche per ciò che S. Sergio e Bacco, e la stessa S. Sofia, hanno perduto l'agile e attiva soluzione spaziale di S. Vitale ed esprimono, con mezzi prettamente romani, uno spazio che ha ancora qualcosa di ellenistico, che per qualche lato, più che a S. Vitale, somiglia a quegli edifici — come per es. la cattedrale di Bosra — che, s'è visto, sono privi di cupola e debbono a cotesta loro mancanza molte delle loro particolarità figurative, e specialmente l'inarticolata inerzia del loro spazio.

Non è, questa, una constatazione irrilevante. A parte il fatto ch'essa pone nella sua giusta luce il problema delle origini bizantine, lo studio delle architetture medievali in Occidente e in Oriente dimostra che le due grandi zone artistiche europee tennero sempre, sostanzialmente, fede ciascuna a quella particolare interpretazione della spazialità tardoromana, che vediamo affermarsi in questi monumenti del VI secolo. In altre parole: l'architettura dell'occidente, nelle sue espressioni più schiette, non smentì mai il carattere, d'origine romana occidentale, di massa, patetica, definitiva soluzione dei residui spaziali « antichi » (accentuata poi dall'horror vacui e dalla tipica tensione lineare del gusto barbarico); mentre l'architettura bizantina, e quelle dell'oriente europeo, che tutte più o meno, compresa l'islamica, ne derivarono, mantennero qualcosa dell'antica, e ancora con residui ellenistici, concezione d'uno

spazio vacuo e uniforme, privo di tensioni drammatiche. Tanto che, sulla base di questo criterio distintivo, sarà spesso possibile dirimere il significato diverso di forme solo per grossolana apparenza simili nell'un campo e nell'altro (per es. le cattedrali romaniche e quelle armene); e nelle zone di confine, dove variamente agiranno il flusso e il riflusso continuo dell'occidente e dell'oriente, precisare con maggiore concretezza la « parte » dell'uno e dell'altro. Nelle zone occidentali più aperte a simpatie bizantine, come l'alto Adriatico e, sopra tutto, Venezia, si potrà individuare l'effetto delle tenaci persistenze paleocristiane e dell'influsso bizantino appunto in codesto allargarsi della spazialità, allentarsi delle tensioni e preponderare dell'inarticolata vacuità contemplativa, pure in edifici che, per altri aspetti, appartengono senza dubbio alla cultura architettonica dell'occidente.

LO SPAZIO NELL'ARCHITETTURA ESARCALE
E NELL'ARCHITETTURA MEDIEVALE
DELL'OCCIDENTE

In particolare, il criterio che s'è venuto via via chiarendo ci è utile per la precisazione critica dell'architettura esarcale, e di conseguenza dell'architettura veneziana delle origini: le quali sono state da altri considerate « protoromaniche ». Considerazione inesatta, perché v'è una nettissima radicale distanza tra l'architettura esarcale e quella romanica: tale da non poter esser colmata con l'ovvio criterio di modificazioni, maturazioni, ecc. avvenute per via di logico sviluppo del gusto. Sono i significati stessi dei due linguaggi, che sono diversi, diremmo antitetici, fin dall'origine, fino dal più profondo della loro sostanza. E basterà riflettere su quello che è il vero carattere della genuina arte romanica, per averne chiara l'idea.

1. - In sostanza, l'architettura esarcale conserva il significato figurativo delle basiliche paleocristiane, mantenendone la spazialità vacua e indifferenziata, che era già stata superata in S. Vitale; ma che durante il periodo di dominio bizantino a Ravenna ebbe un'ovvia reviviscenza. Le lesene, le arcatelle cieche, le archeggiature moltiplicate, che compaiono in codest'architettura, riappariranno senza dubbio anche nelle costruzioni romaniche, e forse non senza un certo rapporto di dipendenza di queste da quella. Ma vi assumeranno un ben diverso significato. Nell'arte romanica, il loro oggetto, che si farà subito, per effet-

to dell'azione del gusto barbarico, assai più forte e più scabro, innesterà nel piano, divenuto una « massa » pittorica assoluta, un risalto schiettamente lineare, la cui pittoricità non si effonderà nel paleocristiano cromatismo di superficie; ma riassumerà su questa superficie, e ravviverà di commenti, le interne divisioni delle masse spaziali: avrà quindi già un valore compositivo. Nulla di ciò nelle lesene e negli archi esarcali: i quali, se è permesso il bisticcio, anziché comporre, scompongono la sostanza della massa: vale a dire la risolvono in quella superficie di colore che è caratteristica del gusto paleocristiano e bizantino. La tenuità di quelle lesene, infatti, le riduce a semplici motivi cromatici, privi di sostanza; la loro monotonia fa sì che il loro valore sia tutto in quella ripetizione ritmica, la quale potrebbe essere continuata oltre i limiti delle cortine murarie, all'infinito: tale motivo, anziché aver il compito di definire linearmente una certa composizione di blocchi, come nell'architettura lombarda, ha il significato opposto, di risolvere la massa in superficie e, di questa, suggerire una pura estensione oltre i limiti dell'oggetto: renderla cioè indefinita. E appunto in questo voler esprimere l'indefinito spaziale per mezzo d'una superficie cromatica, si rivela, tipicamente, il gusto paleocristiano e protobizantino. Sulle pareti delle pievi esarcali la luce non si condensa: non si taglia in linee, come, per es. sulla facciata del Duomo di Modena o d'altre chiese romaniche: vibra sottilmente senza infrangersi, tendendo a trasformare la massa muraria in una superficie senza peso, diafana, permeabile all'atmosfera; obbedendo alla stessa istanza di gusto che porta a variare col gioco delle finestre via via crescenti la superficie dei fusti dei campanili cilindrici, caratteristici di quest'architettura.

Ancor minori « precedenze » romaniche sono avvertibili all'interno delle basiliche esarcali. Non può illudere la presenza dei pilastri in luogo delle colonne — pilastri che spesso si conformano a

T, cioè prendono quasi l'aspetto di embrionali piloni polistili, i quali hanno riscontro in mensole o in paraste applicate ai muri perimetrali, quasi fosse già presentato il sistema costruttivo dei costoloni. Ma in realtà si tratta di elementi (analoghi a quelli di altre architetture basilicali provinciali, come l'africana, che avevano talvolta pilastri in luogo di colonne) i quali danno soltanto l'illusione d'essere qualcosa di simile ai pilastri romani: infatti essi non sostengono volte — che ne legittimerebbero la funzione strutturale e ne chiarirebbero il significato figurativo —, ma sempre, gli antichi tetti a capriate: sicché anche per questo lato le chiese ricadono sotto il segno paleocristiano basilicale. Infatti, com'è noto, la maggiore « novità » costruttiva dell'arte romanica risiede proprio nell'adozione della volta a crociera: la quale può essere assunta a simbolo di questo gusto artistico completamente nuovo. Se infatti la copertura a capriate delle basiliche paleocristiane e di quelle esarcali implica « la distribuzione dei sostegni in superficie entro le parallele prospettiche, la volta a crociera riassume divergenti orientamenti spaziali in un solo valore di profondità: ed i valori di peso e di resistenza che si connettono a quel valore spaziale si definiscono non solo lungo le superfici prospettiche, ma lateralmente: onde la necessità di contrapporre puntualmente spinte e contospinte nei pilastri a pianta composta, di reagire con contrafforti esterni all'incidenza delle forze, di comporre tutto l'edificio in una complessa relazione di pesi e di resistenze ». Insomma, è chiaro che l'architettura romanica accetta come suo fondamento linguistico non tanto la spazialità paleocristiana o protobizantina, quanto piuttosto la spazialità tardoromana qual era stata portata alle sue più mature espressioni dall'occidente, in edifici come il S. Vitale; non si limita cioè a risolvere la spazialità « sul piano cromatico, ancora impegnato, sia pure come deliberato superamento e come aperta opposizione, alla spazialità classica: ma vive drammaticamente le esi-

genze costruttive, contrappone puntualmente il sostegno al peso, la contropinta alla spinta, apprezzandone il contrasto piuttosto che il risolversi in equilibrio; ed il singolo dramma delle forze proietta nello spazio illimitato come in una suprema catarsi; allo stesso modo che, nella vita morale, il dramma umano non si contrappone più, come cosa profana, al dramma divino, ma in esso si risolve e trova dignità etica »¹.

2. - È chiaro poi che l'architettura romanica esprime cotesta sua esigenza, cotesta sua drammatica contrapposizione di masse, con un linguaggio assolutamente lineare — come già aveva notato il Panofski. Infatti, le singole forze, che, portando al massimo la tendenza alla drammatica inquietudine spaziale già presente in S. Vitale, si contrappongono in una basilica romanica come il S. Ambrogio di Milano, vi sono definite linearmente. « Se i diversi valori spaziali si risolvono pittoricamente su un unico piano sommariamente ma rigorosamente indicato dalla verticalità dei pilastri e dal suggerimento orizzontale della cornice degli archetti, le indicazioni lineari corrispondenti alle singole forze accentuano la diversità di qualità pittorica dei vari spazi; ed è dunque l'intensità e la frequenza della linea che, commentando e indicando i limiti delle masse, determina il valore dell'edificio, ora slanciandosi altissima a sostegno delle maggiori crociere e distinguendo le spinte degli archi trasversali da quelle dei costoloni, ora riducendosi a breve suggerimento di un più debole e appena accennato valore di sostegno, come nel sottile risalto che collega i pilastri dei matronei a quelli delle navate minori ».

Analogamente nell'interno del duomo di Modena « le membrature si risolvono nel taglio reciso dei profili che la luce definisce radendo » e la stessa « forma tondeggiante dei pilastri è commentata dai sottili risolti che la sbalzano, con ra-



Fig. 37 S. Ambrogio, Milano. Il cortile.

Fig. 38 S. Ambrogio, Milano. Interno orientale.

¹ ARGAN, *loc. cit.*

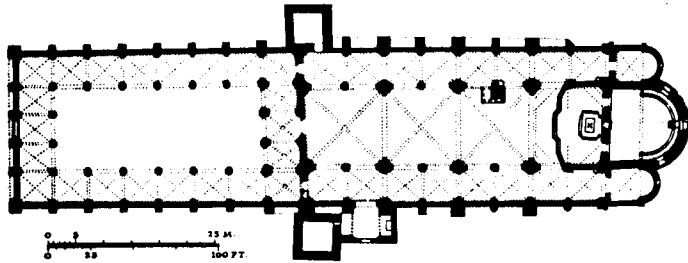
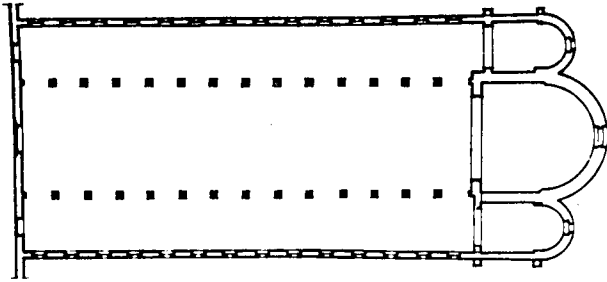


Fig. 39 S. Ambrogio, Milano. (Pianta della chiesa primitiva).

Fig. 40 S. Ambrogio, Milano. (Pianta della chiesa romanica, stato attuale).

«... il taglio di luce, alla superficie»²; è dunque con un linguaggio lineare che, come la scultura e la pittura, anche l'architettura romanica s'esprime, compiendo l'ultima trasformazione del gusto tardoromano dell'occidente, già presentita in S. Vitale, e invece non accolta, in questa sua maturazione estrema, di Bisanzio, dove perciò non si compie mai come in occidente il completo distacco dall'antichità. L'architettura esarcale, immemore dell'esempio di S. Vitale (come attesta anche il suo attenersi esclusivamente a schemi basilicali, ripudiando le costruzioni accentrate e cupolate) e riportata, per così dire, indietro dall'influenza bizantina, rimane sempre profondamente impegnata nello spazio paleocristiano-bizantino. Come le sue lesene e i suoi archetti esterni, così le sue interne membrature, compresi i pilastri, non hanno il minimo valore compositivo, tanto meno definito linearmente; ché anzi, murando, per così dire, i corridoi delle navate, ne rendono l'uniforme spazialità chiusa ancor più compattamente tra le parallele prospettive.

3. - Poiché questa spazialità esarcale è immediatamente assunta da Venezia, così da divenire il fondamento stesso, profondissimo, del gusto architettonico veneziano durante tutto il medioevo ed oltre, è perfettamente logico che anche una basilica bizantina come S. Marco (che conservava sostanzialmente l'interpretazione spaziale della chiesa dei SS. Apostoli costruita da Antemio di Tralle) non sia accolta a Venezia come qualcosa di strano o di esotico, ma anzi, come un'espressione rispondente appieno allo stesso gusto « nazionale » veneziano, connaturato fin dalle origini della città. In realtà, a Venezia, una basilica romanica lombarda, come S. Ambrogio di Milano o il duomo di Modena; o anche una basilica che traducesse in sintassi romanica un suggerimento orientale, come S. Antonio a Padova; e persino

² ARGAN, *loc. cit.*, pp. 23-25; 31.

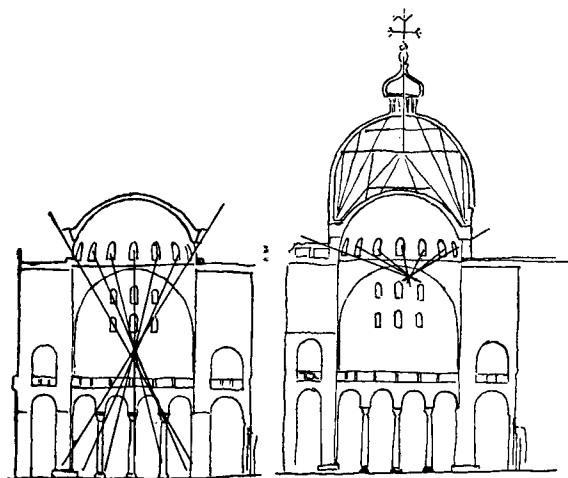
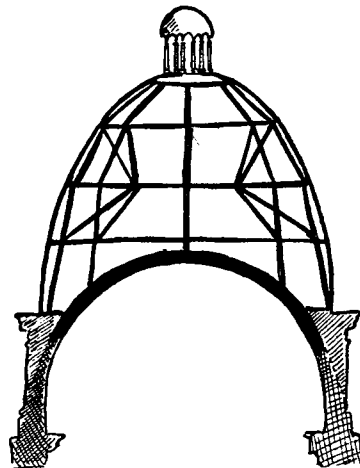
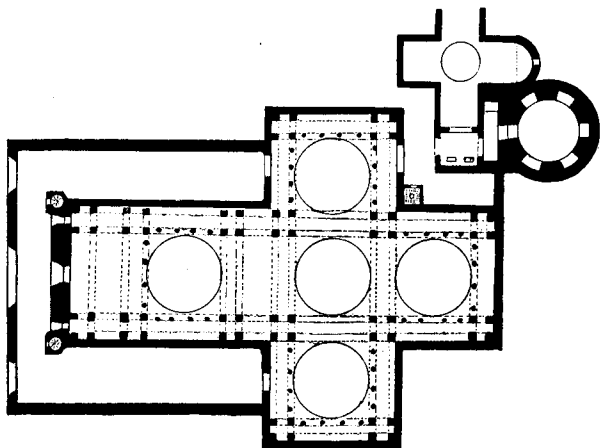
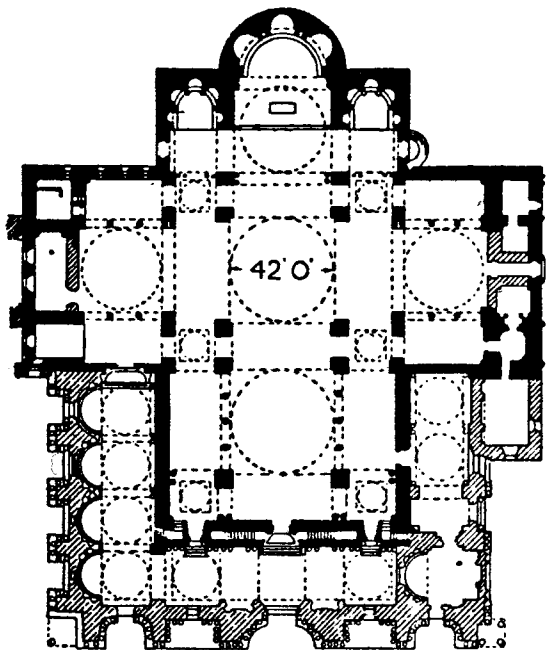


Fig. 41 *San Marco, Venezia. Pianta.*

Fig. 42 *S. Apostoli, Costantinopoli. Pianta approssimativa secondo la nostra ricostruzione.*

Fig. 43 *S. Marco, Venezia. Schema del rivestimento esterno di una cupola. La condotta della luce nell'interno prima e dopo il rivestimento.*

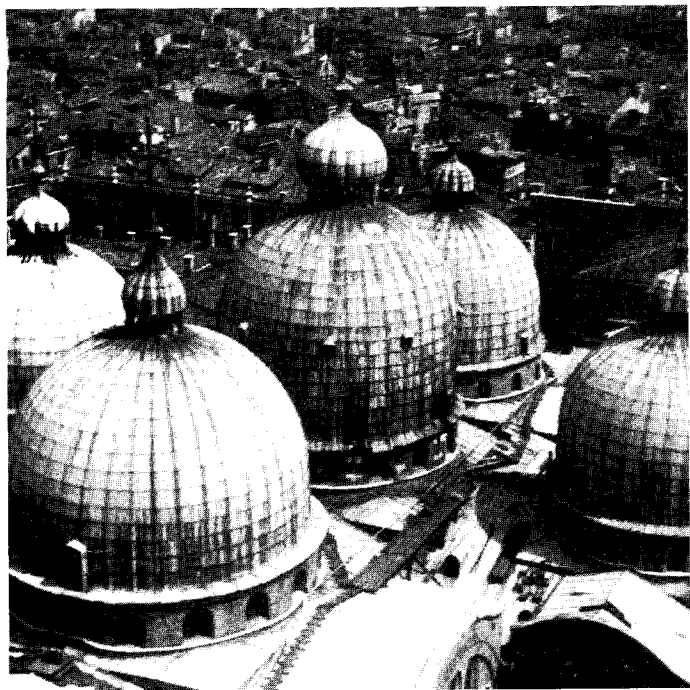
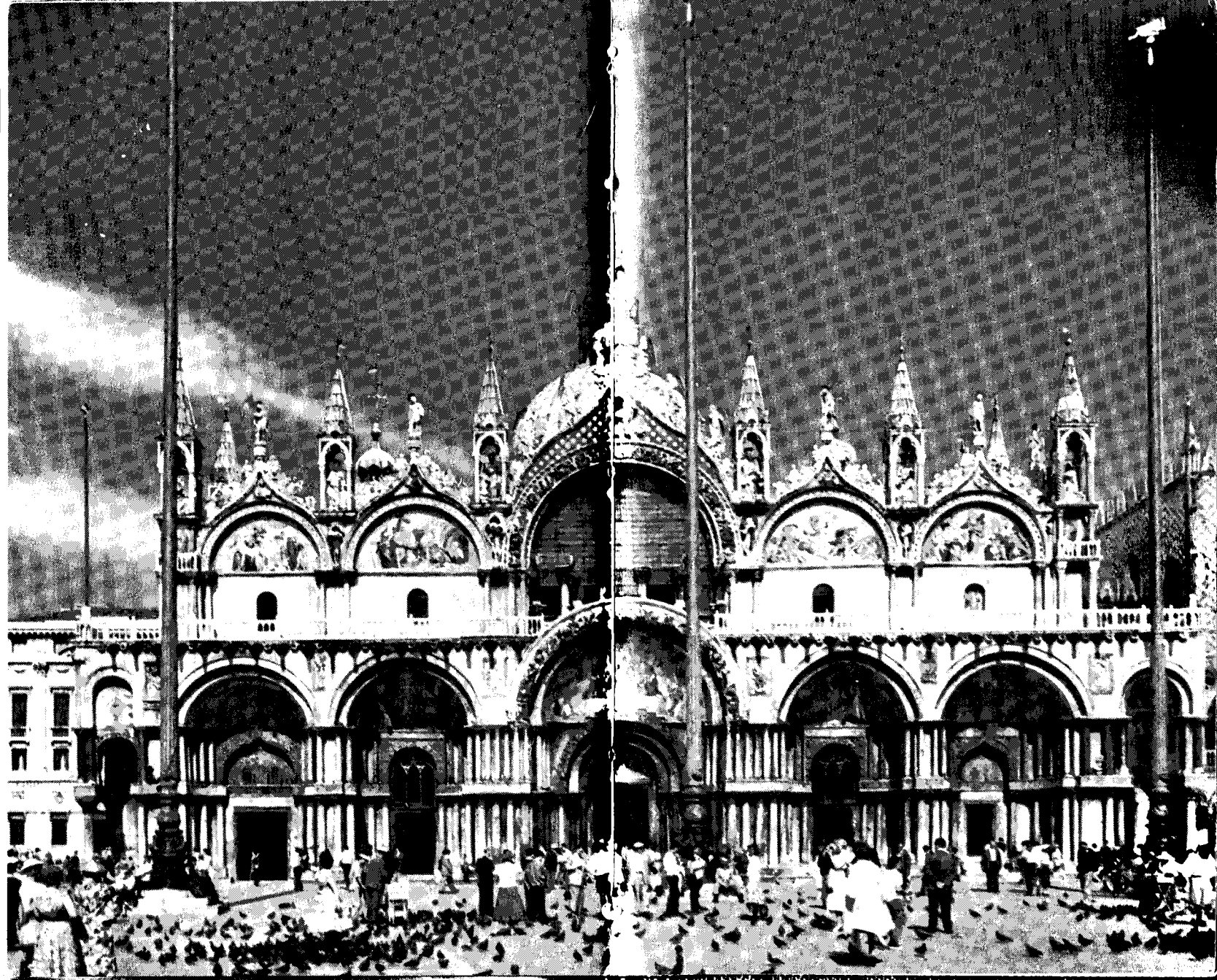


Fig. 44 *S. Marco, le cupole.*



Fig. 45 *S. Marco, interno orientale.*
Fig. 46 *S. Marco, esterno.*



una chiesa che rallentasse le connesse strutture romaniche e, ritornando all'antica copertura a capriate, diluisse la massa lombarda in una più espansa, inerte, contemplata spazialità — certo per influsso « adriatico » — come S. Zeno a Verona, sarebbero state più incongrue, più « esotiche », meno rispondenti al gusto locale ed al senso della città intera, della bizantina S. Marco. Questa, anzi, per il suo carattere arcaico, ancora giustamente, trovò a Venezia un gusto più consentaneo a ciò ch'essa esprimeva, di quello stesso di Costantinopoli nel medioevo; e perciò S. Marco s'acclimatò a Venezia in maniera così assoluta, che non fu più possibile pensare Venezia senza S. Marco, né S. Marco in altro luogo che Venezia.

CAPITOLO SESTO

SPAZIO BIZANTINO
E TRADIZIONE BASILICALE

San Marco, come i SS. Apostoli, è costituita dalla fusione di cinque nuclei spaziali quadrati coperti da cupola retta da pilastri angolari attraverso pennacchi, e circondati da ambulacri. Abbiamo riconosciuto l'origine, e seguito l'evoluzione sia dal lato costruttivo che da quello propriamente architettonico (vale a dire, del significato artistico che vi assume lo spazio) di cotesti nuclei nello svolgersi dell'architettura tardoromana e bizantina. Anche il modo come essi son venuti disponendosi, a croce — sullo schema cioè dei primitivi sacelli crociati — ci è apparso storicamente chiaro. È ovvio che un edificio come i SS. Apostoli o come S. Marco traduce in scala monumentale lo schema di cotesti sacelli, sostituendo alle semplici volte a botte che, in questi, coprono i quattro bracci di croce, altrettanti elementi spaziali più sviluppati e maturi, coperti da cupole. E la derivazione da quei semplici sacelli a cupola unica sul quadrato centrale si tradisce ancora nella preponderanza che pur nell'Apostolion giustiniano, conserva la cupola di mezzo: la unica finestrata; mentre le altre, semplici volte a calotta cieche, mantengono un più tenue e secondario significato.

1. - Tuttavia, coteste due linee evolutive non sono da sole sufficienti a chiarire completamente le origini architettoniche di S. Marco. La quale è anche, e direi sopra tutto, una basilica: ed è

una basilica non soltanto perché abbia un'ovvia analogia di destinazione con questo tipo di chiesa; ma perché incorpora precisamente alquanto elementi costruttivi e, quel che più conta, esprime alquanto del particolar senso dello spazio delle basiliche paleocristiane. Chi entri in S. Marco riceve, come chi entri in una normale basilica, l'impressione d'un vano che sfugge prospetticamente in profondità fino a risolversi nell'abside: vano, dunque, cinetico e direi, processionale, perché ritmato dalle colonne e dal procedere ondulante, continuo, della linea delle arcate. E, ai due fianchi della navata centrale, vede trascorrere le navate laterali, cioè alti vani prospettici che parallelamente s'allontanano. Si trova, dunque, in una basilica; ma d'un carattere tutto particolare. Poiché, mentre nella basilica paleocristiana lo spazio, per così dire, non esiste, qui esso appare magnificamente formato dalle volte e dalle cupole. Nella basilica paleocristiana l'esorbitante asse della lunghezza e la mancanza di volte tolgono ogni limite, ogni aggiustamento delle proporzioni spaziali: l'edificio ha sacrificato completamente il tesoro ereditario dell'esperienza costruttiva, e della forma architettonica romane a favore di una estrema povertà che risponde ad una altissima spiritualità. In ciò consiste la stranezza della basilica, il suo carattere storicamente paradossale. Nel seno stesso d'una tradizione, costruttiva e architettonica così intensa e feconda come quella romana, sorge quest'edificio che ne sconvolge tutte le norme; che nega radicalmente non solo lo spazio plastico e tettonico greco, ma anche l'unitario spazio romano e financo l'immateriale spazio tardoromano; che rinuncia alle volte proprio quando il loro linguaggio è divenuto più maturo e articolato; che si vale dei mezzi rudimentali di parti architettoniche che non legano in unità, ma appaiono così sciolte, che quasi minacciano di scomporsi. La stranezza dell'apparizione d'un simile edificio spiega, la difficoltà incontrata dagli archeologi per indagarne le origini. Tutte

le ipotesi faticosamente costruite sono infatti, via via, cadute. Superata quella, la più antica e la più ovvia, d'una derivazione dalla basilica forense; screditata quella della discendenza dalla « domus » pompeiana, in seguito alla scoperta delle ecclesiae » che sono tutte del tipo dell'*insula*; insufficiente pur quella, da me stesso accennata, d'una possibile adesione ad un tipo particolare di *insula*, quello a porticato ipetro centrale, chiamato dal Calza, sugli esempi di Ostia, *insula corporativa*. Nessuna di queste ipotesi, come dell'altre numerose che le vanno fondendo, complicando o reciprocamente innestando, è sufficiente a spiegare, e sia pure soltanto nell'ambito d'una pseudostoria per tipi costruttivi, il carattere paradossale, perché immotivato dall'architettura precedente, e costruttivamente inorganico, della basilica paleocristiana.

2. - Le ipotesi finora avanzate, peraltro, hanno preso in considerazione la parte più estesa, più appariscente, dell'edificio, cioè l'*oblongum*, l'ala divisa in navate; trascurando quella parte che è effettivamente la più importante, cioè l'abside, che contiene l'altare. Ora, è probabile che l'abside, appunto, com'è la parte fondamentale, così sia stata il *primo nucleo* della formazione della basilica; e che da esso si debba partire anche noi, per tentare di rifar la storia di questa formazione. L'abside infatti non è se non l'antica *memoria*, che, nelle aree cimiteriali sia cristiane che pagane, conteneva la tomba; e co-teste memorie, con le celle e gli annessi, furono con ogni probabilità le più antiche costruzioni erette dai cristiani sopra terra. Furon poi, spesso, trasformate in basiliche, di cui, a riprova, vennero generalmente a costituire la parte absidale.

Tali trasformazioni sono di grande importanza per il nostro studio: frattanto, esse ci spiegano certe particolarità dei santuarii di basiliche paleocristiane, sopra tutto orientali: è senza dub-

bio di qui che deriva il suggerimento delle absidi trichore, che avranno tanta fortuna in Palestina, in Egitto e altrove. Non è difficile seguire l'evoluzione che ha portato dalla *memoria* alla chiesa cimiteriale. In origine, come dimostrano i numerosi esempi citabili, la cella era formata dalla sola abside, unica o triplice, del tutto aperta sul davanti: durante i riti, i fedeli si raccoglievano nell'*area* libera antistante. Presto però, sia per l'esempio delle tombe a cella pagane, sia per le crescenti necessità di raccolta e di protezione dei fedeli, si aggiunse, davanti a codesta abside, prolungandone i muri laterali, una stanza rettangolare: e s'ebbe così un tipo di cella molto simile, per la sua planimetria, ad una basilichetta absidata ad aula unica. Ciò avvenne — lo si nota chiaramente osservando le murature — per le celle di S. Sisto e Cecilia, di S. Sotere, di S. Sinforosa ecc. a Roma (dove anche le memorie sulle tombe di S. Pietro e di S. Paolo dovevano avere, presumibilmente, questa forma); per quella di Bir-Ftuha in Tunisia, ecc. In codesti primi ampliamenti delle primitive memorie absidali, la cella non subì, architettonicamente parlando, vere modificazioni. Queste si ebbero quando dalla *cella* si passò alla *basilica cimiteriale*. È noto come quegli edifici venissero sempre più adibiti alla liturgia ufficiale accanto alle *domus ecclesiae*, avviandosi a trasformarsi in chiese vere e proprie¹. Dopo la pace della chiesa, inoltre, come ci ricorda il *Liber Pontificalis*, certi papi andarono ad abitare nei cimiteri: Liberio a Sant'Agnese, Bonifacio I a Santa Felice, Giovanni III ai Ss. Tiburzio Valeriano e Massimo². Le aree cimiteriali s'erano sviluppate e vi si era costruito parecchio; le semplici celle primitive erano state sostituite da vaste basiliche a cui s'erano aggiunte numerose altre costruzioni, com'è attestato, per

¹ Cfr. BETTINI, *Archeologia e storia dell'arte paleocristiana e bizantina*, Padova 1943, pp. 85 sgg.

² *Lib. Pont.*: Liberio, n. 2; Bonifacio I, n. 4; Giovanni III, n. 5.

es., da una legge dell'anno 431, che estende il diritto di asilo ad una cella divenuta basilica e a tutti i suoi annessi: *omnia loca primis sanctae ecclesiae foribus per circuitum cohaerentia, sive domus, sive hortuli, sive atria aut balnea aut etiam porticus sint*³.

3. - E' di grande interesse il seguire, fin dove è oggi possibile, il modo o i modi di tali trasformazioni: cioè della costituzione delle basiliche cimiteriali. La descrizione poetica che Paolino ha lasciato della basilica di Cimitile eretta sul luogo della piccola e modesta *cella memoriae* primitiva, ci dà un'idea di come potesse talvolta avvenire la trasformazione. Ma più giova l'esame di alcune basiliche, le quali dobbiamo credere debbano la loro forma particolare appunto al fatto di appartenere a codesta tradizione delle aree sepolcrali e dei loro edifici.

Una chiesa degli inizi del VI secolo a Palermo, oggi distrutta, ma di cui il Mongitore ha riportato la descrizione e la pianta, dovute a certo Inveges, che la vide abbattere, « ci permette d'osservare la trasformazione della *cella memoriae*, còlta, per così dire, « in flagrante delitto » di evoluzione verso i suoi nuovi destini »⁴. Questa chiesa — ch'ebbe più tardi il nome di Santa Maria la Pinta — era davvero singolare; ma se la mettiamo in relazione con le *memorie* e col modo della loro trasformazione in basiliche, ci sembrerà assai meno strana, anzi facilmente spiegabile. Santa Maria la Pinta era in sostanza una basilica a tre navate; di cui però soltanto la parte terminale, cioè il santuario, era coperta; il resto, vale a dire le navate stesse e tutta la parte longitudinale della chiesa, era senza mura. Le navate insomma non erano chiuse da mura come nelle normali basiliche, ma erano costituite dalle sole quattro file di colonne coperte da un « tetto di legname fatto in forma di carina

³ *Codice teodosiano*, I, IX, t. XLV, l. 4.

⁴ LICIERCO in « *Dic. Arch. Chrét.* », II, 2^a p., 1925, coll. 2889 sgg.

di nave » e aperte ai lati; « al fianco però d'ogni ala era un ampio e scoperto cimitero o giardino ». Il corpo della chiesa non era dunque una sala divisa internamente da colonnati, ma una tettoia aperta, retta da filari di colonne. Tra co-desta tettoia e il santuario, ch'era invece tutto in muratura e costituiva l'edificio vero e proprio, v'era uno spazio libero, della stessa larghezza del santuario: al centro di esso, appoggiato contro la facciata del santuario, era l'altare. Tutta l'area poi era circondata da un'alta muraglia rettangolare.

E' qui evidente la derivazione dalle celle memoriae. Il santuario costruito in muratura, e formato da una stanza centrale e da due minori laterali (in funzione di *pastophoria*), non è altro che l'antica *cella*, davanti alla quale si estende l'*hortulus*, dove s'adunano i fedeli; soltanto, qui, per maggiore comodità di questi, è stata aggiunta la tettoia su colonne. Includendo tutto il complesso in un recinto di mura unitario, si otterrebbe una basilica di tipo quasi normale, a tre navate, a forma di *tau* per il suo ampio transetto, e con santuario tripartito. La singolare chiesa palermitana, anche se relativamente tarda, può attestare un momento di trapasso nell'evoluzione, che porta appunto alle basiliche con transetto costantiniane. In questa maniera infatti possiamo supporre si siano sviluppate le grandi, e in fondo eccezionali, basiliche sopra la *memorie* di S. Pietro e di S. Paolo: e ci spieghiamo storicamente sia il loro transetto, sia il gran numero dei colonnati e conseguentemente delle navate. La nota iscrizione della fine del VI sec. o degli inizi del VII⁵ ci mostra, in modo chiaro, il grandioso complesso basilicale ch'era venuto prendendo progressivamente il posto della primitiva cella nel cimitero di S. Paolo. Ed anche, tra altre moltissime, la basilica costantiniana degli Apostoli a Bisanzio, e quella pregiustiniana di S. Giovanni ad Efeso,

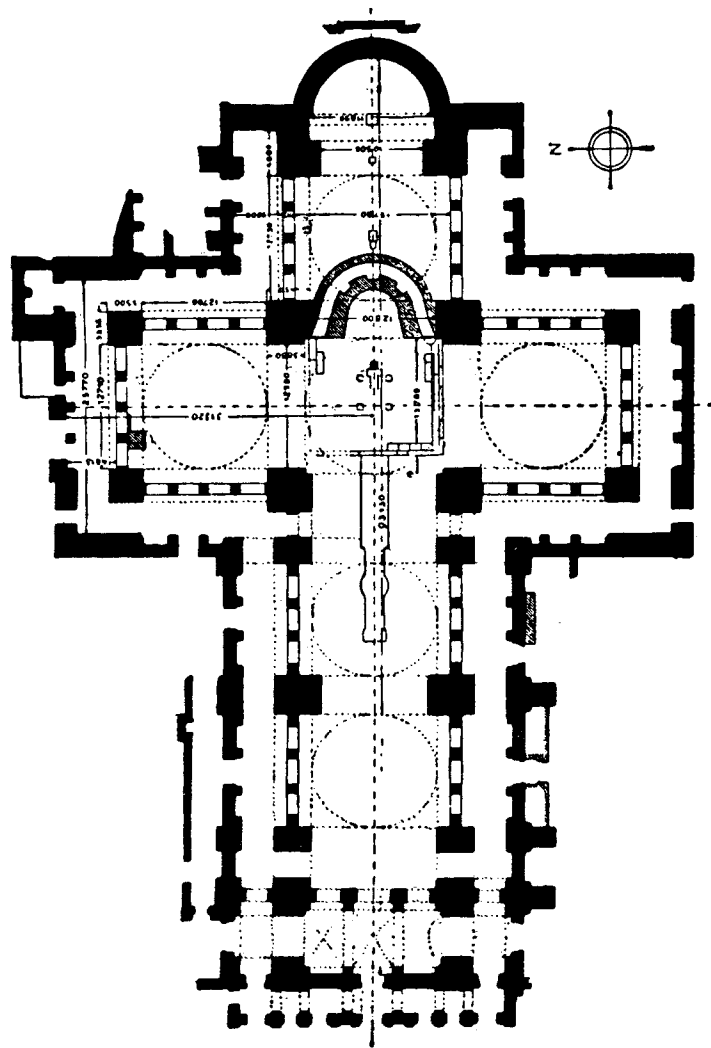


Fig. 47 San Giovanni evangelista ad Efeso. Pianta.

⁵ DE ROSSI, R.S., t. III, pp. 463-464.

sorsero come sviluppi di primitive *memorie*, contenenti le tombe.

4. - In maniera analoga ci spieghiamo la forma di un altro tipo eccezionale di basilica, chiarito soltanto in questi ultimi anni: la *basilica scoperta*. La scoperta di questo singolare edificio paleocristiano, è dovuta al Dyggve, il quale ne trovò e riconobbe l'esemplare più evidente a Salona⁶. Nell'area cimiteriale di Marusinac l'architetto danese scavò i resti d'una fabbrica, che, a giudicare grosso modo dalla pianta, poteva sembrare una normale basilica a tre navate, con un'abside semicircolare preceduta da un ampio transetto, che oltrepassava lateralmente le parti delle navatelle. Tuttavia, anche nella pianta, si potevan notare alcune curiose particolarità; quel transetto, anzitutto, che, per quanto non unico, è piuttosto raro in periodo paleocristiano, e poi soprattutto il fatto che i due colonnati, dividenti la chiesa intera in navate, anziché continuare, come normalmente, fino ad incontrare il muro di facciata dell'edificio, erano, a qualche distanza da questo muro, legati da un breve colonnato trasversale: in modo che le sezioni laterali, più che di navatelle, assumevano la forma di un ambulacro continuo che circondasse da tre lati la navata centrale, che risultava così accorciata. Anche questo particolare, tuttavia, non è unico; il Dyggve prendeva a paragone una basilica di Locrida, d'aspetto simile (ma è possibile trovare analogie anche più strette in altre basiliche, specie cimiteriali). Ciò che apparve invece davvero notevole e singolare dallo studio dei resti della chiesa di Marusinac, è che questa aveva la navata centrale sprovvista di tetto. Anzitutto le colonne, di cui furono trovati saggi, eran così basse e sottili, che non era possibile supporre ch'esse avessero sorretto le traviature e le alte mura centrali, con relativo tetto,

⁶ DYGGVE, *Basilica scoperta, un nouveau type d'édifice culturel paléochrétien*, in « A.C.I. », 4, 1940, pp. 415 sgg.

d'una normale basilica. Esse non potevano aver portato che delle leggere tettoie appoggiate da un lato ai muri perimetrali e dall'altro a codeste colonne: così basse, che si doveva pensare che tali tettoie fossero spioventi verso l'interno. Ne conseguiva logicamente che la navata, o meglio il vano centrale, circondato per tre lati di portico, di questa strana chiesa, era scoperto: come una sorta di atrio. Coperti da tetto erano invece, oltre all'ambulacro perimetrale, l'abside, e i due bracci del transetto.

L'analogia con la chiesa di Santa Maria la Pinta di Palermo è evidente. Si tratta senza dubbio dello stesso *tipo* di basilica, sebbene con varianti, e a Palermo, presumibilmente, in forma più immatura. Giacché non v'è dubbio che anche la chiesa di Marusinac fosse una vera e propria chiesa: un edificio cioè destinato a funzioni liturgiche collettive, non una semplice tomba. Gli scavi infatti hanno attestato l'esistenza del presbiterio con tutta la sua suppellettile, di cancelli, di sedili per il clero, di cattedra episcopale e di mensa d'altare. « Un tale bema, acconciato ai bisogni liturgici, dà la prova indiscutibile che non si tratta soltanto d'una consueta grande « memoria » funeraria, ma che ci troviamo di fronte ad un edificio destinato ad un'azione sviluppata e riconosciuta dalla Chiesa, d'uno speciale culto »⁷.

Edificio tuttavia che, come prova lo stesso Dyggve, deriva dallo sviluppo d'una *cella memoriae* sepolcrale. La sua costruzione passò per tre stadi successivi: nel più antico di questi, che risale al momento della pace della Chiesa e forse anche a un periodo di qualcosa antecedente, è molto probabile esistesse soltanto l'abside: vi fosse cioè una semplice *memoria* absidale. In seguito, l'area davanti a questa fu accomodata, per uso dei fedeli, a colonnati coperti. L'evoluzione si può seguire nello stesso ambito salonitano, dove una

⁷ DYGGVE, *loc. cit.*, p. 422.

cella di Manastirine, da tempo nota come *memoria I-III*, della prima metà del IV secolo, risulta evidentemente di tre piccole *memorie* absidali, che furono legate da un muro continuo circondante la loro *area*, all'interno della quale fu costruito una specie di cortile ipetro porticato (Tav. XXXIX, b). L'affinità con la basilica scoperta di Marusinac è chiara: anche qui la pianta può somigliare a quella d'una basilica a tre navate e con ampio transetto davanti alle absidi. Ed è anche da notare che qui possiamo riconoscere l'origine di un altro tipo non comune di basilica, che si può studiare soprattutto su esemplari africani e francesi: la basilica ad absidi contrapposte.

Il Dyggve ha intelligentemente raggruppato intorno alla basilica scoperta di Marusinac numerosi altri esemplari, i quali ci dicono che tale tipo di basilica, sebbene oggi scomparso, non dovette poi essere estremamente raro; noi anzi saremmo disposti a supporre ch'esso sia stato specie in periodo costantiniano frequente, ed abbia costituito uno dei fondamentali gradi di maturazione della forma completa e tipica, quale noi l'intendiamo correntemente, della basilica cristiana: la quale, com'è noto, non fu raggiunta prima del V secolo. Infatti, le prime basiliche, costruite subito dopo la pace della chiesa, erano di forma incerta e oscillante: le fondamentali caratteristiche architettoniche: proporzioni decisamente allungate, divisione in navi per mezzo di filari di colonne, copertura a capriate, in esse non appaiono affatto raggiunte. A quanto sappiamo, si trattava di edifici spesso ad aula unica, a simmetria imprecisa, talvolta di forma piuttosto quadrangolare che rettangolare, e coperti da volte. I grandi intermedii di trapasso dell'*area* colonnata, come s'è visto a Palermo, e della *basilica scoperta*, come s'è visto a Marusinac, non sono certo di troppo per aggiungere qualche possibilità di spiegarci l'introduzione dell'elemento colonnare interno e l'adozione della copertura a tettoia.

5. - Comunque, non v'è dubbio che *basiliche scoperte* esistessero nei primi tempi cristiani. Il Dyggve presenta, come di questo tipo, un santuario cristiano di Priene; l'edificio noto col nome di chiesa del vescovo Alessandro a Tipasa; una fabbrica di Bin-bir-Kilisse. Quest'ultima consta, effettivamente, soltanto di un'abside, che forma lo sfondo d'un recinto puro e semplice — un grande cortile aperto —: essa dunque sembra segnare un momento di trapasso, nell'evoluzione dalla cella alla basilica, ancora anteriore ai precedenti. Cita inoltre due passi riferentisi alla chiesa di Abramo ad Hebron, l'uno tolto da Pietro Diacono (che sfrutta estratti d'un autore anonimo del IV secolo), l'altro da un contemporaneo di Procopio, l'Anonimo Piacentino. Il primo indica la chiesa di Ebron con l'espressione: *ecclesia sine tecto*; l'altro la descrive con le parole: *basilica aedificata in quadriporticus in medio atrio scoperto*. Espressioni che, fino alla scoperta di Marusinac, erano rimaste senza spiegazione concreta da parte dei filologi (perché non sembrava possibile accordare il modello noto e consueto della basilica cristiana con una figura di basilica senza tetto); così come rimanevano inesplicite le espressioni analoghe, che si trovano in testi, relative ad edifici paleocristiani: *plateia*, *atrium*, *atrium in medio*, *mesaulion*, ecc.⁸

Particolarmente interessanti sono le osservazioni del Dyggve a proposito del così detto *atrium in medio* del grande complesso architettonico del Santo Sepolcro a Gerusalemme: cioè di quella costruzione che sta in mezzo tra la basilica normale e la rotonda contenente la tomba del Salvatore (*Anastasis*). Questa costruzione fu retta interpretata come un colonnato circondante uno spiazzo aperto, ma fu considerata come un normale *atrium*. Il Dyggve invece, rifacendosi ad un passo della relazione di Aetheria della sua visita al Santo Sepolcro, passo in cui la pellegrina

⁸ DYGGVE, *loc. cit.*, p. 425.

dice che la folla, la domenica mattina, si riuniva in *basilica qua est loco iuxta Anastasim*, ritiene che anche codesto « atrium in medio » fosse una basilica scoperta. E l'ipotesi ci sembra accettabile: anche in questo caso infatti si tratta della organizzazione a basilica di un'area che si trova dinanzi ad una *cella memoriae*: la cella più famosa della cristianità, il sepolcro di Cristo. Possiamo, logicamente, supporre che, come avvenne a Marusinac, anche a Gerusalemme si costruisse in un primo tempo la cella cimiteriale contenente il Santo Sepolcro (poi trasformata nell'*Anastasis*), indi s'accomodasse l'area adiacente a *basilica scoperta*, infine si costruisse la basilica normale. Qualcosa di analogo dovè avvenire nel grande complesso di Santa Maria ad Efeso, composto da un battistero, da una basilica normale, e, d'innanzi a questa, da un elemento generalmente interpretato come un comune quadriportico; mentre il fatto che il portico sia soltanto su tre lati, e che il vano centrale senza tetto termini in un'abside, che oltrepassa in altezza i portici laterali, e sotto la quale era una cripta, fa pensare che anche qui s'abbia una *basilica cimiteriale scoperta*, di forma simile a quella di Marusinac. E tale dovette essere con ogni probabilità l'edificio costruito al di sopra d'una cripta, che si trova al centro del famoso complesso del santuario di San Menna in Egitto.

A codeste, va aggiunta la basilica di Mambre, che Eusebio⁹, e dopo lui molte altre fonti, atte-

⁹ EUSEBIO, *Vita Constantini*, III, 51-53, P. G. XX, coll. 1112-111 « ...ὄν καθάρῳ βασιλικῆς σικοδήματι κοσμεῖσθαι διατάξαμεν, ὅπως ἁγίων ἀνθρώπων ἄξιον συνέδριον ἀποδειχθῆ... ἄξιαν τῆς καθολικῆς καὶ ἀποστολικῆς ἐκκλησίας... ».

Eusebio riporta anche il decreto imperiale contenuto nella lettera inviata da Costantino al vescovo di Gerusalemme Macario e agli altri vescovi della Palestina (compreso quindi lo stesso Eusebio, vescovo di Cesarea), con la quale l'imperatore prescrive la costruzione della basilica. Che tale costruzione sia effettivamente avvenuta è attestato poi da varie fonti, a cominciare dall'*Itinerarium Burdigalense* (che visitò la Terra Santa nel 333); cfr. GREYER, *Itinera Hierosolymitana saec. IV-VIII*, in « Corpus Script. Eccl. Lat. » vol. XXXVIII, pp. 25, 11-14; ecc.

stano essere stata costruita per volere di Costantino, sul luogo dov'erano venerati l'altare e la quercia di Abramo, e scoperta dal Mader¹⁰ a Râmet el-Chalil, a circa tre chilometri a nord di Hebron. Gli scavi della Goerres Gesellschaft, tra il 1926 e il 1928, hanno dato la prova dell'esistenza effettiva di una chiesa costantiniana, costituita da un corpo absidale con due *pastophoria* ai lati, e da un grande cortile recintato; elementi che potrebbero quindi convenire ad una basilica *detecta*. Tra le altre tre chiese, che Costantino fece costruire in Palestina¹¹: quella del Santo Sepolcro a Gerusalemme, quella della Natività a Betlemme e quella dell'Eleona sul monte Oliveto, quest'ultima forse si può avvicinare a quella di Mambre, e quindi al tipo della « scoperta », per la relativa brevità dell'asse principale dell'edificio. In

¹⁰ MADER, *La basilica costantiniana di Mambre presso Hebron*, « R.A.C. » VI, 3-4 (1929) pp. 249 sgg. Questo A., nella sua ricostruzione, interpreta il grande atrio di quella basilica (di cui rileva le somiglianze con l'*ecclesia sine tecto* di Hebron) come un atrio-cortile, pur opponendosi (*loc. cit.*, pag. 290) all'opinione di Schmaltz che ritiene il *quadriporticus* della chiesa di Hebron un normale peristilio a cielo aperto senza vera basilica. Mader aggiunge che « questa spiegazione del termine *basilica* è assolutamente debole e senza esempi ». Ma Eusebio chiama più d'una volta anche la chiesa di Mambre appunto col nome di *basilica*. E tutte le fonti: dal cit. *Itinerarium Burdigalense*, all'*Itiner. di Arcolfo-Adamniano* (670) al *De locis sanctis di Pietro Diacono*, che riferisce la relazione di Aetheria-Silvia (380), alla *Storia Ecclesiastica di Niceforo Callisto Xantopulo*, fino all'*Elucidatio di Quaresmio*, si esprimono in maniera da indicare che chiesa, cortile dell'atrio — dove si trovava l'altare — e il muro che circondava il tutto, formavano un'unità architettonica, compresa sotto il nome di basilica.

¹¹ Non bisogna naturalmente tener conto, per questo lato, delle relazioni di pellegrini medievali, o di storici bizantini come Niceforo Callisto, secondo i quali tutte o quasi le chiese di Palestina sarebbero state fondate da Costantino e da Elena, e nemmeno di testi come quello del Cod. Vat. 974 (in « Pravoslavnij Palestinskij Sbornik » IV, 1886, pp. 256 sgg.) del sec. VIII, che tramanda la stessa leggenda. Dubbia è anche la narrazione di EPIFANIO (*Haer.* XXX II, 12, P. G. LLI, col. 425) secondo la quale il *comes Josephus* di Tiberiade avrebbe fatto costruire, col permesso dell'imperatore, basiliche cristiane a Tiberiade, Cafarnao, Nazaret e Diocesarea; cfr., per l'ipotesi d'una chiesa costantiniana nella Cana degli Evangelii (cfr. *Kenna*, tra Nazaret e Tiberiade), i *Pal. Exploration Fund*, 1901, pp. 374 sgg.; 1902, pp. 132 sgg. Attendibile invece, come sempre, è la testimonianza di EUSEBIO (*Hist. Eccl.*, X, 4, 41) sulla basilica costantiniana di Tiro del 314, ma le ricerche archeologiche sul luogo non hanno portato a nessun risultato (cfr. HUEBSCH in « Jahreshfte d. oesterreich. archaeolog. Instit. » 1907, 757).

ogni caso, la chiesa di Mambre, se si considera soltanto l'edificio coperto ad esclusione dell'« atrio », aveva l'asse longitudinale, passante per l'abside, straordinariamente breve rispetto a quello trasversale: talché il suo aspetto si distaccava decisamente da quello d'una normale basilica, nella quale è invece l'asse longitudinale che prevale decisamente su quello trasversale. Ma codesto è un fatto ben spiegabile, quando si pensi che in realtà, l'edificio coperto, in questa come in ogni altra chiesa del tipo, è soltanto quello che nelle normali basiliche è il presbiterio: cioè l'abside con gli annessi laterali. Anche nella chiesa di S. Maria La Pinta di Palermo, o nella basilica scoperta di Marusinac, se consideriamo soltanto la parte *coperta* dinanzi l'abside, l'edificio appare molto più sviluppato lateralmente che longitudinalmente; e, in fondo, si noterebbe il medesimo se anche nelle basiliche normali si considerasse soltanto il *bema* prescindendo dall'*oblongum*.

6. - Ciò che, comunque, importa a noi qui sopra tutto sottolineare, è che vi fu un tipo di basilica o, se vogliamo, un momento nell'evoluzione della forma architettonica basilicale, in cui questa, in quanto edificio completo, poteva essere costituita dal solo bema, cioè soltanto dall'abside preceduta ed affiancata dagli elementi d'una semplice memoria, mentre il luogo dove s'adunavano i fedeli continuava ad essere *l'area muro cincta*, eventualmente con le *scholae*, o con porticati a tettoia intorno al perimetro di codest'area; e quella che dovea essere, nelle normali basiliche, la navata centrale, rimaneva senza tetto, o senza pareti. Noi saremmo portati a concedere una notevole importanza a questa forma immatura di basilica. Non è, infatti, chi, riflettendo, non veda quanto la *basilica scoperta* cristiana s'avvicini, sia a quelle *insulae* di tipo, a così dire, « corporativo »¹² a cortile porticato interno (come la

¹² Cfr. CALZA, *Contributi alla storia dell'edilizia imperiale romana*, in « Palladio », V, 1, 1941, pp. 1-33.

Caserna dei Vigili ad Ostia, ecc.), le quali supponemmo poter essere state adottate di preferenza dai cristiani per le loro *domus ecclesiae* del III sec., specialmente nei titoli romani, sia a quelle basiliche civili pagane che erano appunto formate da colonnati circondanti un cortile ipetro. E' perciò che anche alle *detectae* si poteva legittimamente applicare la denominazione di « basiliche ». Se poi la *basilica scoperta* (presente senza dubbio, e crediamo in più d'un esemplare, tra le costruzioni di Costantino) si assume come grado di trapasso alla maturazione della basilica completa, normale, si può avere in essa la spiegazione d'un problema rimasto finora oscuro nella storia dell'architettura paleocristiana: il problema, intendo, della copertura delle basiliche paleocristiane, specie delle più grandi e splendide. Non dobbiamo ritenere che la copertura a *capriate* delle basiliche sia stato un sistema adottato subito e universalmente dai costruttori cristiani: è probabile anzi che molte tra le primissime basiliche fossero coperte, come normalmente le aule romane, da volte a botte o a crociera, e ciò sopra tutto in occidente e in Roma stessa. Il tetto a capriate, come sistema d'uso canonico per le basiliche paleocristiane, è già il frutto di una maturazione, o vorremmo dire d'una normalizzazione del tipo architettonico basilicale: e sembra che nella sua adozione le basiliche cimiteriali — particolarmente quelle a più navate, cioè a più file di colonne come S. Pietro o S. Paolo a Roma — abbiano avuto la precedenza. E' molto ingenuo voler spiegare l'adozione di codesto sistema di copertura con ragioni come « la grande fretta » o la « mancanza di mezzi » dei cristiani del IV secolo; i quali, secondo la corrente informazione manualistica, sarebbero ricorsi al tetto ad incavallature lignee perché era il più rapido e il meno costoso. Mentre poi sappiamo che, a codesti cristiani, non mancavano i mezzi; che gli stessi imperatori, a cominciare da Costantino, attingevano largamente all'erario per erigere chie-

se; che questi imperatori facevan contemporaneamente costruire altri monumenti coperti da magnifiche vòlte, e certo non avrebbero lesinato proprio per le basiliche cristiane; che gli stessi cristiani, nel tempo medesimo in cui facevan coprire le basiliche con tetti a capriate, erigevano altri edifici di culto (rotonde, ecc.) con vòlte e cupole; che, infine, in quelle stesse basiliche, a cui avrebbero imposto un tetto a capriate per economia, essi profondevano tesori di marmi preziosi, di mosaici d'oro, di suppellettili d'ogni genere, ecc. Altri hanno a spiegazione rispolverato il solito concetto della «decadenza» dell'arte di costruire romana da Costantino in poi: come se un tale concetto potesse aver qualche valore, applicato ad un periodo di così straordinaria attività architettonica, che va dalla Basilica di Massenzio alla Santa Sofia di Costantinopoli.

In realtà anche questo, come ogni altro, problema tecnico non può essere rettamente impostato se non avendo l'occhio alla storia interna della maturazione delle forme costruttive. E a noi sembra che un'ipotesi plausibile possa essere quella, che mette in rapporto il suddetto sistema di copertura delle basiliche con il «tipo» della *basilica discoperta*, intesa come sviluppo della *memoria cimiteriale*. Riassumiamo: il punto di partenza per la formazione della basilica cristiana è l'abside; la semplice cella absidale che contiene la tomba-altare, davanti alla quale i fedeli si riuniscono in un primo tempo, per i riti celebrativi, nella libera *area scoperta*. In un secondo momento, dinnanzi a codesto nucleo abside-altare — che è e rimarrà sempre la parte essenziale, la più importante, la più sacra della chiesa, quella di cui non è assolutamente possibile fare a meno — si costituisce un recinto, che, a maggiore comodità dei fedeli, vien poi riparato con tettoie sostenute da colonne (*memoria I-III di Manastirine; basilica discoperta*). In un terzo momento tutto lo spazio dell'*oratorium populi* o del *quadratum populi*: l'antica *area*, cioè, viene co-

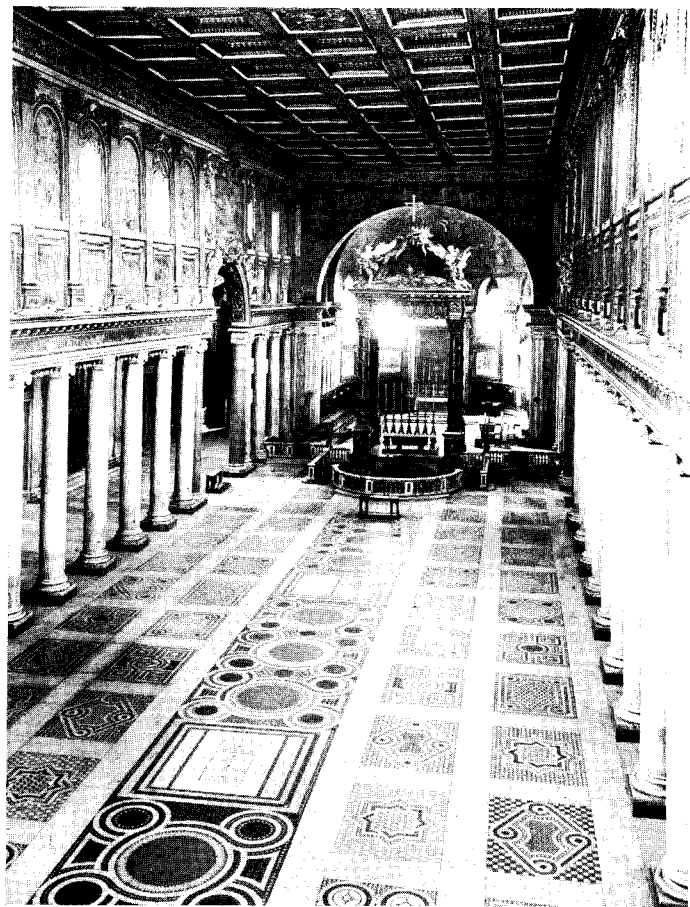


Fig. 48 S. Maria Maggiore, Roma. Veduta dell'interno verso l'altare.

perto da tettoia: a questo punto la forma della basilica cristiana è raggiunta. Alla sua maturazione confluiscono dunque tre fondamentali filoni di tradizione: quello dell'*insula* a cortile portico porticato interno; quello della cella cimiteriale con l'*area martyrum muro cincta*, che la precede; quello della *basilike stoa pagana*¹³.

¹³ E' da precisare, che queste correnti avevano portato, in periodo tardoromano, a risultati costruttivi analoghi, e con una intima affinità di significato ideale. Nelle *insulae* « corporative » infatti, l'area centrale comprende spesso il santuario per il culto in comune, e questo assume una forma simile tanto alla « basilica discoperta » cristiana, quanto alla « basilica ipetrale per cerimonie » pagana. Nella « casa dei Triclinii » di Ostia, per es., il tablinio in fondo al quadriportico s'è trasformato in un Cesareo, per mezzo della costruzione d'un podio semicircolare rivestito di marmi. Questo vano, qui, come nella « caserma dei Vigili » pure ad Ostia, è separato dal cortile da una « pergula » a colonne, sormontata da un timpano, ciò che richiama vivamente i *templa* o *iconostasi* delle chiese cristiane.

Tali *templa*, come già avevo chiarito (in « Atti del R. Istit. Veneto di S.L.A. », 1937, pp. 224 sgg.), e come ha poi ribadito il Dyggve (*Ravennatum Palatium Sacrum*, Copenhagen 1941, p. 38 e n. 3; 39; 53; 58) sono in effetti la trascrizione cristiana di quei protiri, che stanno a chiudere le basiliche ipetrali per cerimonie imperiali nella tarda romanità (Palazzo di Diocleziano a Spalato, Palazzo di Teodorico, Palazzo degli Esarchi a Ravenna, ecc.). Il chiarimento di tali basiliche palatine per cerimonie auliche, di forme così affini a quelle delle basiliche cristiane, è di grande importanza per lo studio delle origini architettoniche cristiane. Coteste basiliche, (espressioni tipiche del concetto tardoromano dell'« arte di potenza », dei motivi architettonici messi a servizio della glorificazione e del culto dell'imperatore) erano, nelle forme più mature (Palazzo di Teodorico a Ravenna) pressoché identiche a basiliche paleocristiane, salvo che avevano il vano centrale scoperto. Esse, « che secondo le descrizioni sono spesso munite di absidi e di gallerie, vengono generalmente ritenute dagli storici dell'architettura per imitazioni della basilica normale del periodo paleocristiano. Secondo me è invece l'antica basilica cristiana che ha subito una grande influenza formale dalle basiliche palatine per le cerimonie, analogamente alla manifesta influenza delle forme esterne del culto dell'imperatore esercitata tanto nel rito della chiesa antica, quanto nella sua arte » (Dyggve, *loc. cit.*, p. 54). Il protiro, col suo grande arco sacro al centro, fa da sfondo a coteste basiliche palatine (es. Palazzo di Diocleziano a Spalato) ed è destinato ad accogliere la figura dell'imperatore nelle grandi cerimonie (per le quali, in relazione al culto imperiale, di estrema importanza anche per la determinazione di cotesti apparati architettonici di potenza, cfr. i fondamentali studi di Alfrödt, in « Röm. Mitt. » XLIX, 1934 e L. 1935). Esso passa, come attributo della maestà imperiale, con la sua tipica struttura, in riproduzioni figurate: avorii, mosaici, *missorium* di Teodosio, piatti d'argento da Kerynia, ecc.

E' anche da precisare che l'abside, che nelle chiese cristiane è probabilmente di origine cimiteriale, era stata lungamente usata, con analogo significato, in templi pagani di Roma. Il Van Buren (in « Atti del IV Congr. Naz. di Studi Rom. » II, pp. 134-37) studiando appunto l'abside in templi pagani (Venere

Tutt'e tre codeste correnti, è ovvio, non portano ad alcuna soluzione struttiva del problema della copertura. Da esse non potrebbe certamente uscire una costruzione a volte come la basilica di Massenzio; ma è perfettamente comprensibile esca un edificio come la basilica paleocristiana « normale ».

Questa è in realtà un'eccezione, nella storia dell'architettura romana, di cui pure indubbiamente fa parte. Il suo problema costruttivo è ancora preromano: esso non comporta una calcolata articolazione di masse portanti e quindi un'organica distribuzione di spazi *in altezza*: si risolve tutto nella rettilinea scansione d'un vano, per così dire, a piano terra. Un'area rettangolare viene divisa, a mezzo di file di colonne, in corridoi paralleli, sui quali viene imposto, si direbbe *a cose fatte*, un sistema di leggere tettoie: e con ciò la costruzione è risolta. È per noi evidente che ad una tale struttura, eccezionale nell'ambito architettonico romano, s'arriva, non partendo dal problema di articolare un vano interno in rapporto alla sua copertura; ma partendo dal bisogno, in fondo extra architettonico, di dar riparo ad uno spazio orizzontale indifferenziato. La copertura d'una basilica paleocristiana non è, architettonicamente, essenziale: a noi sembra chiaro ch'essa è un'aggiunta; e quindi che questo tipo di edificio s'è maturato principalmente attraverso la trafilatura, che abbiamo delineato, della *cella memoriae* e della *basilica discoperta*, o simili. Ripetiamo che non è possibile credere che i cristiani abbiano

Genitrice, Marte Ultore, Minerva) la mette in relazione coi lararii pompeiani e la ritiene quindi propria dei culti più personali degli imperatori.

Infine è da aggiungere che, sulla determinazione costruttiva della basilica paleocristiana, oltre agli influssi più correntemente noti (per cui v. BETTINI, *Archeol. e storia dell'arte paleocr.*, cit.) sono da considerare con maggior attenzione quelli delle forme del culto dei morti e dei martiri, per cui vedi, oltre a quanto si disse: Dyggve, in « Zeitschr. f. Kirchengesch. » Bd. LIX, pp. 103 sgg. Ma è ovvio, che tutti cotesti « influssi » — a cui probabilmente il procedere degli studi ne aggiungerà altri — non portavano alcun contributo al problema della copertura, cioè alla soluzione propriamente costruttiva dell'edificio.

adottato il tetto a capriate nelle loro basiliche semplicemente per economia o per fretta. Essi lo fecero perché un tal tipo di tetto in realtà risulta più ovvio, anzi l'unico costruttivamente ovvio, quando si pensi ch'esso non sia stato creato, per così dire, ad un parto con l'edificio; ma sia stato sovrapposto ad un vano, che in origine non prevedeva copertura. Il che, naturalmente, se spiega l'adozione di tale sistema, non limita la effettiva espressività della basilica paleocristiana, una volta che questa abbia raggiunto, attraverso sviluppi di quell'embrione, una sua forma matura e completa. Anche in tale forma, tuttavia, saranno sempre riconoscibili le due parti fondamentali di diversa derivazione: l'*abside* coperta a volta e l'*oblongum* coperto a capriate; e il punto di sutura tra di esse sarà sempre, costruttivamente e architettonicamente, il più delicato e il più problematico¹⁴, tanto che dalla sua diversa soluzione deriveranno nei secoli successivi molte e tra le più interessanti di quelle variazioni che renderanno così ricca la morfologia dell'edificio basilicale nel mondo cristiano.

7. - Questa necessaria digressione ci aiuta a comprendere il particolarissimo senso spaziale espresso nella basilica paleocristiana. Non si tratta affatto d'uno spazio sostanziale, definito da una parete e da una volta continue, come nell'architettura medioromana, e nemmeno d'uno spazio smaterializzato, ma pur sempre dichiarato, come tale, con mezzi illusivi, come nell'architettura tardoromana e bizantina. Nella basilica non esiste nessuna unità di spazio: in essa, il vano è interpretato, non come forma ottenuta mediante una coerente e consistente definizione architettonica, ma come semplice mezzo di raccolta (*ecclesia*) dei fedeli, e di orientamento della loro spiritualità verso l'altare (dove si svolge il sacrificio della Messa intimamente partecipato da

¹⁴ Cfr. MUNOZ, in « A.C.I. », IV, 1940, pp. 433 sgg.

ognuno). Più che un vero spazio, dunque, quella che la basilica paleocristiana rende sensibile è una « dimensione » tutta spirituale, tradotta, dal ritmico procedere dei colonnati, in impulso cinetico verso la profondità, verso l'abside e l'altare: una dimensione, quindi, talmente spiritualizzata, che si direbbe abbia più i caratteri del « tempo » che dello « spazio ».

Fu merito dell'architettura bizantina d'aver tentato di tradurre questa dimensione, questo impulso cinetico basilicale, in una concreta forma di spazio, d'averli cioè voluti esprimere per mezzo dei nuclei spaziali tardoromani definiti dal sistema costruttivo delle volte e delle cupole; fu merito, ritengo, del geniale architetto Antemio di Tralle, d'essere riuscito a realizzare in forme artisticamente assolute (S. Apostoli e S. Sofia) una perfetta compenetrazione tra l'accentrata spazialità tardoromana e il principio del movimento ritmico verso la profondità della basilica. E' merito, infine, di W. Zaloziecky di averci modernamente chiarito questo fondamentale problema dell'architettura protobizantina. Gioverà pertanto tradurre qui alcuni passi del suo *Die Sophienkirche*.

« La nuova architettura non poté nascere d'un tratto da un improvviso abbandono dello spazio sostanziale in favore d'un nuovo rapporto tra spazio limitato e cinetiche linee ondegianti in un movimento precedente verso la profondità. Con la classificazione di alcuni edifici — che al punto in cui sono oggi le indagini non può avere alcuna pretesa di completezza — cercheremo di indicare alcuni tentativi di risolvere questo problema. In tali esempi osserviamo il fatto, che si tratta dell'unione di una o due cupole, situate sull'asse longitudinale, con una specie di legame costruttivo basilicale. L'unione della cupola con lo schema basilicale può essere molto varia. Nella basilica a cupola di Meriamlik la cupola si trova alla fine dell'asse longitudinale presso l'abside; nella chiesa di S. Irene a Costantinopoli (forma originale) o in quella di S. Maria di Efeso, la

cupola interrompe press'a poco verso la metà l'oblongum. Questo motivo è arricchito da gallerie chiuse nella chiesa a cupola di Kasr-ibn-Wardan. Un gruppo a sé formano gli edifici con l'aggiunta di una cupola nel senso assiale della profondità, in modo che si hanno due cupole allineate, come ad Ala Shehr (Filadelfia) o nella chiesa di S. Giorgio a Sardi, e sopra tutto, com'è probabile, a Filippi in Macedonia.

Dal punto di vista della formazione dello spazio, si tratta qui della compenetrazione del chiuso, isolato spazio, assunto dall'architettura romana, con le tendenze dell'architettura paleocristiana verso un concetto di spazio cinetico, moventesi verso la profondità. Le cupole e le volte a botte sono assunte dall'architettura romana e forzate al fondamentale concetto basilicale d'un edificio che si estenda in profondità. Quindi, se da un lato possiamo osservare che non v'è qui uno spazio chiuso, esistente nella sua realtà, ma v'è lo spazio senza effettivi limiti della basilica paleocristiana, dall'altro vediamo che tale spazio si raccoglie in unità spaziali isolate (cupole, volte) per mezzo dell'inserimento di queste nell'interno dell'asse di profondità. Si tratta perciò di evidenti soluzioni di compromesso, che tuttavia si dimostrarono straordinariamente feconde, poiché da tali prove, tentativi, esperimenti, ebbe origine una quantità di nuove costruzioni, che s'adoprano tutte a risolvere in vari modi questo problema cardinale.

All'inizio di tali tentativi, lo schema basilicale reagisce ancora rigidamente contro il principio della costruzione romana a volte, come possiamo osservare nella basilica a cupola di Meriamlik. La cupola qui si trova al termine dell'asse longitudinale e non è ancora abbastanza separata dall'abside. Con ciò tradisce ancora la prevalenza dell'estensione in profondità basilicale, che trova nel calmo aggiustamento della chiusa totalità dello spazio della cupola e dell'abside a sua conclusione. Ma il passaggio dalla tendenza basilicale

alla profondità alla cupola non si attua attraverso un silenzioso scivolare d'una forma spaziale nell'altra, o in una perfetta compenetrazione di questi due principi: lo spazio della cupola col suo vano sottostante è separato, per mezzo del prominente sostegno principale, dal rimanente spazio, cosicché sussistono qui due spazi, due concetti di spazio, posti l'uno accanto all'altro, senza che si sia trovata una soluzione artisticamente soddisfacente del problema della loro fusione. I due prossimi tentativi di soluzione consistono nell'afforzamento delle strutture romane a volta, il che significa un affievolirsi del concetto basilicale di spazio, o, a dir meglio, una sostanzializzazione della troppo cinetica forma spaziale dell'architettura paleocristiana. Nel primo caso la soluzione è raggiunta centralizzando, raccogliendo lo spazio esteso lungo l'asse di profondità in uno spazio mediano cupolato, nel secondo caso costituendo una serie di unità spaziali disposte l'una accanto all'altra nel senso assiale di profondità.

Nel primo caso (S. Irene a Costantinopoli, S. Maria di Efeso, Kasr-ibn-Wardan), lo spazio particolare si raccoglie in un punto isolato (cupola), mentre al di fuori di esso sussiste non impedito lo scorrere di spazio a spazio: l'edificio dunque, da un lato accoglie lo spazio chiuso della cupola, dall'altro consente una varietà del concetto di spazio, quale non s'era mai attuata in una basilica paleocristiana. Qui le visuali si sviluppano lungo l'asse di profondità, ma nello stesso tempo sono interrotte dalla visuale dello spazio fermo, in sé riposante, della cupola centrale, così che cominciano ad agire tensioni spaziali per l'innanzi sconosciute: esse ci fanno sentire quel dualismo dell'immagine spaziale, che avrà più tardi il suo più alto sviluppo nella chiesa di S. Sofia.

Il risultato finale di questo processo è una profonda compenetrazione dei due pensieri costruttivi. Il nuovo tipo di edificio dell'architettura protobizantina è il risultato dell'unione della

fondamentale posizione soggettivo-intellettuale che determina lo spazio paleocristiano con l'obbiettivo-sostanziale forma dello spazio dell'architettura romana.

Possiamo quindi concludere che lo spazio paleocristiano, in realtà non esistente, qui si sostanzializza, mentre il realmente esistente corpo spaziale romano diviene immateriale.

Un'altra soluzione del problema è offerta dagli edifici dove più cupole sono allineate l'una dopo l'altra nel senso della profondità (le due cupole a Filadelfia, a Sardi — forse anche a Filippi — le due cupole nel Medresse di Halabiyyah ad Aleppo). Questo gruppo costituisce una tappa ulteriore nella soluzione del problema dello spazio protobizantino, giacché esso, rispetto al primo, rappresenta una più decisa vittoria della tendenza basilicale applicata alla costruzione romana delle cupole e delle volte. Qui gli elementi cinetici, precedenti verso la profondità, sono sostituiti da un susseguirsi di spazi particolari sostanziali. Contemporaneamente questa sostanzialità è innalzata per mezzo del nuovo principio, caratteristico dell'architettura protobizantina, della sezione ottica trasversale di più spazi che si scalanano nella profondità. Attraverso questa sezione ottica trasversale, che scioglie lo spazio chiuso immobile in fattori visuali di movimento, gli spazi chiusi delle cupole perdono molto della loro impressione di omogenea corporeità: le limitanti superficiali della cupola, che noi non vediamo più soltanto in frammenti, come in sezioni in elevato, e nemmeno sentiamo del tutto incluse nel movimento basilicale in profondità, agiscono più come ottici involucri, che come reali limitazioni. Ciò vale sopra tutto per gli edifici che possedevano l'ottica decorazione bizantina della parete, cromaticamente risolta, a mosaici e a rivestimenti marmorei, in base alla quale essi possono essere considerati quali rappresentanti dell'illusionistica architettura bizantina

Mentre le suddette costruzioni mostrano, nel-

la direzione estendentesi in profondità fino all'abside, la mancanza di limiti dimensionali, nel medresse di Halabiyyah pare vi siano — se la ricostruzione è esatta — esedre a forma semicircolare poste a chiudere l'edificio a tre cupole. Così qui s'avrebbe un sicuro aggiustamento delle proporzioni ed un equilibrio tra il senso della profondità e la chiusura dello spazio, con tendenze simili a quelle che si presentano nella forma monumentale di S. Sofia ».

8. - È chiaro, che anche le basiliche a croce libera e a più cupole, come S. Giovanni ad Efeso, i SS. Apostoli a Costantinopoli e S. Marco a Venezia, sorgono, nella loro forma giustiniana, dalla fusione del senso spaziale delle basiliche paleocristiane con quello di edifici cupolati di più normale tradizione romana: che anzi esse sono la soluzione, per ogni verso più piena e più organica, del problema della fusione del concetto architettonico « centralizzante » con quello « cinetico ». La base paleocristiana non è tuttavia qui, ovviamente, la consueta basilica longitudinale, ma la basilica cruciforme: meno frequente, ma, come s'è visto, tutt'altro che rara nel lessico costruttivo dei primi secoli: abbiamo ricordato Santa Anastasia a Roma, e gli esemplari di Ravenna; sopra tutto, la pregiustiniana S. Giovanni di Efeso (e probabilmente anche i SS. Apostoli di Costantinopoli prima della ricostruzione del VI sec.) e la basilica crociata di Salona. Anzi, in S. Giovanni di Efeso gli scavi ci hanno rivelato la sovrapposizione sulla tomba, a forma di croce, del Teologo, d'una *cella memoriae* a croce, poi d'una basilica a capriate cruciforme, e infine della basilica a cupole: quasi ad offrirci, nelle trasformazioni successive di questo singolo monumento, una sinossi del processo evolutivo che portò dall'embrione del *martyrium* alla forma completa del tempio del VI secolo.

La basilica paleocristiana a croce (es. Salona), è formata dall'innesto ad angolo retto

di due basiliche: sono quindi due assi longitudinali che si intercidono e, per quanto vi sia una prevalenza dell'asse ovest-est, fornito di abside, su quello nord-sud, chiuso da pareti rettilinee, è evidente che il senso cinetico in profondità, così caratteristico delle normali basiliche, ne viene alquanto diluito. Il movimento viene, nell'ampio vano centrale d'incontro delle navate, rallentato e deviato lateralmente, senza una ragione apprezzabile; ne risulta una spazialità diffusa, indefinita e slegata, e tale disgregazione, non arginata abbastanza dagli interrotti colonnati e dalle pareti prive di volte, accentua quei caratteri di tenuità e di disorganicità architettonica che s'avvertono, in minor misura, anche nelle normali basiliche. È forse perciò che la basilica paleocristiana a croce rimase sempre eccezionale, limitata ai primissimi secoli, e non ebbe vero seguito.

Le chiese protobizantine a croce libera con cupole annullano, anzitutto, un tale difetto. Esse mettono a frutto l'esperienza dei sacelli crociati con cupola centrale e volte sui bracci, i quali riflettevano un senso dello spazio chiuso, sostanziale, ancora romano. Ma, più ancora, traducono quella, che nelle basiliche era una semplice indicazione d'impulso, in un ritmico susseguirsi di spazi. Il movimento basilicale slegato e privo di spazio, si trasforma in un coerente nesso architettonico, ottenuto con l'adozione dei mezzi sintattici d'una concreta costruzione a volte e a cupole. Il vano centrale, dove s'incontrano le due basiliche, viene coperto da cupola, e i quattro bracci che da quello si dipartono, divenuti campate, sono pur essi coperti da cupole: quattro arrotondate masse spaziali o s'affrontano al vano cupolato di mezzo. Lo spazio viene, così, chiaramente definito ne' suoi elementi; non del tutto « sostanzializzato ». Infatti, ciascuna di quelle masse cupolate non è chiusa da pareti, le cupole sono sostenute da altissimi arconi su pilastri, alla loro volta traforati da arcate al piano terra e all'altezza dei matronei; sicché la limita-

zione di tali singoli spazi avviene con mezzi non materiali, ma ottici, illusivi: in fondo, è l'ideale continuazione « basilicale » delle guide prospettiche della navata che costituisce la parete ottica di quegli spazi. Ciascun d'essi, dunque, ha un suo spazio ben definito, ma non sostanziale alla maniera medioromana, bensì smaterializzato alla maniera tardoromana. Più precisamente: ha il grado di non completa smaterializzazione, quale s'è indicata, non già nell'estremo scioglimento di S. Vitale, ma nell'ancora trattenuta unità e centralità di S. Lorenzo. Questa posizione relativamente ritardata, rispetto all'occidente, dello spazio bizantino; questo suo conservarsi ancora attaccato ad un ultimo residuo di illusiva sostanzialità di spazio, ha un chiaro significato in edifici come i SS. Apostoli e come S. Marco. Infatti, è soltanto per esso che la chiesa cupolata a croce può realizzare concretamente il ritmico movimento in profondità delle basiliche, e divenire essa stessa, per questo, una basilica. Una piena immagine spaziale di senso cinetico e ritmico non si può avere quando lo spazio, come in S. Vitale, viene disciolto in un irraggiamento o in una elevazione senza limiti. Perché si abbia una scansione di spazi che ritmicamente procedono in profondità, occorre vi siano elementi spaziali che singolarmente conservino una propria definita consistenza: occorrono figure spaziali che, pur cromaticamente trasfigurate, rimangono riconoscibili come figure singole, altrimenti non s'avrebbe scansione, ma soltanto diffusione. Quest'agglutinarsi dello spazio nei nuclei cupolati, questa sostanzialità attenuata al massimo ma non fino al punto da far perdere completamente il senso delle definite unità spaziali, senza cui non s'avrebbe movimento né ritmo, oltre a rispondere (come l'attenuatissima, ma non distrutta corporeità delle figure in scultura e in pittura) al peculiare gusto bizantino, giovano a realizzare in concrete e coerenti forme architettoniche romane lo « spirito » delle basiliche paleocristiane.

9. - Nella chiesa dei SS. Apostoli — geniale e, come ogni opera d'arte, unica creazione di Antemio di Tralle, della quale il S. Giovanni di Efeso ed il S. Marco di Venezia non sono che pallidi e in parte intorbidati riflessi — la fusione tra i due principi, tardoromano e paleocristiano, è perfetta. Nelle navate centrali, con le loro fughe di cupole, lo spazio si dilata verso la profondità a scatti successivi, perché le cupole col loro risucchi innalzano, arrotondano e in certo modo fermano lo spazio. Ma ecco, che gli antichi ambulatori tardoromani delle singole unità cupole si fondono insieme e diventano continui corridoi archeggianti — si trasformano cioè in navate laterali — e come tali assolvono al compito, non soltanto di ottici involucri allo spazio centrale, ma di guide prospettiche propriamente basilicali precedenti in profondità. Per rendere cotesto significato del tutto pieno, Antemio nei SS. Apostoli ha, come s'è visto, diviso in quattro i grandi pilastri che reggono la cupola di mezzo, in modo che navatelle e matronei possano continuare anche attraverso essi; mentre l'imitatore, che costruì il S. Giovanni di Efeso, non comprese questo partito, e costruì pilastri massicci, attenuando quindi, ellenisticamente, il valore ottico e cinetico delle navatelle. La disposizione a croce della chiesa, con i suoi assi intersecantisi, includeva sempre un pericolo di dispersione dell'impulso cinetico come nelle basiliche a capriate cruciformi. Antemio lo comprese; comprese che in un edificio così « spiritualizzato » come la basilica paleocristiana, il centro spirituale, cioè l'altare, è anche il fuoco del movimento in profondità, e perciò mantenne il partito di far coincidere il centro spirituale col centro di convergenza degli assi costruttivi, ponendo l'altare e il bema non già in un'abside all'estremità del braccio est, ma propriamente nel vano centrale, dove le navate si intercidono sotto la grande cupola, unica illuminata. Non compresero invece il valore di questa soluzione il costruttore di S. Giovanni,

né il ricostruttore dei SS. Apostoli; questo portò tutte le cupole alla stessa altezza e tutte le trafeò di finestre, dando quindi a tutte lo stesso significato; quello trasferì l'altare nell'abside aggiunta a termine della navata; partito che anche l'imitatore della ricostruzione del Belona, che eresse S. Marco, adottò, probabilmente per poter conservare l'abside della piccola basilica preesistente. In tal modo, però, veniva distrutta la convergenza degli spazi e si rendevano architettonicamente immotivate le due campate del braccio trasversale.

10. - Per aver chiaro il concetto di quest'edificio nella sua piena coerenza, bisogna riportarsi alla forma originale data da Antemio ai SS. Apostoli — e credo che, ora, lo possiamo fare con sufficiente tranquillità, poiché possediamo le copie abbastanza fedeli (e di cui ad ogni modo siamo in grado di precisare le maggiori varianti) di S. Giovanni e di S. Marco, e, inoltre, il linguaggio particolare di Antemio ci è dichiarato dalle opere sue che ancor esistono, anzitutto da S. Sofia.

L'esterno dell'Apostolion doveva apparire, come quello di S. Sergio e Bacco e di S. Sofia, ancora simili all'esterno di edifici romani del IV secolo, quali il Ninfeo degli Orti Liciniani (per l'aspetto delle cupole) S. Lorenzo di Milano (per l'aspetto delle muraglie di base e delle soluzioni angolari): come una formazione chiusa, apparentemente compatta, di blocchi, innestati e connessi; come un aggregato di cinque cubi addossati l'uno all'altro, coperti da cupole. Ma sarebbe errore considerare questa perentoria esposizione di blocchi come un'espressione di significato plastico. a loro stessa assolutezza geometrica, la loro mancanza di decorazione e quindi di chiaroscuro di superficie, il loro incidere rigidamente ad angoli retti l'uno nell'altro, toglievano all'immagine ogni valore plastico: codesta nuda stereometria portava come risultato figurativo che i singoli bloc-

chi, anziché valere in quanto massa plastica, risolvevano la loro espressione sulle superfici, le quali pertanto assumevano un elementare valore cromatico, non plastico. Il passaggio dai blocchi cubici del corpo dell'edificio, a quelli delle mezze sfere delle cupole, ottenuto con un innesto netto, immediato, senza graduazioni intermedie, rafforzava questo significato. L'unità stilistica tra le due masse non raccordate ma accostate, risiedeva soltanto nel rigore geometrico d'ambidue, e nel significato cromatico, diverso come qualità, ma identico come valore, dei piani in cui codeste masse si risolvevano.

Il senso particolare di questa forma di spazio era ancor più dichiarato all'interno. La parete del narcece era qui, come a S. Sofia, l'«ottico propileo» che chiudeva la grandiosa immagine dello spazio: con la sua superficie di un cromatismo semplice, a chiusura di uno stretto corridoio di denso spazio, preparava per contrasto lo spettacolo delle immense dilatazioni del naos. L'interno di questo dava l'immediata sensazione d'una complessa vitalità di spazi. Qui sopra tutto, anche uno sguardo distratto, o soltanto sensitivo, coglieva la profonda differenza tra il nuovo ordine di costruzione e quello della basilica paleocristiana. In questa l'inerte spazialità scarsamente definita dai colonnati paralleli e dal tetto piano, era trasformata da quelle guide lucide e esatte in puro impulso, privo di immagine, verso la conclusione dell'abside. Nell'opera di Antemio invece, il moltiplicarsi dei punti di veduta, le variate combinazioni degli assi, l'irraggiarsi dei vani, la mancanza di limiti visibili alle fughe prospettiche, il girare dei labirinti in penombra degli ambulacri laterali, il voltarsi delle coperture e l'accentrarsi della fonte luminosa, determinavano un'immagine di spazio mossa e mutevole e definita non da coerenze plastiche e tettoniche, ma da «veli» ottici, da piani di un colore assai più denso e ricco di quello delle basiliche paleocristiane, perché

dai vani laterali riassumeva un'infinita variabilità di gamme: spazio, dunque, non plastico e fermo, ma incorporato, cangiante, trascorso da vibrazioni senza fine. E tuttavia, non attenuato fino ad annullarsi come nelle precedenti basiliche; ma reso sensibile nella consistenza de' suoi singoli elementi, e nella superiore unità che questi raccoglieva e fondeva con una coerenza, che, per non essere più plastica e tettonica come l'antica, ma tutta insostanziale e cromatica, non era meno alta né meno artisticamente concreta di quella.

Questa nuova vitalità dell'immagine spaziale nell'opera di Antemio era ottenuta, come s'è visto, con la vivente compenetrazione de' due principi architettonici, paleocristiano basilicale e tardoromano: il primo, che guida lo spazio nel senso della profondità, in un movimento lungo assi rettilinei longitudinali; l'altro, che agglomera gli spazi intorno a nuclei, ad assi verticali, così da dar l'impressione d'una spazialità che riposa su se stessa. Questo secondo principio assicura la unità all'immagine, la quale altrimenti si disperderebbe nel dedalo degli spazi minori fuggenti in ogni direzione; mentre il principio della disposizione longitudinale vi innesta un senso di moto progressivo e ritmico, martellato dai pilastri e dalle colonne, ma rallentato dal contrappunto delle cupole che ne allargano la cadenza con la successiva, silenziosa dilatazione delle loro ampie e soffici masse atmosferiche.

I due principii, dunque, preesistevano ad Antemio. Le genialità e la novità dell'architetto consistono nell'averli coerentemente unificati, reciprocamente esaltandoli ma insieme organicamente fondendoli in un rapporto architettonicamente vivo. Così i vani delle navatelle non sono più limitati da soffitti piani, ma trovano nelle coperture a volta un impulso di dilatazione anche verso l'alto; mentre le campate coperte da cupole non si chiudono in unità di spazio plastico autosufficiente, ma sono messe in diretta rela-

zione con l'impulso cinetico della basilica e prendono parte al movimento degli assi principali. A questo nuovo fondamentale accordo s'uniscono poi, in perfetta coerenza, tutti gli aspetti minori, tanto della struttura quanto della decorazione, per accentuarne ed articularne il significato. Agli uniformi colonnati paleocristiani si sostituiscono le campate su pilastri di varia grandezza; lo spazio delle navate è, per così dire, raddoppiato dal continuare al piano superiore dei pilastri e dal ripetersi, in iscala ridotta, dei colonnati nelle gallerie; così i grandi spazi della navata centrale possono moltiplicarsi e diffondersi, come un succedersi di echi, non soltanto verso l'alto, nelle cupole, ma anche lateralmente, nelle navatelle e nelle gallerie, per poi ritornare, rimandati dalle pareti traslucide di marmi e di mosaici a rifluire, con un moto di risacca rallentato e filtrato dai colonnati, nei grandi vani del centro, dove innestano tutta la profonda ricchezza e varietà di colore e di chiaroscuro che hanno assunto in codesto loro dilatarsi e contrarsi. Ne consegue, che l'immagine spaziale, anche per chi rimanga immobile nel centro della chiesa a contemplare (non partecipi, cioè, direttamente, com'è nello spirito di quest'arte, al movimento degli spazi aggirandosi per quelle moltiplicate prospettive), non è mai un'immagine ferma e limitata: essa ha unità, ma è un'unità, che si dissolve e si ricostituisce in ogni punto elasticamente; ai suoi margini non v'è una precisa definizione lineare, ma una zona indefinita, oscillante, che si sposta continuamente, come l'orizzonte, che chiude e insieme apre la visuale. E si pensi con che coerenza assoluta s'accordino a questo significato dell'architettura l'estrema levigatezza (che esclude ogni plasticità e si risolve tutta in una superficie cromatica, senza spessore) dei marmi di rivestimento; e le sculture dei capitelli traforati, dorati e dipinti, ridotti a un puro gioco di colore campito sul vuoto; e sopra tutto la decorazione a mosaico, col suo oro scintillante, metallico; i suoi

colori limpidi, cristallini, gemmei, e le figure stesse della decorazione musiva, private d'ogni plasticità, ridotte a motivi di colore incondizionato su un piano inesteso. Anche, e non ultimo, il sistema d'illuminazione si accorda, certo con intenzione deliberata, all'effetto complessivo, modulandolo e arricchendolo. Ai SS. Apostoli (come del resto a S. Sofia) la luce penetrava dalle numerose e fitte finestre circondanti come una corona luminosa la base della cupola di mezzo. Il massiccio di luce era quindi nel centro, e in alto; le cupole dei bracci laterali non avevano finestre. Dal centro la luce pioveva sul santuario, e poi irraggiava nei bracci del naos; e in questo suo pulsare concentrico diminuiva d'intensità, ma si faceva più densa di colore e di chiaroscuro. La unità della sorgente luminosa dava unità alla stessa disposizione degli spazi, sollecitando il loro movimento di ritmica convergenza verso il vano centrale e poi il loro risolutivo innalzarsi e perdersi « ad infinitum » nella cupola.

INDICE

- CAPITOLO PRIMO
5 Architettura romana e architettura ellenistica
- CAPITOLO SECONDO
43 L'architettura bizantina
- CAPITOLO TERZO
57 Il senso romano dello spazio
- CAPITOLO QUARTO
89 Il senso bizantino dello spazio
- CAPITOLO QUINTO
101 Lo spazio nell'architettura esarcale e nell'architettura medievale dell'Occidente
- CAPITOLO SESTO
115 Spazio bizantino e tradizione basilicale