

Figura 1.  
Busto sepolcrale in calcare.  
Da Palmira (Siria), II secolo. Altezza 63,5 cm.



Capitolo primo.

Il periodo tardo-antico e paleocristiano

Lo studioso dell'arte altomedievale si trova di fronte al difficile compito di decidere in quale data abbia avuto inizio il Medioevo. Alcuni storici si sono accordati per il 313, anno dell'Editto di Milano, con il quale il cristianesimo fu riconosciuto religione di stato; altri ritengono che l'abdicazione dell'ultimo imperatore romano nel 476 segni il momento di svolta fra l'età classica e quella medievale, mentre un'ulteriore tesi sostiene che questo momento corrisponda alla fondazione del primo impero germanico sotto Carlo Magno nell'anno 800.

L'ultima di queste date è quella che gli storici dell'arte adottano più di frequente: non è infatti consueto parlare di arte medievale prima dell'influenza della civiltà cristiana nel Nord Europa. I secoli precedenti, conosciuti nella storia dell'arte come periodo «tardo-antico» e «paleocristiano», sono stati a lungo una sorta di terra di nessuno, raramente affrontati dall'archeologia classica e trascurati in maniera ancor più grave dalla medievistica. Si riteneva che l'arte fosse giunta al suo epilogo sotto gli ultimi imperatori romani e i cinquecento anni che trascorsero tra l'epoca di Costantino (306-337) e quella di Carlo Magno (768-814) erano considerati privi di interesse dal punto di vista storico-artistico. L'attenzione accordata a questi secoli era sostenuta da interessi di carattere religioso piuttosto che estetico, dal momento che questo era il periodo in cui furono costruite le prime chiese e in cui presero forma le prime rappresentazioni di Cristo e di molti temi cristiani.

Nel corso degli ultimi decenni, tuttavia, la ricerca ha

rivelato sempre piú chiaramente la grande importanza dell'arte di questi secoli intermedi. Lungi dall'essere stata meramente decadente e monotona, le si riconosce ora il merito di aver svolto un ruolo decisivo nell'evoluzione dello stile medievale. La sua importanza è duplice: per prima cosa assicurò la continuità alla tradizione classica, che correva grave pericolo di estinzione per la scomparsa della religione e della civiltà pagane e, in seconda istanza, costituì il punto di partenza per quel processo di trasformazione attraverso il quale lo stile classico dei Greci e dei Romani mutò nello stile astratto e trascendente del Medioevo.

Potrebbe sorprendere sentir dire che la tradizione classica proseguì nell'arte medievale, ma dobbiamo comprendere che la stessa esistenza di un'arte figurativa nel Medioevo è una dimostrazione della sopravvivenza dell'ideale classico. In un primo momento il Cristianesimo fu avverso a immagini di qualsiasi tipo, rifiutandole non solo in quanto possibili fonti di idolatria, ma anche in quanto simbolo dello splendore e del lusso terreno; ammettere l'arte nelle chiese fu una sorta di concessione al paganesimo; di conseguenza molti elementi dell'iconografia e dello stile antichi trovarono il modo di arrivare all'arte cristiana e sopravvissero nel Medioevo. Non sempre riconosciamo che le caratteristiche che sembrano fondamentali per distinguere l'arte medievale da quella classica – il suo carattere ingenuo, primitivo e arcaico – furono non tanto il risultato dell'influenza dei «barbari» del Nord Europa, quanto piuttosto di una graduale trasformazione interna, rilevabile nell'arte tardo-antica anche prima che l'arte pagana romana fosse giunta alla fine. Perciò i primi secoli del Cristianesimo occupano una posizione chiave tra l'età classica e quella medievale e, anche se breve, un'analisi dell'evoluzione durante questi secoli è essenziale per la comprensione dell'arte altomedievale.

Fu durante il III e il IV secolo che i cristiani iniziarono ad adattare l'arte classica ai loro scopi. Abbiamo scarse testimonianze di quella che può essere effettivamente chiamata attività artistica nelle comunità cristiane durante i primi due secoli della loro esistenza, ma quanti piú seguaci venivano conquistati nelle grandi città del mondo greco-romano, tanto piú difficile diveniva mantenere l'austerità della Chiesa primitiva. Se non ci si poteva aspettare che il pagano medio convertito rinunciaste agli oggetti gradevoli e belli dei quali si circondava nella vita di tutti i giorni, tanto meno si poteva pretendere che escludesse le arti dalla sua pratica religiosa: abituato a una schiera di statue in marmo che rappresentavano gli dei che venerava, sarebbe stato difficile attirarlo verso una religione che non aveva da offrirgli un oggetto di venerazione piú tangibile della parola scritta.

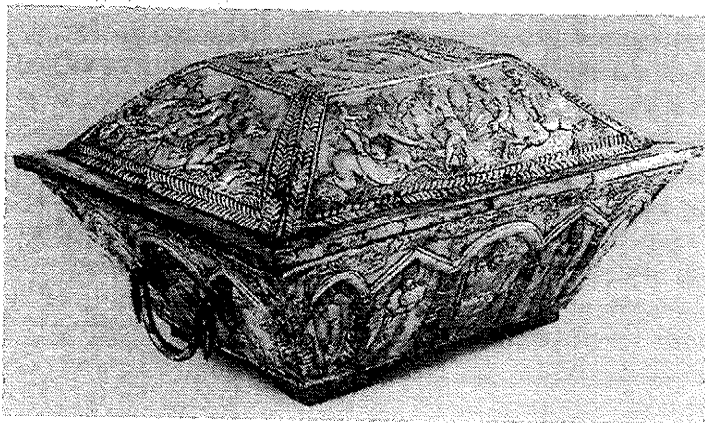
Tutta l'essenza dell'arte paleocristiana tradisce questa origine. Le prime opere d'arte cristiana furono prodotte in un ambiente totalmente pagano; nel III e nel IV secolo probabilmente esistevano pittori e scultori che lavoravano sia per la committenza cristiana, sia per quella pagana, e c'è poco da meravigliarsi se l'arte cristiana prese a prestito dalla contemporanea arte pagana lo stile e, qualche volta, anche il soggetto. Esistono molti esempi di figure classiche che sono state adottate senza cambiamenti dagli artisti cristiani. Nelle decorazioni parietali delle catacombe romane di quel periodo troviamo Eroti, personificazioni delle stagioni e altri soggetti allegorici pagani; sui sarcofagi cristiani venivano spesso rappresentati Tritoni e Nereidi. Tutte queste figure erano ritenute conciliabili con la nuova religione; erano simboli generici dell'aldilà e della felicità eterna, temi di non minore importanza per il cristiano che per il pagano. Un esempio famoso in cui le figure pagane sono state adottate senza cambiamenti dai cristiani è lo Scigno di Proietta (fig. 2), uno scigno in argento decorato in parte con rappresentazioni idilliche di Venere, Tritoni, Ne-

reidi ed Eroti, e in parte con scene di cerimonie, mentre nell'iscrizione che lo accompagna la sposa e lo sposo sono esortati a condurre una vita cristiana. In Oriente le figure pagane vennero impiegate con una persistenza anche superiore a Roma: l'Egitto, per esempio, dopo essere stato completamente imbevuto di gusto ellenistico in epoca tolemaica, rimase saldamente ancorato all'arte pagana, e anche in epoca cristiana inoltrata si decoravano abiti e arazzi con figure classiche.

Casi come questi, tuttavia, che possono essere considerati di vera e propria imitazione, anche se rappresentano gli esempi piú ovvi di sopravvivenza della cultura pagana, non sono probabilmente quelli che orientarono nel modo piú decisivo il successivo sviluppo dell'arte cristiana. Fin dal III secolo si tentò di fornire alle raffigurazioni tradizionali un nuovo e specifico significato cristiano. Troviamo rappresentazioni di Cristo per le quali sono state prese a modello figure di Apollo, di Helios o di altri giovani dei ed eroi; non si poteva individuare

Figura 2.

Scugno di Proietta, dal Tesoro dell'Esquilino.  
Roma, seconda metà del IV secolo. Lunghezza 56 cm.



una maniera piú adatta a esprimere la sua missione divina del fornirgli le fattezze associate universalmente agli dei. Ancora piú di frequente veniva rappresentato come un pastore con il suo gregge; benché questo tema traesse ovviamente ispirazione dai testi dei Vangeli, per raffigurarlo si seguivano modelli classici. Durante il IV secolo le rappresentazioni di un Cristo giovanile e idillico iniziarono a essere sostituite dal tipo con la barba, piú austero e maestoso, ma l'ispirazione, ancora una volta, venne dall'arte pagana, poiché si presero a modello le divinità olimpiche piú anziane, come Zeus o Asclepio, o i ritratti dei grandi filosofi che simboleggiavano la saggezza assoluta. Gli angeli furono facilmente fatti derivare dalle Vittorie, così frequenti nell'arte greca e romana, mentre le insegne del potere imperiale e i trionfi militari divennero i simboli della Chiesa vittoriosa.

Tipici esempi di iconografia pagana adattata alle idee cristiane sono forniti dai vetri dorati trovati in gran numero nelle catacombe romane. Per esempio l'antico tema romano della coppia di sposi congiunta da Giunone o da un Erote talvolta è sopravvissuto inalterato, in altri casi è stato cristianizzato attraverso lo stratagemma semplice, ma sorprendente, di sostituire la divinità pagana con la figura di Cristo (fig. 3). Gli scribi dei manoscritti dei Vangeli si adeguarono all'uso pagano di inserire all'inizio del libro il ritratto dell'autore, in questo caso l'evangelista, che veniva rappresentato esattamente come era avvenuto per gli autori e i filosofi classici; fu questa l'origine dei ritratti degli evangelisti, che giocarono una parte così rilevante nella miniatura medievale (figg. 21, 24, 34, 36). Tuttavia questo processo di adattamento non era confinato all'arte figurativa: le prime chiese cristiane avevano la forma della basilica, luogo degli affari romano, che avevano adattato alle esigenze del servizio divino.

Questi pochi esempi mostrano che l'arte paleocristiana si sviluppò a partire da prototipi pagani. Si può anche affermare che i cristiani, avendo iniziato ad usare

Figura 3.

Vetri dorati (foglia d'oro fra due strati di vetro).  
Dalle catacombe romane, IV secolo. Rispettivamente, diametro 7 cm e 5,5 cm.



l'arte per i loro scopi personali, si fossero assunti il compito di adattare soggetti classici ben noti, cercando di rendere più chiaro possibile il cambiamento del loro significato recondito. C'erano comunque molti temi per i quali non erano disponibili modelli, specialmente le storie del Nuovo Testamento; questi dovevano essere concepiti *ex novo*, ed è in queste libere invenzioni che appare chiara la grande forza della tradizione classica. Non esisteva certo nell'arte pagana alcun prototipo per la Resurrezione di Lazzaro, ma l'artista collocò la scena davanti a una tomba classica; l'ingresso a Gerusalemme prese a modello l'arrivo trionfale di un imperatore alle porte di una delle sue città. Si potrebbero fare facilmente molti altri esempi di questo tipo.

Con l'iconografia classica anche lo stile classico penetrò spontaneamente nell'arte cristiana. Non esistono differenze stilistiche tra la pittura e la scultura cristiane del III e del IV secolo e le opere pagane contemporanee. Le pitture delle catacombe venivano eseguite nella maniera consueta alla pittura murale delle case romane; in entrambi i casi lo stile è una versione semplificata della maniera impressionistica sviluppata nei primi tempi dell'impero romano e che si era manifestata nella sua espressione migliore negli affreschi di Pompei. Le pitture del periodo paleocristiano furono eseguite tutte con questa tecnica versatile, che permetteva di abbozzare con leggeri tocchi di pennello una figura in movimento con uno sguardo riconoscibile negli occhi, circondata da un paesaggio luminoso e arioso. Questo stile era ancora in uso quando furono dipinte le prime miniature, come è evidente nelle famose illustrazioni della Genesi Cotton (fig. 9). Non vi è nulla di propriamente cristiano in queste miniature, che hanno i loro paralleli più prossimi nelle illustrazioni quasi contemporanee di Virgilio e Omero.

In ogni caso, né le opere d'arte pagane, né quelle cristiane di questo periodo furono all'altezza degli esempi più alti dell'arte classica. Lo stile greco-romano era già completamente degenerato al momento in cui venne as-

sunto dai cristiani; neppure le opere più notevoli dell'epoca paleocristiana, come lo Scigno di Proietta, possono essere paragonate ai massimi risultati dell'arte romana, per non parlare poi dei capolavori del periodo ellenistico. Negli esempi migliori le figure richiamano opere più antiche, ma di solito sono fin troppo evidenti una certa rigidità e goffaggine nelle pose, la mancanza di proporzioni nella resa dei corpi e l'assenza di espressione nei volti. Gli artisti imitavano le forme tradizionali senza penetrarne lo spirito; la bellezza della migliore arte classica era completamente sparita.

Queste opere possono essere descritte in termini diversi da quelli puramente negativi, però solo se si giudicano non con i criteri dell'età classica che sta loro alle spalle, ma con quelli del periodo medievale che esse prefigurano. Le stesse caratteristiche, che dal punto di vista classico sembrano difetti, acquisiscono un valore nuovo e positivo se vengono osservate alla luce del successivo sviluppo. Perfino le opere cristiane più antiche non sono semplicemente esempi della sopravvivenza dei caratteri classici: esse infatti mostrano anche quell'altro aspetto che rende importante il nostro periodo di transizione dal punto di vista dell'arte medievale, ovvero la trasformazione dello stile classico in uno stile trascendente e astratto. Per tracciare le origini di queste tendenze all'astrazione dobbiamo tornare ancora una volta indietro, a prima dell'arte paleocristiana, poiché questa fece la sua comparsa nell'arte romana solo nel II secolo e le sue basi sono poste in un passato ancora più remoto.

Mentre i Greci raggiungevano la rappresentazione ideale del corpo umano e i Romani perfezionavano il ritratto individuale e facevano progressi significativi nella rappresentazione del paesaggio e dello spazio tridimensionale, nello stesso periodo altri popoli con gusti diversi e diverse tradizioni non dividevano l'interesse dell'artista classico per la rappresentazione naturalistica del mondo esterno. In Oriente, in Mesopota-

mia e in Persia, l'antica tradizione di un'arte ufficiale rigida e ieratica non era mai scomparsa del tutto. A nord-est, oltre le coste del Mar Nero, vivevano i popoli delle steppe – tra di loro il più importante era quello degli Sciti – che non avevano assolutamente un'arte monumentale, ma solo oggetti mobili decorati con motivi fantastici. Lo stesso si può dire per i popoli barbari nelle zone settentrionali e nord-occidentali, specialmente per i Celti con i loro oggetti di bronzo riccamente decorati.

Queste culture chiuse in se stesse, con ideali artistici largamente differenti da quello classico, ebbero un'influenza diretta molto ridotta nello sviluppo dello stile del periodo tardo-antico; ciò che è invece più importante dal nostro punto di vista è l'esistenza di regioni di confine tra il mondo classico, l'Oriente e i territori dei barbari. L'arte classica era diffusa quanto gli imperi ai quali era associata. In epoca ellenistica si propagò in tutto il Mediterraneo grazie ad Alessandro Magno; in questo periodo regioni come l'Egitto furono totalmente ellenizzate e l'influenza classica si avvertì persino in India. La stessa cosa accadde in epoca romana quando le legioni imperiali diffusero la civiltà romana, e con essa l'arte classica, fino al Reno, al Danubio, al Tamigi e in tutta l'Africa settentrionale e nel vicino Oriente. Dovunque fece la sua comparsa, l'arte greco-romana fu assunta come norma, se non altro perché faceva conoscere il modo di rappresentare realisticamente le figure umane nella pietra, nel metallo o nella pittura a popoli che prima di allora non ne avevano avuto esperienza. Nondimeno i modelli classici seguiti dagli artisti con differenti tradizioni assunsero naturalmente un colore locale: superficialmente le caratteristiche di una figura erano le stesse usate a Roma o in Grecia, ma spesso ci accorgiamo che la posa libera, l'espressione del volto realistica e caratterizzata, la relazione naturale e spontanea tra le figure – in parole povere, tutte le qualità essenziali che avevano scoperto i Greci – non sono state riprodotte in maniera del tutto fedele.

In molte di queste regioni di confine troviamo infatti un'arte che è classica per origini e nozioni generali, ma non nello spirito. Esempi tipici di quest'arte «pseudo-classica» sono forniti dai territori del Medio Oriente che già di per sé avevano una forte tradizione artistica, ma che, chi prima chi dopo, caddero sotto la dominazione greca o romana, fra cui l'Africa settentrionale, la valle del Nilo, la Siria, la Mesopotamia dei Parti o dei Sassanidi e la Persia, la penisola dell'Asia Minore e l'isola di Cipro.

Lo stile di quest'arte «sub-antica» variò spontaneamente a seconda delle tradizioni locali. In un sarcofago da Hawara (fig. 4), per esempio, si vede una mescolanza particolarmente singolare di elementi classici e non classici. Il sarcofago stesso segue pienamente la tradizione egizia, ma il volto che vi è dipinto sopra è a prima vista solo romano; questa mescolanza è consueta nelle mummie egizie più o meno dal tempo dell'occupazione romana. Nel nostro esempio, risalente al II secolo, ritroviamo un ritratto molto naturalistico e caratterizzato con tutti i suoi dettagli modellati nella raffinata tecnica pittorica in cui erano maestri gli artisti greci e romani. Anche nel volto, tuttavia, esiste un elemento anticlassico, sebbene sia più un tratto psicologico che stilistico: lo sguardo fisso sembra che osservi oltre lo spettatore, verso l'infinito, e tutta la vitalità del ritratto è concentrata negli occhi, rovesciando completamente in questo modo l'armonia delle diverse parti del volto, elemento essenziale dell'autentica ritrattistica classica. Era in questa enfasi dell'elemento spirituale scollegato dalla caratterizzazione della personalità individuale che il ritrattista egiziano differiva dal suo contemporaneo romano. Duecento anni dopo anche gli artisti a Roma producevano ritratti che rivelavano come l'artista e il soggetto fossero consapevoli che la raffigurazione di un potere impersonale e trascendente era più importante delle caratteristiche fisiche del modello.

Un busto del II secolo da Palmira (fig. 1) rivela in ma-

Figura 4.

Sarcofago.

Da Hawara (nel Fayum, Egitto), II secolo. Altezza 167 cm, larghezza all'altezza delle spalle 42,5 cm.



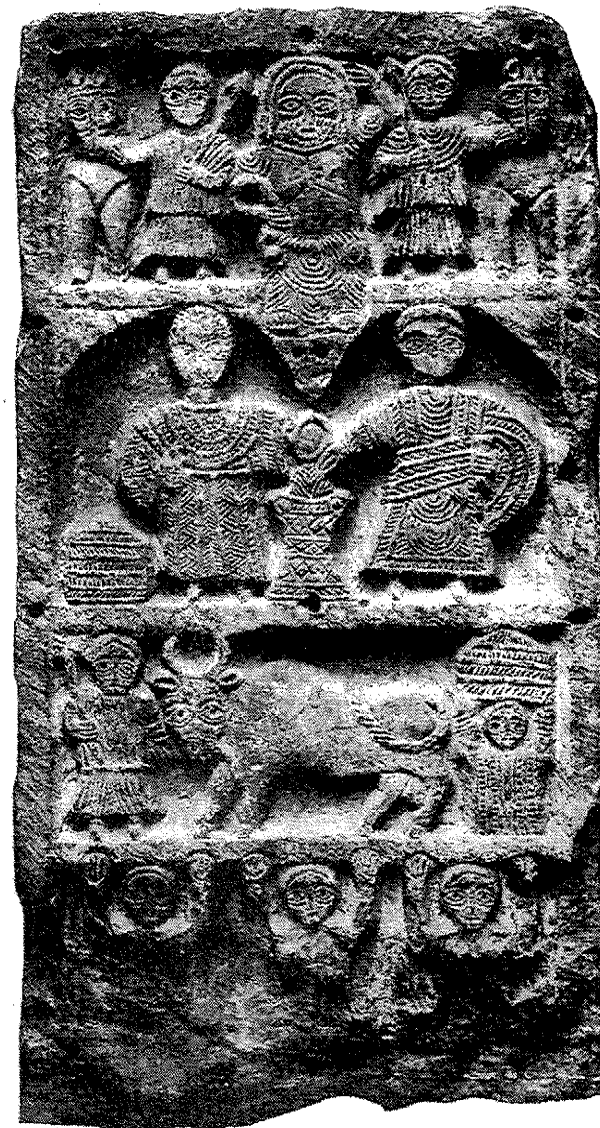
niera diversa l'allontanarsi dell'arte sub-antica dalla norma classica. L'artista seguiva chiaramente il modello dell'arte ufficiale romana: il drappeggio della toga e la tecnica di realizzazione della barba, per esempio, sono nella ben nota maniera dei ritratti romani. Ciononostante i particolari sono interpretati in modo puramente ornamentale: i ricci dei capelli sono trattati come spirali convenzionali e sembrano fatti di un materiale simile a pasta friabile, le sopracciglia sono quasi un ornato a palmette e le linee chiare ed elegantemente curvate delle palpebre ricordano una decorazione in metallo. Il busto tradisce quell'approccio convenzionale alla forma umana che i Greci, con la loro eccelsa maestria nel ritrarre vita e movimento, avevano superato, ma che aveva cominciato a riaffermarsi nella parte piú orientale della Siria fin dal II secolo.

È piú difficile riconoscere residui delle radici classiche in opere quali una lastra funeraria proveniente dai dintorni di Cartagine (fig. 5), che rappresenta l'arte provinciale delle coste dell'Africa settentrionale. Se non fosse per le due figure negli angoli superiori, derivate dalle ben note rappresentazioni di Castore e Polluce che conducono i loro cavalli, questo rilievo potrebbe forse essere considerato come un'opera interamente esotica. La scultura è piatta, le figure sono in posizione completamente frontale rispetto allo spettatore, le loro proporzioni sono rozze e le fattezze semplificate in modo grottesco; le pieghe degli abiti sono state ormai completamente stilizzate con forme ornamentali. Se osservato in funzione degli sviluppi successivi, è particolarmente importante l'ordine schematico della composizione, la suddivisione della lastra in zone orizzontali con un asse verticale che a sua volta lo divide a metà. Nella sua maniera grossolana e primitiva il rilievo anticipa la completa negazione dei principi dell'arte classica che l'alto Medioevo stava gradualmente determinando. A prima vista questa lastra può sembrare un prodotto precoce dei «secoli bui», ma è in realtà un esempio estremo di arte

Figura 5.

Lastra funeraria in calcare.

Dai dintorni di Cartagine (Tunisia), probabilmente II secolo. Altezza 78,5 cm.



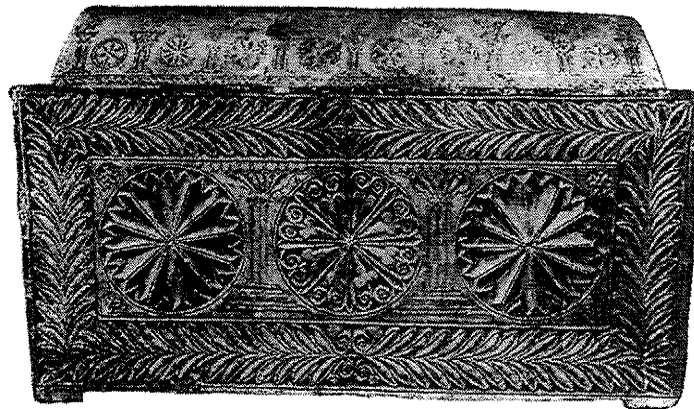
provinciale romana, l'opera di uno scultore nordafricano raffigurante le divinità e i simboli di un culto locale.

Un altro stile regionale che fiorì nell'area mediterranea fianco a fianco con l'arte ufficiale greco-romana è esemplificato da una cista o ossario proveniente da Gerusalemme (fig. 6), databile intorno al I secolo. Essa è coperta di motivi, in parte derivati dall'ornamentazione ellenistica a foglia d'acanto e in parte di origine orientale; nel loro trattamento l'artista ha rivelato un gusto anticlassico caratteristico di molte regioni di confine del mondo antico. La decorazione è stata eseguita per mezzo di incisioni nette a forma di «V», così che parti completamente in luce si alternano a ombre profonde. Lo spazio è in questo modo completamente riempito da un motivo in bianco e nero, il cui sfondo non è meno importante degli elementi stessi; il valore decorativo intrinseco del singolo motivo è stato subordinato a quest'effetto tonale. Se pensiamo per un momento all'ornamentazione tipica dei Greci e dei Romani – per esempio

Figura 6.

Ossario ebraico in calcare.

Arte ebraica, da Gerusalemme, probabilmente I secolo. Lunghezza 83 cm.



a un tralcio fogliato su fondo neutro – che per l'effetto dipendeva interamente dalla bellezza del proprio disegno, ci rendiamo conto di quanto qui il principio sia diverso. Vedremo quanto sarebbe diventata importante nei suoi sviluppi successivi questa ornamentazione anticlassica, che mirava a effetti indipendenti dalla reale forma del motivo. Comune a tutti questi esempi di arte sub-antica era il tentativo di imporre alcuni principî astratti alle forme naturalistiche dell'arte greco-romana. In modi diversi, differenti da luogo a luogo, le regioni di confine del mondo romano coltivarono una deliberata stilizzazione in opposizione al naturalismo dell'arte classica.

Queste tradizioni sub-antiche non sarebbero state forse così importanti se fossero rimaste confinate alle regioni periferiche del mondo classico. Il fattore decisivo fu la crescente e forte influenza esercitata dagli stili provinciali sull'arte delle grandi città, iniziata già dal II secolo, ma che divenne molto più marcata durante il III e il IV. Questo fu uno sviluppo che indicava vasti cambiamenti negli ideali artistici di tali centri; infatti si è spesso detto che i cambiamenti interni che ebbero luogo a Roma e nelle altre grandi città dell'epoca furono di gran lunga più importanti di ogni influsso esterno e che l'evoluzione dell'arte tardo-antica fu in gran parte il risultato di una completa trasformazione interna all'impero romano. È tuttavia impossibile ignorare i forti legami tra lo stile tardo-antico e l'arte sub-antica dei secoli precedenti che senza dubbio ne influenzò lo sviluppo. D'altro canto sarebbe stato difficile sostenere che gli stili provinciali si fossero imposti sulle città metropolitane contro la loro volontà; il cambiamento non fu sicuramente causato da artisti provinciali che penetrarono a forza nelle grandi città. Al contrario lo stile astratto fu adottato senza difficoltà e, dal momento che nel corso del III e del IV secolo iniziò a comparire nei più importanti monumenti imperiali, chiaramente non fu considerato più come provinciale, inferiore o collegato solo con gli strati bassi della popolazione, ma ven-

ne riconosciuto automaticamente come l'arte ufficiale di Roma.

Quanto detto finora indica profondi cambiamenti nella vita e nel gusto romani, che comportarono l'abbandono di tutto quanto era stato raggiunto dall'arte classica fin dal periodo della scultura greca arcaica. Questo segna la fine di quasi un millennio di sforzi per ottenere un'arte «umanizzata», in cui le culture mediterranee avevano eclissato tutti i loro predecessori orientali. Il modo piú ovvio di spiegare questo importante cambiamento è ascriverlo a un generale declino della perizia artistica, un risultato della crescente instabilità politica e delle condizioni economiche nell'impero romano in via di decadenza. Secondo questa teoria la somiglianza crescente tra arte romana ufficiale e arte provinciale dimostrerebbe che la stessa arte ufficiale stava diventando provinciale. Gli artisti, non piú preparati a dipingere o a scolpire figure umane realistiche, a studiare le caratteristiche di un singolo volto o a creare l'illusione di uno spazio tridimensionale in un dipinto o in un rilievo, avrebbero inevitabilmente prodotto le composizioni astratte e piatte e le figure impersonali e rigide che avevano caratterizzato da sempre le opere meno pretenziose delle province.

C'è senza dubbio una parte di verità in questa affermazione. Le opere ordinarie dell'arte tardo-romana tradiscono una considerevole trascuratezza; un declino della tecnica e della perizia artigianale condusse a una semplificazione che rasenta la rozzezza. D'altro canto è abbastanza chiaro che alcuni trovarono nuove possibilità e valori positivi in questo stile «provinciale». Se gli ideali classici furono abbandonati non era solo perché avevano cessato di suscitare interesse: gli artisti iniziarono a perseguire nuovi obiettivi per i quali l'arte subantica offriva forme di espressione piú adeguate. Un'opera come lo Scigno di Proietta, con il suo carattere fortemente classicheggiante, non è il miglior esempio delle nuove e positive tendenze dell'arte tardo-romana; que-

ste sono invece visibili molto piú facilmente in una placca in avorio con l'apoteosi di un imperatore (fig. 7), anche questa probabilmente un'opera romana del tardo IV secolo. Sia nello stile, sia nello spirito, questa scultura segna l'alba del Medioevo nella tarda arte pagana di Roma. Ci sono elementi medievali anche nello stesso soggetto. Nella metà inferiore della placca vediamo un imperatore, la cui identità non è stata mai stabilita con certezza, seduto in un carro tirato da quattro elefanti. Nella metà superiore la stessa persona viene trasportata in cielo – rappresentato dai segni dello zodiaco, dalla divinità del sole e da un numero di busti di significato incerto – da due geni alati nudi. Al centro si trova una pira velata dalla quale una divinità nuda guida un cocchio verso il cielo, scortata da due aquile. Non tutti i particolari di questa placca sono stati chiariti sufficientemente, ma è evidente che si tratta di un'elaborata rappresentazione del viaggio dell'imperatore verso l'aldilà. Illustra il credo in una vita dopo la morte che, sebbene fosse esistito durante tutto il periodo classico, non aveva mai preso una forma cosí concreta e non era mai stato oggetto di cosí tanto interesse e speculazione come in questo periodo tardo. La fede neoplatonica e il culto di Mitra, che dominarono filosofia e religione in epoca tardo-romana, erano incentrati sulla vita ultraterrena e la placca esemplifica l'interesse per il soprannaturale e il trascendente che si era impossessato del mondo classico e che era uno dei segni che preannunciavano la fine della stessa antichità classica.

Lo stile di questo intaglio, sebbene a prima vista sembri assolutamente decadente, contiene elementi inediti. Si riscontra infatti una completa e significativa trascuratezza per la terza dimensione: le figure, nonostante l'intento di risultare a distanze variabili dallo spettatore, sembrano tutte sullo stesso piano e, mentre era stato fatto un tentativo per rendere in prospettiva l'edicola che circonda l'imperatore, l'illusione di profondità è annullata dall'allineamento in primo piano delle zampe

Figura 7.

Placca in avorio con l'apoteosi di un imperatore.  
 Probabilmente intagliata a Roma, tardo IV secolo. Altezza 30 cm.



degli elefanti con le ruote del carro. Egualmente significative sono la perdita dei caratteri individuali nei volti, la fissità degli occhi e le pose goffe delle figure. Tutte queste caratteristiche sono tipiche all'arte sub-antica, se ora iniziano a ritrovarsi in opere di carattere chiaramente ufficiale non è – o non è solo – perché richiedano meno abilità. C'è invece un intento positivo dietro il loro uso. Per prima cosa, l'assenza di prospettiva e la semplificazione di composizione e figure focalizzano l'attenzione sugli elementi essenziali: l'interesse principale dell'artista era nella sua azione, egli era ansioso di trasmettere un messaggio preciso e ci ha invitato a concentrarci su quello, piuttosto che sui dettagli formali. Nelle opere d'arte classica troviamo sempre un perfetto equilibrio fra contenuto e forma; la perdita di questo equilibrio segnò un nuovo stadio nella storia dell'arte, uno stadio in cui l'arte divenne un veicolo per la diffusione di alcune dottrine.

Sarebbe tuttavia sbagliato ritenere semplicemente che i nostri artisti trascurarono i valori formali: in questa scultura c'è infatti una deliberata protesta contro il realismo. Lo scultore ha manifestato chiaramente di non aver fiducia nella bellezza formale o nel naturalismo. Ha ignorato le leggi della natura; dimostra di non essere interessato a cose come lo spazio tridimensionale e l'anatomia del corpo umano. A questi ha sostituito altri valori. La sua preoccupazione era la relazione astratta tra le cose piuttosto che le cose in sé. Invece di una scena naturalistica ci ha offerto una solenne adunanza di persone, in cui l'imperatore appare come il potere centrale. Una composizione, disposta come un motivo geometrico su un solo piano col fondo vuoto di indeterminata profondità, è spostata dalla sfera della vita reale e assume un significato spirituale, un carattere simbolico e trascendente. Ci sono, comunque, qualità nuove e positive in questa cosiddetta decadenza che sono strettamente legate ai cambiamenti morali e religiosi che il tema della nostra placca riflette. La tendenza dell'epoca era cer-

care una fuga dal mondo materiale e gli uomini trovarono rifugio e consolazione nello spirituale.

La scena non è, tuttavia, semplicemente un'affermazione di questi valori. Il suo aspetto più sorprendente è forse il richiamo forte e diretto allo spettatore. Un'opera d'arte classica è completamente autosufficiente: le figure su un rilievo greco si rivolgono l'una all'altra, ignare della nostra presenza e indipendenti da essa. La scena sull'avorio, invece, ci viene presentata solennemente: tutte le figure principali sono consapevoli della nostra presenza e l'intera composizione che si sviluppa davanti a noi sarebbe priva di significato senza uno spettatore. Non solo è cambiato il modo di vedere dell'artista, quindi, ma anche la sua funzione. Egli rivolgeva un richiamo diretto al suo pubblico, aveva un messaggio preciso da trasmettere e inoltre mirava a un altrettanto preciso effetto psicologico, come dimostrano con chiarezza le figure solenni e che ispirano un timore reverenziale. Un'arte completamente nuova era in via di formazione, diversa dall'arte classica, sia nel suo approccio al mondo esterno, sia nella sua relazione con lo spettatore. Lo stile dell'arte sub-antica fu adottato perché offriva un'espressione più adeguata a questi nuovi propositi; fu adattato per servire a un nuovo scopo.

Il risultato compiuto di questa tendenza rivoluzionaria non fu evidente se non molto più tardi: il suo esito definitivo fu l'arte dei secoli centrali del Medioevo. Fu lasciato ai pittori e agli scultori del XII e XIII secolo scoprire la forma perfetta dello spirituale e del trascendente, e fu la Chiesa medievale che perfezionò l'uso dell'arte come strumento didattico e come veicolo per la diffusione della fede. La rigida solennità a cui aspirava il nostro scultore si materializzò infine nelle figure di Cristo in Maestà in trono sui portali delle cattedrali medievali. I volti privi di personalità, immobili, schierati monotonicamente nella parte superiore del nostro intaglio ebbero come loro discendenti le file di santi nei dipinti e nei rilievi medievali. L'arte romana del III e IV secolo die-

de inizio a questo movimento e proprio qui risiede la sua grande importanza. Si potrebbe notare che la svolta decisiva ebbe luogo in un momento in cui l'arte cristiana era ancora scarsamente diffusa. L'arte classica divenne medievale prima di diventare cristiana: il nuovo credo non fu la prima causa di questo cambiamento. L'arte che i cristiani adottarono dai loro contemporanei pagani era già sulla strada verso il Medioevo.

Dopo aver indicato, anche se brevemente, la duplice origine dell'arte paleocristiana, dobbiamo ora descrivere lo sviluppo tra IV e VIII secolo. Dal momento però che non solo l'arte paleocristiana, ma tutta l'arte medievale è derivata dalle due fonti descritte sopra - la classica e l'anticlassica - si dovranno fare alcune osservazioni generali sull'argomento nel suo complesso. Le due componenti si scontrarono infatti durante tutto il periodo altomedievale e non si raggiunse un'armonia prima della sua conclusione. La maggior parte dei nostri esempi recano le tracce del contrasto e dell'ambiguità che talvolta rendono un po' difficoltoso l'approccio con essi. Si è ripetutamente tentati di giudicarli secondo le norme classiche e, supposto che queste siano ancora applicate, è fin troppo facile scoprire ogni genere di errore e fraintendimento. Si deve sempre tenere a mente che l'artista medievale, anche quando sembra imbevuto di gusto classico, aveva scarso contatto diretto con la natura: se aderiva alla tradizione classica, lo faceva copiando le opere del periodo classico o seguendo i procedimenti tecnici dei suoi predecessori, e non attraverso lo studio della natura o il disegno dal vero come avevano fatto loro. Aveva una curiosità limitata per il mondo naturale; a questo punto fu determinante e definitiva la rottura che si verificò nel periodo tardo-antico. La copia di modelli ebbe un ruolo importante in tutto il periodo medievale e la tradizione classica nell'arte dell'alto Medioevo significava generalmente che le tipologie di

figure create dagli artisti greci e romani venivano adottate come convenienti formule già pronte. Questo classicismo di seconda mano è molto spesso la caratteristica più rilevante dell'arte altomedievale, eppure non è quasi mai una chiave del suo reale significato.

L'evoluzione verso un'arte veramente astratta, d'altronde, non progrediva affatto in maniera uniforme e questo rende la storia dell'arte dell'alto Medioevo ancora una volta difficile da comprendere. Il nostro busto proveniente da Palmira (fig. 1), databile al II secolo, anticipa in misura sorprendente le statue delle cattedrali romaniche. Una figura in una miniatura bizantina del X secolo (fig. 34), invece, riproduce i modelli classici in maniera così fedele che è difficile credere che almeno un migliaio di anni la separino dalla pittura murale pompeiana. Di conseguenza vi era un'oscillazione costante tra i due estremi di un'arte della rappresentazione naturalistica e di un'arte geometrico-didattica. Le due tendenze esistettero fianco a fianco e non è sempre facile riconoscere il graduale avanzamento compiuto per raggiungere il traguardo finale.

Il presente capitolo affronta solo il primo stadio di quest'evoluzione, ma le diverse aree del mondo mediterraneo richiedono un'attenzione specifica: l'impero romano si era disgregato e durante i primi secoli del Cristianesimo in quei territori emersero regioni con caratteristiche particolari, che trovavano espressione in altrettanti particolari stili artistici. Nella lotta tra tendenze classiche e anticlassiche le varie regioni del mondo antico diedero contributi molto diversi.

Nell'area latina l'Italia era ancora il centro della vita culturale, sebbene anche Spagna e Francia meridionale prendessero parte allo sviluppo. Sarebbe sbagliato sostenere che, dopo il trasferimento della residenza imperiale da Roma a Costantinopoli all'inizio del IV secolo, l'influenza dell'Italia scomparisse immediatamente. Il primo vero regresso avvenne con le invasioni barbariche del V secolo, che non solo ostacolarono l'attività cultu-

rale in Italia, ma portarono anche, almeno per un certo periodo, a una crescente dipendenza dalla protezione di Costantinopoli. Durante il VI secolo infatti l'Italia fu poco più che una provincia dell'impero d'Oriente, ma la successiva ricerca di indipendenza portò, nel corso dei duecento anni successivi, a una spaccatura via via più accentuata fra Roma e l'Oriente e alla graduale rivendicazione di uno stile artistico proprio.

L'Italia era stata la principale responsabile dell'adozione di quei principi astratti che, come abbiamo visto, diedero un colpo mortale alla vera arte classica. Si è spesso detto che gli artisti romani non svilupparono questo stile in maniera indipendente, ma sotto la forte influenza orientale. È stato anche spesso sostenuto che l'Italia non fu mai una vera patria dell'arte classica nello stesso senso in cui lo era stata la Grecia e che il ritorno all'arte astratta fu facilitato dallo «spirito italico» ereditato dagli etruschi e dall'epoca repubblicana e, solo temporaneamente, adombrato dal gusto ellenistico della classe dominante a Roma durante i primi due secoli dell'epoca imperiale. Il fattore più importante, comunque, è che Roma era ancora il centro del mondo al tempo in cui si stavano verificando questi cambiamenti decisivi nel panorama culturale. Questo spiega perché il graduale assorbimento di elementi sub-antichi nell'arte ufficiale dell'impero può essere visto più chiaramente qui che in altre regioni. Quando il cristianesimo ottenne il riconoscimento ufficiale, nell'anno 313, le opere d'arte romana più rappresentative venivano eseguite in uno stile schiettamente astratto e «primitivo». I rilievi eseguiti immediatamente dopo questa data per l'Arco di Costantino, per le loro composizioni bidimensionali, con file monotone di figure disposte a blocchi che devono di più a principi spirituali che naturalistici, per la disposizione simmetrica e le qualità ieratiche, quanto meno di alcune scene, sono un esempio ancora più sorprendente del «medievalismo» nell'arte italiana del IV secolo di quanto non lo sia la nostra placca in avorio. Queste caratte-

ristiche si affermarono in seguito in maniera sempre maggiore; la rigida simmetria, la composizione piatta e senza prospettiva, il disegno chiaro e lineare possono essere indicati come caratteristiche tipicamente latine. Lo sviluppo è comunque tutt'altro che coerente: ci furono frequenti ritorni a una maniera piú classica dal momento che la tradizione ellenistica in Italia era forte e influente. La penisola però era continuamente soggetta all'influenza di altri stili provenienti da Oriente, soprattutto nei secoli di dipendenza politica, e perciò offre esempi tipici della continua lotta tra tendenze classiche e anticlassiche, tratto così caratteristico della storia dell'arte altomedievale.

Non è possibile tracciare qui tutte le tappe di quest'evoluzione, ma si deve almeno concentrare l'attenzione sul primo importante *revival* dello spirito classico, verso la fine del iv secolo, dopo la voga astratta e «trascendentale» dell'epoca costantiniana. Anche sotto Costantino la tradizione classica non si era probabilmente estinta del tutto; venne alla ribalta, comunque, nella seconda metà del secolo. Di queste tendenze artistiche esiste un parallelo storico in figure come quella dell'imperatore Giuliano l'Apostata (361-363). A Roma c'era ancora un'influente minoranza di famiglie aristocratiche pagane per le quali costituiva un motivo di ostentazione quel gusto artistico basato sui capolavori del periodo classico. Questo «rinascimento» probabilmente cominciò nei circoli pagani, ma non appena anche gli aristocratici conservatori si convertirono gradualmente al Cristianesimo il loro gusto tradizionale divenne proprio sia dei pagani, sia dei cristiani. Non c'è oggetto che spieghi questo punto meglio dello Scigno di Proietta (fig. 2); Proietta si imparentò con una famiglia influente dell'aristocrazia pagana e, sebbene lei e suo marito fossero cristiani, lo stile dello scigno reca ancora le tracce delle solide tradizioni pagane familiari. Anche quando commissionavano un dipinto o una scultura, il cui soggetto doveva testimoniare la loro nuova religione, questi com-

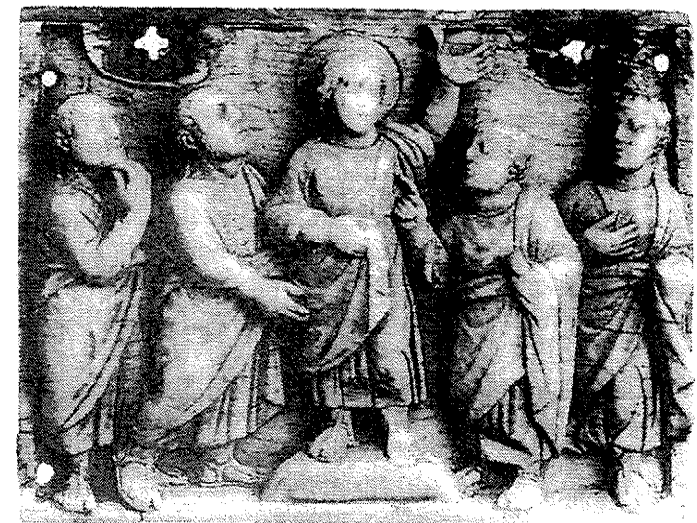
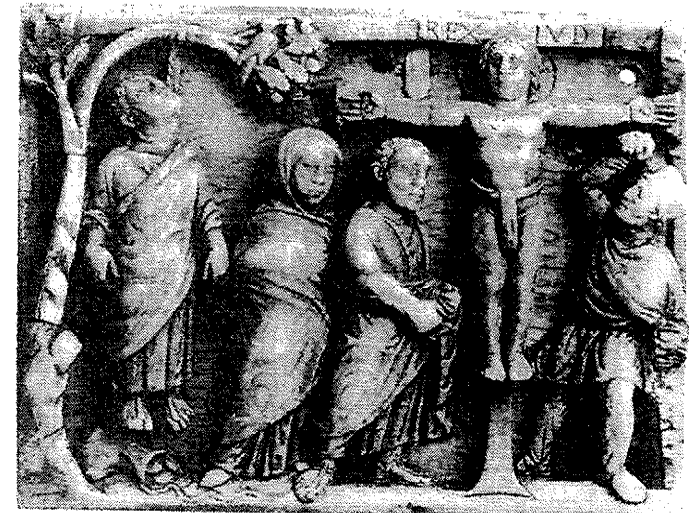
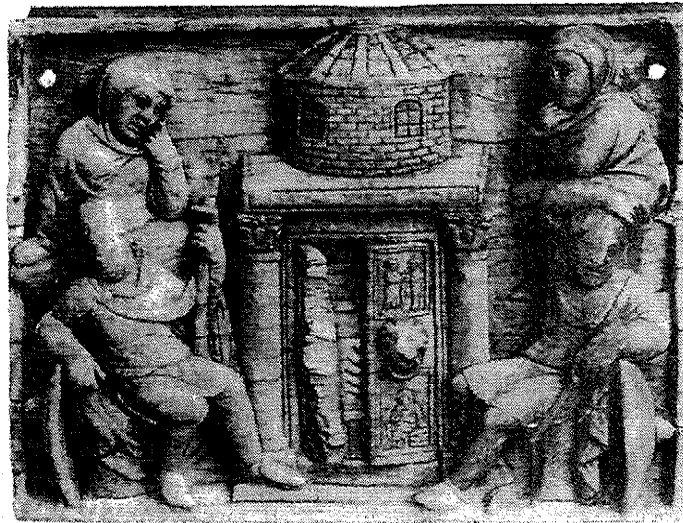
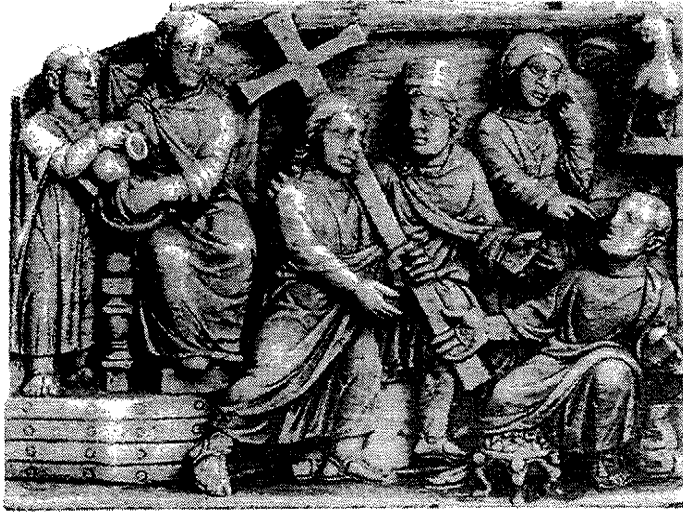
mittenti aristocratici insistevano sulla necessità che si mantenesse una norma classica nella forma. Un gran numero di opere eseguite a Roma intorno all'anno 400 sono cristiane nel contenuto, nonostante siano classiche nello stile. Furono quindi introdotte nell'arte cristiana la bellezza e la raffinatezza classiche, almeno per un breve periodo.

L'influenza sui soggetti cristiani fu comunque profonda e duratura. Fino ad allora l'arte cristiana era stata in gran parte simbolica e anche le scene bibliche erano state rappresentate solo in ragione del loro valore simbolico: il Sacrificio di Isacco, Daniele nella fossa dei leoni, Noè e l'arca, Giona e la balena e la Resurrezione di Lazzaro erano stati poco piú che simboli di resurrezione e salvezza. L'artista si era limitato alle caratteristiche principali per far capire allo spettatore la morale della storia, e spesso scene del Vecchio e del Nuovo Testamento erano state mischiate fra loro, dal momento che il significato essenziale era lo stesso per entrambe. Tuttavia da ora incominciamo a trovare cicli narrativi separati per Vecchio e Nuovo Testamento che illustrano episodi consecutivi attraverso una serie di scene con un gran numero di dettagli realistici e anche aneddotici; l'interesse per le vite dei personaggi biblici e per gli eventi biblici stessi inizia a sostituire l'interesse per i significati reconditi. È poco probabile che questo ritorno alla maniera descrittiva tipica dei rilievi storici dei Romani coincidesse solo casualmente con l'introduzione di uno stile piú classico nell'arte cristiana.

Questi cicli di storie bibliche sarebbero continuati come tradizione stabile e ininterrotta durante tutto il Medioevo. Il piú antico ciclo ancora esistente di scene della Passione eseguito in maniera narrativa compare sulle placche di una cassetta in avorio (fig. 8); le rappresentazioni precedenti erano state meno particolareggiate e la Crocifissione non era mai stata raffigurata in modo realistico, ma solo suggerita, per esempio per mezzo di una croce sorvegliata da due soldati. Le placche della cas-

Figura 8.

Quattro placche di una cassetta in avorio con scene della Passione.  
 Probabilmente intragliate a Roma, inizio del V secolo. Larghezza di ciascuna placca 10 cm.



setta non solo presentano le scene arricchite da una gran quantità di dettagli narrativi, come il sacco con i trenta denari d'argento gettati da Giuda, ma includono anche quella che deve essere una delle prime rappresentazioni di Cristo crocefisso. Le placche illustrano anche in qualche modo il *revival* classico nello stile. L'aspetto soffice e carnoso dei corpi dai contorni leggermente arrotondati e dai drappeggi modellati con delicatezza, l'illusione di profondità nella scena del Rinneamento di Pietro e la posa languida di alcune figure – per esempio la guardia alla destra della tomba – tutti questi elementi si combinano per dare al rilievo un aspetto più classico rispetto a quello della placca con l'apoteosi (fig. 7). Questi sono, comunque, i più tipici esemplari di tale interludio classico, e sotto molti aspetti esemplificano tendenze opposte. Per esempio nella placca della Crocifissione non è stato fatto alcun tentativo per rappresentare in maniera convincente i corpi appesi di Cristo o Giuda, alcune delle altre figure sono eccessivamente goffe, sia nelle proporzioni, sia nella posa, e inoltre due delle scene mostrano un'evidente propensione a realizzare una composizione simmetrica su sfondo piatto.

Il «rinascimento» classico fu di breve vita. Nel corso del v secolo prevalsero ancora una volta nell'arte occidentale gli elementi astratti e per certi versi le nostre placche prefigurano le tendenze lineari e strutturali che da qui in poi caratterizzarono il ruolo dell'Italia nell'evoluzione generale dello stile altomedievale. Sebbene apparissero costantemente nuovi fattori, in gran parte come risultato dell'influenza bizantina, fu questo stile geometrico e astratto che infine prevalse nell'arte italiana.

Dal Mediterraneo occidentale ci volgiamo verso Oriente. Lungo le coste dell'Asia Minore, della Siria e dell'Egitto i Greci avevano stabilito una solida influenza al tempo della loro egemonia politica. Alcune delle loro città come Efeso, già in epoca antica, erano diventate dei grandi centri per il commercio e l'industria, così come per la vita religiosa, intellettuale e artistica. Città

ancora più grandi si erano sviluppate sotto i successori di Alessandro Magno, città che avevano superato Atene in splendore e importanza e che avevano mantenuto il loro carattere metropolitano anche dopo che erano cadute sotto il dominio di Roma; Antiochia e Alessandria divennero le più famose.

Questi centri giocarono un ruolo dominante negli stadi più tardi dell'evoluzione dell'arte greca. Il gusto e lo stile greci avevano messo qui radici e, quando lo stile classico iniziò a degenerare nel III e nel IV secolo, gli artisti nelle città del Mediterraneo orientale non accolsero le nuove tendenze primitive e astratte quanto i loro contemporanei romani. Il mondo mediterraneo rappresentava comunque un'unità e in questo periodo critico l'ideale classico fu abbandonato in Oriente come in Occidente; i governatori romani esercitarono un'influenza normalizzante, e inoltre la produzione ufficiale promossa dall'amministrazione imperiale diffondeva le nuove tendenze astratte ovunque. Infatti le città orientali furono probabilmente utili per adattare l'arte sub-antica delle loro regioni interne alle esigenze dell'arte imperiale ufficiale, e opere come le sculture in porfido commissionate dai governatori romani, ma prodotte principalmente in Egitto, furono tra le prime a mostrare inequivocabilmente il nuovo stile ieratico astratto. Nell'arte non ufficiale di Alessandria e di altre grandi città d'altro canto persisteva la maniera vitale e ricca di colore dell'arte ellenistica. Si trova nella decorazione dei mosaici pavimentali, negli intagli in avorio e osso che decoravano molti oggetti quotidiani, nella lavorazione del metallo e in quella dei tessuti. La sopravvivenza di questo stile nell'arte cristiana e in quella profana dell'Oriente figura in opere come la Genesi Cotton (fig. 9) e nella placca di un dittico in avorio con la figura di un arcangelo (fig. 10).

La Genesi Cotton, il più antico manoscritto illustrato della Bibbia a noi noto proveniente dal mondo greco, è considerato quasi universalmente l'opera di un pitto-

re alessandrino del v secolo o dell'inizio del vi. Sfortunatamente quanto è sopravvissuto del ricco ciclo di illustrazioni un tempo contenuto nel manoscritto è una serie di frammenti mezzo bruciati, alcuni di questi mostrano ancora chiaramente lo stile sintetico e impressionistico della pittura classica. Ci sono figure i cui volti sono indicati solo da poche pennellate nere, e che con i loro movimenti vividamente espressivi sono poste su sfondi dai colori chiari e trasparenti che danno l'illusione di profondità e di atmosfera, mentre gli edifici in prospettiva e le figure che stanno in piedi, mezze nascoste dietro a quelli in primo piano, contribuiscono ulteriormente a dare l'impressione di profondità. È vero che quell'artista, non meno del suo collega occidentale ave-

Figure 9.

Frammenti di miniature con le raffigurazioni di Sara e di Lot che difende la sua casa, dalla Genesi Cotton (Bibbia greca illustrata). Probabilmente Egitto, v o inizio del vi secolo. Frammento a sinistra 14,5 x 6,5 cm; frammento a destra 11 x 9,5 cm.

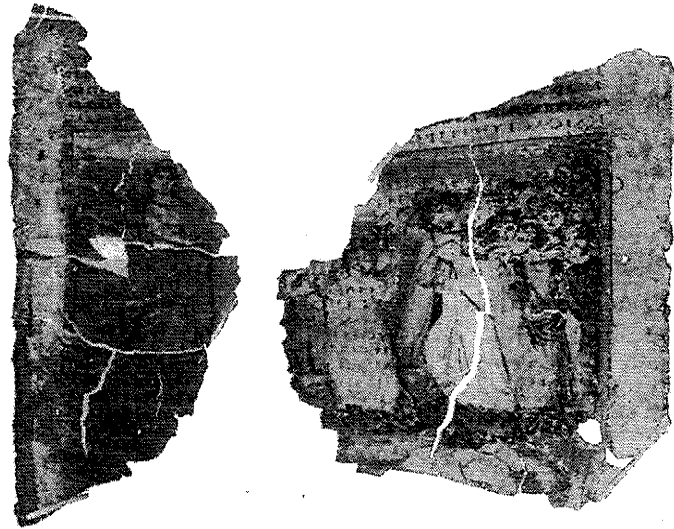


Figura 10.

Valva di un dittico in avorio con la figura di un arcangelo. Probabilmente intagliata a Costantinopoli, vi secolo. Altezza 41 cm.



va perso il contatto diretto con il mondo della natura. Molte figure sono veramente troppo grandi se messe in rapporto con gli edifici che le circondano e per una maggiore semplificazione spesso sono mostrate in posizione frontale; i contorni delle case, poi, sono stati fatti per coincidere con la cornice. Come erede della vera tradizione ellenistica, l'artista tentava ancora di illustrare in maniera naturalistica e vivida la sua storia, e, diversamente dai suoi contemporanei occidentali, si tratteneva dal trasformare le sue figure in volumi concepiti in maniera scultorea e non tentava di convertire una scena libera con gruppi casuali in una composizione rigidamente strutturata; un raffronto fra la Genesi Cotton e gli avori della Passione (fig. 8) chiarisce la differenza.

Il contrasto tra arte orientale e occidentale si fece sempre più marcato con l'andare del tempo. L'avorio con l'arcangelo mostra che ancora nel VI secolo gli artisti greci si sforzavano di dare alle loro figure cristiane l'aspetto di statue classiche. In questo caso, ancora una volta, le forme non hanno la correttezza del canone classico: il piede poggia su una rampa di gradini dietro un'arcata, mentre mani e ali danno l'impressione che la figura stia davanti all'arcata stessa. D'altra parte il corpo accuratamente modellato, il drappeggio scolpito delicatamente e l'espressione calma e distaccata dell'arcangelo fanno intendere che l'artista, malgrado tutto, era ansioso di cogliere l'effetto complessivo di un rilievo classico.

La tradizione ellenistica nel Mediterraneo orientale fu un fattore estremamente importante nell'evoluzione generale. È stato detto spesso che questa fu una caratteristica non della regione nel suo complesso, ma della sola Alessandria, che si è supposto fosse rimasta l'unico centro della civiltà e dello stile ellenistici in epoca tardo-romana e bizantina. Dal momento che comunque non siamo in grado di distinguere tra lo stile tardo-antico di Alessandria e quello di città come Antiochia o Efeso, che pure ebbero una forte tradizione ellenistica, lo stile dovrebbe essere attribuito al Mediterraneo orientale in

generale. In ogni caso è evidente che ognuna di queste città aveva perso almeno un po' della propria importanza nel V secolo; da allora il centro di gravità del mondo orientale si era spostato nella nuova capitale, Costantinopoli, e vi è ragione di credere che le botteghe che continuarono a soddisfare il più raffinato gusto ellenistico tra le rovine del mondo classico si trovassero qui, nelle vicinanze della corte imperiale. Costantinopoli attraeva i migliori artisti dal Mediterraneo orientale e, durante il VI secolo, quando l'impero bizantino raggiunse l'apice del potere e dell'espansione sotto l'imperatore Giustiniano (527-565), era abbellita da edifici di splendore incomparabile; nessun'altra città aveva niente di equiparabile al più grande trionfo architettonico di Giustiniano, la chiesa di Santa Sofia. In questo periodo Costantinopoli era diventata senza dubbio il principale centro dell'Oriente e le città provinciali iniziarono a dipendere dall'influenza della capitale. Per questo motivo una figura come il nostro arcangelo può essere indicata come un'opera tipicamente bizantina, proveniente dalla stessa Costantinopoli o da una scuola di provincia che lavorava nello stile raffinato e aristocratico, anche se piuttosto serio e accademico, preferito nella metropoli.

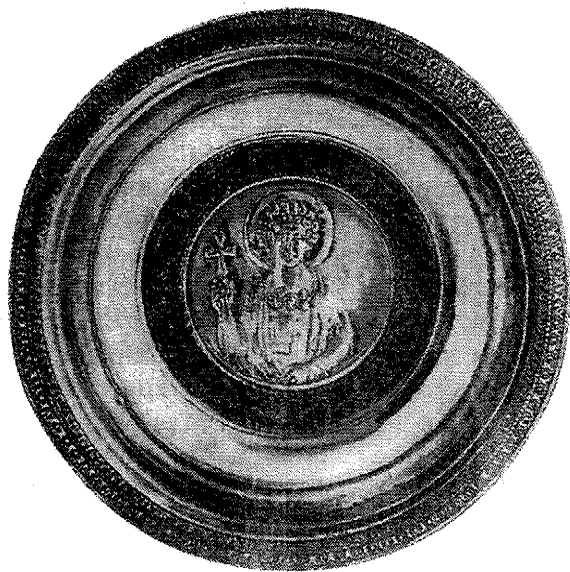
La preferenza della corte per lo stile classico è particolarmente evidente nella produzione bizantina di vasi in argento. Molti di questi portano il marchio a punzone imperiale che dimostra che erano stati fatti, se non per la capitale stessa, almeno sotto la supervisione del governo. Sono spesso decorati con rilievi a sbalzo e, ancora in un periodo tardo come il VII secolo, i soggetti erano sovente tratti dalla mitologia classica (fig. 11). Sono stati eseguiti con una conoscenza così completa dello stile classico che si è creduto a lungo che appartenessero al II o al III secolo. Anche se il soggetto è cristiano, una coppa in argento trovata a Cipro (fig. 12), con marchi a punzone probabilmente del periodo di Costanzo II (641-668), è nel complesso di aspetto classico.

La costa mediterranea orientale, comunque, non era

Figure 11 e 12.

Piatto in argento con la rappresentazione di un combattimento tra un Erote e un mostro marino e, sotto, coppa in argento con san Sergio o san Bacco, dal Primo Tesoro di Cipro.

Piatto: Bisanzio, VII secolo; probabilmente Costantinopoli, forse metà del VII secolo. Rispettivamente, diametro 13 cm e diametro 24,5 cm.

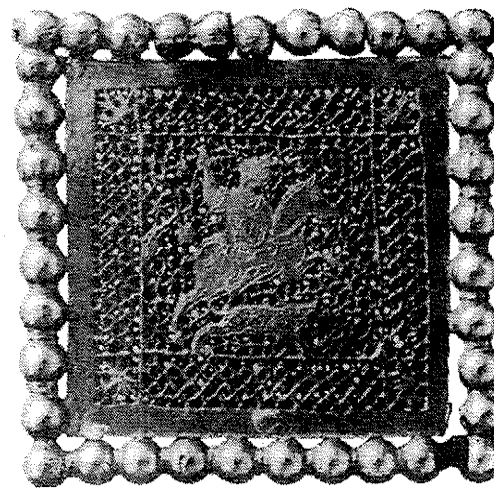


solo un grande centro di cultura ellenistica: era infatti anche molto vicina a zone in cui in epoca romana era fiorita l'arte sub-antica, e perciò troviamo, fianco a fianco con forme che mostrano la sopravvivenza di una tradizione classica relativamente pura, molti caratteri stilistici che appartengono alla corrente anticlassica dell'arte tardo-antica. Una placca in oro del IV secolo (fig. 13), per esempio, ha come sfondo di una scena di caccia un disegno a traforo, che deve il suo effetto non solo a un particolare motivo ornamentale, ma allo scintillante gioco di luce e ombra. Le figure, invece di essere supportate saldamente da uno sfondo solido come nell'arte classica, galleggiano in uno spazio indeterminato. È stata utilizzata in questo caso una tecnica ornamentale sub-antica per ottenere un effetto di vaghezza e trasparenza, un effetto con cui gli artisti bizantini si diletta-

Figura 13.

Ornamento in oro con scena di caccia.

Dall'Asia Minore, IV secolo (rinvenuto insieme a monete di Costanzo II [337-361]). Altezza 5 cm.

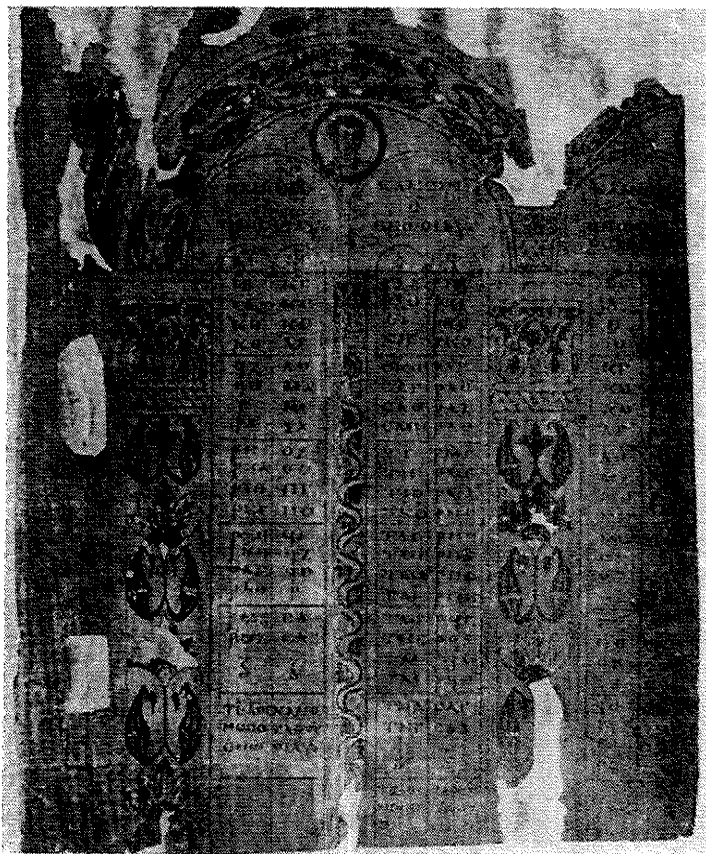


e che divenne una caratteristica saliente in molti dei loro edifici, mosaici e rilievi.

Una combinazione analoga di figure classiche e ornamentazione anti-classica si riscontra nei frammenti di un Evangelionario miniato bizantino del VII secolo (fig. 14) in cui gli archi che circondano le tavole dei canoni di Eu-

Figura 14.

Tavole dei Canoni, da un frammento di Evangelionario bizantino. Costantinopoli (?), VII secolo. Foglio 21,5 x 15,5 cm.



sebio sono coperti di motivi quasi sconosciuti all'arte classica, mentre dei piccoli medaglioni racchiudono busti di santi nella migliore tradizione impressionistica della pittura ellenistica. L'ornamentazione è anticlassica, non solo perché consiste in file separate di fiori e foglie – una caratteristica sconosciuta a Greci e Romani sebbene fosse molto comune nell'arte sub-antica della Siria orientale e della Persia Sassanide – ma anche a causa della sua insolita relazione con la cornice architettonica. Architettura e ornamentazione si sono scambiate le funzioni: l'ornamentazione, invece di essere subordinata alle colonne e agli archi, è l'elemento predominante, mentre l'architettura è stata ridotta a un sistema di deboli contorni, che sembrano la cornice convenzionale di un motivo puramente astratto.

Quest'influenza anticlassica non è limitata all'ornamentazione. È anche visibile, infatti, in alcune composizioni con figure e spiega quella che noi siamo arrivati a considerare come la più tipica caratteristica dell'arte bizantina: lunghe file di santi con grandi occhi scuri e un'aria cupa, in posizione rigidamente eretta, su un fondo oro, di fronte allo spettatore, o figure di imperatori, anch'esse rigide e solenni, vestite con abiti pesantemente ornati di pietre preziose, tutte rappresentazioni ieratiche e in qualche modo povere. Noi conosciamo quest'arte grazie ai mosaici di Ravenna che, datati al periodo di Giustiniano, quando la città era la sede dell'esarca bizantino in Italia, sembrano riflettere – in maniera non infedele – le opere costantinopolitane del tempo; sebbene non siano sopravvissuti mosaici e pitture contemporanei della capitale orientale, è poco plausibile che i famosi mosaici della chiesa di San Vitale a Ravenna, che mostrano Giustiniano e l'imperatrice Teodora in processione solenne, differissero molto dai dipinti con soggetti simili nelle chiese di Costantinopoli. Conosciamo questo stile solenne e ieratico anche da alcuni intagli orientali in avorio del VI secolo, in particolare dai cosiddetti dittici consolari, e la stessa tendenza si può ri-

scontrare in una placca anch'essa in avorio con l'Adorazione dei Magi (fig. 15). La scena, di solito rappresentata in modo vivace e semplice con i Magi che si avvicinano da un lato e la Vergine seduta di profilo dall'altro, è stata qui trasformata in un gruppo scultoreo. Le figure sono distribuite simmetricamente ai lati di una Vergine austera, seduta di fronte allo spettatore, che i suoi occhi - grandi e spalancati come nei mosaici contemporanei - guardano fissi. Un incantevole episodio dell'infanzia di Cristo è stato trasformato in un cerimoniale severo e che ispira timore. Opere come questa illustrano l'altra faccia dell'arte bizantina. Dai suoi territori a oriente, Costantinopoli ha assunto come elementi propri uno stile ieratico nel rappresentare le figure e un'ornamentazione ricca e sontuosa, ma allo stesso tempo rigida e astratta.

Questo aspetto dell'arte bizantina è forse più conosciuto di quello classicheggiante, ma è importante notare che i due stili esistevano fianco a fianco. Anche se non riuscì mai a soppiantare la tradizione greca, lo stile astratto poteva essere trovato lungo tutta la costa del Mediterraneo orientale, ed è possibile che in questi luoghi la sua presa fosse anche più forte che nella capitale. È infatti nei monumenti palestinesi che soggetti narrativi come l'Adorazione dei Magi si erano trasformati in immagini ieratiche, perciò la nostra placca in avorio può essere stata intagliata in Terra Santa così come a Costantinopoli. Rimane tuttavia un'opera tipicamente bizantina: l'artista aveva familiarità non solo con lo stile ieratico, ma anche con quello ellenistico, dal momento che sotto la scena solenne dell'Adorazione rappresentò la Natività in maniera molto meno rigida e invece molto più vicina a quella classica. Niente potrebbe spiegare con maggiore chiarezza il dualismo degli stili che prevalsero in queste regioni. Ai confini di due mondi, quello greco e quello orientale, Bisanzio sviluppò due tipologie di espressione completamente differenti, diletandosi in reminiscenze dell'arte naturalistica, libera e delicata, dei Gre-

Figura 15.

Placca in avorio con l'Adorazione dei Magi e la Natività. Intagliata nella zona del Mediterraneo orientale, probabilmente in Terra Santa, VI secolo. Altezza 21,5 cm.



ci e allo stesso tempo adottando lo splendore freddo e l'austerità rigida dell'arte asiatica, adatta a un'epoca di rigorosa organizzazione politica e culturale e di coercizione intellettuale e religiosa.

In ultima analisi guardiamo velocemente alla terza regione che gioca un ruolo importante in questi primi secoli. Oltre la fascia costiera del Mediterraneo orientale, un numero di province sviluppò nel periodo proto-bizantino stili artistici tutti propri. L'interno dell'Asia Minore aveva la propria arte che differiva da quella della costa egea, e anche Siria e Palestina avevano le loro caratteristiche locali, inoltre uno spiccato stile regionale può essere osservato nelle opere d'arte paleocristiane della valle del Nilo. Oltre il Mediterraneo, Mesopotamia e Armenia ebbero un'arte propria molto sviluppata. Le caratteristiche di questi stili diversi sono più evidenti in architettura, ma anche pittura, scultura e arti minori possedevano uno straordinario gusto locale.

Tipici di tale arte provinciale del periodo proto-bizantino sono i manoscritti miniati delle zone interne dell'Asia Minore - in particolare della Cappadocia - e della Siria. La miniatura in queste aree era in gran parte in mano ai monasteri, che erano luoghi di istruzione e focolai di controversie teologiche. Per il monaco l'interesse principale era il contenuto e i libri venivano illustrati soprattutto per rendere il testo più comprensibile e l'argomentazione più convincente; tutto ciò che non era essenziale per spiegare l'argomento di una storia veniva ommesso. In questi casi non ci sono illustrazioni come quelle della Genesi Cotton, con il loro classico apparato di vedute e cornici: le figure erano dipinte direttamente sulla pergamena e spesso non hanno neppure uno spazio preciso a loro dedicato, ma compaiono a margine del testo come una sorta di commento pittorico. Il loro stile è derivato da modelli classici, ma i pittori - non vincolati dall'etichetta di corte come i loro colleghi a Costantinopoli e meno timorosi delle innovazioni - non esitarono a variare l'aspetto di una persona per adeguarlo

alla sua funzione nella scena, o a sacrificare la correttezza del disegno al vigore della mimica e dell'azione. Il fascino delle figure risiede nell'espressività intensa dei loro sguardi e delle loro mani; alcune non sono a colori, ma sono semplici disegni al tratto, in cui la penna fa emergere il loro carattere espressivo in maniera anche più energica rispetto al pennello. La tradizione sopravvisse fino ai secoli più tardi (fig. 35), quando venne praticata anche nella capitale da certe botteghe monastiche.

Mentre i pittori in Asia Minore e in Siria svilupparono l'espressività grafica dello stile ellenistico di Bisanzio, in Terra Santa invece si preferiva, come abbiamo già visto, lo stile ieratico. Le ampolle dei pellegrini per l'olio e l'acqua santa, i reliquiari e altri oggetti collegati al culto dei Luoghi Santi erano di frequente decorati con scene della vita di Cristo, contraddistinte da una composizione simmetrica e da figure rigidamente monumentali (fig. 16). Sebbene non confinato solo alla Terra Santa, pare che

Figura 16.

Ampolla per pellegrini in peltro con le Marie al Sepolcro e l'Incredulità di san Tommaso.

Dalla Terra Santa, trovato a El Azam (Egitto), 600 circa. Altezza 7 cm.



questo stile abbia goduto di particolare seguito in quest'area.

L'arte locale piú caratteristica, chiaramente distinguibile da quella di tutte le altre regioni, prosperò in Egitto. La valle del Nilo, sebbene nominalmente sotto la dominazione bizantina, si estendeva troppo a sud nel continente africano per poter essere amministrata efficacemente dal governo centrale. Gli Egiziani avevano la loro forma di cristianesimo e le loro continue dispute con la Chiesa ufficiale portarono nel v secolo all'instaurazione di una Chiesa indipendente nazionale nota come «copta», termine che è anche usato per descrivere l'arte del periodo cristiano in Egitto. Le peculiarità di quest'arte avevano iniziato a svilupparsi fin dall'età pagana. Sotto la dominazione greca l'Egitto era stato completamente ellenizzato, e l'arte ellenistica era divenuta patrimonio comune: le case erano ricche di statuette di terracotta in stile greco, le stoffe ricche di colori erano decorate con Eroti e altri soggetti di origine classica e gli edifici erano adornati di fregi a fogliami e rilievi mitologici. Come arte del popolo questo stile decorativo sopravvisse fianco a fianco con le opere ufficiali eseguite prima per conto dei dominatori romani, e in seguito per conto di quelli bizantini. Fino a quando Alessandria continuò a mantenere il suo ruolo di custode dell'autentica cultura greca, la qualità dell'arte ellenistica rimase abbastanza alta, nonostante gli elementi anticlassici e sub-antichi trovati in epoca precedente nei ritratti delle mummie e in altri prodotti di arte popolare. Con il graduale indebolirsi dell'influenza di Alessandria, tuttavia, la versione provincializzata dello stile ellenistico si affermò in misura sempre maggiore.

L'arte copta deve il suo carattere ampiamente ornamentale alle sue origini nell'arte quotidiana dell'Egitto greco-romano; anche in epoca cristiana gli Egiziani decoravano le loro chiese con disegni a fogliami, animali e motivi geometrici, e ancora nell'VIII secolo gli abiti erano ornati di Eroti e altri motivi pagani dai colori accesi.

I soggetti con figure della tradizione cristiana furono introdotti anche in pitture, sculture e tessuti, ma anch'essi erano spesso eseguiti per servire a scopi piú estesamente ornamentali. L'arte copta comunque era uno strumento di istruzione e propaganda in misura molto minore di quanto non lo fosse l'arte cristiana italiana e di Costantinopoli. Il suo carattere principalmente ornamentale e l'assenza di un contenuto letterario prefigura curiosamente l'arte islamica, che sul suolo egiziano avrebbe ottenuto alcuni dei suoi trionfi piú grandi. Il suo sviluppo stilistico consistette in una graduale eliminazione delle forme classiche e naturalistiche. Regolarità astratta, simmetria, ripetizione e preferenza per una visione frontale della figura umana, caratteristiche che erano state peculiari dell'arte sub-antica delle province, ora aiutavano a trasformare l'eredità ellenistica, e il processo era intensificato dalle influenze dei vicini paesi asiatici.

Una lastra funeraria del VII secolo proveniente dall'Egitto (fig. 17) mostra l'arte decorativa copta nel suo momento di massima convenzionalità. Nel tralcio fogliato, e anche nell'uccello, può essere ancora percepita la tradizione classica, ma tutte le forme naturali sono state completamente subordinate alla composizione ornamentale, e l'uso abbondante del contrasto tra luce e ombra ha prodotto un disegno che copre l'intera lastra simile a quello di un tappeto, mentre i singoli elementi della decorazione assumono un ruolo secondario; tendenze simili erano evidenti nell'arte sub-antica in Terra Santa molti secoli prima (cfr. p. 16). Perciò ora vediamo come nelle piú lontane province dell'impero bizantino l'arte ellenistica si fosse gradualmente adattata al gusto che affondava le radici nelle antiche tradizioni locali.

La crescente subordinazione di forme organiche al disegno ornamentale è particolarmente evidente nelle stoffe, che il suolo desertico dell'Egitto ha preservato in grande quantità. Fino al VI secolo l'elemento ellenistico era ancora molto forte e gli artisti si sforzavano di na-

Figura 17.

Lastra funeraria in calcare.

Arte copta (Egitto), VII secolo. Altezza 81,5 cm.



scondere la regolarità della stoffa attraverso la tessitura abile di una figura naturalistica nel sistema di trama e ordito. Tuttavia un tessuto di seta del VII secolo (fig. 18) mostra come le sagome di uomini e animali siano state ora adattate alle linee rette e agli angoli della trama: tutti i contorni sono angolari e i dettagli di volti e abiti so-

Figura 18.

Tessuto in seta con scena di caccia.

Arte copta (Egitto), VII secolo. Altezza 24 cm.



no stati semplificati di conseguenza. Inoltre il tessitore si è servito della ripetitività legata alla tecnica del telaio per affrontare il cavaliere e gli animali a lui associati con immagini speculari, quasi in maniera araldica. Sulle stoffe copte anche le scene bibliche erano talvolta trattate in questa maniera ed è chiaro che venivano quindi considerate come ornamentazioni più che come figurazioni. Nel caso delle stoffe fu forse l'influenza persiana che aiutò a determinare la completa trasformazione dei modelli classici.

Questi pochi esempi dovrebbero essere sufficienti a descrivere le varie scuole regionali che si svilupparono nei più lontani territori di Bisanzio. Malgrado la grande varietà di stili, esiste un motivo per includerli tutti sotto una sola etichetta: il loro comune rapporto con Costantinopoli. Si è visto come l'arte costantinopolitana penetrasse nelle province, e in alcune regioni si trova la stessa arte che si sarebbe potuta produrre nella capitale, infatti sono molto poche le differenze dalle opere degli artisti metropolitani. In contrasto con questo elemento internazionale sono gli stili locali e indigeni delle varie province. Non si può sempre delineare una netta divisione tra stile internazionale e stile regionale, dal momento che le produzioni costantinopolitane spesso venivano imitate dagli artigiani locali; nel complesso, comunque, si può dire che gli elementi regionali rappresentano la distinzione fra l'arte del popolo e quella della corte e che, dove le attività culturali erano ampiamente nelle mani dei monasteri, come in Asia Minore, Siria ed Egitto, l'arte locale era spesso legata alla comunità monastica.

Un ulteriore fattore unificante fu l'atteggiamento degli artisti nei confronti dell'arte internazionale del periodo tardo-antico e proto-bizantino. Le regioni che svilupparono stili locali peculiari erano per la maggior parte quelle in cui l'arte sub-antica era prosperata nei primi secoli dopo Cristo e l'approccio adottato dagli artisti verso l'arte del Mediterraneo, in particolare di Costantinopoli, corrispondeva più o meno allo stesso atteggiamento

mento che i loro predecessori avevano avuto nei confronti dell'arte classica. La maggior parte delle tipologie e dei motivi, sia che si trattasse di figure o di ornato convenzionale, erano derivati dall'arte del Mediterraneo che gli artigiani delle province imitavano e allo stesso tempo interpretavano alla loro maniera. Avrebbero enfatizzato un elemento e si sarebbero concentrati su un punto in particolare, come il motivo ornamentale o l'espressiva mimica umana; i modelli venivano quindi semplificati e venivano aggiunte delle caratteristiche di origine locale. Il risultato, comunque peculiare di una particolare regione, è invariabilmente caratterizzato dall'aumento della stilizzazione e dell'astrazione. Allo stesso tempo gli stili provinciali riflettono ampiamente lo sviluppo dell'arte nel mondo bizantino nella sua completezza. A loro volta essi influenzarono non solo l'arte bizantina, ma anche quella occidentale.

Questo breve esame ha mostrato come molti stili differenti si svilupparono fianco a fianco in epoca tardo-antica e paleocristiana e in quante differenti maniere le varie parti dell'impero reagirono alla fine dell'arte classica. Il cuore del mondo antico era Costantinopoli, che rimase il centro più vicino alla tradizione classica, di cui divenne il più fedele difensore. Sia a est che a ovest, comunque, le tendenze opposte guadagnarono sempre più terreno e si svilupparono in maniere diverse. Neanche Costantinopoli rimase immune da quest'influenza: adottò molti elementi di arte astratta, in modo particolare dalle sue province orientali.

Durante il VII e l'VIII secolo il periodo di assoluta preminenza dei paesi mediterranei, uniti dalla loro eredità classica e fino a un certo punto dal dominio bizantino, arrivò gradualmente alla fine. Nella stessa Costantinopoli, subito dopo il glorioso regno di Giustiniano, ci fu un marcato declino, sia nella qualità, sia nella quantità della produzione artistica. Al principio sembrò essere solamente un'interruzione dopo gli sforzi immensi dei decenni precedenti, ma si sarebbero presto presentate dif-

ficoltà politiche ed economiche che avrebbero posto seri ostacoli sul percorso dell'evoluzione artistica per molti secoli a venire. Prima ci furono le invasioni persiane, alla fine del VI e all'inizio del VII secolo, che si conclusero con la temporanea perdita di Siria, Palestina ed Egitto. Poi, nel corso del VII secolo, apparve un nemico ancora più potente, l'Islam. In meno di cento anni la maggior parte delle province asiatiche di Bisanzio, l'intera costa nord-africana e anche la Spagna furono assorbite da questa civiltà nuova e completamente diversa. La crisi nel mondo mediterraneo si aggravò al divampare dell'antagonismo fra Oriente e Occidente, rappresentati rispettivamente dall'imperatore e dal papa; questo fatto ebbe anche una conseguenza sulla storia dell'arte, dal momento che a quest'epoca la disputa verteva sull'ammissibilità delle immagini nel culto cristiano, la cosiddetta controversia iconoclasta.

Come risultato di questi vari eventi, Costantinopoli, mentre rimaneva la più grande e ricca città del mondo, cessava di esserne il centro indiscusso; l'impero bizantino, che aveva di molto ridotto la propria estensione, divenne solo un potere fra gli altri. Dal punto di vista storico-artistico Bisanzio dovette sostenere una perdita ancora maggiore: per più di un secolo fu infatti il baluardo dell'iconoclastia. L'VIII secolo, perciò, fu un periodo critico nella storia dell'arte mediterranea, tanto più che una nuova stella stava sorgendo a nord delle Alpi: il regno dei Franchi, presto in procinto di assurgere allo stato di impero sotto il suo più grande sovrano, Carlo Magno. Così inizia la seconda fase dell'evoluzione dell'arte medievale, durante la quale il Nord assunse il ruolo-guida.

## Capitolo secondo

### L'arte carolingia

Quando Carlo Magno intraprese il suo ambizioso progetto – un *revival* dell'impero e della civiltà romani sotto l'egida dei Franchi – esisteva già, a nord delle Alpi, una consolidata tradizione artistica, in parte ereditata del periodo delle migrazioni dei popoli (all'incirca tra il 400 e il 600). Quest'arte nordica era l'opposto di quella mediterranea pressoché sotto ogni aspetto; collegata per le sue origini alle tribù nomadi, era quasi interamente confinata agli oggetti mobili, come ornamenti personali, armi e utensili, e non comprendeva monumenti quali edifici in pietra, affreschi, mosaici o sculture di grandi dimensioni. Le opere in oreficeria, gli smalti, la fusione di piccoli oggetti in bronzo e l'intaglio dell'osso erano le arti in cui eccellevano gli artisti del Nord.

Il loro fine non era la rappresentazione di un soggetto particolare, religioso, storico o di altro genere, ma l'ornamentazione astratta. È incerto se per queste popolazioni l'ornamentazione di un'arma o di una collana mantenesse ancora quel potere magico che in una cultura più primitiva era stato la ragione principale della sua creazione originaria, o se venisse invece considerata come il risultato di un senso estetico altamente sviluppato. In ogni caso i barbari del Nord si tennero a distanza da quell'arte naturalistica portata a perfezione da Greci e Romani ed ereditata poi dai cristiani nei paesi mediterranei. Mentre in Italia e a Bisanzio venivano costruite chiese sontuose, decorate con mosaici e rilievi figurati, e si illustravano manoscritti con personaggi e scene storiche, gli artisti del Nord si dedicarono all'invenzione di