

Lo spazio musivo bizantino

Nell'arte bizantina l'interpretazione figurativa della realtà raggiunge gradatamente un'alta astrazione, un forte allontanamento dalla conoscenza dell'essenza fisica dello spazio e delle relazioni al suo interno, per centrare invece l'attenzione sulla figura umana e pochi altri elementi, le cui rappresentazioni iconiche possano rapidamente trasmutarsi in simboli della narrazione religiosa.

L'apice di questo processo si ritrova nel mosaico, probabilmente dovuto alle caratteristiche intrinseche di tale tecnica figurativa, che può rappresentare le superfici più efficacemente dei volumi, nel suo spazio altamente discretizzato, predisposto a ricevere la luce e a selezionarla qualitativamente.

La figurazione bizantina costituisce allora un ulteriore sviluppo del processo di evoluzione della rappresentazione dello spazio: alla perdita dell'unitarietà della trasformazione prospettica si aggiunge la perdita parziale o totale della tridimensionalità del modello della realtà (la perdita cioè degli indizi di riconoscibilità del volume). Si assiste inoltre a un'alta essenzializzazione o una sparizione degli indizi iconici del paesaggio (oggetti architettonici e naturali), indizi,

appunto, che potevano fornire la percezione della profondità nello spazio reale.

Il processo della ideale trasformazione della scena reale nella rappresentazione sul piano musivo può essere descritto allora sinteticamente in due fasi.

1. Inizialmente lo spazio originario tridimensionale omogeneo viene decomposto in un insieme di spazi locali. Vengono attivati due tipi di trasformazione topologica per gli elementi della scena. Il primo è la contrazione della dimensione di profondità delle figure fino al limite in cui esse assumono spessore infinitesimo (trasformazione in spazi locali bidimensionali); tale trasformazione è prodotta prima che il modello sia sottoposto all'azione chiaroscurale di una fonte luminosa. Il secondo è la trasformazione geometrica degli elementi architettonici, degli oggetti e dello spazio complessivo con assonometrie laterali o verticali.

2. Il modello intermedio così ottenuto è quindi sottoposto all'azione della luce, e infine a una proiezione parallela ortogonale sul piano musivo.

La trasformazione assonometrica laterale è applicata essenzialmente le architetture. La trasformazione



1. *La presa di Gerico. Roma. Santa Maria Maggiore*



2. *La visita dei Re Magi. Roma. Santa Maria Maggiore*



3. *Cristo Buon Pastore. Mausoleo di Gallia Placidia. Ravenna*

assonometrica verticale si può ritrovare anche nelle architetture e negli oggetti, ma è caratteristica dello spazio globale: il piano di base delle scene è sottoposto infatti a una trasformazione frontale parziale (nel modello intermedio esso risulta inclinato di un certo angolo sul piano orizzontale reale).

Spesso alcuni elementi possono peraltro deformarsi con una sintesi di trasformazione assonometrica frontale e verticale: l'esito è una assonometria obliqua. I due tipi di trasformazione assonometrica, verticale e laterale, e la trasformazione per contrazione spaziale delle figure, sono le ope-

razioni che consentono di relazionare gli elementi tra di loro nello spazio della rappresentazione. Come la deformazione prospettica definiva in termini volumetrici tali rapporti, così il campo prodotto da queste trasformazioni definisce in termini di caratteristiche geometrico-formali planari gli oggetti

4. *Il giudizio delle nazioni* (Cristo giudice). Sant'Apollinare Nuovo. Ravenna



nello loro parti e lo spazio nei suoi oggetti.

Il modello intermedio dello spazio, antecedente alla fase di proiezione parallela, è dunque realizzato non come oggetto tridimensionale, deformazione unitaria dello spazio originario, ma come composizione in un campo tridimensionale di un certo numero di spazi locali bidimensionali.

I mosaici della navata di Santa Maria Maggiore a Roma si possono considerare appartenenti a un momento pre-bizantino. Nella Presa di Gerico (fig. 1) la città è rappresentata con alta essenzialità iconica: mura e torri del castello sono sintetizzate in semplici prismi, al cui interno emerge un edificio isolato. Le figure dei soldati conservano peraltro ancora una significativa connotazione volumetrica; ciò, assieme al loro digradare in profondità, e alla caratterizzazione del paesaggio, consente una sufficiente percezione dell'estensione spaziale in cui sono inseriti gli ele-

menti.

Tali caratteristiche si ritrovano anche nel mosaico della Visita dei Re Magi (fig. 2). Qui l'evidente volumetria dei sedili (ottenuta con assonometrie oblique) e il preciso rapporto tra le figure sul fronte, quelle a lato e quelle retrostanti, riescono ancora a connotare una struttura tridimensionale sufficientemente unitaria di tutto lo spazio. Nella lunetta del Cristo come buon Pastore (fig. 3) gli elementi del paesaggio iniziano a possedere un'accentuata astrazione: piante e rilievi del terreno sono presenti in quantità e qualità figurative sufficienti per la descrizione della scena, ma le loro strutture sono assai essenzializzate. La figura di Cristo presenta parti scorciate, tali da indiziare una presenza volumetrica, ma le sue vesti non *stondano* più palesemente: la luce infatti pare scorrere su di esse senza riuscire a produrre il chiaroscuro, indizio dell'inizio del processo di contrazione bidimensionale dello spazio della figura.

La trasformazione piana è completa nel mosaico raffigurante Cristo giudice (fig. 4). Gli ultimi effetti chiaroscurali, indizi volumetrici, tendono a risolversi in puri rapporti cromatici. Anche lo scorcio è definitivamente sparito, e gli elementi naturali sono ulteriormente ridotti in numero e strutturalmente essenzializzati. Il cielo diventa fondale piano, oramai completamente dorato. Le pecore, che pur paiono conservare sembianze volumetriche, sono statiche figure viste di profilo, raccolte in due gruppi compatti, non più elementi distribuiti nello spazio che contribuiscono alla sua misurazione. Nella gerarchia percettiva il volume viene quindi definitivamente sostituito dal piano.

L'imperatore Giustiniano e la sua corte (fig. 5), una delle due grandi finestre musive sui lati dell'abside di San Vitale a Ravenna, è uno degli esempi in cui l'interpretazione bizantina dello spazio raggiunge una esemplare qualità. Probabilmente si è in presenza di un ambiente



5. L'imperatore Giustiniano e la sua corte. Ravenna. San Vitale



6. L'imperatrice Teodora e la sua corte. Ravenna. San Vitale

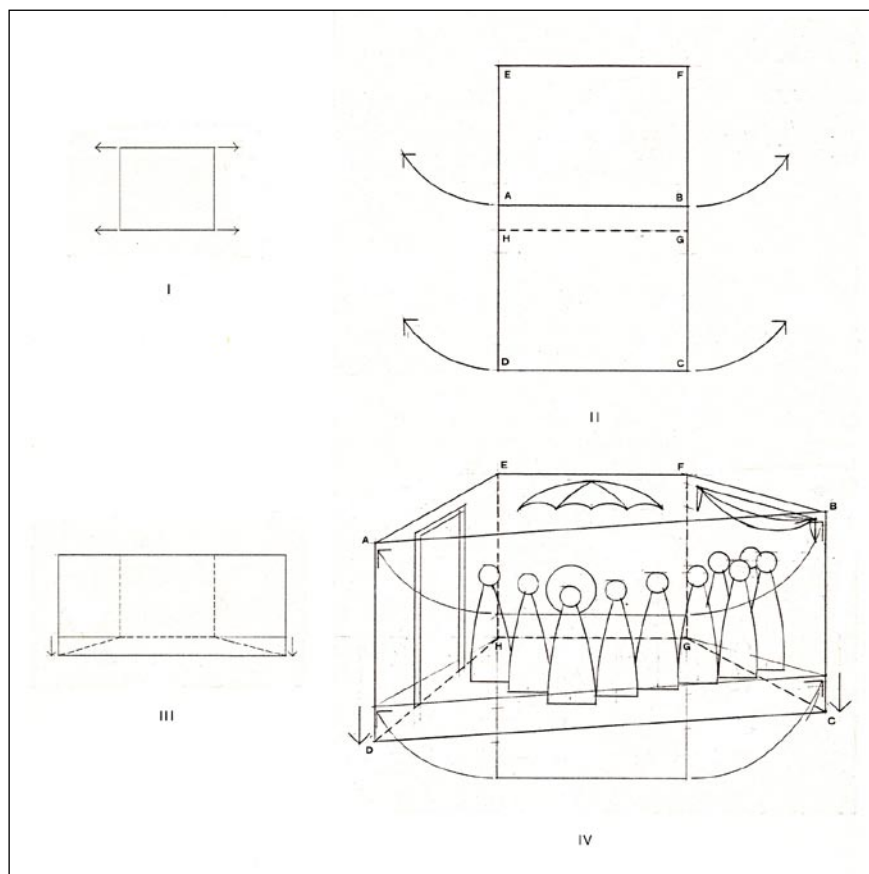
esterno, ma un esterno nel quale ogni dato naturalistico e ogni indizio di volumetria è cancellato. Le porzioni della superficie riservate al piano di base e al fondale sono ridottissime; ad esse è assegnata la funzione di zona di confine tra figure e cornice. L'unica informazione architettonica individuabile, quella sorta di timpano retto da due colonne, è praticamente le-

vato dallo spazio interno: esso è infatti figuramente tutt'uno con la cornice che delimita la scena.

Le figure, nel modello ideale tridimensionale ante-proiezione, sono decisamente spazi locali bidimensionali. Esse non sembrano peraltro avere più neanche un preciso rapporto con il piano di base, sono chiaramente staccate da esso e poggiano ognuna su un proprio

piano, come è evidenziato sintomaticamente dall'illusione del vederle *pestarsi i piedi*. Lo stesso piano di fondo è alzato di pochi gradi sull'orizzontale, in modo tale che l'intero modello, alla fine, appaia proiettato ortogonalmente senza percepibili deformazioni assonometriche. lo spazio al di fuori delle figure sembra quindi non esistere più, potrebbe essere tranquilla-

7 *L'imperatrice Teodora e la sua corte.*
Ricostruzione dello spazio della scena



mente vuoto, sicuramente non è più necessario.

Di fronte, nell'altro lato dell'abside, è posto il mosaico con l'imperatrice Teodora e la sua corte (fig. 6), una rappresentazione in un interno. A partire dall'ipotetico spazio tridimensionale omogeneo reale, immaginato idealmente cubico, si può pensare effettuata una deformazione nel modo illustrato in fig. 7. Si avrebbe così una doppia apertura assonometrica laterale, con la parte inferiore che diventa parzialmente obliqua, in relazione all'inclinarsi del piano di base (ruotante attorno allo spigolo GH). A destra, le dame della corte parrebbero provenire dall'esterno del cubo (oltre il piano BCGF).

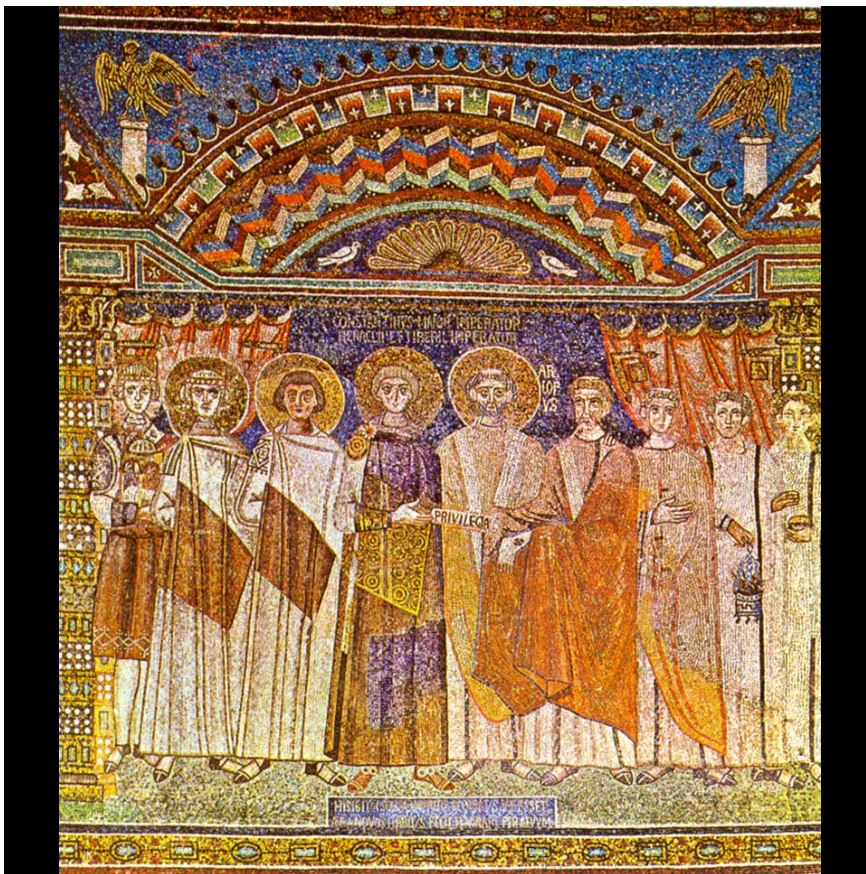
Le figure sembrano anche qui legate molto debolmente con il piano del pavimento: analizzando

quest'ultimo è possibile rilevare alcune ambiguità nel rapporto tra esso e il fondale, tali da poter rimettere in discussione la trasformazione geometrica ipotizzata. In basso a destra, infatti, non si nota alcun limite tra pavimento e fondale: i due elementi sono fusi in un'unica campitura verde. Questo piano-fondale prosegue poi superiormente con la stessa qualità cromatica a definire elementi che parrebbero colonne (spigoli EH, FG). Tutto ciò potrebbe far ipotizzare una diversa strutturazione della stessa scena originaria: ad esempio pensando la parete BCGF appartenente al piano della parete EFGH, forata o meno in profondità, dalla quale escono le dame della corte.

Ma, infine, questa difficoltà nel ritrovare un unico modello spazia-

le originario, partendo dalla rappresentazione sul piano musivo, sembra un'ulteriore conferma che la conoscenza dello spazio misurabile nell'interpretazione bizantina è insignificante rispetto all'identificazione dell'immagine che illustra la scena, e proprio per questo è possibile confondere basamento con fondale, altezza con profondità, essendo ciò funzionale alla composizione complessiva.

Il definitivo tradursi in decorazione di ogni ultimo, labile indizio di tridimensionalità architettonica è evidente in un'altra rappresentazione di un interno: il mosaico di Costante II e dell'Arcivescovo, in Sant'Apollinare in Classe (fig. 8). Qui tutto si risolve nel rapporto tra due piani: il piano delle figure e quello del fondo decorato, null'altro è dato al di fuori di essi.



8. Costante II e l'Arcivescovo.
Sant'Apollinare in Classe



9. Sant'Agnese. Roma. Catino absidale

La grande luna superiore con gli elementi a raggiera, che potrebbe produrre gli indizi volumetrici di una volta, non possiede più questa funzione, e viene definita completamente come decorazione piana. In questa composizione gli unici oggetti tridimensionalmente plausibili, le tende, presentano caratteri di forte ambiguità; le figure segui-

tano, infine, a essere sospese nel vuoto.

Il limite estremo della essenzializzazione delle strutture della figurazione, sufficienti al riconoscimento di uno spazio entro cui è situata la scena, è raggiunto dalla decorazione del catino absidale di Sant'Agnese a Roma (fig. 9): ciò che resta non possiede più indizi

10. Ravenna. Sant'Apollinare in Classe.
Abside



di riconoscibilità naturalistica del luogo, tutto è trasformato in elementi astratti superficiali o lineari. Lo spazio entro cui si situano le figure è caratterizzato da una serie di fasce semicircolari; la striscia verde, in basso, serve solamente a definire un basamento, ed è contrapposta ai cerchi concentrici superiori che rappresentano la mistica volta stellata; al centro, come luogo astratto di mediazione, la grande fascia dorata. E' peraltro sintomatico in questa composizione che l'unico indizio di una volumetria sia fornito non da una architettura reale, ma da un suo modello (la riproduzione in piccola scala della chiesa, nella figura a sinistra).

Nel mosaico del catino absidale di Sant'Apollinare in Classe (fig. 10) lo spazio ritorna ad essere qualificato dalla presenza di anima-

li, arbusti, pietre. Ma l'alto livello della loro essenzialità iconica e la loro sistemica disposizione relativa, portano a comporre un luogo dotato di alta astrazione, ove emerge una significativa struttura ritmico-simbolica. Una precisa dislocazione delle parti è prodotta prima delle deformazioni spaziali o proiezioni: dopo la riduzione strutturale le parti sono disposte, a gruppi regolari e con particolari accoppiamenti od alternanze, in tre o quattro file parallele, tali che, una volta effettuata la proiezione bidimensionale, esse formino precise file orizzontali (quasi dei registri distinti); in maniera quindi da formare una precisa cornice alla lettura degli elementi portanti: la figura del santo e la sua trasfigurazione nella croce entro il mistico cielo stellato.