

Dottorato in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente (XIV ciclo)

*Direttore e Coordinatore*  
prof.ssa Anna Sgrosso

*Collegio dei Docenti:*  
proff. Adriana Baculo  
Sergio Brancaccio  
Mariella Dell'Aquila  
Riccardo Florio  
Carmine Gambardella  
Camillo Gubitosi  
Ruggero Morichi  
Sandro Raffone  
Maddalena Vigo

Geometrie dello Spirito

*Colore, luce e forma nelle chiese basiliane della Calabria*

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Tesi di dottorato  
in  
*Rilievo e Rappresentazione  
dell'Architettura e dell'Ambiente*  
Ciclo: *XIV*  
Sede amministrativa: *Napoli*

Dottorando:  
*arch. Domenico Mediatì*

Tutor:  
*prof. arch. Mariella Dell'Aquila*

Titolo della tesi:  
***Geometrie dello Spirito***  
*Colore, luce e forma nelle chiese  
basiliane della Calabria*

***Ringraziamenti***

*Non è facile a conclusione di una ricerca ricordare e attribuire il giusto peso alle persone che hanno in vario modo contribuito al suo buon fine. In primo luogo ringrazio la prof. Flora Borrelli e il prof. Antonio Quistelli costanti punti di riferimento nella mia formazione scientifica e ispiratori del tema della ricerca. Un grazie inoltre al Laboratorio di Documentazione Grafica, Cartografica e di Modelli Analogici Tridimensionali dell'Università Mediterranea degli Studi di Reggio Calabria, prezioso luogo di ricerca e formazione, e ai suoi collaboratori. In particolare si è rivelato utile il contributo del prof. Rosario Giovanni Brandolino e dell'arch. Isidoro Pennisi, sempre pronti al confronto e a suggerire nuovi spunti di ricerca. Un grazie anche alla prof. Ornella Zerlenga alla quale devo l'introduzione al mondo della Geometria Descrittiva. Da non dimenticare sono, inoltre, Angela Uccella, Barbara Messina e Massimiliano Campi colleghi del XIV ciclo di dottorato con i quali ho condiviso una straordinaria esperienza di formazione che sarà punto di riferimento per gli impegni futuri. Insostituibile guida alla conduzione della ricerca si sono rivelate inoltre le sempre pertinenti e puntuali osservazioni delle prof. Adriana Baculo e Anna Sgrosso. Con grande affetto e stima ringrazio, infine, la prof. Mariella Dell'Aquila, sempre presente e disponibile, straordinaria guida e illuminante fonte di idee e consigli per un percorso di ricerca che a lei deve molto.*

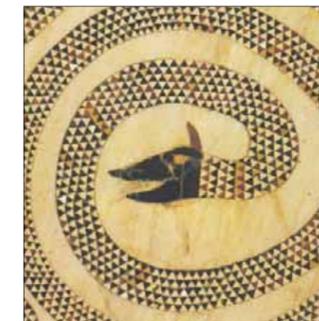
Geometrie dello Spirito Geom

*In copertina: S. Demetrio Corona, Chiesa di S. Adriano, mosaico pavimentale tratto da Paolo Orsi, Le chiese basiliane della Calabria, Donzelli editore s.r.l., Roma, 1997.*

Dottorando: *arch. Domenico Mediatì*  
Tutor: *prof.ssa Mariella Dell'Aquila*

Colore, luce e forma  
nelle chiese basiliane  
della Calabria

*Dottorando arch. Domenico Mediatì*  
*Tutor prof.ssa Mariella Dell'Aquila*



Spirito Geometrie dello Spirito

Geometrie dello Spirito Geometrie dello Spirito Geometrie dello Spirito Geometrie dello Spirito

Spirito Geometrie dello Spirito Geometrie dello Spirito Geometrie dello Spirito Geometrie d

Colore, luce e forma  
nelle chiese basiliane  
della Calabria

*Dottorando arch. Domenico Mediatì*  
*Tutor prof.ssa Mariella Dell'Aquila*

Geometrie dello Spirito Geometrie dello Spirito Geometrie dello Spirito Geometrie dello Spirito Geometrie dello Spirito

	<b>Premessa</b>	
<b>Calabria: terra di eremiti</b>	<b>Capitolo I</b>	
Dalle laure ai cenobi	p. 13	
La conquista normanna e la cattolicizzazione forzata	p. 16	
<b>Architetture basiliane di Calabria: geometrie e caratteri ricorrenti</b>	<b>Capitolo II</b>	
La piccola dimensione	p. 25	
La configurazione spaziale	p. 29	
<i>Lo spazio centrico</i>		
<i>Lo spazio longitudinale</i>		
L'apparato decorativo e le tarsie murarie	p. 50	
Le influenze islamiche d'oltrestretto	p. 62	
<b>Tre chiese tre tipologie</b>	<b>Capitolo III</b>	
Tra forma e geometria: la Cattolica di Stilo	p. 73	
<i>La conformazione architettonica e la tradizione bizantina</i>		
<i>Lo spazio luminoso</i>		
<i>Grande forma in piccola dimensione</i>		
<i>L'involucro esterno e l'iconografia bizantina</i>		
<i>Le tarsie murarie e l'elica generatrice</i>		
<i>Rilievi, rappresentazioni e restauri nel tempo</i>		
Il Coro e la navata: S. Giovanni Vecchio di Bivongi	p. 117	
<i>Il monumento tra architettura e storia</i>		
<i>I riferimenti iconografici</i>		
<i>Lo spazio interno tra rappresentazione e mimesi</i>		
<i>Fotografia e rilievo: le forme inaccessibile</i>		
<i>Il caso e il calcolo</i>		
Un rilievo filologico: S. Maria de' Tridetti di Staiti	p. 149	
<i>Il luogo e la storia</i>		
<i>La basilica: luce, prospettiva e memoria</i>		
<i>L'involucro esterno e le configurazioni possibili</i>		
<b>Lo spazio e le cupole tra simbolo e geometria</b>	<b>Capitolo IV</b>	
Le cupole di matrice bizantina: geometrie e cromatismo	p. 173	
La qubba islamica e le forme geometriche elementari	p. 179	
<b>Il luogo e l'architettura</b>	<b>Capitolo V</b>	
Sacralità e prassi: 'autorivelazione' e gestione del territorio	p. 187	
Il monumento e il sito: antropizzazione e tracciati siderali	p. 189	
Il luogo e il suo 'carattere' tra terra e cielo	p. 193	
<b>Dallo schizzo al modello sintetico</b>	<b>Capitolo VI</b>	
La misura della memoria	p. 201	
Il disegno informatico tra innovazione e tradizione	p. 206	
L'ipotesi, il 'doppio' e la modellazione sintetica	p. 213	
<b>Elaborazione grafica delle chiese basiliane</b>	p. 221	
<b>Appendice</b>		
Bibliografia consultata	p. 243	
Fonti delle illustrazioni	p. 245	



## *Premessa*

Le tracce della storia, in Calabria, hanno da sempre trovato evidenti difficoltà a lasciare i loro segni visibili sul territorio. Devastazioni, razzie e calamità naturali hanno impedito la conservazione di un patrimonio architettonico dalle caratteristiche particolarmente variegata. Le architetture basiliane calabresi rappresentano alcuni tra i più significativi monumenti della regione ma molte di tali costruzioni ci sono giunte, a circa un millennio dalla loro edificazione, sotto nuove e mutate sembianze che il tempo, spesso, ha inesorabilmente trasformato e, a volte, distrutto. Si pone, quindi, un problema d'interpretazione critica dello 'spazio' e del 'tempo' capace di cogliere tracce materiali visibili e stratificazioni temporali di culture e civiltà diverse.

Affrontare una lettura documentativa ed interpretativa di questi monumenti significa seguire quel sottile filo della memoria che consente di distinguere e rivisitare criticamente la molteplice commistione di stili e sovrapposizioni che la storia ci riserva. Le architetture religiose basiliane, difatti, si propongono con un'evidente eterogeneità, sia perché sorte a cavallo tra due storiche dominazioni; quella bizantina e quella normanna, sia per le evidenti influenze islamiche provenienti dalla vicina Sicilia. Tale inedita commistione viene di fatto concretata dalla presenza di maestranze operanti, con ogni probabilità, tra le due sponde dello stretto che, pur con un evidente gusto provinciale, non disdegnano di proporre soluzioni tipologiche, formali e geometriche di assoluta autonomia e straordinaria inventiva.

Un'analisi approfondita dei manufatti, condotta sulle fonti bibliografiche ed iconografiche disponibili ed attraverso il rilevamento diretto dei manufatti o la verifica – come nel caso della Cattolica di Stilo – dei rilievi pubblicati nel 1927 da Paolo Orsi, allora soprintendente archeologico per la Calabria e la Sicilia orientale, hanno consentito l'acquisizione dei dati metrici e formali necessari alla ricerca. Oltre ai tradizionali metodi di rilevamento diretto sono state adottate metodologie di restituzione fotogrammetrica e i più moderni strumenti informatici di raddrizzamento fotografico. Sono, però, proprio gli schizzi interpretativi e di rilievo colti direttamente sul luogo che offrono una prima e autentica lettura dei monumenti, predisponendo ad una 'percezione globale' che coinvolga l'intero universo sensorio. Tali manufatti sono sempre

inseriti in un contesto ambientale straordinariamente coinvolgente ed in perfetta sintonia con le loro qualità formali, cromatiche e chiaroscurali. Sono costruzioni che si propongono come sede dello Spirito e della memoria e si inseriscono in luoghi 'privilegiati', opportunamente scelti dai monaci basiliani proprio perché siti adatti alle pratiche di meditazione ascetica. Il silenzio, la luce, il colore, lo spazio, la forma, il sito concorrono a 'costruire' il luogo e la forma dello Spirito, percepibile e rilevabile soltanto mettendo in campo tutti gli aspetti dell'universo sensibile. Tatto, vista, udito, diventano i sensori della percezione del reale e trasmettono i dati alla sfera cognitiva. Il gesto, il movimento della mano che traccia il 'segno', traduce, infine, tutto il percepito in visibile, dando forma all'analisi e al pensiero critico che l'osservazione del reale produce.

Lo studio di architetture così sedimentate pone necessariamente il tema della 'rappresentazione della memoria'. In molti casi, difatti, tali monumenti si presentano sotto forma di ruderi che lasciano soltanto intuire una forma originaria non più visibile. E' qui che si mostrano utili quelle interpretazioni analitiche e rappresentative di tipo geometrico-configurativo che vanno alla ricerca di analogie e caratteri ricorrenti e che, con il necessario contributo delle preziose fonti bibliografiche, contribuiscono a 'costruire' una possibile interpretazione filologica del monumento.

Le rappresentazioni geometriche diventano strumento insostituibile di comprensione degli aspetti geometrico-morfologici, costruttivi e simbolici di tali manufatti. Esse costituiscono il filtro interpretativo necessario che si frappone tra percezione e memoria, tra ciò che oggi appare e ciò che un tempo era o voleva apparire.

Modelli icnografici bizantini e impianti normanni, soluzioni decorative di derivazione araba e trattamento di superfici di gusto bizantino, l'esattezza del 'calcolo' geometrico di matrice islamica e l'imprevedibilità del 'caso' dei paramenti murari, l'attenzione bizantina per il dosaggio della luce e per il complesso cromatismo dell'involucro esterno, concorrono a determinare opere architettoniche di una singolare e imprevedibile ricchezza.

Non mancano in tali costruzioni alcuni geniali accorgimenti di 'correzione ottica' ed esempi embrionali di 'prospettiva accelerata' che si legano direttamente ai ben noti esempi dell'architettura templare greca ed alle più sofisticate correzioni prospettiche di epoca post-umanistica.

Rilevanti sono gli aspetti geometrico-simbolici di derivazione islamica presenti nella conformazione di alcune cupole di tali manufatti. Il quadrato, simbolo della sostanzialità terrena, filtra il suo passaggio attraverso forme geometriche intermedie fino ad arrivare al cerchio, segno dell'essenzialità celeste. La geometria, così, diventa strumento di comunicazione spirituale, veicolo di meditazioni ascetiche. E' qui che prendono forma quelle 'Geometrie dello Spirito' che, aspirando ad una razionalizzazione dell'infinito, danno concretezza formale allo spazio metafisico.

La ricerca proposta in questa sede indaga prevalentemente tre importanti chiese basiliane calabresi: la Cattolica di Stilo, S. Giovanni Vecchio di Bivongi e S. Maria de' Tridetti di Staiti, adottando un sistema integrato di lettura che va dai più tradizionali metodi di rappresentazione alle più moderne strumentazioni informatiche. Dagli iniziali e insostituibili schizzi interpretativi e di rilievo si passa a rappresentazioni geometriche di tipo tradizionale giungendo, infine, a produrre un esercizio di interpretazione filologica applicato alla chiesa di S. Maria de' Tridetti di cui, oggi, rimangono solo alcuni ruderi. L'esperienza, pertanto, si spinge a proporre, sulla scorta di opportune fonti bibliografiche, analisi geometriche e rilievi analitici effettuati sul luogo, un'ipotesi di interpretazione e lettura dell'impianto originario, messa in opera con l'ausilio di softwares di rappresentazione virtuale. Si pone, quindi il problema di quanto e in che modo tali moderne strumentazioni informatiche possano contribuire ad una rappresentazione del reale o del possibile. La realizzazione di modelli sintetici apre scenari nuovi e affascinanti, consentendo la riproduzione, sia pur virtuale, della 'memoria' di un luogo e la formulazione di ipotesi di conformazione spaziale. L'immagine, però, non può sostituirsi al modello reale. Sorge, pertanto, il problema della mimesis e di una rappresentazione che alluda al referente senza produrne una copia perfetta: un 'doppio'. Una rappresentazione troppo mimetica genera, difatti, disorientamento e confusione: piuttosto che chiarire, distoglie dalla comprensione dei dati essenziali e rinuncia ad una necessaria operazione di selezione delle informazioni. La dissonanza tra mondo reale e sfera virtuale si fa, oggi, sempre più esile ma non potrà mai, a nostro avviso, abdicare alle esigenze di una rappresentazione che unisca emozione e ragione, mimesi e interpretazione critica, analitica e sintetica della realtà che ci circonda.

Calabria: terra di eremiti Calabria: terra di eremiti Calabria: terra di eremiti Calabria: terra di e



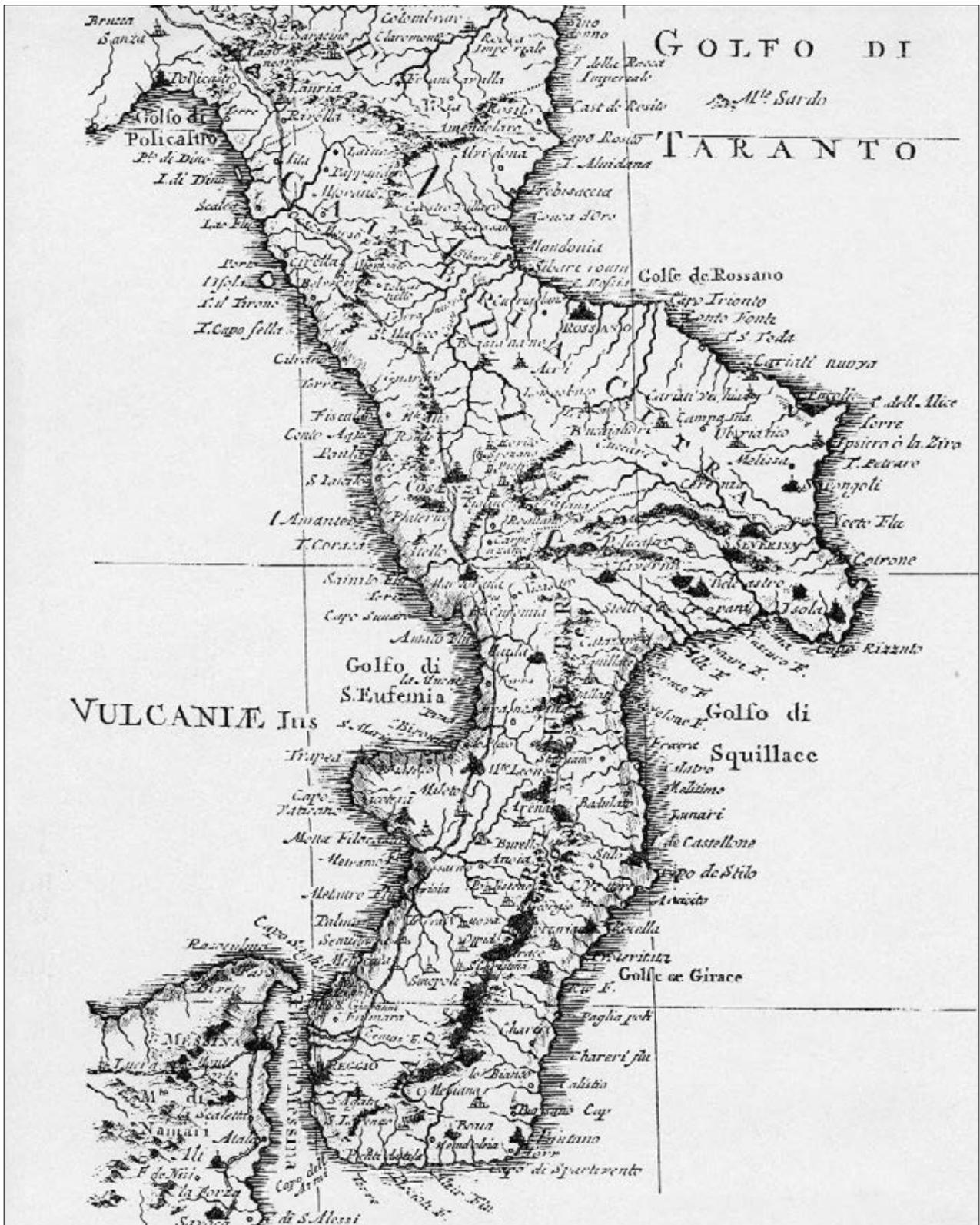


fig. 1.1  
Calabria antica.

## Calabria: terra di eremiti

### *Dalle laure ai cenobi*

Quella che viene compiuta a partire dal 554 d.c. - data della conquista bizantina della Calabria - e nei cinque secoli successivi di dominazione greca, può considerarsi, di fatto, una seconda colonizzazione di quei territori che avevano già costituito la Magna Grecia. Forte sarà in questi cinquecento anni di storia, la penetrazione della cultura e della religiosità bizantine nel mondo calabrese e in quello dell'Italia meridionale. Un ruolo decisivo assumeranno, in tal senso, le autorità religiose di rito greco.

Nonostante l'incuria del tempo, gli eventi sismici distruttivi, le razzie di banditi e le incursioni saracene, sembra quasi un miracolo che siano ancora rimaste in Calabria alcune chiese e ruderi di edifici religiosi bizantini, testimoni di una fiorente vita ascetica di monaci *basiliani* sul territorio della *Calavria*<sup>1</sup>.

In realtà la denominazione *basiliani* attribuita correntemente a quei monaci di origine greca che in età bizantina e bizantino-normanna popolarono la Calabria, deve considerarsi soltanto un eccesso di generalizzazione, dal momento che solo alcuni di loro appartenevano all'Ordine fondato da S. Basilio<sup>2</sup>.

Le cause di una così fervida vita religiosa nella Calabria bizantina sono da far risalire ad alcuni importanti eventi storici.

All'epoca dell'invasione araba dell'Impero bizantino tra il VII e l'VIII secolo si assiste, infatti, ad un vero e proprio esodo di monaci e Melchiti di lingua greca che dalla Siria, dalla Palestina e dall'Africa cercano rifugio in Sicilia.

Nella stessa regione si dirige anche l'esodo di monaci provenienti da Oriente che, non essendosi piegati alle restrizioni iconoclastiche imperiali dei secoli VIII-IX, trovano in Sicilia una terra ancora tollerante verso il culto delle immagini sacre.

L'isola, tuttavia, non è un rifugio duraturo. E' del 704, difatti, la prima spedizione dei maghribini che porterà ad una lenta ma inesorabile conquista dell'isola da parte di un gruppo di musulmani di varia provenienza. Nel 831 cade Palermo. La Sicilia, a questo punto diventa la base di sempre più frequenti incursioni musulmane verso l'Italia continentale che porteranno ad un'evidente commistione di culture e stili architettonici. La zona centro orientale dell'isola rimane però, fino alla caduta di Siracusa (878) e di Taormina e Rometta (902), nelle

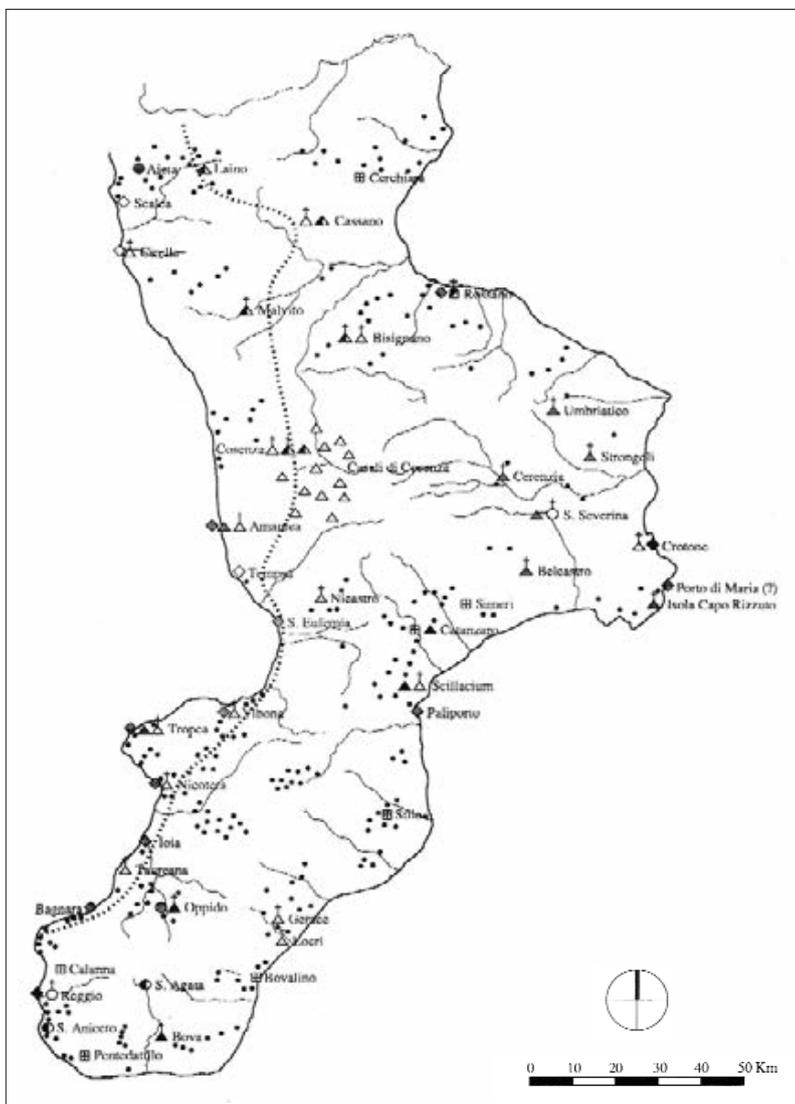
<sup>1</sup>Denominazione bizantina dell'antico *Brutium*.

<sup>2</sup>Nel seguito del testo faremo comunque riferimento ad una denominazione che nella produzione scientifica sull'argomento appare ormai consolidata.

mani dei bizantini, che ne fanno, soprattutto nelle vicinanze di Messina, una roccaforte della loro dominazione e cultura.

Sotto la spinta dell'occupazione araba dell'isola completata nel IX sec. gli stessi monaci provenienti da Oriente, che avevano trovato rifugio in Sicilia, sono costretti a trovare una nuova strada. Sempre in fuga dai saraceni, inquieti, errabondi, sono in gran numero coloro che scelgono le impervie montagne calabre come luogo per la loro vita ascetica.

S. Elia da Enna è il primo di questi Santi pionieri del monachesimo basiliano in Calabria. Furono suoi i primi due eremi fondati nella regione. Sul suo esempio, in seguito, molti altri se ne fondano sulle pendici dell'Aspromonte, che con le sue *lavre* (laure) e caverne diviene tra il VII e il IX secolo un vero luogo di spiritualità ascetica.



- ⊕ Sedi di metropoli nel IX secolo
- Sedi vescovili suffraganee:
- ⊕ dipendenti da Reggio
- ⊕ di tarda fondazione bizantina
- ⊕ dipendenti da S. Severina
- ⊕ dipendenti nel X sec. dal metropolita di Salerno
- ⊕ Gastaldati longobardi dipendenti nel IX secolo da Salerno
- ⊕ Emirati islamici nel IX secolo
- ⊕ Centri di temporanea occupazione islamica
- ⊕ Centri rilevanti non vescovili
- Sedi difensive isolate
- ⊕ Centri direttivi interni (sedi di *τορμουα* bizantine)
- ⊕ Altri centri di origine altomedievale
- ◆ Porti marittimi maggiori
- ◇ Porti marittimi minori e scali
- ◇ Porti fluviali
- Alcuni insediamenti monastici orientali
- ⋯ Via Popilia

fig. 2.1  
*Calabria altomedievale. Quadro insediativo essenziale (grafico di G. Mignoli, MG. Picciotti, C. Capano).*

Queste piccole comunità, organizzate sul modello familiare, hanno considerevoli effetti sull'assetto del territorio e, mettendo in atto un'azione di disboscamento di vaste aree, lo recuperano alla coltivazione agricola e assumono, pertanto, una posizione rilevante nel governo della regione.

Dal VII secolo alla metà del XI la Calabria subisce una trasformazione radicale del suo assetto insediativo. Per ragioni di ordine geografico, climatico e difensivo si assiste ad un graduale ma deciso trasferimento della popolazione dalle zone rivierasche ai territori collinari e pedemontani dell'interno, che portano ad influenze determinanti sulla formazione del paesaggio storico calabrese oltre che alla nascita e al fiorire di numerosi centri che avranno un ruolo rilevante nel panorama bizantino calabrese (Gerace, Rossano, Santa Severina).

In tal senso l'inizio delle incursioni saracene sulla costa calabrese - in un primo momento dirette verso Reggio - forniscono un contributo decisivo. Ciò determina, oltre al trasferimento verso nord della popolazione, anche l'abbandono di laure e grotte da parte di quei monaci basiliani che vi avevano da poco trovato rifugio e che si dirigono, così, alla volta di zone più sicure della Calabria settentrionale.

Ecco nascere quindi il *Mercourion*, l'Eparchia monastica mercuriana, nota e rispettata anche oltre i confini della Calabria, che si estendeva tra Orsomarso, Aieta, il fiume Lao e il mare<sup>3</sup>. Parecchi furono gli insediamenti basiliani concentrati entro quest'area.

A Nilo di Rossano si deve la fondazione della prima comunità basiliana - S. Adriano - che in realtà non può definirsi propriamente comunità conventuale, ma che era comunque organizzata più rigidamente di una laura. Da questo primo impulso si diffonde in Calabria l'assimilazione delle laure esistenti ad una nuova forma cenobitica del monachesimo basiliano.

In tale direzione spinge, peraltro, la cattolicizzazione seguita alla conquista normanna della Calabria conclusa nel 1060 con la conquista di Reggio.

*I conquistatori normanni, che di volta in volta sostennero il monachesimo greco-calabro, lo fecero sia che fossero essi stessi a fondare monasteri, sia che appoggiassero comunità conventuali autonome. Inoltre contribuirono sensibilmente*

<sup>3</sup>Tale collocazione geografica ci viene proposta dalle ricerche di Cappelli e Giovannelli segnalate su C.A. WILLEMSSEN - D. ODENTHAL, *Calabria. Destino di una terra di transito*, Editori Laterza, Milano, 1990, introduzione, p. XIII.

alla realizzazione di quella forma organizzativa che ha consentito al monachesimo basiliano di sopravvivere a lungo, l'Archimandrato cioè, la cui istituzione è legata al nome dell'ultimo grande santo dell'épopée basilienne: Bartolomeo di Simeri<sup>4</sup>.

### La conquista normanna e la cattolicizzazione forzata

L'avventura della conquista normanna della Calabria comincia nel 1048 nella valle del Crati con l'audace personalità di Roberto d'Altavilla, figlio di secondo letto di Tancredi, denominato, in maniera più che appropriata, il Guiscardo cioè il "Furbo".



fig. 3.1  
La Calabria nei geografi arabi. Ibn Hawqal ed Idris (X e XII secolo) (grafico di G. Mignoli, MG. Picciotti, C. Capano).

<sup>4</sup>Ivi, p. XIV.

L'azione non è delle più semplici data la scarsità delle risorse a sua disposizione e la continua necessità di difendere il dominio normanno sulla Puglia messo spesso in pericolo dal malcontento popolare e dall'ostilità di papa Leone IX. Quest'ultimo giungerà anche a guidare personalmente l'esercito contro gli Altavilla, con scarsa fortuna, cadendo persino prigioniero dei normanni.

Quando Roberto il Guiscardo viene eletto capo dei Normanni, porta con sé, in Calabria, il fratello Ruggero. Questa scelta si rivelerà determinante per gli eventi successivi, dal momento che Ruggero avrebbe garantito un'autorevole copertura in Calabria ogni qual volta il Guiscardo fosse dovuto tornare in Puglia, senza dover azzerare, per questo, tutte le conquiste portate a buon fine. Determinante sarà, inoltre, il mutato atteggiamento del papato verso i normanni e la conseguente alleanza stretta a Melfi nel 1059 con Papa Nicola II. Roberto il Guiscardo viene qui investito dalla più alta autorità cattolica non solo della sovranità sulla Puglia e sulla Calabria, su cui già si estendeva il dominio normanno, ma viene anche nominato duca di Sicilia, conferendogli, di fatto, il diritto di conquista dell'isola, fino a quel tempo posta sotto il dominio degli 'infedeli' Saraceni.

Il Papa con questo atto disponeva di territori che i normanni non avevano ancora conquistato e si poneva in conflitto con i vecchi alleati Bizantini ai quali, semmai, poteva ancora farsi risalire un diritto di sovranità sulla Sicilia.

Dunque, un ribaltamento assoluto di posizione sul quale, di certo, avrà influito lo scisma del 1054 tra le Chiese d'Oriente e d'Occidente, con la conseguente aspirazione a liberare i cristiani dai nuovi nemici della Chiesa cattolica e a riportarli sotto l'autorità ecclesiastica di Roma. L'impegno che il Guiscardo assumeva con l'investitura del 1059 era pertanto di sottoporre alla podestà del Papa tutte le chiese e i loro possedimenti presenti nei nuovi territori conquistati, garantendo la loro fedeltà alla Chiesa di Roma. Il ridimensionamento dell'autorità ecclesiastica greca, rimasto ultimo baluardo dell'antico Impero bizantino, coincideva, per altro, con gli interessi politici di governo del territorio da parte dei Normanni:

*[...] il Guiscardo era troppo buon politico per non sapere che sarebbe stato praticamente impossibile dominare i nuovi territori, senza che la loro organizzazione ecclesiastica fosse nuovamente latiniz-*

*zata e senza che il maggior numero di posizioni chiave fosse controllato da dignitari normanni<sup>5</sup>.*

Ci si trova, pertanto, in Calabria, di fronte ad una vera e propria restaurazione cattolica, condotta, però, con la saggia arguzia politica tipica del Guiscardo. Non era possibile, difatti, abolire improvvisamente e per decreto il rito greco, sostituendo nuovi vescovi latini a quelli greci senza provocare violente agitazioni popolari in un tessuto sociale e politico ancora fortemente dominato dal clero bizantino. La penetrazione della cultura e della struttura gerarchica latina doveva avvenire per gradi, con una lenta ma inesorabile affermazione. Furono fondati, pertanto, nuovi vescovadi latini, mentre altri mantennero, ancora per molto tempo, la presenza di pastori greci, come Crotone fino al 1280, Rossano fino al 1346 ed infine Gerace che resistette fino al 1497. I Normanni, per probabile opportunismo politico, seppero, però, instaurare un clima di tolleranza nelle terre conquistate. Ciò consentì la nascita di nuovi vescovadi greci in quei luoghi in cui vi era una larga presenza di popolazioni di origine o tradizioni elleniche. Tra questi, in particolare, vanno ricordati alcuni territori del lembo sud-orientale della costa ionica, Oppido e Bova - definite zone grechaniche - che rimasero sedi di vescovi greci fino al XVI secolo e dove fino a tempi recenti resisteva ancora una forma locale di dialetto greco.

Man mano che la conquista normanna della Calabria procede, i contatti dei religiosi calabresi con Bisanzio diventano sempre più labili fino a troncarsi definitivamente dopo lo scisma del 1054. L'episcopato bizantino, privato della sua autorità politica e religiosa, cede alle richieste dei normanni di riconoscere la massima autorità del Papa.

*Dopo che i vescovi greci accettarono l'autorità del Papa in Calabria, si fecero consacrare da metropolitani latini e riconobbero nel concilio del 1098 la giustezza della posizione di Anselmo di Canterbury nella controversia sulla natura dello Spirito Santo (secondo Anselmo era la stessa del Padre e del Figlio), le due confessioni si differenziavano solo per la diversa lingua usata nei riti, in alcuni dettagli della liturgia, e per la differente organizzazione del monachesimo basiliano e di quello latino<sup>6</sup>.*

<sup>5</sup>Ivi, pp. XXXIII-XXXIV.

<sup>6</sup>Ivi, p. XXXV.

A Roberto il Guiscardo si deve la fondazione tra il 1059 e il 1061 dell'abbazia benedettina di S. Maria della Matina la cui chiesa conventuale fu consacrata nel 1065. Qualche anno dopo, tra il 1062 e il 1064, lo stesso Guiscardo fondò l'abbazia di S. Eufemia, originariamente consacrata alla Madre di Dio, affidandola all'abate Robert de Grantmesnil chiamato direttamente dall'abbazia di St. Evroult en Ouche nella lontana Normandia. A Ruggero si deve, invece, il monastero della Trinità alle porte di Mileto Vecchio, città che egli elesse a sua residenza.

Come si comprende chiaramente, tutto ciò rispondeva al chiaro e denunciato proposito da parte dei Normanni di controllare la regione attraverso l'occidentalizzazione di una cultura e di una religiosità calabresi fino a quel tempo fortemente ellenizzate. Tale non facile compito venne affidato, com'era naturale, alle comunità monastiche benedettine.

Il moltiplicarsi di ordini latini con comunità efficienti e rigidamente organizzate pone al monachesimo basiliano un termine di confronto ineludibile. Le comunità approssimative delle laure non avrebbero retto a lungo, per cui si poneva l'esigenza di far sorgere costruzioni conventuali che potessero reggere il confronto con le monumentali architetture benedettine. Si costruisce probabilmente con questo spirito di competizione, ormai in età normanna, a Squillace, la più grande chiesa basiliana dell'Italia meridionale: S. Maria della Roccelletta. Bisognerà aspettare le grandi cattedrali e le abbazie cistercensi del XIII secolo per ritrovare dimensioni ad esse paragonabili.

La dominazione normanna assume nei confronti del monachesimo greco un'ambigua e contraddittoria posizione.

Dopo un periodo iniziale, subito dopo la conquista, di intense brutalità rivolte verso i monaci basiliani, cacciati dai conventi ed espropriati dei propri beni per far posto a fondazioni conventuali latine, la opportunistica politica di tolleranza dei normanni lascia più libertà al clero orientale e impedisce saggiamente il formarsi di una solida opposizione greca verso i dominatori. Se da una parte, per assicurarsi i favori della chiesa romana, porta avanti una politica di forzata latinizzazione dei vescovadi, sicura concausa della scomparsa delle chiese vescovili bizantine che non furono successivamente trasformate in chiese cattoliche, dall'altra, dopo un periodo di iniziale ostilità, verso la fine del XI secolo, manifesta una forma di tolleranza verso il monachesimo basiliano favorendo, con

laute donazioni, la nascita e la ricostruzione di quelle architetture – in un periodo a cavallo tra XI e XII secolo - che oggi possiamo definire basiliano-normanne.

Anche in Sicilia, d'altra parte, la politica dei conquistatori normanni non fu di oppressione sui vinti, ma di profondo rispetto per le strutture amministrative, socio-economiche e culturali delle varie etnie, bizantine e islamiche presenti nell'isola. I Normanni, d'altra parte, sapevano che solo così avrebbero potuto mantenere il dominio su una terra talmente intrisa di culture così diverse dalla propria. Frequenti e ricche saranno, perciò, le occasioni di scambio e intreccio tra le culture architettoniche di tali etnie ed evidenti le influenze islamiche che dalla Sicilia risalgono verso il Continente.

Oltre alla già citata S. Maria della Roccelletta, anche S. Maria de' Tridetti a Staiti, S. Maria del Patir a Rossano e S. Giovanni Vecchio a Bivongi, testimoniano una ricca produzione architettonica di età ormai normanna che conserva forti influenze di una cultura bizantina, anche se 'contaminata' da infiltrazioni islamiche, ancora per molto tempo lontana dallo scomparire.

La rovina di gran parte di questi preziosi monumenti è, come già detto, da attribuirsi ad una serie di concause: latinizzazione forzata, eventi sismici, saccheggi di banditi, scorribande saracene e non ultima una lenta ma inesorabile decadenza morale delle comunità monastiche basiliane, che, con la conseguente perdita di prestigio del monachesimo greco, hanno determinato la progressiva distruzione di un inestimabile patrimonio architettonico.

*Il monachesimo basiliano [...] cadde esso stesso vittima della latinizzazione e del feudalesimo appena cercò di fronteggiare la concorrenza latina accettando donazioni, possedimenti e prerogative di ogni genere. Ancora più contribuirono al tramonto l'atteggiamento di crescente ostilità degli Angiò, lo scisma d'occidente, la commenda – irresponsabile disgregatrice dei beni dei monasteri – il controllo sempre meno vigile dei conventi da parte dei superiori, e infine l'anacronismo di una istituzione greca che, come una piccola isola nell'Oceano, era circondata da un mondo ostile e a cui veniva a mancare ogni giorno di più l'elemento, già scarso, della propria sopravvivenza: la popolazione greca<sup>7</sup>.*

<sup>7</sup>Ivi, p. XXX.

Dopo una serie di visitazioni - indagini condotte dall'autorità ecclesiastica di Roma - che denunciano il profondo stato di degrado delle comunità basiliane calabre, è lo stesso Filippo II di Spagna che nel 1555 propone alla chiesa di Roma l'abolizione degli ordini dei basiliani. L'ordine dei monaci greci continuerà ancora ad esistere, ma, ormai, il loro prestigio sarà perso per sempre.



## Capitolo II

Caratteri ricorrenti Architetture basiliane di Calabria: geometrie e caratteri ricorrenti Architetture

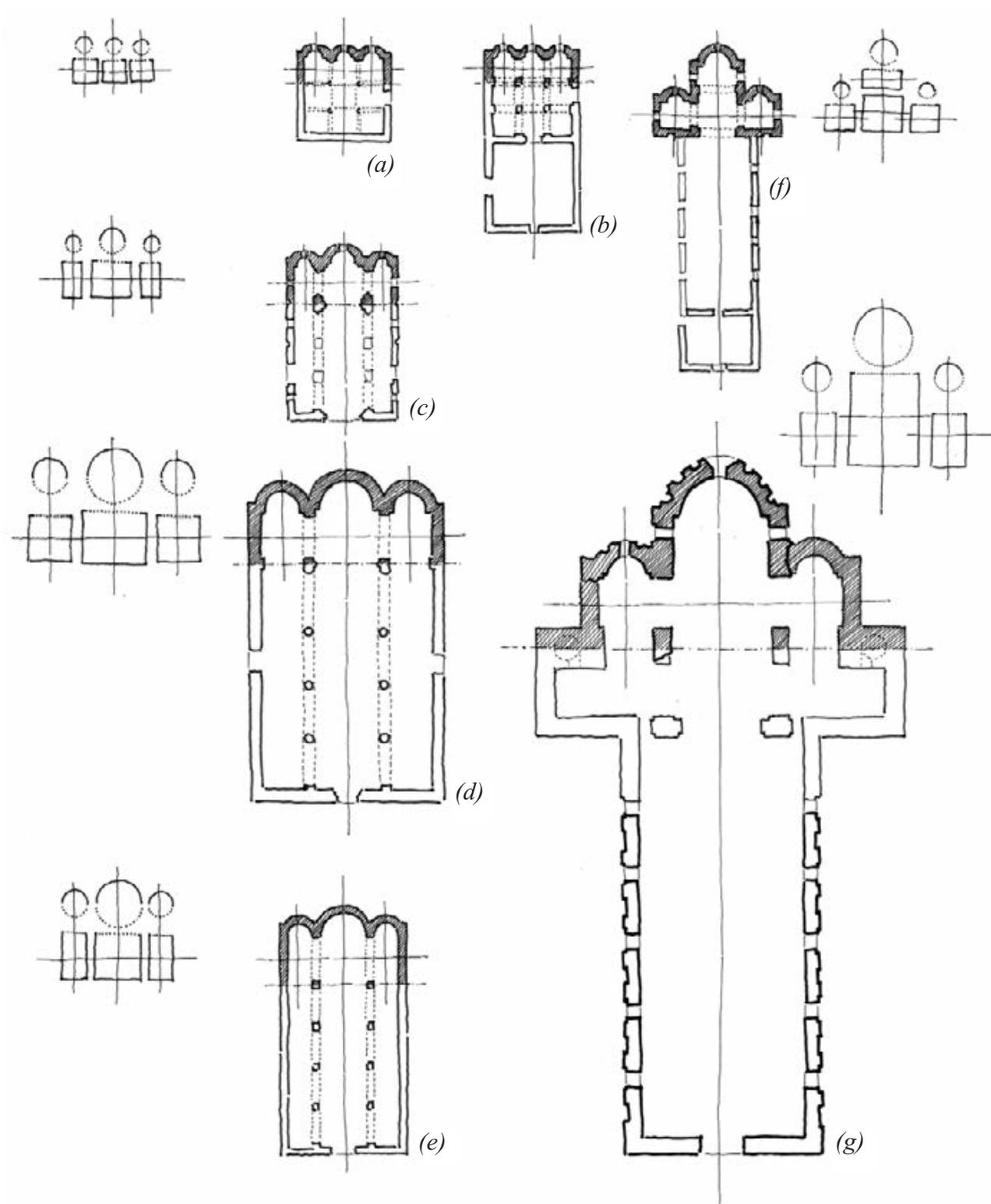


fig. 1.II  
 Analisi comparativa delle zone presbiteriali: a) *La Cattolica - Stilo*; b) *S. Marco - Rossano*; c) *S. Maria de' Tridetti - Staiti*; d) *S. Maria del Patir - Rossano*; e) *S. Maria - Terreti*; f) *S. Giovanni Vecchio - Bivongi*; g) *S. Maria della Roccelletta - Squillace*.

## **Architetture basiliane di Calabria: geometrie e caratteri ricorrenti**

La denominazione *basiliana* attribuita ad un'architettura sacra d'età sia bizantina che normanna, è da far risalire all'archeologo Paolo Orsi che, durante il suo incarico come Soprintendente della Calabria dal 1907 al 1925, raccoglie i suoi pazienti studi nel volume *Le chiese basiliane della Calabria*, pubblicato nel 1927. Alla sua opera si deve la scoperta di alcuni monumenti fino ad allora sconosciuti come S. Maria de' Tridetti, S. Maria di Terreti e il Battistero di S. Severina. Più propriamente dovrebbe, invece, parlarsi di architettura greco-bizantino-ortodossa, ma, come abbiamo già avuto modo di rilevare, adoteremo una denominazione ormai largamente diffusa nella letteratura prodotta sull'argomento.

Non molti sono gli studi di recente pubblicazione sulle chiese basiliane di Calabria. Da ricordare, oltre alla preziosa pubblicazione di Arnaldo Venditti relativa alla Campania, alla Calabria ed alla Lucania, sono gli studi di Corrado Bozzoni, concentrati prevalentemente su opere di età normanna, e di Domenico Minuto e Sebastiano Venoso, che rivolgono la loro attenzione preminentemente su quelle piccole chiesette a navata unica, disseminate in tutto il territorio calabro e di cui ancora non esiste un censimento completo.

### ***La piccola dimensione e le chiesette a navata unica***

La maggior parte degli edifici religiosi basiliani presentano accanto all'abside due nicchie per i servizi liturgici: *pròthesis* e *diaconicòn*. La *pròthesis* era costituita da un piccolo altare posto alla sinistra di quello principale, atto alla preparazione dei *Sacri Doni*, il *diaconicòn* era invece posto alla destra dell'altare centrale ed ospitava i paramenti del diacono. Al centro della prospettiva interna si collocava il *bema*, che, nelle costruzioni di maggiore dimensione, era sormontato da un elemento cupolato. Questa tripartizione della zona presbiteriale rispondeva, di fatto, alle esigenze specifiche del rito greco e sarà un motivo ricorrente in gran parte delle chiese basiliane sia di piccola che di più ampia dimensione. Nella Cattolica di Stilo (*fig. 1a.II*) e in S. Marco a Rossano (*fig. 1b.II*) lo spazio presbiteriale tripartito viene denunciato dalle tre absidi rivolte ad est e si fonde, date le dimensioni particolarmente ridotte dell'impianto, con l'invaso quadrato dello

spazio interno. In S. Maria de' Tridetti (*fig. 1c.II*), in S. Maria del Patir a Rossano (*fig. 1d.II*), in S. Maria di Terreti (*fig. 1e.II*), l'impianto basilicale a tre navate sembra essere la naturale conseguenza della suddivisione del presbiterio in *bema*, *pròthesis* e *diaconicòn*, garantendo un'evidente continuità tra lo spazio dei fedeli e i luoghi dei servizi liturgici. Al contrario, tale continuità viene invece negata in S. Giovanni Vecchio (*fig. 1f.II*) e in S. Maria della Roccelletta (*fig. 1g.II*), dove l'aula unica, di larghezza più ampia rispetto al bema, crea una netta cesura tra santuario ed aula e determina una più intima relazione tra i tre spazi di servizio al culto. La tripartizione della zona presbiteriale si ritrova, comunque, anche in edifici di più ridotte dimensioni come quelle piccole chiesette a navata unica oggetto degli studi di D. Minuto e S. Venoso, che, sia pur con esili incavi ricavati nella muratura, denunciano una fedele osservanza delle tradizioni del rito greco-ortodosso. Sarà questo, pertanto, il fulcro spirituale e geometrico di tali edifici, sarà proprio questo articolato sistema, rispondente ad esigenze religiose e funzionali, che determinerà la percezione degli spazi interni.

Tali manufatti presentano sempre caratteri di estrema semplicità, sia negli esempi più illustri che in quelli meno noti. Domenico Minuto individua, difatti, tre caratteristiche fondamentali:

*[...] la dissimulazione tecnica, con la struttura sapientemente trascurata (amelés) e gli equilibri delle masse in apparente difficoltà stereometrica; la dissimulazione ambientale, per cui le chiese si confondono con le case o con la roccia o la terra, nascondendosi sovente alla vista del viandante distratto; il rifiuto della monumentalità, nelle dimensioni ridotte o ridottissime degli edifici, il cui ornamento esterno, quando c'è, è affidato a giochi di tegole e mattoni e talvolta anche al campaniletto a vela mentre le pareti interne erano tutte variopinte di affreschi, oggi, purtroppo, in grandissima parte colpevolmente cancellati<sup>1</sup>.*

La piccola dimensione appare, dunque, una delle caratteristiche principali. Basti ricordare le origini eremitiche del monachesimo basiliano, che trovava precari e ascetici ricoveri in caverne naturali dell'Aspromonte, di cui ancora oggi per-

<sup>1</sup>D. MINUTO, *Conversazione su territorio e architettura nella Calabria Bizantina*, Giuseppe Pontari Editore, Reggio Calabria, 1994, p. 57.

mangono alcuni esempi disseminati su tutto il territorio calabrese.

Una cultura così votata all'ascetismo e così segnata dalla condizione di pellegrino sempre in fuga da temibili nemici provenienti da Oriente, non poteva favorire l'impianto di stabili e monumentali costruzioni religiose.

*[...] all'inizio si trattò in massima parte solo di monaci eremiti che dimoravano prevalentemente in grotte naturali o in caverne ricavate nelle montagne, e anche quando si raccolsero nelle laure, il luogo del culto comune deve essere rimasto una caverna. Il loro rigoroso ascetismo, il continuo timore di dover fuggire dinanzi agli Arabi, la povertà e l'isolamento delle loro sedi, tutto ciò sconsigliava praticamente ogni attività edilizia di qualche rilievo<sup>2</sup>.*

Anche quando, dopo la conquista normanna, il processo di cattolicizzazione forzata innescato dai dominatori aiutò l'assimilazione delle laure in una nuova e più strutturata forma cenobitica, attraverso aiuti e laute donazioni, l'architettura basiliana che cominciò a prendere forma, continuò a mantenere quel carattere di precaria essenzialità che doveva così favorevolmente influire sulla vita ascetica delle comunità monastiche.

L'unica eccezione è rappresentata dalla chiesa di S. Maria della Roccelletta a Squillace che rappresenta con la sua aula di dimensioni inusitate per una chiesa basiliana - circa 15 metri di larghezza e 40 metri di lunghezza - un episodio inconsueto per l'architettura medioevale dell'Italia meridionale. L'idea di realizzare un edificio così monumentale e così estraneo alla cultura basiliana, rispondeva probabilmente all'esigenza di reggere il confronto con il sempre più frequente diffondersi di ordini monastici latini più rigidamente organizzati ed efficienti rispetto alle comunità eremitiche basiliane.

Un episodio, quello di Squillace, unico nell'Italia Meridionale, che non mette in discussione il carattere preminentemente non monumentale e la predilezione della piccola dimensione per le altre costruzioni basiliane della Calabria. Tale scelta, favoriva, tra l'altro, un inserimento armonico seppur non mimetico, nello spazio naturale. Anche dopo il tra-

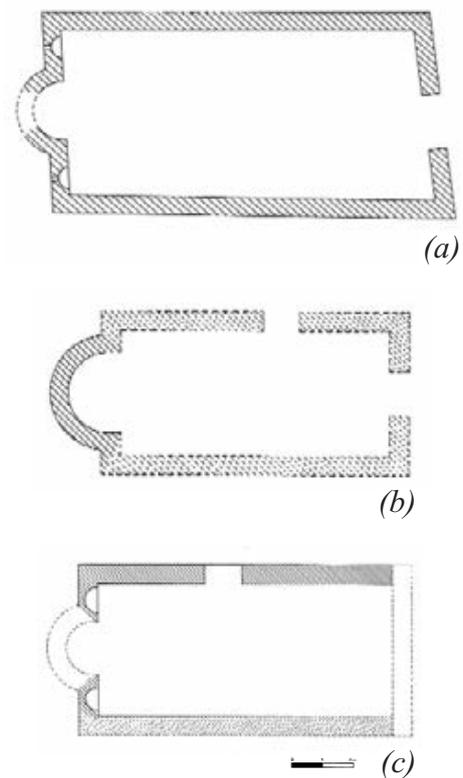
<sup>2</sup>C.A. WILLEMSSEN-DAGMAR ODENTHAL, *Calabria*, Editori Laterza, Milano, 1990, introduzione, p. XXVI.

sferimento dalle caverne e dalle laure nei nuovi edifici conventuali, i monaci basiliani non potevano rinunciare al diretto, puro e incontaminato rapporto con il Creato. Come era prevedibile tali eremi sorgevano in luoghi particolarmente suggestivi, prestando una straordinaria attenzione all'integrazione, anzi, alla reciproca influenza tra spazio naturale e spazio artificiale.

La scelta della piccola dimensione, non impedisce, però, la riproposizione in Calabria di impianti architettonici e tipologie consolidate di straordinaria intensità spaziale.

La tipologia più diffusa sembra essere quella delle piccole chiese a navata unica, che generalmente presentano un impianto iconografico costituito da un aula rettangolare su cui si innesta, su uno dei lati corti, un elemento absidale a volte affiancato da nicchie scavate nella muratura. Tale schema sembra essere particolarmente presente in Asia Minore<sup>3</sup>. Esempi ad essi riferibili si trovano anche in Grecia, in età bizantina e post-bizantina, nelle isole di Rodi, Creta, Egina e Cipro. Tali costruzioni però, a differenza di quelle calabresi presentano, spesso, una copertura della navata con volta a botte. L'uso della copertura lignea nelle piccole chiese della Calabria, che trova riscontro negli esempi presenti a Servia, denuncia, invece, la condizione di povertà ed il carattere sobrio ed essenziale di tali costruzioni che facevano uso dei poveri mezzi di cui disponevano i monaci greci in questo remoto angolo dell'Impero. Tali costruzioni prive di narcece e con l'ingresso prevalentemente a mezzogiorno, si avvicinano per il loro spirito di austerità e semplicità alla tradizione anatolica e rispondono alla sobrietà della pratica monastica. La disposizione dell'ingresso sulla parete sud sembra risalire ad una tradizione Siriana. Il Cappelli distingue le chiese bizantine in tre tipologie. In primo luogo quelle che presentano l'ingresso in facciata (*fig. 2a.II*), quindi le chiese con due accessi, uno sul fronte e l'altro su uno dei lati lunghi (*fig. 2b.II*) ed infine quelle con un solo ingresso sul fianco (*fig. 2c.II*) – prevalentemente – meridionale. Lo stesso studioso ritiene che quest'ultimo caso, particolarmente diffuso tra le chiesette calabresi, venne utilizzato in costruzioni che testimoniano un maggiore grado di povertà delle comunità monastiche che li edificarono<sup>4</sup>. La Calabria d'altra parte era una provincia estremamente povera dell'Impero e i monaci basiliani non potevano che adeguarsi alle particolari condizioni della regione.

Domenico Minuto e Sebastiano Venoso propongono un



*fig. 2.II*  
Schemi tipologici esemplificativi delle chiese basiliane calabresi a navata unica di piccola dimensione: a) S. Marco sul monte S. Angelo - Cassano; b) Chiesa di Afanto - Oppido; c) S. Barbara - Mammola.

<sup>3</sup>Cfr. C.A. WILLEMSSEN - DAGMAR ODENTHAL, *op. cit.*, p. XXVI.

<sup>4</sup>Cfr. D. MINUTO - S. VENOSO, *Chiesette medievali calabresi a navata unica (studio iconografico e strutturale)*, Marra Editore, Cosenza, 1985, p.147.

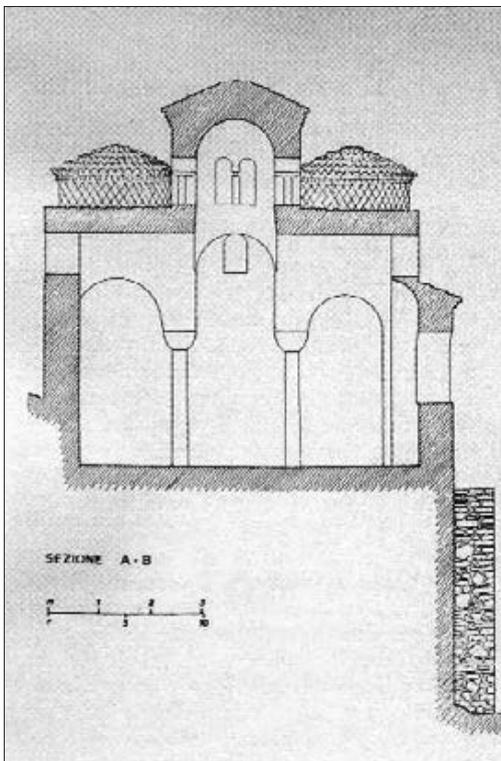
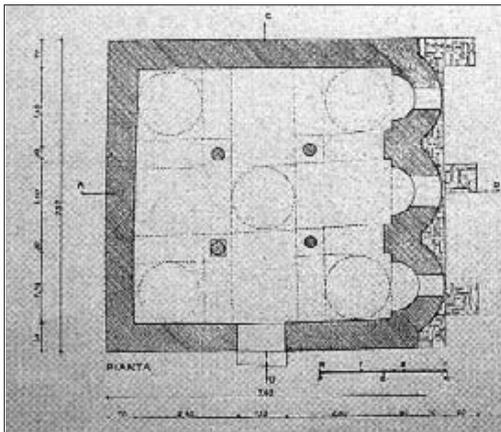


fig. 3.II  
Stilo. Cattolica, pianta e sezione.

interessante studio di catalogazione delle chiese medievali a navata unica rilevando come la concentrazione di tali costruzioni sia più intensa in alcune zone del territorio Calabrese.

*[...] desideriamo osservare come certe zone della Calabria sembrano privilegiate rispetto ad altre in ordine alla presenza (o alla memoria) di queste chiesette: l'alta Calabria, sia jonica, con Amendolara, Corigliano, Rossano, sia tirrenica, con la valle del Mercure; Santa Severina, nella Calabria centrale; tutta la fascia jonica tra Reggio e il territorio della Locride, in quella meridionale. Sono i luoghi, ci sembra, che corrispondono alle aree di maggiore diffusione (o persistenza) in Calabria, della tradizione bizantina<sup>5</sup>.*

Su questa fitta 'trama' di piccole architetture religiose che testimoniano una diffusa e viva presenza di comunità orientali su tutto il territorio calabrese, spiccano alcuni episodi di maggiore qualità architettonica.

### **La configurazione spaziale**

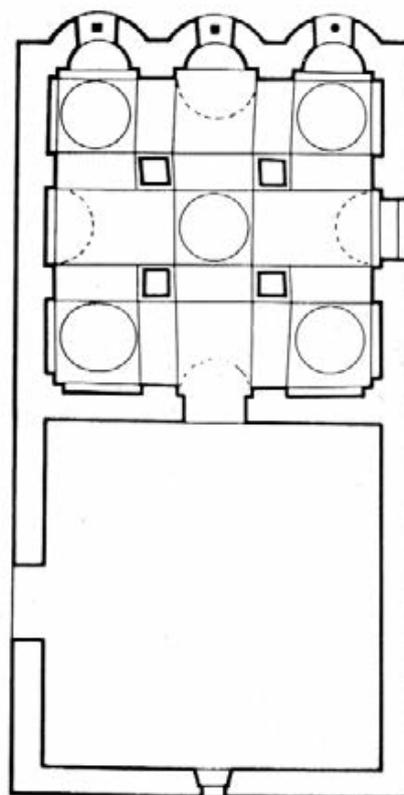
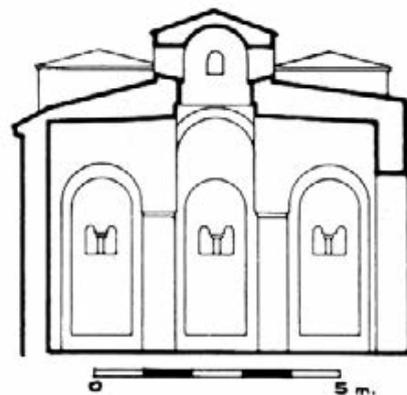
#### *Lo spazio centrato*

Più antichi e probabilmente riferibili all'ultimo periodo della dominazione bizantina sono alcuni impianti a schema centrale per i quali si può fare esplicito riferimento ad alcune chiese contemporanee sorte a Costantinopoli. Si consolida, infatti, nella prima fase dell'architettura medio-bizantina della capitale dell'Impero, una tipologia a croce greca inscritta in un quadrato, triabsidata, con quattro colonne poste al centro a sorreggere una cupola centrale. Tale schema a *quinconce* veniva utilizzato sia per costruzioni religiose isolate sia per edifici inseriti in complessi monastici più ampi, e trovò applicazione anche, sulla sponda opposta del Mediterraneo, nelle province dell'Italia Meridionale.

Appare inevitabile, difatti, il confronto tra l'impianto planimetrico della Cattolica di Stilo (fig. 3.II), ma anche della chiesa 'gemella' di S. Marco di Rossano (fig. 4.II), e la chiesa settentrionale del monastero di Costantino Lips (Fener-i 'Isa Cami) (fig. 7.II), o ancora con la chiesa del Myrelaion (Bodrum Cami) sempre a Costantinopoli (fig. 6.II), oppure,

<sup>5</sup>Ivi, p.13.

lontano dalla capitale, con la Panagia tōn Chalkeōn a Tessalonica (*fig. 8.II*) e con la chiesa della Theotokos nel monastero di S. Luca a Osios Lukas (*fig. 9.II*). Ma molti altri ancora potrebbero essere gli edifici religiosi ad essi riferibili, diffusi sul territorio dell'Impero d'Oriente, che Daniele Colistra raccoglie (*fig. 10.II*). La croce greca inscritta in un modulo quadrato triabsidato, trova, in tutti questi esempi, la sua naturale espansione nello slancio verticale teso verso il cielo della cupola posta sullo spazio centrale, generalmente sorretta da quattro colonne o, come nel caso della chiesa del Myrelaion, da quattro pilastri. Un'analisi basata sull'aspetto esclusivamente icnografico porterebbe, però, a considerazioni inesatte. La configurazione spaziale delle chiese greche di cui si è fatto cenno, difatti, presenta difformità non trascurabili rispetto alle due chiese gemelle calabresi. Nonostante l'apparente analogia denunciata dall'impianto planimetrico definito a *quinconce*, le prime propongono una copertura con volta a crociera degli spazi angolari risultanti dall'iscrizione dei due bracci della croce all'interno della pianta quadrata, mentre, nella Cattolica di Stilo e in S. Marco si propone un'esplosione spaziale che riproduce, anche sui piccoli spazi d'an-



*fig. 4.II*  
Rossano Calabro. S. Marco, pianta e sezione.



*fig. 5.II*  
Rossano Calabro. S. Marco, esterno.

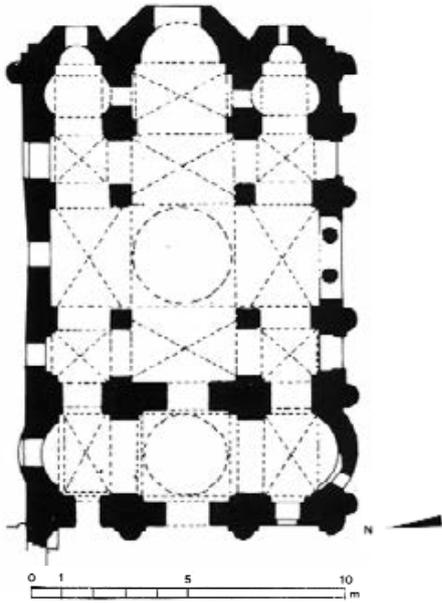


fig. 6.II  
 Costantinopoli. Chiesa del Myrelaion  
 (Bodrum Cami), pianta.

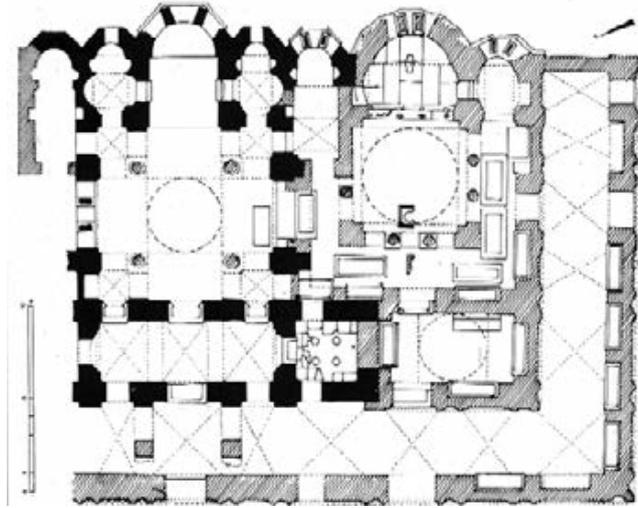


fig. 7.II  
 Costantinopoli. Monastero di Costantino Lips (Fener-i 'Isa Cami). Pianta  
 delle due chiese.

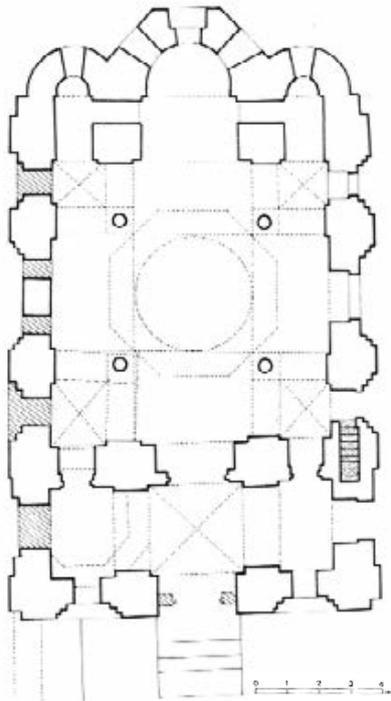


fig. 8.II  
 Tessalonica. Panagia ton Chalkeon, pianta.

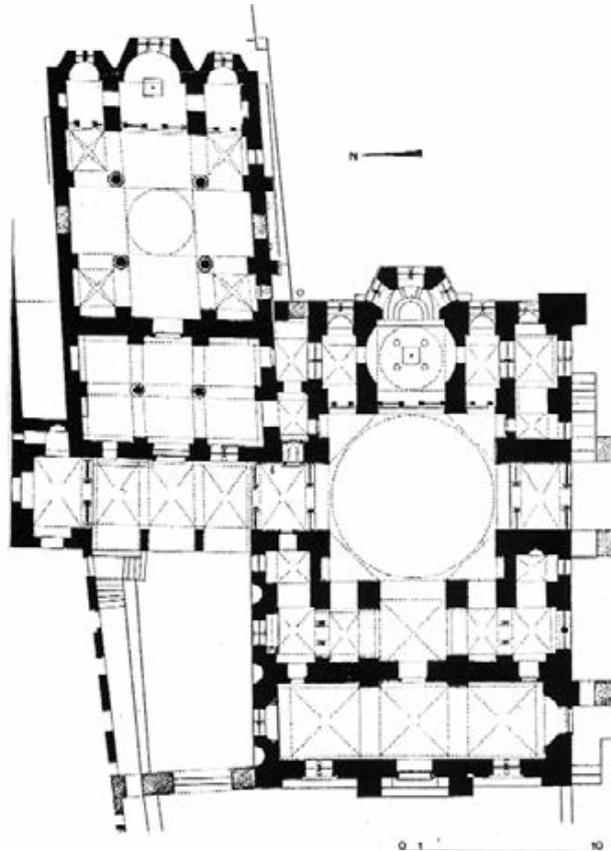
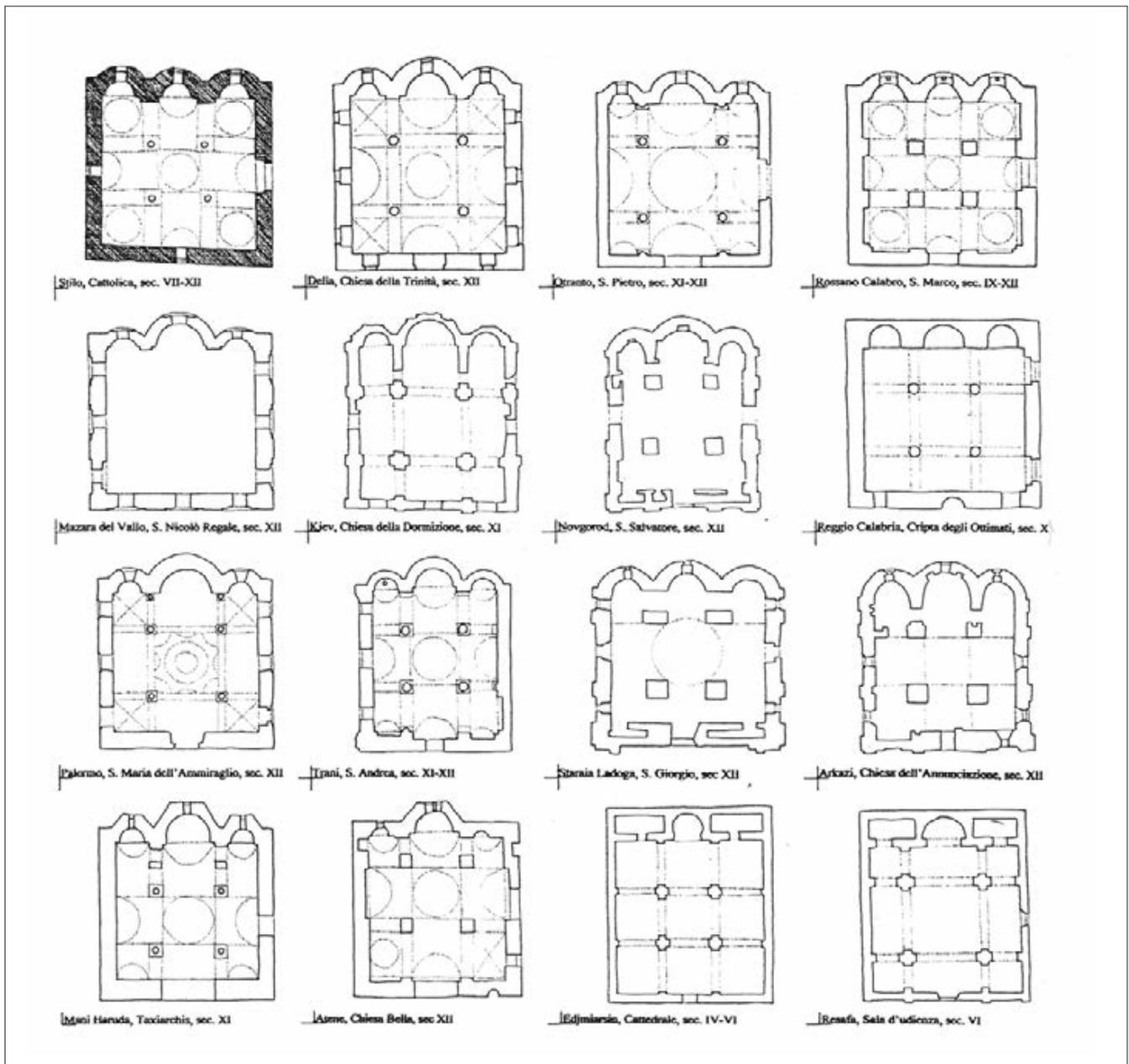


fig. 9.II  
 Osios Lukas. Monastero di S. Luca, pianta delle due chiese.

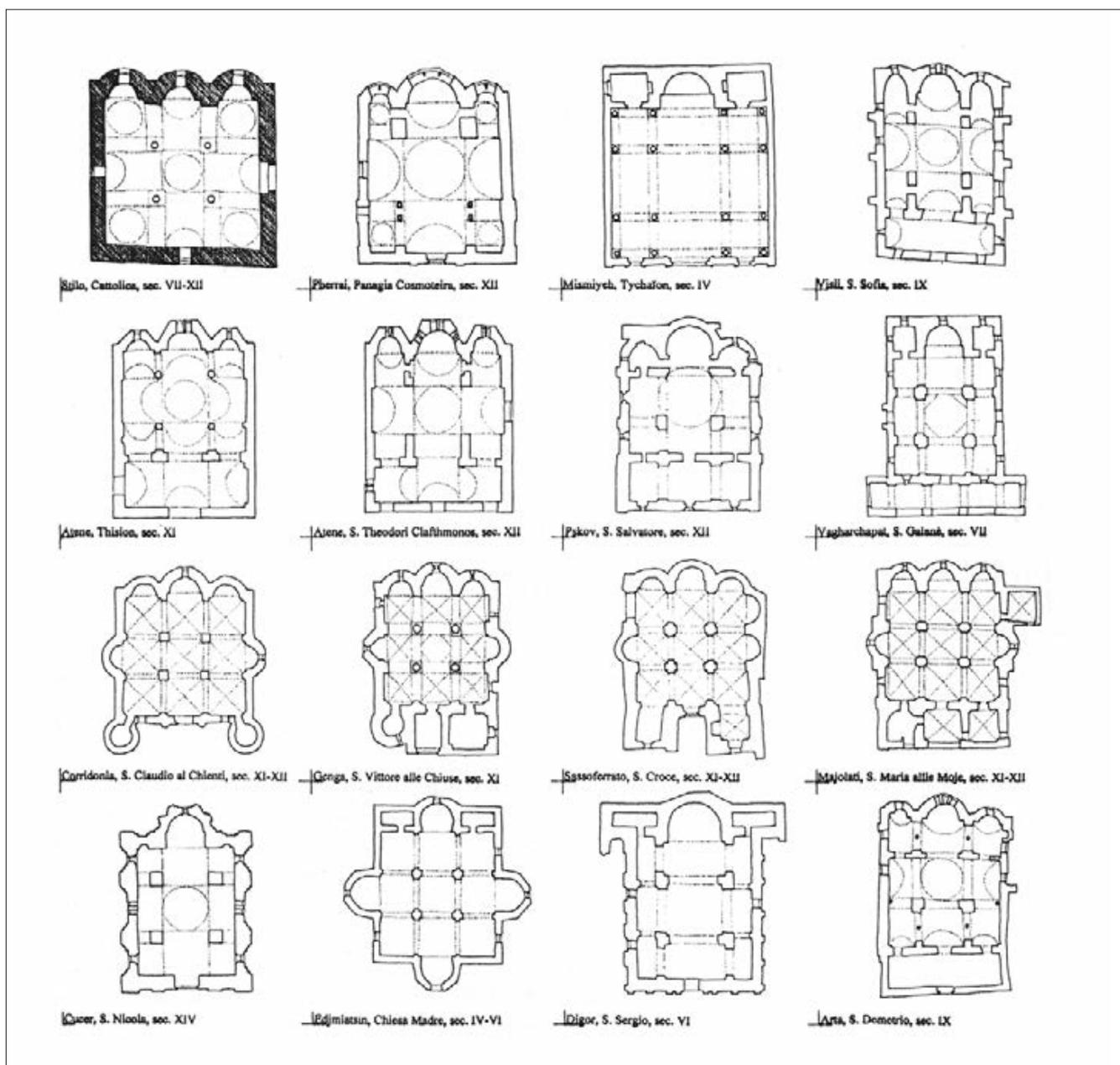
golo, la tipologia della cupola emisferica su tamburo cilindrico sorretto da pennacchi sferici. E' chiaro che una soluzione del genere trasforma in maniera determinante l'universo delle tensioni e delle percezioni visive dello spazio interno. Non vi è più uno spazio baricentrico con un solo punto di vista privilegiato, ma si determinano, così, cinque possibili baricentri ed altrettanti punti di osservazione gerarchicamente disposti intorno alla cupola centrale più alta, seppur raccordati da una comune visione globale dello spazio. Analogo schema a croce

fig. 10.II  
*Analisi comparativa di chiese a croce greca inscritta (D. Colistra).*



inscritta con cinque cupole si riscontra nella Panagia Cosmosoteira a Pherrai (*fig. 11.II*) e in S. Giorgio della Mangana a Costantinopoli (*fig. 12.II*). In entrambi i casi, però, si propone un più evidente rapporto gerarchico, accentuato dalla minore espansione degli spazi angolari rispetto a quello baricentrico, il che determina un diametro minore delle cupole angolari rispetto a quella centrale.

Un'organizzazione spaziale, questa, più articolata, ma dove l'integrazione tra i vari moduli spaziali viene ostacolata dalla



presenza di corposi setti murari in S. Giorgio e di voluminosi pilastri posti vicino alla zona absidale nella Panagia. Diversa è l'articolazione dello spazio interno nella Cattolica e in S. Marco, dove la presenza di quattro esili colonnine centrali in marmo nella prima e di quattro pilastri nella seconda, necessari a sorreggere il complesso sistema delle cupole, non impediscono una percezione simultanea di parte dei moduli spaziali che definiscono l'involucro interno. Altra non trascurabile differenza è data dal rapporto dimensionale tra le due chiese Calabresi e le due chiese poste sulla sponda opposta del Mediterraneo. Per comprendere meglio, basti considerare che la Cattolica di Stilo potrebbe essere contenuta entro il modulo centrale delle due chiese della Panagia Cosmosoteira di Pherrai e di S. Giorgio della Mangana a Costantinopoli.

Appare chiaro che diversa sarà, di conseguenza, la percezione dello spazio interno. La costrizione entro spazi più ridotti avvicina, difatti, l'osservatore ai limiti delle superfici interne che, di conseguenza, segnano lo spazio con la loro forte 'presenza'. Un'architettura più incombente, dunque, quella delle due chiese calabresi, carica, come avremo modo di approfondire più avanti, di tensioni centripete, espressione di un'implosione ben lontana dall'espansione luminosa e dall'esplosione spaziale di illustri esempi quali S. Marco a Venezia (figg. 13.II-14.II) e S. Sofia di Costantinopoli (figg. 15.II-16.II). L'aspetto della chiesa di Venezia - la cui costruzione fu iniziata nel 1063 - è naturalmente più monumentale rispetto a quelle calabresi, ma si propone, anch'essa, con cinque cupole, poste però lungo gli assi dei bracci della croce che definisce l'impianto planimetrico. Non vi è qui uno schema a quinconce, come a Rossano e a Stilo, le cupole, pertanto, non possono che trovare posto lungo le due direzioni spaziali ortogonali. La croce greca - con uno dei bracci lievemente prolungato - viene quasi negata dalla presenza sul lato frontale di un possente porticato. La dimensione particolarmente ampia e la ricchezza delle decorazioni musive, riempiono di luce e conferiscono una particolare espansione volumetrica allo spazio interno.

S. Sofia a Costantinopoli sorta sotto Giustiniano tra il 532 e il 537 sul luogo delle due successive basiliche romane di Costantino e di Teodosio, propone, invece, un impianto planimetrico ben diverso dalla tradizione a croce greca. L'elemento centrale della composizione è rappresentato da un'ampia aula cupolata con forma allungata e posta all'interno di uno sche-

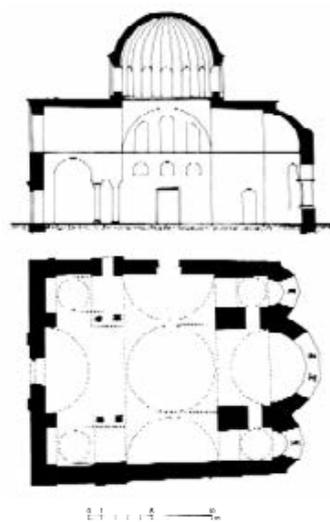


fig. 11.II  
Pherrai. Panagia Cosmosoteira, sezione longitudinale e pianta.

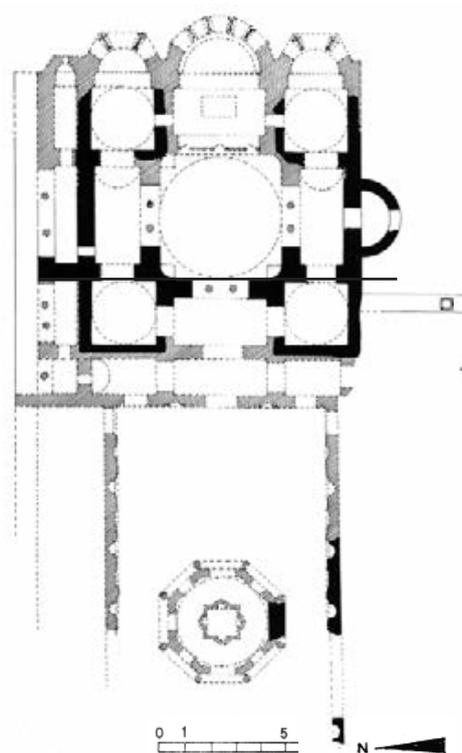


fig. 12.II  
Costantinopoli. S. Giorgio della Mangana, pianta.



fig. 13.II  
Venezia. S. Marco, interno.

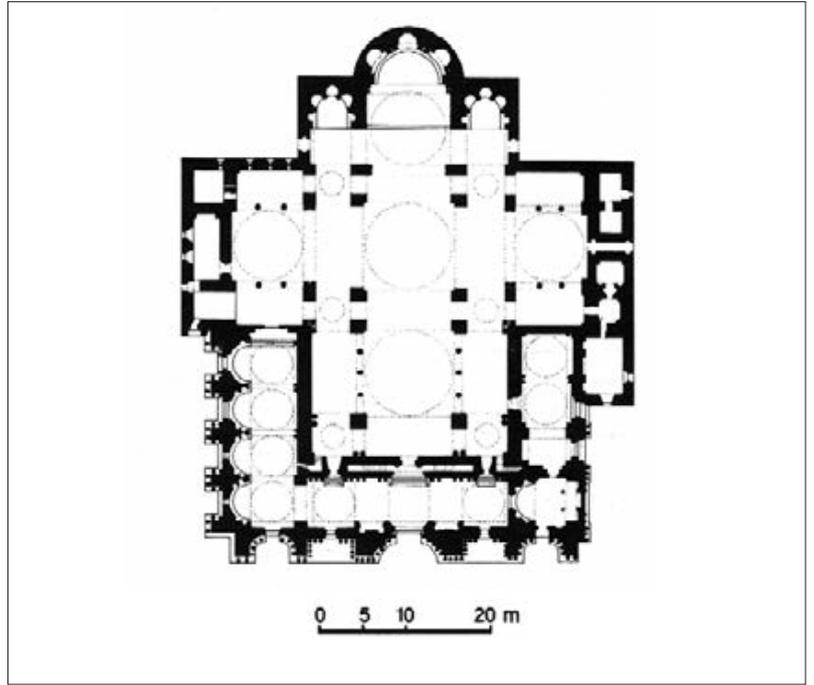


fig. 14.II  
Venezia. S. Marco, pianta.

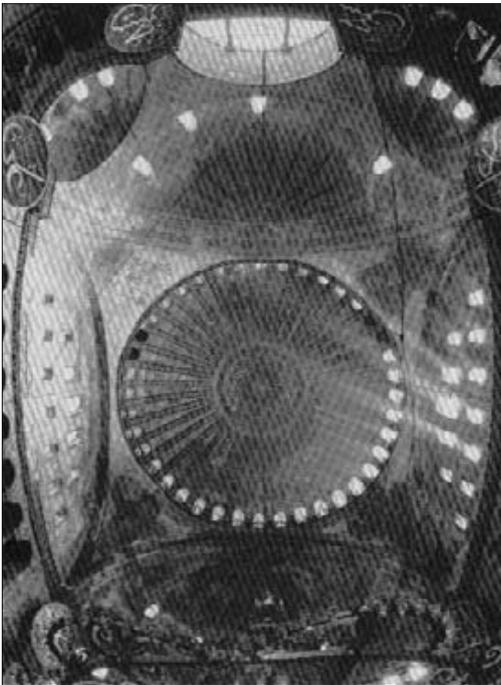


fig. 15.II  
Costantinopoli. S. Sofia, veduta zenitale della cupola.

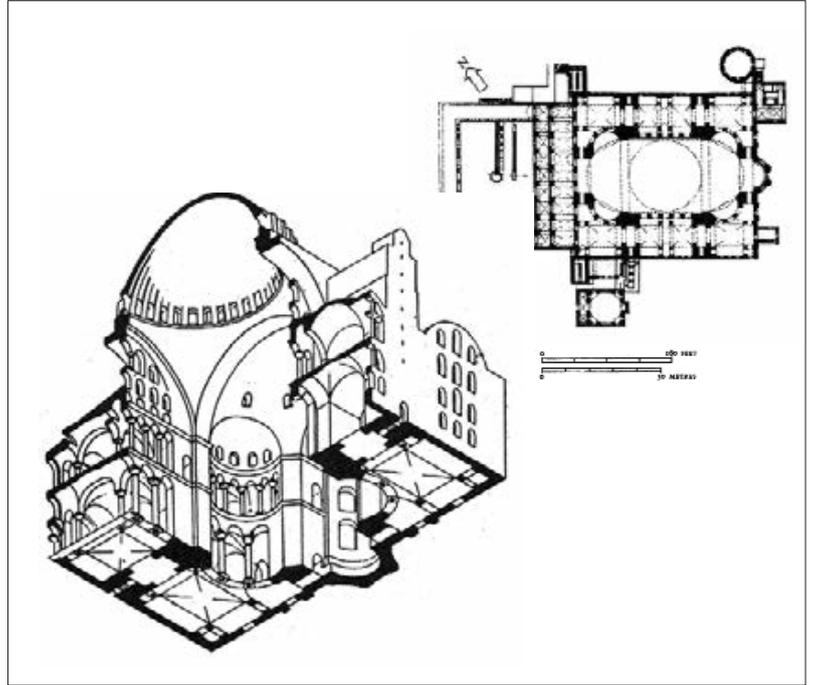


fig. 16.II  
Costantinopoli. S. Sofia, pianta e spaccato assometrico.

ma planimetrico a forma rettangolare che presenta uno sviluppo di circa 109x80 metri per un'altezza di 56 metri. E' uno schema estremamente monumentale, che pone in pieno i temi bizantini dell'espansione volumetrica e della luce che smaterializza le superfici. Tale edificio si presenta, pertanto, con dimensioni e concezioni ben diverse rispetto alle architetture più misurate, anche in terre d'Oriente, del periodo medio-bizantino.

E' in tale periodo che si elabora [...] un tipo di chiesa che era a suo modo perfetta. Non era mai molto grande, ed era spesso assai piccola perché non era destinata a un pubblico numeroso. A Costantinopoli c'era una quantità di enormi chiese costruite in epoca precedente, che si conservarono per ragioni religiose. (Possiamo ricordare il grande sforzo fatto in questo senso da Basilio I.) Per una popolazione urbana ridotta esse erano sufficienti; anzi, eccessive. La stessa situazione si aveva a Tessalonica. Le condizioni precarie delle finanze episcopali impedivano la costruzione di grandi chiese nei centri provinciali, anche se in qualche luogo si poteva sentirne la necessità: la tendenza, come vedremo, era piuttosto di costruire un gran numero di piccole chiese nei centri minori. Lo sforzo maggiore si faceva nella costruzione dei monasteri [...] e perciò trionfò la chiesa monastica.

[...] L'architettura medio-bizantina continuò ad essere un'architettura degli interni, e quando si introdusse l'articolazione plastica all'esterno, essa rifletteva le divisioni interne. Inoltre, lo spazio interno era centripeto piuttosto che longitudinale (come nella basilica), ed era organizzato gerarchicamente: partendo dalla cupola, esso, per così dire, discendeva alle volte, si diffondeva nel bema e nell'abside, e finalmente arrivava a terra<sup>6</sup>.

Questo, dunque, lo spirito, esportato dal centro dell'Impero alle più remote province, con cui vennero realizzate le piccole chiese basiliane calabresi.

Un terzo esempio di edificio calabrese costruito secondo lo

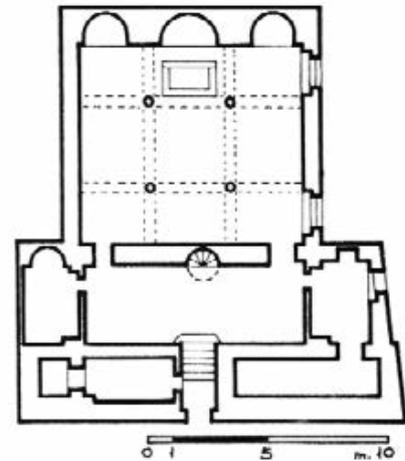


fig. 17.II  
Reggio Calabria. Chiesa degli Ottimati, pianta.

<sup>6</sup>C. MANGO, *Architettura bizantina*, Electa, Milano, 1989, p.135.

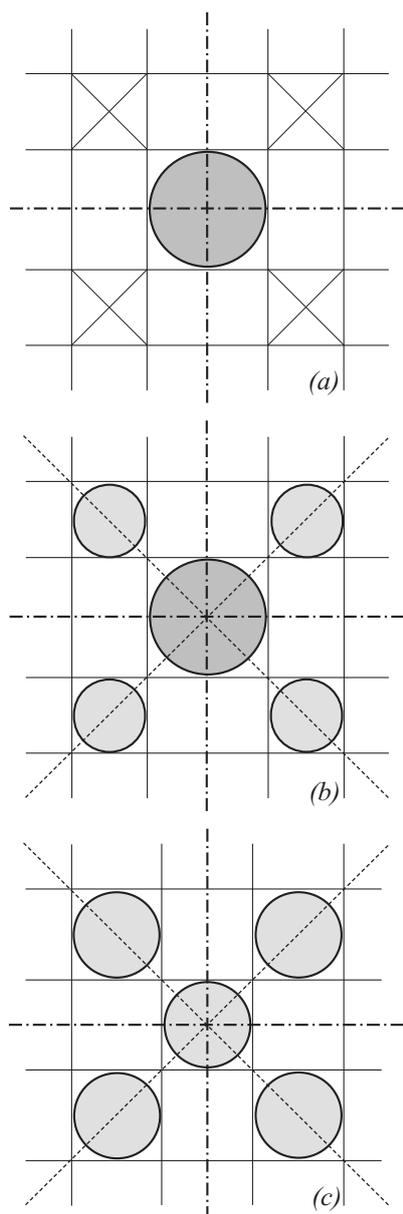


fig. 18.II

Schemi esemplificativi di chiese a quinconce: a) Monastero di Costantino Lips (Fener-i 'Isa Cami) - Costantinopoli, Chiesa del Myrelaion (Bodrum Cami) - Costantinopoli, Panagia tòn Chalkeōn - Tessalonica, Chiesa della Theotokos nel monastero di S. Luca - Osios Lukas; b) Panagia Cosmosoteira - Pherrai, S. Giorgio della Mangana - Costantinopoli; c) S. Marco - Rossano Calabro, Cattolica - Stilo.

<sup>7</sup>C. BOZZONI, *L'architettura in AA.VV., Storia della Calabria Medievale. Culture arti tecniche*, Gangemi Editore, Tivoli, 1999, p. 278.

schema a *quinconce*, era l'antica chiesa degli Ottimati di Reggio (fig. 17.II), intitolata a S. Maria Annunziata, fatta edificare, secondo la tradizione, dal Conte Ruggero. La sua conformazione planimetrica, nota grazie ad una rappresentazione icnografica realizzata da A. Abatino, presentava un nartece nella parte anteriore e tre absidi non estradossati. Tali caratteristiche la distinguevano dalle due chiese di Stilo e Rossano, rispetto alle quali differiva anche per le dimensioni leggermente più ampie che si estendevano fino a circa dodici metri per lato. Nonostante l'evidente analogia planimetrica con le altre due chiese a *quinconce* calabresi, la chiesa di Reggio si presentava su due livelli e solo quello inferiore era a croce greca inscritta con nove volte a crociera in sostituzione delle cinque cupole e delle quattro volte a botte di Stilo e Rossano. Da ciò si deduce che tale impianto planimetrico, non poteva avere quelle espansioni volumetriche tipiche dello schema a croce greca inscritta. Piuttosto che di un ambiente denso di articolazioni spaziali e luminose, si trattava di uno spazio incombente, cupo e più assimilabile a quello di una cripta. Tale trasformazione in chiesa doppia, segnala il Bozzoni,

*[...] potrebbe essere avvenuta soltanto in una seconda fase, allorché fu innalzata la soprastante chiesa di S. Gregorio (XII secolo?) trasformando la precedente struttura bizantina nel succorpo della nuova costruzione<sup>7</sup>.*

La chiesa degli Ottimati, fu smontata dopo il terremoto del 1908 dal luogo ove si trovava per dar corso ad un nuovo programma urbanistico, e venne ricostruita, in maniera piuttosto approssimata, nei paraggi del vecchio sito.

Sempre a conformazione centrica, con pianta a croce greca ma questa volta non inscritta in un quadrato, è il Battistero di S. Severina. Oggi purtroppo, dopo vari rimaneggiamenti che hanno rimosso i bracci di sud-est e sud-ovest e ricostruito solo parzialmente il preesistente braccio di nord-est, lo sviluppo planimetrico e l'impianto spaziale appaiono totalmente stravolti e ridotti allo spazio centrale di forma circolare avvolto da un emiciclo di otto colonne e da un deambulatorio circolare. Al di sopra delle otto colonne si erge una cupola a spicchi a sezione verticale policentrica, così come policentrica è la sezione della volta posta a copertura del deambulatorio. Esternamente la cupola si presenta con un doppio tamburo,

ottagono nella parte inferiore e cilindrico in quella superiore. La costruzione è rivestita d'intonaco e non presenta, di conseguenza, la varietà cromatica di altre costruzioni basiliane.

Un chiaro riferimento all'originaria pianta di S. Severina, si può trovare nel battistero di Canosa in Puglia (*fig.22.II*), con i bracci della croce che si diramano da uno spazio centrale di forma circolare, inscritti in un cerchio più ampio. Un impianto complesso e articolato, che a Santa Severina viene ridotto, dalle inopportune rimozioni dei bracci della croce, ad un impianto più comunemente tardo-antico. Basti ricordare l'illustre esempio di Santa Costanza (*fig.23.II*) dove, però, la cesura tra spazio centrale e deambulatorio sembra più netta, intensificata da una più frequente cadenza delle colonne disposte ad emiciclo.

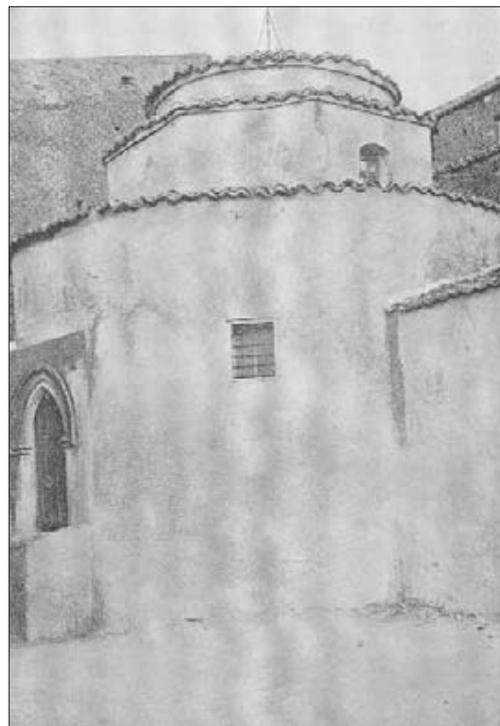
Nel battistero di Santa Severina si verifica una stravolgente trasformazione, nel corso dei secoli, della concezione spaziale originaria. Uno spazio concepito come pluridirezionale che si espandeva e attirava l'attenzione dell'osservatore secondo una direzione verticale verso la cupola, quattro radiali verso i bracci e una rotatoria attorno al deambulatorio, si trasforma d'incanto e per 'maleficio' in uno spazio rigidamente centrico.

La Cattolica, S. Marco e il Battistero di Santa Severina, sono tre esempi di architetture probabilmente precedenti alla conquista normanna o che, comunque, seppur costruite in epoche successive, mantengono quasi intatti il gusto e l'ispirazione architettonica concepiti al di là del Mediterraneo.

### *Lo spazio longitudinale*

Abbiamo già fatto cenno all'ambigua posizione dei conquistatori normanni nei confronti del clero bizantino che, da iniziale ostilità, si trasforma radicalmente verso la fine del XI secolo, spostandosi su posizioni più tolleranti. Molte furono le donazioni elargite ai monaci basiliani, che con l'intento della cattolicizzazione forzata, favorirono la costruzione di nuove chiese e monasteri. E' un'architettura, quella che ne deriva, particolarmente eterogenea, in cui vive ancora forte la tradizione bizantina ma, stemperata, oltre che dalla tradizione costruttiva locale presente sulle due sponde dello stretto, da influenze islamiche provenienti dalla Sicilia interna e da tradizioni latine importate dai conquistatori normanni.

Gli impianti che ne derivano presentano uno schema longi-



*fig. 19.II*  
*S. Severina. Battistero, esterno.*

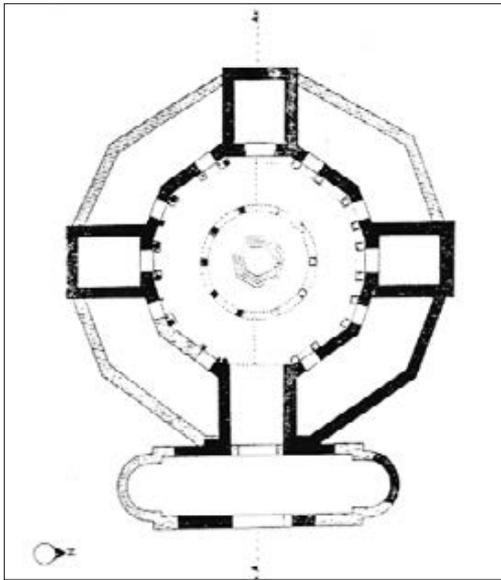


fig.22.II  
Canosa. Battistero, pianta.

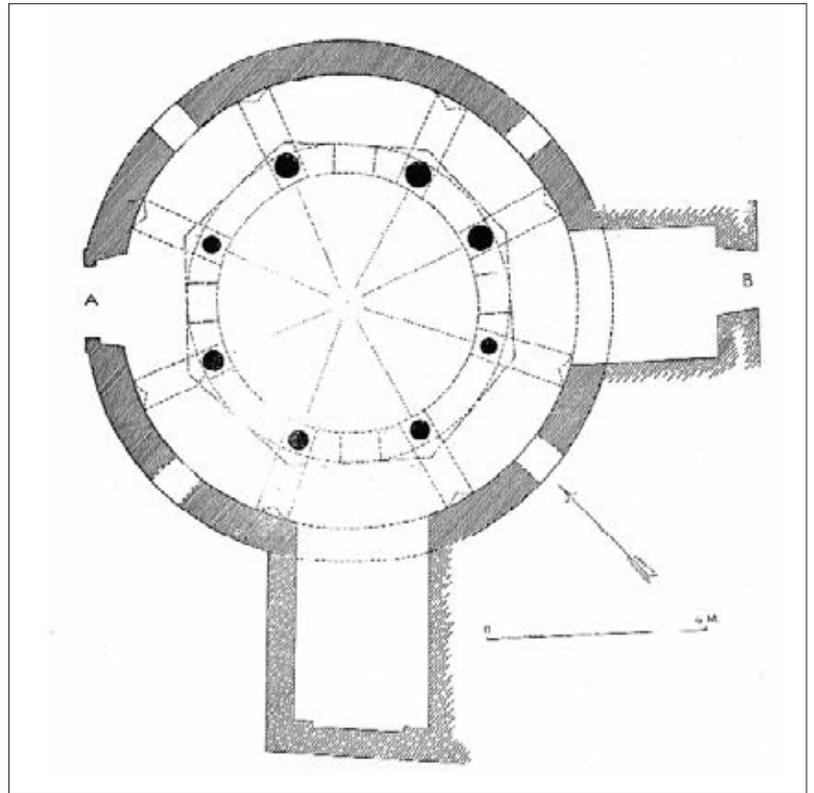


fig. 20.II  
S. Severina. Battistero, pianta. (Dai rilievi di P. Orsi).

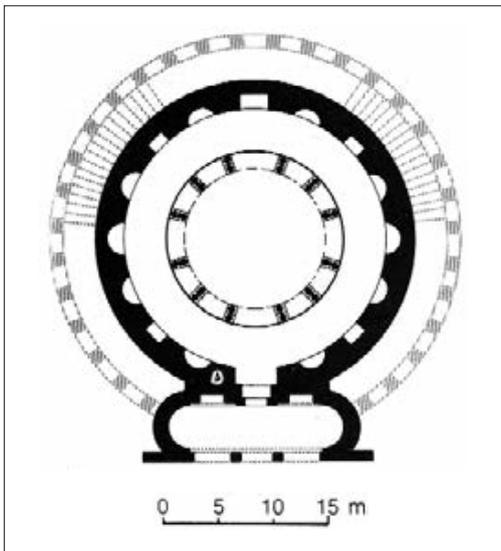


fig.23.II  
Roma. Battistero di S. Costanza, pianta.

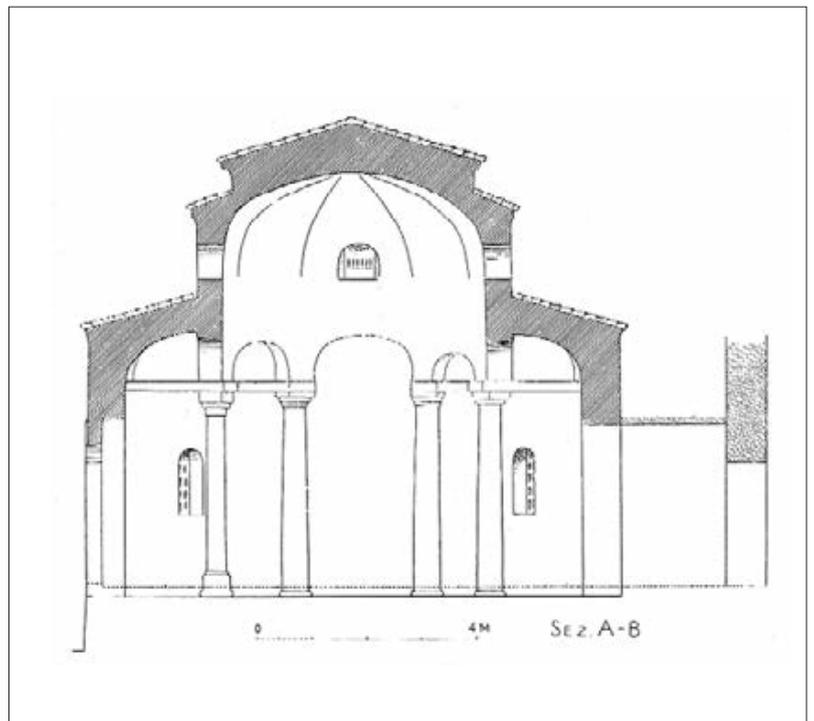


fig. 21.II  
S. Severina. Battistero, sezione. (Dai rilievi di P. Orsi).

tudinale e adottano, in alcuni casi, conformazioni di tipo basilicale, ed in altri schemi più vicini alle costruzioni cluniacensi particolarmente diffuse in Normandia.

*L'impianto basilicale*

Un impianto largamente usato tra l'XI e il XII secolo in Calabria, è quello basilicale, di cui ci giunge un esempio pressoché intatto nella chiesa di Santa Maria del Patir a Rossano (figg. 24.II-25.II-26.II-27.II), annessa ad un monastero di cui oggi rimangono solo alcuni ruderi.

L'impianto basilicale prevedeva un'aula rettangolare a tre navate suddivise da file di colonne o di pilastri, generalmente coperta con tetto a capriate e limitrofa a un santuario tripartito e triabsidato. Lo spazio centrale (*bema*) conteneva l'altare maggiore ed era affiancato a sinistra dalla *pròthesis* e a destra dal *diaconicòn* che rispondevano alle esigenze tipiche del rito greco.

Nella chiesa di Rossano, la zona del santuario è, ad oggi, coperta da tre cupole a sezione verticale policentrica particolarmente ribassate - di diametro maggiore quella centrale - che non hanno alcuna rispondenza con la configurazione volumetrica esterna. Ciò rivela un'evidente difformità rispetto alla tipologia comunemente usata per le costruzioni sue contemporanee. Si può pensare, ad esempio, alla chiesa di S. Maria de' Tridetti, che su uno schema planimetrico analogo, propone una complessa struttura a cupola per la copertura del bema e volte a crociera per *pròthesis* e *diaconicòn*. Già Paolo Orsi segnalava tali incongruenze e, a proposito delle cupole, azzardava alcune supposizioni:

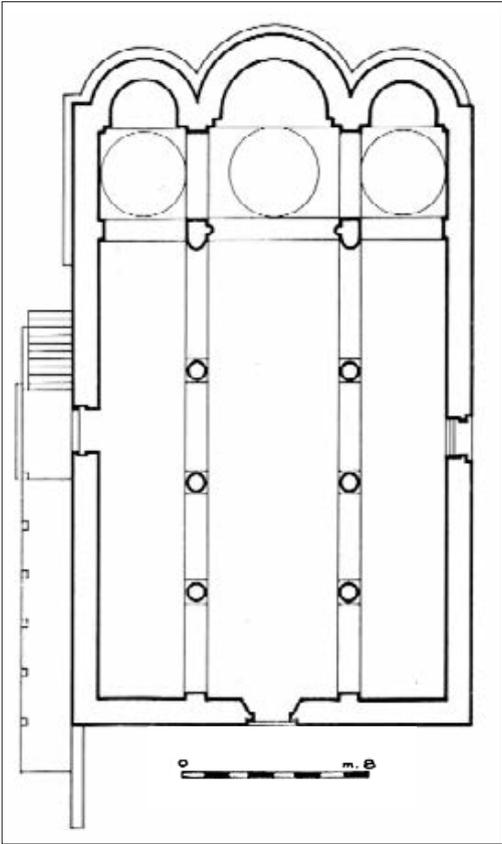


fig. 24-25.II  
Rossano Calabro. S. Maria del Patir; pianta e sezioni.

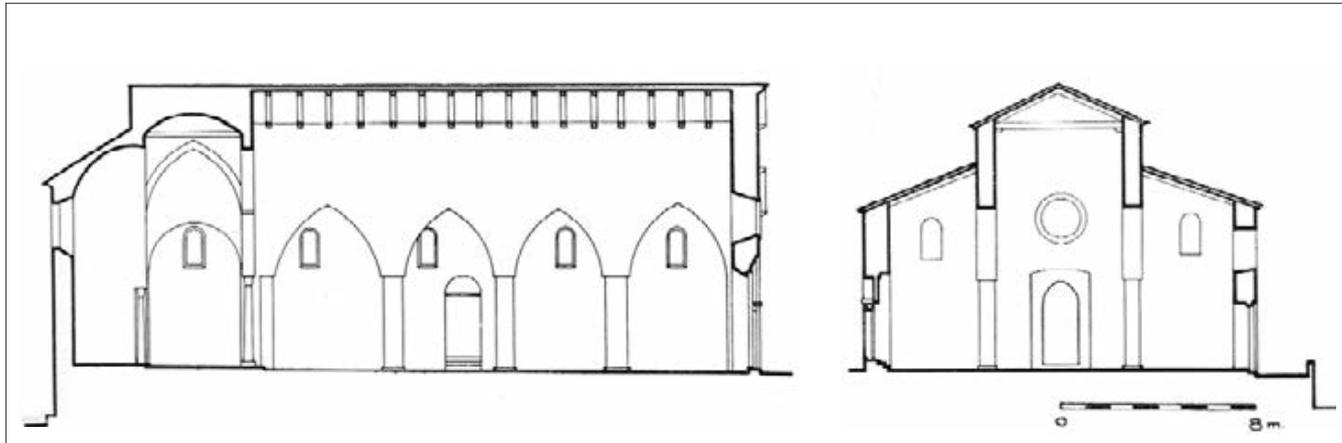




fig. 26.II  
Rossano Calabro. S. Maria del Patir, absidi.

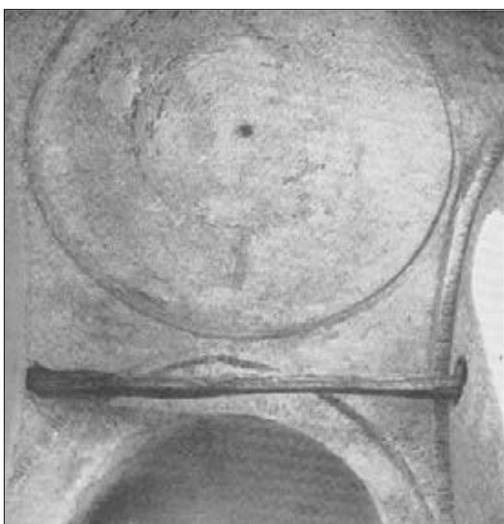


fig. 27.II  
Rossano Calabro. S. Maria del Patir, cupola.

*Esse sono sceme e depresse così da dare l'idea di una calotta di bottone. Di qui quella centrale risulta non in un quadrato, ma in un rettangolo, ciò che staticamente e tectonicamente è una anomalia per non dire un assurdo. Siamo dunque di fronte ad un rifacimento, in seguito ad un crollo delle cupole primitive?*<sup>8</sup>

Tale incombente interrogativo e la consapevolezza che, in tale costruzione, si siano succeduti interventi che hanno modificato parti del monumento - soppressione del narcece, occlusione di alcune bucaure nella zona absidale - lascia aperta l'ipotesi di una originaria configurazione più tipicamente conforme alla tradizione basiliana calabrese del XI-XII secolo. Si aprono in proposito nuovi scenari e diverse ipotesi di lettura del manufatto. La percezione dello spazio interno non viene più costretta in una sola direzione orizzontale, ma si lancia in un'impennata verso l'alto grazie alla cupola turrata del *bema*. Si determina, inoltre, un nuovo rapporto proporzionale tra il volume ondulato della zona presbiteriale e il volume in elevazione della cupola. E' possibile, inoltre, una nuova lettura dell'involucro esterno, molto più simile a quello che i resti di S. Maria de' Tridetti ci lasciano immaginare: un'articolazione di minor gusto romanico, in cui le curvature delle absidi non si stagliano semplicemente sullo sfondo di una parete piana priva di articolazioni, ma entrano in armonico rapporto con un elemento turrato denso di articolazioni volumetriche e decorative come a Tridetti e in S. Giovanni Vecchio di Bivongi.

E' qui che entra in gioco la memoria, l'immenso patrimonio di immagini accumulate dalla nostra esperienza.

*Lì si trovano tesori di immagine senza numero, accumulati da ogni genere di cose percepite. Lì è riposto anche il frutto del nostro pensiero [...] Lì è conservata ogni cosa, e ognuna distintamente a seconda della sua natura, entrata dal suo accesso particolare: dagli occhi, la luce, i colori, le forme dei corpi [...]*<sup>9</sup>

<sup>8</sup>P. ORSI, *Le chiese basiliane della Calabria*, Meridiana Libri, Catanzaro, 1997, p.118.

<sup>9</sup>AGOSTINO, *Confessiones*, X, 8 cit. in J.J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1999, p.43.

Si costituisce così una sorta di archivio di immagini e pensieri, custoditi gelosamente, a volte dimenticati e sedimentati, che forma il bagaglio culturale cui attingere nel corso delle nostre evoluzioni mentali. Memoria e connessione logica ela-

borano il pensiero, consentono di costruire nuove immagini, nuove ipotetiche ma possibili rappresentazioni della realtà. Si innesca, così, un processo di sovrapposizione delle stratificazioni mnemoniche che spingono l'immaginazione al confine del vero, alla ricerca di nuove rappresentazioni del 'possibile' distinto dal 'reale'.

Tra gli esempi di costruzioni a pianta basilicale, oltre alle già citate S. Maria del Patir e S. Maria de' Tridetti, possiamo ricordare, purtroppo, soltanto la 'memoria' della chiesa di S. Maria di Terreti (fig. 28.II).

Di tale chiesa oggi rimangono soltanto alcuni resti di pregevoli lastre di stucco (figg. 29.II-30.II-31.II) conservate nel museo nazionale di Reggio Calabria, e un pavimento musivo parzialmente riutilizzato all'interno della 'nuova' chiesa degli Ottimati dopo la ricostruzione successiva al terremoto del 1908. A Paolo Orsi si deve la scoperta e la valorizzazione di questo monumento, di cui ne ricostruì la conformazione planimetrica grazie all'analisi in loco delle tracce lasciate sul terreno dopo la sciagurata demolizione fatta eseguire dal consiglio Comunale di Reggio Calabria nel 1915, senza, come sottolinea Orsi:

*[...] interpellare la Soprintendenza dei monumenti, che con opportune opere di consolidamento*

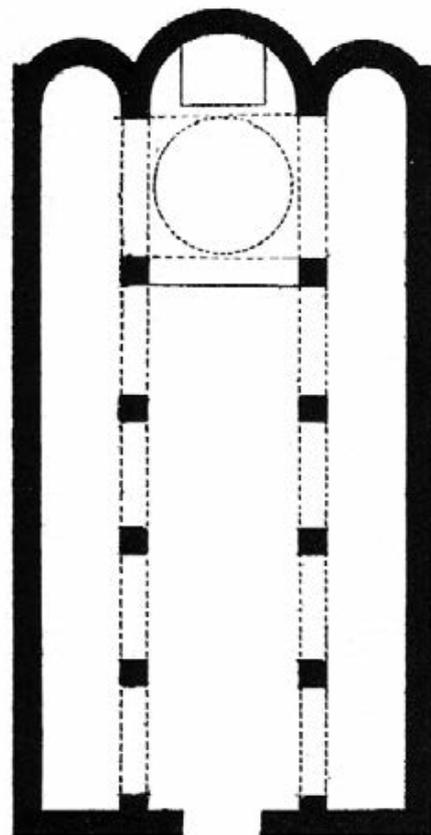
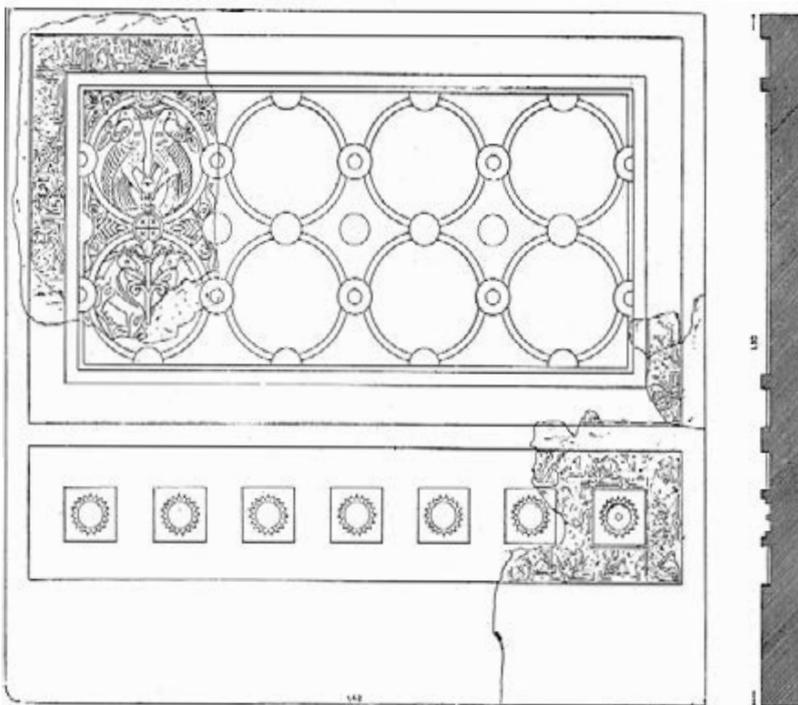


fig. 28.II  
Terreti. Chiesa di S. Maria, pianta.

fig. 29.II  
Terreti. Chiesa di S. Maria, schema di ricomposizione delle placche in stucco (Dai rilievi di P. Orsi).

<sup>10</sup>P. ORSI, *op. cit.*, p.88-89.



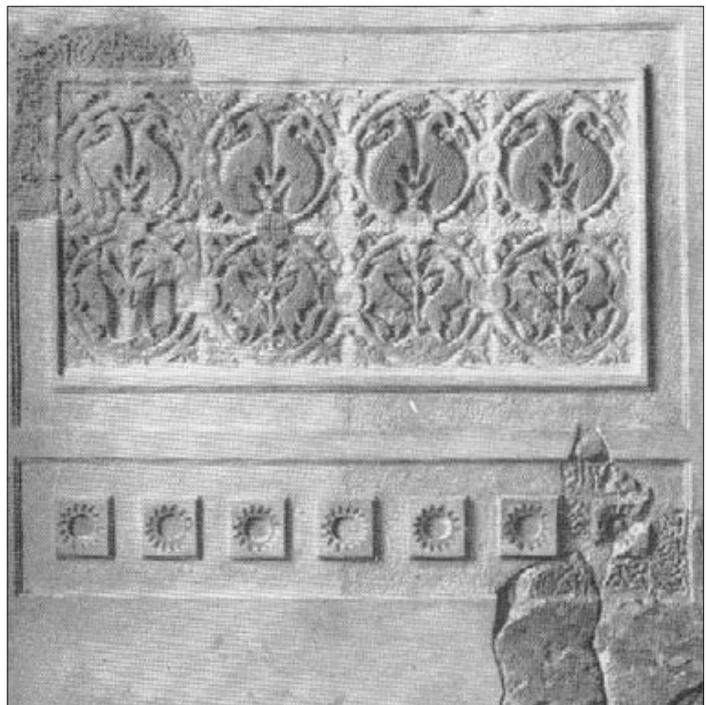
fig. 30.II  
Terreti. Chiesa di S. Maria, particolare delle  
placche in stucco.

fig. 31.II  
Terreti. Chiesa di S. Maria, placche in stucco.

*sarebbe stata in grado di tener ancora in piedi quell'avanzo che aveva resistito a tante e tanto formidabili scosse; ed altrettanto deplorabile si è che del monumento prima di demolirlo non si prendessero rilievi e fotografie[...]*<sup>10</sup>

Al momento della demolizione, nonostante i ripetuti e disastrosi eventi sismici che avevano distrutto il monastero e parte della chiesa, rimanevano ancora in piedi le superfici cilindriche delle absidi.

Le poche notizie su tale monumento - segnala Orsi - derivano dalle impressioni raccolte dal De Lorenzo durante alcune sue visite nel 1879 e nel 1887. L'impianto di tale chiesa, parte di un monastero anch'esso scomparso, era basilicale, triabsidato e a tre navate separate da una doppia fila di pilastri<sup>11</sup>, al posto delle colonne presenti invece a S. Maria del Patir. Nella zona presbiteriale [...] quattro archi a sesto acuto sostengono il tamburo su cui posa la cupola di forma schiacciata [...]<sup>11</sup>. E' uno schema evidentemente analogo a quello di tante chiese di tipo basilicale presenti nell'area dello stretto che sembra proporre, da quanto descritto dalle fonti documentarie, una soluzione di copertura del *bema* difforme dalla vicina chiesa di S. Maria de' Tridetti e, piuttosto, analoga a quella riscontrata a Rossano in S. Maria del Patir. Nella chiesa di Terreti,



<sup>11</sup>Il Bozzoni non esclude che al posto dei pilastri individuati da Paolo Orsi si trovassero delle colonne. Cfr. C. BOZZONI, *Calabria Normanna*, Officina Edizioni, Roma, 1974, p.72.

inoltre, è presente una maggiore rispondenza alle tradizioni architettoniche latine e occidentali, denunciata dalle proporzioni più allungate della pianta che si propone con un rapporto semplice di 1 a 2 tra larghezza e lunghezza<sup>12</sup>.

Alcuni esempi tipologicamente riferibili a tali monumenti poc'anzi trattati si possono trovare, oltre lo stretto, nella provincia di Messina, nelle chiese dei SS. Pietro e Paolo ad Agrò (fig. 32.II) e di S. Pietro ad Itàla (fig. 33.II).

*Le influenze latine: il coro a gradoni.*

Sin dai primi anni della loro conquista i Normanni portarono nell'Italia Meridionale tecniche costruttive e soluzioni innovative, sia nel campo delle costruzioni militari, che nelle fabbriche religiose. Prima ancora della costruzione del duomo di Salerno, che sarà l'opera normanna più significativa dell'Italia meridionale, Roberto il Guiscardo mostrò un particolare interesse per tre fondazioni religiose preesistenti: le abbazie di Trinità di Venosa, di S. Maria di S. Eufemia e di S. Angelo di Mileto. Di tali costruzioni ne sollecitò il rifacimento e favorì l'inserimento di monaci normanni provenienti da St-Evroul-sur-Ouche. A S. Marco Argentano fondò, inoltre, l'abbazia benedettina di S. Maria della Matina.

*Tali iniziative si inseriscono nel quadro dell'opera di assorbimento dell'apparato ecclesiastico greco e rappresentano il principale aspetto della collaborazione tra il papato e i normanni negli anni della conquista; il primo interessato a restaurare la propria autorità sul clero calabrese, i secondi, che in quell'apparato potevano vedere l'unico valido oppositore alla loro affermazione. Inoltre l'operazione contribuì a realizzare un sistema di controllo del territorio e, attraverso il possesso della terra, dell'economia regionale, perseguito dai conquistatori con estrema decisione e realismo<sup>13</sup>.*

Per l'abbazia di Mileto Corrado Bozzoni parla di una possibile presenza, per la prima volta nell'area dell'Italia Meridionale, del coro a gradoni definito benedettino-cluniacense.

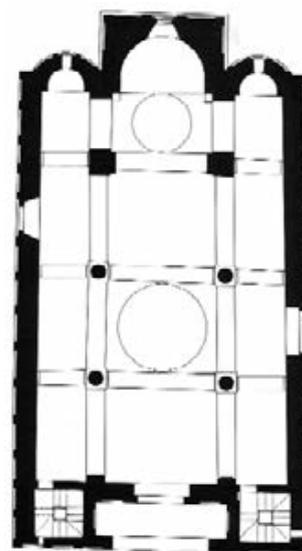


fig. 32.II  
Agrò. Chiesa di SS. Pietro e Paolo, pianta.

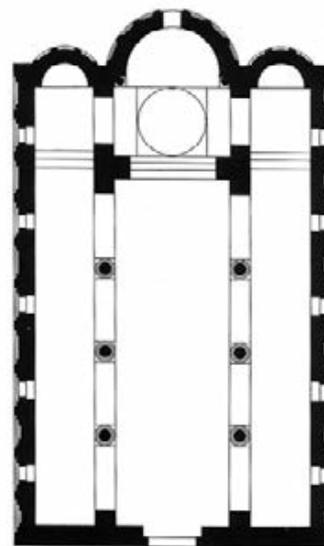


fig. 33.II  
Itàla. Chiesa di S. Pietro, pianta.

<sup>12</sup>E' di questo, e di poco altro ancora, rintracciabile tra gli studi pubblicati da Paolo Orsi, che dobbiamo, purtroppo, accontentarci.

<sup>13</sup>C. BOZZONI, *L'architettura...*, cit., p.289.

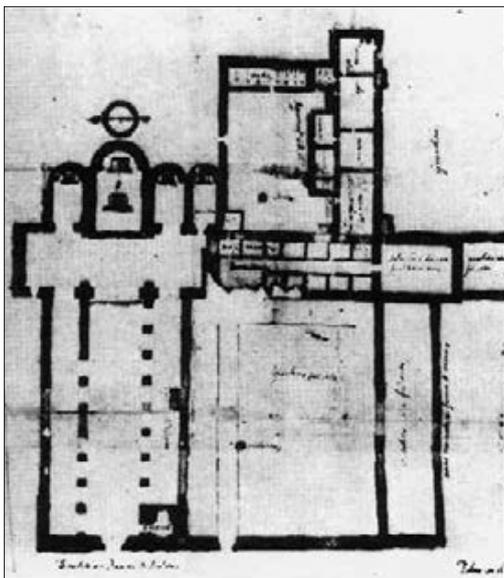


fig. 34.II  
Mileto. Abbazia di S. Michele, pianta. (Da un disegno cinquecentesco).

Si tratta in sostanza di un coro triplice, articolato, al di là del corpo trasversale, in tre ambienti paralleli e profondi, absidati, dei quali quello mediano si protende oltre il filo esterno dei laterali: il modello, del quale Conant ha indicato il prototipo nella seconda abbazia di Cluny (955-981), attuato tuttavia in molteplici varianti di diverso significato spaziale, conobbe un particolare successo in Normandia, di dove sarebbe stato importato in Calabria dai monaci di St-Evroul, per essere quindi ripreso nelle grandi costruzioni siculo-normanne della fine dell'XI e del XII secolo<sup>14</sup>.

E' questo un sicuro riferimento per le architetture promosse dai Normanni in tutta l'Italia Meridionale tra XI e il XII secolo. Il più noto e monumentale esempio in Calabria lo si trova nella cattedrale di Gerace (figg. 36.II -37.II), costruita, secondo quanto riferisce il Bozzoni tra il 1081 e i primi decenni del XII secolo. E' questo un edificio a tre navate innestato su una zona presbiteriale con transetto lievemente sporgente, che ripropone il motivo planimetrico del coro a gradoni con abside centrale più pronunciata delle laterali. Un modello illustre,

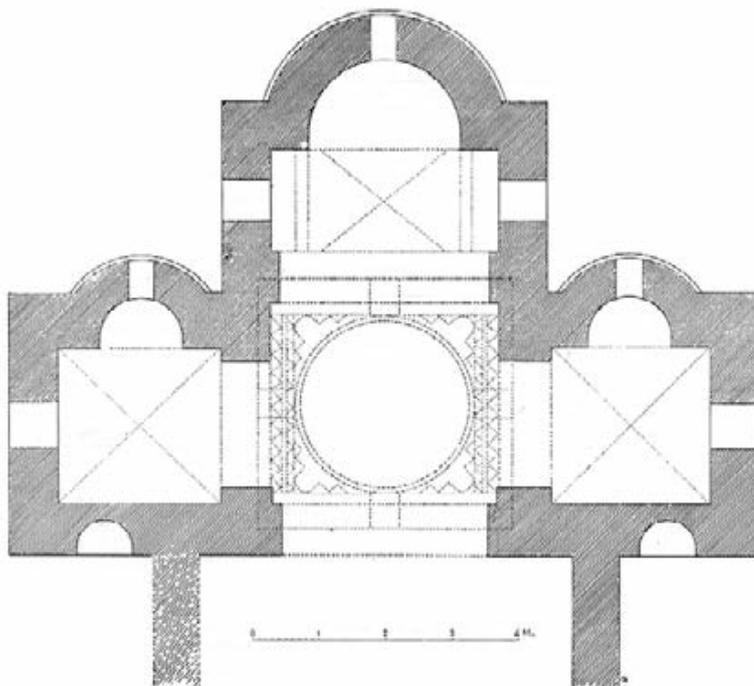


fig. 35.II  
Bivongi. Chiesa di S. Giovanni Vecchio, pianta della zona presbiteriale. (Dai Rilievi di P. Orsi).

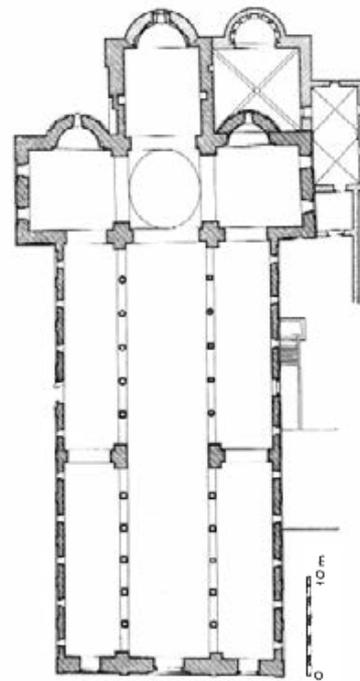
<sup>14</sup>Ivi, p.290.

di preminente gusto normanno, che avrà, però, grande influenza su due contemporanee costruzioni basiliane, quelle di S. Giovanni Vecchio a Bivongi (*fig. 35.II*) e di S. Maria della Roccelletta a Squillace (*fig. 38.II*).

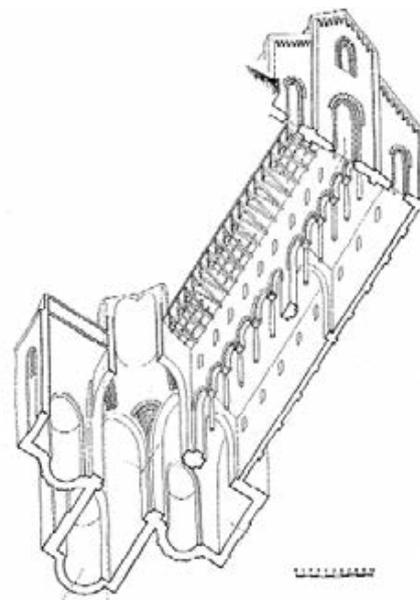
Entrambi i monumenti prevedono un impianto planimetrico con aula unica posta in relazione con una zona presbiteriale tripartita analoga a quella della cattedrale di Gerace. Nelle due architetture basiliane, però, la fusione tra presbiterio e spazio dei fedeli è meno omogeneo, complicato da una larghezza dell'aula minore rispetto a quella del coro centrale, che nella Roccelletta, viene affrontato, ma non risolto, con l'apertura ai lati dell'arco trionfale di due stretti passaggi di accesso agli spazi laterali del transetto (*fig. 39.II*). Questa variazione tipologica rispetto allo schema tipico cluniacense, che trova comunque riferimenti in costruzioni del romanico europeo, ha l'effetto di produrre una più netta separazione tra la zona del coro e l'aula dei fedeli. Da essa, infatti, non è possibile avere una percezione completa dello spazio del coro triabsidato e in S. Giovanni non consente di cogliere dalla navata la presenza della cupola posta sullo spazio centrale. Tutto ciò denuncia una non completa assimilazione dello schema benedettino da parte di una tradizione costruttiva da poco a contatto con le novità tipologiche importate dai conquistatori.

Non poche, nonostante l'apparente analogia, sono le differenze tra le due chiese di Bivongi e Squillace. In primo luogo la dimensione, che nella Roccelletta era di ben tre volte maggiore, denuncia un carattere monumentale particolarmente vicino alla tradizione benedettina. Ma evidenti erano le differenze anche nell'impianto planimetrico, dove si nota, nella chiesa di Squillace, l'introduzione di un transetto sporgente tra aula e coro, coperto con volte a crociera. Tale variante planimetrica, che articola maggiormente l'aspetto icnografico dell'edificio e lo rende molto simile - come segnala Bozzoni - a quello del duomo di Cefalù, complica non poco i rapporti spaziali rispetto all'impianto volumetrico adottato in S. Giovanni Vecchio. In più nella Roccelletta non è presente la cupola turrata di Bivongi ma si ripete, anche per il coro, la copertura con volte a crociera. L'aula era - o avrebbe dovuto essere - coperta<sup>15</sup> con tetto a capriate.

Una percezione, pertanto, di un percorso longitudinale, che, penetrando nel cuore della costruzione attraverso la 'feritoia' dell'arco di trionfo, non trova una sua espansione verticale,



*fig. 36.II*  
Gerace. Cattedrale, pianta.



*fig. 37.II*  
Gerace. Cattedrale, spaccato assonometrico.

<sup>15</sup>Secondo alcune ipotesi la costruzione non fu mai ultimata.

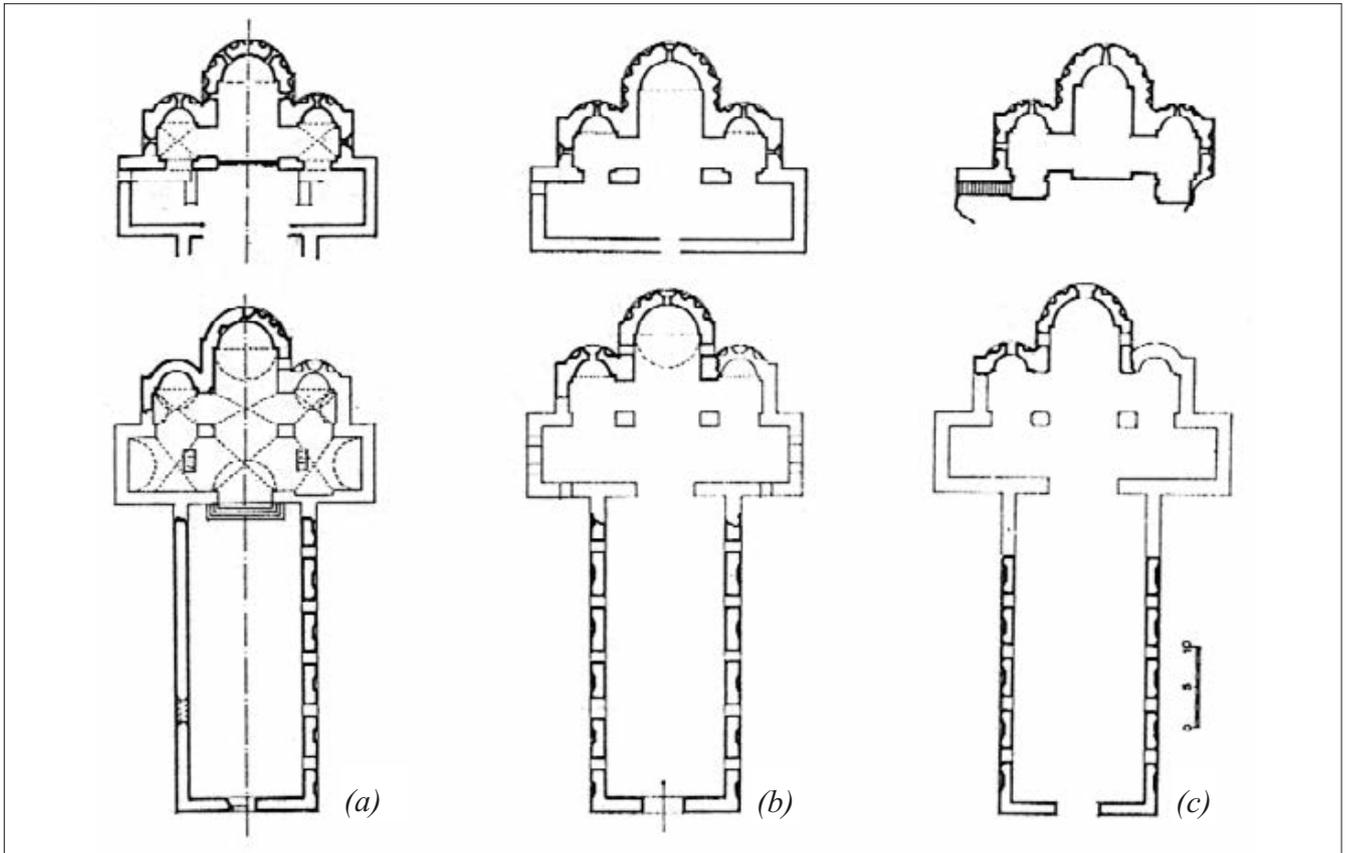


fig. 38.II  
Squillace. Chiesa di S. Maria della Roccelletta, piante pubblicate da: a) Groeschel; b) Schwarz; c) Monardo.

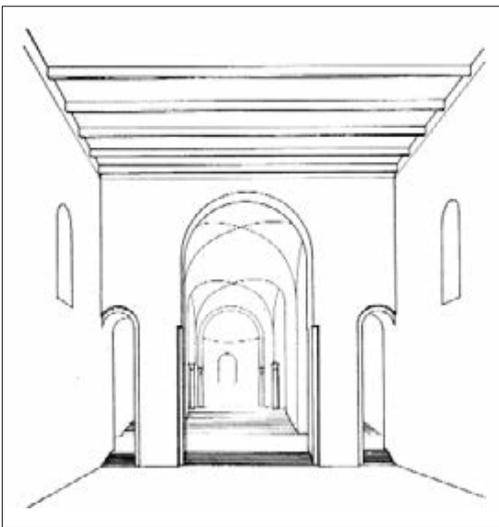


fig. 39.II  
Squillace. Chiesa di S. Maria della Roccelletta, veduta interna dalla navata.

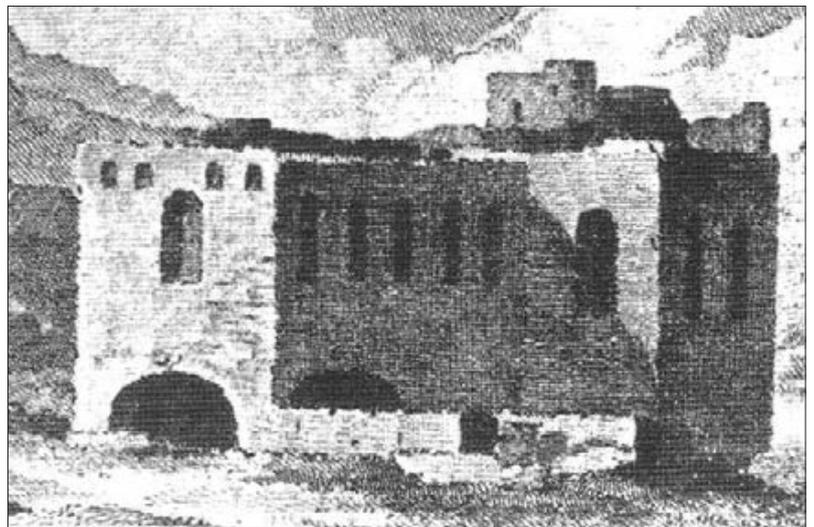
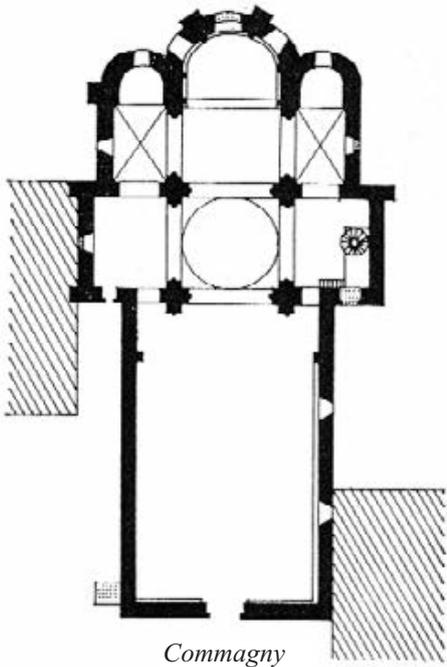


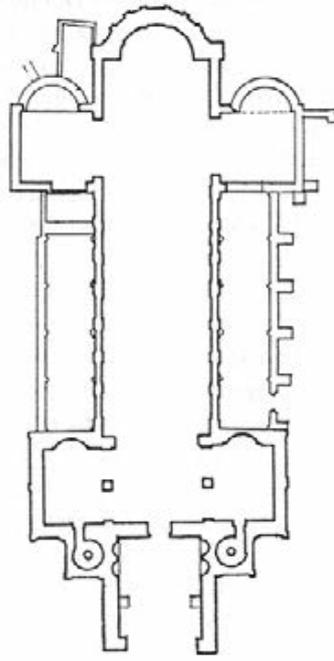
fig. 40.II  
Squillace. Chiesa di S. Maria della Roccelletta da una stampa settecentesca.



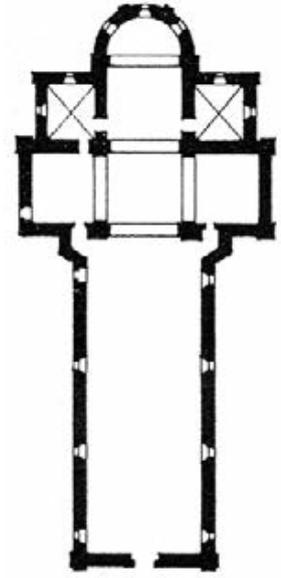
*fig. 41.II*  
*Squillace. Chiesa di S. Maria della Roccelletta, absidi.*



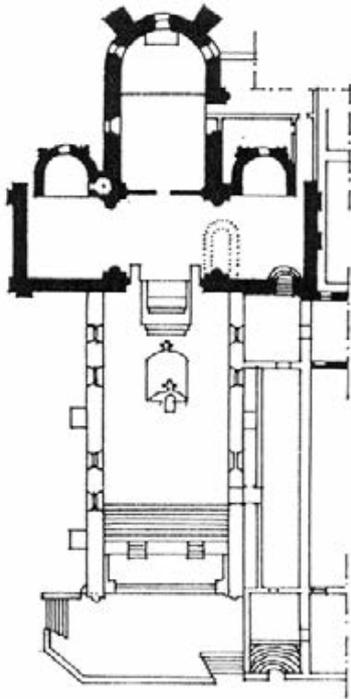
*Commagny*



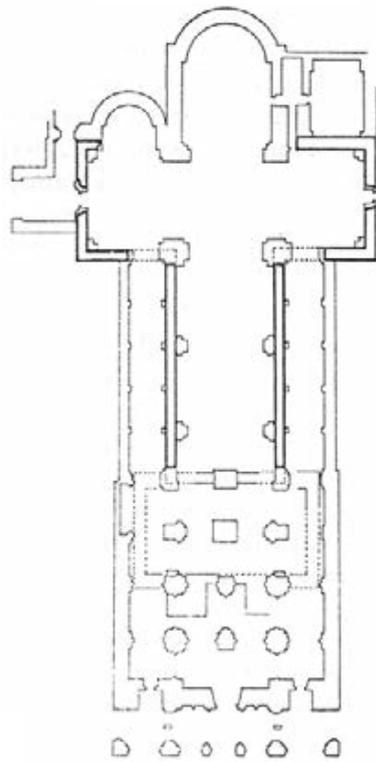
*Colonia. S. Pantaleone*



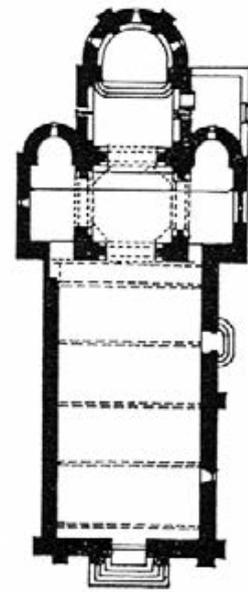
*Neuf-marché. Abbaziale.*



*Poitiers. Saint-Hilaire de la Celle*



*Soest. S. Patrolo*



*Verneuil.*

*fig. 42.II*

*Schemi planimetrici nordici di riferimento al coro tripartito di S. Giovanni Vecchio e S. Maria della Roccelletta.*

come in S. Giovanni Vecchio, ma si propaga orizzontalmente attraverso le vibrazioni spaziali delle volte a crociera del transetto.

### *L'apparato decorativo e le tarsie murarie*

Tipicamente bizantino o comunque d'influenza orientale è l'intenso cromatismo delle opere murarie di gran parte delle architetture basiliane calabre, in cui la decorazione dei paramenti esterni, come ricorda C. Bozzoni a proposito di S. Giovanni Vecchio a Bivongi, è completamente affidata alla sapiente messa in opera di

*[...] ricorsi di mattoni intercalati a conci di pietra calcarea, o disposti alternativamente in verticale ed in orizzontale; soluzioni che trovano precise risposdenze in fabbriche siciliane della costa orientale, e che hanno fatto attendibilmente supporre l'attività, al di qua e al di là dello stretto, di maestranze formatesi nel medesimo ambiente<sup>16</sup>.*

E' la corteccia esterna, il suo apparire nello spazio naturale che rappresenta la prima 'identità' di tali manufatti Siciliani e Calabresi. Vi è in essa una sorta di icona identificativa che attraverso la trama tracciata sulle pareti da selci, ciottoli, e laterizi, caratterizza in maniera univoca la percezione di tali manufatti. L'aspetto esteriore, così dimesso ed essenziale, potrebbe ricordare la dicotomia tra essenzialità esteriore dei paramenti murari e ricchezza abbagliante dei mosaici interni della tradizione ravennate. Nel monumento di Galla Placidia

*[...] il contrasto tra l'estrema modestia del paramento esterno e lo splendore notturno, ma intenso, dell'interno, è probabilmente denso di sensi simbolici: l'anima tanto più splende quanto più è dimesso l'involucro corporeo; la materia è finita ma infinita la luce divina che la riempie<sup>17</sup>.*

Qui è estremamente diverso, tutto sembra esclusivamente affidato ad una tradizione più 'naïve' - come nota il Bellafiore - che non sa e non può riproporre la sofisticata tecnica musiva degli spazi interni dell'architettura ravennate e ha perso, nella realizzazioni degli apparati murari, le antiche conoscen-

<sup>16</sup>CORRADO BOZZONI, *L'Architettura...*, cit., p.295.

<sup>17</sup>G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana. I. Dall'antichità a Duccio*, Sansoni Editore, Firenze, 1997, p. 210.

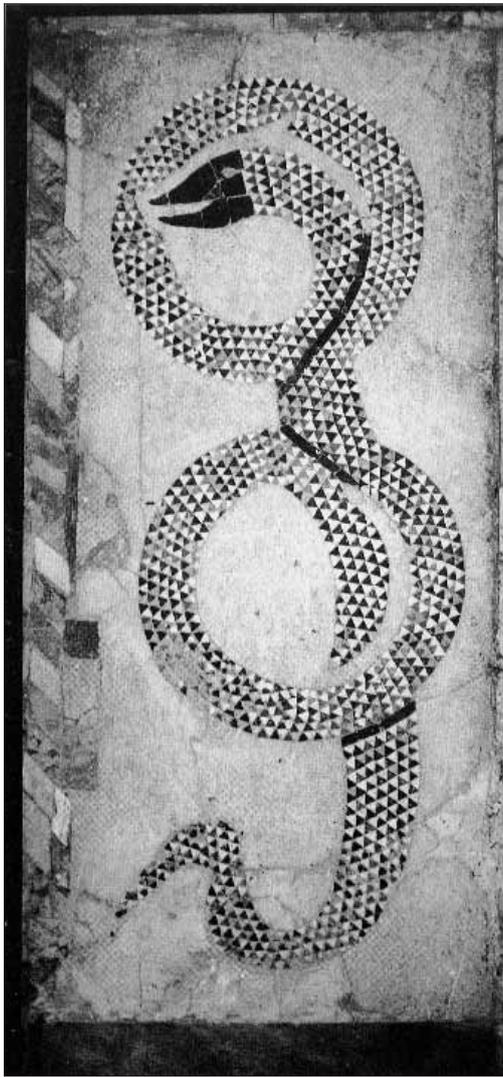


fig. 43.II  
S. Demetrio Corone. Chiesa di S. Adriano, particolare del mosaico pavimentale.

ze di età imperiale. Paolo Orsi a proposito della Cattolica di Stilo nota:

*Si direbbe che la maestranza costruttrice avesse perduto le belle tradizioni tecniche della romanità, il che risulta anche dal difettoso sistema di collegamento delle assise dei laterizi con grossi e spessi letti di calce. [...] I muri perimetrali piantano per un buon terzo sulla roccia tenace, hanno uno spessore medio di m 0,70 e sono costruiti di mattonacci rettangolari di oscillante grandezza (esemplari; massimi di cm 50x25x10), disposti a filate regolari, legati da malte perfette, bronzee, a densi letti; indizio anche questo di decadenza nella tecnica muraria al confronto delle incomparabili cortine laterizie della buona età imperiale romana, nelle quali la sottigliezza del letto cementizio è quasi inavvertibile. In opera mista di pietrame e laterizio è invece la costruzione, che, rafforzata da tre contrafforti, regge, la metà di levante della chiesina<sup>18</sup>.*

Le pareti interne delle chiese basiliane calabresi, quasi sempre prive di decorazioni musive, con l'eccezione delle splendide decorazioni pavimentali della Chiesa di S. Adriano a S. Demetrio Corone (figg. 43.II -44.II), di S. Maria del Patir a

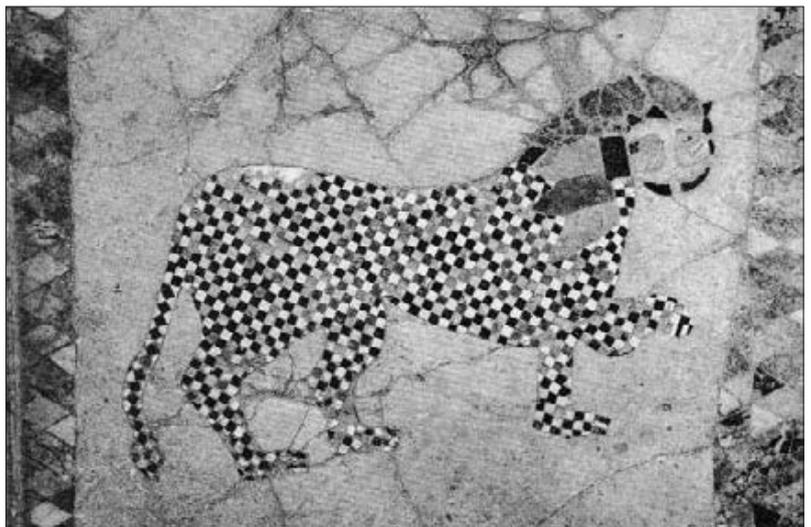


fig. 44.II  
S. Demetrio Corone. Chiesa di S. Adriano, particolare del mosaico pavimentale.

<sup>18</sup>P. ORSI, *op. cit.*, 1997, p.17.

<sup>19</sup>Tale chiesa è stata demolita nel 1910 e la decorazione pavimentale in *opus sectile* è stata parzialmente utilizzata per il restauro della pavimentazione della chiesa degli Ottimati a Reggio Calabria.



*fig. 45.II*  
*Rossano. Chiesa di S. Maria del Patir, particolare del mosaico pavimentale.*



*fig. 46.II*  
*Rossano. Chiesa di S. Maria del Patir, particolare del mosaico pavimentale.*



fig. 47.II  
Ravenna. Battistero degli Ortodossi, esterno.



fig. 48.II  
Ravenna. Mausoleo di Galla Placidia.

Rossano (figg. 45.II- 46.II) e di S. Maria di Terreti<sup>19</sup>, sono generalmente ricoperte da affreschi, di cui, a volte, permane qualche traccia. Le superfici murarie esterne non si presentano con la sapiente regolarità del Battistero degli Ortodossi (fig. 47.II), del monumento di Galla Placidia (fig. 48.II), di S. Giovanni Evangelista (fig. 49.II) o di S. Vitale (fig. 50.II), ma si propongono con un'imperizia tecnica che paradossalmente si trasforma in pittoresca ed essenziale varietà compositiva, capace di sollecitare nuovi e travolgenti effetti percettivi. Le maestranze locali sembrano maneggiare ciottoli, selci e laterizi con la stessa destrezza con cui gli artigiani ravennati posavano le loro ricche e luminose tessere musive. Il materiale è diverso, meno prezioso, opaco, ma si presta, più che alle brillanti riflessioni di luci tipiche delle decorazioni musive, ad una cangiante 'rappresentazione' cromatica.

*Il mosaico è fatto di piccoli pezzi di pasta vitrea; queste tessere, però, non hanno tutte la stessa grandezza, la stessa forma, la stessa trasparenza, la stessa qualità riflettente e, inoltre, vengono fissate nella malta dell'intonaco a diversi livelli e con diverse inclinazioni, secondo l'estro e l'esperienza dell'operatore. La superficie ineguale che si ottiene riflette bensì la luce, ma rifrangendola in infiniti raggi, cosicché appare piena di punti scintillanti, animata da una intensa vibrazione quasi molecolare<sup>20</sup>.*

La stessa variabile molteplicità di 'tessere' in ciottoli e laterizi, contribuisce a disegnare sulle superfici esterne di queste chiese una sorta di apparato decorativo spontaneo non figurativo: a volte geometrico come nel caso delle cupolette della Cattolica, altre volte più casuale, ma comunque capace di suscitare suggestioni forti e coinvolgenti, capace di proporre alla percezione dell'osservatore una intensa 'vibrazione cromatica'.

Tutto si fonde, o meglio reagisce, con il contesto ambientale, in un gioco di immagini, luci ed ombre che sembrano privilegiare condizioni di luce radente a valorizzare la casuale irregolarità delle superfici, sottolineando la granulosità dei materiali e insinuandosi tra gli interstizi ricolmi di malta.

Una chiara dimostrazione, seppur largamente più raffinata, della presenza di un gusto decorativo attento a sfruttare al meglio le possibilità offerte dai differenti materiali per la

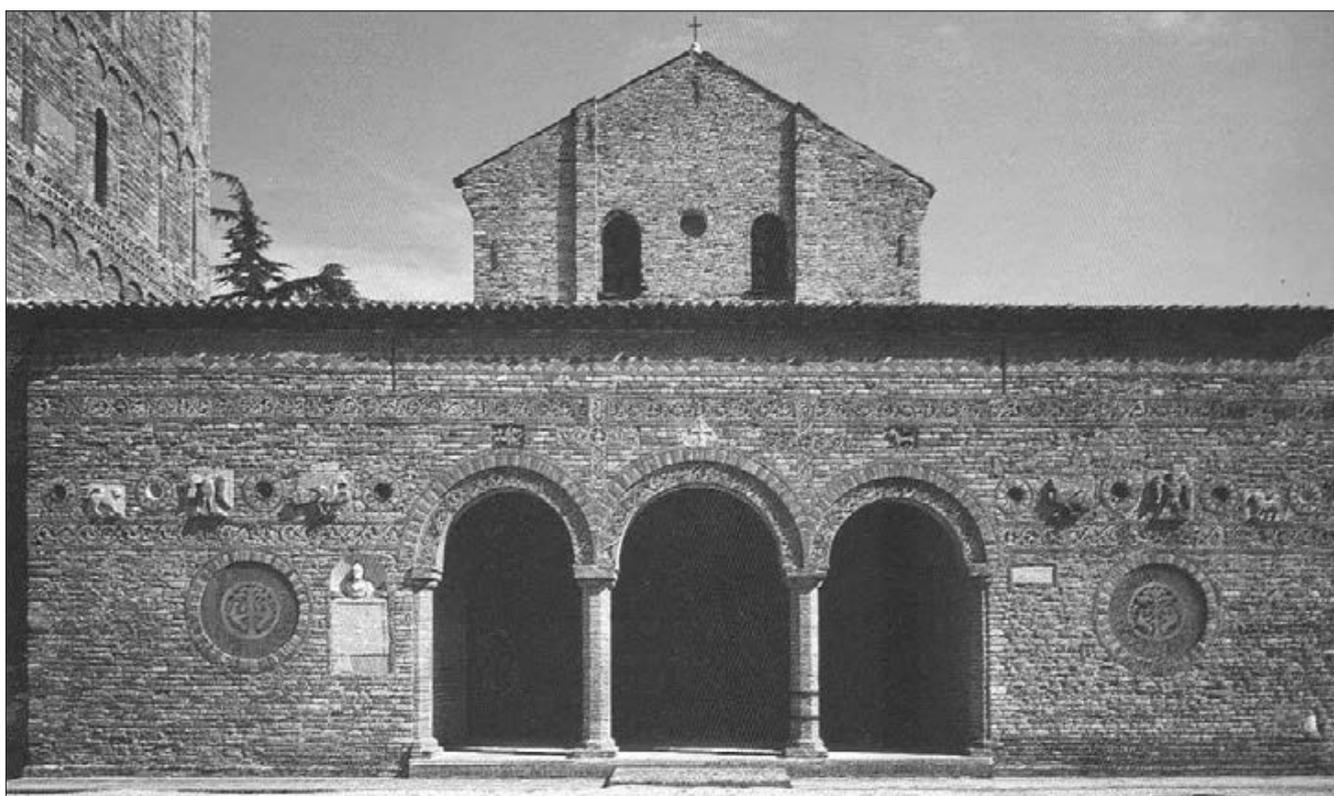
<sup>20</sup>G.C. Argan, *op. cit.*, p. 210.



*fig. 49.II*  
*Ravenna. S. Giovanni Evangelista, esterno.*



*fig. 50.II*  
*Ravenna. S. Vitale, esterno.*



*fig. 51.II*  
*Abbazia di Pomposa, facciata della chiesa. Motivi decorativi in cotto, in ceramica maiolicata e rilievi in pietra e marmo.*



fig. 52.II  
Castorià. Chiesa dei Santi Anargiti.



fig. 53.II  
Tessalonica. Chiesa dei Santi Apostoli, esterno.



fig. 54.II  
Trikkala. Chiesa di Porta Panagia, esterno.

decorazione delle facciate degli edifici bizantini, la si trova nell'Abbazia di Pomposa (fig. 51.II) con i suoi motivi decorativi in cotto, in ceramica maiolicata, e rilievi scolpiti in pietra e marmo. Ma ben più rappresentativi di una comune tecnica costruttiva che produce effetti di una incalzante ritmica cromatica, sono alcuni esempi presenti in terre d'Oriente.

Il pensiero corre inevitabilmente alla chiesa dei Santi Anargiti a Castorià (fig. 52.II), ai Santi Apostoli di Tessalonica (fig. 53.II), alla chiesa di Porta Panagia (fig. 54.II) e a Santa Teodora ad Arta (fig. 55.II), in cui la tessitura dei paramenti è di certo più ordinata e geometrica rispetto a quella di S. Giovanni Vecchio (fig. 56.II) e S. Maria de' Tridetti (fig. 57.II), ma che denuncia, comunque, un comune gusto cromatico e decorativo che troverà variegate applicazioni nelle province dell'Impero. Per certi versi, questo tipo di trattamento murario diffuso in Grecia nei periodi medio e tardo-bizantino, ricorda – in particolare quello della cupola esterna della piccola chiesa di Kumbelidiki a Castorià (fig. 58.II) – l'avvolgente trama geometrica che riveste le cupole della Cattolica (fig. 59.II) e il ricorrente motivo, anche in S. Giovanni (fig. 60.II), della decorazione a denti di sega. E' un tipo di decorazione, quest'ultima, che trova illustri riferimenti non solo in terra greca, nella chiesa di Santa Caterina a Tessalonica (fig. 61.II), nella Hodegetria di Mistrà (fig. 62.II), nella già citata chiesa dei Santi Apostoli, nei Santi Teodori



fig. 55.II  
Arta. Santa Teodora, esterno.

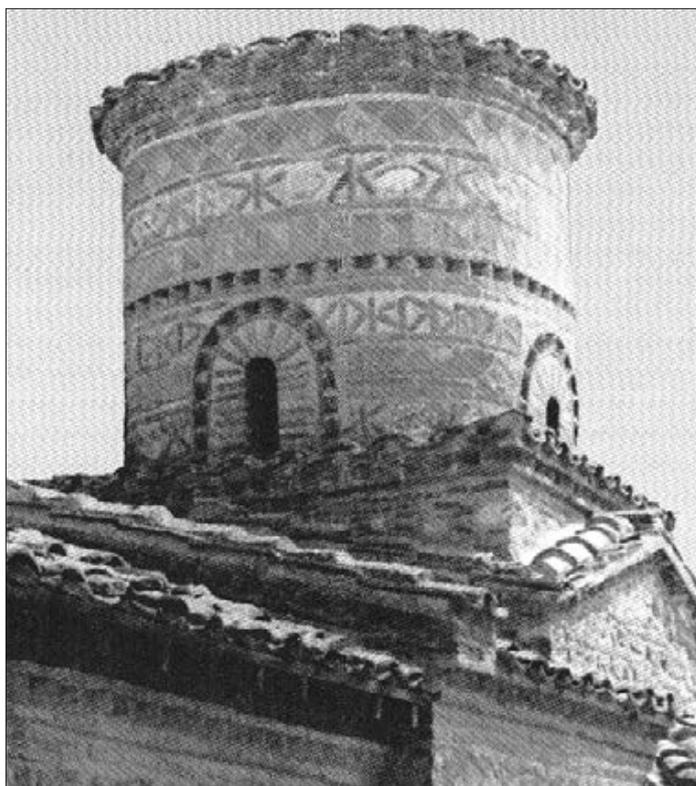


*fig. 56.II*

*Bivongi. Chiesa di S. Giovanni Vecchio, parete meridionale del coro, particolare della trama muraria.*



*fig. 57.II*  
*Staiti. Chiesa di S. Maria de' Tridetti, abside, particolare della trama muraria.*



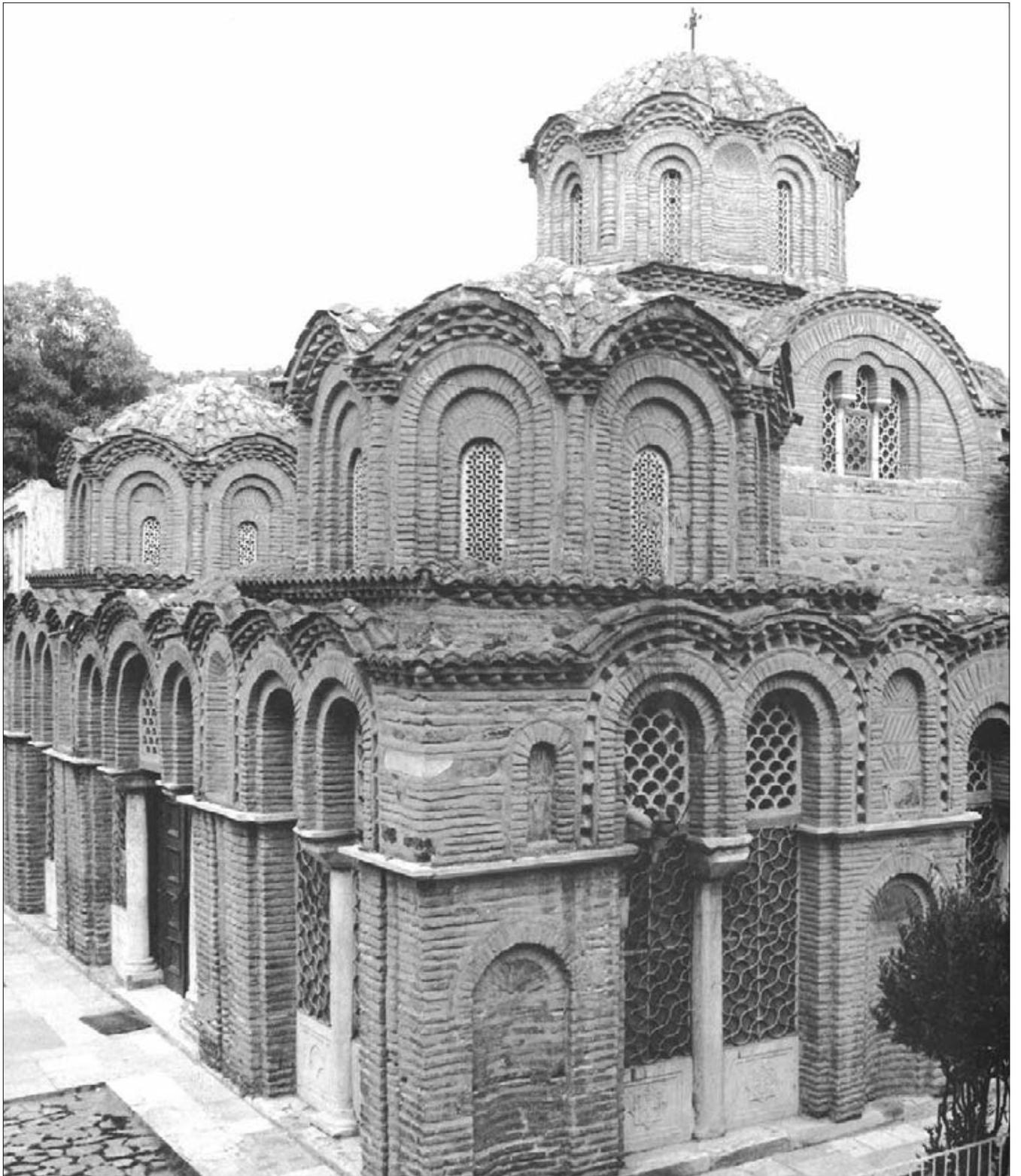
*fig. 58.II*  
*Castorià. Kumbelidiki, tamburo esterno della cupola.*



*fig. 59.II*  
*Stilo. Cattolica, tamburo esterno della cupola centrale.*



*fig. 60.II*  
*Bivongi. Chiesa di S. Giovanni Vecchio, particolare della decorazione absidale.*



*fig. 61.II*  
*Tessalonica. Chiesa di S. Caterina, esterno.*



*fig. 62.II*  
*Mistrà. Hodegetria, esterno.*



*fig. 63.II*  
Mistrà. Santi Teodori, esterno.

(*fig. 63.II*), ed altre, ma anche in illustri esempi ravennati quali S. Vitale, S. Giovanni Evangelista e il Battistero degli Ortodossi.

La decorazione a denti di sega, così come le articolate coperture a coppi, sempre presenti in Grecia e in Calabria, conferiscono alle superfici esterne un forte e incisivo effetto chiaroscurale, in cui la ritmica successione tra luce ed ombra viene complicata e articolata dalla curvatura delle superfici e delle cupole, secondo una netta ma sempre imprevedibile cesura tra chiaro e scuro. La luce non corre in maniera regolare, ma incontra sul suo cammino ostacoli imprevedibili - ora la curvatura di un coppo, ora la superficie inclinata di un dente, ora l'aggetto di una cornice - frammentandosi e offrendo all'osservatore una percezione sempre diversa.

L'effetto che si determina è di straordinaria 'presenza' dei monumenti nell'ambiente circostante, quasi che li si volesse ancorare con la forza delle variegata articolazioni di superfici, scandite dall'alternarsi di luci ed ombre, ad uno spazio che solo loro potrebbe essere.

Appare chiaro, comunque, che gli esempi sopra menzionati, se denunciano una comune cultura architettonica di riferimento presente in terra greca da cui le varie culture locali colgono a piene mani, d'altra parte trovano quasi sempre un'applicazione non ortodossa, sempre mediata dalle specificità culturali, tecniche, e costruttive del luogo in cui si realizzano. E' così che accade nell'area dello stretto di Messina.

Una rara eccezione è costituita dagli apparati decorativi della chiesa di S. Maria della Roccella a Squillace, dove, in difformità con le altre chiese calabresi, si ripropone fedelmente uno schema decorativo a nicchie e arcate cieche scavate in un apparato murario, non più misto, ma costituito da soli mattoni pieni, che trova precisi riferimenti a Costantinopoli nella chiesa del Salvatore di Chora e nel monastero di Costantino Lips.

L'effetto che si ottiene è estremamente diverso dagli esempi offerti dalla tradizione basiliana siculo-calabra.

Da tale apparato decorativo traspare un chiaro intento monumentale già denunciato, tra l'altro, dalle straordinarie dimensioni dell'impianto, che conferiscono forza e regolarità al monumento. La successione ritmica delle nicchie e delle arcate costituisce una fascia continua, che, correndo sulle superfici curve delle monumentali absidi e sulle pareti esterne della navata, interrompe l'austera rigidità della muratura a

mattoni pieni. Era un trattamento di superficie straordinario, questo, messo a punto per un evento architettonico straordinario per la Calabria basiliana: la tipologia più monumentale dell'apparato decorativo bizantino, sovrapposta ad un impianto icnografico di dimensioni ed influenze benedettine.

E' la zona absidale a rappresentare, in questa come nelle altre architetture basiliane di Calabria, l'episodio più caratterizzante ed identificativo della forma esterna. Non dobbiamo dimenticare che, escludendo la monumentale costruzione di Squillace, ci troviamo di fronte a piccole costruzioni che, proprio per questo, concentrano la loro forza espressiva nell'articolazione volumetrica delle superfici curve delle absidi, sempre rivolte a levante, impreziosendole con elementi decorativi quali nicchie, archetti ciechi, code di rondine ed altro, scavati nella fitta trama dell'apparato tarsico. Tali elementi decorativi mettono in relazione a volte, come nel caso di S. Giovanni (fig. 64.II) e S. Maria de' Tridetti (fig. 65.II), la gerarchica articolazione delle absidi con le analoghe decorazioni ricavate sulle superfici esterne delle cupole. Si determina, quindi, una condizione di veduta privilegiata, che porta in secondo piano la vista frontale dell'edificio. Le facciate di tali chiese non presentano, di norma, le decorazioni più significative di tali edifici, ma si presentano con dei caratteri tutto sommato trascurabili, o addirittura inesistenti, come in S. Giovanni Vecchio (fig. 66.II), in cui la facciata viene addirittura negata dalla presenza di uno strapiombo e l'accesso all'aula dei fedeli avviene attraverso il lato meridionale, un tempo affiancato da un antico monastero. Quando, invece, si riscontra un apparato decorativo di qualche interesse, come in S. Maria de' Tridetti (fig. 67.II), tale facciata viene comunque ridotta ad una condizione subalterna dall'esiguità dello spazio antistante. E' la zona absidale che dalle strade di accesso a tali monumenti appare come un'icona identificativa, la cui importanza viene confermata dalla loro disposizione comunque ad Est, anche quando la conformazione orografica del terreno avrebbe spinto altre culture verso soluzioni diverse.

### ***Le influenze islamiche d'oltrestretto***

E' in *Val Demone*, quella porzione di Sicilia che, specialmente nelle alte zone montagnose, riuscì a resistere al processo d'islamizzazione, che, dopo la conquista normanna, si accresce la presenza di comunità basiliane, alcune delle quali

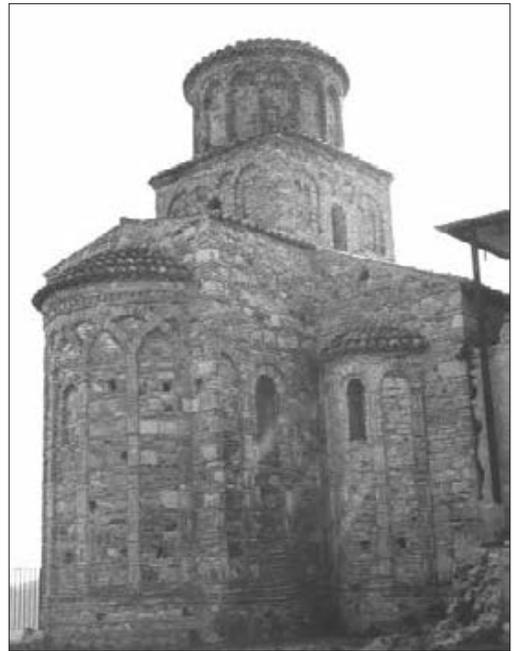


fig. 64.II  
Bivongi. Chiesa di S. Giovanni Vecchio, absidi.



fig. 65.II  
Staiti. Chiesa di S. Maria de' Tridetti, absidi.



fig. 66.II  
Bivongi. Chiesa di S. Giovanni Vecchio, facciata occidentale.



fig. 67.II  
Staiti. Chiesa di S. Maria de' Tridetti, facciata occidentale.

<sup>21</sup>G. BELLAFFIORE, *Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna (827-1194)*, Summa Editori, Milano, 1990, p.72.

già presenti in età islamica. Da qui, presto, si diffondono in tutta la Sicilia nuove fondazioni monastiche. Del gruppo di chiese basiliane del *Val Demone*, che rappresentano una significativa testimonianza dell'architettura religiosa siciliana di età normanna, si possono ricordare: S. Maria di Mili, S. Filippo di Fragalà a Frazzanò, S. Alfio di S. Fratello, SS. Pietro e Paolo d'Agrò e S. Pietro d'Itála.

Appare evidente, come già evidenziato dal Bozzoni, che tali costruzioni come altre chiese basiliane presenti nell'isola, hanno una strettissima relazione con le analoghe chiese calabresi di età normanna oggetto della nostra trattazione. Esse, come le costruzioni affini d'oltrestretto, nota G. Bellafiore,

*[...] affidano la resa espressiva al loro carattere di manufatti artigianali coloriti e pittoreschi. Il livello di consapevolezza di stile, di cognizioni tecnico-scientifiche e di capacità organizzativa del lavoro delle altre regioni della Sicilia è qui sconosciuto; vi domina l'empiria. Queste chiese parlano un vernacolo accattivante per il nostro gusto di osservatori smaliziati ma non brilla in esse la perentoria smaglianza dell'arte colta della Sicilia fatimita. E' qui ignota quella tensione verso l'assoluto geometrico, quella trasposizione in termini di volumi astratti dell'intellettualismo metafisico musulmano, immagine e forma della perfezione del Dio unico e irrepresentabile<sup>21</sup>.*

Esse esprimono, in definitiva, l'altra faccia, quella meno colta, della Sicilia normanna, che, avendo resistito all'islamizzazione della dominazione musulmana, tende a riproporre una cultura architettonica bizantina ancora in parte legata alle prime esperienze eremitiche che, in Calabria, per diversificate vicende storiche, aveva mantenuto più salde radici. Da un lato, quindi, le maestranze islamiche o islamizzate che riproponevano la sapienza tecnica e la precisione geometrica della cultura architettonica fatimita, dall'altra le maestranze locali in stretta relazione con quelle calabre nelle quali si riscontra un accentuato empirismo privo di ogni premessa progettuale a base scientifica.

*Si ha l'impressione – nota ancora G. Bellafiore – che in questa Sicilia, dopo il vuoto dei tempi*

*bizantini, le comunità latine e greche, prive di radici locali, stentino a trovare un ubi consistam culturale e si esprimano con tentativi e forme di architettura naïve. Ma in realtà il legame culturale è con l'oriente bizantino e in tal senso questa parte della Sicilia s'accomuna alla Calabria e in generale all'Italia meridionale. L'impulso alla rinascita del cenobitismo basiliano, che media il rapporto con l'oriente bizantino, viene appunto dalla Calabria<sup>22</sup>.*

In Sicilia come in Calabria, il carattere rurale e monastico di queste chiese, viene sottolineato dalla povertà delle tecniche costruttive, dall'uso quasi esclusivo di materiali di recupero per le parti nobili<sup>23</sup>, dalla geometria incerta delle planimetrie. L'impianto icnografico spesso si propone con evidente irregolarità dovuta ad imperizia costruttiva, o a costrizioni dettate dal sito, ed altre volte ad accurate operazioni di correzione ottica così come vedremo applicate nella Cattolica di Stilo.

Particolarmente calzante appare il confronto tra gli apparati tarsici delle opere calabresi di età normanna con quelli delle contemporanee chiese d'oltrestretto. Basti pensare a S. Giovanni Vecchio, a S. Maria de' Tridetti, che non possono non essere affiancate alle già citate chiese siciliane di *Val Demone*.

L'uso di laterizi di acceso colore posti in ordine variegato; le alte lesene che reggono archetti binati zoppi, come nel caso di Santa Maria di Mili (*fig. 68.II*); i semi-archetti a coda di rondine come in S. Maria de' Tridetti; o gli archi incrociati come in S. Giovanni Vecchio; le ghiere a ventaglio di mattoni disposte a disegnare incavi nelle superfici esterne delle murature o a descrivere il contorno di monofore a tutto sesto; l'incastro dei volumi guidati dalla cupola spesso affogata in un alto tamburo; sono tutti caratteri identificativi di un'architettura religiosa decisamente affine, che pone un ideale ponte culturale bizantino tra le due sponde dello stretto.

Di rilevante importanza è, inoltre, in queste chiese basiliano-normanne, l'impianto icnografico. In esse si nota una netta distinzione tra il corpo delle navate e quello del santuario, separati sia visivamente che funzionalmente dall'iconostasi, e, a volte, da due livelli diversi (più alto quello del santuario). Questo tipo di schema costruttivo, interesserà largamente anche altre costruzioni non basiliane della Sicilia. E' da sup-



*fig. 68.II*  
*Mili. Chiesa di S. Maria, abside.*

<sup>22</sup>IVI, 1990, p.72-73.

<sup>23</sup>Es.: le colonne della Cattolica di Stilo.

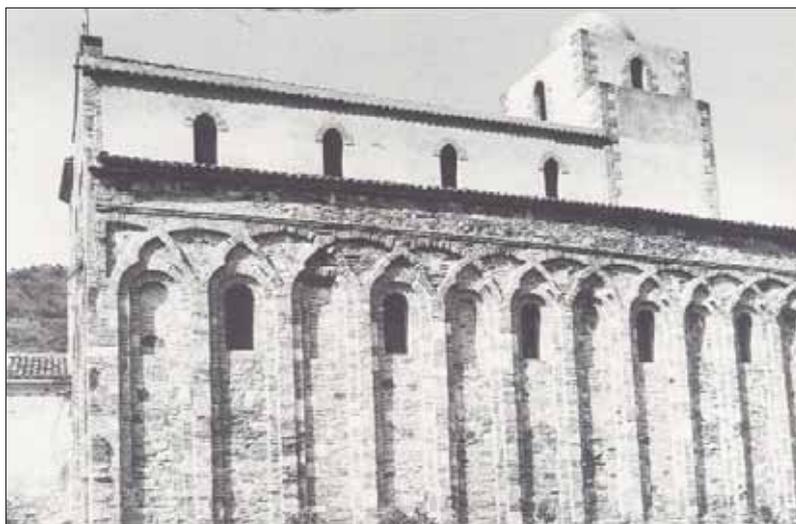
porre, infatti, che qui, per gran parte del secolo XII, il rito bizantino fosse predominante su quello latino. Ciò richiese, naturalmente, un adeguamento, su tutto il territorio della regione, delle nuove costruzioni chiesastiche, basiliane e non, alla ritualità orientale.

Le due culture islamica e bizantina non saranno, quindi, rigidamente distinte tra loro, ma, anzi, entreranno in reciproca relazione proprio dopo la conquista normanna dell'isola. La politica che i conquistatori tengono verso i vinti musulmani non distrugge né annulla l'ordine socio-economico ed amministrativo esistente.

*Sono piuttosto i vincitori ad attingere alla cultura statuale, giuridica e amministrativa dei vinti, nonché a tutto quel patrimonio di esperienze tecnologiche e organizzative che hanno resa prospera l'isola in epoca musulmana<sup>24</sup>.*

E', quindi, attraverso i Normanni che si crea un'inevitabile rete di relazioni culturali e artistiche che finirà per farsi sentire anche nelle costruzioni religiose basiliane calabresi.

Basti pensare alla superficie esterna dell'abside di S. Giovanni Vecchio a Bivongi con l'inusuale - per la Calabria - apparato decorativo costituito da alte lesene sormontate da archi intrecciati di derivazione tipicamente islamica (fatimita)<sup>25</sup>. E' questa una decorazione parietale che possiamo ritrovare, disposta su pareti piane, in esempi di chiese basiliane



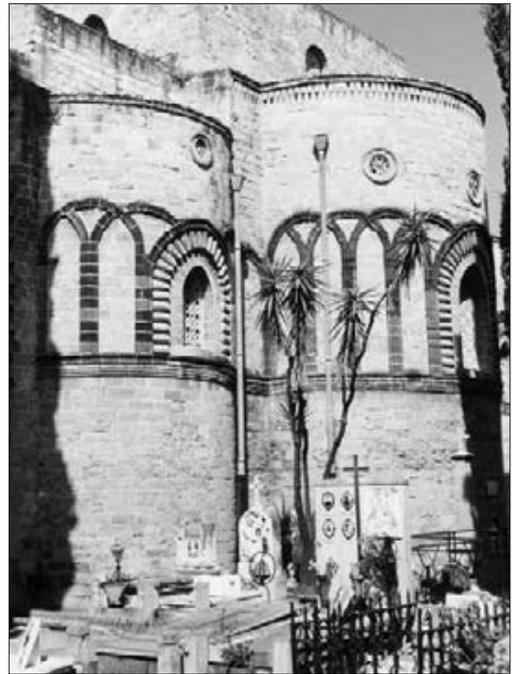
*fig. 69.II*  
*Itála. Chiesa di S. Pietro, veduta laterale.*

<sup>24</sup>G. BELLAFFIORE, *op. cit.*, p. 15.

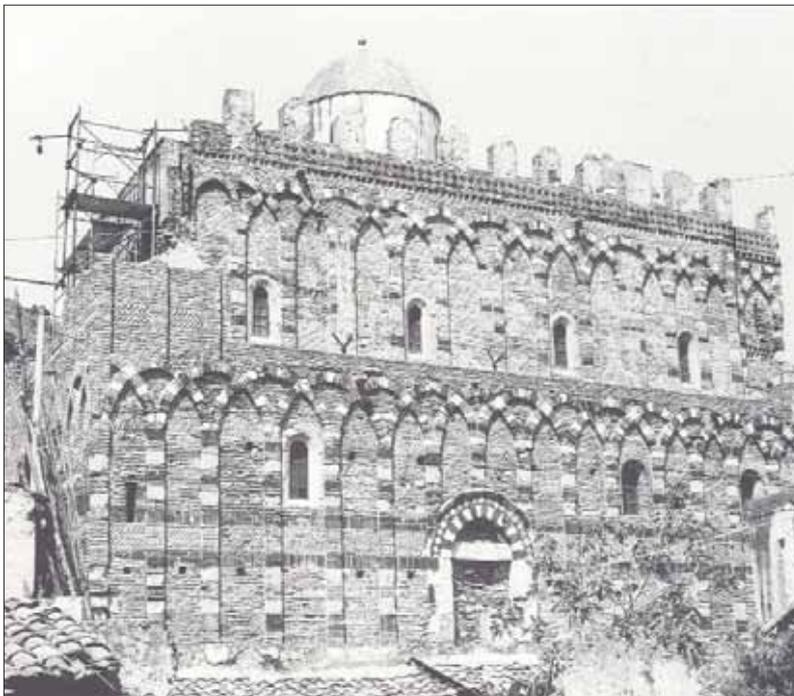
<sup>25</sup>La denominazione fatimita deriva da Fatima, figlia di Maometto, della quale i capi di tale popolazione si proclamano discendenti. Le loro origini sono orientali e precisamente iraniche e mesopotamiche.

siciliane come S. Pietro d'Itála (*fig. 69.II*) e SS. Pietro e Paolo d'Agrò (*fig. 70.II*) mutate però da più alti e illustri esempi di costruzioni siculo-islamiche di età normanna. Si ricordino, a tal proposito, le absidi esterne di S. Spirito a Palermo (*fig. 71.II*) e quelle della Cattedrale di Monreale (*fig. 72.II*): in queste ultime, però, gli archi delle decorazioni sono a sesto acuto.

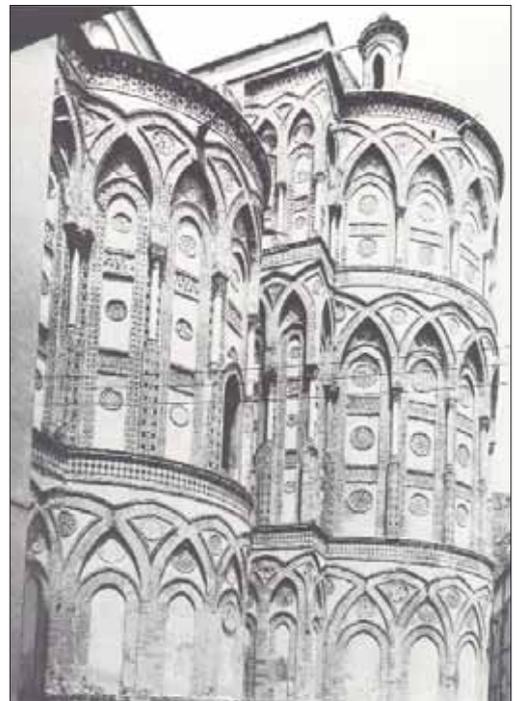
E' evidente, in tutto ciò, una particolare predilezione della cultura fatimita per gli aspetti geometrici e simbolici delle forme architettoniche che avranno una grande influenza sull'articolata e complessa genesi geometrica delle cupole di S. Giovanni Vecchio, di S. Maria de' Tridetti - entrambe risalenti al periodo immediatamente successivo alla dominazione normanna - e nella chiesa di S. Anna a Palizzi probabilmente riferibile al XVI-XVII secolo. Forti saranno le analogie geometriche e formali con alcune architetture islamiche della Sicilia. Le cupole palermitane di S. Cataldo, S. Maria dell'Ammiraglio, S. Giovanni degli eremiti, S. Maria Maddalena e della Zisa con la loro complessa costruzione geometrica e i loro forti caratteri simbolici sono, come vedremo, un'evidente testimonianza di una cultura architettonica fatimita che farà sentire il suo peso in maniera non marginale



*fig. 71.II*  
Palermo. Chiesa di S. Spirito, absidi.



*fig. 70.II*  
Agrò. Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, veduta laterale.



*fig. 72.II*  
Monreale. Cattedrale, absidi.

sulle costruzioni basiliane calabre di epoca normanna.

Appare chiaro, pertanto, quanto sia difficile compiere una individuazione schematica dei caratteri identificativi dell'architettura basiliana calabrese. Per uno studio critico di tali monumenti sarà più che mai necessaria una valutazione strettamente connessa agli aspetti storici del periodo oggetto di ricerca, al fine di consentire un inquadramento corretto delle variegata manifestazioni architettoniche entro i limiti storici, culturali e artistici che gli sono propri. Radici bizantine, influenze islamiche, matrici latino-cluniacensi, sono gli ingredienti di una produzione di straordinaria eterogeneità che trova luogo in Calabria, tra XI e XII secolo, grazie ad una storia segnata da successive dominazioni che hanno inevitabilmente prodotto una cultura architettonica particolarmente stratificata e aperta a nuove e interessanti sperimentazioni.

tipologie Tre chiese tre tipologie Tre chiese tre tipologie Tre chiese tre tipologie Tre chiese tre

### Capitolo III

e tipologie Tre chiese tre tipologie Tre chiese tre tipologie Tre chiese tre tipologie Tre chiese

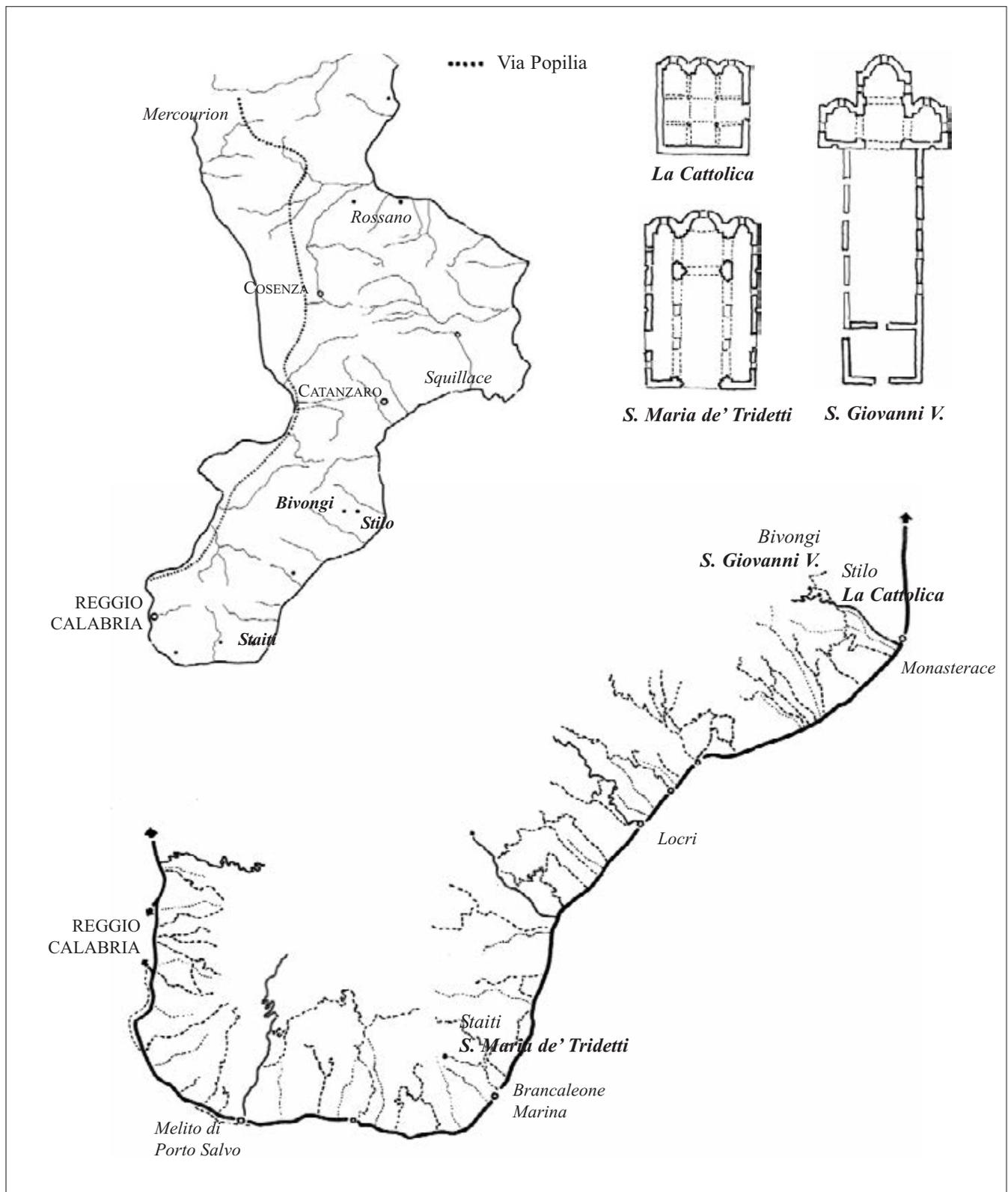


fig. 1.III  
Localizzazione delle tre chiese: La Cattolica; S. Giovanni Vecchio; S. Maria de' Tridetti.

## Tre chiese tre tipologie

Sono molti, lo abbiamo visto, i segni lasciati sul territorio calabrese dal passaggio della dominazione bizantina che riuscirà a dare luogo, nei cinque secoli della sua esistenza, ad una profonda e inesorabile penetrazione culturale. Anche dopo la conquista normanna della Calabria, i caratteri culturali e artistici e le stesse maestranze locali che già avevano costruito monumenti in età bizantina continuano a manifestare il loro profondo legame con la forte e consolidata tradizione orientale. I caratteri delle nuove costruzioni religiose basiliane, però, risentiranno, sotto la dominazione degli Altavilla, di una tradizione architettonica normanna più ibrida, accumulata in decenni di scorrerie lungo la penisola italica fino a giungere in Sicilia, roccaforte, in quel tempo, del dominio musulmano.

Motivi politici di rapporti col papato, origini nordiche, opportunistica tolleranza verso le tradizioni locali e contaminazioni provenienti dal mondo islamico, diventano ingredienti di un'irripetibile 'sperimentazione' architettonica concretata tra le due sponde dello Stretto. E' qui che il gusto 'artigianale' delle maestranze locali, e il cromatismo bizantino, si fondono irripetibilmente con tipologie ibride di derivazione nordica e con il profondo gusto per il 'calcolo' geometrico del mondo islamico.

Si possono distinguere, pertanto, due diversi tipi di produzione architettonica: la prima con caratteri più rigidamente bizantini, seppur mediati da una tradizione costruttiva locale, che si manifesta fino alla caduta dell'Impero d'Oriente avvenuta nel secolo XI; la seconda, che chiameremo bizantino-normanna, successiva alla conquista degli Altavilla, si proporrà, invece, con caratteri più complessi e variegati, sintesi di una più articolata 'integrazione' culturale.

La Cattolica di Stilo, con la sua tipologia centrica a croce greca inscritta e con le sue cinque cupole, denuncia in maniera evidente la sua appartenenza ad un'epoca ed ad una tradizione culturale ed architettonica tipicamente bizantina che, come vedremo, avrà i suoi chiari riferimenti in terra greca. E' attraverso l'analisi geometrica e spaziale di tale monumento che si riescono a cogliere le trasformazioni geometriche e le 'deroghe' locali rispetto ad uno schema spaziale saldamente consolidato nella tradizione orientale del medio e tardo-bizantino.

Alla seconda produzione, d'epoca normanna, appartengono,

invece, le due chiese di S. Giovanni Vecchio a Bivongi e S. Maria de' Tridetti a Staiti, entrambe a pianta longitudinale ed accomunate da un analogo schema geometrico strutturale relativo alla cupola di copertura del bema che svela una chiara derivazione islamica. Nel primo caso tale schema, particolarmente pronunciato in altezza, si sovrappone ad un impianto a navata unica con coro tripartito di evidente origine nordica; nella chiesa di Staiti, invece, la cupola a nicchie angolari si applica ad un impianto di tipo basilicale a tre navate. Lo studio di tali monumenti ci consente, pertanto, di evidenziare analogie e differenze di due costruzioni contemporanee – entrambe successive alla conquista normanna – legate da una comune matrice geometrica. Tale confronto, ci permetterà, inoltre, con l'aiuto di fonti documentarie e di un accurato rilievo filologico, di formulare un'ipotesi di interpretazione e lettura della 'possibile' conformazione originaria della chiesa di S. Maria de' Tridetti, di cui oggi rimangono purtroppo soltanto alcuni ruderi.

## *Tra forma e geometria: la Cattolica di Stilo*

### *La conformazione architettonica e la tradizione bizantina*

La Cattolica sorge arroccata sulle pendici del monte Consolino, aggrappata alla parete rocciosa, in posizione di sicuro dominio rispetto alle costruzioni del paese, con i volumi variamente articolati e decorati delle cupole che si stagliano sullo sfondo del cielo e della vallata dello Stilaro. Alla piccola chiesetta si accede mediante un'esile stradina lastricata di pietre che appare come scavata sulla falda del monte. La chiesa rivolge l'accesso verso tale strada e porge le absidi ad oriente, in direzione del paese e della vallata sottostante. Lo spazio su cui sorge il monumento appare anch'esso rubato al monte, in parte scavato nella roccia ed in parte ampliato, sui lati orientale e settentrionale, attraverso la costruzione di un pianoro contraffortato realizzato in pietra locale.

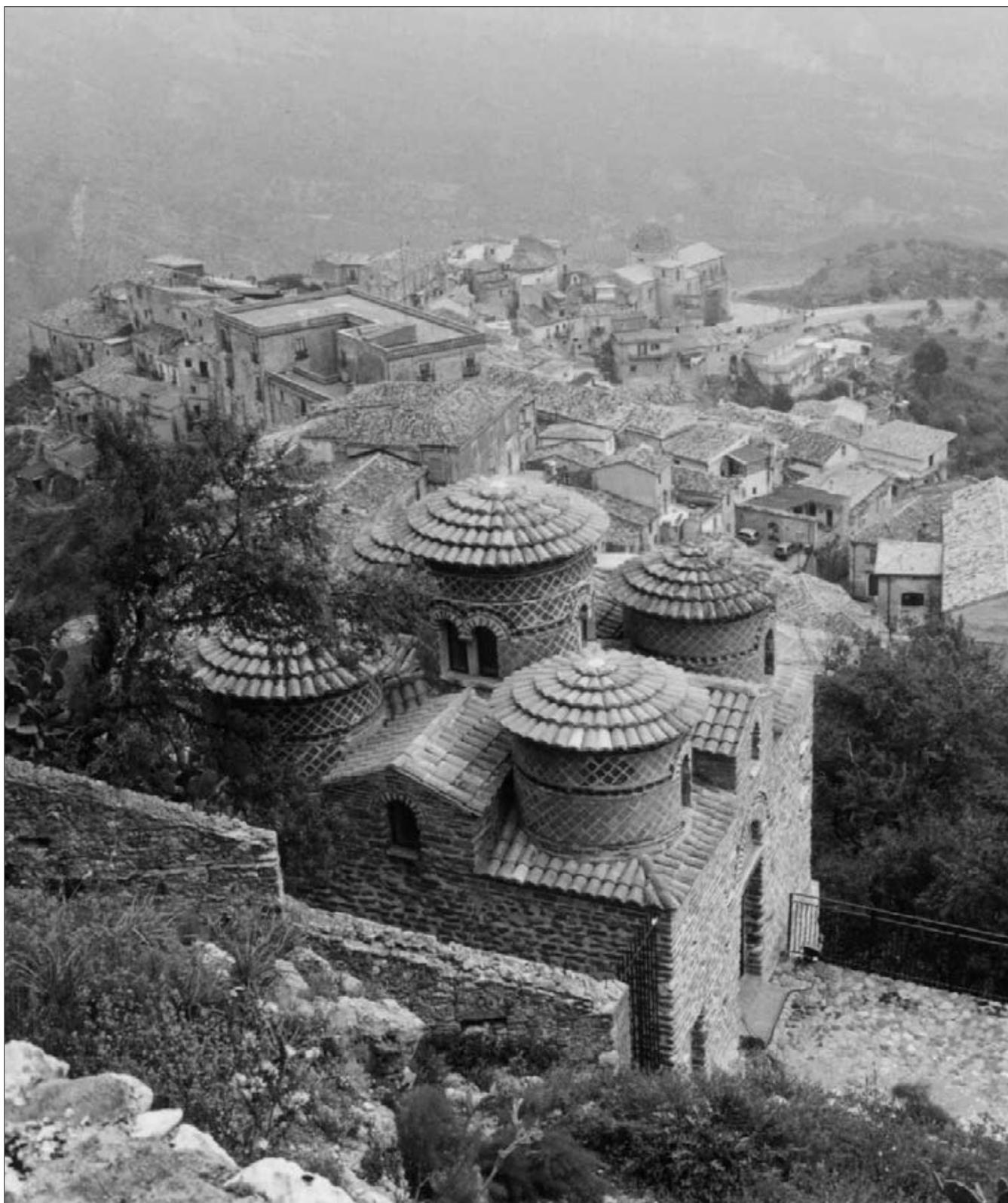
Controversa appare la sua datazione ritenuta, dai più, riferibile alla fine del X e agli inizi del XI secolo. Altrettanto dubbia sembra essere l'originaria destinazione dell'edificio, da qualcuno ritenuta annessa alla chiesa madre della città, come si dovrebbe dedurre dal significato bizantino del titolo che essa porta. Altri, come il Venditti, preferiscono attribuire a tal edificio il significato di *χαθολικον* che la individuerrebbe come chiesa principale di un monastero, o, come appare più probabile, riferendosi alla tradizione del monachesimo basiliano in Calabria, di una serie di laure presenti nei dintorni.

Ciò che appare evidentemente all'occhio del visitatore che percorre la strada pedonale di accesso, allorché dietro la curvatura del monte appare la costruzione della Cattolica, è la sobria 'monumentalità' della piccola dimensione di tale edificio.

*[...] in base al rilievo di Teodoru, - scrive Bozzoni - il lato del quadrato di base (24 piedi bizantini) è pari all'altezza totale, fino alla cornice di coronamento del tamburo centrale ed il rettangolo della facciata, da terra alla gronda orizzontale del tetto, sembra determinato mediante il rapporto geometrico di uno a radice di tre<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup>C. BOZZONI, *L'Architettura*, in AA.VV., *Storia della Calabria Medievale. Culture arti tecniche*, Gangemi Ed., Tivoli, 1999, pp. 279-280.

Più precisamente, da rilievo effettuato su luogo, possiamo affermare che la facciata di accesso si presenta con un lato di



*fig. 2.III*  
*Stilo. Cattolica, veduta dal monte Consolino.*

base pari a circa 7.40 m ed un'altezza fino alla gronda pari a 4.00 m, con una proporzione che si scosta di poco rispetto a quella segnalata da Teodoru.

Lo spazio interno presenta un quadrato lievemente schiacciato, suddiviso, dall'iscrizione di una croce greca, in nove spazi uguali. Nei quattro spazi mediani rispetto ai lati del quadrilatero si individuano quattro coperture a botte che segnano i bracci della croce, e nello spazio centrale, risultante dalla loro intersezione, si innalza una cupola di chiara conformazione bizantina. Il tradizionale sistema costruttivo, costituito dagli archi a tutto sesto delle volte, dai pennacchi sferici, dal tamburo cilindrico al di sopra del quale si innalza la calotta emisferica, che raggiunge alla sua sommità una quota pari a 6.81 m rispetto al piano di calpestio, viene sorretto da quattro esili colonnine – tre di marmo e una di granito – sottratte, secondo la tradizione del tempo, da antichi edifici romani. Nei quattro spazi ad angolo si innalzano altrettante cupole, in tutto analoghe a quella centrale, ma con altezza in chiave lievemente ridotta, 5.59 m dal piano di calpestio.

Sulla destra della porta d'ingresso, sul lato orientale - secondo una tipologia consolidata nella tradizione bizantina – si aprono tre absidi con funzione di *bema*, *pròtesis* e *diaconicòn* che non assumono però, grazie ad una profondità particolarmente ridotta – ogni abside ha un raggio di circa 56 cm - alcuna valenza prospettica. Lo spazio interno appare dominato da una visione centrica. La soluzione delle absidi, afferma il Venditti,

*[...] è pienamente coerente con quella di chiese calabresi, siciliane e pugliesi; essa si differenzia sia dalla scuola di Costantinopoli che dalla scuola greca: nel primo caso il santuario è giustapposto alla pianta a croce greca, mentre nel secondo setti murari con porte separano il bema dalla protesis e dal diaconicon. [...] Basterebbe considerare la profonda differenza che intercorre tra le absidi della Cattolica e quelle di S. Teodoro (Kilisse Cami) a Costantinopoli (X-XIII sec.), illustrata dal Talbot Rice, o della Panaghia Kalkeon (Kezancilar Cami) di Salonicco pubblicata dal Millef.*

<sup>2</sup>A. VENDITTI, *Architettura bizantina nell'Italia Meridionale. Campania Calabria, Lucania*, Vol. II, ESI, Napoli, 1967, p. 856-58.

L'architettura della Cattolica così come quella della chiesa

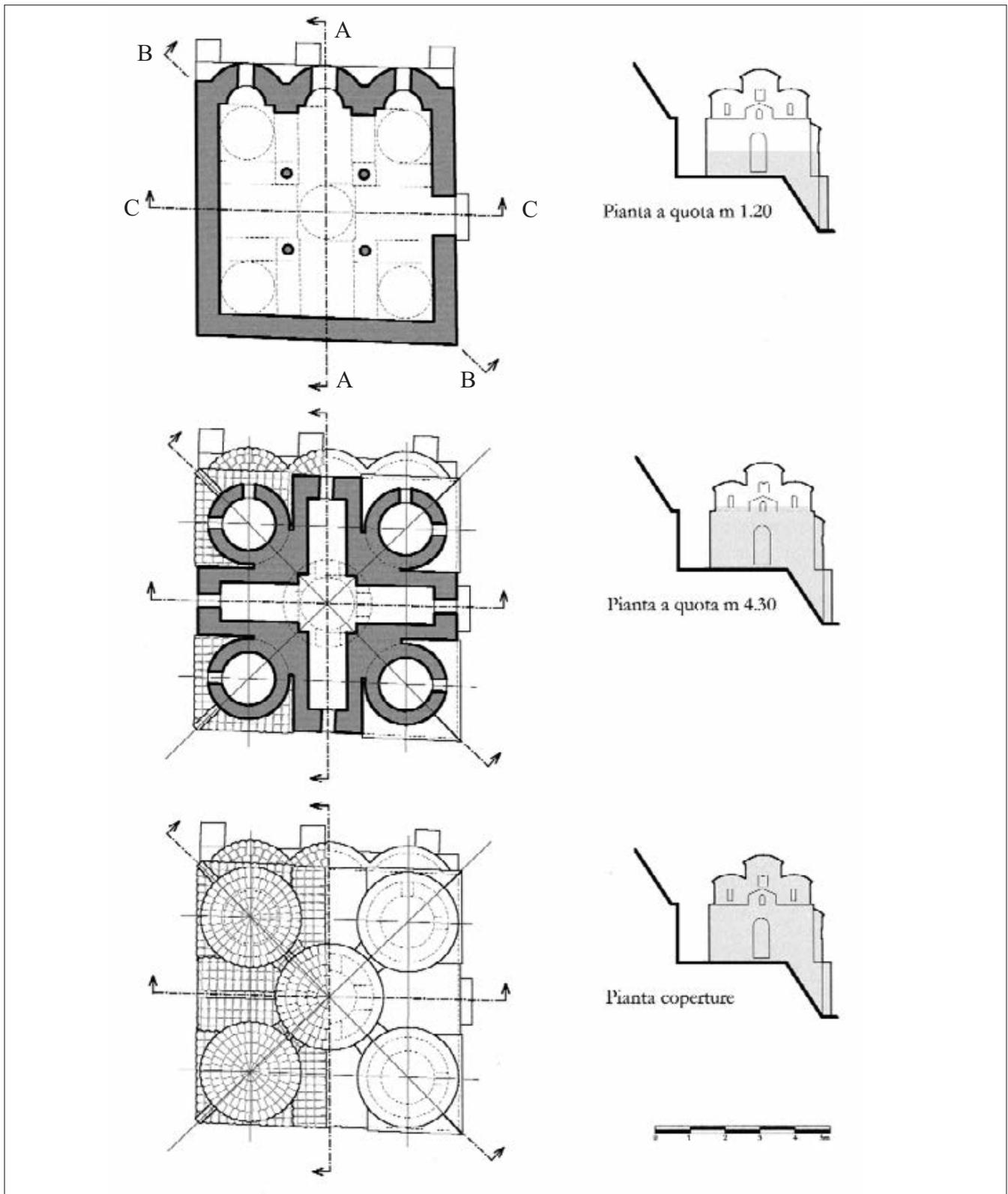


fig. 3.III  
 Stilo. Cattolica, piante.

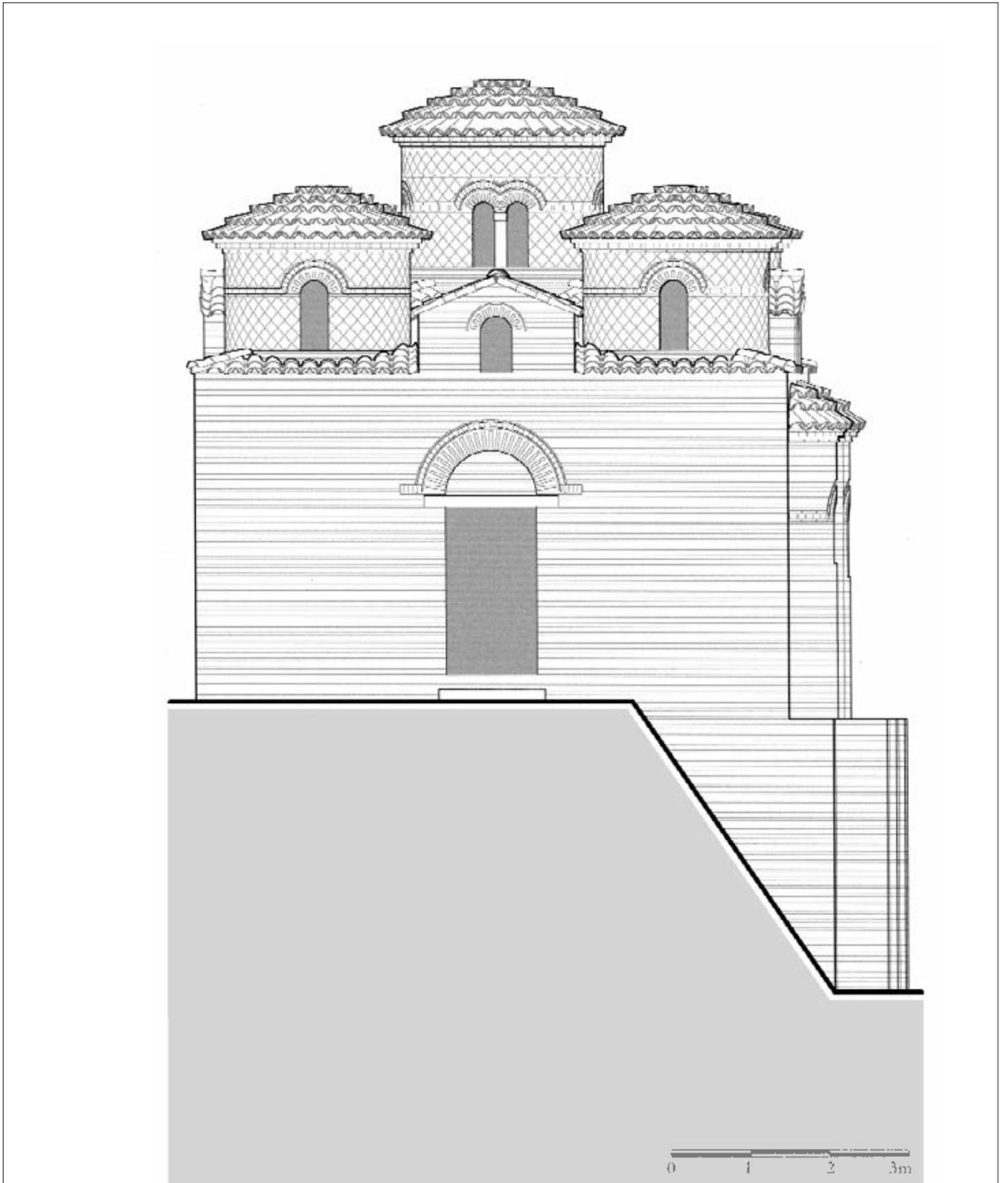
gemella di S. Marco a Rossano si configura, pertanto, come applicazione del tutto originale rispetto ai modelli di origine orientale. La sapienza costruttiva proveniente dalla sponda opposta del mediterraneo trova qui una sua peculiare applicazione. E' un'architettura quella della Cattolica che, come afferma il Bozzoni, pur essendo sorta in una remota provincia dell'Impero, non può collocarsi in una categoria di 'arte povera'. Un'attenta analisi dell'edificio non può che rivelare, pur nella ridotta dimensione e nell'estrema modestia dei mezzi, un attento e accorto controllo dimensionale dell'edificio. Persino quelle che potrebbero sembrare delle anomalie costruttive quali la disposizione del vano d'ingresso non in linea con l'assialità della volta a botte segnata dalla piccola monofora, o la vistosa deformazione dell'angolo di sud-ovest, o ancora lo scostarsi del piano della facciata d'ingresso dall'ortogonalità rispetto alla direzione della volta a botte centrale, non possono essere episodi addebitabili ad un'insipienza costruttiva, o ad un'irrisolta necessità di adeguare la costruzione alla ristretta conformazione del sito, ma - come nota il Bozzoni - potrebbe rispondere, piuttosto, al desiderio dei costruttori di guidare l'attenzione dell'osservatore verso la parete presbiteriale posta sulla destra, facendo uso di accorgimenti visuali - diffusi nella tradizione tardoantica e medievale - e 'correzioni ottiche' che mirano a guidare ed espandere lo spazio verso le absidi e quindi verso oriente. E' un'ipotesi, questa, che trova conferma nella perizia costruttiva e nell'attenzione mostrata da tali maestranze per la realizzazione di altri aspetti dell'edificio, quali le preziose e attente cure dedicate all'apparato decorativo esterno e l'accorto dosaggio delle fonti luminose.

#### *Lo spazio luminoso*

Il tema della luce ha sempre assunto un ruolo determinante nell'architettura di ogni tempo e si è da sempre legato ad aspetti simbolico-religiosi. In tutte le religioni di ogni tempo la luce ha assunto un significato catartico, simbolo del bene, della divinità, della verità contrapposto [...] *all'oscurità, intesa come emblema dell'errore e delle forze del male*<sup>3</sup>[...]. Tale evidente e conflittuale dualismo simbolico tra Bene e Male, diffusosi, con ogni probabilità, dal VII sec. a.C. con le dottrine di Zaratustra e Zoroastro, troverà un'ampia diffusione successivamente sia nel mondo greco che in quello giudaico

<sup>3</sup>L. CREMONINI, *Luce. Luce naturale luce artificiale*, Alinea Editrice, Sesto F. (FI), 1992, p.19.





*fig. 5.III*  
*Stilo. Cattolica, prospetto della facciata meridionale.*

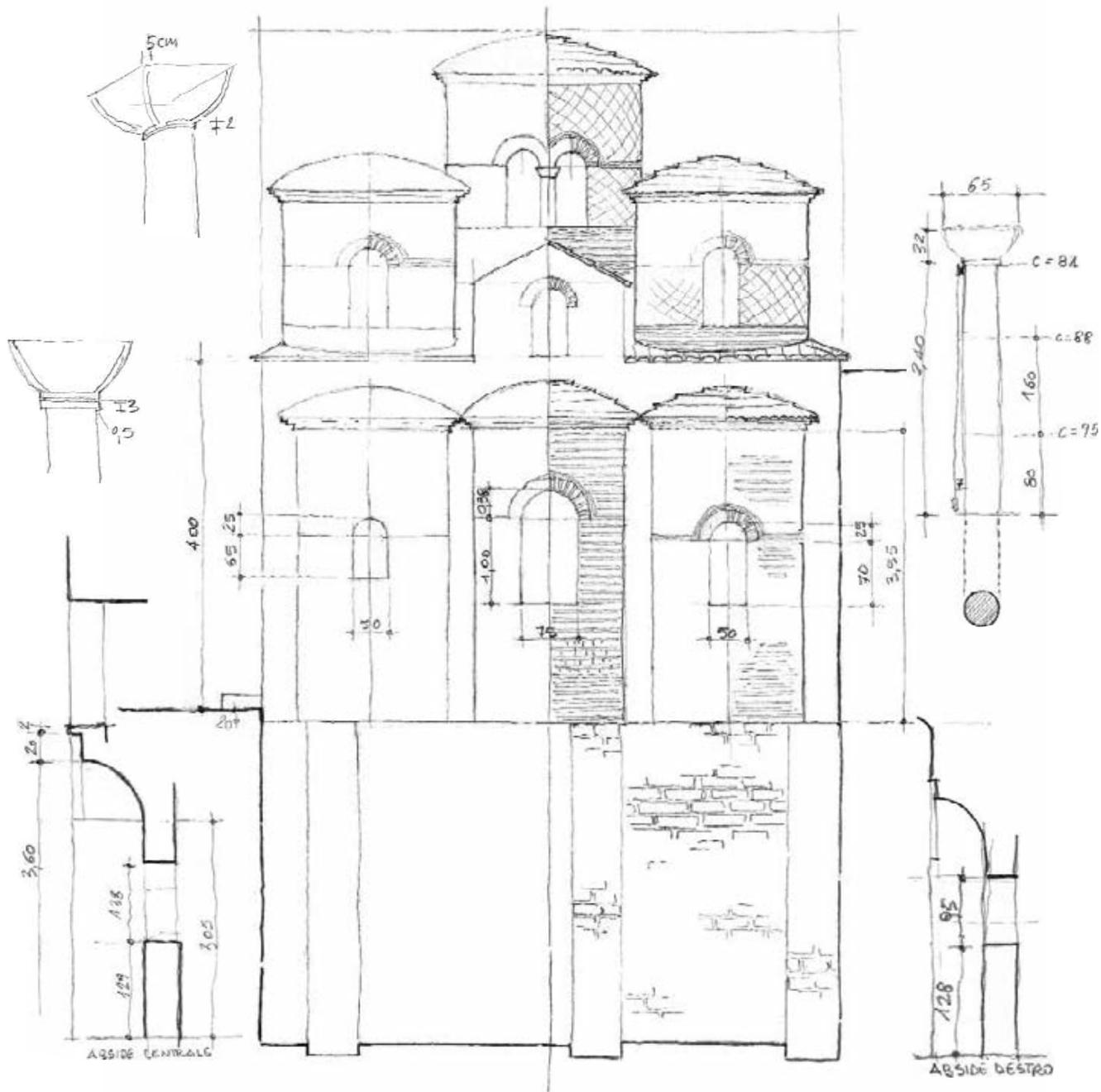
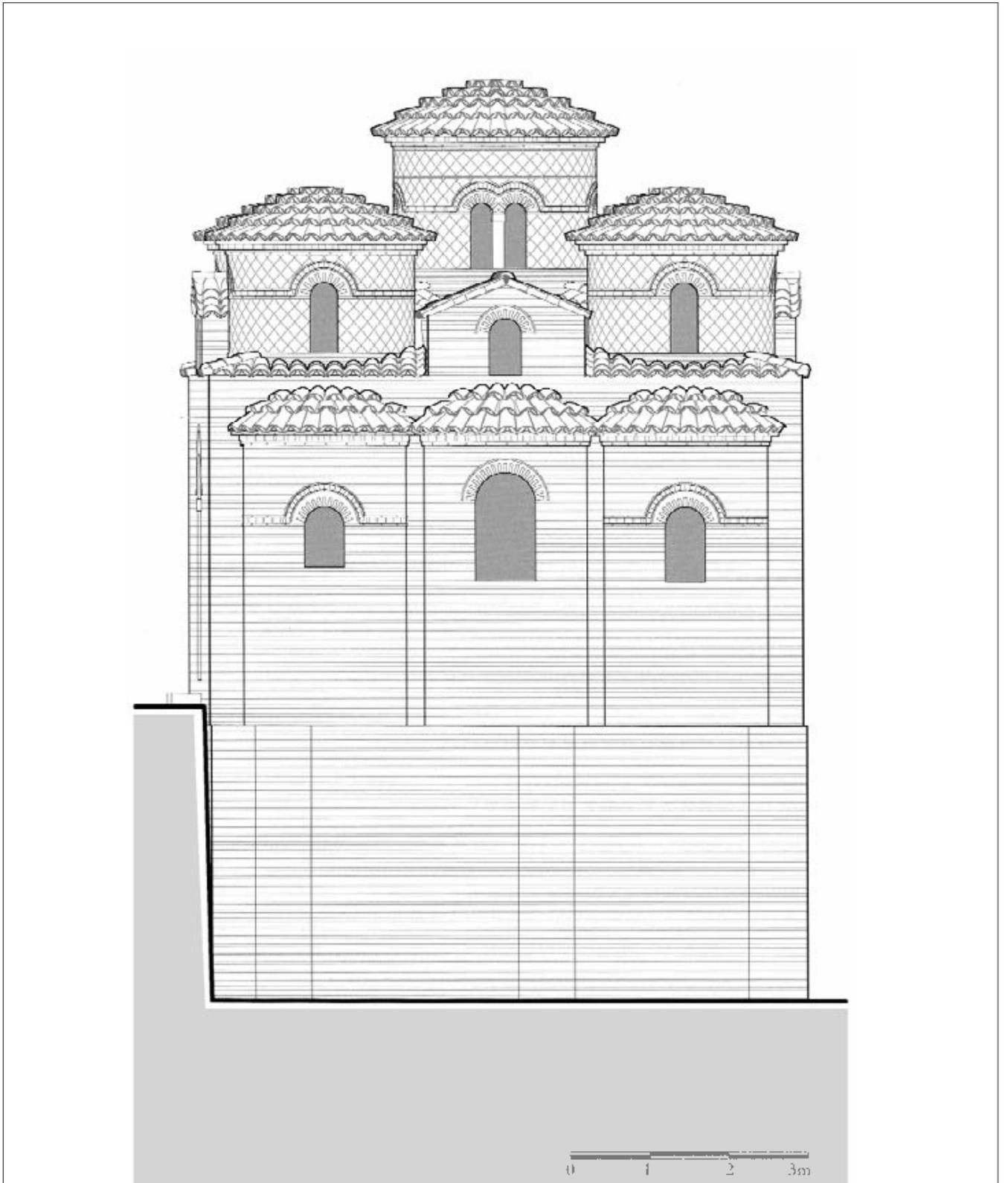


fig. 6.III  
 Stilo. Cattolica, appunti di rilievo: eidotipo della facciata orientale.



*fig. 7.III*  
*Stilo. Cattolica, prospetto della facciata orientale.*

e cristiano. La luce diventa simbolo delle forze del bene, delle divinità positive, della vita, della prosperità e, più in generale, del potere.

Tale forma simbolica trovava applicazione nei fondi dorati della pittura e dei mosaici bizantini. La luce divina, in tali rappresentazioni, compiva un effetto di sfolgorante smaterializzazione che, attraverso la trascendenza dalla materia, puntava alla rappresentazione dello Spirito. Non bisogna dimenticare il carattere acheropita<sup>4</sup> delle icone appartenenti alla tradizione del cristianesimo bizantino, che conferiva loro ideologicamente e materialmente un alone di magica discendenza divina.

Analogamente, nelle architetture bizantine, la luce diffusa dalle sorgenti d'illuminazione naturale, generalmente poste nella parte alta delle costruzioni, compie una mistica dissoluzione della materia nel colore e nei riflessi delle decorazioni a mosaico. Tutto s'impresiosisce a tal punto da smaterializzarsi e dissolversi nell'aspirazione mistica ad una superiore idea spirituale. E' una caratteristica, questa, ricorrente nel mondo bizantino che

*[...] in ogni campo, dalla stoffa alla miniatura al metallo, [...]raggiunge un livello così alto da darsi come forma di pensiero, quasi una filosofia. E' infatti pensata come il modo di interpretare, raffinare, sublimare la materia, ridurla al valore spirituale della forma-simbolo<sup>5</sup>. [...]*

Nella Cattolica non sono presenti opere musive, e la decorazione delle pareti è affidata ad opere ad affresco di cui poco oggi resta. Non per questo, però, il tema della luce e della dissoluzione cromatica assumono minore rilevanza nella definizione volumetrica dello spazio interno. La povertà dei mezzi adottati non va confusa con la rinuncia alla qualità architettonica e spaziale, ma risponde coerentemente all'ideale di povertà ed essenzialità perseguito dagli anacoreti che costruirono il monumento. *Nell'impossibilità di realizzare uno spazio trascendente, tutto "disciolto nel colore", mediante mosaici ed affreschi<sup>6</sup> [...]*, qui si cerca di esaltare, attraverso un accurato rapporto tra quantità luminose e quantità spaziali, uno spazio denso di capacità emotive. Il tema tipicamente bizantino della gradazione luminosa che smaterializza e dissolve nel colore i limiti dello spazio, trova pertanto nella

<sup>4</sup>Non eseguito da mani umane.

<sup>5</sup>G.C. ARGAN, *Storia dell'Arte italiana – vol. I Dall'antichità a Duccio*, Sansoni Editore, Firenze, 1997, p. 223.

<sup>6</sup>A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 856.

Cattolica una sua applicazione attraverso un'accorta disposizione e un attento dosaggio delle fonti luminose.

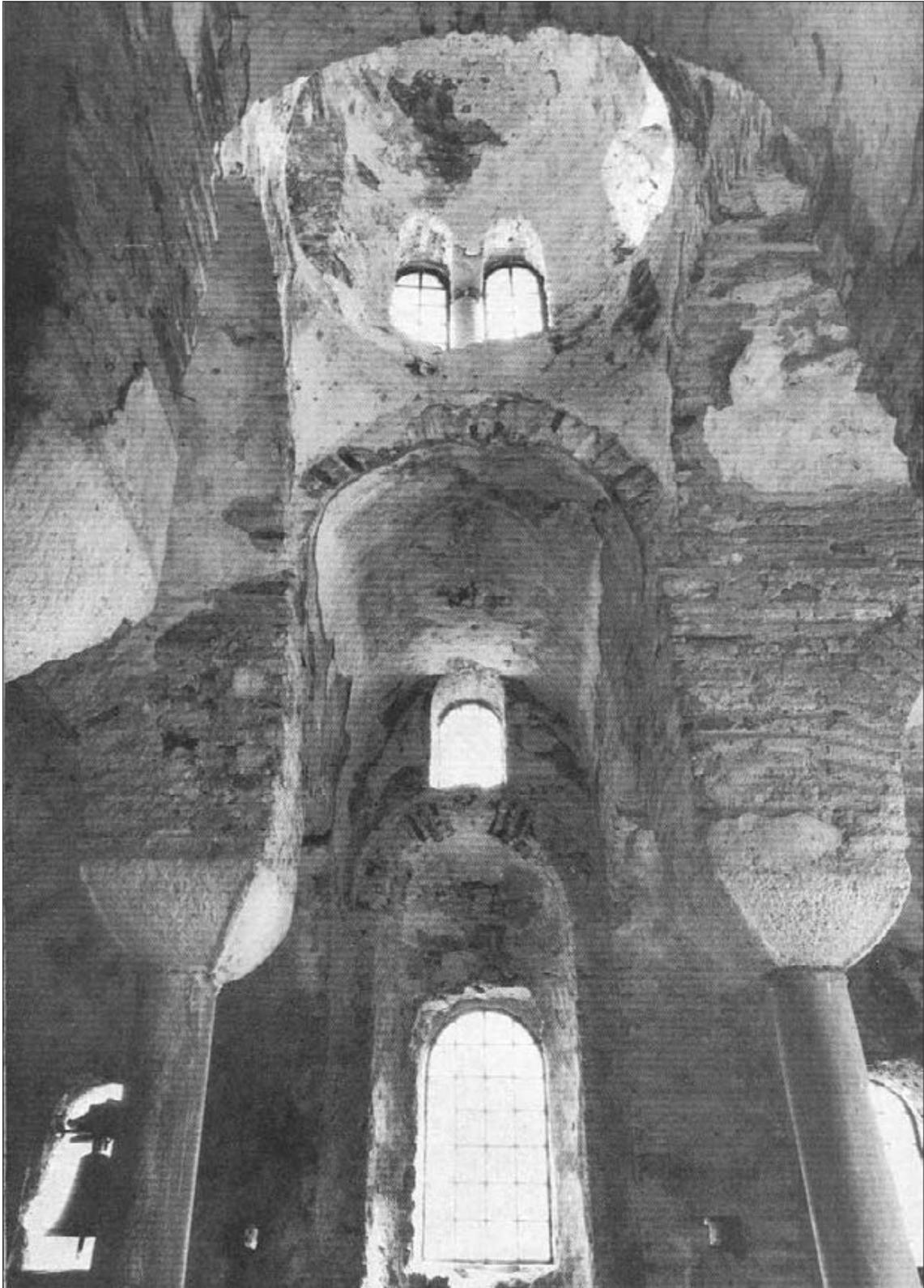
*[...] tutte le fonti di illuminazione, a parte l'ingresso e le finestre nelle tre absidi, si aprono al di sopra dell'imposta delle volte, che coincide pressappoco con la linea di gronda esterna del parallelepipedo di base. In questo modo risulta esaltata la direttrice verticale dello spazio, mentre la zona inferiore, quella percorsa dai fedeli, rimane soffusa da una chiara penombra di effetto assai mistico, al confronto della luminosità acciaccante (al mattino) della parete absidale, cui faceva riscontro un tempo, alla tremula luce delle candele, lo splendore delle murature affrescate<sup>7</sup>.*

Si determina, pertanto, un involucro luminoso che sembra calarsi dall'alto e che crea effetti di penombra e atmosfere avvolgenti squarciate dalle quantità luminose di maggiore intensità provenienti dalle quattro bifore poste sul tamburo della cupola centrale. Nelle quattro cupole angolari si aprono invece delle più esili monofore - una per ognuna sulle cupole rivolte verso la parete rocciosa, due sulle altre - che non riescono, comunque, a controbilanciare la maggiore 'forza spaziale' dei raggi provenienti dalla cupola mediana. L'osservatore viene pertanto attirato e quasi costretto a muoversi verso lo spazio centrale e a innalzare il capo per cogliere la sensazione di un pozzo 'inverso' ricolmo di luce.

E' così, grazie al dosaggio luminoso, che si ricostruisce una seppur elementare organizzazione gerarchica negata dalla conformazione dell'impianto icnografico. La divisione della pianta in nove spazi uguali, viene, difatti, smentita da un'accorta disposizione gerarchica delle fonti d'illuminazione artificiale.

Al di sotto dell'imposta delle volte, si propone un'ulteriore direzione di espansione luminosa, proveniente dalla parete absidata rivolta ad oriente, con le sue tre bucatore - di larghezza maggiore quella centrale pari a 75 cm rispetto ai 50 cm di quelle laterali - ricavate sulle superfici curve delle absidi. Tale direzione sembra confermata dalla presenza di due monofore sui tamburi di ognuna delle due cupole rivolte ad est. Sui tamburi delle altre due rivolte verso monte, l'intensità luminosa viene, invece, ridotta dalla presenza di una sola

<sup>7</sup>C. BOZZONI, *La Cattolica di Stilo*, Edizioni effemme, Chiaravalle Centrale (CZ), 1977, p.37.



*fig. 8.III*  
*Stilo. Cattolica, interno.*

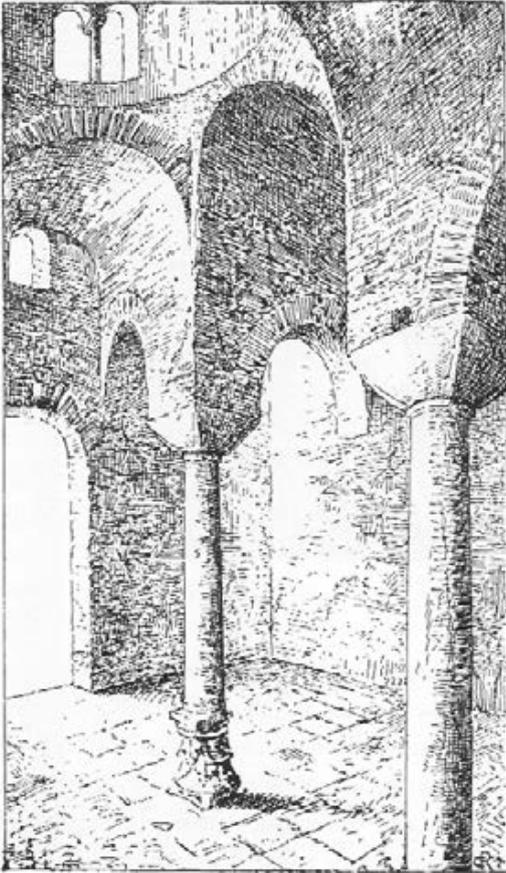


fig. 9.III  
Stilo. Cattolica, interno.

monofora per ogni cupola. E' chiaro l'intento di segnare una direzione visiva, che viene però risolta, come nota il Bozzoni, [...] in termini di luce e di colore, ma non per una diversa materialità spaziale<sup>8</sup> [...]

Due sembrano essere, pertanto, le direzioni visive segnate dalle fonti luminose: quella orizzontale - seppure di minore intensità e senza alcuna intenzione prospettica - verso oriente luogo della nascita di Cristo ed una più intensa, verticale, verso il Cielo, sede del divino. La funzione gerarchica, abdicata dall'architettura 'solida', viene assunta dallo spazio atmosferico luminoso.

Da sottolineare è, in tale contesto, una particolarità difforme da altre architetture bizantine che tendevano ad assecondare la penetrazione luminosa all'interno dell'ambiente tramite la realizzazione di strombature sugli stipiti delle finestre. Nella Cattolica ciò non si verifica, ma, al contrario, gli stipiti si mantengono sempre ortogonali alla parete esterna, e, anche quando la superficie curva delle absidi suggerirebbe una loro disposizione radiale, gli stipiti si mantengono tra loro paralleli, quasi a sottolineare una loro 'indifferenza' alla penetrazione della luce.

#### *Grande forma in piccola dimensione*

Come già detto, l'impianto planimetrico della Cattolica deriva da uno schema costruttivo proveniente dalla capitale dell'Impero, che trova a Stilo e a Rossano in S. Marco una sua peculiare applicazione. Tale particolarità è data dalle dimensioni, pressoché identiche, dei cinque spazi cupolati, in difformità agli esempi già menzionati e presenti in località meno provinciali dell'Impero.

*[...] la tendenza alla unificazione dimensionale degli elementi architettonici e degli spazi, che si osserva nelle due chiese calabresi, si riscontrebberebbe a Creta, e rappresenterebbe la fase estrema di un processo di progressiva trasformazione del modello originario caratterizzato dalla prevalenza della cupola centrale, iniziato nelle costruzioni della grande isola egea, che a Stilo, con la scomparsa di ogni differenza, tradisce l'incomprensione dei principi strutturali e simbolici alla base della concezione bizantina dell'edificio reli-*

<sup>8</sup>Ivi, p.38.

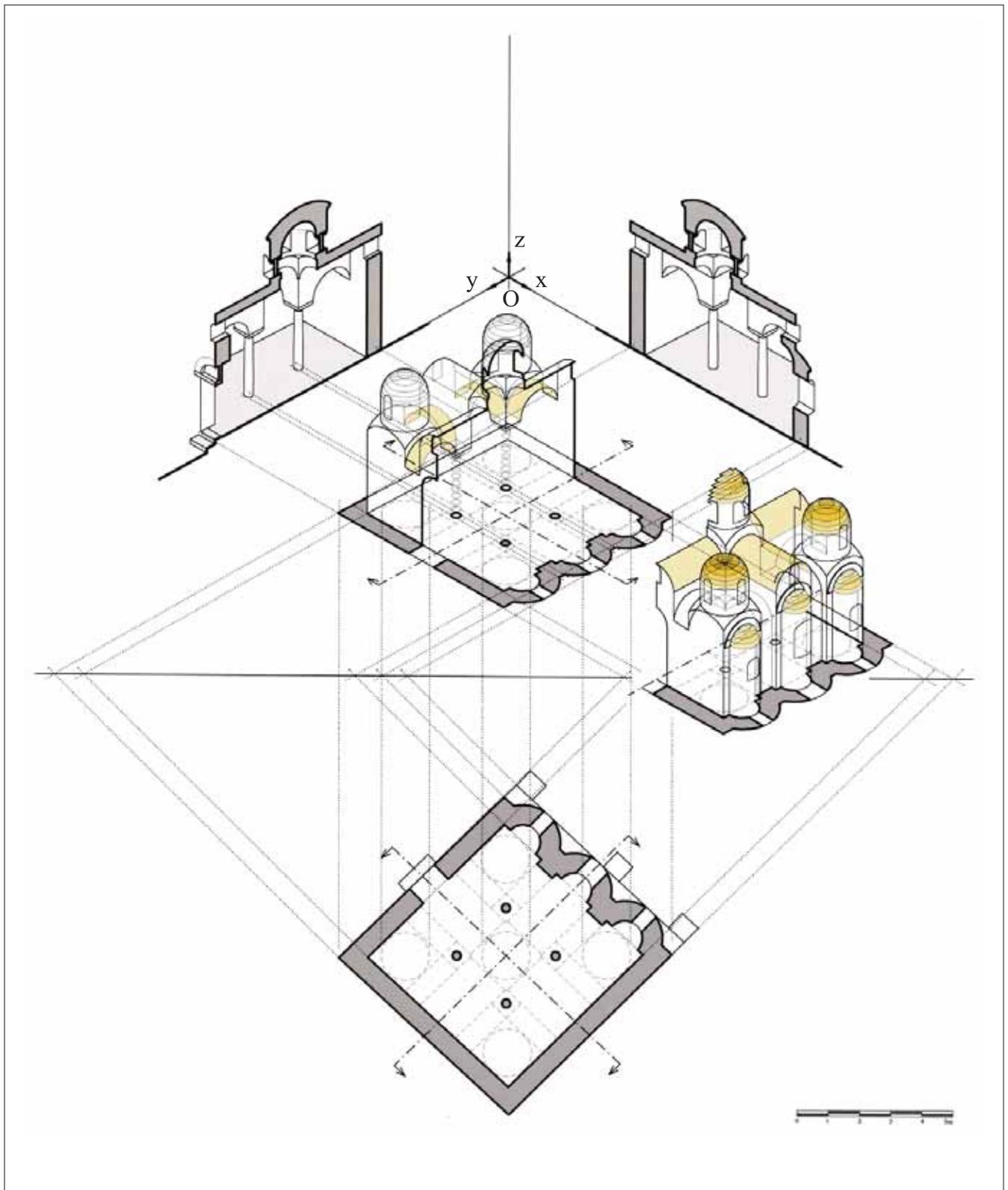


fig. 10.III  
Stilo. Cattolica, analisi della struttura spaziale.

*gioso (Teodoru). Secondo altri, la divisione del vano in nove spazi uguali potrebbe derivare addirittura dalle chiese rupestri della lontana Cappadocia; ma forse, proprio nella sua eccezionalità, l'identità delle coperture, testimonia una soluzione originale e a suo modo coerente, suggerita ai costruttori dalla volontà di applicare lo schema a cinque cupole su un impianto di dimensioni fortemente ridotte<sup>9</sup>. [...]*

E' proprio questo della piccola dimensione, difatti, un vincolo ma anche una ricchezza ineludibili. La scelta degli spazi tra loro uguali e la rinuncia alla loro gerarchizzazione derivano, quindi, con ogni probabilità, dall'esiguità dello spazio disponibile e dalla valutazione che un'organizzazione gerarchica avrebbe reso inutilizzabili gli spazi più piccoli. Ciò consente, però, l'applicazione di una variante - più o meno originale - che mira all'organizzazione di uno spazio unitario, globale, in cui le esili cesure delle quattro colonnine non riescono a frammentare - all'altezza dell'osservatore - la percezione orizzontale dello spazio interno. Tutto si omologa, tutto si unisce - spazi cupolati e spazi voltati - per convergere, comunque, verso l'episodio della cupola centrale. Il diametro di imposta della cupola baricentrica appare pressoché identico a quello delle cupole laterali, così come l'altezza dei tamburi delle cupole si mantiene costante. Appare chiaro, come evidenziato dalla sezione tracciata sulla diagonale (*fig. 11b.III*) che il maggiore slancio in altezza della cupola mediana viene ottenuto, pertanto, elevando la quota d'imposta del tamburo centrale fino ad un'altezza di circa 5 m - contro i 3.82 m di quelli d'angolo - di poco, cioè, superiore al piano d'imposta delle altre quattro calotte emisferiche. E' così che un impianto che planimetricamente sembra rifiutare una classificazione gerarchica degli spazi, in alzato la recupera e sottolinea il suo carattere centrico.

La scala della Cattolica rimane comunque a dimensione umana, rifiutando l'enfasi denunciata da altri ben noti esempi realizzati in terre d'oriente soprattutto nell'era di Giustiniano.

Lo spazio qui è ridotto, e la sua ristrettezza veniva ancora di più accentuata dalla presenza di travi di legno all'imposta degli archi e delle volte, di cui oggi rimangono solo le tracce dei fori sulle murature. Era un motivo ricorrente nell'architettura bizantina, ma che qui non può essere giustificato da un

<sup>9</sup>C. BOZZONI, *L'Architettura ...*, cit., p. 282.

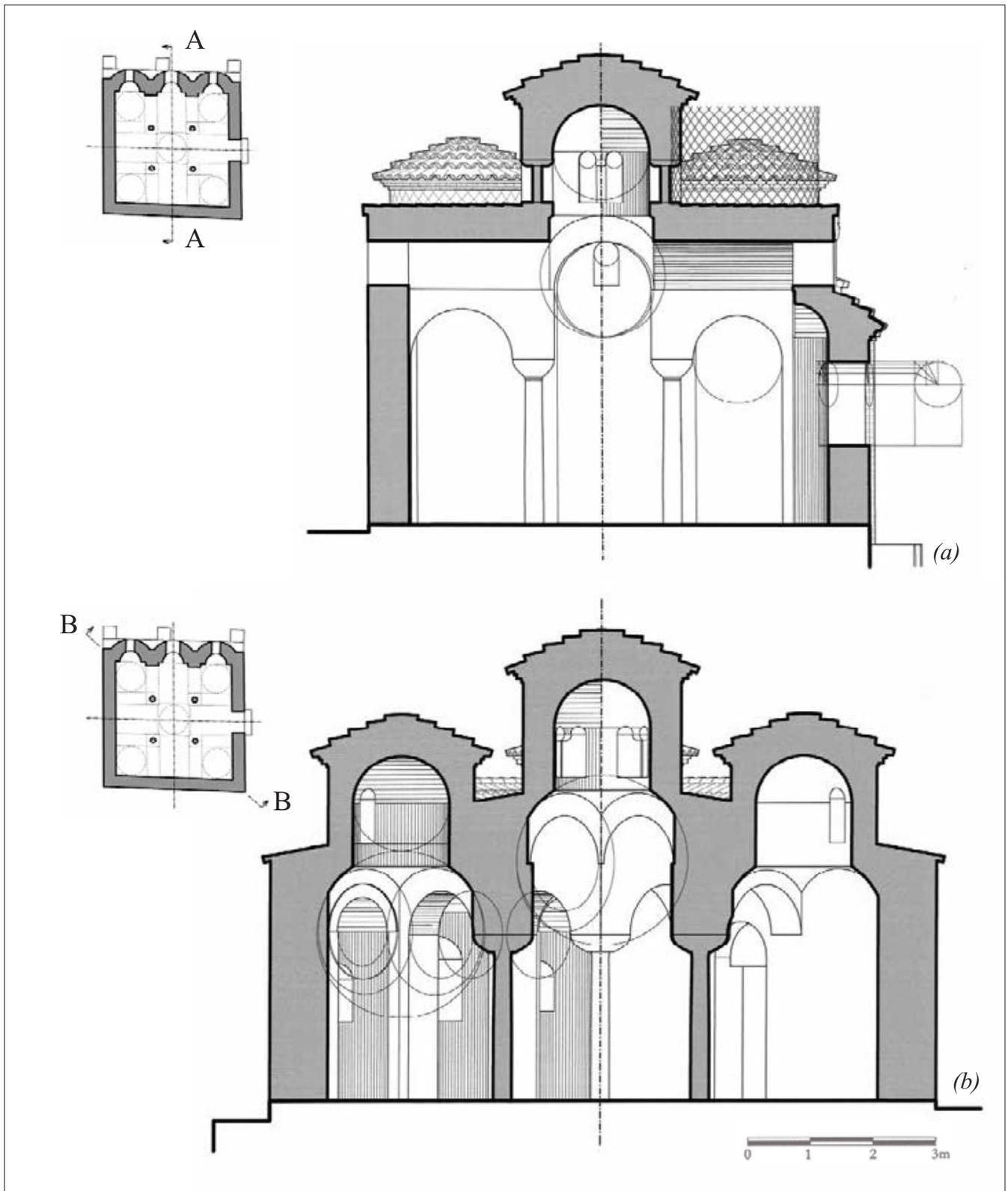


fig. 11.III  
 Stilo. Cattedrale: a) sezione sulle absidi A-A; b) sezione diagonale B-B.



fig. 12.III  
 Costantinopoli. S. Sofia, interno.

ruolo puramente statico data la ridotta entità delle spinte. Più probabile appare l'intento - come notano il Venditti e il Bozzoni - di sottolineare, da un lato, con la loro incombente presenza la scala umana del manufatto, dall'altro di accentuare la sensazione visiva di indefinita altezza delle calotte emisferiche delle cupole. Due dimensioni percettive: quella vicina data dalla 'presenza' delle superfici incombenti e quella lontana data dalla smaterializzazione delle cupole sovrastanti.

Sembra così delinearsi una sorta di cesura ideale oltre che materiale tra lo spazio umano posto al di sotto delle catene e lo spazio celeste lanciato al di sopra di esse a cogliere e irradiare le densità luminose provenienti dalle bucaure delle cinque cupole.

Uno spazio interno, quello della Cattolica, che pur nella sua unità, racchiude una molteplice carica di tensioni che si sviluppano, come appare evidente, in senso centrifugo attraverso le impennate delle cupole, ma anche in senso centripeto attraverso il vario articolarsi dell'involucro di superficie che definisce il volume, denso di espansioni e di ritorni che, per lo spazio angusto entro cui si sviluppano, conferiscono un senso di 'incombenza'. E' un'architettura densa, colma di vettori luminosi e spaziali che partono e si diramano da o verso il centro. Un gusto, pur contenuto entro una comune spazialità luminosa bizantina, diverso dallo spazio illimitato, smaterializzato nella superficie cromatica di S. Sofia a Costantinopoli (532-537), diverso dalla sua serena, pacata espansione spaziale, priva di tensioni, che si dirama verso l'esterno fino a sfondare e smaterializzare la superficie interna. Le articolazioni dell'involucro di superficie - che sono pur presenti in S. Sofia - assumono, rispetto allo spazio da esso contenuto, un peso del tutto trascurabile che non si dimostra in grado di creare - come accade invece nella Cattolica e in S. Marco - un sistema di tensioni vive. E' un ambiente vasto, questo - come d'altra parte anche quello della contemporanea chiesa dei Santi Sergio e Bacco a Costantinopoli - che consente la percezione totale della spazialità interna da un unico punto di vista. L'effetto è di estrema espansione accentuata dagli effetti visivi determinati da un attento dosaggio della luce.

Ben diversa è la percezione dello spazio interno in un monumento come quello della Cattolica - ma anche di S. Marco - che per localizzazione, età di costruzione, conformazione spaziale e dimensioni estremamente ridotte testimonia, pur nell'ambito della medesima ispirazione culturale e artistica, una

funzionalità ed un approccio ideologico molto difforni. Non va dimenticato che tali monumenti calabresi vennero costruiti da anacoreti votati alla povertà, in terra povera ed in epoca in cui i fasti dell'Imperatore Giustiniano erano ormai sopiti.

La dimensione considerevolmente ridotta delle due chiese gemelle calabresi attribuisce, al loro spazio interno qualità e percezioni non poco differenti. Lo spazio interno della Cattolica e di S. Marco, appare quasi frazionato da una percezione che può avvenire solo per parti. Le immagini che si costruiscono sulla retina dell'osservatore presuppongono un punto di vista costretto alla vicinanza al soggetto dalla ristrettezza dello spazio interno. L'angolo visuale di chi si volge ad osservare il complesso sistema di volte che definiscono lo spazio, riesce a coprire solo una porzione di esso, costringendo ad una percezione frazionata e per 'aggregazioni' successive delle molteplici visuali possibili. La vista zenitale sembra essere quella privilegiata ma, a causa di tale ristrettezza dello spazio che, come già detto, costringerebbe a cogliere solo parte dell'involucro spaziale, l'osservatore viene costretto ad allontanarsi idealmente dal suo naturale punto di osservazione, fino a spingersi in una 'visione utopica' che colloca il nuovo punto di vista al di sotto del piano di calpestio.

Il punto di osservazione, così come documentato nella tav.III, viene spinto fino a -11 metri dal piano di sezione, consentendo una visione globale del complesso sistema di archi, volte, cupole ed absidi che altrimenti non sarebbe stato possibile cogliere. E' questa l'immagine che guida l'intera rappresentazione grafica: essa consente la comprensione della globalità dello spazio interno cui fa eco, in una sorta di esplosione grafica, una veduta prospettica a quadro inclinato della totalità – o quantomeno di tutto ciò che appare degno di nota – dell'involucro esterno. Qui viene messa in risalto l'intensa relazione cromatica tra le varie parti della costruzione; è qui, grazie ad una veduta dall'alto, che si coglie il valore cromatico e geometrico del manto di copertura in coppi così trascurato da Orsi; è qui che si legge l'equilibrio formale e proporzionale tra i tamburi cilindrici delle cupole e le superfici curve delle absidi. Geometria spaziale interna e geometria cromatica dell'involucro esterno vengono colti in un'unica e simultanea rappresentazione.

La vista zenitale della tav. III diventa fulcro di un complesso sistema di viste impossibili – ad eccezione di quella relativa al prospetto della facciata di accesso – che attraverso un

dinamico processo, ricco di tensioni centrifughe e centripete, ripropone quel complesso sistema di tensioni spaziali che ci sembra di cogliere all'interno del monumento. Posatezza di gusto bizantino unito a ricchezza di tensioni creano un effetto dinamico.

*Il senso comune considera il riposo ed il movimento due processi del tutto diversi. Eppure il riposo è in realtà un tipo speciale di movimento, e il movimento è, in un certo senso, un tipo di riposo<sup>10</sup>.*

Il grafico della *tav. III* sembra quasi un fotomontaggio, una composizione dinamica di molteplici vedute plausibili che, in una sorta di 'esplosione' pluridirezionale, indagano, analizzano e rappresentano il monumento in tutte le sue parti. La vista zenitale posta al centro fa da polo della composizione, assolvendo ad un ruolo di attrazione gravitazionale e, nel contempo, di propulsione centrifuga. E' questa l'immagine da cui si irradiano le altre vedute ed è questa la rappresentazione che guida la lettura della struttura spaziale e del trattamento esterno di superficie.

Le tecniche di rappresentazione consentono una percezione simultanea di varie viste dell'oggetto e permettono una lettura globale, e al contempo analitica, del manufatto. Lo scatto di una foto o lo sguardo di un momento offrono una veduta singola e realistica del monumento, non consentendo di cogliere le molteplici relazioni possibili. Solo il pensiero che consegue o sottende alla rappresentazione permette di cogliere le complesse relazioni geometriche, volumetriche e cromatiche del reale.

*Pensare qualcosa in immagine consiste nel tessere delle variazioni di profilo, che permettono di moltiplicare le prospettive, a differenza dalla percezione che individua l'oggetto da un unico punto di vista. Per questa via l'immaginario si conferma come un serbatoio di libere rappresentazioni, in grado di arricchire la percezione su scala multidimensionale<sup>11</sup>.*

<sup>10</sup>G. KEPES, *Il linguaggio della visione*, Edizioni Dedalo, Bari, 1986, p. 221-222.

<sup>11</sup>J.J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1999, p.117.

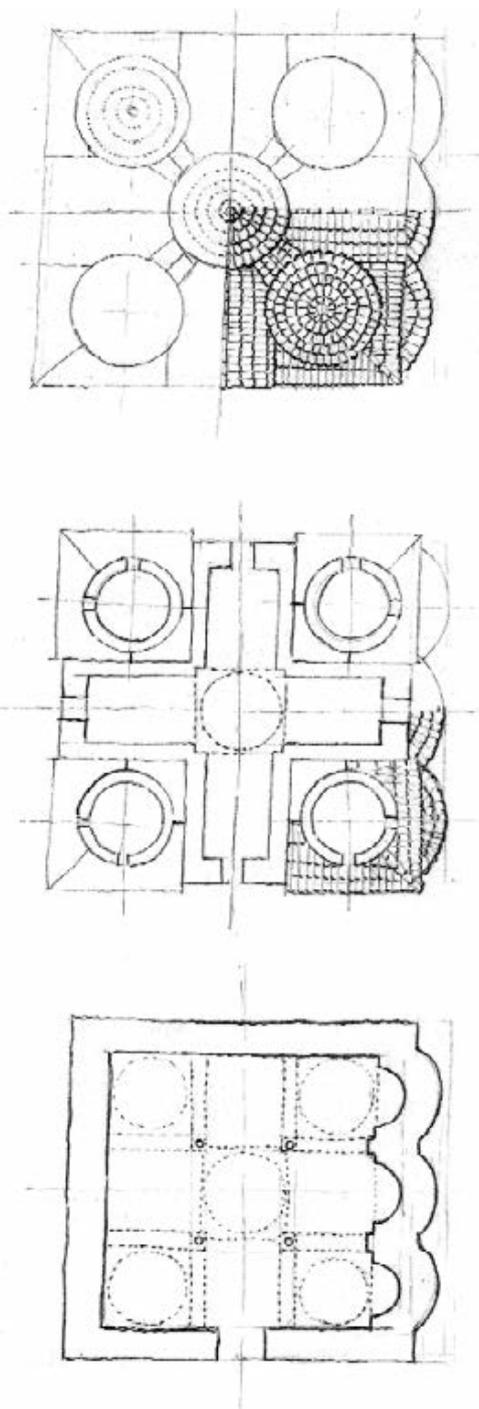
Il medesimo oggetto può consentire una molteplicità di vedute e di letture del manufatto che, empiriche o virtuali,

consentono comunque di rappresentare l'essenza dell'oggetto originale. Quelle rappresentate nella *tav. III* sono, come già detto, quasi tutte visioni impossibili, non percepibili da un'osservazione empirica dell'oggetto. Per coglierle, o meglio immaginarle, occorre compiere un processo di astrazione, che sposti, idealmente, il punto di vista e modifichi le condizioni di percezione empirica del reale. La sezione diagonale (*fig. 11b.III*) offre un'ulteriore lettura dinamica del monumento che, disorientando l'osservatore, lo spinge ad una più approfondita relazione con l'oggetto.

*Le vedute oblique – afferma Arnheim – rappresentano un grado di complessità maggiore rispetto a quelle ortogonali. Esse creano un disaccordo strutturale tra i due centri dinamici, il mondo dell'osservatore e il mondo dipinto*<sup>12</sup>.

Tale disaccordo suscita la curiosità di chi osserva proprio perché pone una discontinuità, un momento di 'crisi' nel novero delle certezze ormai acquisite. Spinge, cioè, ad indagare e a ricercare quelle verità celate nel monumento, che, pur presenti, sembrano sfuggire ad un'osservazione di tipo tradizionale. Sono le vedute più inusuali, quelle più 'impossibili' che offrono, pertanto, le maggiori occasioni di comprensione del reale.

Un'ulteriore lettura del manufatto è data per sezioni, orizzontali e verticali, che consentano di percepire la variabile articolazione dello spazio alle diverse quote e alle varie giaciture. Nelle rappresentazioni mongiane descritte in *fig. 3.III* si propone una lettura per sezioni orizzontali sovrapposte: la quota delle absidi che propone la lettura del manufatto come vano unico solo parzialmente interrotto dalla debole cesura delle colonnine; la quota delle quattro cupolette angolari che denuncia più chiaramente la conformazione a croce greca inscritta e che propone uno spazio frammentato nei quattro bracci della croce e nelle quattro cupolette d'angolo; ed infine la veduta delle coperture che sottolinea la pluridirezionalità e l'equilibrio compositivo dell'impianto spaziale. Tre percezioni diverse del medesimo spazio, capaci, in una lettura integrata, di dare il senso globale delle ricchezze e 'contraddizioni' del manufatto. E' evidente, da tali rappresentazioni, la presenza di una maglia geometrica ortogonale



*fig. 13.III*  
Stilo. Cattolica, appunti di rilievo: piante.

<sup>12</sup>R. ARNHEIM, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1994, p. 57.

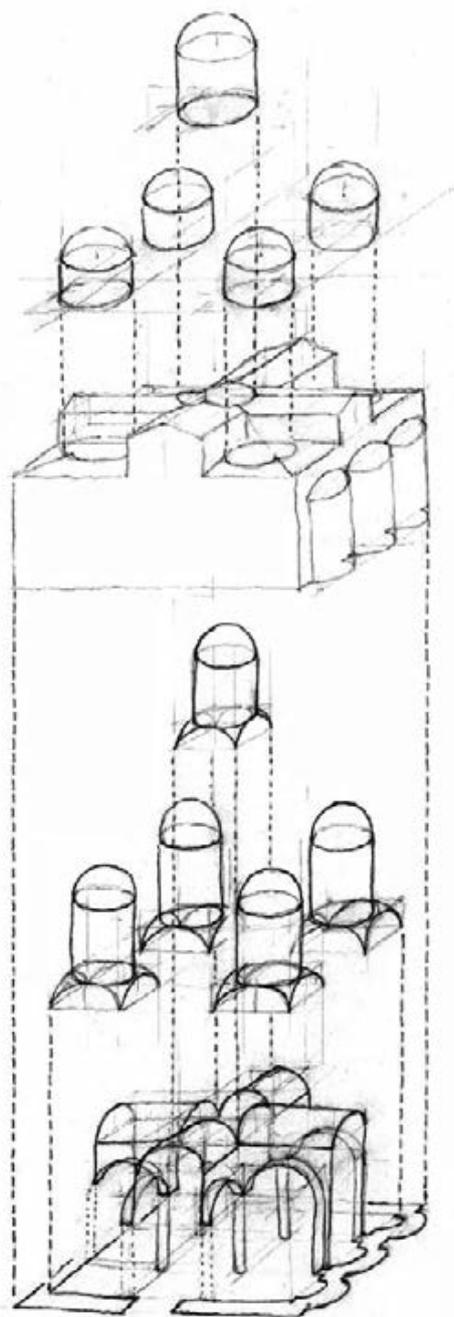


fig. 14.III  
Stilo. Cattolica, appunti di rilievo: esplosivo  
assonometrico.

che fa da trama di fondo alla sovrapposizione dei centri gravitazionali delle cupole (vedi capitolo IV).

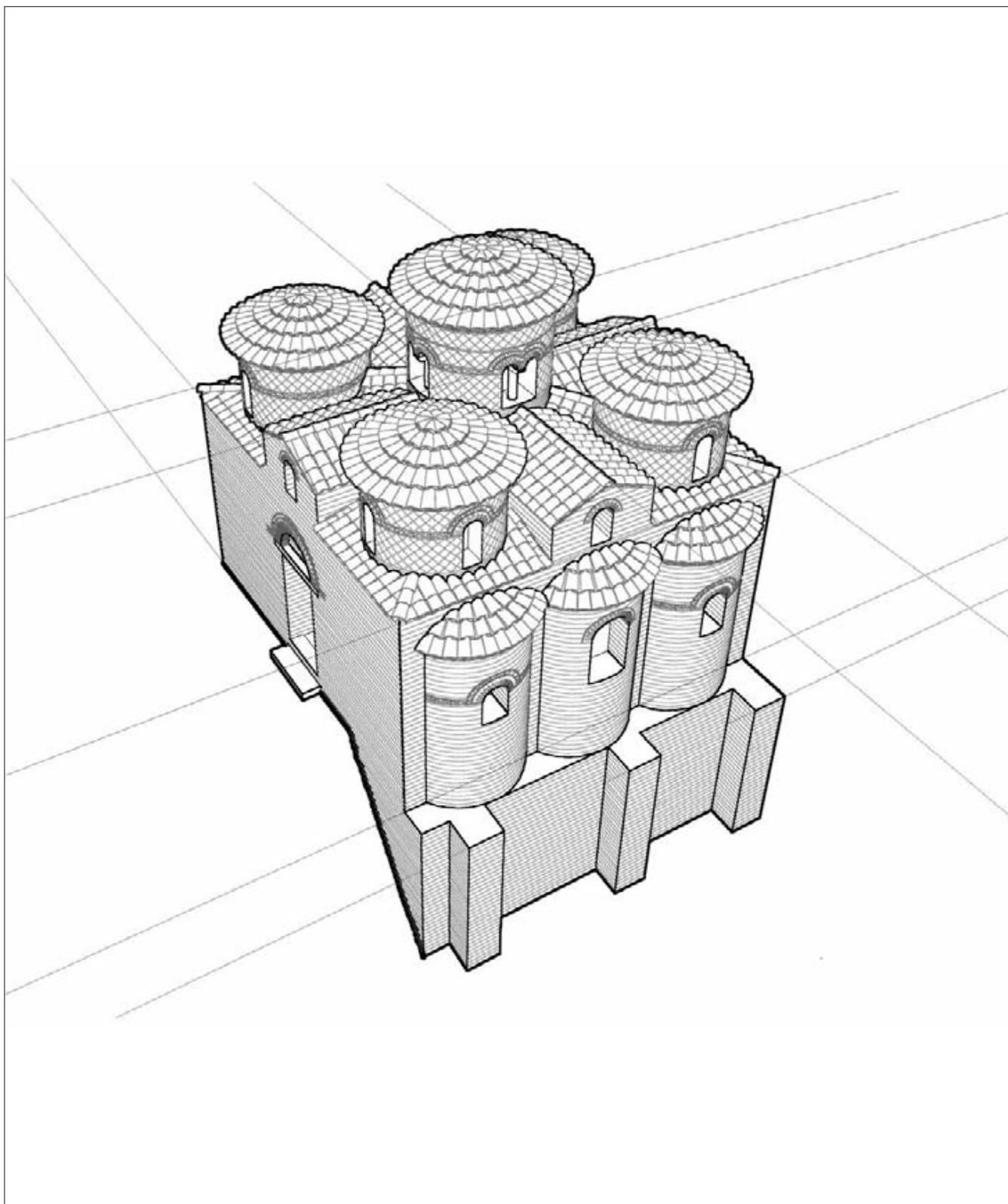
L'analisi assonometrica riportata nella tav. II propone una lettura del manufatto attraverso la scomposizione di volumi e superfici che, seguendo traiettorie diverse – l'asse X per le superfici e l'asse Z per i volumi – si ricompone in una rappresentazione globale e geometrica dell'involucro esterno. E' qui che si coglie l'estrema complessità dell'impianto volumetrico: le quattro colonne, gli archi posti a separazione dei vari moduli spaziali, le volte a botte della croce inscritta, e poi ancora i pennacchi, i tamburi cilindrici, le cupole emisferiche, l'innalzamento della cupola posta sullo spazio baricentrico; tutto viene colto e messo in relazione alle implicazioni che tali articolazioni dello spazio interno trasmettono all'involucro esterno. Infine, i due spaccati assonometrici che lungo le due direzioni assiali evidenziano la quasi totale identità delle due percezioni possibili, alterata dalla sola presenza delle absidi sul lato orientale.

L'analisi della struttura spaziale, quella descritta, fatta per proiezioni mongiane e proiezioni assonometriche allusive della tridimensionalità, consente di cogliere in pieno l'estrema complessità spaziale del monumento e l'idea di fondo che lo ispira: una grande forma, estremamente equilibrata ed articolata, che trova il suo alloggio e il suo complemento nell'essenzialità della sua piccola dimensione.

#### *L'involucro esterno e l'iconografia bizantina*

L'aspetto esterno della Cattolica denuncia, attraverso l'articolazione dei suoi volumi stereometrici, una perfetta corrispondenza con la configurazione del suo interno. La geometria, nella chiesa di Stilo, lega tra loro i vari volumi, proponendone la semplice addizione: il parallelepipedo di base, con semicilindri, individua il volume unitario posto all'altezza dell'osservatore; i due prismi voltati della croce inscritta sono segnati all'esterno dalle pittoresche coperture a spioventi; i quattro moduli d'angolo cupolati si mostrano attraverso altrettanti tamburi cilindrici, sui quali svetta il tamburo della cupola centrale, la cui imposta si trova a una quota più elevata. (tav. II)

Evidente appare l'equilibrio proporzionale tra le varie parti dell'involucro esterno e, in particolare, la forte relazione che lega i semicilindri delle tre absidi con i volumi cilindrici – di



*fig. 15.III*  
*Stilo. Cattolica, prospettiva 'a volo d'uccello'.*

diametro analogo – dei tamburi delle cupolette sovrastanti,

*[...] dando luogo ad un gioco di forme geometriche simili, aggregate secondo un illusorio profilo piramidale, che appare o scompare con il mutare dell'angolo di osservazione<sup>13</sup>.*

Una rotazione ideale attorno al monumento consentirebbe, difatti, la percezione delle molteplici prospettive possibili. In tale manufatto, più che in altri, lo scostarsi, anche di poco, del punto di osservazione consente di cogliere aspetti estremamente diversi e particolarmente suggestivi. Una visione unica, magari frontale, non renderebbe giustizia alla complessa articolazione volumetrica dell'edificio, solo le vedute di scorcio consentono, difatti, di cogliere in pieno il sapiente sviluppo spaziale del monumento di Stilo. La Cattolica, pertanto, non si presenta come un blocco stereometrico in cui le proiezioni ortogonali possano fornire, nel loro sommarsi, una descrizione esaustiva del reale. Ogni punto di osservazione offre una percezione parziale e, allo stesso tempo, propone una lettura densa di nuovi aspetti. L'irregolarità del terreno e l'articolazione del manufatto fanno sì che le quattro facciate dell'edificio si proponano con fattezze non paragonabili tra loro. Una percezione globale del monumento non potrà essere, pertanto, descritta e 'ricostruita' dalle sue vedute ortogonali. I fili dell'edificio si scostano dai margini ideali del parallelepipedo entro cui si potrebbe inscrivere il manufatto, dando origine - alle quote più alte - ad una molteplicità di superfici curve che risulterebbero appiattite da qualsiasi rappresentazione in proiezione ortogonale. Tutto sembra accuratamente misurato in modo da costruire un organismo plastico, variamente articolato, la cui ricchezza non può essere globalmente percepita se non attraverso una sua rappresentazione che colga il monumento da un punto di vista particolarmente elevato (*fig. 15.III*).

E' la prospettiva, e precisamente quella a quadro inclinato, che si rivela come lo strumento di rappresentazione più idoneo. Il punto di vista privilegiato sembra essere quello da sud-est, attraverso il quale si riescono a percepire i due fronti più rappresentativi dell'edificio: lato absidi e lato ingresso. La collocazione dell'ingresso sul fronte adiacente a quello delle absidi, piuttosto che sul fronte ad esse opposto, non deriva soltanto – come qui potrebbe sembrare – dalla particolare

<sup>13</sup>C. BOZZONI, *La Cattolica ...*, cit., p.32.



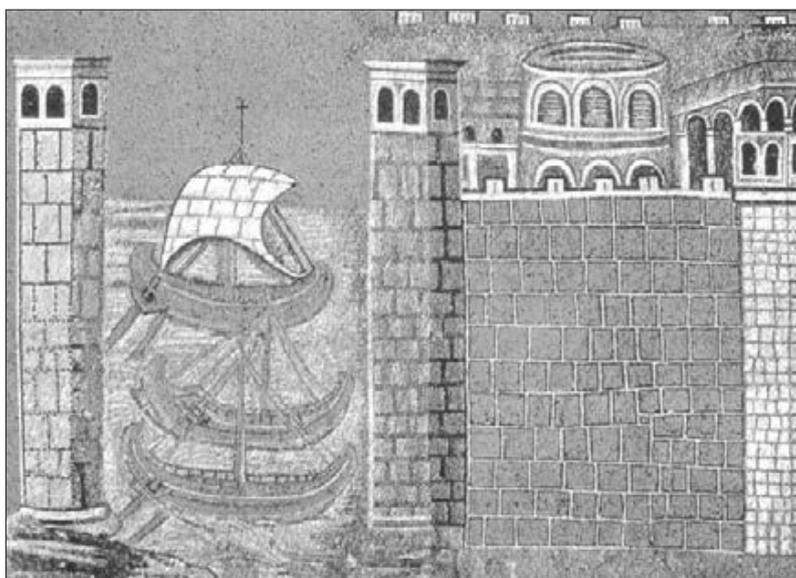
fig. 16.III  
Ravenna. S. Vitale. L'Imperatore Costantino e l'Imperatrice Teodora: mosaici.

conformazione orografica del sito ma trova, come in altri esempi calabresi, la conferma di un uso non troppo raro di tale soluzione. Si pensi al S. Giovanni Vecchio di Bivongi che apre il suo ingresso sulla parete lunga della navata disposta a meridione, o ancora al S. Marco che presenta due ingressi, uno sul fronte opposto a quello delle absidi, ed un altro sul fronte adiacente rivolto verso Sud.

Il tutto potrebbe lasciar pensare, anche se l'ipotesi appare azzardata, a una rispondenza di tale schema a una consuetudine rappresentativa del mondo orientale.

Nella tradizione bizantina le rappresentazioni figurative presentavano i soggetti in posizione frontale, risentendo probabilmente di una tradizione tardo-romana ancora saldamente presente. Ci si può riferire, a tal proposito, ai mosaici di San Vitale a Ravenna che ritraggono l'Imperatore Giustiniano tra i dignitari e l'Imperatrice Teodora con le dame della corte (*fig. 16.III*), realizzati nel 540 circa, o ancora ad esempi più recenti relativi ai mosaici della Martorana a Palermo e a quelli dell'abside del duomo di Cefalù.

Tali rappresentazioni, utili per le figure umane, mostrano, però, dei limiti nella raffigurazione di oggetti architettonici. Nel mosaico che rappresenta il porto di Classe (*fig. 17.III*) - inizio del VI sec. - in Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, la profondità delle torri del muro di cinta viene rappresentata attraverso una rotazione del fianco della torre attorno ad uno dei suoi spigoli. Appare chiaro che in una rappresentazione



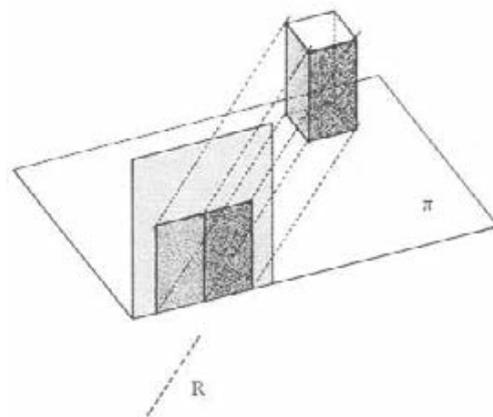
*fig. 17.III*  
Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo. Il porto di Classe, mosaico.

rigidamente costruita secondo i canoni delle proiezioni ortogonali, tale fronte risulterebbe altrimenti nascosto. Si compie, in pratica, una scomposizione dell'oggetto architettonico che viene aperto su di un lato quasi fosse una scatola di cartone. E' un tentativo embrionale di rappresentare la terza dimensione che raffigura due fronti, che nella realtà avrebbero due giaciture diverse probabilmente ortogonali tra loro, come se fossero invece complanari. Le basi delle torri e i loro cornicioni vengono individuati da un unico tratto rettilineo, senza alcuna inclinazione che suggerisca la rappresentazione di una terza dimensione. L'unica allusione ad una diversa giacitura del fianco viene affidata al trattamento cromatico, quasi a mimare un effetto d'ombra.

E' una rappresentazione quella descritta che riproduce una 'proiezione orizzontale obliqua' che John Willats annovera tra le 'configurazioni impossibili' diffuse in epoca bizantina e medievale. Rappresentazioni, cioè, che offrivano una percezione estremamente ambigua, non decifrabile in modo univoco dal sistema visivo. E' un sistema rappresentativo che sarà largamente diffuso anche nella pittura egiziana, in quella sinopponica e nell'arte moderna. I raggi di proiezione (*fig. 18.III*), tra loro paralleli, si suppongono orizzontali e con inclinazione generica rispetto al quadro. La faccia principale dell'oggetto viene posta in posizione parallela rispetto al piano della rappresentazione, proiettandosi, pertanto, sullo stesso in vera forma e grandezza<sup>14</sup>. Si determina, così, uno sviluppo piano della forma tridimensionale del tutto analogo a quello presente nel mosaico di S. Apollinare Nuovo a Ravenna precedentemente descritto.

Tale consuetudine diffusa nel mondo paleocristiano, bizantino e alto-medioevale, rivela in maniera evidente il progressivo disinteresse da parte di artisti e artigiani tardoantichi, giungendo ben presto ad un totale rifiuto, nei confronti di una rappresentazione pittorica che simulasse la profondità degli oggetti. La scomparsa della Scuola pittorica pompeiana, dopo la caduta dell'Impero Romano, aveva spinto il mondo tardoantico verso una convenzionalizzazione

*[...] entro schemi sempre più astratti e stereotipati, che nei secoli successivi furono adottati anche dalle più frequenti manifestazioni figurative ed artistiche cristiane, in tutta l'area dei paesi mediterranei<sup>15</sup> [...]*



*fig. 18.III*  
J. Willats, schema geometrico della 'proiezione parallela obliqua'.

<sup>14</sup>Cfr. J. WILLATS, *Art and representation. New principles in the analysis of pictures*, Princeton, 1997, pp.46-49.

<sup>15</sup>L. VAGNETTI, *De naturali et artificiali perspectiva*, Firenze, 1979, p.156.

Vagnetti e Ten Doesschatte attribuiscono tale risultato ad una sottovalutazione dello scorcio prospettico da parte degli artisti dell'epoca che dovevano avere una scarsa attenzione verso l'osservazione diretta del vero. Ma una tale ostilità verso forme di realismo visivo, doveva necessariamente avere implicazioni e motivazioni scaturite da un nuovo approccio filosofico sulle questioni estetiche e fenomeniche legate alla diffusione nel bacino del Mediterraneo del pensiero neoplatonico di Ammonio Sacca e del suo allievo Plotino<sup>16</sup>. André Grabar, specialista di arte bizantina e mediorientale, osserva che le teorie filosofiche plotiniste hanno influenzato le espressioni artistiche medioevali trasferendovi la nozione di trascendenza assoluta della vera realtà rispetto al mondo empirico che ci circonda.

Plotino nelle *Enneadi* afferma:

*L'Uno è privo di forma, anche di quella intelligibile, poiché la sua natura, essendo generatrice di tutte le cose, non è alcuna di esse; non è dunque né sostanza né qualità né quantità né pensiero né anima, non si muove né è in quiete, non è in un luogo né in un tempo, ma rimane in sé uniforme e piuttosto senza forma, trascendente ad ogni forma, al movimento e alla quiete<sup>17</sup> [...]*

E' la ricerca dell'Uno, l'aspirazione a riconoscerlo nell'osservazione degli oggetti artistici, transcendendo il loro empirico manifestarsi, che porta alla conoscenza dell'ideale, il *Nous*. L'atto della percezione, pertanto, si spiritualizza e viene spinto verso un tentativo di superare gli ostacoli che la materia frappone alla reale conoscenza delle cose. Si accede, così,

*[...] ad una visione ove tutto è 'trasparenza cristallina': l'ideale classico secondo il quale la bellezza risiede nell'ordine esterno in cui la parte e il tutto si commisurano (simmetria) si frantuma davanti all'osservazione plotiniana che dunque quell'ordine esterno è il riflesso di una forma ideale e spirituale<sup>18</sup>.*

<sup>16</sup>Cfr. A. DE ROSA, *Dall'antichità al Medio Evo*, Utet, Torino, 2000, p. 118.

<sup>17</sup>PLOTINO, *Enneadi*, IV, 9, 3, Milano 1945 Cfr. Ezolla, *I mistici dell'Occidente*, Milano 1997, p. 176.

<sup>18</sup>A. DE ROSA, *op. cit.*, p. 118.

Una così forte trascendenza dal mondo empirico non può che spingere verso un'arte che non ispiri all'imitazione ma alla conoscenza, rinunciando, pertanto, a qualsiasi deforma-

zione dell'immagine che alluda alla percezione fisiologica. A tale concezione si rifanno alcune scelte figurative dell'arte bizantina, come la disposizione delle figure sullo stesso piano senza alcuna attenzione per la rappresentazione della profondità. Si eliminano, così, i confini fisici e psicologici che separano l'osservatore dall'immagine. Chi osserva con finalità conoscitive si stacca dal proprio io per collocarsi dentro lo spazio della creazione artistica, identificandosi e immedesimandosi con essa. A questo punto l'osservatore ordina la sua visione del mondo in funzione della sua nuova posizione che produce una visione spaziale invertita, poiché invertita è la direzione del suo sguardo. Ciò che si trova vicino al fulcro della contemplazione assume fattezze più rilevanti, gli oggetti che invece se ne allontanano diminuiscono in dimensione. Così nasce la prospettiva inversa che tanta parte avrà nelle raffigurazioni bizantine e medievali e che ripropone in maniera rovesciata le ancora sconosciute leggi della prospettiva lineare e della percezione fisiologica.

E' un processo evolutivo delle metodologie di costruzione dell'immagine che sembra riprodurre lo sviluppo grafico-espressivo della mente umana. Anders Almgren sottolinea come le rappresentazioni in prospettiva rovesciata e pseudo-asonometriche possano considerarsi come il risultato finale di un'evoluzione progressiva compiuta dal bambino in età pre-scolare nel tentativo di una raffigurazione della profondità degli oggetti sul piano bidimensionale del foglio da disegno. Dalla rappresentazione della faccia principale di un oggetto in proiezione ortogonale secondo le sue dimensioni orizzontali e verticali<sup>19</sup> (fig. 19a.III) si passa all'accostamento al disegno precedente di una facciata laterale che riproduce con le sue dimensioni la profondità dell'oggetto<sup>20</sup> (fig. 19b.III); quindi si giunge ad una deformazione obliqua di tale facciata fino ad ottenere una forma primordiale di assonometria cavaliere (fig. 19c.III).

Esempi di questa terza tipologia si possono trovare nella lunetta sinistra del presbiterio della chiesa di S. Vitale a Ravenna risalente al VI secolo (fig. 20a.III). Nell'episodio dell'*Ospitalità di Abramo* (fig. 20b.III), si vedrà, in particolare, che il tavolo dietro il quale si posizionano i tre angeli, così come l'altare del sacrificio posto sulla destra, appaiono in pseudo-asonometria. La direzione delle rette che definiscono la profondità del piano superiore d'appoggio, non concorda con l'inclinazione delle rette poste a descrivere il piano di

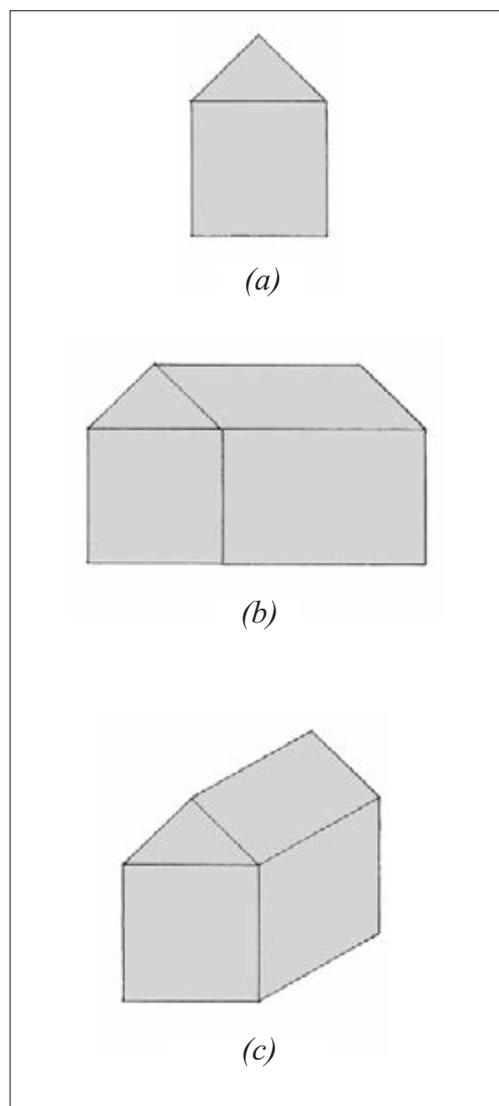


fig. 19.III  
A. Almgren, modalità di evoluzione della rappresentazione di un volume nel bambino in età pre-scolare.

<sup>19</sup>Es.: i mosaici di Giustiniano e Teodora in S. Vitale a Ravenna. Circa 540.

<sup>20</sup>Es.: il mosaico raffigurante il porto di Classe posto nella parte terminale della navata sinistra della chiesa di S. Apollinare Nuovo a Ravenna. Inizio del VI secolo.



fig. 20a.III  
Ravenna. Chiesa di S. Vitale, scene dalla vita di Abramo: mosaico.



fig. 20b.III  
Ravenna. Chiesa di S. Vitale, scene dalla vita di Abramo: dettaglio. I tre angeli.

base, rivelando evidenti compromessi ottici e rappresentativi. Ancora meglio tale concetto viene espresso nella lunetta destra (fig. 21.III) dove le figure di Abele e Melchisedek sono poste ai lati di un altare notevolmente distorto da un'ibrida applicazione della veduta pseudo-asonometrica che risponde, però, ad esigenze funzionali di rappresentazione. Se si fosse adottata una proiezione assonometrica più rigorosa il piano orizzontale dell'altare avrebbe avuto dimensioni evidentemente troppo ridotte.

*Se a entrambe le superfici [quella superiore e quella laterale] simultaneamente viene concesso lo spazio che ad esso compete, si ha come risultato la prospettiva divergente<sup>21</sup> [...]*

Tale soluzione consente di costruire una figura dell'altare in cui la divergenza degli spigoli permette all'artista di ottenere un piano superiore d'appoggio sufficientemente ampio da consentire l'esposizione degli oggetti del sacrificio, senza applicare allo spigolo laterale del piano di base un'inclinazione troppo pronunciata<sup>22</sup>.

Nessuna cessione, pertanto, a soluzioni che mimino le condizioni di percezione fisiologica, ma solo applicazioni pseudo-asonometriche e deroghe che rispondono ad esigenze rappresentative specifiche.

Le espressioni artistiche bizantine si collocano, pertanto, in un processo evolutivo delle modalità di rappresentazione che Almgren assimila, come abbiamo visto, alle raffigurazioni del bambino in età pre-scolare. E' questa una civiltà artistica in cui la proiezione parallela – ortogonale o obliqua – sembra essere lo strumento dominante di rappresentazione. Gli oggetti vengono raccontati attraverso la proiezione ortogonale della loro faccia principale sul quadro e attraverso la proiezione inclinata di uno dei lati ad essa contigui, come se la totalità del manufatto potesse essere espressa soltanto da essi, trascurando, di conseguenza, le altre possibili vedute.

Questa sembra essere la logica percettiva che sottende alla costruzione della Cattolica, che ne influenza le scelte compositive, che stimola un'immaginazione guidata da una 'sintassi' figurativa di tipo assonometrico. Il fronte d'ingresso, il lato absidi e il complesso sistema delle coperture consentono, attraverso una lettura contemporanea e di tipo tridimensionale, la conoscenza dell'intero manufatto. Le altre facciate

<sup>21</sup>R. ARNHEIM, *La prospettiva invertita e l'assioma del realismo*, in "Intuizione e intelletto/Nuovi saggi di psicologia dell'arte", Milano, 1987, p. 208.

<sup>22</sup>Cfr. A. DE ROSA, *op. cit.*, p. 122.

appaiono del tutto trascurabili.

La pseudo-asonometria, o ancora meglio 'il pensiero assonometrico', potrebbe assumere per tali architetture un valore conformativo analogo a quello che la prospettiva ha avuto, a partire da Brunelleschi, per le opere architettoniche del rinascimento e dei secoli successivi.

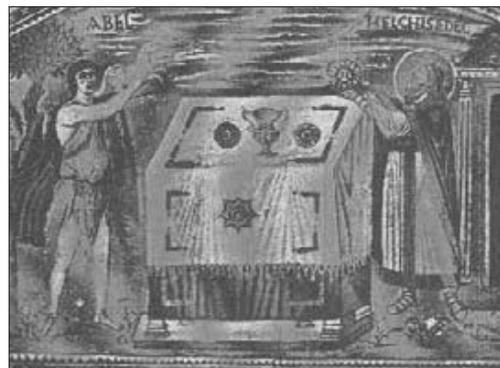
### *Le tarsie murarie e l'elica generatrice*

La forma geometrica, con il suo accorto e proporzionato incastro di volumi, costituisce, nella Cattolica, la base formale su cui si spiega una preziosa decorazione tarsica in elementi laterizi. Proprio l'uso esclusivo di tali materiali - in diffonimità con gli altri esempi di architettura bizantina calabrese che fanno largo uso, oltre che di laterizi, anche di pietre e ciottoli - e la cura dedicata alla loro messa in opera, denunciano il carattere non vernacolare di tale monumento e la rilevanza religiosa e sociale che tale costruzione doveva avere nel suo contesto storico.

Come già visto in precedenza, la decorazione tarsica si configura per le chiese oggetto della nostra trattazione come elemento estremamente caratterizzante, quasi un'icona del monumento. Nella Cattolica tale aspetto assume una rilevanza ancora più dominante a causa dell'attento studio geometrico con cui tali decorazioni vengono realizzate, senza lasciare - è questa la sua particolarità nel panorama calabrese - nulla al caso.

L'edificio si posa su un rigido pianoro contraffortato in pietra locale dal quale si erge, differenziandosi per materiale, il blocco di base dell'edificio cuspidato sui quattro lati. Le pareti si presentano esternamente segnate da ricorsi di mattoni con letti di malta di considerevole spessore - circa 4 cm - la cui severità viene alleggerita, oltre che dalle bucatore presenti, anche dall'articolarsi delle superfici absidali, dalle ghiere di mattoni poste a coronamento degli archi e dal ricorrente motivo a denti di sega proposto al di sopra del portale d'ingresso e a decoro delle due absidi laterali.

All'essenziale nudità del blocco di base fa da contrappunto il vivace articolarsi delle cinque cupole arricchito dal prezioso e accurato trattamento delle superfici cilindriche dei tamburi. L'elemento strutturante del disegno di paramento è dato dalla presenza di eliche cilindriche che, avvolgendosi al tamburo nelle due direzioni opposte, descrivono una maglia rom-



*fig. 21.III*  
Ravenna. Chiesa di S. Vitale, sacrificio di Abele e Melchisedek, mosaico.

boidale entro la quale si collocano delle lastrelle quadrate in cotto disposte a losanga di dimensione pari a 10x10 cm. Il Venditti segnala che in origine tali lastrelle fossero di diverso colore originando, come lui le definisce:

*[...] spirali di dicrome a zig-zag, purtroppo oggi non più visibili ovunque, per la sostituzione del materiale originario con altro più uniforme<sup>23</sup>.*

E' questa la trama portante della decorazione tarsica dei tamburi, nella quale lo stesso Venditti trova legami con l'architettura di Costantinopoli e delle sue province.

Il disegno dei paramenti murari viene sapientemente interrotto dall'introduzione - nelle quattro cupole d'angolo - di alcune monofore sormontate da archi a tutto sesto, che diventano bifore nella cupoletta centrale. In quest'ultima l'evidente slancio in altezza viene sottolineato dall'introduzione di un'ulteriore fascia di decorazione a losanghe tra gli archi delle bifore e la cornice di coronamento del tamburo. Il gioco decorativo viene arricchito, sulla trama di base, dall'introduzione di ricorsi di laterizi alternati a mattoni disposti a denti di sega che, avvolgendo l'intera superficie cilindrica, ruotano intorno agli archi delle bucatore e si ripropongono con un ulteriore ricorso appena al di sotto dei coppa di copertura. Questo motivo dei ricorsi di mattoni disposti a denti di sega, si ritrova in buona parte delle architetture religiose bizantine. Basti pensare ai ricorsi presenti al di sotto dell'imposta dei tetti di alcuni tra i più noti e significativi esempi dell'architettura ravennate: S. Vitale e il Battistero degli Ortodossi; o ancora ad altri esempi presenti in terre d'Oriente: S. Caterina e i Santi Apostoli a Salonico, i Santi Deodori a Mistrà, Kariye a Cami, ed altri. La decorazione tarsica della Cattolica denuncia, pertanto, un chiaro legame con le tradizioni decorative di origine bizantina provenienti dalla sponda opposta del Mediterraneo. A tal proposito il Bozzoni individua alcuni esempi ben precisi:

*[...] soprattutto l'impiego di cortine esterne laterizie, articolate da fregi a denti di sega e con ampie fasce a scacchiera intorno ai tamburi cilindrici, rimanda direttamente al gusto decorativo espresso negli esempi peloponnesiaci di Tegea (Koimesis) o di Kitta (S.Giorgio), ma anche, forse*

<sup>23</sup>A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 859.



*fig. 22.III*  
*Stilo. Cattolica, facciata meridionale.*



fig. 23.III  
Stilo. Cattolica, copertura.

*più direttamente, ad esperienze dell'Epiro e della Macedonia (chiese di Arta, tuttavia tarde, e di Castoria), regioni che fronteggiano le coste salentine e calabre<sup>24</sup>.*

Ciò che nel corso dei secoli si è imposto, nonostante la sua incerta origine, come sicuro elemento identificativo di tale monumento calabrese è, di certo, il vivace gioco decorativo del manto di copertura delle cupole, costituito – per ognuna di esse - da cinque ricorsi concentrici di coppi. L'inevitabile effetto chiaroscurale che si determina entra in intima e coerente relazione con le coperture a spiovente delle volte a botte e con l'intero complesso decorativo del monumento.

La messa in opera dell'attuale copertura è, però, da far risalire - come vedremo meglio più avanti - all'intervento di restauro realizzato dal Martelli nel 1947-51, che ripristina la copertura a coppi delle cinque cupole precedentemente rimossa e sostituita da una calotta cementizia durante l'intervento di restauro del 1914, finanziato dalla regina Margherita e realizzato da Paolo Orsi in collaborazione con l'architetto Sebastiano Agati. Tale copertura in laterizi venne, infatti, giudicata all'epoca come superfetazione postuma non rispondente alla conformazione originaria del manufatto.

Appare chiaro da quanto descritto che si propone per la Cattolica una lettura analoga a quanto detto in precedenza a proposito delle decorazioni parietali delle chiese basiliane calabresi. Particolarità di non poco conto è la conformazione geometrica di tali decorazioni che non trova esempi analoghi in Calabria. Anche qui, la varietà cromatica, la differente granulometria, la molteplicità delle giaciture dei singoli elementi laterizi si offre in maniera estremamente cangiante alla riflessione della luce<sup>25</sup>. Anche nello spazio esterno della Cattolica, vi è un attento dosaggio della luce, dissolta in funzione cromatica. I raggi luminosi incontrano le superfici laterizie, sottolineano con effetti chiaroscurali i ricorsi di malta, descrivono sulle superfici cilindriche dei tamburi tracce di curve irregolari, segnano il contrasto tra il nero intenso delle bucaure e le superfici cromaticamente illuminate delle pareti. Tutto si avvolge in un'atmosfera luminosa e in un intenso effetto chiaroscurale che tende a 'segnare' la 'presenza' del monumento nel 'luogo'.

Le decorazioni cromatico-geometriche delle superfici esterne dei tamburi della cupola sono, comunque, il motivo domi-

<sup>24</sup>C. BOZZONI, *L'Architettura ...*, cit., p. 282.

<sup>25</sup>L'uso dei materiali sembra essere analogo a quello delle tessere musive.

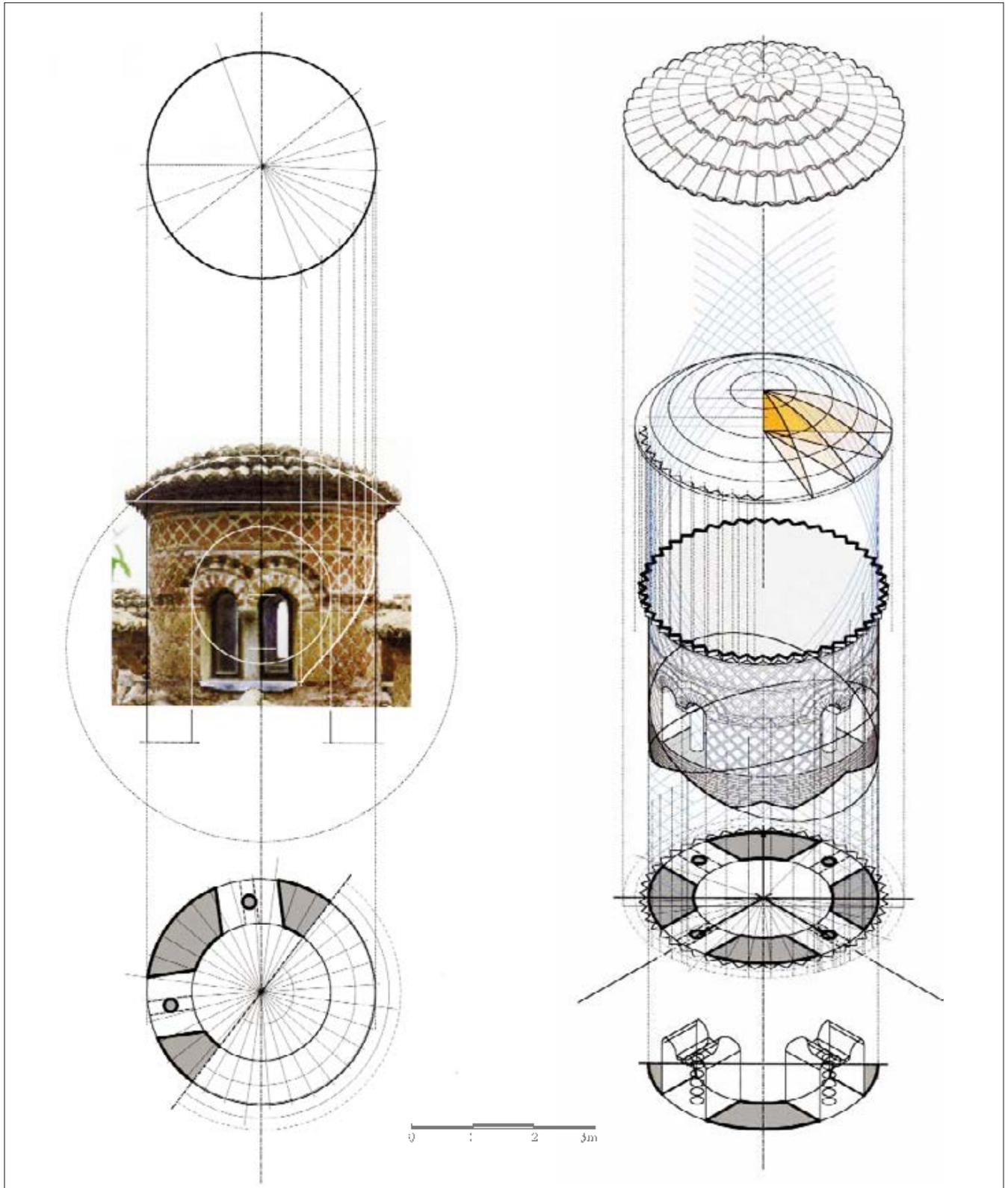


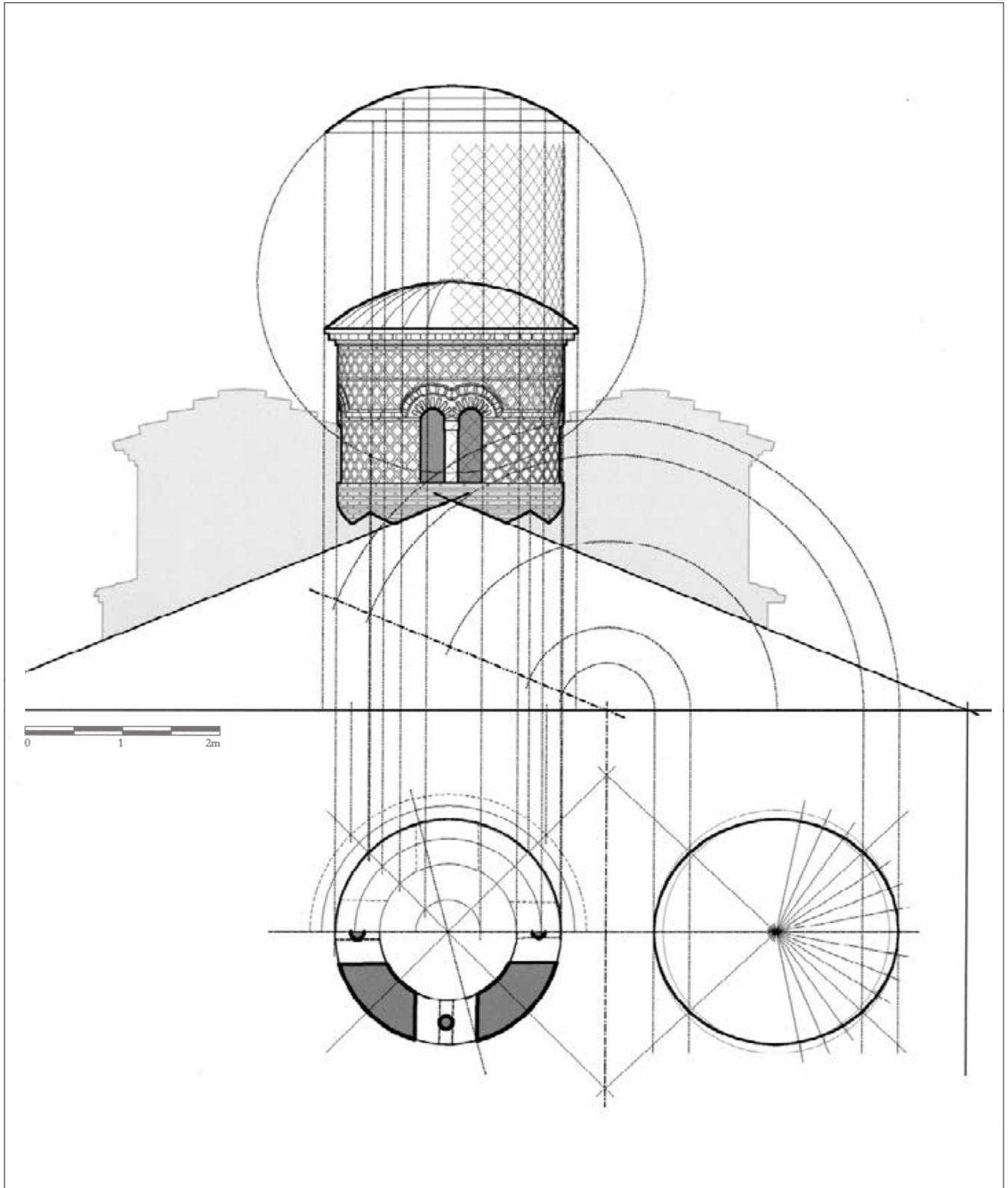
fig. 24.III  
 Stilo. Cattolica, tamburo della cupola centrale. Analisi delle tarsie murarie.

nante dell'apparato tarsico della Cattolica. E' questo che dà 'forma' e 'colore' ai cinque volumi cilindrici che sormontano il blocco squadrato di base. La variazione stessa del trattamento decorativo e la sua maggiore propensione all'uso di matrici geometriche più strutturate, ne denuncia l'intenzione enfatica. Le lastrelle in cotto disposte a losanga, trovano ordine e posizione entro una maglia geometrica ben strutturata definita da eliche cilindriche con passo pari a circa 8 metri

I processi geometrici adottati per la costruzione di tali eliche sono evidenziati nella *fig. 24.III*. La particolare conformazione del manufatto poneva non poche difficoltà di accesso alle cupole e rendeva impossibile, di conseguenza, un'operazione di rilievo diretto delle ricche decorazioni tarsiche presenti sui tamburi esterni. La forma cilindrica degli stessi non consentiva l'uso di una restituzione fotogrammetrica. Di estrema utilità si è rivelato, pertanto, l'uso di una fotografia frontale del tamburo della cupola mediana, sulla quale – in bianco – si è tracciato lo sviluppo in proiezione ortogonale di uno dei ricorsi di malta. Tramite rilievo fotografico si è determinato, pertanto, il passo di un'elica tipo – poi verificato graficamente – e la lunghezza dell'arco di circonferenza interposto tra le varie eliche. Partendo da tali dati si è costruita una 'maglia assonometrica' di eliche cilindriche entro cui posizionare tutti gli elementi decorativi di superficie. Il cilindro del tamburo può essere, pertanto, immaginato come il risultato di una rotazione completa di una generatrice elicoidale su di una direttrice circolare data da una qualsiasi delle sezioni orizzontali del tamburo.

La scelta di una rappresentazione in assonometria ortogonale isometrica per il volume della cupola centrale, aiuta la comprensione della struttura decorativa esterna e consente di individuare, in maniera evidente, la maglia spaziale che descrive e costruisce la superficie cilindrica del tamburo, offrendo un'immagine tridimensionale che non aspira ad una simulazione percettiva, ma che sollecita una lettura analitica della complessa struttura geometrica del manufatto.

Nella *tav. IV* vengono, inoltre, individuate le tracce ellittiche determinate dall'intersezione tra i piani inclinati delle falde e il volume cilindrico del tamburo. Tali curve vengono rappresentate sia sul volume assonometrico che, in proiezione monogiana, sul piano di giacitura delle falde. La lettura del complesso cupolato tamburo-cupola viene proposto attraverso una scomposizione assonometrica che, traslando lungo l'asse



*fig. 25.III*  
*Stilo. Cattolica, tamburo della cupola centrale. Pianta e prospetto.*

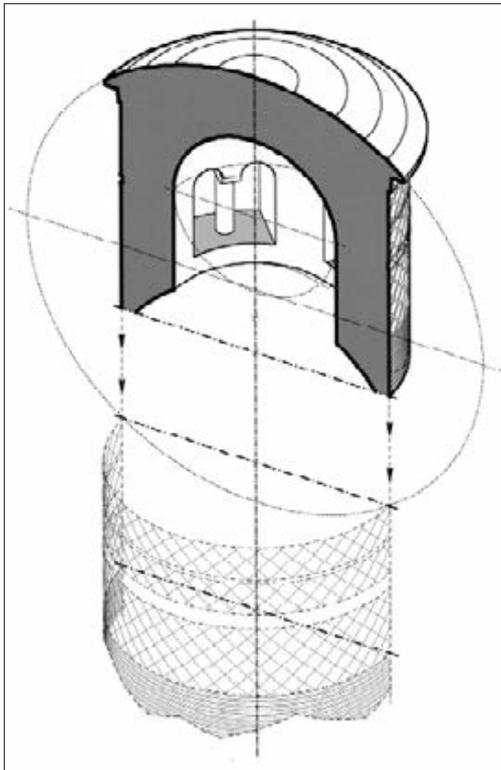


fig. 26.III  
Stilo. Cattolica, Cupola centrale. Spaccato  
assonometrico e analisi geometrica delle tar-  
sie murarie.



fig. 27.III  
Stilo. Cattolica, Cupola centrale. Restituzione  
fotorealistica.

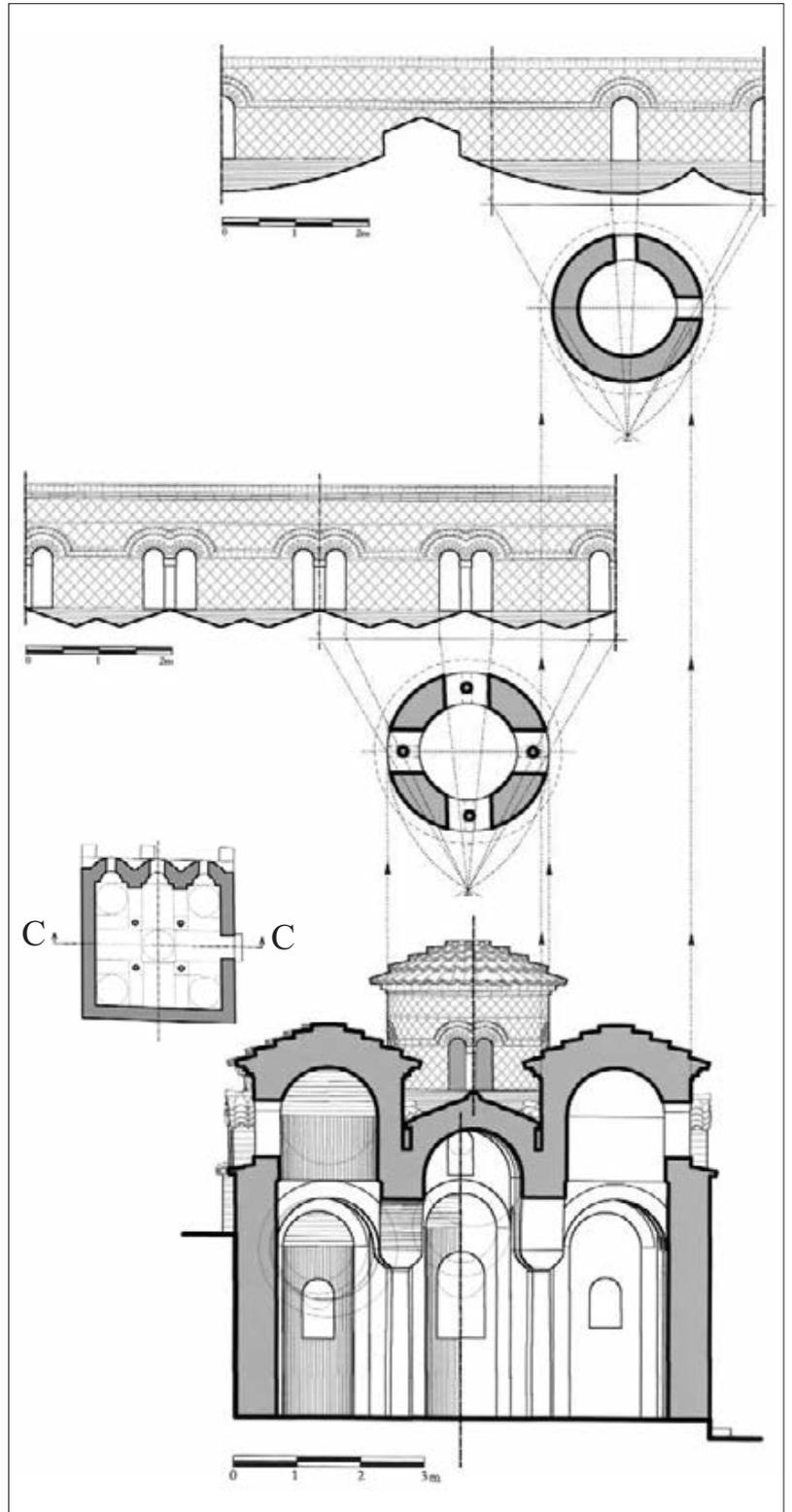


fig. 28.III  
Stilo. Cattolica, sezione C-C e sviluppo dei tamburi delle cupole.

delle altezze il ricco blocco di ghiere di coppi sovrapposti e la calotta esterna della cupola, lascia apparire il ricco gioco della decorazione a denti di sega. Mentre l'intradosso della cupola presenta un profilo a tutto sesto con raggio pari a circa 0.78m, la calotta esterna adotta una sezione a sesto ribassato, il cui arco di cerchio viene descritto da un raggio di circa 2.18 m. I centri delle due sezioni circolari non coincidono, ma quello della calotta esterna è posto ad una quota di circa 60 cm più in basso. Il tutto viene coronato dalla rappresentazione assometrica del ricco gioco di cerchi concentrici che costituisce il manto di copertura in coppi.

E' una rappresentazione quella qui presentata che unisce analisi architettonico-decorative con indagini di tipo geometrico, evidenziando le geometrie sottese e spesso trascurate di un monumento che, a prima vista, sembrerebbe imporsi esclusivamente per le sue indubbie qualità 'pittoriche'. La geometria diviene qui, invece, elemento di qualificazione delle superfici; trama spaziale che disegna, scava e scolpisce i volumi, negando una pura e semplice percezione stereometrica del manufatto. I trattamenti di superficie ed il loro complesso articolarsi diventano protagonisti e costruiscono una gabbia spaziale che stimola una 'razionalizzazione' della percezione. Il gusto bizantino per la materia, il colore, la luce trova, qui, una sua concretazione geometrica collocandosi all'interno di una struttura forte e qualificante che orienta, specifica e definisce l'oggetto. Geometria e colore, geometria e materia, geometria e luce non potevano che essere aspetti integrati nel processo di produzione architettonica del mondo bizantino.

### *Rilievi, rappresentazioni e restauri nel tempo*

Le prime notizie sulla Cattolica vennero raccolte da un colto e illuminato calabrese, il Conte Vito Capialbi, al quale si deve, tra l'altro, la redazione di alcuni disegni che non furono, però, mai pubblicati. Le prime illustrazioni della Cattolica, a noi pervenute, si devono, pertanto, ad alcuni disegni di rilievo abbastanza sommari realizzati dallo Schulz durante la sua visita al monumento avvenuta intorno al 1840.

Dopo il tragico terremoto del 1783 si diffonde, difatti, nei decenni successivi, uno spasmodico interesse da parte di viaggiatori provenienti da tutta Europa per la cultura e l'arte dell'Italia meridionale. Sono molti i viaggiatori che documentano attraverso i loro scritti o grazie ai loro elaborati gra-



fig. 29.III  
Stilo. Cattolica, facciata meridionale: incisione (Schultz).

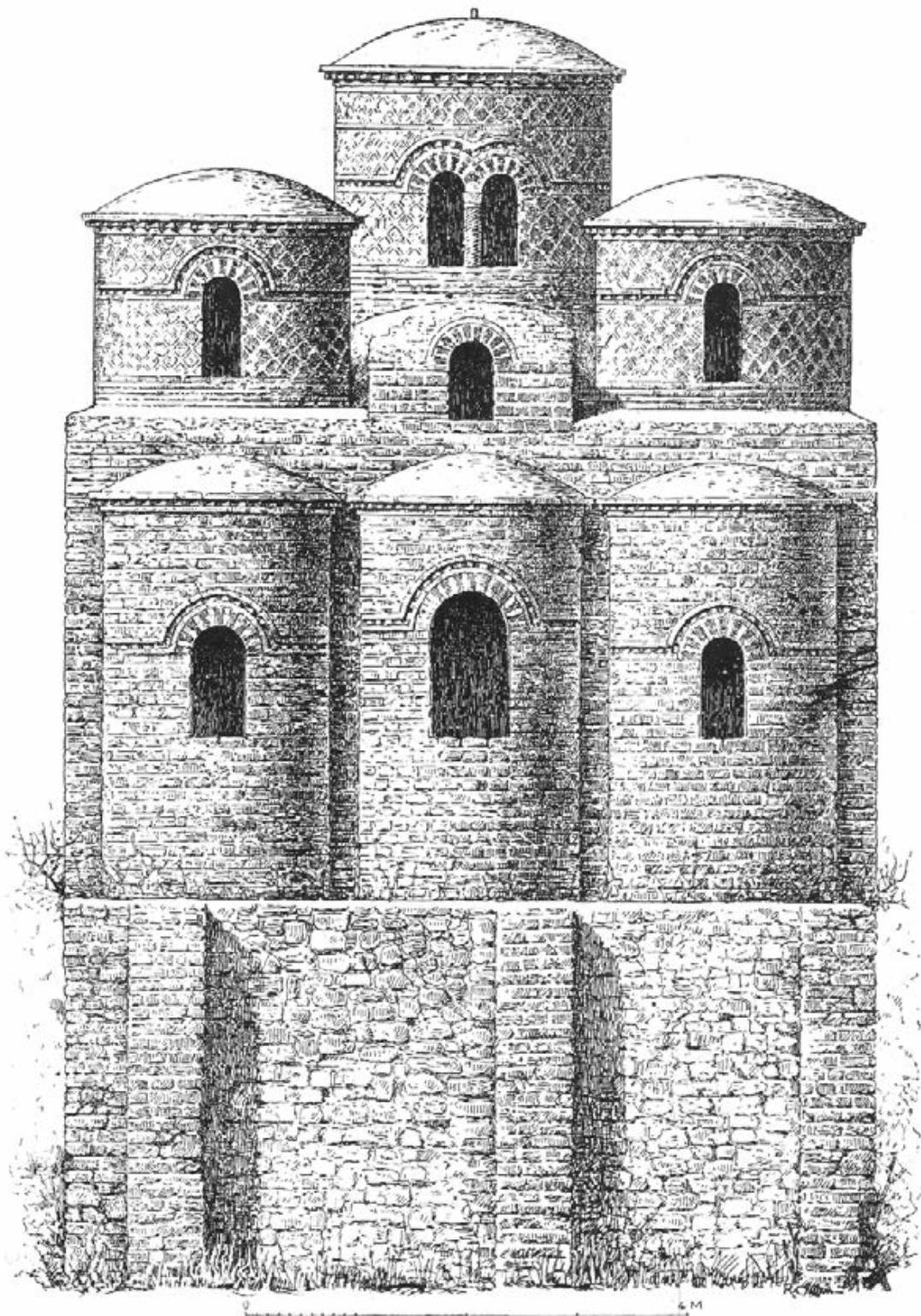
fici i modi di vita e le bellezze artistiche e naturali di un lembo di terra marginalizzato dalla disposizione geografica, martoriato da eventi sismici ed escluso dai grandi circuiti turistici europei. Su tutti basti ricordare le splendide vedute della Calabria realizzate dall'inglese Edward Lear.

Della piccola chiesa di Stilo si parla anche nei vari saggi del Jordan, dell'Abatino, del Bertaux, del Freshfield. I disegni di rilievo della Cattolica realizzati dallo Schulz rimarranno a lungo, per via della buona qualità delle incisioni, un punto di riferimento certo nella rappresentazione ottocentesca del monumento. In tali rappresentazioni lo Schulz, però, non si limita ad una riproduzione che ne certifichi lo stato di fatto e di abbandono in cui versava il monumento, ma si spinge ben oltre fino ad ipotizzare alcuni interventi di recupero. Dal confronto tra il prospetto della facciata d'accesso realizzato dal disegnatore tedesco (fig. 29.III) e le fotografie antecedenti all'intervento di restauro di P. Orsi del 1914 (fig. 32.III), si nota come lo stesso Schulz abbia proposto, seppur solo graficamente, la rimozione di alcune sostruzioni nelle bucaie delle cupole e nella lunetta trilobata posta al di sopra del vano d'ingresso. Una rappresentazione critica la sua che non si accontenta della restituzione fedele dell'oggetto, ma individua attraverso il disegno quegli elementi che distruggono dalla percezione della reale essenza del manufatto. Un'operazione di sintesi che, seppur attraverso una grafica non troppo gradevole e spesso in bilico tra un pittoricismo sommario e un'eccessiva semplificazione geometrica – vedi la rappresentazione delle absidi – consente, comunque, la conoscenza e la diffusione di tale monumento (fig. 29.III). Per giungere alla realizzazione di rilievi più accurati, bisognerà attendere la straordinaria figura di Paolo Orsi che nel 1914 e nel 1927 compie i primi interventi di restauro con l'architetto prof. Sebastiano Agati. Di tale opera vennero riportati sul volume *Le chiese basiliane della Calabria* alcuni disegni di pianta e di alzato che, per la loro attendibilità metrica, sono stati assunti come base - dietro accurata verifica - per la realizzazione degli elaborati grafici redatti in questa ricerca<sup>26</sup>.

Tra i vari interventi di restauro realizzati da Orsi in due fasi successive, spiccano alcune opere che hanno consentito una più idonea comprensione dei caratteri formali dell'edificio, primo fra tutti, la rimozione dei timpani che, come risulta evidente dal disegno dello Schulz, coronavano le quattro facciate.

Lo studioso, allora sovrintendente archeologico per la

<sup>26</sup>Il rilievo di verifica dei disegni pubblicati su P. ORSI, *Le chiese basiliane della Calabria*, Meridiana Libri, Catanzaro, 1997, sono stati effettuati con Felice Ginestra.



*fig. 30.III*

*Stilo. Cattolica, prospetto orientale. Disegni tratti dall'intervento di restauro avviato da P. Orsi nella primavera del 1914.*

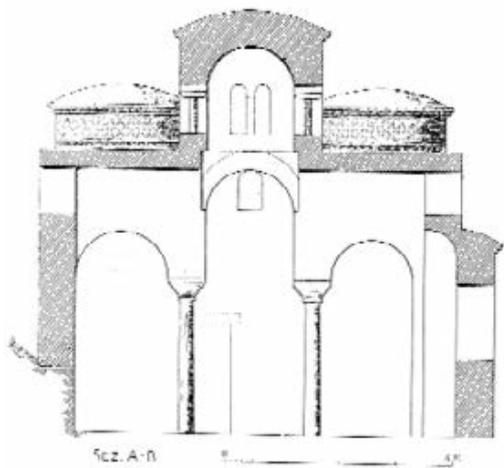
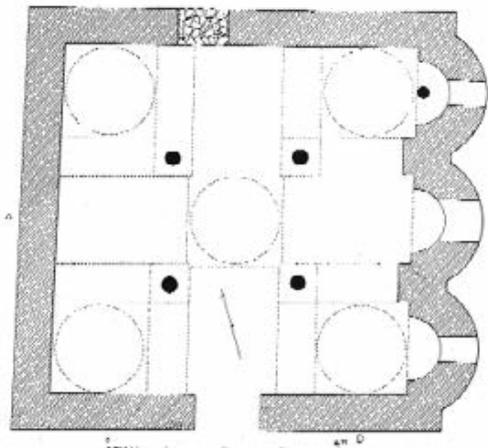


fig. 31.III  
 Stilo. Cattolica, pianta e sezione. Disegni tratti dal progetto dell'intervento di restauro avviato da P. Orsi nella primavera del 1914.



fig. 32.III  
 Stilo. Cattolica, prima dei restauri di P. Orsi iniziati nel 1914.



fig. 33.III  
 Stilo. Cattolica, dopo i restauri iniziati nel 1914.

Sicilia orientale e per la Calabria, capì immediatamente che le due ali del timpano non appartenevano alla struttura originaria del monumento, ma a probabili restauri riferibili ad età barocca. Egli era convinto, però, che le volte a botte sui bracci della croce fossero estradossate e prive di manto di copertura in tegole. Adottò, pertanto, sulla testata di tali volte una soluzione assai incerta. Propose, difatti, su ciascuna di esse, un frontone lievemente gradonato che richiama, per certi versi, la facciata della Trinità di Delia, presso Castelvetro<sup>27</sup>. Tale interpretazione, come vedremo successivamente, sarà contestata dal Teodoru.

Ad Orsi si deve, inoltre, la rimozione, già suggerita dallo Schulz nelle sue rappresentazioni, della lunetta trilobata al di sopra della porta d'ingresso, ritenuta anch'essa, come i timpani di cui si è già trattato, di epoca barocca. La bucatura d'ingresso viene pertanto innalzata fino alla sovrastante ghiera di mattoni coronata da una cornice dentata, ed interrotta dall'introduzione - al livello dell'imposta dell'arco - di un architrave in legno di quercia (fig. 33.III).

Di non minore importanza per la totale trasformazione dell'effetto percettivo dell'involucro esterno della Cattolica, sarà la scelta, operata dall'Orsi, di rimuovere il manto di coppi disposti a cerchi concentrici che, seppur antichi, non vennero ritenuti di epoca bizantina. Le calotte esterne delle cupole vennero pertanto rivestite di uno strato cementizio, sacrificando, come egli stesso scrive, [...] *il principio pittorico a quello conservativo*.

Fu un grave errore questo che, come nota il Venditti<sup>28</sup>, non tenne conto del carattere prettamente greco del monumento e del gusto estremamente cromatico che caratterizza ogni parte della sua superficie esterna.

Seppur preziosi e addirittura necessari alla salvaguardia e alla conoscenza del monumento, i restauri di Orsi ed Agati non restituiscono una percezione del manufatto assolutamente fedele e coerente con le originarie caratteristiche del monumento. Si renderà pertanto prezioso nel 1930 il saggio di Teodoru<sup>29</sup>, corredato da interessanti disegni interpretativi, nel quale, tra l'altro, si pone per la prima volta tale monumento in stretta relazione con la gemella costruzione di S. Marco a Rossano.

Al Teodoru si devono alcune geniali intuizioni successivamente riprese nel restauro del 1947-51 realizzato dal Martelli.

La soluzione timida e incerta degli elementi di coronamen-

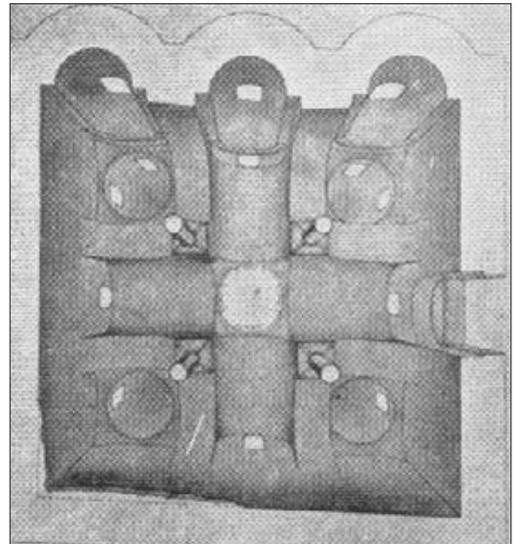


fig. 34.III  
Stilo. Cattolica, interno: vista zenitale (Teodoru).

<sup>27</sup>Cfr. A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 862.

<sup>28</sup>Cfr. A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 862.

<sup>29</sup>H. TEODORU, *Les Eglises à cinq coupes en Calabre (S. Marco de Rossano et la Cattolica de Stilo)*, in *Eph. Dac.*, IV (1930), pp. 149-180.

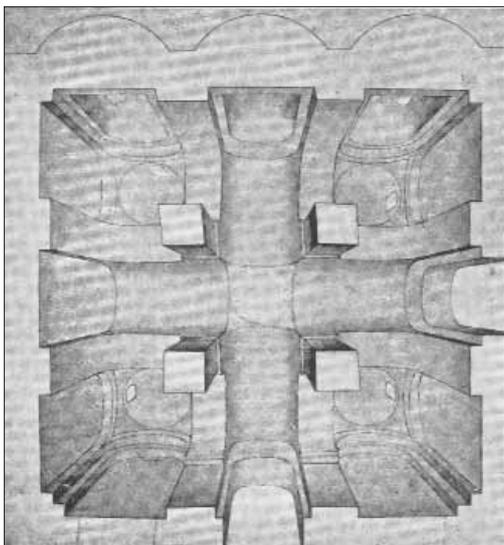


fig. 35.III  
Rossano Calabro. S. Marco, interno: vista zenitale (Teodoru).

to delle facciate, messa in opera da Orsi, pur rimuovendo un'erronea trasformazione settecentesca, non doveva soddisfare il Teodoru.

*Osservando meglio la struttura e rifacendosi ad esempi greci, il Teodoru propose, in un disegno assometrico di ricostruzione della forma originaria, una soluzione che, mantenendo la orizzontalità delle zone laterali, coronasse la parte centrale della facciata con una lieve cuspidè, corrispondente all'andamento delle falde del tetto sulla botte interna. L'ipotesi, del tutto accettabile, rendeva assai più coerente la forma esterna con quella interna, chiaramente denunciata; essa fu tradotta in realtà qualche anno fa [1947-51], nel secondo restauro, compiuto dal Martelli, che ritenne valida l'interpretazione fornita dal Teodoru<sup>30</sup>.*

Analogamente, è lo stesso studioso rumeno che, partendo da alcune considerazioni del Bertaux e ricordando l'affinità delle cupolette della Cattolica con alcuni esempi di Scala, Tegea e Castoria in Grecia, propone nei suoi disegni il ripristino delle tegole di copertura rimosse dagli interventi di Orsi. Anche tali valutazioni che facevano finalmente giustizia di un carattere cromatico e decorativo precedentemente trascurato, trovano applicazione nel restauro del Martelli, trasferendo dalla dimensione grafica ed intellettuale della rappresentazione alla realtà concreta del manufatto, il sedimentarsi negli anni di un complesso sistema di analisi, valutazioni e interpretazioni critiche.

E' attraverso una serie di rappresentazioni analitiche e interpretative, passando per le incisioni dello Schulz, i disegni di documentazione dell'intervento di restauro di Orsi e Agati, gli elaborati interpretativi del Teodoru, che si giunge ad una conoscenza più pertinente, approfondita e corretta del manufatto, che ci consegna quella che - ad oggi - sembra essere la più coerente percezione del monumento.

I disegni di Schulz, Orsi e Teodoru non si limitano al rilievo ed alla documentazione, ma invadono il campo della prefigurazione, della verifica di un ipotetico ritorno alla conformazione originaria. Perciò, prendendo in prestito da Livio Sacchi la sua distinzione tra il significato dei due termini

<sup>30</sup>A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 862.

inglesi *drawing* e *desin*<sup>31</sup>, si potrà dire che mentre i disegni di Lear (fig. 37.III) ma anche le antecedenti rappresentazioni del Regno di Napoli in prospettiva (1703) di G.B. Pacichelli (fig. 36.III) che ritraggono – tra gli altri paesi calabresi – anche Stilo, possono appartenere alla prima categoria, limitandosi a rappresentare il veduto; i disegni di Schulz, Orsi e Teodoru della Cattolica invadono la sfera del progetto, dell'invenzione guidata dalla storia e dalla cultura, avvicinandosi più propriamente al significato inglese del termine *design*. Non va dimenticato, difatti, che ogni disegno di rilievo, in quanto interpretazione cosciente del reale, contiene in se, seppur velata, un'ipotesi d'intervento. E' il contatto diretto con il monumento, la sua approfondita analisi geometrico-spaziale, la sua conoscenza metrico-dimensionale, la comprensione delle relazioni tra le parti, il 'ridisegno' dei suoi dettagli decorativi che suggeriscono ipotesi e soluzioni da adottare. Il termine inglese *design* non esprime una pura e semplice operazione rappresentativa, ma contiene in se i significati di 'proposito', 'piano mentale', 'intenzione creativa'. Esso *designa*, o meglio *disegna* un progetto concreto di trasformazione del reale che durante l'operazione di rilievo si costruisce spontaneamente nel pensiero del rilevatore.



fig. 36.III  
Stilo. da G.B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva* (1703).



fig. 37.III  
Stilo (E. Lear).

<sup>31</sup>Cfr. L. SACCHI, *L'idea di rappresentazione*, Edizioni Kappa, Roma 1994, p. 33.

### *Il coro e la navata: S. Giovanni Vecchio di Bivongi*

#### *Il monumento tra architettura e storia*

Con ogni probabilità, intorno alla metà dell’XI secolo, nei luoghi in cui oggi sorge quel che resta della chiesa di S. Giovanni Vecchio a Bivongi, doveva già trovarsi un antico ed umile cenobio basiliano, forse una semplice *laura*. Grazie all’opera svolta da S. Giovanni Theriste - θειστης cioè il mietitore - a cui venne dedicata la chiesa oggetto del nostro studio, tale insediamento monastico, verso la fine del secolo e in quello successivo, andò man mano assumendo un’importanza sempre più rilevante diventando luogo di pellegrinaggio e giungendo ad essere definito “caput monasterium ordinis S. Basilii in Calabria”. La chiesa, dunque, era parte di un monastero sorto, come di consuetudine, lontano da ogni insediamento urbano, calato in un paesaggio naturale che ancora oggi, avvolto e protetto da quinte montagnose, mantiene intatto il suo fascino selvaggio. La vista del monumento appare d’improvviso e si impone con lo slancio della sua cupola turrata stagliandosi sulla verde vegetazione delle colline che la circondano.

Il monumento non appare nella sua integrità, se non per la parte, più volte restaurata, relativa alla zona presbiteriale. La navata ad aula unica molto allungata – 5.55 x 15.20 m – è, difatti, scoperta in seguito al crollo dell’originaria copertura ad orditura lignea a vista.

La parete meridionale, che si trovava in origine a contatto con la costruzione del monastero, è rimasta tuttora in piedi, seppur in condizioni abbastanza precarie. Su di essa si coglie la presenza di cinque bucaure – tre delle quali successivamente tamponate – e di un portale d’ingresso, in parte danneggiato, sormontato da un arco a tutto sesto con doppia ghiera di mattoni. Negli spazi simmetrici risultanti dalla minor larghezza della navata rispetto a quella dello pseudo-transetto, si ricavano due piccole absidi esterne che – nota il Bozzoni – dovevano probabilmente essere incluse entro portici o ali parallele alla navata. Tale ipotesi viene confermata, almeno sul lato meridionale, dalla presenza sul terreno delle basi tronche di un’archeggiata, disposte a partire dallo spigolo della cappella rivolta a settentrione. Il Bozzoni rivela in tali ruderi una variante dei *parekklesia* bizantini,

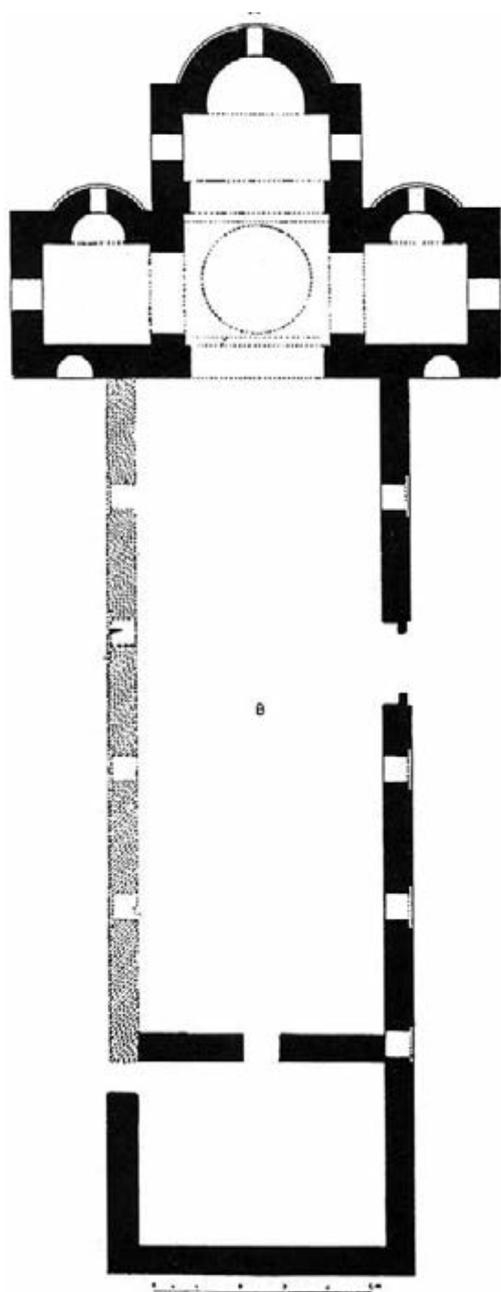


fig. 38.III  
Bivongi. S. Giovanni Vecchio, pianta.



*fig. 39.III*  
*Bivongi. S. Giovanni Vecchio, absidi.*

[...] ma – aggiunge – attribuendo a questi vani il significato di ‘virtuali’ navatelle absidate, la loro disposizione consente di leggere lo schema come una singolare ‘reinterpretazione’ del modello romanico-cluniacense<sup>32</sup>.

La parete disposta a settentrione appare, oggi, quasi interamente crollata ma lascia intuire la presenza di una porta di accesso al piccolo atrio rettangolare – 5.55 x 4.35 m - che precede la navata.

Era, pertanto, attraverso le due pareti longitudinali che si accedeva all’edificio religioso. Le accidentate condizioni orografiche del terreno rendevano impossibile l’accesso al monumento dal fronte cuspidato opposto a quello delle absidi, visibile solo dal lato opposto del monte e che non presentava, di conseguenza, alcuna articolazione decorativa. Esso, anzi, mediante l’inclinazione data al muro di sostegno del pianoro su cui sorge la fabbrica e grazie alla sua sobria essenzialità dà - a chi osserva il manufatto dalla strada di accesso posta sul lato occidentale - quasi la sensazione di trovarsi di fronte ad una costruzione fortificata (*fig. 66.II*).

Il corpo della navata unica si innesta su di una zona presbiteriale con coro a gradoni di derivazione cluniacense. Ai lati dello spazio rettangolare posto al centro del presbiterio - 3.04 x 3.44 m - coperto da una cupola turrata di chiaro gusto normanno, al quale si accede attraverso un arco di trionfo ogivale, si collocano due spazi pressoché identici e di forma quadrata - circa 2.40 x 2.40 m – con funzione di *pròtesis* e *diacònicòn*. Sul lato orientale di ognuno di tali spazi si aprivano due absidi circolari con diametro pari a circa 1.20 m. All’interno permane ancora oggi solo l’abside posta a settentrione, mentre quella meridionale è stata rimossa da successivi rimaneggiamenti che hanno lasciato una traccia nella sola porzione terminale conclusa, in alto, da una calotta emisferica.

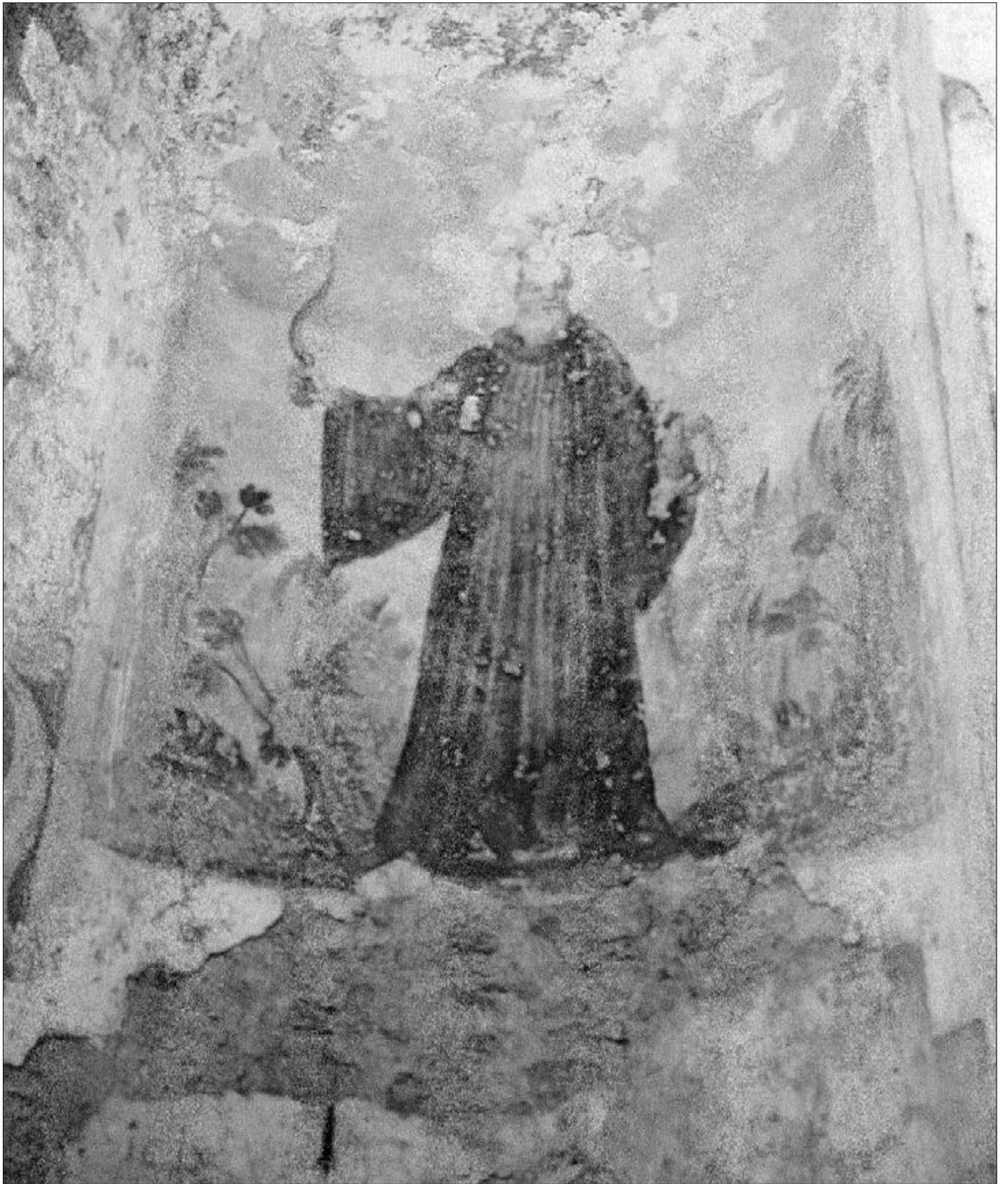
Dietro il vano cupolato, al di là di un arco ogivale analogo a quello che separa il presbiterio dalla navata, si trova un ambiente rettangolare coperto a crociera, la cui luce maggiore viene ristretta dall’introduzione di due coppie di archetti disposte sul lato settentrionale e su quello meridionale. Ad oriente si apre un abside semicircolare di diametro pari a circa 3.60 m, sul quale si trovano i resti mal conservati di un affresco che ritrae l’immagine del Santo (*fig. 41.III*).

Come già detto in precedenza, il monastero di S. Giovanni

<sup>32</sup>C. BOZZONI, *L’architettura...*, cit., p. 295.



*fig. 40.III*  
*Bivongi. S. Giovanni Vecchio, cupola: interno.*



*fig. 41.III*  
*Bivongi. S. Giovanni Vecchio, affresco absidale.*

Vecchio poté godere, in età normanna, di una sostanziale benevolenza, seppure interessata, da parte dei nuovi dominatori. Paolo Orsi cita nei suoi scritti un diploma di concessione del settembre 1110 - 6609 secondo la datazione bizantina –

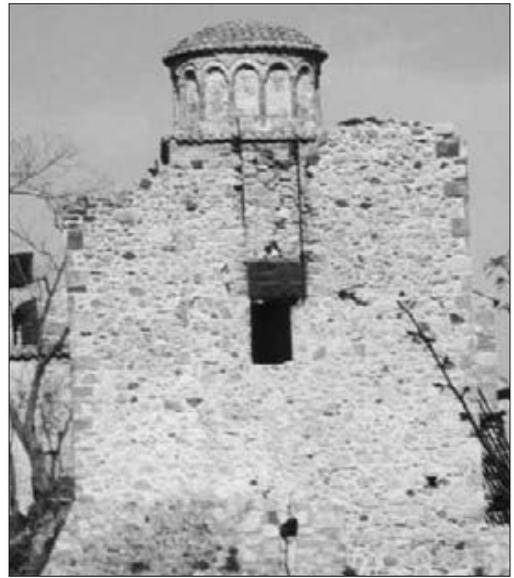
*[...] col quale Ruggiero I e poi la contessa con figlio Simeone concedono al monastero una vasta estensione di terreni, di boschi, e due uomini*<sup>33</sup>.

E' comunque – secondo il Bozzoni - a partire dalla donazione di Ruggero avvenuta nel 1100-1101 che, fino alla prima metà del XII secolo, si susseguono una serie di donazioni che consentiranno lo sviluppo e l'acquisizione di maggiore rilevanza da parte del monastero preesistente.

Lo Schwarz individua due successive fasi nella costruzione delle diverse parti del manufatto: la prima relativa alla costruzione della navata avvenuta, con ogni probabilità, nel secolo XI, alla quale sarebbe seguita la costruzione o la ricostruzione del corpo presbiteriale, probabilmente riferibile ai primi decenni del XII secolo. La data del 1122, in cui avvenne la consacrazione dell'abbaziale della Trinità di Mileto, viene ritenuta dal Bozzoni come data probabile per la contemporanea consacrazione della Chiesa di Bivongi. L'analisi attenta delle due parti dell'edificio potrebbe trovare nell'ipotesi dello Schwarz una risposta alle evidenti incongruenze presenti. In primo luogo la larghezza del vano centrale del coro, minore della navata unica, che pur rivelando una soluzione irrisolta rispetto ai riferimenti iconografici benedettini, trova un autorevole riferimento in loco nella chiesa della Roccelletta a Squillace. Inoltre è da rilevare la difformità tra i due differenti paramenti murari adottati per la costruzione delle due parti dell'edificio: in pietre e ciottoli disposti casualmente, senza particolari intenti cromatico-decorativi per le pareti della navata (*fig. 42.III*), che probabilmente avevano un rivestimento ad intonaco anche sulle superfici esterne; preminentemente in laterizi variamente disposti al fine di ottenere delle chiare decorazioni a carattere geometrico sulle pareti presbiteriali (*fig. 43.III*).

Esiste, pertanto, una evidente disorganicità tra le varie parti della costruzione che spinge il Bozzoni a pronunciarsi in favore dell'ipotesi

*[...] assai probabile che il presbiterio vada riferito ad una successiva ricostruzione, forse anche in*



*fig. 42.III*  
*Bivongi. S. Giovanni Vecchio, parete occidentale della navata.*

<sup>33</sup>P. ORSI, *Le chiese basiliane della Calabria*, Meridiana Libri, Catanzaro, 1997, p. 56.



fig. 43.III  
Bivongi. S. Giovanni Vecchio, trattamento murario del corpo presbiteriale.

*vista di un generale rifacimento di tutta la chiesa, che poi, per qualche motivo rimasto ignoto, non venne effettuato. Ci sembra di scorgere una conferma di questa ipotesi in alcune incongruenze della stessa parte postica, dove la mancata ricorrenza fra le cornici e le quote delle coperture potrebbe indicare la realizzazione semplificata di un progetto inizialmente più complesso<sup>34</sup>.*

La collocazione intorno ai primi decenni del XII secolo della costruzione del presbiterio, trova conferma nella conformazione tripartita e a gradoni del coro di S. Giovanni che, come già evidenziato, ripropone in terra di Calabria, adattandolo alla tradizione basiliana, il modello cluniacense. Lo stesso Bozzoni nota, infatti, che tali forme di origine nordica cominciano a manifestarsi in Calabria ed in Sicilia intorno all'ultima decade dell'XI secolo. E' assai difficile, difatti, che, prima del 1100, tradizioni architettoniche e schemi costruttivi di origine settentrionale possano aver manifestato una decisa forza di penetrazione in un ambiente monastico basiliano ancora così tenacemente legato alla tradizione bizantina e ostile ai conquistatori normanni<sup>35</sup>.

S. Giovanni Vecchio si configura, pertanto, come uno dei primi esempi di commistione tra forme nordiche e tradizione locale bizantina che, a Bivongi così come a Squillace, con l'uso della navata unica affiancata ad un coro tripartito, dà origine a soluzioni di ibrida fattura, nelle quali sia lo Schwarz che il Bozzoni individuano chiare dimostrazioni di un modello importato ma non ancora perfettamente assimilato.

#### *I riferimenti iconografici*

Il Bozzoni individua lo schema di riferimento per la costruzione della fabbrica di S. Giovanni Vecchio in una tipologia di chiesa adottata da alcuni ordini monastici benedettini riformati e particolarmente diffusa nell'Italia settentrionale e centrale, nella Francia meridionale e in Catalogna. Tale schema prevedeva una pianta a T – o come la definisce il Venditti a croce egizia - triabsidata con navata unica, con o senza cupola al di sopra dell'incrocio tra presbiterio e navata.

E' uno schema, questo, che trova applicazione in Sicilia in alcuni esempi di architetture religiose del XII secolo.

<sup>34</sup>C. BOZZONI, *Calabria Normanna. Ricerche sull'architettura dei secoli undicesimo e dodicesimo*, Officina Edizioni, Roma, 1974, p. 38.

<sup>35</sup>Cfr. C. BOZZONI, *Calabria...*, cit., p. 38.

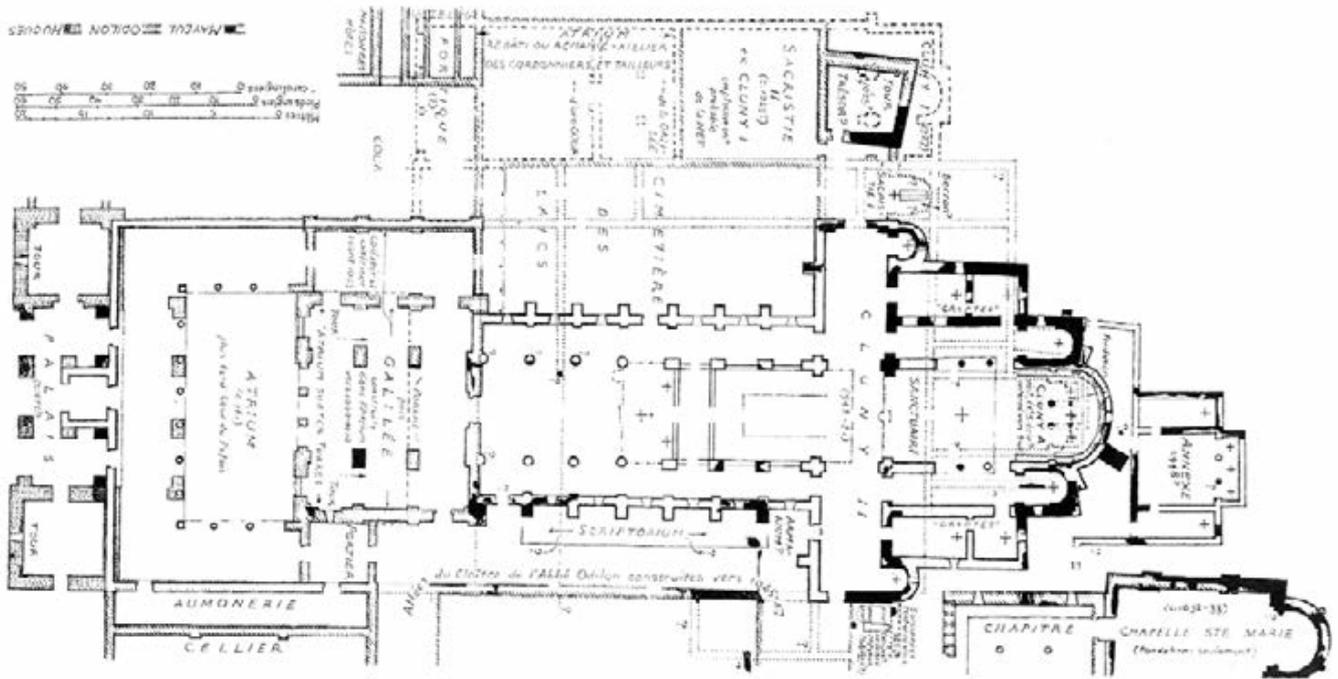


fig. 44.III  
Cluny II. Pianta.

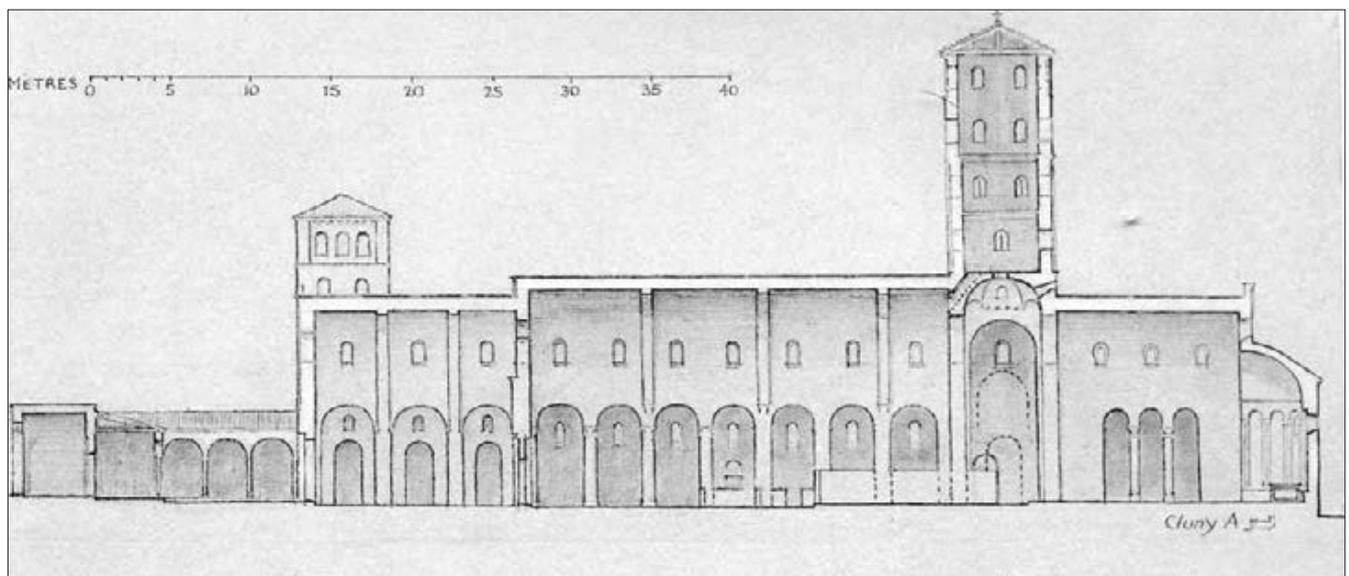


fig. 45.III  
Cluny II. Sezione longitudinale.

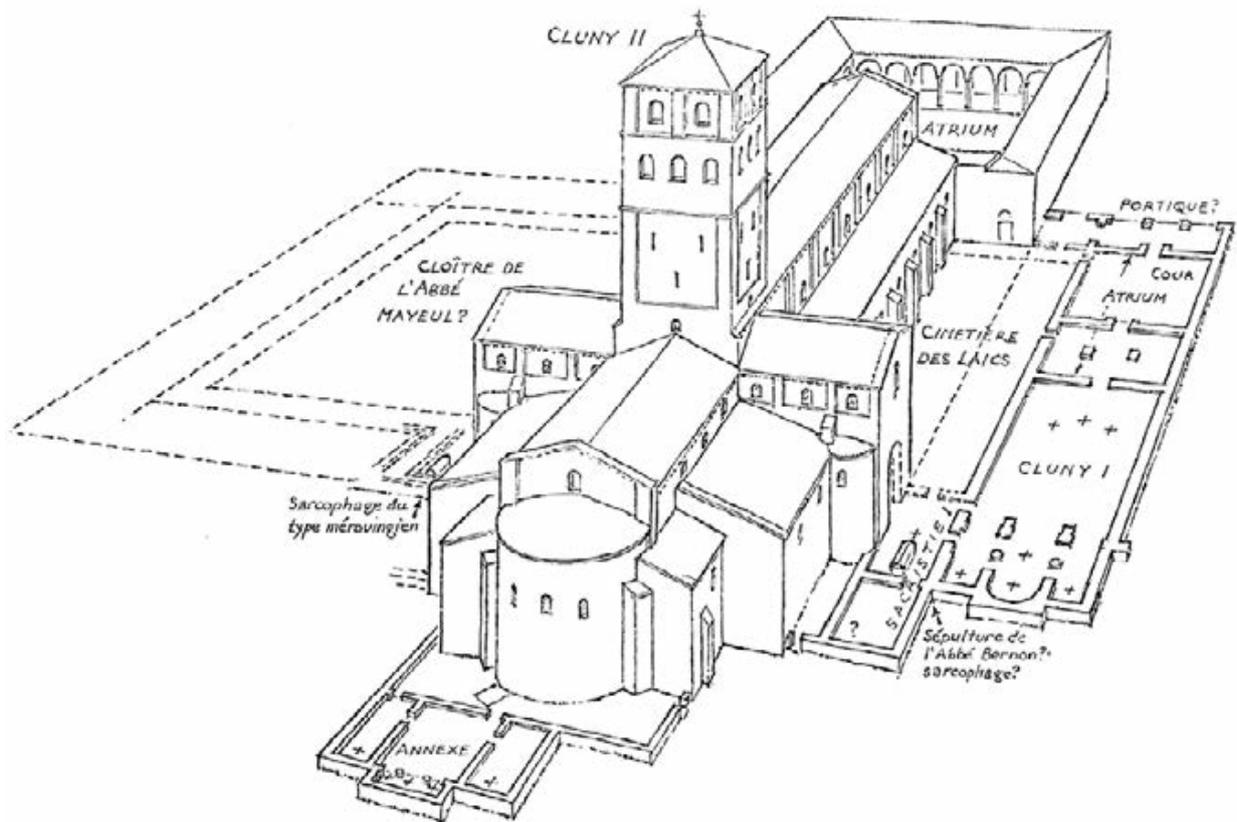


fig. 46.III  
Cluny II. Prospettiva.

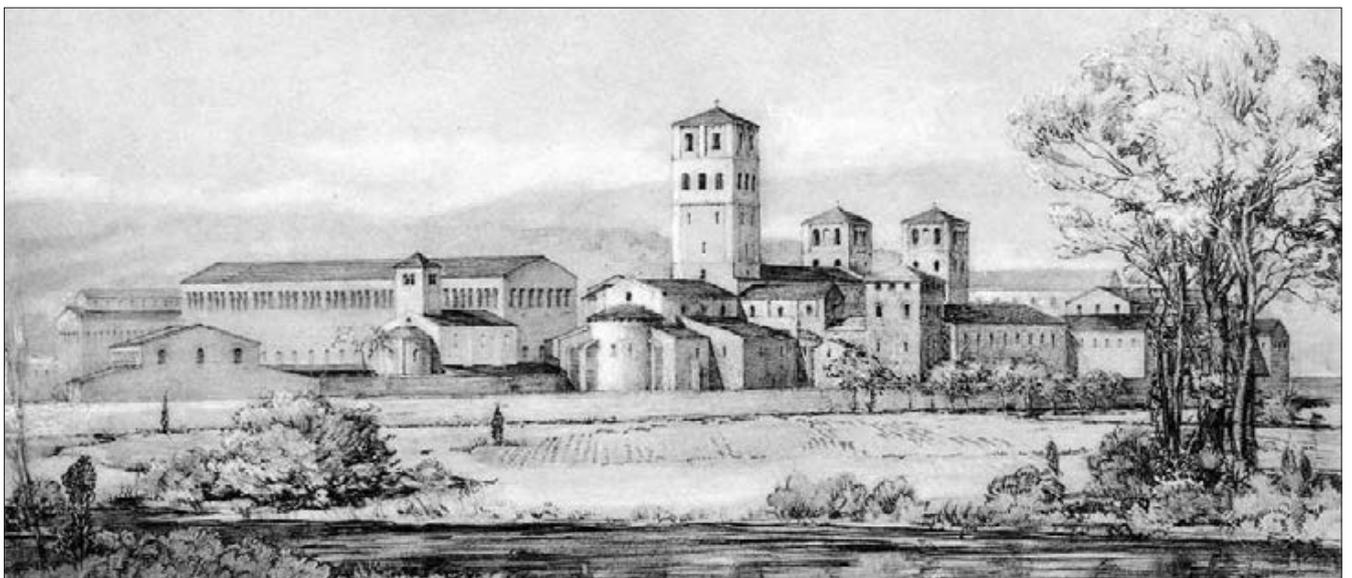


fig. 47.III  
Cluny II. Veduta prospettica.

Già l'Orsi aveva messo in relazione il S. Giovanni Vecchio con una serie di edifici siciliani di questo tipo, dovuti a monaci occidentali e datati al periodo della Contea o ai primi anni del Regno; ma il confronto non sempre è preciso, perché in questi esempi l'abside centrale manca talvolta del bema (come a S. Filippo di Fragalà che è però una chiesa basiliana, e a S. Giovanni degli Eremiti), e altre volte quasi la stessa larghezza della navata centrale (come a S. Nicolò La Latina di Sciacca). Non sembra comunque che possa essere trascurato il collegamento con queste esperienze, assai più diretto del riferimento della navata longitudinale allungata a modelli microasiatici: la scelta tipologica attuata nel S. Giovanni Vecchio va probabilmente messa in relazione con la penetrazione in Calabria di questi monaci riformati, e in particolare con l'abbazia certosina fondata da S. Brunone, vicinissima a Stilo e nell'area della diocesi di Squillace, dalla quale il monastero basiliano dipendeva.<sup>36</sup>

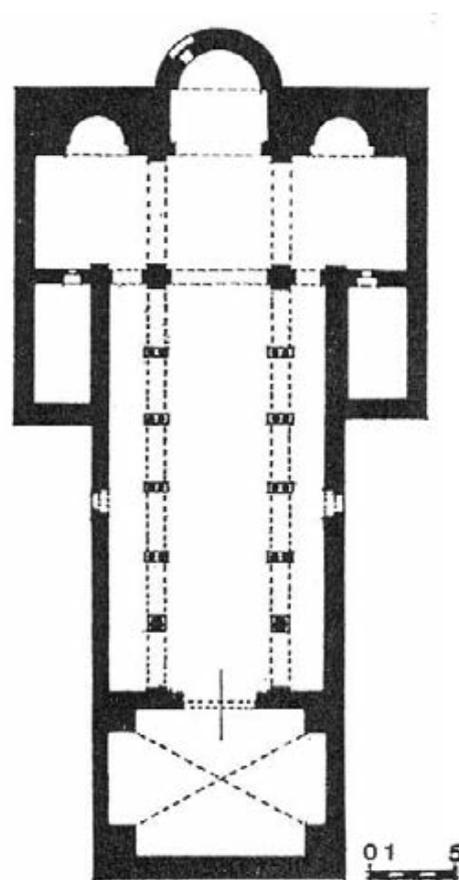


fig. 48.III  
Mileto. Cattedrale, pianta.

Il Bozzoni esclude, pertanto, ogni riferimento, precedentemente avanzato dallo Schwarz, a possibili influenze provenienti dall'Asia Minore per la scelta della navata unica assai allungata nelle chiese di S. Giovanni Vecchio e di S. Maria della Roccelletta e considera che le analogie con i modelli di origine nordica denunciate, tra l'altro, dal volume torreggiante della crociera confermano la derivazione di gusto occidentale degli schemi adottati per tali costruzioni. La zona presbiteriale potrebbe, quindi, essere interpretata come una riduzione del tipo cluniacense, in analogia alle chiese benedettine precedentemente citate<sup>37</sup>.

E' Cluny II, pertanto, con il suo coro a gradoni, il modello iconografico di riferimento per la chiesa basiliana di S. Giovanni Vecchio.

Tra gli esempi planimetrici analoghi presenti in Calabria si è già ricordata la Roccelletta di Squillace, di dimensioni più ampie, il cui impianto iconografico differisce dalla chiesa di Bivongi per l'introduzione tra coro e navata di un transetto sporgente coperto da tre volte a crociera, al di là del quale si sviluppa un coro tripartito a gradoni analogo a quello adottato in S. Giovanni Vecchio, fatta eccezione per la mancanza di

<sup>36</sup>C. BOZZONI, *Calabria...*, cit., p. 36.

<sup>37</sup>Cfr. C. BOZZONI, *Calabria...*, cit., p. 36.

uno sviluppo in elevazione con cupola a torre. Ci troviamo in questo caso, però, ancora di fronte ad un'architettura basiliana con preminenti caratteri – soprattutto cromatici – di origine bizantina. Più forte sarà, invece, l'influenza normanna nella distrutta cattedrale di Mileto (*fig. 48.III*), la cui aula a tre navate si affiancava in maniera più armonica al coro tripartito, con una maggiore integrazione spaziale e funzionale tra le due parti dell'edificio. Qui però le due absidi laterali non si mostrano all'esterno attraverso un profilo estradossato, ma vengono scavate nel blocco della muratura. E' presente, inoltre, anteriormente alla navata tripartita uno spazio coperto a crociera che ricorda l'atrio di S. Giovanni Vecchio.

Sempre in Calabria, di dimensioni ancora più ampie della Roccelletta, si trova la cattedrale di Gerace (*figg. 36.II-37.II*), in cui alcuni interventi postumi hanno fatto perdere l'originaria conformazione planimetrica a coro tripartito. Anche qui la difformità più evidente dal punto di vista planimetrico, rispetto alla chiesa di Bivongi, è data dalla presenza di un'aula a tre navate - molto larghe quelle laterali – che si innestano con evidente continuità sui tre spazi del corpo trasversale. Tali vani, che anche a Gerace si presentano a pianta quadrata, mostrano, qui, una maggiore capacità d'integrazione. I vani laterali, difatti, entrano in una relazione più intensa con la cupola posta sullo spazio centrale, che, al contrario, a Bivongi assume, per la sua conformazione particolarmente sviluppata in altezza, un carattere quasi autonomo rispetto al resto della costruzione.

Appare chiara, pertanto, l'impostazione tipicamente normanna di tale monumento che dimostra, attraverso i fatti architettonici, la strategia politica dei nuovi dominatori. La riproposizione di forme nordiche, legate alla cultura benedettina, tradisce il chiaro intento di latinizzazione del territorio che mirava a strappare la Calabria dalla dipendenza culturale dai monaci di rito greco, rimasti, ormai, gli unici oppositori dei conquistatori normanni. E' chiaro, in tutto ciò, il tentativo di introdursi, a fatica, in un contesto culturale e architettonico ancora profondamente legato all'esperienza bizantina e alle evidenti influenze islamiche provenienti dalla vicina Sicilia.

#### *Lo spazio interno tra rappresentazione e mimesi*

Abbiamo già parlato dell'evidente disorganicità tra il corpo della navata e quello presbiteriale che determina inevitabili

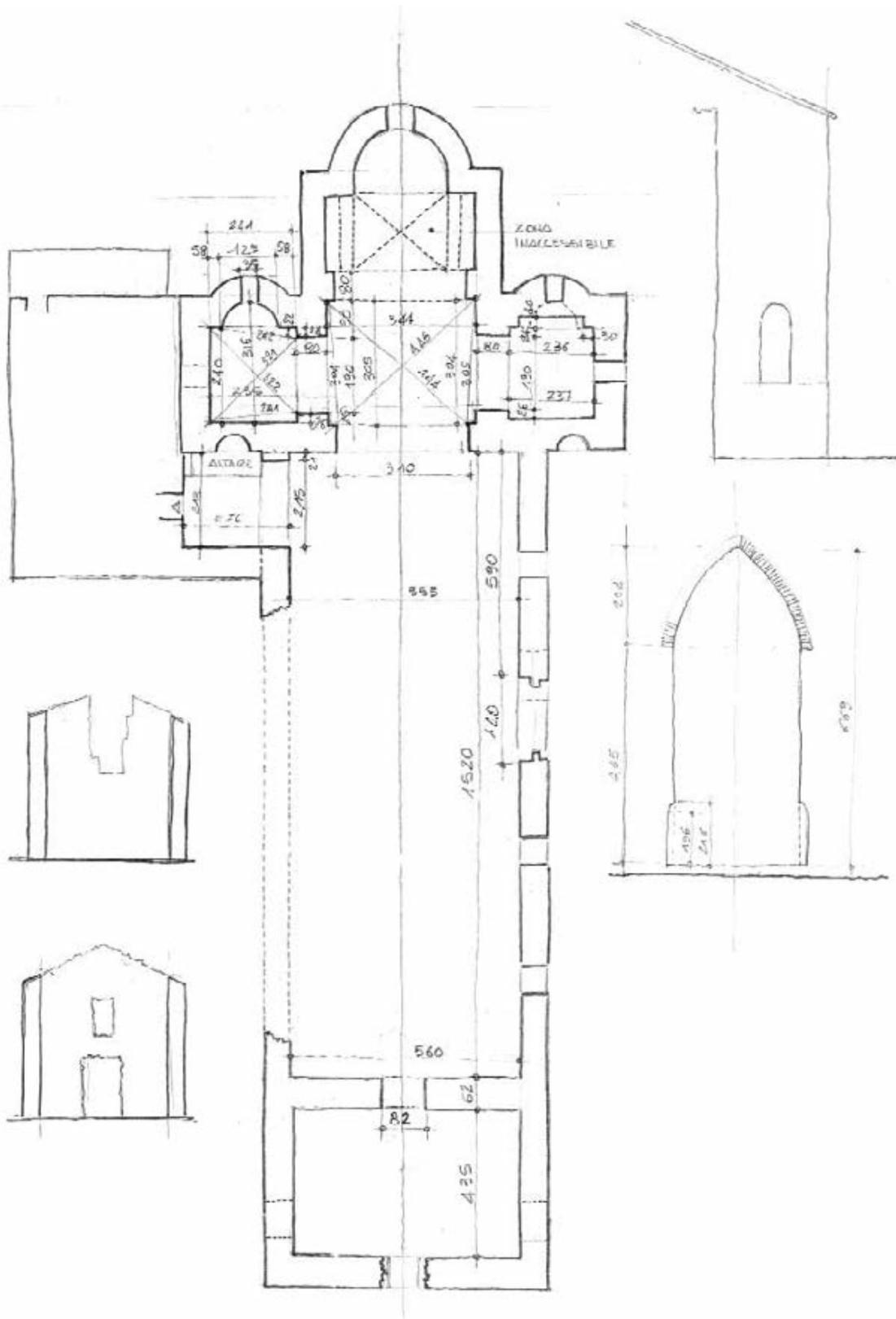


fig. 49.III

Bivongi. S. Giovanni Vecchio, appunti di rilievo: eidotipo della pianta e dei prospetti.

implicazioni spaziali. La funzione di connessione tra navata e zona presbiteriale, viene totalmente affidata ad un arco ogivale di luce pari a 3.10 m e altezza, in sommità, pari a 6.70 m. Se si considera che l'altezza della sommità della cupola intradossata è pari a 12.60 m, cioè quasi il doppio della freccia dell'arco, appare chiaro che dall'ambiente della navata, originariamente coperto a capriate e notevolmente illuminato da cinque finestre per ogni lato, non è possibile una percezione globale dello spazio interno e delle sue variegate articolazioni di superficie.

L'osservatore viene spinto lungo la navata e costretto a varcare il piccolo arco di trionfo, fino a giungere entro lo spazio della crociera da cui, finalmente, riesce a cogliere il diramarsi della struttura spaziale. Sul modulo baricentrico di forma rettangolare si aprono, due archi ogivali verso ponente in direzione della navata e verso levante, oltre il quale si espande il coro. Altri due archi, questa volta di poco più bassi – altezza in chiave pari a circa 6.00 m - e a tutto sesto, segnano le direzioni di espansione laterale verso i due ambienti adibiti a *pròthesis* e *diaconicòn*. L'inusuale scelta di differenziare il profilo degli archi che si aprono sulla crociera, sembra rivelare un desiderio di gerarchizzazione delle direzioni di espansione spaziale, dando forte preminenza a quella longitudinale. Ad essa, però, si contrappone, con il suo pronunciato sviluppo in altezza, l'asse verticale della cupola. E' questo, difatti, il motivo dominante dello spazio interno che attraverso l'articolata sovrapposizione di tre tamburi segna la maggiore importanza del vano cupolato. Lo spazio, planimetricamente di forma rettangolare, viene ridotto, in proporzioni diverse sui quattro lati, dall'articolato sviluppo del primo tamburo, fino a ricavare un quadrato. Sui lati trasversali vengono introdotti, difatti, degli archi zoppi a tutto sesto dello spessore di 17 cm, mentre sui fianchi longitudinali un oggetto maggiore, pari a 37 cm, viene coperto da un complesso e alternato articolarsi di cornici e fasce decorative a denti di sega, più grandi al primo livello e meno pronunciati al secondo.

Si giunge, così, all'imposta di forma quadrata del secondo tamburo, che attraverso l'introduzione di cuffie angolari a doppio risalto alternate ai quattro archetti disposti sui quattro lati, media il passaggio - con un chiaro riferimento di matrice islamica – dal quadrato al cerchio d'imposta del terzo ed ultimo tamburo interno. Esso è di forma cilindrica, non presenta alcuna bucatura e s'imposta su di un lieve risalto circolare. Al di sopra del terzo tamburo cilindrico si erge, infine, la calotta emisferica della cupola.

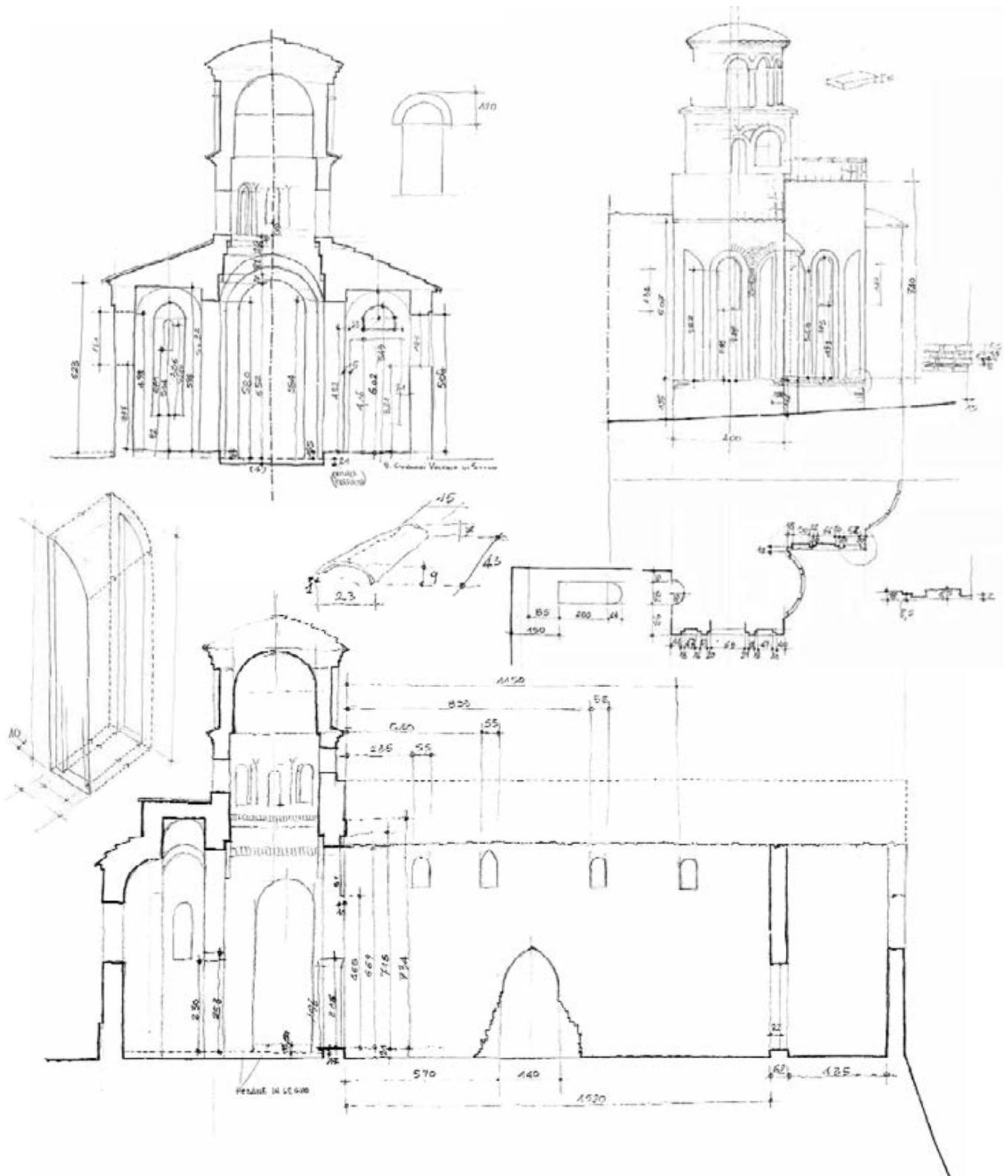


fig. 50.III  
 Bivongi. S. Giovanni Vecchio, appunti di rilievo: eidotipo di sezioni e prospetto laterale.

E' un complesso sistema, questo, di graduale trasformazione delle forme che, media il passaggio dal rettangolo al quadrato, all'ottagono ed infine al cerchio, denunciando in maniera evidente un gusto geometrico di chiara derivazione islamica. Le forme sembrano così sottomesse a combinazioni geometriche prodotte da un ragionamento matematico, stabilite con il calcolo, riconducibili a schemi di grande aridità. Eppure tra quelle rigide guide, tra quei passaggi obbligati dal quadrato all'ottagono e infine al cerchio si sviluppa una

*[...] specie di febbre [che] preme e moltiplica le figure; uno strano genio della complicazione aggroviglia, rigira, decompone e ricompone il loro labirinto. La loro stessa mobilità balena di metamorfosi, giacché ognuna d'esse potendosi leggere in vari modi, secondo i pieni, secondo i vuoti, secondo gli assi verticali o diagonali, nasconde e rivela il segreto e la realtà di possibilità numerose<sup>38</sup>.*

Il particolare disegno dei denti di sega, semplici parallelepipedi che fuoriescono dalle superfici, a seconda dell'angolo visivo, assumono un variegato sistema di immagini dovute alla cattura della luce che le lambisce. Così le sporgenze appaiono sempre più pronunciate, mentre i cavi sembrano più profondi.

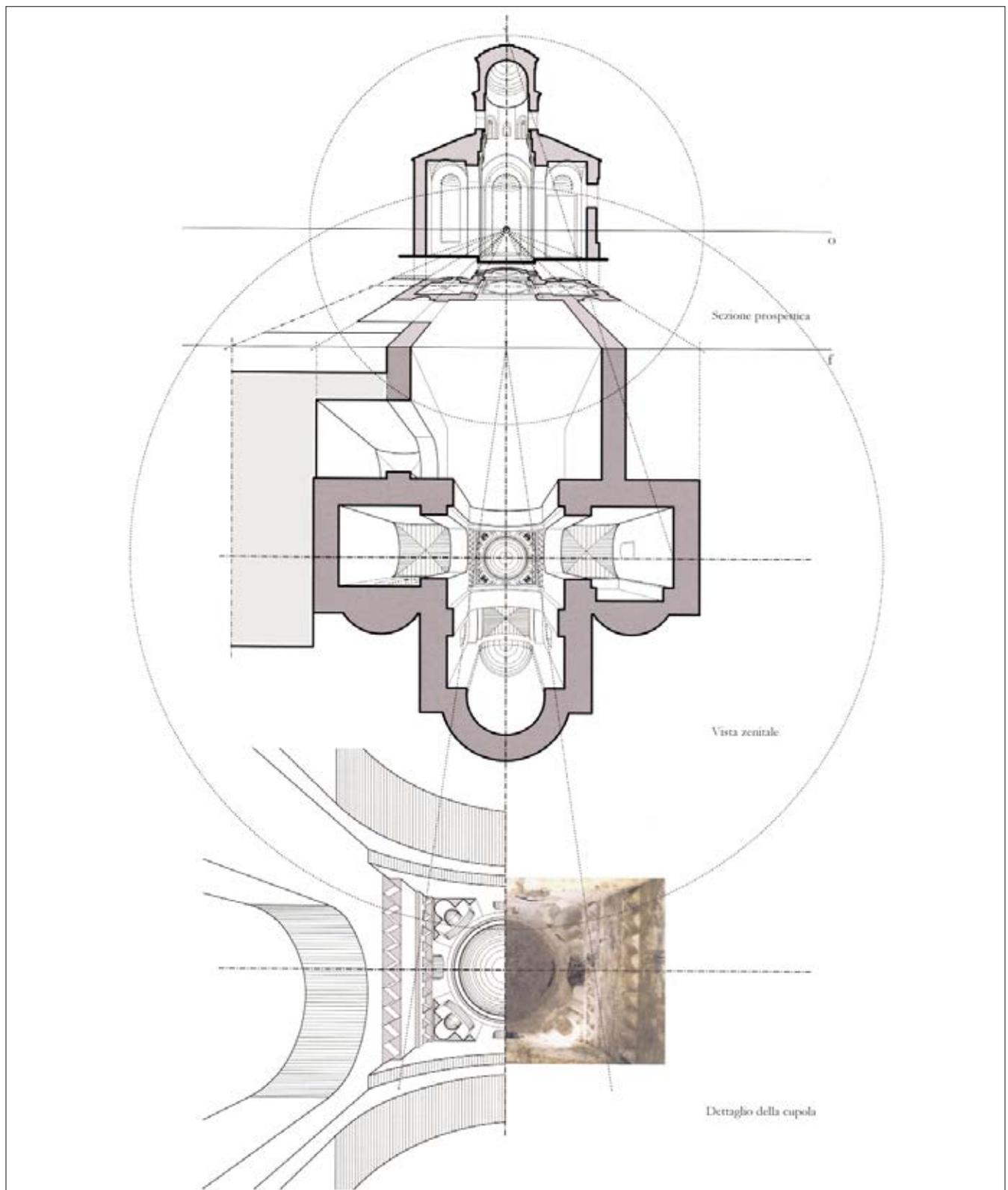
A tale trattamento, presente sulle superfici interne del primo tamburo di S. Giovanni Vecchio, e alle riseghe delle cornici rettilinee che rimanda alle tipiche decorazioni bizantine proposte soprattutto sulle superfici esterne degli edifici, non va attribuito un semplice valore decorativo, ma, come afferma il Venditti,

*[...] il proposito di ridurre la luce della cupola con questo sistema non appare a prima vista, ma viene rivelato soltanto dal disegno di sezione<sup>39</sup>.*

Dalla sezione prospettica (*fig. 51.III*) si legge chiaramente la funzione statica, oltre che formale, attribuita al primo tamburo che, restringendo la luce del vano sottostante, costruisce lo sbalzo sul quale s'imposteranno i successivi sviluppi della cupola. Funzione decorativa, geometrica e statica, trovano, qui, una coerente e interessante fusione in una soluzione di straordinario impatto visivo.

<sup>38</sup>H. FOCILLON, *Vie des Formes*, Paris 1943, trad. it. *Vita delle forme*, Einaudi Ed., Torino 1972 e 1987, p.11.

<sup>39</sup>A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 910.



*fig. 51.III*  
*Bivongi. S. Giovanni Vecchio, sezione prospettica, vista zenitale e dettaglio della cupola.*

Tale sezione prospettica, viene messa in diretta relazione omologica con una vista zenitale, il cui punto di osservazione, posto in asse alla cupola, viene spostato ad una quota di circa -11 m dal piano di calpestio. E' così, attraverso una percezione coniugata delle due viste prospettiche, in una sorta di 'istantanea' rotazione del quadro da orizzontale a verticale, che si riesce a cogliere la globalità dello spazio presbiteriale, con le sue molteplici espansioni spaziali. Il piano della sezione prospettica, viene, non a caso, collocato in posizione assiale rispetto alla cupola, dal momento che ogni altra collocazione offrirebbe una visione soltanto parziale dello spazio interno. Trascurabile si rivelerebbe una vista dalla navata, che per la nuda essenzialità dello spazio interno non offrirebbe letture interessanti, ne consentirebbe, come abbiamo già notato, di percepire l'articolata conformazione spaziale del volume presbiteriale.

L'attenzione viene, pertanto, concentrata sul modulo baricentrico della cupola di cui, in una sorta di 'zoommata' che sposta il punto di osservazione da -11 m a circa +1.70 m rispetto al livello di calpestio, viene proposto un particolare prospettico dell'elemento cupolato e viene messo in diretta relazione con un'analogia ripresa fotografica. Il punto di vista e di ripresa della vista prospettica e del fotogramma coincidono, consentendo un confronto tra rappresentazioni ottenute con due diversi strumenti di lettura della realtà.

Dall'astrazione più assoluta che rappresenta le vedute impossibili delle due sezioni prospettiche, che mai alcun osservatore potrà percepire, si passa ad una astrazione più verosimile, con un punto di vista posto all'altezza dell'occhio umano, che rappresenta attraverso linee, piani e superfici una percezione visibile dell'oggetto, evidenziando il complesso articolarsi delle cornici, dei denti di sega, delle cuffie angolari, sottolineandone i pregevoli effetti chiaroscurali. Si giunge, così, all'immagine fotografica dello stesso soggetto, in cui la lettura degli elementi rappresentativi della cupola non viene più filtrata da alcuno strumento interpretativo proprio delle tecniche di rappresentazione, ma viene proposta in maniera estremamente mimetica. L'oggetto viene riprodotto così come esso si presenta alla percezione dell'occhio umano, senza alcuna interpretazione critica.

Le due immagini affiancate sono entrambe rappresentazioni bidimensionali del medesimo spazio tridimensionale; hanno entrambe lo stesso punto di vista, la medesima orientazione interna, ma forniscono due letture diverse della realtà.

Si compie, in definitiva, nel passaggio dal reale al rappresentato una sorta di selezione dei segni e degli elementi utili alla definizione del contenuto. E' la stessa operazione che in letteratura si compie nel racconto di un evento accaduto, tralasciando i fatti superflui e descrivendo accuratamente solo quei passaggi dell'evento che permettono di cogliere il fatto nella sua 'utile' essenza. Un'operazione di sintesi che non aspira, dunque, alla riproduzione di un 'doppio' dell'oggetto, non riproduce una copia mimetica del reale, ma approfondisce in termini gnoseologici l'immagine percepita.

*Non vi è nessuna immagine che almeno debba assomigliare in tutto e per tutto agli oggetti che rappresenta (in caso diverso non si darebbe, infatti, nessuna distinzione tra l'oggetto e la sua immagine), ma è sufficiente che assomigli agli oggetti in poche cose, e spesso la perfezione di tali immagini dipende perfino dal fatto che non assomigliano loro quanto potrebbero [...] spesso, per essere più perfette come immagini e rappresentare meglio un oggetto, non debbono in alcun modo rassomigliargli<sup>40</sup>.*

Una posizione ben diversa, quella di Cartesio, dall'ideale platonico del mimetismo, che lo spinge fino a ravvisare nello scarto tra immagine ed oggetto reale e nell'indeterminatezza formale del rappresentato, l'insostituibile potere gnoseologico della rappresentazione. Conoscenza non può essere riproduzione fedele del 'doppio', non può manifestarsi come ripetizione speculare del 'medesimo' e dell'altro'. Un'operazione che aspiri a cogliere tutti gli aspetti del reale e che riproduca *sic et simpliciter* le identiche sembianze dell'oggetto sarà capace di produrre un'immagine - fotografia, filmato, rappresentazione fotorealistica - che replica la 'presenza' dell'oggetto, ma non sarà mai una 'rappresentazione'. Non sarà capace, in definitiva, di una lettura analitica del reale, che, al contrario, attraverso la selezione dei dati, l'elaborazione dei 'segni' e l'allusione ad una realtà concreta ed alla struttura spaziale ad essa sottesa, mostra, in pieno, la sua capacità gnoseologica e interpretativa. Sesto Empirico scrive:

*Un giorno dipingendo un cavallo, e volendo rappresentare nel quadro la schiuma del cavallo,*

<sup>40</sup>CARTESIO, *La diottrica*, cit. in J.J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1999, p.174.

*egli dovette rinunciare e gettò infuriato sul quadro la spugna, con la quale asciugava il pennello: il che ebbe come effetto di lasciare una traccia di colore che assomigliava alla schiuma del cavallo<sup>41</sup>.*

La conoscenza e l'interpretazione critica si esprimono attraverso una faticosa e, a volte, casuale ricerca di un 'medium', di un segno, una campitura, un tratto che schiudano la percezione del reale ad una più alta e approfondita comprensione più o meno palese dell'oggetto. E' una ricerca affannosa che costringe ad inseguire i significati più occulti di una data realtà: solo ciò che viene intimamente posseduto nella sfera cognitiva può trovare spazio in una dimensione rappresentativa. La mimesi non serve ma, al contrario rischia di produrre visioni superficiali,

*[...] l'immagine non deve più implicare in sé la verità mimetica della cosa, deve soltanto servire da substrato adeguato perché un giudizio intellettuale possa riconoscerne il referente<sup>42</sup>.*

Per certi versi la prospettiva può assimilarsi ad un desiderio di rappresentazione realistica del mondo, una rappresentazione che mima non l'oggetto ma la sua percezione. In questa sottile distinzione risiede la profonda differenza di ruolo e di finalità tra immagine fotografica o qualsiasi altra immagine mimetica data dal disegno automatico – rendering – e un'immagine prospettica di tipo tradizionale.

*[...] la prospettiva, destinata a restituire il mondo come noi lo vediamo, si presenta come un sistema artificiale di rappresentazione, come un codice convenzionale che rompe con i paradigmi della mimetica come quelli della filiazione. [...] L'opera raffigurata perde il suo legame diretto col referente, in quanto traduce la lingua delle cose, la "prosa del mondo", nella lingua astratta di un quadro di valori codificato convenzionalmente. L'immagine obbedisce ad un ordine proprio, che rimanda tanto più intenzionalmente al referente quanto più intenzionalmente si sviluppa quale sistema formale chiuso e allogeno<sup>43</sup>.*

<sup>41</sup>SESTO EMPIRICO, *Schizzi pirroniani*, I, 31, cit. in J.J. WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 138.

<sup>42</sup>J.J. WUNENBURGER, *op. cit.*, p.175.

<sup>43</sup>Ivi, p. 171-173.

Non vi è identità tra la forma reale e la sua rappresentazione, l'immagine assume un'autonomia conferitagli da un lessico e da una sintassi di segni che trova fondamento nella convenzione piuttosto che nell'identità con l'oggetto. Lo sforzo intellettuale che il disegnatore è costretto a compiere per trasformare uno spazio tridimensionale in rappresentazione piana svela tutto il suo carattere analitico, svincolando, di fatto, il prodotto ottenuto da una mera replica del reale.

### *Fotografia e rilievo: le forme inaccessibili*

L'aspetto esterno della fabbrica di S. Giovanni Vecchio, svela con la sua forma e con la forza dominante della sua cupola una chiara rispondenza con lo spazio interno e una evidente risposta alle già evidenziate incongruenze spaziali.

*[...] viene fatto di chiedersi – afferma il Venditti – come mai l'articolazione della cupola, in se stessa assai efficace, abbia assunto uno svolgimento così verticale da risultare illeggibile dalla navata e, perciò, pressoché inutile alla qualificazione dell'invaso interno. A nostro avviso la spiegazione deve ritrovarsi osservando l'esterno: è qui che la struttura della crociera diviene l'elemento dominante della fabbrica, la vera peculiarità del monumento, che dobbiamo immaginare visibile a distanza, nel recinto del monastero, ormai totalmente scomparso<sup>44</sup>.*

E' quello della torre cupolata, con la sua successione di tamburi, che assume, pertanto, un carattere forte ed identificativo per l'intero monumento. In tale soluzione è inevitabile riscontrare l'influenza delle torri-lanterna dell'architettura settentrionale.

Il corpo presbiteriale, con il suo articolarsi in *bema*, *pròthesis*, *diaconicòn* e coro, si manifesta esternamente, dando l'impressione di trovarsi di fronte ad una chiesa romanica con transetto sporgente e coro profondo. La presenza delle tre absidi estradossate – più pronunciata quella centrale – sottolineano l'importanza della facciata disposta ad oriente, negando, di fatto, ogni altra possibile veduta. Il volume turrato della cupola, rivestito interamente in laterizi, entra in una sottile relazione formale e cromatica con la facciata delle absidi.

<sup>44</sup>A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 910.

Esso propone la sovrapposizione di due tamburi a differenza dei tre interni (*tav. VIII*). Il primo, costituito da un blocco laterizio parallelepipedo solcato da decorazioni ad archi a tutto sesto e bifore, corrisponde, all'interno, al livello delle nicchie angolari e ripropone, anche nel passaggio tra esterno ed interno, la mediazione tra quadrato ed ottagono che abbiamo già evidenziato nello sviluppo verticale dello spazio interno. Il secondo tamburo si propone con una massa cilindrica circondata da una pseudo-loggetta ad archetti affiancati impostati su semicolonne in laterizi. All'interno esso corrisponde al terzo tamburo di imposta circolare e alla calotta emisferica affogata nella muratura secondo una modalità che sembra ricordare le cupolette della Cattolica. Al di sopra, anche qui, la massa turrita viene conclusa da una calotta visibilmente depressa, oggi ricoperta da un manto di tegole disposte a cerchi concentrici.

Anche all'esterno si denuncia, seppure in maniera più semplificata, la genesi geometrica che sottende a tale costruzione. Nel chiaro passaggio dal tamburo quadrato a quello circolare mancano, difatti, la denuncia all'esterno dell'iniziale conformazione rettangolare del bema e la mediazione ottagonale tra quadrato e cerchio. E' chiaro che la geometria elementare, in tale costruzione, diventa genesi più o meno palese della volumetria spaziale.

All'esterno la zona presbiteriale si presenta con un articolata intersezione di volumi parallelepipedi e cilindrici, impreziositi da un'attenta decorazione geometrica e cromatica, in cui l'elemento turrito sembra tirarsi indietro a fare da sfondo, volendo quasi abdicare alla sua naturale vocazione a dominare lo spazio eterno.

La posizione dei tamburi esterni, particolarmente elevata e spinta all'interno della costruzione, ha reso, di fatto, impossibile l'accesso a tali oggetti per compiere gli opportuni rilievi diretti. Si è reso, pertanto, necessario l'uso integrato di una tradizionale restituzione fotogrammetrica e dei moderni sistemi informatizzati di raddrizzamento fotografico, al fine di ottenere un'adeguata conoscenza metrica e formale dell'edificio. Assunta per corretta la misura della larghezza del tamburo quadrato, riportata sui disegni di sezione di Paolo Orsi<sup>45</sup>, di cui per le altre parti accessibili dell'edificio si è compiuta adeguata e positiva verifica, si è provveduto alla determinazione dell'altezza, fino alla prima cornice, del tamburo quadrato. Ottenute, a questo punto, le due dimensioni necessarie del



*fig. 52.III*  
*Bivongi. S. Giovanni Vecchio, sezioni.*



fig. 53.III  
Bivongi. S. Giovanni Vecchio, raddrizzamenti fotografici della cupola.

<sup>45</sup>Cfr. P. ORSI, *op. cit.*, p.46-49.

<sup>46</sup>Il rilievo della chiesa di S. Giovanni Vecchio di Bivongi, realizzato con Felice Ginestra, è stato costantemente verificato attraverso i disegni pubblicati da Paolo Orsi su Le chiese basiliane della Calabria.

tamburo - la larghezza per via documentaria e l'altezza per via proiettiva - si è potuto costruire un raddrizzamento fotografico dei due tamburi, deducendo da essi le dimensioni dei particolari decorativi. Da opportuna verifica compiuta attraverso il rilievo diretto altimetrico dello spazio interno<sup>46</sup> - effettuato con l'uso di aste metriche sovrapposte - e confrontato con le misure dedotte dai disegni di Paolo Orsi, si è concluso che i risultati ottenuti con questo metodo di rilievo fotografico e fotogrammetrico risultano compatibili con il modello reale.

Si è adottato, pertanto, per il rilievo della chiesa di S. Giovanni un metodo integrato che, partendo dalle ricerche bibliografiche sui rilievi disponibili del monumento, ha privilegiato l'uso del rilevamento diretto per tutte le parti accessibili, integrandolo, lì dove necessario, con l'uso della fotogrammetria elementare e dei più moderni metodi informatici di raddrizzamento fotografico (figg. 53.III-54.III). In partico-

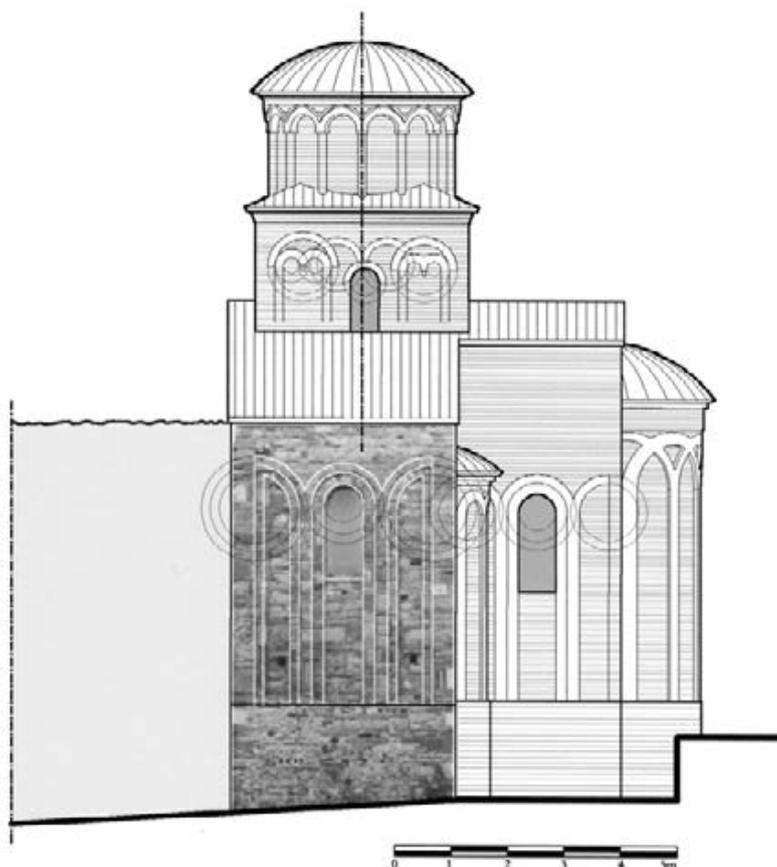


fig. 54.III  
Bivongi. S. Giovanni Vecchio, raddrizzamenti fotografici del fianco meridionale.

lare, tali strumenti hanno consentito, oltre alla verifica delle dimensioni in alzato, anche una soddisfacente ‘mappatura’ delle superfici tarsiche della parete absidale, che si è rivelata prezioso strumento per la rappresentazione e l’interpretazione di tale apparato murario.

Le nuove e più moderne tecniche di rilevamento non devono essere intese, pertanto, in antitesi con i metodi più tradizionali ma vanno considerati come utili strumenti integrativi. Nulla potrà mai sostituire gli appunti grafici di rilievo, le annotazioni dimensionali, gli schizzi di interpretazione volumetrica e le insostituibili intuizioni che solo un contatto diretto col monumento può consentire.

### *Il caso e il calcolo*

Già in precedenza abbiamo fatto cenno alla evidente difformità tra l’apparato murario della navata e quello della zona presbiteriale che, confermando le tesi dello Schwarz, sembrano attribuire al primo una datazione riferibile, con ogni probabilità, all’XI secolo ed al secondo un’epoca di poco successiva da far risalire ai primi decenni del XII secolo.

Certa è, comunque, la disorganicità tra le due parti dell’edificio. Le pareti della navata alternano ricorsi irregolari di mattoni a ciottoli fluviali e – più raramente – a conci sbozzati. I ricorsi di mattoni, spesso, non rispettano un andamento orizzontale ma, al contrario, tutto l’apparato murario sembra essere dominato dalla più assoluta legge del caso. Uniche eccezioni si ritrovano nella disposizione circolare delle doppie ghiera di mattoni che coronano le monofore poste nella parte alta della parete e il portale d’ingresso sormontato da un arco a tutto sesto. Alcuni residui d’intonaco ancora presenti sulle pareti documentano la presenza di un rivestimento probabilmente originario esteso alle sole pareti della navata.

A vista erano, invece, le pareti della zona presbiteriale, dove l’uso di materiali analoghi - anche se maggiore era la quantità di laterizi - trova una più accurata e geometrica messa in opera. Da ciò si deduce una maggiore attenzione per gli effetti cromatici e decorativi che un buon uso di quei materiali poveri di cui i monaci basiliani disponevano poteva produrre.

*[...] E si trasse partito del materiale alluvionale che si aveva sottomano, disponendolo in letti o filari, alternati con solari di tegole Ma è soprat-*

*tutto la robusta tegola rettangolare, di durezza quasi metallica, che rappresenta una parte di primo ordine nella costruzione e nella ornamentazione di questa chiesa. Di tegole sono fatti i doppi archi delle porte, delle finestre e delle merlature all'esterno delle absidi; di rulli fittili le colonnine della cupola<sup>47</sup>.*

Sul corpo terminale, al di sopra di uno zoccolo che proponeva una disposizione più casuale dei materiali e che ricordava più direttamente la soluzione adottata sulle pareti della navata, si erge una trama più strutturata,

*[...] ove con estrema libertà, troviamo insieme mattoni posti di taglio, in coltello o in orizzontale, talora di piatto, a gruppi verticali o a filari, in alternanza a pietre squadrate od a conci di fiume<sup>48</sup> [...]*

L'intento pittorico non oscura, però, l'inquadratura architettonica che decora le pareti del corpo presbiteriale ma, al contrario, sottolinea con il motivo a pile di mattoni sovrapposti - variamente messi in opera - lo sviluppo longitudinale delle lesene che solcano le pareti piane laterali e le pareti curve delle absidi.

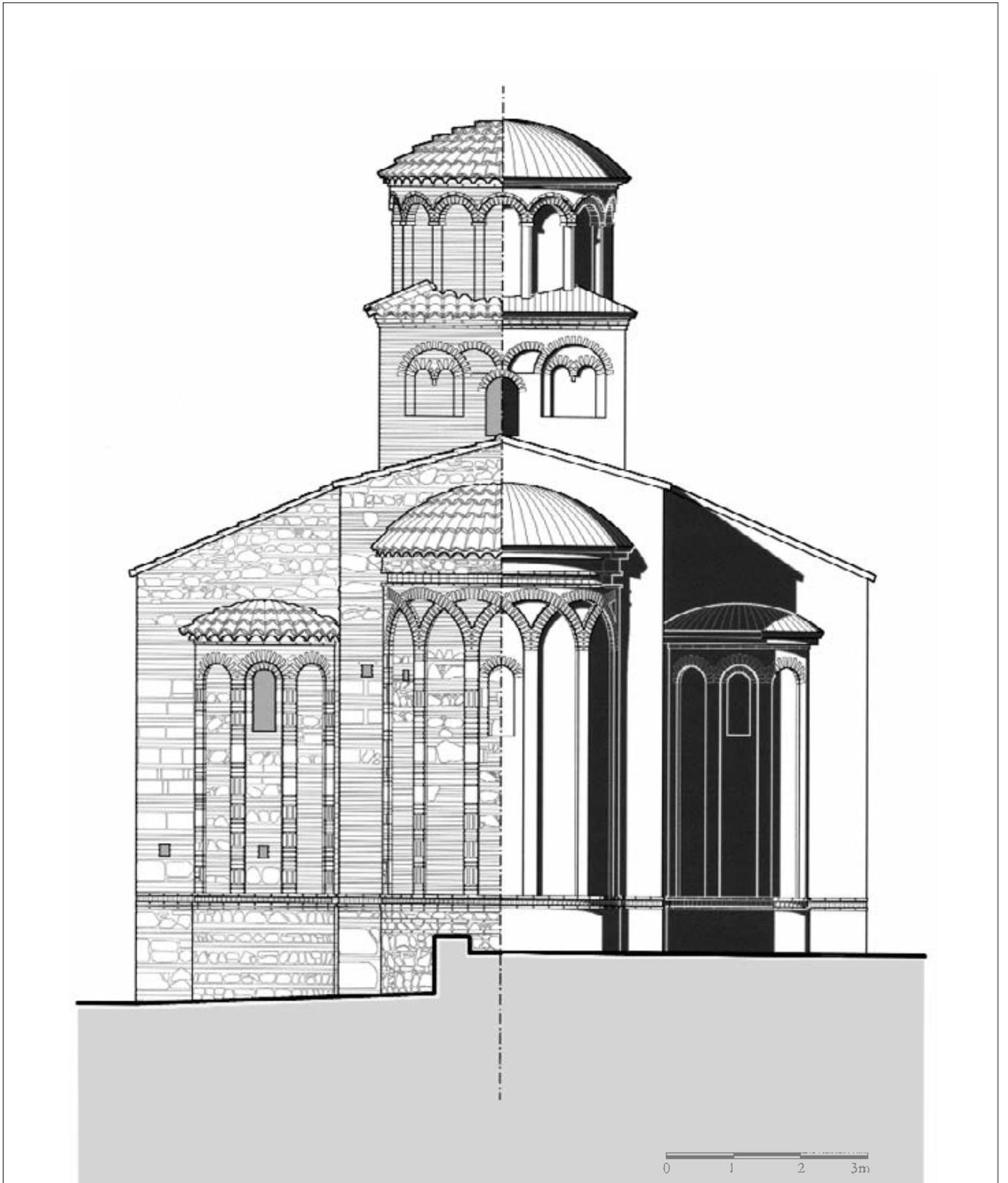
Sui fianchi, a chiudere le lesene, si propone il motivo delle archeggiature a doppio risalto che terminano, in corrispondenza degli spigoli, con un arco a quarto di cerchio. Le absidi dei corpi laterali vengono invece solcate da tre archi a tutto sesto, in cui, quello mediano ospita una finestra per abside, anche se quella meridionale appare attualmente occlusa dall'interno. Il motivo dominante di tutto l'apparato decorativo esterno, appare, senza dubbio, la ricca trama di archeggiature intrecciate in laterizio avvolte sulla superficie curva dell'abside mediana e sormontate da una fascia ad essi tangente di mattoni disposti a denti di sega. E' questo, di certo, l'elemento di maggiore qualificazione cromatica dell'involucro esterno che denuncia una chiara derivazione da motivi decorativi di origine araba largamente diffusi in Campania ed in Sicilia. Molto forte appare l'analogia con l'apparato murario presente sulle pareti esterne della chiesa dei SS. Pietro e Paolo d'Agrò datata secondo il Venditti al 1117.

Sono indizi, insieme ad altri che abbiamo già visto o che

<sup>47</sup>P. ORSI, *op. cit.*, p. 45.

<sup>48</sup>A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 912.





*fig. 56.III*  
*Bivongi. S. Giovanni Vecchio, prospetto orientale con ombre e trattamento tarsico.*

vedremo in seguito, che lasciano pensare ad uno scambio tra le due sponde dello stretto di maestranze che applicano in tali luoghi, mediandoli con esigenze tecniche e sensibilità locali, quel gusto per il trattamento pittorico e decorativo che in terre d'oriente si diffonde nei periodi medio e tardo bizantino.

*Il paramento murario, poi, usa un vivace incontro di laterizi e selci, per creare un tessuto ritmicamente organizzato, ma pittorescamente cangiante sia per il colore, sia per la ricercata difformità dei particolari. Lo scarto di sapore artigianale rispetto alla regolarità delle linee ed il gioco dei mattoni e delle selci a fini pittorici fanno parte del gusto bizantino: ne troviamo molti esempi nelle chiese di Tessalonica, di Castorià, di Arta. Spesso, questo gioco nelle chiese d'Oriente crea disegni o lettere, come l'appellativo NIKA' (=Vinci): ciò non succede in S. Giovanni e il gioco sembra frenato da una preoccupazione di sobrietà non figurale, ispirata forse dal gusto romanico meno calligrafico, più attento al linguaggio lineare<sup>49</sup>.*

Su tutte vanno ricordate le chiese greche dei Santi Anargiti di Castoria (*fig. 52.II*) riferibile all'ultimo periodo medio-bizantino, e dei Santi Apostoli a Tessalonica (*fig. 53.II*), relativa al periodo tardo-bizantino. Entrambi questi esempi, presentano, però, una maggiore attenzione all'orditura geometrica dei paramenti, ricavando sulle pareti esterne veri e propri disegni descritti da regolari ricorsi orizzontali che lasciano, rispetto a S. Giovanni Vecchio, molto meno spazio a una disposizione casuale.

Al di sopra del corpo a gradoni, in corrispondenza della crociera si elevano i due tamburi della cupola, entrambi realizzati con ricorsi orizzontali di mattoni laterizi (*fig. 57.III*). Sulle pareti del tamburo quadrato, si ricavano quattro monofore disposte secondo i quattro punti cardinali. Su tre facciate, escludendo quella rivolta verso la navata, vengono scavati sulle pareti motivi decorativi a bifore inscritte in archi a tutto sesto e a porzioni di arco interrotti. Più in alto si erge il tamburo cilindrico decorato da un emiciclo di semicolonne sormontate da una doppia ghiera di mattoni, al di sopra della quale si pone una cornice di chiusura analoga a quelle presenti nelle

<sup>49</sup>D. MINUTO – S. VENOSO, *L'architettura religiosa in età bizantina*, in AA.VV., *Storia della Calabria Medievale. Culture arti tecniche*, Gangemi editore, Tivoli, 1999, p. 344.

cupole della Cattolica. Forte è l'effetto cromatico e chiaroscuro che si ottiene, accentuato - se l'ipotesi del Venditti e del Bozzoni fosse vera - dalla presenza, in origine, di un rivestimento d'intonaco sulla superficie cilindrica che fa da sfondo al ritmico articolarsi delle semicolonne. La presenza di alcune tracce d'intonaco presenti su tali superfici, lascia, difatti, pensare alla possibile veridicità di tale ipotesi. Le semicolonne in laterizio entrerebbero, in tal caso, in contrasto



*fig. 57.III*  
*Bivongi. S. Giovanni Vecchio, cupola: esterno.*

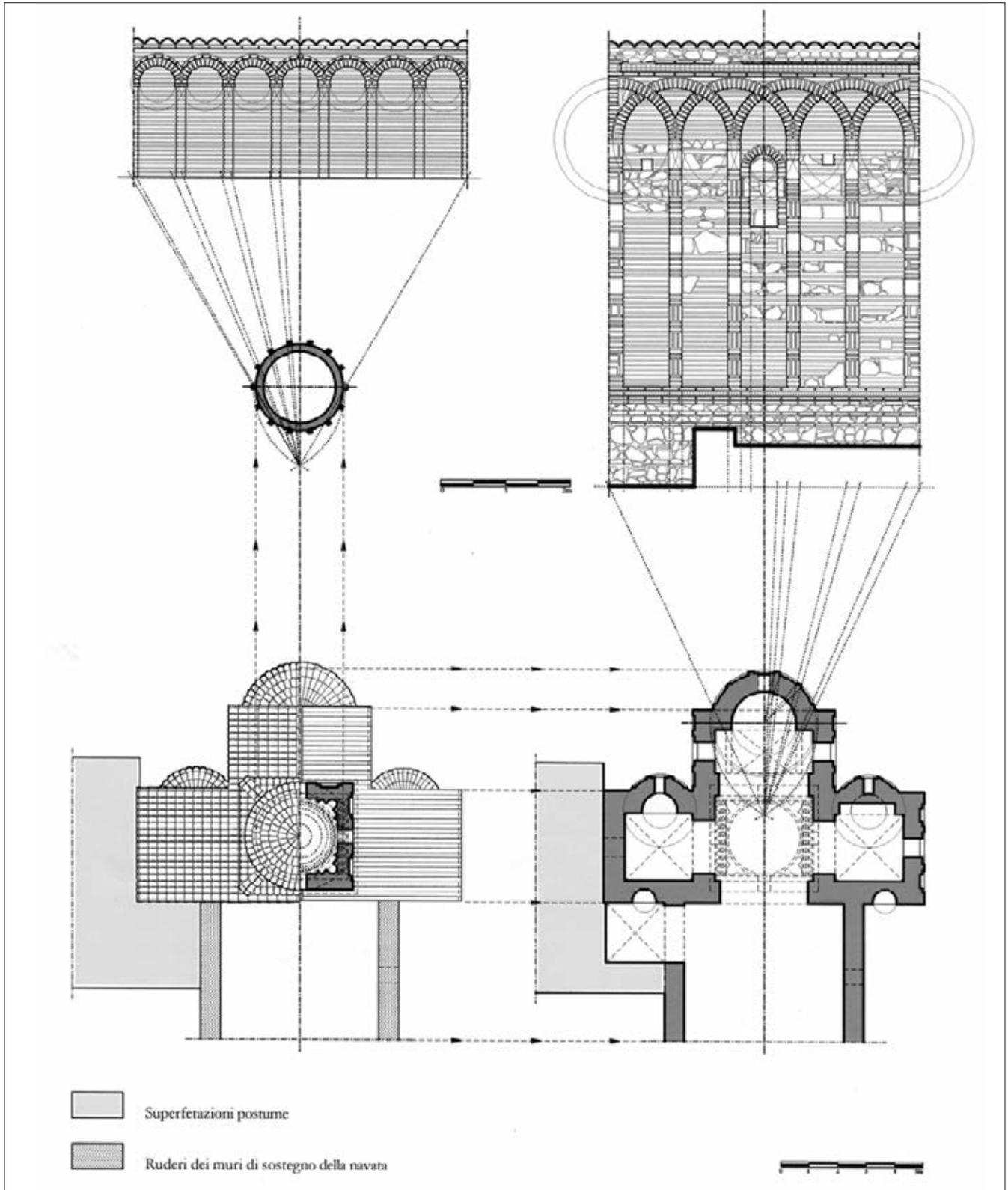


fig. 58.III  
 Bivongi. S. Giovanni Vecchio, piante e sviluppo delle superfici curve: abside e secondo tamburo della cupola.

cromatico oltre che chiaroscurale con il fondo bianco dell'intonaco, alleggerendo, di fatto, il sobrio aspetto da torre fortificata che attualmente il trattamento con regolari filari di mattoni a faccia vista gli conferisce.

Nella *fig. 58.III* sono riportati gli sviluppi lineari delle superfici curve che sembrano essere gli episodi più significativi dell'apparato decorativo esterno. La rappresentazione sul piano di una superficie curva comporta necessariamente un grado di approssimazione legato agli aspetti che in tale rappresentazione si vogliono evidenziare. La proiezione ortogonale del lato orientale (*fig. 56.III*), consente, con le visioni di scorcio progressivamente ravvicinate delle lesene poste sulle absidi e delle semicolonne del tamburo cilindrico, di ottenere una percezione quasi assimilabile a quella di un osservatore posto frontalmente alla facciata delle absidi. E' possibile cogliere i rapporti relazionali e proporzionali tra le varie parti del monumento, l'accento di tridimensionalità che il progressivo ridursi delle distanze tra lesene o tra pseudo-colonne determina, ma non sarà mai possibile rappresentare i rapporti metrici reali tra le varie parti delle superfici curve.

In particolare lo sviluppo lineare dell'abside mediana consente di cogliere in pieno la straordinaria trama degli archi intrecciati e il maggior peso 'geometrico' affidato alla decorazione tarsica delle lesene e degli archi rispetto alla casualità più diffusa riscontrabile nella trama del fondo e, ancora di più, del basamento. L'episodio centrale è inquadrato in alto e in basso dalle due cornici di mattoni a denti di sega che, con i loro effetti chiaroscurali accentuati dalla disposizione su di una direttrice curva, sembrano sottolineare la parte di maggior pregio dell'intero apparato tarsico.

Gli stessi apparati decorativi, con l'aggiunta di quello relativo al primo tamburo quadrato, vengono analizzati contestualmente al loro sviluppo icnografico (*fig. 59.III*) reinterpretato in chiave geometrica e ai corrispondenti elementi architettonici dello spazio interno. In tal modo si mette in evidenza la stretta relazione che lega lo studio geometrico e il calcolo dello spazio interno con le caratteristiche formali, cromatiche e decorative delle sue manifestazioni esteriori.

La chiesa di S. Giovanni Vecchio si può considerare come espressione di una cultura che punta a fondere insieme il rigido calcolo geometrico con cui vengono studiati i passaggi della cupola da un tamburo al successivo, con la preziosa casualità, a volte 'guidata', delle decorazioni tarsiche esterne.

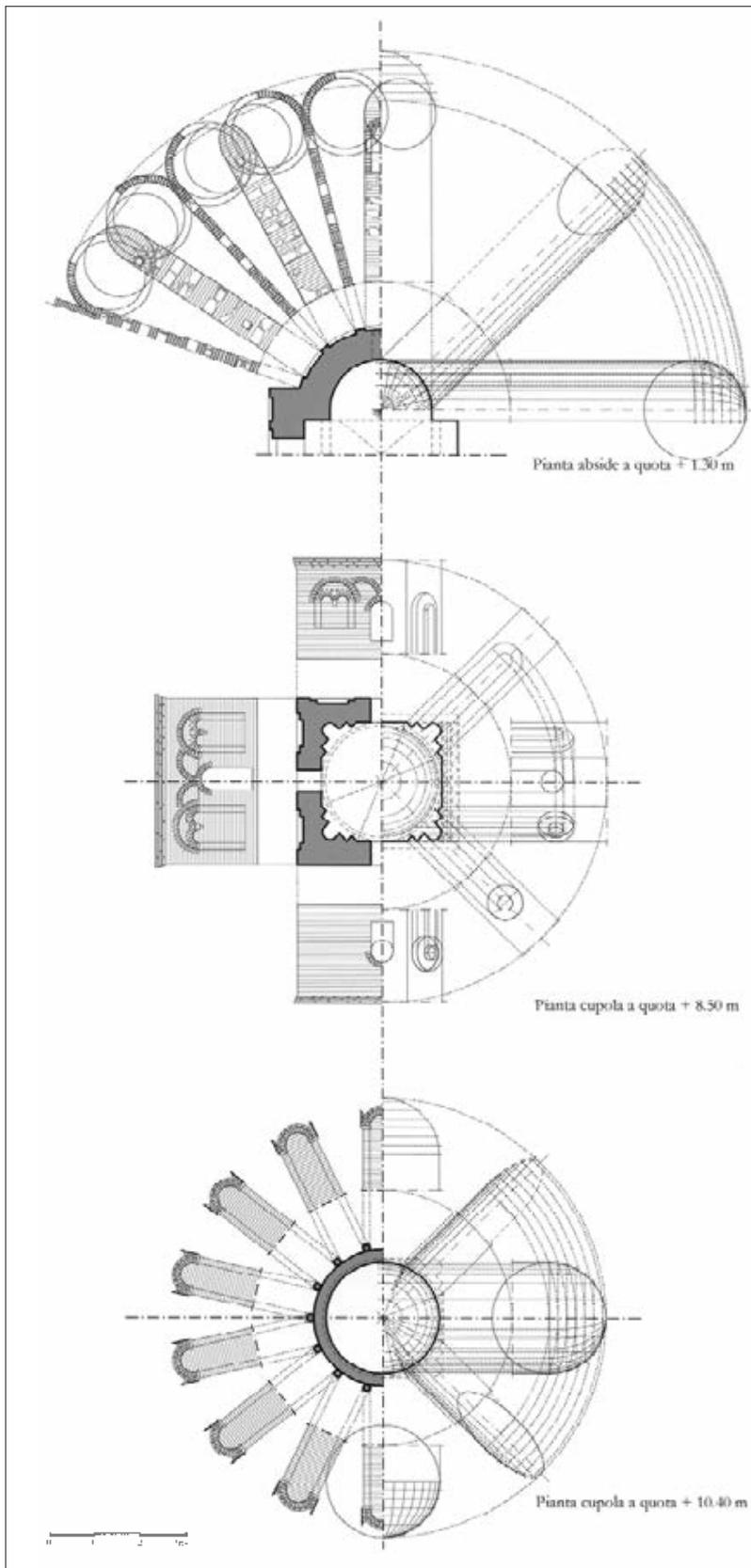


fig. 59.III  
Bivongi. S. Giovanni Vecchio, analisi delle  
superfici tarsiche.

## ***Un rilievo filologico: S. Maria de' Tridetti di Staiti***

### *Il luogo e la storia*

*Alle falde settentrionali, ancor nereggianti di fitte macchie, del monte Campolico, sotto l'alpestre villaggio di Staiti, che dista dalla marina di Brancaleone (Reggio Calabria) una quindicina di chilometri, in una profonda e suggestiva solitudine, sopra una breve terrazza poco discosta dalla Fiumarella, che scende ricca di acque fresche e sonanti dalla montagna, sorgono oggi le silenti ruine di un monastero basiliano-normanno, di cui oscurissimo è il passato e la storia. S. Maria de Tridetti s'adagia in mezzo ad una breve regione, che oggi ancora porta il nome significativo di «La Badie». Indicatomi da persona amica, visitai questo gentile monumento, di cui nessuna traccia si ha nelle guide e nei cataloghi ufficiali dei monumenti calabresi, il 3 maggio del corrente anno 1913 riportandone una impressione profonda<sup>50</sup>.*

E' così che Paolo Orsi, nel volume *Le chiese basiliane della Calabria*, dà notizia della sua importante scoperta.

Ancora oggi, a quasi novant'anni di distanza, il monumento appare calato in un contesto naturale unico in cui il tempo sembra essersi fermato. Sorto in una vallata verdeggiante avvolta da una coltre protettiva di monti, in una località che con la sua denominazione – *La Badie* – sembra ancora ricordare l'antica presenza dei monaci basiliani, il monumento si presenta oggi agli occhi del visitatore come un prezioso gioiello eroso dal tempo. L'antica chiesa faceva parte, probabilmente, di un convento ormai scomparso. Anche le pareti della navata centrale, ma anche parte dei fianchi e della cupola, sono andati persi per sempre. Rimangono ancora in piedi il corpo della zona presbiteriale con un piccolo accenno di cupola e la facciata di accesso.

Controversa è la questione della sua datazione. Paolo Orsi, che sottolinea alcune affinità con la cattedrale vecchia di S. Severina, propone una data riferibile all'XI secolo seppur non anteriore ai primi anni della conquista normanna. Il Bottari, notando la perfetta analogia con l'impianto icnografico della chiesa di S. Pietro ad Itàla, individua il periodo di costruzio-

<sup>50</sup>P. ORSI, *op. cit.*, p. 63.



*fig. 60.III*  
*Staiti. S. Maria de' Tridetti.*

ne intorno al 1093, analogamente a quello della chiesa siciliana. Il Bozzoni colloca, invece, la costruzione del monumento nella prima metà del XII secolo per via delle analogie formali con S. Giovanni Vecchio e dell'uso, nella navata, di pilastri con semicolonne affiancate, confermando, di fatto, l'ipotesi precedentemente avanzata dallo Schwarz che aveva proposto il XII come il secolo di costruzione di S. Maria de' Tridetti.

Ciò che, comunque, appare certa è la collocazione del monumento in epoca normanna, pur rimanendo forti le influenze di una tradizione bizantina ancora largamente dominante nella cultura e nell'arte della Calabria degli anni successivi alla conquista.

L'impianto icnografico è di tipo basilicale a tre navate senza transetto sporgente e con una zona presbiteriale tripartita, i cui vani, nel rispetto delle esigenze liturgiche orientali, avevano funzione di *bema*, *pròthesis* e *diaconicòn*. Al di sopra del *bema*, di forma rettangolare, si alzava una cupola ormai diruta che per la sua conformazione geometrica rimandava, in maniera evidente, alla vicina chiesa di S. Giovanni Vecchio a Bivongi e ad altri illustri esempi siciliani di derivazione islamica. I due ambienti laterali, anch'essi rettangolari, sono, invece, coperti da volte a crociera, le cui generatrici sono inclinate rispetto al piano orizzontale (*fig. 61.III*). Sulla facciata orientale i tre vani presbiteriali si manifestano all'esterno con tre absidi allineate estradossate, tra le quali, quella mediana, ha un raggio di curvatura più ampio e un'altezza maggiore. Non si riscontra nella chiesa di Staiti lo sviluppo a gradoni del coro che, come abbiamo visto, diventa elemento caratterizzante per le fabbriche di S. Giovanni Vecchio e di S. Maria della Roccelletta. Qui si raggiunge, come nota lo Schwarz, una più matura fusione di motivi occidentali e orientali, realizzando uno dei primi esempi di quella tipologia basilicale a tre navate con transetto non sporgente tripartito e triabsidato con una o tre cupole sui vani dello spazio presbiteriale, che nel XII secolo troverà larga diffusione nell'architettura basiliana calabrese e siciliana. Di analoga conformazione planimetrica in Calabria si possono ricordare i già citati esempi della scomparsa chiesa di S. Maria di Terreti (*fig. 28.II*) e di S. Maria del Patir a Rossano (*fig. 24.II*), mentre in Sicilia ci si può riferire alle chiese dei SS. Pietro e Paolo d'Agrò (*fig. 32.II*) ma soprattutto a S. Pietro ad Itàla (*fig. 33.II*).

All'interno, le tre navate erano separate da arconi ogivali che proseguivano, ripetendosi in dimensione minore, sulle

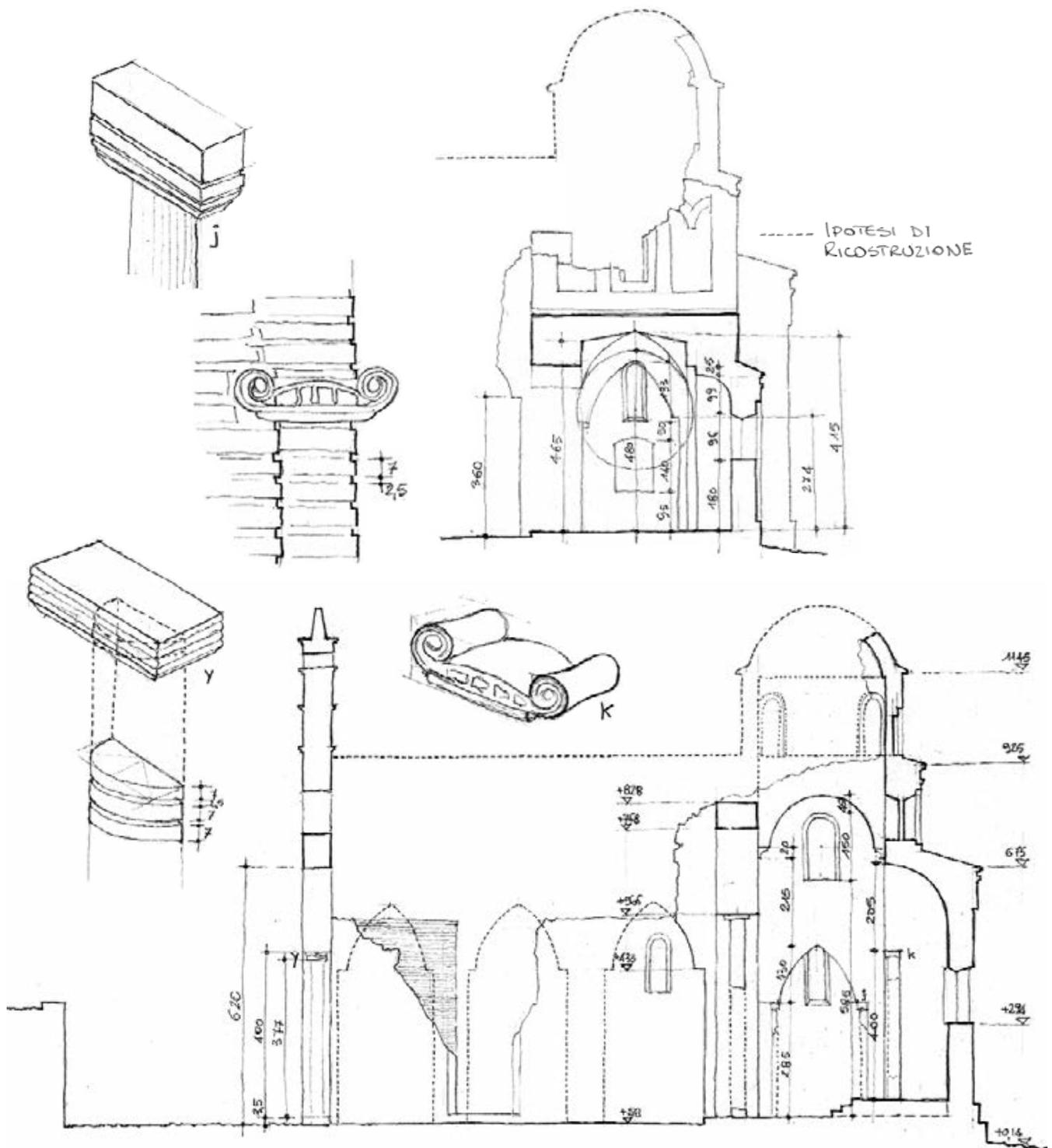


fig. 61.III  
 Staiti. S. Maria de' Tridetti, appunti di rilievo: eidotipo delle sezioni.

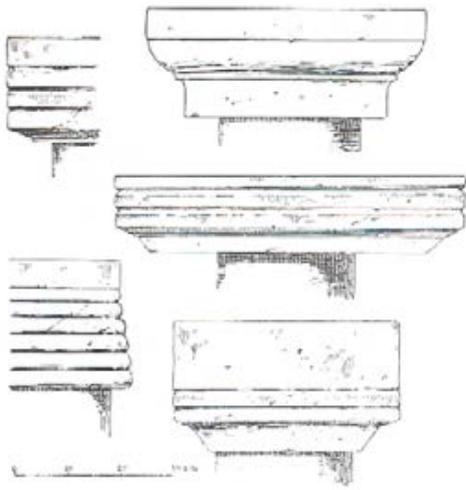


fig. 62.III  
Staiti. S. Maria de' Tridetti.

due pareti che separavano il *bema* da *pròthesis* e *diaconicòn*. Netta era la scansione tra *naos* e *bema* che, come segnala il Venditti<sup>51</sup>, è riferibile ad una tradizione di derivazione bizantina. Di chiaro stampo islamico è, invece, il largo uso di archi ogivali che, presenti lungo le navate, si ripetono, in dimensioni più ampie, sulla facciata di accesso, nell'arco di trionfo e nell'arco di collegamento con l'abside mediana. Quest'ultima, essendo coronata da una porzione di cupola emisferica, denuncia una lieve difficoltà di raccordo con il profilo ogivale dell'arco. Singolare è il motivo, riproposto anche nella chiesa di S. Pietro ad Itàla, delle finte colonne realizzate in dischi di cotto e incassate nei due spigoli dell'arco dell'abside centrale. A Staiti tali pseudo-colonne sono sormontate da capitelli ionici di spoglio capovolti che il Venditti attribuisce al gusto bizantino, a differenza delle altre 'semicolonne' addossate ai pilastri della navata che sono, invece, sormontate da lastre lapidee scanalate di forma parallelepipedica, di cui Paolo Orsi ne fornisce accurata documentazione iconografica.

I disegni di rilievo pubblicati da Paolo Orsi possono essere considerati sufficientemente attendibili, ad eccezione – nota il Venditti – di alcune perplessità che nascono

*[...] quando si consideri la pianta, in cui le semicolonne addossate ai pilastri, disposte in maniera da realizzare dei ritmi composti, secondo un sistema tipicamente romanico lombardo, dovevano essere presenti su tutti i lati brevi dei pilastri stessi e non soltanto su alcuni, come si legge nel rilievo pubblicato dall'Orsi<sup>52</sup>[...] (fig. 64.III)*

Dai resti rilevabili sul luogo è difficile stabilire quale delle due ipotesi sia quella giusta, ma dall'analisi globale dei caratteri architettonici del monumento e dai rilievi<sup>53</sup> accurati di ciò che resta delle originarie campate, a noi sembra che l'ipotesi più corretta sia quella che prevede la ripetizione seriale lungo le navate di tre archi per lato di dimensioni pressoché uguali - quelli centrali hanno una luce lievemente inferiore - ognuno dei quali sembra impostarsi su due semicolonne addossate a pilastri. Ciò garantisce, di fatto, una continuità visiva dello spazio interno, lì dove la soluzione dell'Orsi introduceva, invece, una discontinuità formale dovuta alla diversa genesi geometrica dei pietritti su cui impostano gli archi mediani della navata centrale.

<sup>51</sup>Cfr. A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 924.

<sup>52</sup>A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 926.

<sup>53</sup>I rilievi di Santa Maria de' Tridetti sono stati effettuati con gli architetti R. G. Brandolino, T. Micalizzi e C.L. Quistelli in occasione della redazione del progetto di restauro conservativo ad opera del prof. arch. A. Quistelli, di cui sono ancora in corso i lavori di realizzazione.

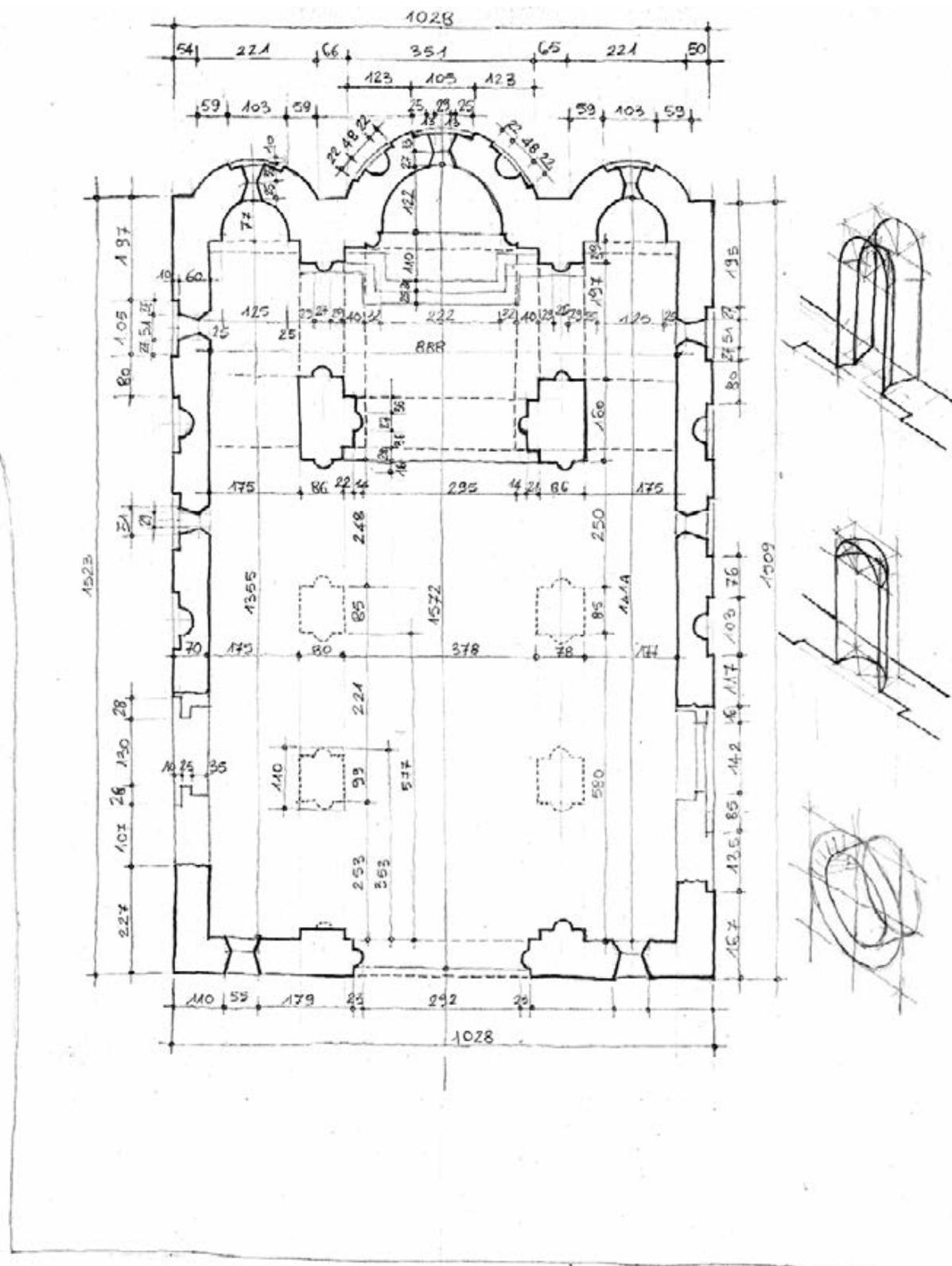
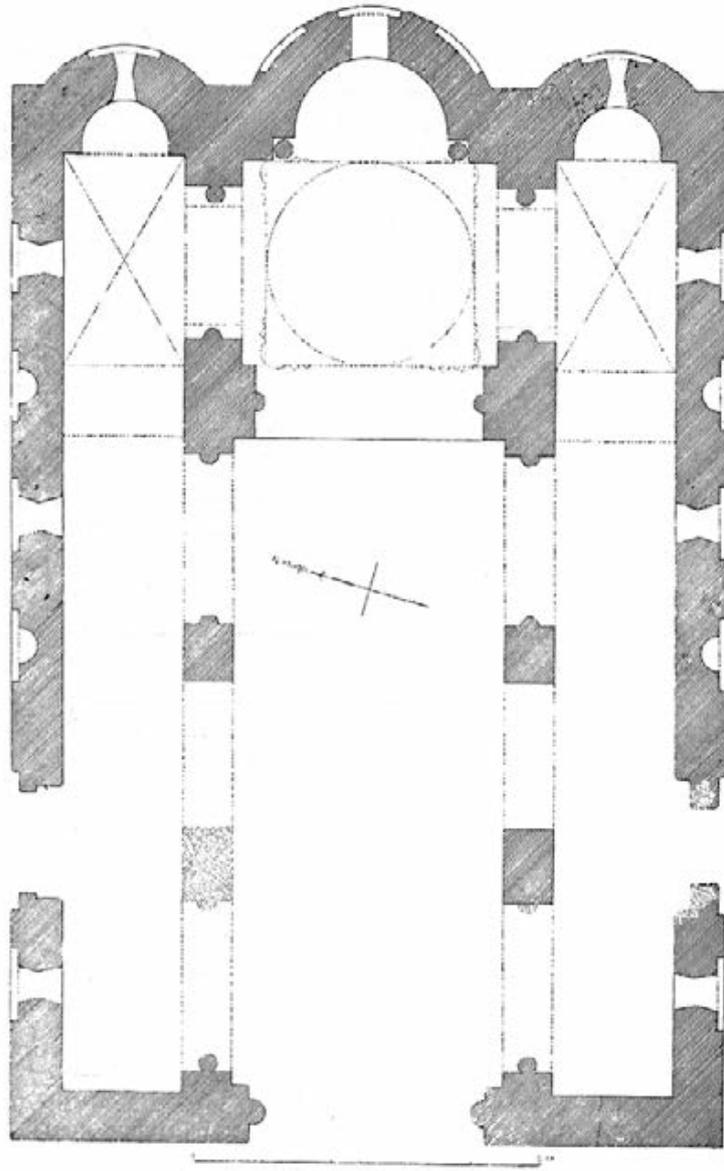


fig. 63.III  
 Staiti. S. Maria de' Tridetti, appunti di rilievo: eidotipo della pianta.



*fig. 64.III*  
*Staiti. S. Maria de' Tridetti, pianta pubblicata da P. Orsi nel 1929.*

### *La basilica: luce, prospettiva e memoria*

Evidente è - lo abbiamo già notato - la comune genesi geometrica di ciò che resta della cupola di S. Maria de' Tridetti e di quella sorta, a poche decine di chilometri di distanza, nella chiesa di S. Giovanni Vecchio a Bivongi. Già si è detto sulla loro matrice islamica e sulla larga diffusione di tale tipologia nella vicina isola siciliana.

L'elemento che accomuna tali costruzioni è dato dall'introduzione nei quattro angoli del vano cupolato di nicchie a doppio risalto che, in luogo dei pennacchi tipici della tradizione occidentale, mediano il passaggio dal quadrato al cerchio. Tuttavia, qui, il rilievo dei monconi della cupola e la sua analisi critica, ci permettono di evidenziare alcune peculiarità specifiche.

Anche, qui come in S. Giovanni, il vano presbiteriale si presenta di forma rettangolare. A Bivongi, però, la forma quadrata da cui parte il complesso sistema cupolato viene ottenuta attraverso l'introduzione di un tamburo con archi sui lati trasversali e con un articolato sistema di cornici alternate a fasce di mattoni disposti a denti di sega sui lati longitudinali, scostando, di fatto, l'imposta quadrata della cupola da tutti i muri che definiscono lo spazio del *bema*.

Nella chiesa di Staiti, invece, la forma lievemente rettangolare della pianta, data dalla maggior dimensione trasversale del presbiterio, viene risolta con una soluzione del tutto singolare.

*[...] l'architetto di S. Maria de Tridetti [...] - scrive il Venditti - [...] ha impostato il tamburo iniziale direttamente sul lato interno dell'arco trionfale e sull'arco opposto, che immette nell'abside mediana, disponendo invece, sugli altri due lati, adiacenti alla pròthesis e diaconicòn, due arconi pensili a tutto sesto su mensole in pietra: l'artificio, pur a discapito della simmetria, sembra accettabile e ingegnoso<sup>54</sup>.*

E' una soluzione che, lontana dai complessi effetti chiaroscurali delle cornici a denti di sega di S. Giovanni Vecchio, conferisce al vano cupolato maggior chiarezza formale ed una più elevata quantità di luce immessa dall'alto entro lo spazio del *bema*.

Tale particolare conformazione consente, difatti, l'apertura di un doppio ordine di bucatore - in parte successivamente occluse -



*fig. 65.III*

*Staiti. S. Maria de' Tridetti, particolare della cupola. (P. Orsi, op. cit., p.72).*

<sup>54</sup>A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 924.

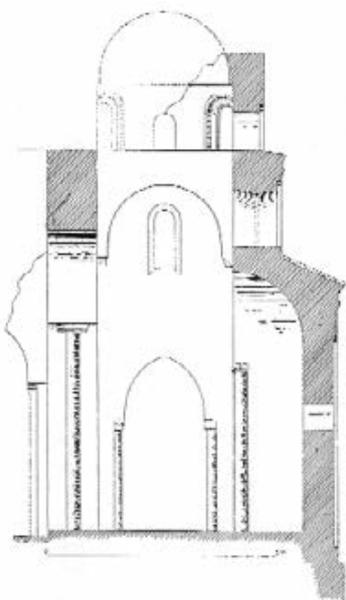


fig. 66.III  
Staiti. S. Maria de' Tridetti, sezione longitudinale della zona presbiteriale.

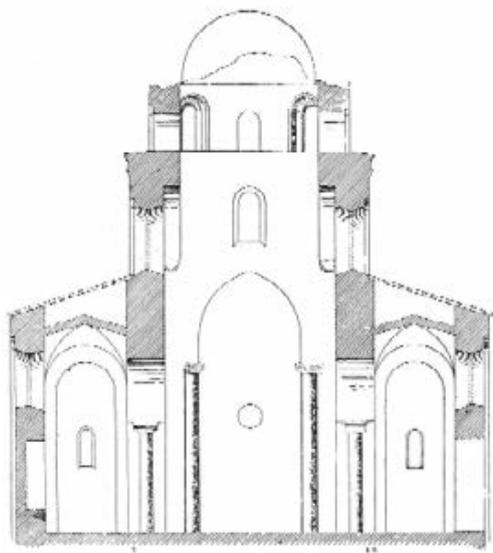


fig. 67.III  
Staiti. S. Maria de' Tridetti, sezione trasversale della zona presbiteriale.

che proponendosi con dimensioni degradanti dal primo al secondo livello, sembrano offrire un singolare artificio prospettico.

Il sistema cupolato di S. Maria - lo si vede immediatamente dal confronto delle rappresentazioni delle *tavv. VII e VIII* - ha un minore slancio in altezza, determinato in massima parte dall'introduzione in S. Giovanni di un tamburo cilindrico tra il livello delle nicchie angolari e l'imposta della calotta emisferica. A Staiti, invece, la cupola s'impone immediatamente al di sopra del tamburo quadrato che contiene le nicchie angolari. Si ottiene così l'effetto di comprimere lo spazio, e rendere più incombente la presenza della calotta emisferica. Da ciò, probabilmente, deriva l'intenzione di porvi rimedio da un lato tramite l'uso di correzioni ottiche - non estranee al mondo 'greco' - che miravano a slanciare prospetticamente lo sviluppo in altezza dello spazio interno del bema e, dall'altro, lasciando filtrare una maggior quantità di luce - motivo tipicamente bizantino - come strumento di macerazione e dissoluzione dell'involucro architettonico. D'altra parte, ribadendo una tesi già espressa dal Panofsky, il Bettini afferma che

*[...] nell'architettura bizantina non venne mai completamente superata l'antica sostanzialità dello spazio; e, pur disgregandolo e rendendolo illusivo, non rinunciò mai ad accenni di carattere prospettico<sup>55</sup> [...]*

E' il bema, nella chiesa di Staiti, il luogo fulcro della composizione e della percezione interna. Prospettiva, luce, conformazione planimetrica, concorrono a guidare il percorso dell'osservatore lungo la navata centrale che con la ritmica degli archi ogivali e della seriale ripetizione delle capriate lignee conduce fino alla esplosione luminosa e percettiva del vano presbiteriale cupolato.

*[...] la basilica bizantina che simboleggia la spiritualità rivolta ad osannare la divinità, rappresenta il mondo terreno nelle navate, ed il cielo nella cupola splendidamente decorata (come il resto dell'interno), con la tecnica del mosaico multicolore ed animato dalla luce<sup>56</sup>.*

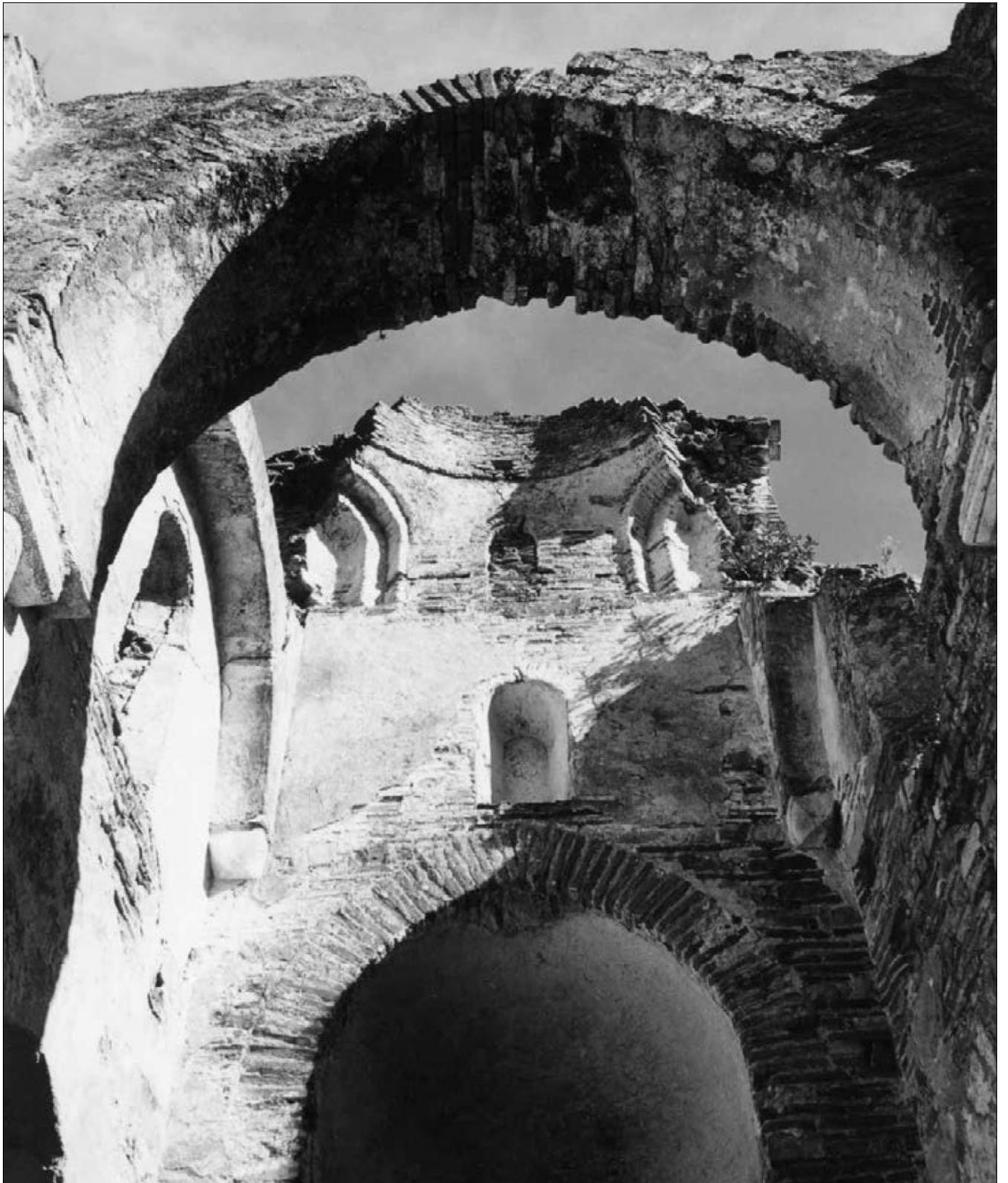
<sup>55</sup> La tesi del Bettini è tratta da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 66.

<sup>56</sup> L. CREMONINI, *op. cit.*, p. 19.

In S. Maria de' Tridetti non v'è traccia di decorazioni parietali ne tantomeno di mosaici<sup>57</sup>, secondo una spartana tradizio-



*fig. 68.III*  
*Staiti. S. Maria de' Tridetti, ruderi del presbiterio.*



*fig. 69.III*  
*Staiti. S. Maria de' Tridetti, ruderi della cupola.*

ne – o forse e meglio necessità - dei monaci basiliani, ma rimane invariato, rispetto alla tradizione bizantina, il rapporto tra gli ambienti delle navate e lo spazio luminoso coperto a cupola del bema.

A Staiti, la distinzione tra navate e zona presbiteriale risulta, rispetto a S. Giovanni Vecchio, meno netta e più omogenea grazie alla presenza delle due navate laterali che proseguono e creano continuità con gli ambienti adibiti a *pròthesis* e *diaconicòn*.

La cesura, pertanto, è meno rigida e la soluzione più matura lascia pensare ad una maggiore vicinanza a tipologie basilicali paleocristiane.

Nelle *tavv. VII e VIII* si propone una lettura sinottica in chiave strutturale delle zone presbiteriali di S. Giovanni Vecchio e di S. Maria de' Tridetti. Le due rappresentazioni grafiche vengono poste in immediata relazione dall'analoga struttura dell'impaginato che richiama, sullo sfondo, le decorazioni tarsiche delle due chiese. E' un motivo che non intende offrire alcun tipo di lettura geometrica dei paramenti ma riproduce, in una sorta di 'decorazione parietale', alcuni tratti identificativi dei due monumenti. Un artificio grafico, uno strumento insieme di omologazione e distinzione di due esempi simili che sollecita il confronto sinottico di differenze e analogie della struttura spaziale delle due costruzioni.

Le immagini proposte in primo piano non rimandano ad una percezione visibile e riconoscibile dei due monumenti, ma indagano e rappresentano ciò che della spazialità interna viene percepito. Non è una riproduzione mimetica del reale, ma la rappresentazione di un 'fantasma' presente, percepibile, ma senza rispondenza diretta con l'oggetto concreto.

Jean-Jacques Wunenburger distingue due differenti tipi di mimesis:

*[...] la prima che si è sviluppata soprattutto nella sfera dell'ontoteologia, concentra essenzialmente nell'immagine, fino a ipertrofizzarla, l'istanza strettamente imitativa, associandola ad una manifestazione sensibile dell'essere; la seconda, all'opposto, inseparabile dall'ascesa del nominalismo a partire dal XVII secolo, si è affrancata dalla metafisica della somiglianza e ha contribuito a far emergere una semiologia convenzionalistica dell'immagine. La somiglianza dell'immagi-*

<sup>57</sup>La decorazione pittorica secondo Paolo Orsi era limitata a qualche pannello.

*ne dipenderebbe allora più da una semplice conformità, da una concordanza esterna, che da un vincolo di filiazione*<sup>58</sup>.

Nella comprensione dei fatti architettonici non è sempre essenziale una rappresentazione che si sovrapponga mimeticamente all'originale, ma più spesso, si rende necessario cogliere attraverso artifici grafici ed astrazioni percettive ciò che costituisce l'essenza per quel monumento e per quella specifica finalità di analisi.

*Le arti non imitano semplicemente ciò che si vede, ma risalgono ai principi razionali da cui deriva la natura; e inoltre creano da sé molte cose e completano ciò che per qualche aspetto è manchevole, possedendo la bellezza*<sup>59</sup>.

Il grafico di *tav. VIII*, relativa a S. Maria de' Tridetti, ha tuttavia una ulteriore peculiarità rispetto all'analogia rappresentazione del monumento di S. Giovanni Vecchio (*tav. VII*). Essa, difatti, non ripropone un'interpretazione spaziale di un ambiente reale, integralmente esistente, ma offre una ipotesi di configurazione originaria sulla base di analisi metriche e morfologiche tratte dai rilievi di ciò che oggi resta del manufatto. Si introduce, pertanto, non solo un problema d'interpretazione del reale ma anche di ricostruzione storica, documentaria e grafica dei segni lasciati dal tempo. Entra in gioco il 'ricordo' e la necessità del confronto analitico tra i dati reali forniti dal rilievo diretto e quelle nozioni storiche, formali e visive che si formano e sedimentano nella memoria attraverso la percezione critica del reale.

#### *L'involucro esterno e le configurazioni possibili*

L'involucro esterno, o almeno ciò che ne resta, mostra l'uso quasi esclusivo di laterizi per la costruzione di tale monumento. Effetti cromatici e chiaroscurali, anche qui, denunciano un gusto bizantino di stampo provinciale con qualche legame col mondo romanico e con la tradizione islamica. Il carattere ricorrente nella decorazione esterna è l'uso di archetti pensili a coda di rondine che, con modalità differenti, si ripete su tutti i lati della costruzione. Sui due tamburi sovrapposti della cupola, tali archetti affiancano una nicchia centrale - in origine, pre-

<sup>58</sup>J.J. WUNENBURGER, *op. cit.*, p.141.

<sup>59</sup>PLOTINO, *Enneadi*, V, 8, I, cit. in J.J. WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 181.

sumibilmente, vera e propria bucatura - con doppia ghiera di mattoni che probabilmente, da ciò che può dedursi dall'analisi dei ruderi, proseguiva al livello del primo tamburo, sulle pareti affioranti della navata centrale. Si legge evidentemente, in tale ipotetica soluzione, l'intento di unificare oltre che cromaticamente anche formalmente la percezione dell'involucro esterno grazie all'uso di un motivo decorativo ricorrente di forte carattere come quello degli archetti pensili a coda di rondine. In varie direzioni possono cercarsi le origini di tale partito decorativo. Il Bozzoni nota che

*[...] è stata avanzata l'ipotesi che si tratti di una trasformazione o deformazione del fregio romanico ad archetti pensili<sup>60</sup>; si può rilevare però che l'uso di questo partito in campi rigorosamente alternati con una finestra ad arco tondo, come nel doppio tamburo, sulla facciata e presumibilmente sui fianchi della navata maggiore, suggerisce anche il ricordo della tipica decorazione bizantina dell'arco affiancato da due semiarchetti<sup>61</sup>.*

Anche sulle pareti esterne delle navate laterali si riscontra un gusto per la qualificazione decorativa delle superfici. Qui,

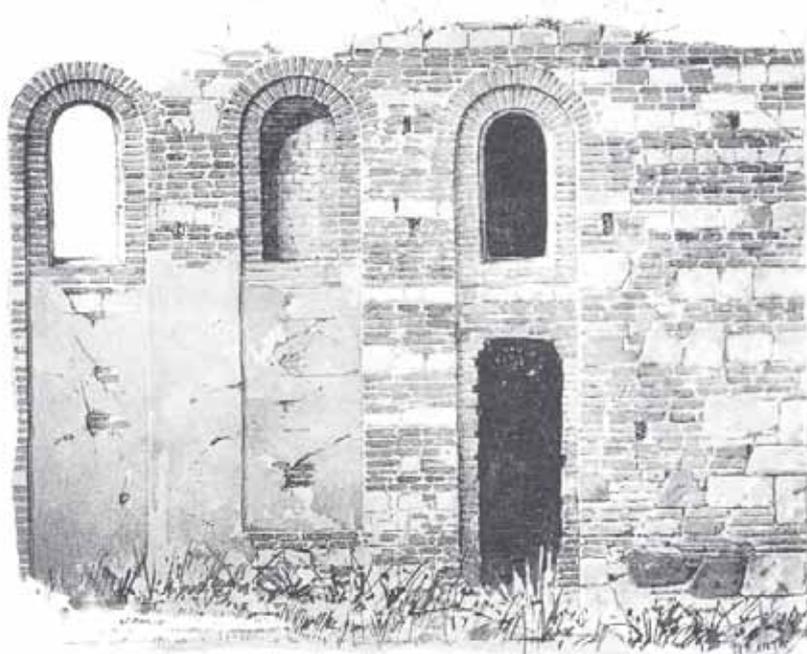


fig. 70.III  
Staiti. S. Maria de' Tridetti, dettaglio dei paramenti murari.



fig. 71.III  
Staiti. S. Maria de' Tridetti, dettaglio dei paramenti murari.

<sup>60</sup>Ipotesi avanzata da P. Orsi.

<sup>61</sup>C. BOZZONI, *Calabria...*, cit., p. 43.

però, il motivo degli archetti pensili viene sostituito da una ritmica alternanza di finestre e nicchie inquadrature da arcate su lesene che, come osservano il Venditti ed il Bozzoni, ricordano alcune soluzioni ravennati<sup>62</sup>.

Sulla facciata occidentale sembra concentrarsi una particolare attenzione da parte dei costruttori che ripetono, anche qui, il motivo degli archetti pensili a coda di rondine posti ai lati di un oculo circolare. La conformazione della facciata, sormontata da un campanile a vela, sembra riprodurre all'esterno la configurazione spaziale dell'impianto a tre navate secondo una modalità di gusto romanico. Di evidente derivazione islamica è, invece, l'ampio arcone a sesto acuto in mattoni posto su due semicolonnine laterali. La grande dimensione di tale vano d'accesso e l'articolata conformazione dei piedritti che rendeva difficoltosa la costruzione di un infisso adeguato, spingono il Bozzoni ad avanzare l'ipotesi della possibile presenza [...] di un secondo portale più interno, da mettere forse in relazione con un endonartece<sup>63</sup> [...].

Utile si è rivelato l'intervento di restauro conservativo, ancora in corso, ad opera del prof. arch. Antonio Quistelli<sup>64</sup> che ha riportato alla luce l'intera facciata fino a qualche anno fa parzialmente coperta, all'esterno, da un terrapieno. L'intervento ha inoltre rimosso, con opportuni interventi di consolidamento della facciata, i due ingombranti barbacani messi in piedi da un precedente e improvvisto restauro, che impedivano una percezione globale dall'interno di ciò che resta della facciata.

Il motivo degli archetti pensili a coda di rondine - identificativo per tale monumento - si ritrova anche sulla superficie curva dell'abside centrale, ponendosi a coronamento di alte lesene che inquadrano nicchie o - in asse all'abside stesso - una monofora sormontata da ghiera di mattoni. Anche in questa scelta si legge un chiaro intento di unificazione formale tra la parte inferiore della facciata orientale, dominata dall'abside, ed il degradare dei differenti piani di giacitura delle facciate dei tamburi. In alto, su tutto, dal blocco parallelepipedo del tamburo superiore, emerge - o meglio emergeva - l'estradosso ribassato della calotta emisferica. Volumi squadrati e volumi sferici si fondono in incastri accuratamente dosati secondo una purezza geometrica che sembra derivare da tradizioni d'origine islamica (*tav. VIII*). La vista da est del monumento sembra sottolineare, però, il carattere nordico della costruzione, ponendo l'accento sul complesso elemento

<sup>62</sup>Cfr. C. BOZZONI, *Calabria...*, cit., p. 43. A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 928.

<sup>63</sup>C. BOZZONI, *Calabria...*, cit., p. 43.

<sup>64</sup>Il progetto di restauro della chiesa di S. Maria de' Tridetti è stato redatto dagli architetti A. Quistelli, C.L. Quistelli, L. Tuscano (progettisti), R.G. Brandolino, G. Cotroneo, T. Micalizzi e dall'ing. R. M. De Salvo (associati) con la collaborazione degli arch. D. Mediati e V. Pellicanò.

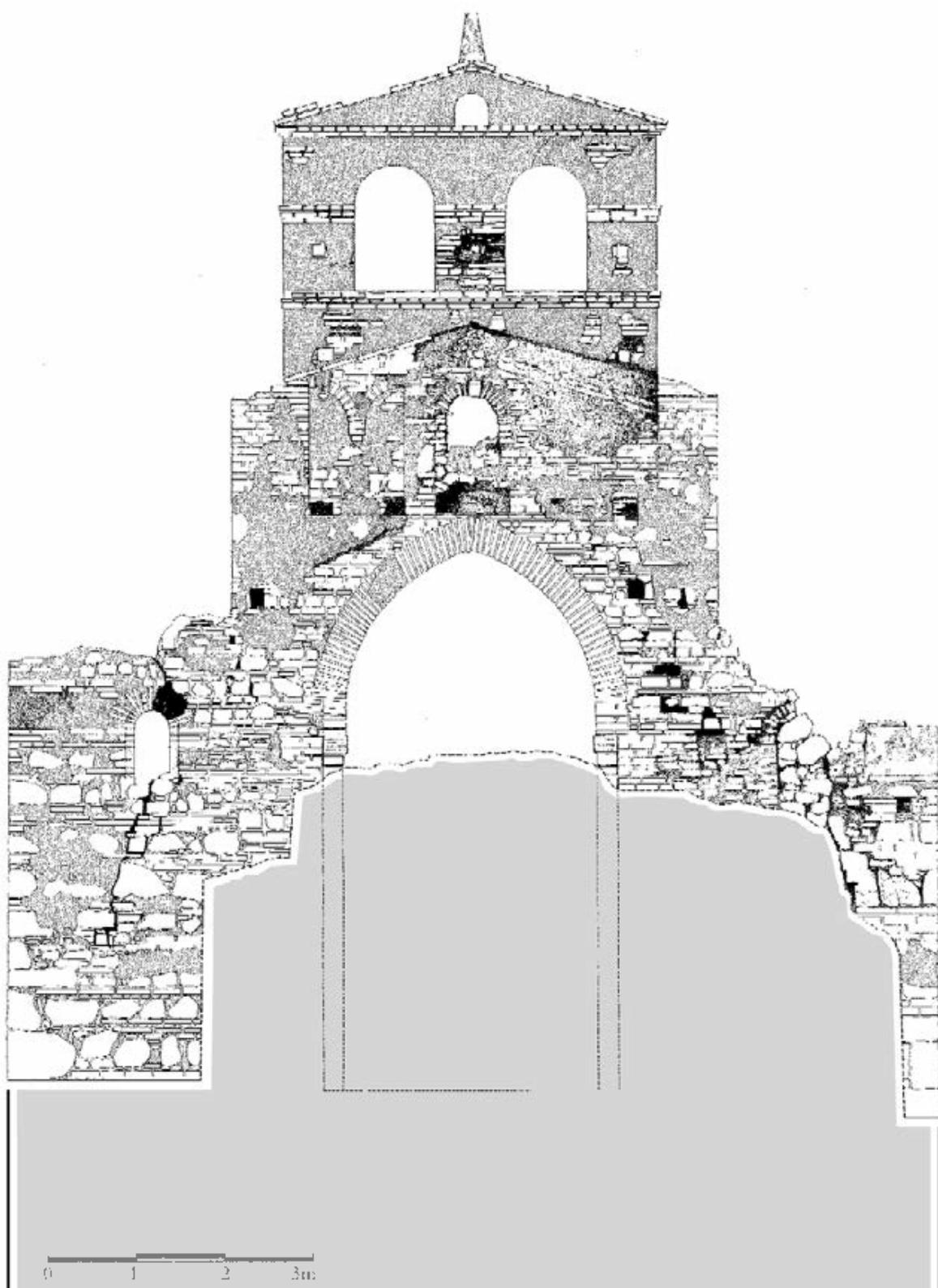


fig. 72.III  
Staiti. S. Maria de' Tridetti. Progetto di restauro del prof. A. Quistelli: rilievo della parete esterna della facciata occidentale.

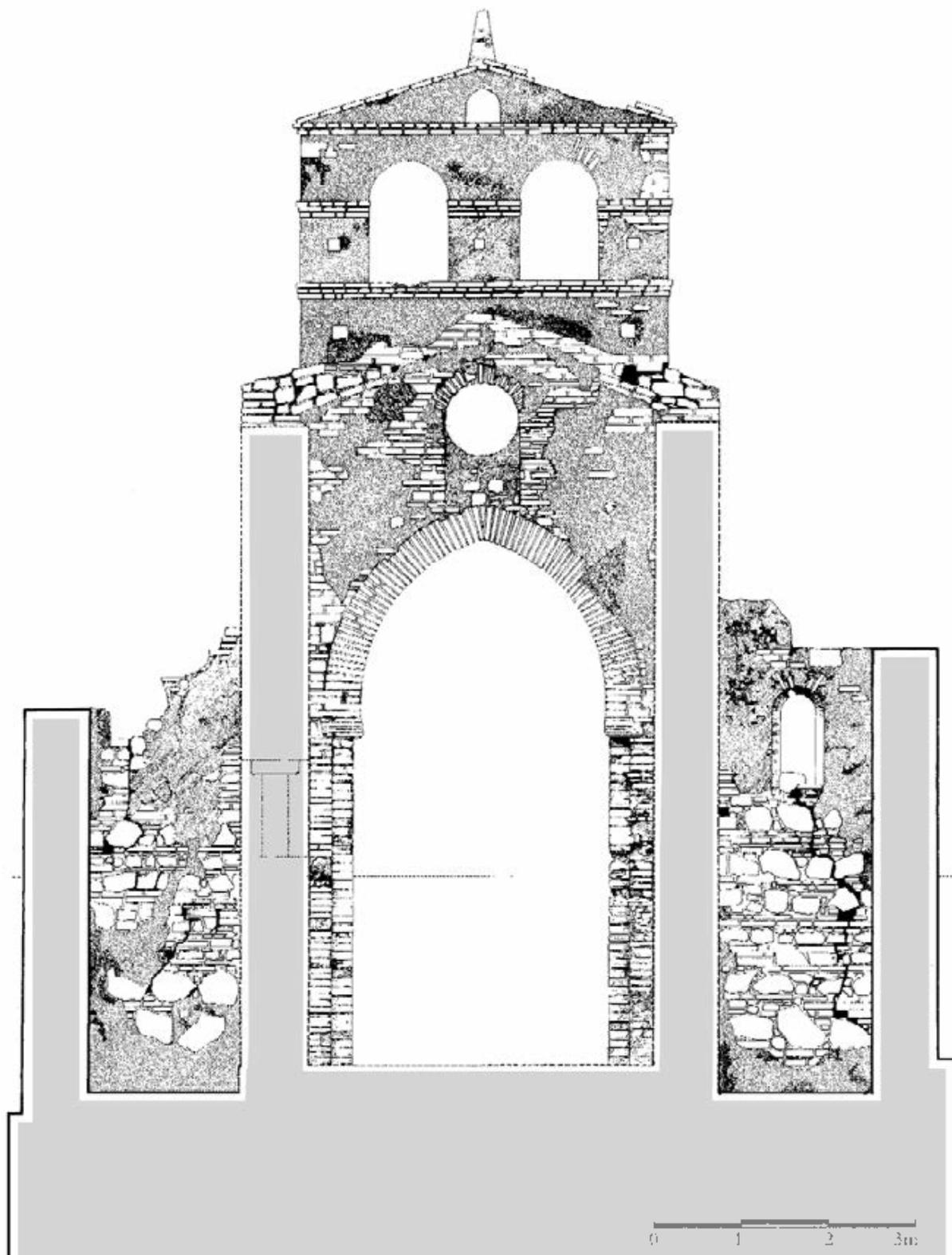
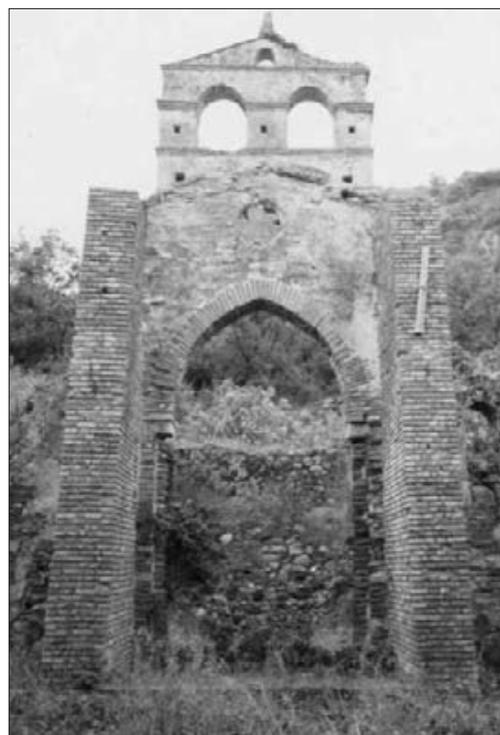


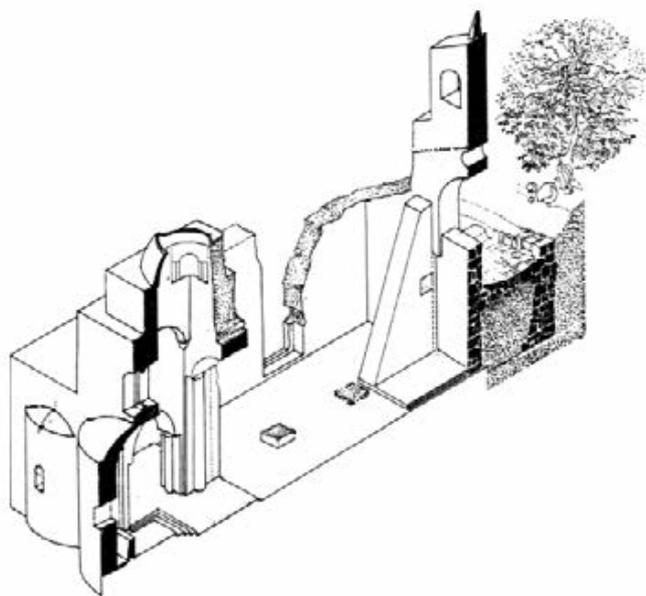
fig. 73.III  
Staiti. S. Maria de' Tridetti. Progetto di restauro del prof. A. Quistelli: rilievo della parete interna della facciata occidentale.

turrito della cupola ed accentuandone lo sviluppo in altezza mediante un artificio prospettico analogo a quello adottato per lo spazio interno. Lo stesso motivo decorativo che si trova sul tamburo inferiore, viene proposto, difatti, in proporzioni ridotte su quello superiore, determinando, anche all'esterno, una 'fuga prospettica' che sembra accrescere lo slancio verticale della facciata.

Da una più attenta analisi, però, si può dedurre che quello che abbiamo definito per comodità descrittiva come primo tamburo, in realtà, esternamente non si configura come tale. In origine, difatti, esso proseguiva - sui fianchi della costruzione - lungo tutto lo sviluppo longitudinale, rappresentando la parte estradossata delle pareti della navata centrale. E' chiaro che, riferendosi a tale ipotetica configurazione originaria, la massa turrita fortemente slanciata in altezza che viene percepita da una vista frontale della facciata delle absidi, si perde e si dissolve in direzione longitudinale se il monumento viene colto da un qualsiasi altro punto di osservazione, dichiarandone, in maniera più esplicita, l'impianto di tipo basilicale. E' questo un evidente caso in cui la scelta del punto di vista in una rappresentazione prospettica può influire in maniera



*fig. 75.III*  
Staiti. S. Maria de' Tridetti, parete interna della facciata occidentale prima del restauro del prof. A. Quistelli.



*fig. 74.III*  
Staiti. S. Maria de' Tridetti, schema di studio delle fasi del dissesto: sezione assonometrica in mezzera (A. Quistelli)



fig. 76.III  
 Staiti. S. Maria de' Tridetti, parete interna della facciata occidentale prima del restauro del prof. A. Quistelli.

determinante sulla percezione e la valutazione critica del manufatto. D'altra parte tale ambiguità percettiva non può che considerarsi come la conseguenza di una ibridità architettonica che unisce nello stesso monumento caratteri di derivazione bizantina, normanna e islamica.

Già si è detto in proposito dell'affinità tra gli apparati murari delle chiese basiliane calabresi e quelle siciliane della Val Demone. Su tutti basti ricordare l'esempio di S. Maria di Mili vicino Messina (fig. 68.II), la cui decorazione absidale ad archetti pensili ricorda, per certi versi, il motivo a 'coda di rondine' presente sull'abside centrale e sulle pareti esterne di S. Maria de' Tridetti. Analogo sembra l'apparato murario costituito da un'alternanza di laterizi e pietrame - con preminenza dei primi nella chiesa calabrese - così come la persistenza di alcuni lembi d'intonaco lascerebbe supporre un analogo trattamento delle superfici che per S. Maria de' Tridetti viene così descritta dall'Orsi:

*In Calabria si variava da zona a zona; così a S. Maria de' Tridetti predomina il materiale laterizio, così nella costruzione, ma soprattutto nei*

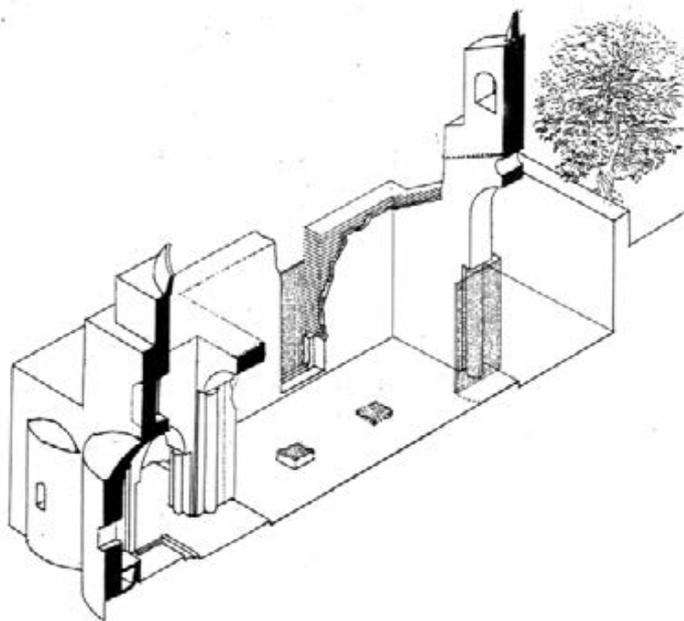


fig. 77.III  
 Staiti. S. Maria de' Tridetti, progetto di restauro: sezione assometrica in mezzeria (A. Quistelli)

*particolari ornamentali; solo una parte di essa era a vista, il resto intonacato. Erano a vista le ogive degli arconi, le cornici di nicchie e finestre, le code di rondine e le cornici seghettate ed aggettanti; e tutti codesti elementi gaiamente risaltavano col rosso vivo del mattone sulla tinta calma dei fondali cementizi<sup>65</sup>.*

Tale ipotesi non viene, però, accolta dal Venditti che attribuisce l'introduzione del rivestimento esterno d'intonaco ad interventi d'età barocca, riconoscendo nel ricco e variopinto sistema decorativo ad archi, code di rondine e denti di sega, un indubbio valore cromatico da 'provincia' dell'Impero.

Certo, l'ipotesi di Paolo Orsi sembra essere più probabile come configurazione originaria per le sole superfici dello spazio interno piuttosto che per l'involucro esterno, ma basta per farci interrogare sulle molteplici e mutevoli sembianze che il monumento ha dovuto assumere nel tempo.

E' una percezione totalmente diversa da quella attuale, in cui scompare l'irregolare policromia determinata dalle diverse varietà cromatiche dei materiali e dalle variegate risposte degli stessi alla riflessione della luce. Tutto si semplifica in un rapporto sostanzialmente bicromatico: la rossa e ruvida granulosità dei laterizi evidenzia gli episodi architettonici significativi stagliandosi con grana e colore diverso sul fondo cementizio uniforme. Si pone a questo punto il dubbio su quale sia la percezione più corretta del manufatto e in che misura il tempo e l'abbandono abbiano contribuito a trasformare e, se possibile arricchire, l'immagine del monumento.

Sorge, dunque un problema di ermeneutica.

*Uno dei vantaggi dell'oscurità stessa del testo sacro è quello di suggerire più sensi ugualmente uniformati alla verità, e produrli alla luce della conoscenza<sup>66</sup> [...].*

Occorre, a tal fine, interpretare il manufatto e le diverse rappresentazioni mentali che il nostro intelletto guidato da percezione e conoscenza produce.

<sup>65</sup>P. ORSI, *op. cit.*, p.73.

<sup>66</sup>AGOSTINO, *De civitate Dei*, XI, 19 cit. in J.J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 108.

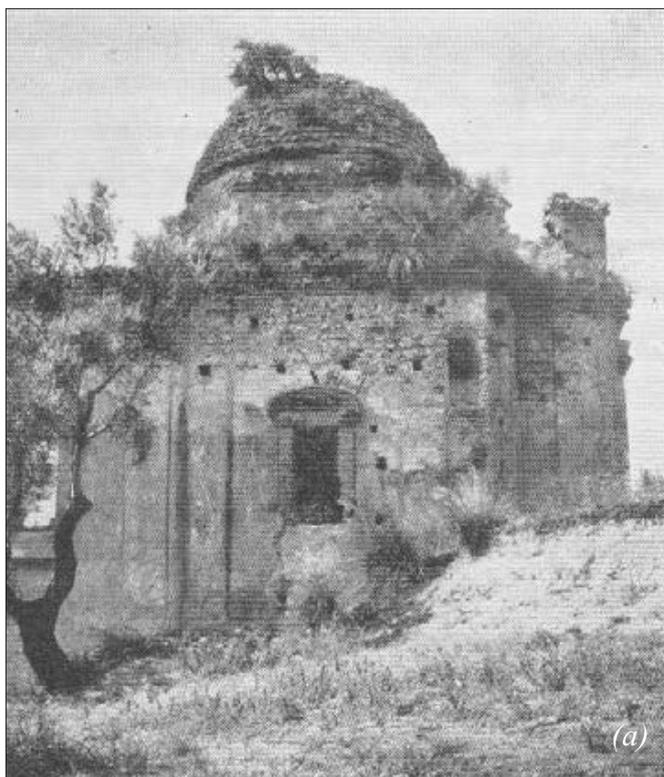


*fig. 78.III*  
*Staiti. S. Maria de' Tridetti, analisi comparativa tra fotografie del reale e immagini tratte da un modello sintetico che propone un'ipotesi di conformazione originaria.*

e le cupole tra simbolo e geometria Lo spazio e le cupole tra simbolo e geometria Lo spazio

## Capitolo IV

e le cupole tra simbolo e geometria Lo spazio e le cupole tra simbolo e geometria Lo spazio



(a)



(b)



(c)



(d)

fig. 1.IV

Analisi comparativa di alcune cupole calabresi: a) S. Ruba - Vibo Valentia; b) Chiesa del Rosario - S. Lucido; c) Chiesa di S. Nicola da Tolentino - Stilo; d) Chiesa di S. Anna - Palizzi superiore.

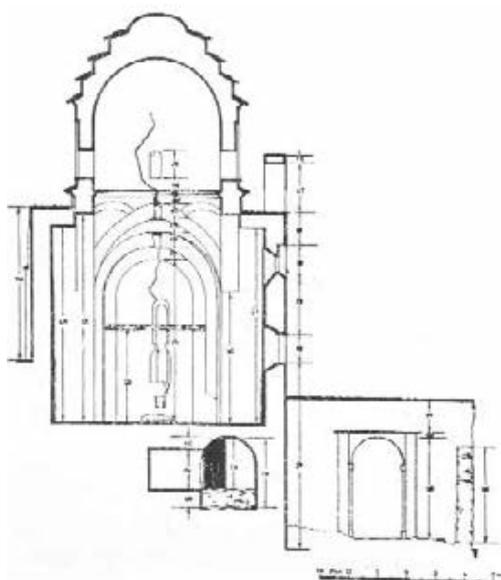
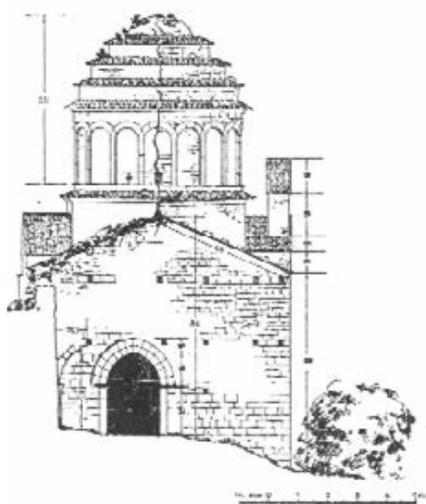
## Lo spazio e le cupole tra simbolo e geometria

### *Le cupole di matrice bizantina: geometrie e cromatismo*

Un sicuro carattere identificativo per le cupole bizantine calabresi è dato dal forte trattamento cromatico e geometrico delle superfici estradossate. Il loro deciso carattere architettonico le configura, difatti, come elementi determinanti nella percezione dei monumenti e li impone, nel paesaggio, come sicuri poli di riferimento. Non poche sono le cupole che mostrano un involucro esterno articolato da ricorsi concentrici di coppi che formano una serie di anelli a rastremazioni successive. Tale articolata successione di 'elementi ornamentali' nega la visibilità dell'estradosso e ne articola cromaticamente e geometricamente la superficie esterna. Si generano, così, dei forti effetti chiaroscurali che incidono le sagome, la forma e il dettaglio delle cupole nello spazio naturale circostante.

Sicuri riferimenti di tale tipologia si possono trovare, in Basilicata, nella cupola di S. Angelo al Ràparo del X secolo (*fig. 2.IV*) ed, in Calabria, nella Chiesa di S. Ruba a Vibo Valentia (*fig. 1a.IV*), attribuita al XII secolo ma rifatta in età barocca, e nella cupola di San Pietro a Fascineto (*fig. 6.IV*) che il Venditti fa risalire ad epoca anteriore al secolo XI. Nella Chiesa di S. Angelo si propone il tema, particolarmente caro alla cultura islamica, del passaggio dal cerchio d'imposta della cupola al quadrato di base del vano cupolato che qui viene risolto con l'introduzione di quelle che il Venditti definisce "trombe d'angolo". Questa, appare come una soluzione di discussa origine sassanide, anatolica, siriana ed egiziana<sup>1</sup> che, per evidente coincidenza geografica con i luoghi di origine della cultura fatimita e per analogia geometrica, potrebbe considerarsi come forma primigenia della *qubba* cupolata islamica<sup>2</sup>.

La cupola della chiesa di S. Pietro a Fascineto si erge su un tamburo cilindrico posto al di sopra dello spazio centrale di un impianto a croce latina a tre navate. L'estradosso si presenta con ricorsi di coppi disposti in quattro anelli concentrici sovrapposti, connessi tra loro da raccordi cilindrici che si rastremano via via verso l'alto. In cima, l'ultimo anello assume la forma di un tronco di cono concluso, alla sua sommità, dall'elemento centrale della lanterna. Questo trattamento cro-



*fig. 2.IV*  
S. Chirico al Ràparo. Chiesa di S. Angelo,  
prospetto e sezione.

<sup>1</sup>Cfr. A. VENDITTI, *Architettura bizantina nell'Italia Meridionale. Campania Calabria, Lucania, Vol. II*, ESI, Napoli, 1967 p. 882.

<sup>2</sup>Modulo geometrico cupolato a pianta quadrata con nicchie angolari in luogo dei tradizionali pennacchi sferici.

matico e intensamente chiaroscurale delle superfici esterne delle cupole troverà un tale favore in Calabria da riproporsi anche in altre costruzioni come la chiesa del Rosario a S. Lucido presso Fiumefreddo Bruzio che si erge, però, su un tamburo a sezione orizzontale poligonale e nei ruderi della chiesa cinquecentesca di S. Nicola da Tolentino a Stilo (fig. 1c.IV). Va ricordata, inoltre, anche la cupola della chiesa di S. Anna a Palizzi (fig. 1d.IV) che, nonostante il suo involucro esterno tipicamente bizantino e la sua geometria interna, come vedremo, di derivazione islamica, sembra sia stata costruita tra il XVI e il XVII secolo.

Un'analisi a se richiede la cupola del battistero di S. Severina per la sua unicità nel panorama basiliano calabrese. Essa, infatti, presenta una superficie interna – inusuale per la Calabria – con una geometria ad otto spicchi a sezione verticale policentrica, annegata in un organismo a doppio tamburo. La prima discontinuità con la tradizione bizantina calabrese è data dall'adozione di una cupola a profilo interno non emisferico (fig. 20.II) che appare invece frequente nella produzione architettonica locale. In secondo luogo, va considerata non comune la presenza di un tamburo - il più basso - a sezione orizzontale ottagonale che, mediando il passaggio dal cilindro più ampio del deambulatorio a quello di diametro minore del tamburo terminale, ripropone all'esterno la suddivisione in otto archi dell'emiciclo interno ed il motivo ad otto spicchi della superficie cupolata. La veduta esterna di tale organismo (fig. 4.IV), che si presenta con i suoi volumi concentrici, sottolinea il suo ruolo di *centro primario* della composizione<sup>3</sup> e si pone all'incrocio dei due bracci ortogonali della croce, oggi parzialmente scomparsi. E' un sistema preminentemente centripeto in cui la cupola assume un peso determinante accresciuto, nel corso dei secoli, da inopportuni interventi che hanno stravolto la sua originaria conformazione a croce greca. I vettori eccentrici della composizione rappresentati dai bracci della croce sono andati quasi interamente perduti riducendo lo schema del battistero, con la sua cupola, a puro e semplice centro di attrazione gravitazionale (fig. 12a.IV).

Ben diversi sono gli schemi compositivi su cui s'impostano le cupole di età bizantina della Cattolica di Stilo e di quelle analoghe di S. Marco a Rossano. Esse replicano tipologie ben consolidate in terre d'Oriente in cui la cupola emisferica dell'intradosso posta sullo spazio centrale si erge al di sopra di un tamburo cilindrico e grava su quattro sostegni: colonne,

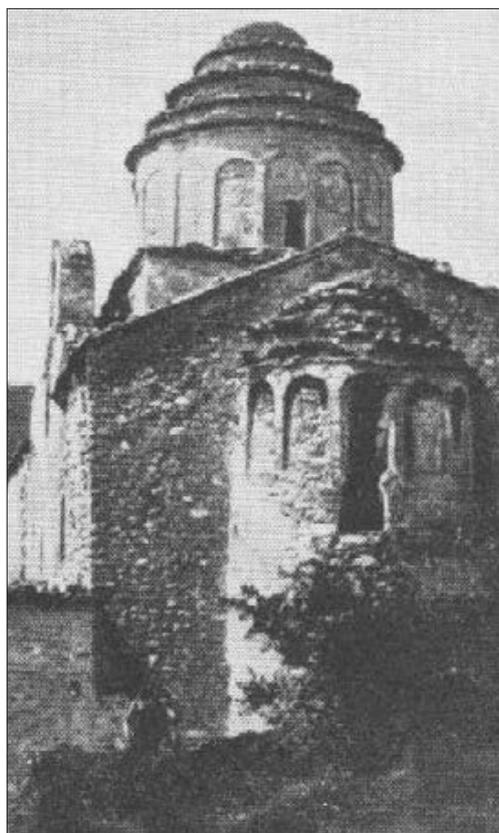


fig. 3.IV  
S. Chirico al Raparo. Chiesa di S. Angelo, cupola: esterno.



fig. 4.IV  
S. Severina. Battistero, cupola: esterno.

<sup>3</sup>Cfr. R. ARNHEIM, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 4-7.

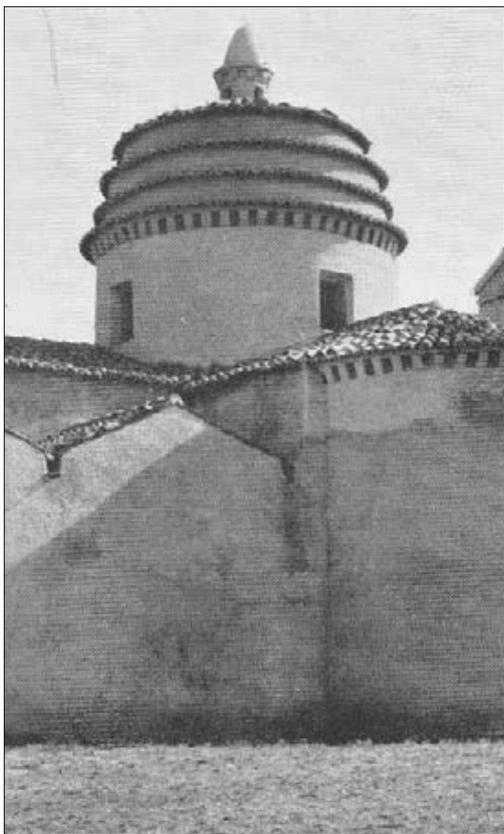


fig. 6.IV  
Fascineto. Chiesa di S. Pietro, cupola: esterno.

nella Cattolica e pilastri di forma quadrata in S. Marco. Anche qui si ritrova il tema geometrico-simbolico del rapporto tra cerchio d'imposta del tamburo cilindrico e base quadrata del modulo spaziale centrale, ma viene risolto con la più tradizionale introduzione di pennacchi emisferici di raccordo. Non vi è qui l'introduzione di una figura geometrica intermedia di forma poligonale - come vedremo in S. Giovanni Vecchio e S. Maria de' Tridetti - ma, il necessario passaggio dal cerchio al quadrato, avviene in maniera più diretta adottando superfici curve, come i pennacchi, che derivano evidentemente dalla sfera, quindi dal cerchio.

Le cupole, nelle due chiese 'gemelle' calabresi, appaiono annegate in un involucro esterno costituito da un tamburo di forma cilindrica che termina, alla sua sommità, con una porzione di calotta emisferica coronata da anelli concentrici e rastremati di coppi laterizi. Nella chiesa di Stilo, in particolare, ad una calotta emisferica interna - uguale per tutte le cinque cupole - con raggio pari a circa 1.25 m, fa riscontro un profilo esterno ribassato di raggio pari a 2.20 m nella cupola centrale e 2.00 m nelle altre quattro cupole d'angolo. Forte - soprattutto a Stilo - è l'analogia con la cupola a tamburo cilindrico della chiesa Kumbelidiki di Castorià (fig. 58.II).

Le cupole della Cattolica e di S. Marco a Rossano non pos-

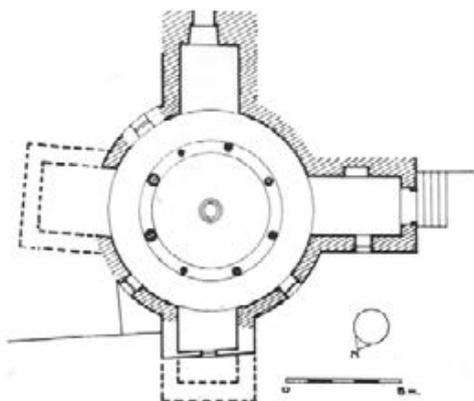


fig. 5.IV  
S. Severina. Battistero, pianta con tracce della conformazione originaria.

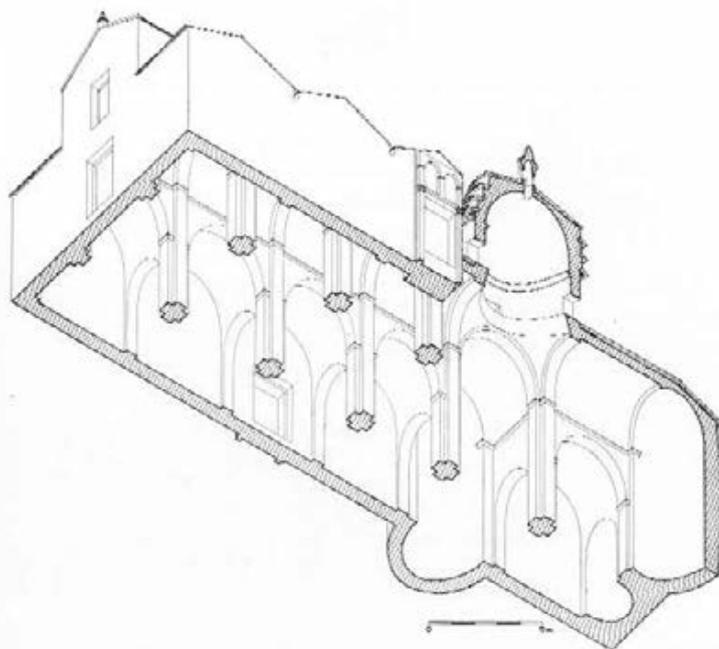


fig. 7.IV  
Fascineto. Chiesa di S. Pietro, spaccato assometrico.



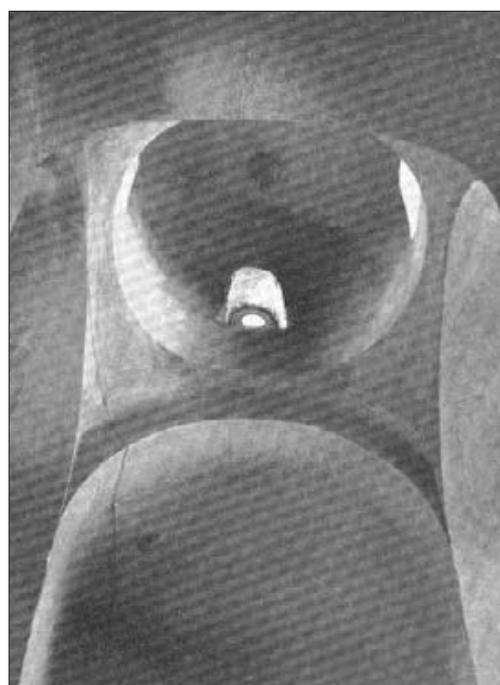
*fig. 8.IV*  
*Stilo. Cattolica, cupole: esterno.*



*fig. 9.IV*  
*Stilo. Cattolica, cupola centrale: interno.*



*fig. 10.IV*  
*Rossano Calabro. S. Marco, cupole: esterno.*



*fig. 11.IV*  
*Rossano Calabro. S. Marco, cupola centrale: interno.*

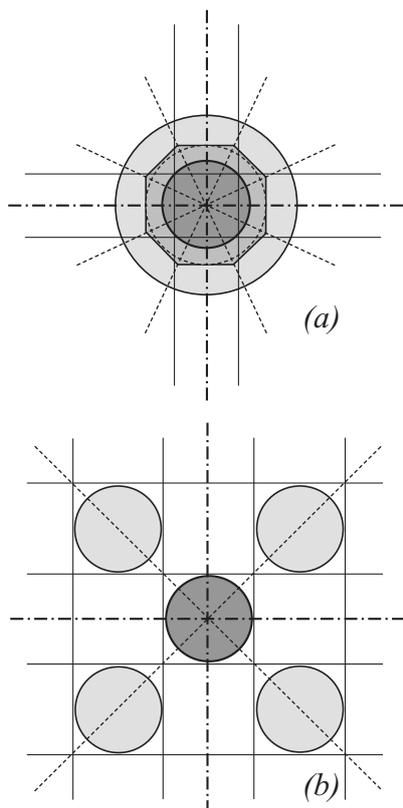


fig. 12.IV  
Schemi esemplificativi: a) Battistero - S. Severina; b) S. Marco - Rossano, Cattolica - Stilo.



fig. 13.IV  
Schema di quadro buddista (Arnheim).

sono però essere analizzate come elementi singoli e autonomi, ma vanno considerati come parte di una complessa rete geometrico-spaziale che mette tali organismi cupolati in relazione tra loro e in rapporto diretto con la maglia ortogonale costituita dai vettori direzionali delle volte a botte e delle pareti esterne. Si determina così un articolato organismo spaziale ricco di forze centripete e vettori eccentrici che si ordinano secondo un'organizzazione gerarchica (fig. 12b.IV). Al centro della croce inscritta nel quadrato si colloca quello che Arnheim definisce il *centro primario* sottolineato da un maggior diametro esterno della cupola centrale rispetto a quelle d'angolo ma soprattutto da un più elevato sviluppo in altezza e dalla presenza di quattro bifore disposte lungo le direzioni dei vettori eccentrici. A controbilanciare il sistema spaziale si introducono quattro *centri secondari* coincidenti con le cupole d'angolo, il cui minor peso viene sottolineato da un'altezza meno pronunciata e dalla presenza di monofore, in luogo delle bifore, disposte in modo irregolare. Le cinque cupole, seppur di peso gerarchico differente, hanno comunque la stessa 'sostanza' geometrico-spaziale essendo costituite dai medesimi elementi geometrici elementari: cupola emisferica, tamburo cilindrico e pennacchi sferici. E' una trama che unisce due diversi sistemi di forze. A quelle gravitazionali generate dai centri si affiancano le forze eccentriche dei vettori disposti secondo una maglia ortogonale che riprende uno schema logico che troverà consenso anche fuori della cultura artistica bizantina. Il disegno della fig.13.IV è tratto da un *mandala* giapponese risalente circa al 1000 d.C. La divinità, Vairocana, da cui si irradia in tutte le direzioni l'energia creativa, viene circondato da otto Buddha e Bodhisattva. La gerarchia religiosa viene espressa dalla dominanza del sistema centrico ma le figure, radialmente disposte, siedono erette, denunciando, così, l'influenza dell'attrazione esterna della forza di gravità che si contrappone alla composizione baricentrica del *mandala*<sup>4</sup>. Anche qui, come negli impianti planimetrici di Stilo e Rossano, si evidenzia una maglia costruita da due direzioni ortogonali entro cui si collocano i centri del sistema compositivo.

Il quadrato e il cerchio sono nella Cattolica e in S. Marco a Rossano due figure geometriche essenziali. Il quadrato come limite della maglia ortogonale entro cui inscrivere la forma geometrica e come modulo di base sul quale impostare la cupola baricentrica e le quattro cupole satelliti; il cerchio

<sup>4</sup>Cfr. R. ARNHEIM, *op. cit.*, p. 15.

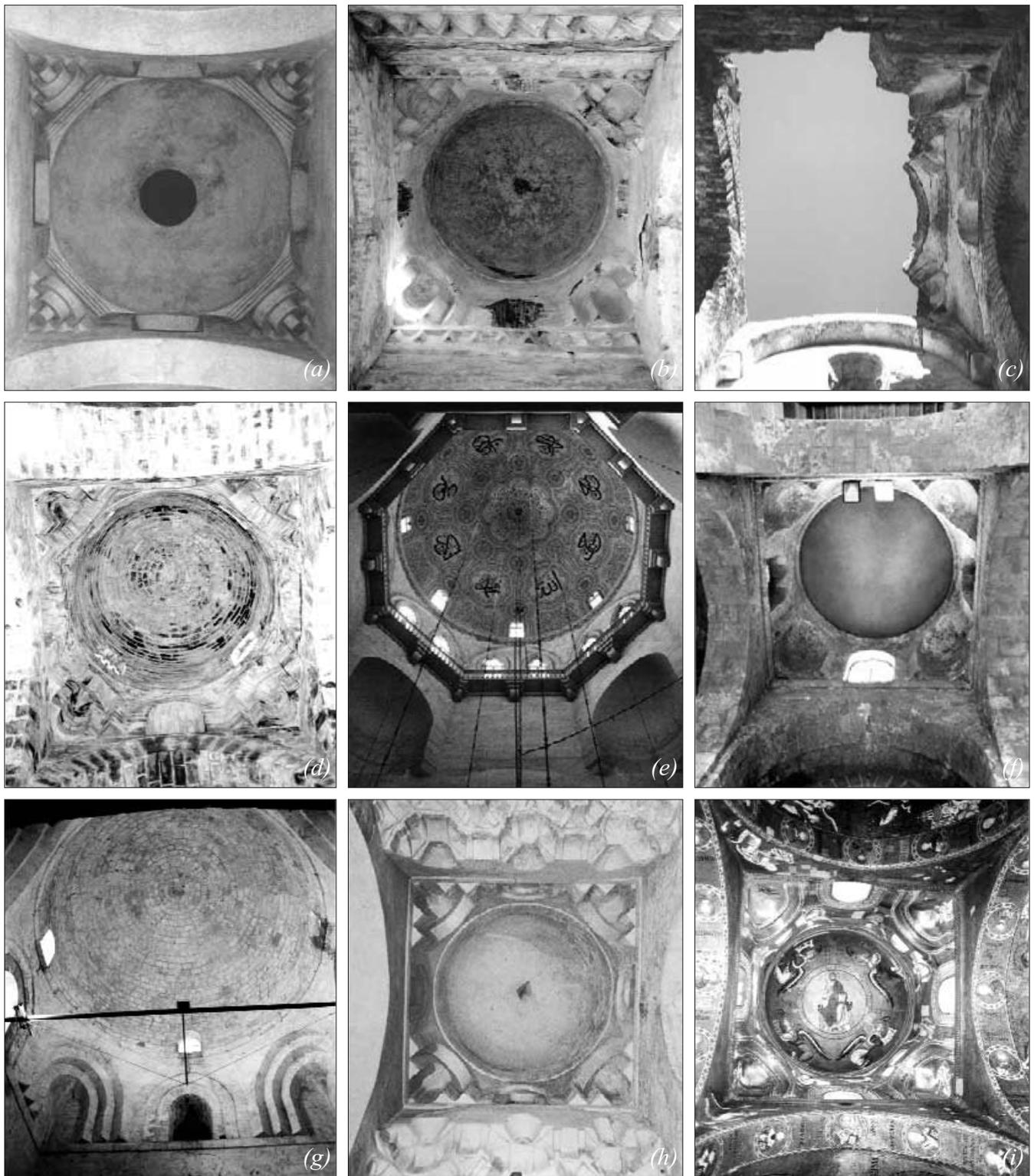


fig. 14.IV

Analisi comparativa di alcune cupole di matrice islamica: a) S. Anna - Palizzi superiore; b) S. Giovanni Vecchio - Bivongi; c) S. Maria de' Tridetti - Staiti; d) S. Cataldo - Palermo; e) Moschea di Damasco - Siria; f) S. Maria Maddalena - Palermo; g) S. Giovanni degli eremiti - Palermo; h) La Zisa - Palermo; i) S. Maria dell'Ammiraglio - Palermo.

come centro di attrazione e irradiazione delle forze che crea, attorno a se, un vero e proprio campo gravitazionale. Cerchio e quadrato sono stati da sempre simbolo dell'essenza celeste il primo e della sostanza materiale terrestre il secondo. Sembra leggersi in tale schema compositivo un tentativo di fondere insieme le due forme geometriche e, nel contempo, un desiderio di integrazione della natura mondana con quella divina.

Tali aspetti simbolico geometrici saranno particolarmente evidenti nella cultura islamica fatimita che tanta parte avrà - in epoca ormai normanna - su alcune architetture calabresi di gusto bizantino-normanno.

### ***La qubba islamica e le forme geometriche elementari***

Chiari riferimenti si possono trovare nella complessa struttura della cupola di S. Giovanni Vecchio e in quella, ad essa simile ma parzialmente diruta, di S. Maria de' Tridetti. Analogo schema venne utilizzato, sempre in Calabria ma in epoca successiva, anche per la cupola della torre annessa alla chiesa di S. Anna a Palazzi superiore. Esse ripropongono in terra di Calabria il motivo, presente in alcune architetture religiose siciliane, della *qubba* cupolata con nicchie angolari che mediano il passaggio dalla base quadrata all'imposta circolare della cupola emisferica. Sicuri riferimenti di questa tipologia si trovano nella chiesa di S. Maria Maddalena e in S. Maria dell'Ammiraglio (detta La Martorana) a Palermo, con un'unica *qubba* posta sulla parte centrale del presbiterio. In S. Cataldo e in S. Giovanni degli Eremiti, invece, si registra una ripetizione modulare della *qubba*, fino ad ottenere, nella prima, uno spazio longitudinale grazie alla composizione di tre moduli a conformazione centrica. Ancora a Palermo tale schema si può trovare anche nella cappella della Zisa, sovrapposta, però, in maniera inusuale, ad un modulo di base rettangolare. Chiara è l'analogia tra tali esempi siciliani e calabresi e la cupola dell'Aquila della Moschea di Damasco in Siria (*fig. 14e.IV*). Quadrato, cerchio, cubo e sfera, rivestono non a caso nell'architettura islamica fatimita una rilevante importanza simbolica.

*La geometria – afferma il Bellafiore - è strumento di applicazione al caotico mondo fisico delle categorie assolute che la mente produce per interpretare e nello stesso tempo guidare la vita nel*

mondo. E tra le forme geometriche quelle che nella loro semplicità primordiale esprimono il divino nella sua essenza sono il quadrato, il cubo e la sfera; il cubo proiezione stereometrica del quadrato è simbolo della perfezione stessa nell'assoluta corrispondenza simmetrica delle sue parti paragonabili ai quattro punti cardinali "pilastrini angolari dell'universo", la sfera o la semisfera sono immagini della volta celeste e dell'intero creato in cui Dio si colloca. Ma tali forme sono nel contempo simboli della staticità e del movimento, dello spazio e del tempo, che combinandosi esprimono la vita<sup>5</sup>. [...]

Le forme geometriche che 'costruiscono' gli spazi architettonici sembrano avere una vita autonoma e un significato che va ben al di là dell'aspetto puramente tecnico-geometrico. René Guénon nella ricerca di un simbolismo che rappresenti quella che lui definisce "solidificazione" del mondo, parla di [...] *passaggio graduale dalla sfera al cubo*<sup>6</sup>[...] e individua proprio nella sfera la vera forma primordiale. Essa, tra tutte le forme possibili, mostra la qualità di essere la meno caratterizzata in termini direzionali. La sua genesi determinata dalla rotazione di 180° di un cerchio attorno ad uno dei suoi assi baricentrici, denuncia in maniera evidente che essa si mostrerà sempre uguale a se stessa sotto qualunque punto di osservazione. E' quella della sfera, pertanto, la forma più universale, che contiene in se tutte le altre. Tali forme 'derivate' che il mondo ci rivela potranno considerarsi delle 'specificazioni direzionali' dell'unica, perfetta forma primordiale. E' per questo – afferma il Guénon – che, nel corso della storia, in tutte le tradizioni, essa si rivelerà come forma dell'«Uovo del Mondo», simbolo [...] della rappresentazione dell'insieme "globale", nel loro stato primitivo ed "embrionale"<sup>7</sup> [...], rappresentazione tangibile e geometrica della dinamica dello spazio celeste. Non a caso nella tradizione islamica, che tanta parte avrà nella architettura religiosa calabrese di epoca normanna, la forma sferica si riferisce allo "Spirito" (*Er-Rûh*) o alla Luce primordiale.

Il cubo, al contrario, si rivela tra tutte la forma più 'immobile', quella con il massimo di 'specificazione'. E' per questa sua peculiare caratteristica che viene adottato come forma simbolica nella rappresentazione della terra. La forma cubica

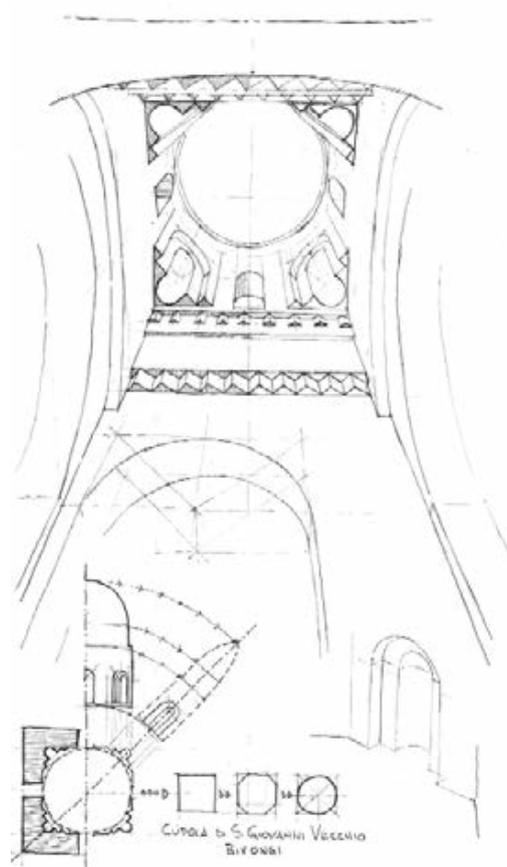


fig. 15.IV  
Bivongi. S. Giovanni Vecchio, appunti di rilievo: cupola.

<sup>5</sup>G. BELLAFFIORE, *Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna (827-1194)*, Summa Editori, Milano, 1990, p. 23.

<sup>6</sup>R. GUÉNON, *Il Regno della Quantità e i Segni dei Tempi*, Adelphi, Milano, 1982, p. 135.

<sup>7</sup>Ivi, p. 135.

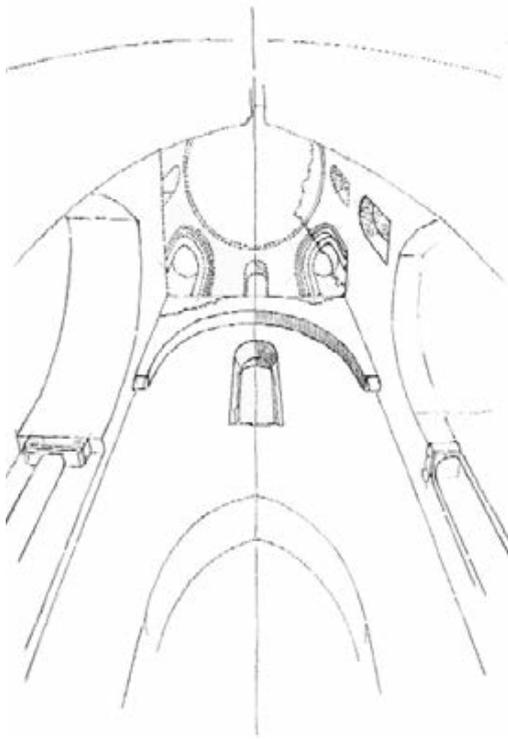


fig. 16.IV  
Staiti. S. Maria de' Tridetti, appunti di rilievo:  
cupola.

si configura, difatti, come quella del 'solido' per eccellenza che, adagiato su una qualunque delle sue facce, permette di ottenere il maggior grado di stabilità. E' questa la forma che manifesta il massimo dell'equilibrio possibile e si presta come rappresentazione simbolica del mondo corporeo e sostanziale.

*[...] il cubo – sottolinea Guénon – rappresenta la terra in tutte le accezioni tradizionali della parola, vale a dire non solamente la terra in quanto elemento corporeo [...] ma anche come principio d'ordine ben più universale, quello che la tradizione estremo-orientale designa come la Terra (Ti) in correlazione con il Cielo (Tien): le forme sferiche o circolari sono ricondotte al Cielo, e le forme cubiche o quadrate alla Terra<sup>8</sup> [...]*

Se cubo o quadrato e sfera o cerchio assumono tali inequivocabili significati simbolici, anche gli strumenti necessari per tracciarli – la squadra e il compasso – avranno analoghi significati nella simbologia della tradizione estremo-orientale ma anche in quella occidentale. La squadra viene posta in relazione con figure femminili espressione del principio sostanziale (la Terra), il compasso, invece, viene spesso legato al principio essenziale o maschile (il Cielo) (fig. 19.IV).

Questa relazione tra mondo essenziale e mondo sostanziale troverà la sua pragmatica concretazione nella complessa geometria delle cupole calabresi di S. Giovanni Vecchio e di S. Maria de' Tridetti e nelle altre siciliane, già citate, di matrice islamica. Il passaggio geometrico dal cerchio al quadrato attraverso l'introduzione di un 'filtro' a pianta poligonale rappresentato dalle nicchie angolari, può essere inteso come il [...] *passaggio graduale dalla sfera al cubo* [...] di cui parla Guénon e, di fatto, origina quella che egli stesso definisce la "solidificazione" del mondo. Il globale, l'universale, l'essenziale del Cielo si trasforma gradualmente nel solido, concreto, stabile e sostanziale mondo terrestre.

Un esempio di chiesa bizantina che adotta tale schema cupolato a nicchie angolari si può trovare in Mesopotamia nella chiesa della Vergine a Hakh nel Tur 'Abdin (fig. 17.IV). Non a caso gli esempi di cupole siciliane che abbiamo precedentemente menzionato sono di chiara matrice fatimita, le cui origini devono essere fatte risalire ad antiche popolazioni ira-

<sup>8</sup>Ivi., p. 137.

niche e mesopotamiche. Un sottile filo artistico-culturale islamico-bizantino unisce, pertanto, le architetture basiliane calabresi con la vicina terra della Mesopotamia.

La chiesa di SS. Pietro e Paolo ad Agrò in Sicilia con le sue due cupole di dimensioni differenti, rappresenta un'interessante variante allo schema fin ora considerato. Qui, difatti, le nicchie d'angolo vengono sostituite da più articolati e complessi sistemi di archetti sovrapposti che, nel caso della cupola absidale, per la necessità di impostarsi su di uno spazio a pianta rettangolare, raggiunge alti livelli di complessità percettiva (fig. 18a.IV).

Seppur di pregio minore, in questa descrizione delle cupole di derivazione islamica presenti sul territorio calabrese, è da menzionare, come già citato, anche la cupola della torre annessa alla chiesa di S. Anna di Palazzi superiore. Tale cupola, posta a conclusione della navatella sinistra della chiesa, è di dimensioni ridotte rispetto a quelle precedentemente analizzate ma ripropone in pieno lo schema della *qubba* islamica con cuffie angolari e nicchie cieche (fig. 20.IV), e con l'introduzione nella parte centrale dell'intradosso - evento inusuale per questo schema compositivo - di un oculo, cui fa eco all'esterno una piccola lanterna cieca. L'estradosso della cupola si presenta con una sezione verticale ellittica culminante nell'evento della già citata lanterna ed è segnato dalla presenza di ricorsi concentrici di coppi che ne slanciano il profilo e denunciano, nel trattamento esterno, una più forte adesione al gusto bizantino calabrese. Controversa è la sua datazione riferibile secon-

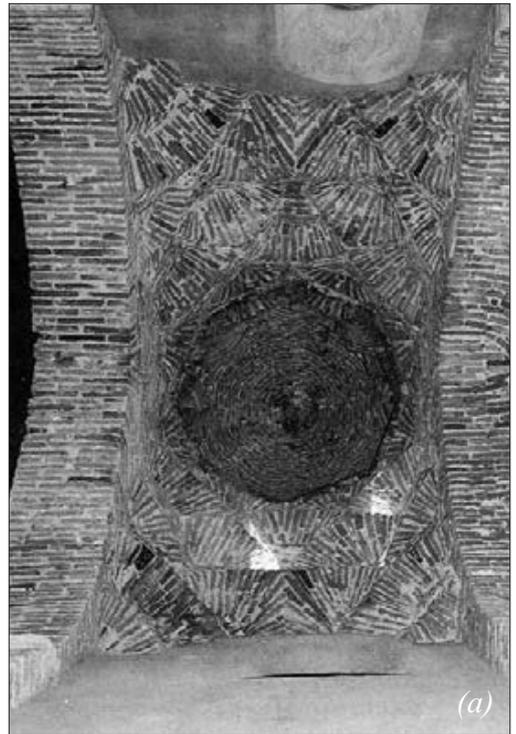


fig. 17.IV  
Hakh. Chiesa della vergine, cupola.

fig. 18.IV  
Agrò. SS. Pietro e Paolo: a) cupola absidale;  
b) cupola sulla navata.



fig. 19.IV  
Vienna, Nationalbibliothek. Il creatore che misura il mondo. Da una Bible Moralisée francese, probabilmente da Reims; XIII secolo.

do il Martelli all'XI-XII secolo ma che secondo il Venditti e il Bozzoni deve ritenersi un tributo tardivo - risalente al XVI-XVII secolo - rivolto all'architettura bizantina della regione.

Appare chiaro da questa rapida trattazione che le cupole basiliane calabresi relative al periodo normanno possono considerarsi come il risultato di una commistione di stili, geometrie e simbologie di variegata origine, frutto di quella integrazione di popoli e culture che sotto il dominio normanno si determinerà in maniera evidente nell'area siculo-calabra.

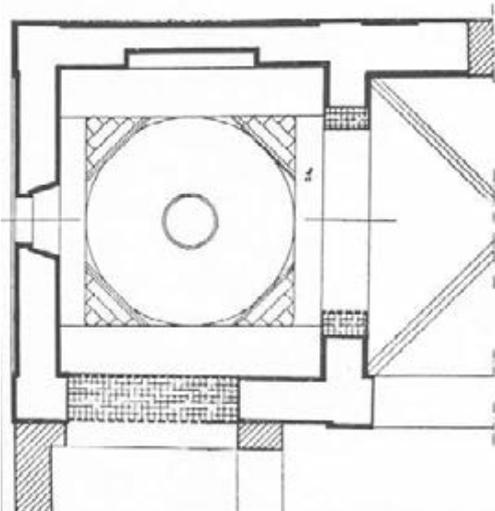
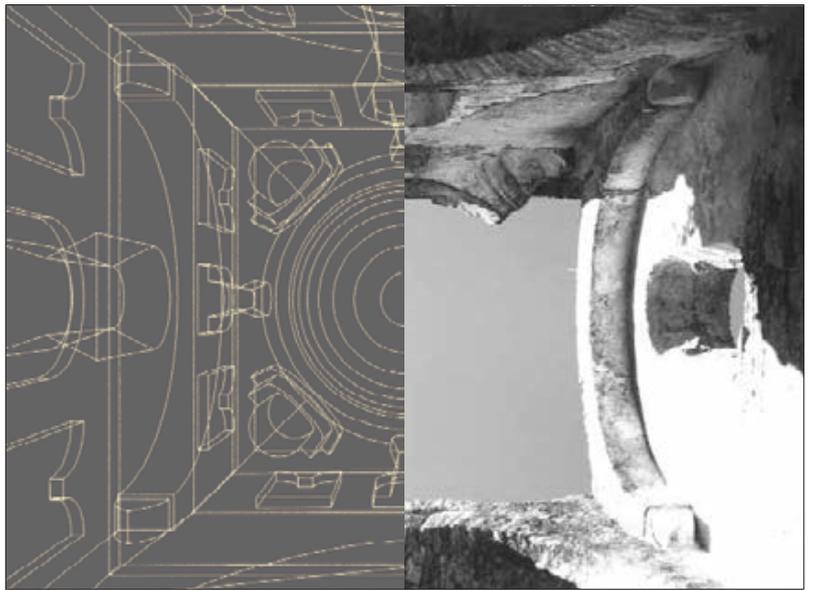


fig. 20.IV  
Palizzi superiore. S. Anna, pianta della torre cupolata.

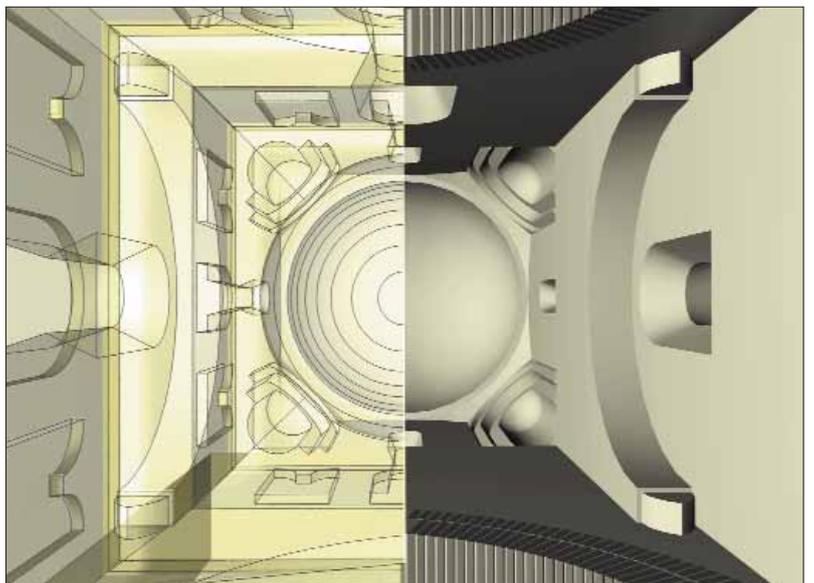


fig. 21-22.IV  
Bivongi. S. Maria de' Tridetti, ipotesi di conformazione originaria della cupola.



## Capitolo V

architettura Il luogo e l'architettura Il luogo e l'architettura Il luogo e l'architettura Il luogo e l'architettura Il luogo e l'architettura

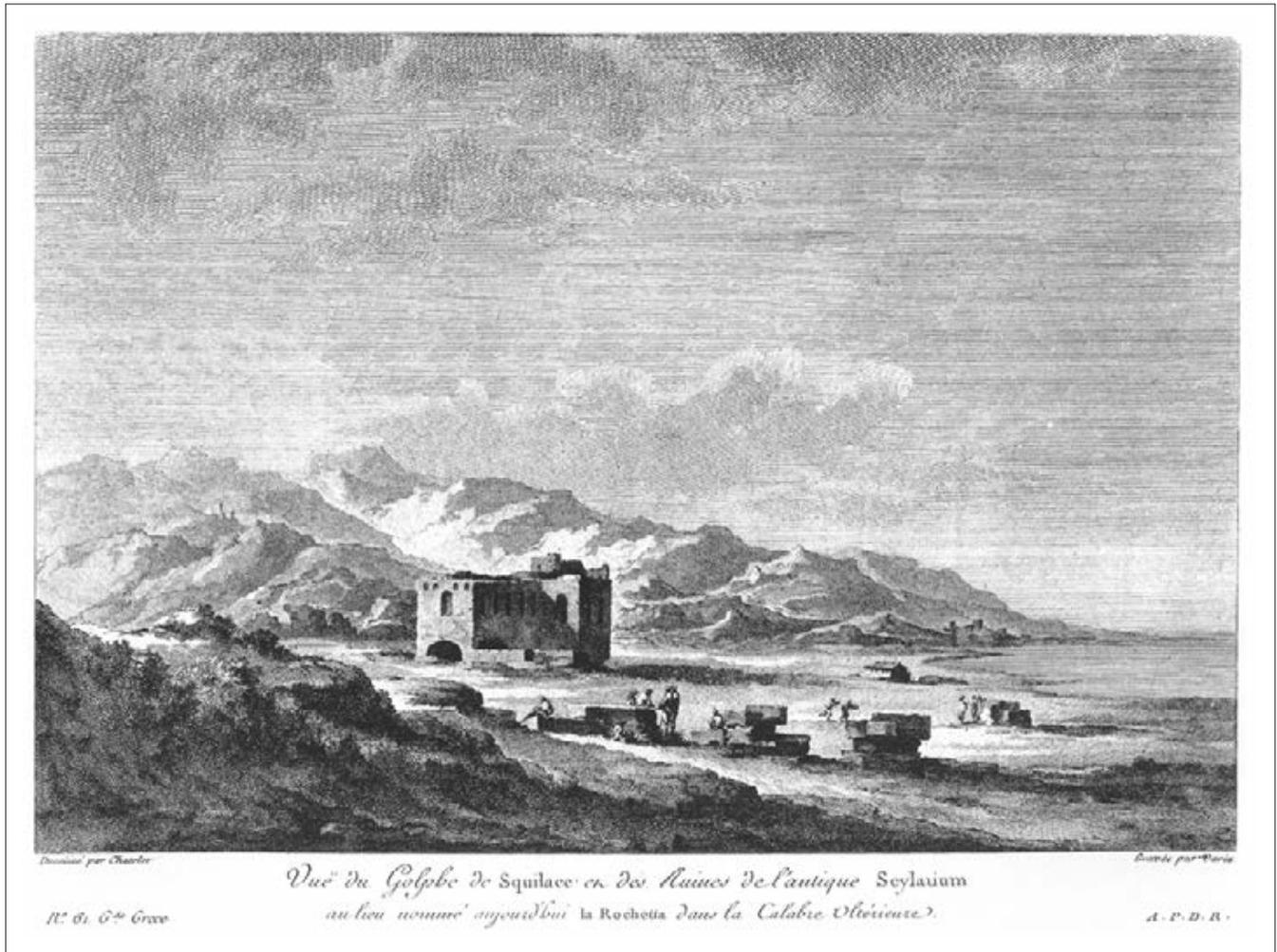


fig. 1.V  
Squillace. S. Maria della Roccelletta da una stampa cinquecentesca.

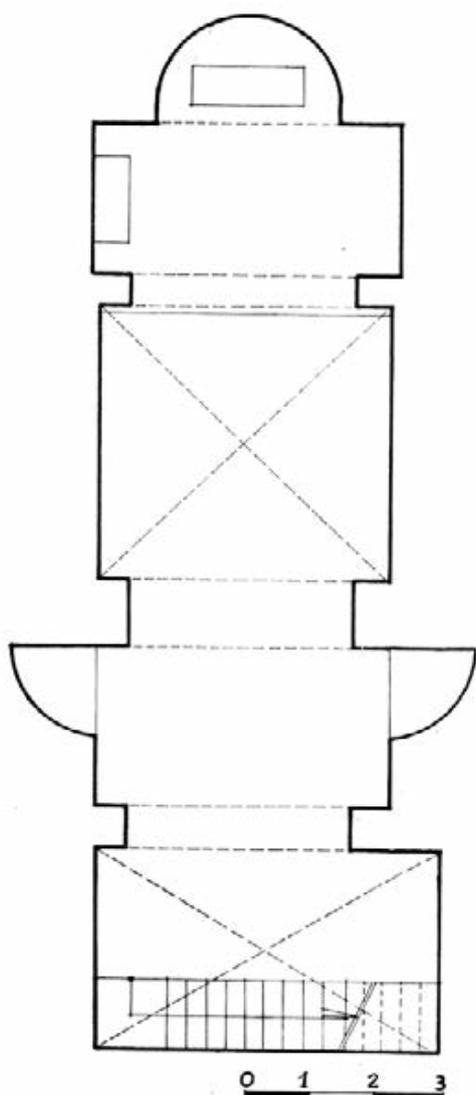


fig. 2.V  
Paola (contrada Guadimari). Santuario ipogeo.

<sup>1</sup>D. MINUTO, *Conversazione su territorio e architettura nella Calabria bizantina*, Giuseppe Pontari editore, Reggio Calabria, 1994, p. 24.

## Il luogo e l'architettura

### *Sacralità e prassi: 'autorivelazione' e gestione del territorio*

L'architettura religiosa basiliana si presenta con caratteri di straordinaria essenzialità e rifiuto della monumentalità. Le stesse dimensioni piuttosto ridotte - ad eccezione di S. Maria della Roccelletta a Squillace - sono chiara testimonianza di edifici religiosi che, lontani dall'aspirare a diventare delle vere e proprie cattedrali, si proponevano in continuità con le origini e la storia delle comunità religiose greche in Calabria. Non va dimenticato che, sin dalle prime migrazioni di anacoreti che nel VII secolo cercarono rifugio sulle coste dell'Italia meridionale, tali comunità nacquero come gruppi di vita ascetica - così come imponeva una solida consuetudine dei monaci di S. Basilio già pienamente manifestata in Egitto, Siria, Giudea e Cappadocia - radunati intorno a grotte eremitiche - cappelle e celle monastiche - scavate sulle pendici dei monti. La stessa conformazione geologica delle gravine pugliesi e calabresi, o delle cave siciliane favorì considerevolmente tale pratica.

*L'amore della civiltà tardo antica e poi di quella bizantina per la terra si esprime sovente, in forma radicale, nelle abitazioni rupestri, che non arrecano disturbo al paesaggio e si offrono alla vista soltanto di chi abbia intenzione di scorgerle, distinguendole dagli anfratti naturali<sup>1</sup>.*

In Calabria, tra le altre, vanno ricordate la grotta santuario di S. Maria a Monte Stella, presso Pazzano, vicino Stilo, la grotta di S. Leo presso Zungri posta sui monti a ridosso di Tropea, il santuario della Madonna della Grotta in Praia a mare, o ancora la chiesa di "Sotterra" vicino Paola, conservata al di sotto della moderna chiesa del Carmine. Uno dei più importanti gruppi di laure rupestri noto in Calabria si può identificare a Rossano, importante centro monastico della Calabria bizantina. Gran parte di tali grotte rossanesi sono però ormai andate perdute e di esse ci pervengono descrizioni del Lenormant - sul volgere dell'ottocento - e del Diehl che le visitò intorno al 1883-84. Altre grotte si possono ritrovare sull'Aspromonte o sulla piana di Palmi, ma quella che più d'ogni altra merita la definizione di "montagna sacra" -

secondo il Venditti<sup>2</sup> – sembra essere il *Mercourion* posto sul confine nord-occidentale con la Basilicata, lì dove sorsero numerose laure eremitiche. Molti sono, però, gli insediamenti rupestri ancora sconosciuti e che, spesso, si rivelano preesistenti ad insediamenti monastici più recenti. Gran parte di tali grotte eremitiche calabresi si caratterizzano per la preesistenza di un antro naturale cui i monaci hanno saputo adattarsi apportando le necessarie trasformazioni, ma non possono essere paragonate alle più complesse e articolate opere ipogee rinvenute in Sicilia, Puglia e Basilicata.

E' in queste opere primordiali del monachesimo basiliano che si coglie lo spirito del sacro e dell'armonia cosmica con lo spazio naturale. Nulla è casuale, la presenza di un antro naturale, di una vegetazione favorevole, di un ambiente opportunamente isolato determina una mistica simbiosi con il luogo. La natura, con i suoi elementi primordiali, l'acqua, la terra, il cielo, e con il loro armonico e variegato articolarsi 'costruisce' la sacralità del luogo. Il bello, il 'selvaggio', l'inaccessibile, diventano attributi della pura materia che rendono il luogo più o meno adatto alla pratica della vita ascetica.

*Per il loro ruolo di "cose" naturali primarie, le rupi, la vegetazione e l'acqua caratterizzano il luogo in senso significativo o "sacro", per usare il termine di Mircea Eliade. Egli scrive: «Il più primitivo dei "luoghi sacri" costituiva, da quanto ci risulta, un microcosmo: un paesaggio di pietre, acqua e alberi». Eliade sottolinea anche come «tali luoghi non erano mai scelti ma soltanto scoperti dall'uomo, come a dire che il luogo sacro finisce sempre per autorivelarsi»<sup>3</sup>.*

Le costruzioni basiliane in Calabria sembrano contenere questo fondamentale principio di 'autorivelazione' che in alcuni casi conserva, ancora oggi, un selvaggio fascino ascetico.

Nell'indeterminatezza dello spazio naturale, i luoghi sacri finiscono per divenire 'centri' strutturali, elementi di *orientamento ed identificazione*<sup>4</sup>, ordinano una struttura spaziale sottesa e celata nelle qualità proprie di quel contesto ambientale. Artificiale e naturale si fondono insieme trovando una sintesi di estrema armonia che suscita i più profondi moti dello Spirito.



fig. 3-4.V  
Rossano Calabro (contrada Pente). Grotte, esterno ed interno.

<sup>2</sup>Cfr. A. VENDITTI, *Architettura bizantina nell'Italia Meridionale. Campania Calabria, Lucania, Vol. II*, ESI, Napoli, 1967, p. 225.

<sup>3</sup>C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano, 1979, p. 27.

<sup>4</sup>Cfr. C. NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 27.

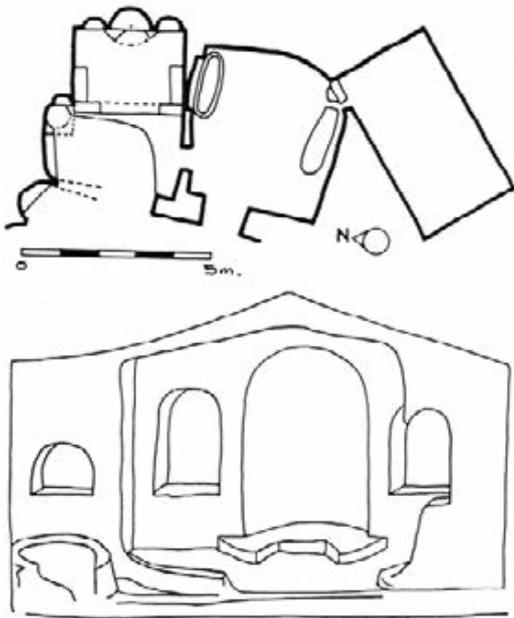


fig. 5.V  
Pantalica (Sicilia). Oratorio di S. Micidario,  
pianta e schizzo della zona absidale.

Questa concezione del luogo sacro come luogo di meditazione in intimo contatto con la natura, doveva necessariamente permanere anche in costruzioni successive quali le piccole chiesette a navata unica che Minuto e Venoso<sup>5</sup> ci descrivono e i cui ruderi si trovano, spesso, in località selvagge e incontaminate.

Un'eredità, questa, mai dimenticata anche quando le esigenze delle comunità basiliane spinsero gli anacoreti ad abbandonare le antiche grotte eremitiche e ad organizzarsi in veri e propri cenobi. Le nuove esigenze delle più ampie comunità monastiche, se imposero la costruzione di edifici religiosi più vasti, soprattutto in età normanna, non trascurarono mai un intimo rapporto con lo spazio naturale e quel profondo legame che i monaci continuavano a conservare col territorio.

Le località privilegiate, prima dalle comunità di anacoreti e poi dagli insediamenti monastici, erano prevalentemente poste su fasce collinari, più raramente in località montane. Il rapporto tra i monaci e l'ambiente naturale non era, però, di sola meditazione ascetica ma influiva, non poco, sulle trasformazioni antropiche e sulla gestione del territorio.

*Tra gli effetti più notevoli dal punto di vista del territorio causati dalla fioritura monastica, c'è il disboscamento: «E' proprio questa – dice A. Guillou – l'azione (t.: activité) più impressionante dei monaci greci in Sicilia, in Calabria, in Lucania e fin nelle Puglie nel X secolo: essi trasformano la foresta e la brughiera in terreno coltivabile (choràfia nei testi greci)»<sup>6</sup>.*

Dal rapporto selvaggio con la natura dei primi anacoreti, si passa, pertanto, con le prime comunità monastiche organizzate in piccoli gruppi diretti a conduzione familiare, ad un armonico inserimento ambientale che non rinuncia, però, ad interventi di antropizzazione dello spazio naturale.

### ***Il monumento e il sito: antropizzazione e tracciati siderali***

Le culture architettoniche di qualsiasi tempo hanno da sempre cercato un rapporto simbolico-funzionale tra le due categorie essenziali dello spazio e del tempo. Lo spazio come luogo del vivere umano, del concretarsi delle opere pensate,

<sup>5</sup>Cfr. D. MINUTO - S. VENOSO, *Chiesette medievali calabresi a navata unica (studio iconografico e strutturale)*, Marra Editore, Cosenza, 1985.

<sup>6</sup>D. MINUTO, *Conversazione su territorio e architettura nella Calabria bizantina*, Giuseppe Pontari editore, Reggio Calabria, 1994, p.31.



*fig. 6.V*  
*Bivongi. S. Giovanni Vecchio.*



*fig. 7.V*  
*Staiti. S. Maria de' Tridetti.*

progettate e vissute dall'uomo; il tempo come effetto dei movimenti siderali e come manifestazione delle forze celesti. Lo spazio è il mondo concreto, terrestre, quello che nella semiologia archetipica veniva indicata con il quadrato e il cubo. Il tempo e il suo corso si esprimono, invece, attraverso il movimento degli astri, ed il loro ciclico riproporsi alla percezione dell'uomo. Sono questi i 'segni', i tracciati celesti che guidano l'azione umana e la realizzazione delle sue opere. Nessuna civiltà può rimanere indifferente a quelli che, in uno spazio naturale privo di ogni strutturazione antropica, si rivelano come simboli del sovrannaturale e appaiono come unici e ineludibili tracciati regolatori dello spazio naturale.

Le architetture basiliane calabresi, così come quelle poste al di là del Mediterraneo, si dispongono sempre secondo un asse cosmico posto in direzione Est-Ovest, rivolgendo le absidi, e quindi il nucleo centrale della costruzione religiosa, sede dell'immagine divina, verso Est, verso, cioè, il luogo della nascita: il sorgere del sole. E' tale facciata, rispetto a quella d'ingresso che assume la massima importanza nella strutturazione dell'organismo architettonico. E' la parabola solare, eterna invariante cosmica, che fa da tracciato regolatore per l'antropizzazione e l'organizzazione dello spazio naturale. La ricerca di un ordine cosmico che rafforzi e confermi le decisioni umane non può di certo considerarsi come peculiarità specifica dell'architettura bizantina.

*[...] per l'antico Egitto, l'est, la direzione del sorgere del sole, indicava il dominio della nascita e della vita, e l'ovest quello della morte<sup>7</sup>. «Quando tu tramonti ad occidente, la terra sprofonda nel buio come accade per la morte...(ma) quando spunta il giorno al suo sorgere all'orizzonte... (i mortali) si destano e si alzano in piedi... riprendono vita perché tu sei sorto per loro»<sup>8</sup>.*

Anche i romani nel tracciamento dei loro *castra* concepirono una struttura geometrica ortogonale di derivazione cosmica, con un *cardo* che dalla stella polare scorreva verso sud e tagliava ortogonalmente il *decumano*, lanciato, invece, a proiettare sul terreno il percorso del sole da est ad ovest. Più tardi, in epoca tardo antica, il percorso siderale del sole segnò la disposizione delle prime basiliche cristiane, secondo una solida tradizione che proseguirà in epoca bizantina. Sono, per-

<sup>7</sup>C. NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 28.

<sup>8</sup>M. HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, trad. it., Milano, Mursia, 1979, cit. in C. NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 28.

tanto, anche nel mondo bizantino, i movimenti siderali e le leggi cosmiche con le annesse motivazioni religiose che determinano le prime regole geometriche di antropizzazione e strutturazione del territorio.

Non a caso gli edifici religiosi basiliani trovano sempre un'armonica fusione con lo spazio che li ospita, anche quando - come nel caso della Cattolica di Stilo - per sorgere in quel luogo e con quell'irrinunciabile significato, sono costretti a 'ridisegnare' la vocazione naturale del territorio.

In primo luogo è il carattere cromatico di tali edifici, quasi sempre realizzati in ciottoli e laterizi, a creare un rapporto simbiotico con la natura ed a proporsi come un'armonica fusione di colori e toni. I materiali poveri, la loro sapiente messa in opera, gli effetti chiaroscurali che l'irregolarità delle loro superfici e le condizioni di luce determinano, il rapporto cromatico che li lega al contesto, ancorano in maniera irrevocabile tali costruzioni all'ambiente naturale determinando una sorta di 'geometria sottesa' ed impalpabile, fatta di tracciati cosmici, geometrie di superficie e assimilazione cromatica.

Sembra ritrovarsi in tali architetture la stessa attenzione per l'armonia e l'inserimento nello spazio naturale che fu degli antichi greci; quel rispetto per il luogo che non permetteva il sorgere di un'architettura in conflitto con la vocazione del sito. La costruzione diventa, al contrario, lo strumento per esprimere tale vocazione e concretare ciò che di incorporeo ed impalpabile costituisce il 'carattere' del luogo.

Sull'architettura templare greca G.C. Argan scrive:

*[...] la scelta del sito, come spiega Vitruvio, è il primo atto dell'architetto. Ma non basta: il tempio sta allo spazio naturale come il cristallo sta alla pietra greggia; dello spazio naturale rende visibile la legge celata, la struttura geometrica. Non è una cosa nello spazio, ma la cristallizzazione dello spazio empirico secondo precise leggi di simmetria<sup>9</sup>.*

La vicinanza della penisola ellenica, le analoghe condizioni climatiche e l'originaria provenienza dei monaci basiliani costituivano, d'altronde, un ineludibile legame. Le condizioni atmosferiche e ambientali influiscono non poco sulla percezione delle forme. Anche qui, come in Grecia, è l'intensità della luce naturale, la limpidezza dell'aria, i colori netti

<sup>9</sup>G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana. I. Dall'antichità a Duccio*, Sansoni Editore, Milano, 1997, p.39.

segnati dai raggi solari che conferiscono alle architetture una forte personalità ed una 'presenza' fuori dal comune.

### *Il luogo e il suo 'carattere' tra terra e cielo*

Gli edifici basiliani sono sempre straordinariamente inseriti nel luogo che li ospita a tal punto da raggiungere un rapporto mimetico che, come lo stesso Orsi dichiara a proposito della scoperta della chiesa di S. Maria de' Tridetti a Staiti, ha tenuto a volte nascosti per molti secoli tesori inestimabili.

La chiesa di Staiti, come anche quella di S. Giovanni Vecchio di Bivongi, si collocano, ancora oggi, in luoghi difficilmente raggiungibili, circondati da monti e da un verde non antropizzato che sembra un naturale coronamento all'antica vita eremitica d'un tempo. Non a caso i ruderi della chiesa di Bivongi sono ancora utilizzati come luogo di culto da una piccola comunità di monaci greco-ortodossi del monte Athos.

Sia a Staiti che a S. Giovanni lo spazio naturale, pur privo di strutturazione evidente, si mostra come luogo pieno di 'carattere', non privo di quelle che Norberg-Schulz individua come funzioni psicologiche implicite dell'abitare: *orientamento e identificazione*.

*Per acquisire nel vivere un punto sicuro di appoggio, l'uomo deve essere capace di orientarsi, deve cioè conoscere dove egli è, ma deve essere anche capace di identificarsi con l'ambiente, il che significa sapere come è un certo luogo<sup>10</sup>.*

Gli elementi determinanti lo spazio naturale sono da sempre per Norberg-Schulz la terra e il cielo, ed è il loro 'matrimonio' che determina la 'creazione'. Sono questi, pertanto, gli elementi primari che guidano l'orientamento interno ad un sito. Elementi naturali primordiali (acqua, terra, cielo) ed elementi antropici (strade, ponti, architetture ed altro) concorrono a tracciare nel paesaggio quei segni visibili che, combinandosi tra loro, si offrono come guide all'orientamento e all'identificazione con l'ambiente.

Anche Heidegger afferma il valore cosmico della terra e del cielo in quanto

*[...] la terra è l'agente portatore che fiorisce e fruttifica, si propaga nella roccia e nell'acqua, si*

<sup>10</sup>C. NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 19.

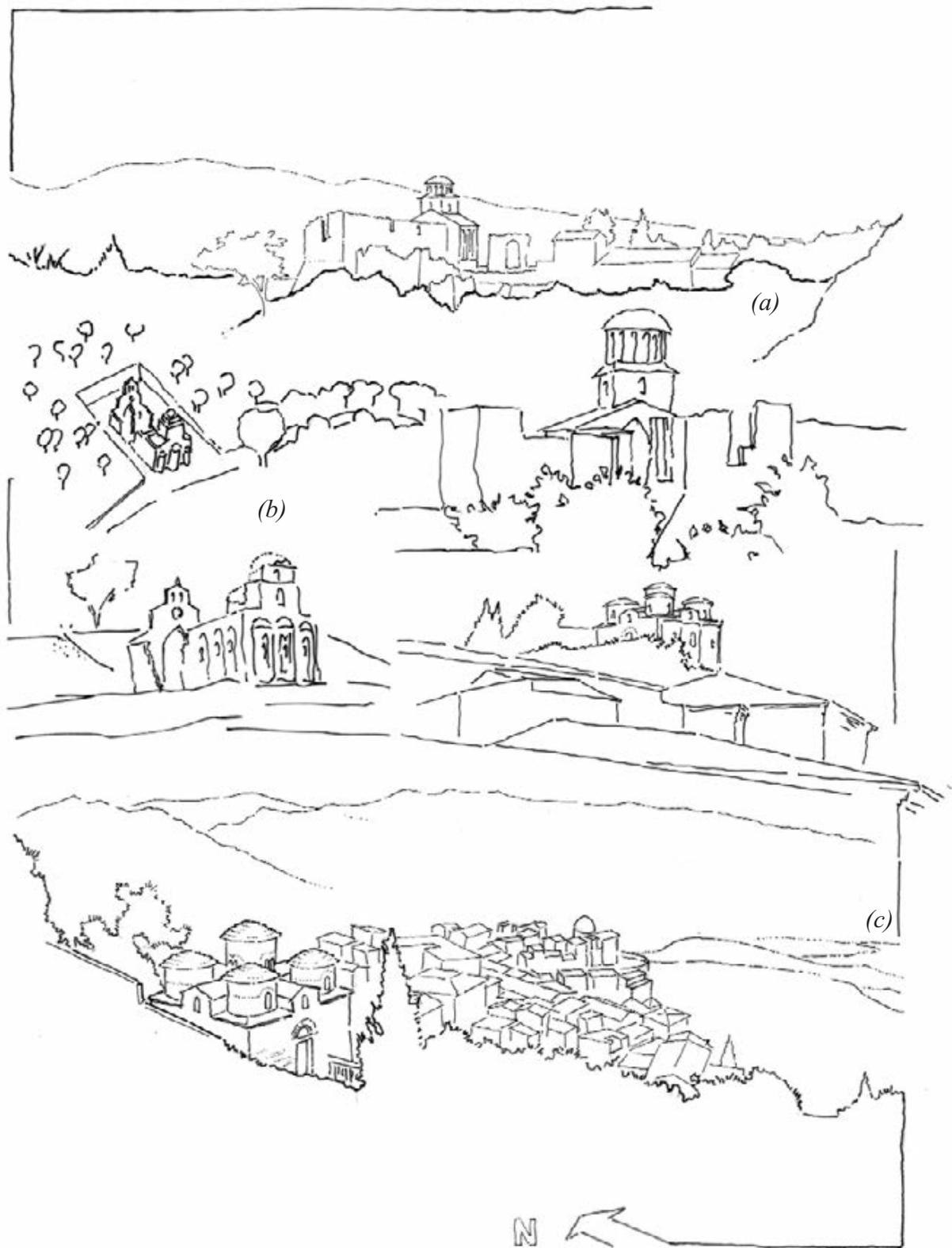


fig. 8.V

Dagli appunti grafici: a) S. Giovanni Vecchio - Bivongi; b) S. Maria de' Tridetti - Staiti; c) La Cattolica - Stilo.

*erge nella pianta e nell'animale [...] Il cielo è la parabola del sole, il corso della luna che cambia, il luccicare delle stelle, le stagioni dell'anno, l'accendersi e l'imbrunire del giorno, le tenebre e lo splendore della notte, il favore e l'inclemenza del tempo, le nuvole sospinte dal vento e il blu profondo dell'etere<sup>11</sup> [...]*

Il cielo si relaziona con lo spazio cosmico, rappresenta il legame con gli eventi siderali e 'sovranaturali'; la terra rappresenta le esigenze di intimità, protezione, sicurezza e costituisce il luogo in cui si svolgono le attività dell'uomo. E' dai loro rapporti di equilibrio e contrapposizione, dalla preminenza dell'uno sull'altra o viceversa, che derivano aspetto, identità e carattere di un sito; è dal modo in cui il cielo «*appare visto dal di sotto*»<sup>12</sup> che si determinano le relazioni tra architetture e paesaggio che le ospita.

In una pianura sconfinata la sfera celeste disegna ampi orizzonti e rivela tutta la sua coinvolgente espansione, dà sensazioni di grandezza e disorientamento. In presenza, invece, di una configurazione orografica irregolare e a considerevole rilievo, il cielo si mostra per porzioni, i contorni non coincidono più con l'orizzonte, non si mostrano più con rasserenante linearità: il cielo non s'impone più come elemento dominante del paesaggio. S. Maria de' Tridetti e S. Giovanni Vecchio si trovano in ambienti naturali di analoghe caratteristiche. Tali costruzioni si collocano, difatti, in due verdi vallate non lontane dalla costa ionica, circondate da promontori collinari che ritagliano e frastagliano i contorni del cielo. E' la terra, in entrambi i casi, che domina il paesaggio, sono le catene collinari che cingono e proteggono i due santuari che determinano un contesto intimo e avvolgente di sicuro favore alle antiche pratiche dello Spirito. Le quinte montagnose che delimitano il paesaggio fanno sentire il 'peso' della terra, contrastano la sostanzialità eterea del cielo e impongono, con la loro incumbente 'presenza', un profondo rapporto tra se e il Creato. Erano, e lo sono ancora oggi, 'scenari' ideali per comunità monastiche che attraverso il contatto con lo spazio naturale ricercano pratiche di vita ascetica.

Ben diverse sono le considerazioni relative alla posizione della Cattolica, arroccata sul monte che sovrasta il paese di Stilo, appena più in basso dei ruderi del castello. La piccola costruzione si colloca, oggi, come un gioiello nel paesaggio

<sup>11</sup>M. HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, trad. it., Milano, Mursia, 1979, p. 99 cit. in C. NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, cit. p. 10.

<sup>12</sup>C. NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, cit. p. 39.

urbano, entrando in necessaria relazione con il costruito ed aggrappandosi allo strapiombo su cui si erge grazie alla possente presa di quattro contrafforti che caratterizzano il fronte verso la vallata. La piccola costruzione di Stilo – lo abbiamo già visto – non asseconda lo spazio naturale, ma pur di farla sorgere su quel ripido costone del monte Consolino, i costruttori della Cattolica, allargano il troppo esiguo pianoro ricavando un piccolo ripiano artificiale sorretto da contrafforti in pietra. E' l'architettura che articola il paesaggio e 'costruisce' il sito. Non è più la terra – come a Staiti e Bivongi – la variabile determinante del luogo, ma è il cielo che domina e diffonde la luce. La piccola costruzione sembra spinta in alto dal monte fino a legarsi e fondersi con la luce diffusa del cielo. Esso diventa, quasi sempre, lo sfondo naturale su cui il monumento si staglia nelle sue molteplici prospettive. Anche quando, vista dall'alto, la Cattolica propone la sua pittoresca copertura di cupole a cerchi di coppi concentrici e le sue ricche decorazioni parietali, ricercando, oggi, un'intima relazione col costruito dell'abitato sottostante, è sempre la luce dell'ampio orizzonte che segna, solca e approfondisce i caratteri decorativi e cromatici del monumento.

*Lo scopo esistenziale dell'edificare (l'architettura) è dunque quello di trasformare un sito in un luogo, ossia di scoprire i significati potenzialmente presenti nell'ambiente dato a priori<sup>13</sup>.*



*fig. 9.V*  
*Stilo. Cattolica.*

<sup>13</sup>Ivi, p. 18.

Ogni luogo - sembra dire Norberg-Schultz - contiene in se una vocazione, una possibilità latente di svelare la sua vera identità. I monaci greci, in ciò, mostrano una particolare capacità di interpretazione del sito e del suo 'desiderio di divenire'. I materiali, i colori, la luce, diventano strumenti di costruzione e 'rivelazione' del luogo e della natura. E' in questa straordinaria sapienza dei costruttori basiliani ed in questo paziente ed alchimistico dosaggio di elementi artificiali e naturali che risiede la capacità di 'inventare' e costruire una mimesi architettonica che, nel rifiuto della monumentalità, rende 'grande' e suggestivo ciò che resta delle architetture basiliane di Calabria.

Dallo schizzo al modello sintetico Dallo schizzo al modello sintetico Dallo schizzo al modello sintetico

## Capitolo VI

ello sintetico Dallo schizzo al modello sintetico



## Dallo schizzo al modello sintetico

### *La misura della memoria*

Un tema di ricerca che affonda le sue radici nella Storia pone forte e necessario il problema della memoria e della sua rappresentazione.

Le Corbusier, nel 1933, risalendo l'Acropoli ateniese con gli architetti del IV CIAM dichiara: «*in ogni cosa che ho fatto avevo in mente nel fondo del mio stesso ventre, questa Acropoli*'».

E' chiaro, da tale affermazione, quanto fosse presente il tema della memoria e del rapporto con la storia e le sue forme architettoniche, nella cultura e nell'interesse dell'architetto che più d'ogni altro concorse alla nascita del Movimento Moderno. Le forme innovative di Le Corbusier, in apparente discontinuità con le architetture del passato, celano entro nuove e rivoluzionarie soluzioni un profondo legame con l'antichità classica. Innovazione, pertanto, non significa negazione della memoria ma, al contrario, è la somma delle esperienze visive acquisite e la loro critica valutazione che diventa stimolo creativo e origine di inedite e innovative manifestazioni artistiche.

*Tutto l'universo visibile - afferma Boudelaire - non è che un deposito di immagini e di segni ai quali l'immaginazione deve attribuire un posto ed un valore relativo: una sorta di nutrimento che l'immaginazione deve assimilare e trasformare*<sup>2</sup>.

Nel momento in cui l'immagine di un oggetto non è più contemporanea alla sua presenza essa cade nel profondo bagaglio della memoria ed è qui che il percepito diventa ricordo. Tale ricordo può considerarsi come immagine indebolita o come, secondo Freud e Bergson, custodita in una zona oscura della memoria<sup>3</sup>, pronta a riaffiorare alla minima sollecitazione.

Il Disegno può considerarsi per eccellenza come il luogo della memoria. Tracciare su di un supporto cartaceo gli episodi e i segni rappresentativi di un determinato manufatto non produce solo una memoria d'archivio grafico consultabile da chiunque, ma costringe il disegnatore ad un'analisi dell'oggetto talmente approfondita che i suoi caratteri, la sua morfologia, la sua genesi geometrica si imprimono in maniera inde-

<sup>1</sup>Cfr. G. GRESLERI, *Itinera architectonica*, in *ID, Le Corbusier, viaggio in Oriente*, Venezia-Paris, 1984, pag. 64.

<sup>2</sup>Ch. BOUDELAIRE, *Salon del 1859*, in *Scritti sull'arte*, trad. di G. Guglielmi e E. Raimondi, Einaudi, Torino, 1980, p. 229.

<sup>3</sup>Cfr. J.J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999, p. 43.

lebile nel ricordo di chi traccia il disegno. E' per questo che le operazioni di ridisegno delle opere del passato, meglio se a schizzo e dal vero, possono considerarsi come una forma privilegiata di educazione all'immagine e di studio critico della storia dell'architettura.

La misura diventa così pretesto per un approfondimento semantico delle forme e strumento di indagine e conoscenza.

La percezione e la memoria del mondo reale coinvolge l'intera gamma delle percezioni sensibili soprattutto in quei luoghi che più di altri sembrano aver conservato un corretto rapporto col sito. E' in queste circostanze, così come nelle costruzioni basiliane oggetto della nostra ricerca, che si può cogliere lo spirito creativo che ispirò l'ideazione e la costruzione di tali manufatti.

Per apprezzare in pieno la loro ricchezza formale e decora-

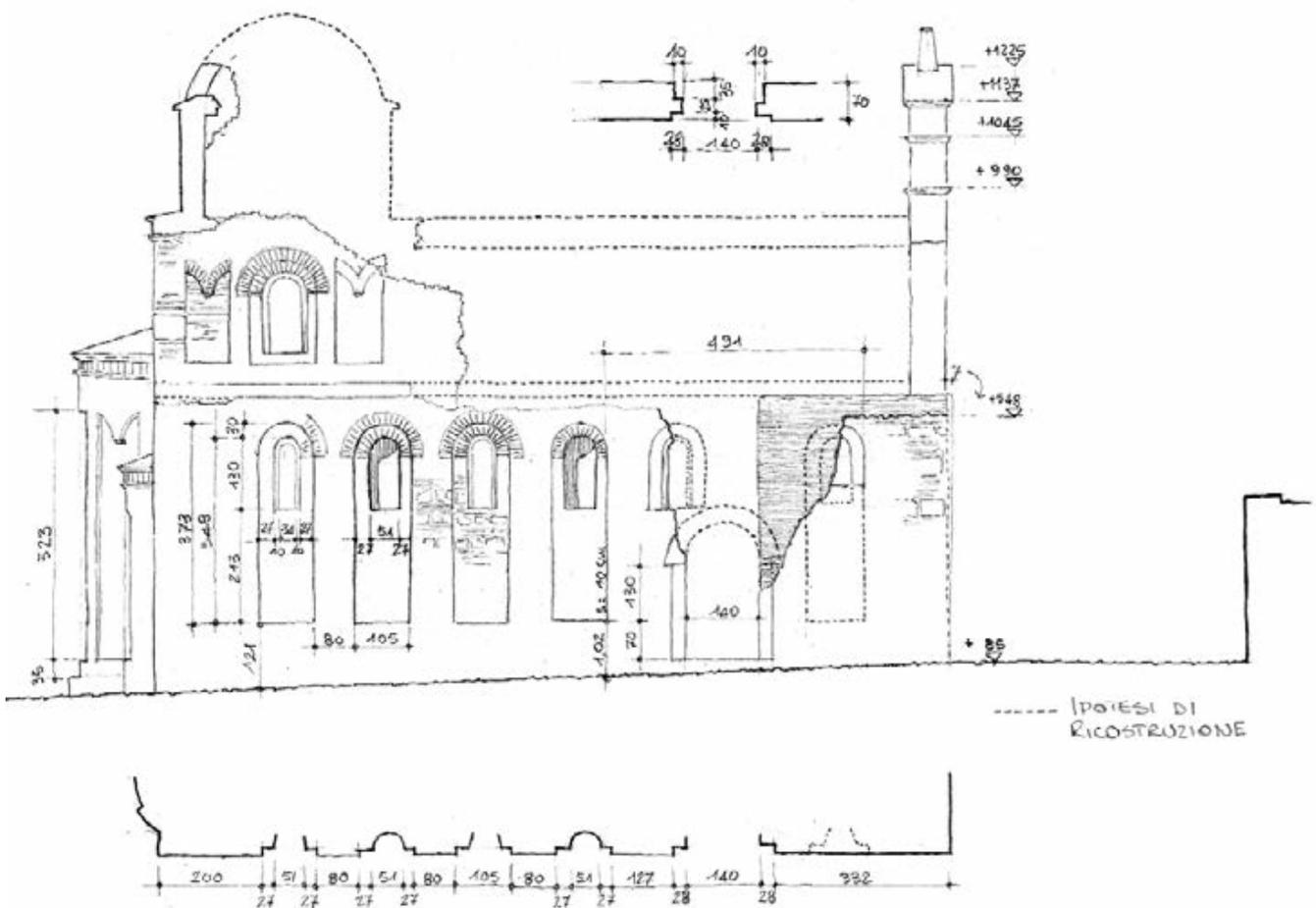


fig. 2.VI  
Staiti. S. Maria de' Tridetti, appunti di rilievo: eidotipo del fianco settentrionale.

tiva, occorre predisporre ad una percezione globale, che metta in campo quello che Jean-Jacques Wunenburger chiama 'atlante corporeo'. Una percezione, cioè, legata a tutti gli aspetti dell'universo sensibile e che permetta di cogliere l'oggetto nei suoi variegati e molteplici modi di manifestarsi. E' questo che concorre alla formazione di una 'rappresentazione' che, in quanto tale non è la cosa in sé - altrimenti sarebbe una presenza - ma l'immagine che di essa si costruisce<sup>4</sup>. Le sollecitazioni sensibili determinano un pensiero, una percezione, un modello mentale che deriva dal mondo reale, ma che non 'duplica' e non si sostituisce all'oggetto. Esso segnala, al contrario, una distanza incolmabile e l'assenza stessa della realtà che rappresenta. E' dalle percezioni sensorie, quindi, dal contatto diretto col monumento e col sito, dalla comprensione delle geometrie, dei cromatismi, dei suoni, degli odori etc. che ha origine la costruzione mentale di un modello analogico del reale.

*Il termine "immagine" rimanda naturalmente all'oggettivazione di qualche contenuto sensibile dotata di un supporto materiale (ritratto, disegno, fotografia): ma ogni immagine artificialmente prodotta o riprodotta comporta la preesistenza mentale della sua rappresentazione. E c'è immagine per un soggetto solo se si è formata in lui a partire da una percezione. Il numero e la varietà delle immagini dipendono dunque dal corpo proprio, dai suoi mediatori sensorî (i cinque sensi) e motorî (gesto, voce), che partecipano alla formazione delle rappresentazioni sensibili e concrete<sup>5</sup>.*

Il trattamento spontaneamente cromatico delle superfici, l'accordanza, seppur non mimetica, con il contesto ambientale, il gioco di luci sulle irregolari superfici murarie, l'inquieto incombere dell'assordante silenzio della natura circostante, sembrano trasferire tali manufatti in una magica e spirituale dimensione atemporale, percepibile solo attraverso la presenza nel luogo e il coinvolgimento dell'intero universo sensoriale.

E' qui che il corpo, assorbito tutto il percepibile attraverso i 'mediatori sensorî', trasforma tutto il percepito sotto forma di luci, immagini, colori, suoni in 'mediatori motorî', in gesti della mano che, correndo sul foglio da disegno, traducono il 'percepito' in 'visibile'.

<sup>4</sup>Cfr. J.J. WUNENBURGER, *op. cit.*, p.13.

<sup>5</sup>J.J. WUNENBURGER, *op. cit.*, pp. 14-15.

La costruzione di una rappresentazione corretta di tali manufatti non può, quindi, che avvenire in presenza dell'oggetto, anzi, nella più totale e assoluta fusione con il suo contesto. Appare, dunque, privilegiata una rappresentazione attraverso la realizzazione di appunti grafici interpretativi, colti sul luogo, che con la vicinanza, anzi, la partecipazione al contesto del monumento, consentono di percepire forme, emozioni e vibrazioni che in una fredda operazione di disegno al tavolo andrebbero perse.

E' qui che avviene la prima operazione di selezione e sintesi degli aspetti del reale, è qui che tra i molteplici aspetti del visibile si colgono e rappresentano solo quelli che vengono ritenuti identificativi dell'oggetto, solo quelli che consentono di costruire una rappresentazione chiara e sintetica del manufatto. Ciò non produce, però, una banalizzazione dell'oggetto, ma consente di filtrare tutto ciò che potrebbe distogliere dalla comprensione dell'essenziale, della 'struttura'.

*Il soggetto che percepisce, infatti, non può rappresentarsi oggettivamente un dato se non alla condizione di elaborarne una sintesi figurativa anticipatrice, che consente di vincolare reciprocamente il contenuto sensibile spazio-temporale e il concetto corrispondente dell'intelletto<sup>6</sup>.*

S'introducono, così, fattori di estrema soggettivizzazione, che mettono in campo cultura, esperienza e sensibilità del rilevatore, per giungere ad un risultato prettamente autografo.

*L'immagine può [...] manifestarsi come correlativo non mimetico di un referente, e appare in tal caso in una forma incompiuta, accennata, stilizzata, dal momento che evoca il referente senza esserne una copia conforme<sup>7</sup> [...]*

E' per questo che gli schizzi appaiono, a volte, incompleti, indefiniti, cogliendo questo o quell'aspetto formale, decorativo o dell'apparato tarsico. E' per questo che, nella loro indeterminatezza, sembrano ancora appartenere alla dimensione irreal e impalpabile del pensiero. Lo schizzo si configura, così, come il racconto di una 'idea' nel suo prendere forma, con l'incompletezza, la mutevolezza, il dinamismo e l'incertezza di un pensiero in itinere. Lo schizzo diventa l'unico

<sup>6</sup>Ivi, p. 86.

<sup>7</sup>Ivi, p. 67.

strumento capace di fermare e narrare ciò che la parola scritta o raccontata trasformerebbero in parodia del reale. Il Delacroix, nel suo *Journal*, sostiene:

*[...] l'impossibilità dell'abbozzo in letteratura, l'impossibilità di dipingere qualcosa con lo spirito, e la forza, al contrario, che l'idea può sprigionare anche in uno schizzo appena abbozzato[...]  
[In letteratura] il pressappoco è intollerabile, o, piuttosto, quello che in pittura si chiama la prova, lo schizzo, in letteratura è impossibile: ebbene, in pittura una bella prova, uno schizzo di grande effetto, possono eguagliare le opere espressivamente più compiute<sup>8</sup>.*

Gli appunti grafici dal vivo, sia di rilievo che interpretativi, contengono, pertanto, un loro intrinseco ed insostituibile carattere semantico capace di rivelare pensieri nascosti e impalpabili che trovano spazio solo nella dimensione dell'intuizione e dell'ipotesi.

E' lo schizzo che si rivela strumento privilegiato d'indagine nello studio delle relazioni tra le architetture ed il loro contesto ambientale. E' l'analisi in loco e l'immediato fermarsi di immagini, pensieri, supposizioni che permette di cogliere le relazioni geometriche e spaziali tra le varie parti del monumento. Il taccuino di rilievo sarà, pertanto, l'insostituibile luogo ove sedimentare la logica dinamica del pensiero e della memoria sollecitata dall'osservazione del reale. Gli appunti grafici si offrono come puro esercizio interpretativo capace di cogliere proporzioni, geometrie e caratteri ricorrenti.

Gli schizzi di rilievo, pertanto, non si propongono come semplice strumento di raccolta di dati dimensionali. Tale funzione, difatti, potrebbe essere assolta da restituzioni fotogrammetriche, dai più moderni softwares di raddrizzamento fotografico o da sofisticati strumenti digitali. Ciò che dà un vantaggio incolmabile al rilievo diretto su tali metodi alternativi è la sua ineguagliabile capacità interpretativa. E' sul luogo, con l'osservazione diretta del soggetto, che avviene la prima operazione di discretizzazione dell'immagine: qui si compie una critica selezione dei 'segni', si costruisce, così, un 'canovaccio', una 'bozza' di rappresentazione che, spesso, conserva una forza espressiva e semantica più decisa di quella presente sui disegni messi in pulito.

<sup>8</sup>E. DELACROIX, *Journal (1822-1862)*, a cura di A. JOUBIN, Plon, Paris 1932, rist. 1986, lettera del 4 aprile 1854, p.408, cit. in J.J. WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 32.

Nei rilievi compiuti in questo contesto si è fatto uso anche di metodi fotogrammetrici, fotografie e strumenti digitali, che non hanno, però, mai sostituito le più tradizionali metodologie di rilievo. Si è proposto, di fatto, un approccio di rilievo integrato che ha consentito la determinazione dimensionale delle parti inaccessibili grazie a fonti documentarie, processi proiettivi e raddrizzamenti fotografici. Vecchio e nuovo, storia e tecnologia, geometria e informatica possono trovare un utile accordo al servizio del rilevatore.

### ***Il disegno informatico tra innovazione e tradizione***

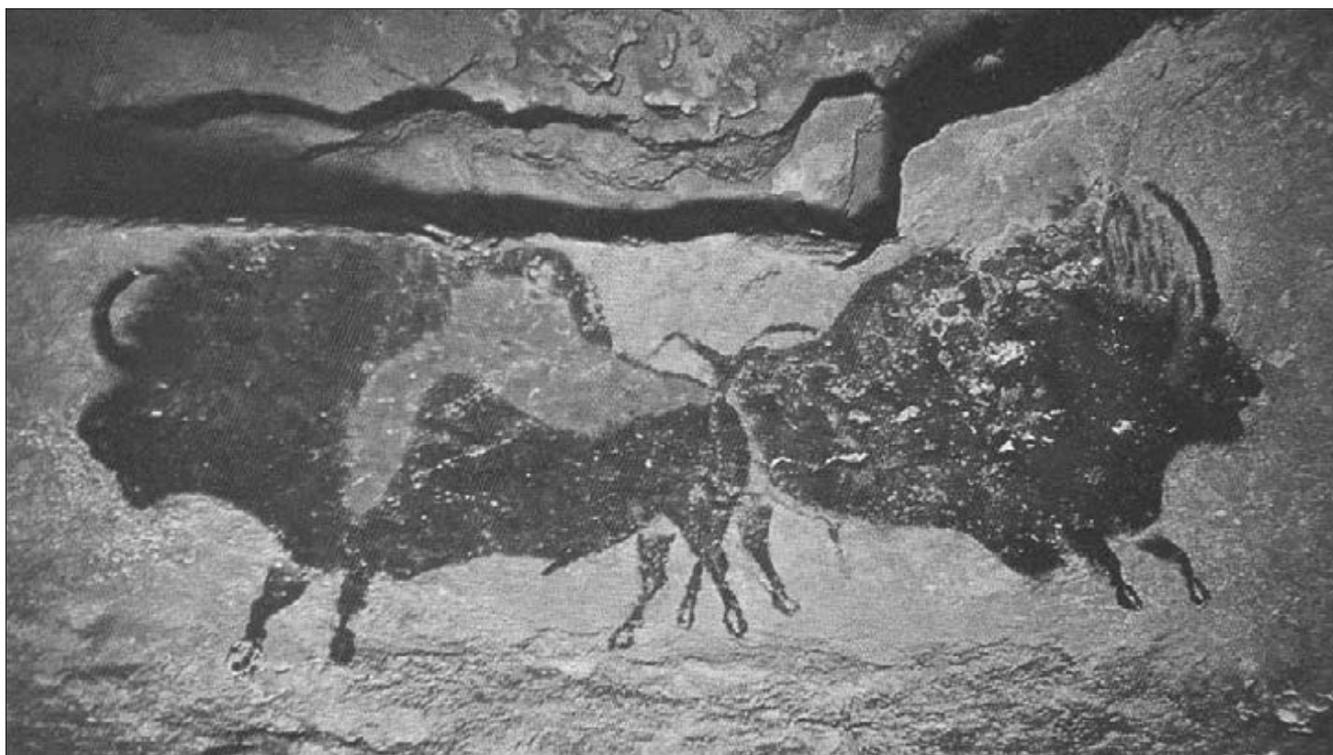
L'uso del computer ha ormai stravolto e riorganizzato ogni settore produttivo, sociale e culturale. Le trasformazioni nella strutturazione del lavoro causate dai più moderni strumenti informatici ha prodotto un mutamento senza precedenti nella storia dell'umanità. Nemmeno la rivoluzione industriale aveva determinato una tale trasformazione nelle abitudini dell'uomo e nelle necessità produttive. Il mondo della rappresentazione e dell'immagine non poteva, di conseguenza, rimanere inviolato. Tale trasformazione produttiva e culturale avrà un'evoluzione fulminea e si imporrà con una velocità tale che nessun processo nella storia aveva mai conosciuto. Il primo programma di grafica computerizzata è del 1961, il primo plotter elettrostatico del 1968 e del 1984 è il primo personal computer in grado di elaborazioni grafiche. E' qui che comincia l'interesse nei confronti del CAD acronimo di *Computer Aided Design*. Già alla fine degli anni Ottanta circa la metà degli studi di architettura ed ingegneria in America faceva uso dei computers e, nei primi anni Novanta, tale uso poteva considerarsi, ormai, generalizzato. I processi tecnologici, d'altra parte, hanno offerto sul mercato prodotti sempre più competitivi colmando, in breve tempo, quella mancanza di accuratezza grafica che rendeva i primi disegni computerizzati non paragonabili ai tradizionali metodi di rappresentazione. Oggi tale problema può considerarsi superato dal momento che i grafici stampati dai plotters offrono ormai un'elevata qualità. Una delle obiezioni che da sempre si è rivolta verso la grafica informatica è l'eccesso di freddezza rappresentativa che essa propone ed una 'serialità' del disegno che offre, a differenti scale, lo stesso grado di definizione. Lo strumento consente, difatti, di stampare su vari formati il medesimo disegno, inducendo il disegnatore nella tentazione di una rappresenta-

zione non selettiva, incapace, pertanto, di comunicare quelle informazioni strettamente necessarie alla scala di rappresentazione adottata. Il dosaggio del tratto, come la selezione dei 'segni', saranno, invece, nel disegno CAD esattamente come nel disegno tradizionale, discriminanti essenziali per la produzione di rappresentazioni di qualità. I tradizionali grafici per linee e campiture possono essere ormai stampati dai moderni plotters con una molteplicità di variabili che consentono di ottenere lo stesso grado di intensità espressiva dei disegni realizzati a mano. Le qualità geometriche e proiettive, gli aspetti semantici e 'didattici' del disegno non scompaiono necessariamente con l'uso del CAD, ma vengono affidati alla sensibilità, alla capacità e all'esperienza del disegnatore.

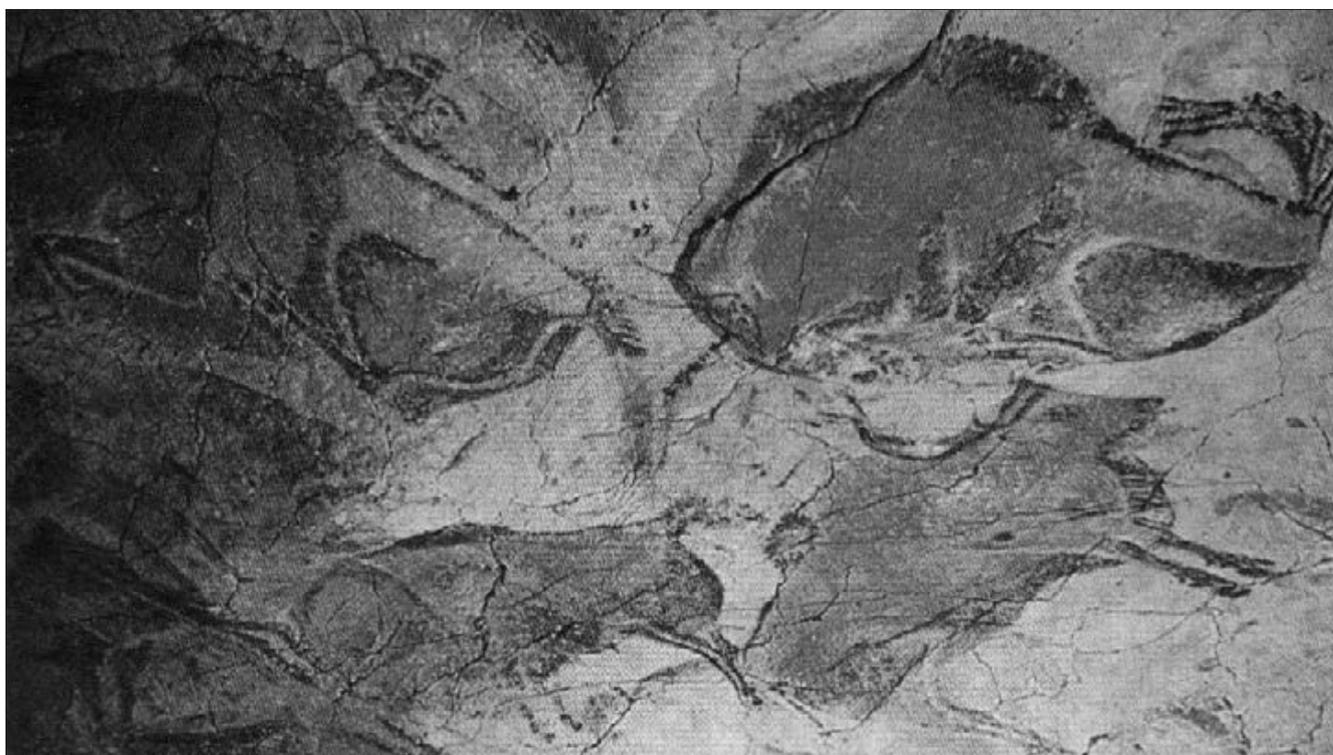
Gli strumenti informatici offrono, appare chiaro, una considerevole velocizzazione dei processi di rappresentazione ed una facile riproducibilità dei grafici. La realizzazione di un modello solido tridimensionale non richiede meno tempo della costruzione di una qualsiasi prospettiva con i tradizionali metodi della geometria proiettiva ma consente la riproduzione di più vedute dell'oggetto in tempi estremamente ridotti. Il CAD offre, pertanto, una maggiore flessibilità d'uso ed un più veloce e approfondito controllo, ad esempio in fase progettuale, dell'oggetto. Ciò non significa però che la progettazione possa essere affidata agli strumenti informatici. Lo stesso uso di oggetti tratti dalle 'librerie' presenti nei software corre il rischio di produrre rappresentazioni standardizzate che finiscono per proporre una lettura fredda ed inespressiva.

Livio Sacchi, sui pericoli della rappresentazione informatica, cita il romanzo *Duluth* di Gore Vidal che traccia l'ironico profilo di uno scrittore che per l'elaborazione del suo nuovo libro usa un potentissimo software che consente una ricerca tematica di brani ed il loro assemblaggio, in forma inedita, da parte di un potentissimo archivio elettronico contenente tutta la letteratura mondiale prodotta nel corso dei secoli. E' uno scenario surreale che ha già avuto, però, qualche applicazione in campo architettonico. Basti pensare agli esperimenti

*[...] di König e Eizenberg sulle Prairie Houses: la loro memorizzazione da parte di un computer e la definizione delle leggi che regolano la loro struttura compositiva consente l'automatica progettazione di nuove case di tipo "wrightiano". Esperienze simili sono state effettuate da Gerhard*



*fig. 3.VI*  
*Grotta di Lascaux, Dordogna, Francia. Pittura rupestre, intorno al XVI millennio a.C.*



*fig. 4.VI*  
*Grotta di Altamira, Santillana del Mar, Spagna. Pittura rupestre, Paleolitico Superiore: 14.000-10.000 a.C.*

*Schmitt per i procedimenti compositivi di Mies van der Rohe e Richard Meier, da William Mitchell con quelli di Palladio e Durand<sup>9</sup>.*

Sono tutti esperimenti che sottolineano il rischio non solo di una rappresentazione, ma - ancor più grave - anche di una produzione architettonica standardizzata. Si potrebbe obiettare che anche nei processi della creatività umana avviene un'analoga selezione e riconnessione di immagini, esperienze visive, frammenti che si sedimentano nella memoria. Il filtro e la connessione logica non vengono, però, in tal caso, affidati ad un freddo modello logico-matematico fatto di equazioni, numeri e incognite ma, i processi razionali e di richiamo della memoria trovano, nella mente umana, una loro autonoma forma creativa fondendosi con il sentimento e con la coscienza. E' probabile, pertanto, che mai potrà essere sostituito da alcuno strumento elettronico - anche in scenari futuribili - l'uso degli appunti grafici tracciati a mano. La facilità e la velocità di verifica delle ipotesi figurative attraverso lo schizzo ed il suo diretto contatto con la sfera della creatività lo propongono da sempre come strumento privilegiato, come espressione del pensiero.

*Il disegno è esso stesso uno straordinario modello di simulazione del reale disponibile per l'esercizio della mente; è addirittura una sua estensione, con il compito di rendere 'operativo' il pensiero. [...] il disegno funge da supporto provvisorio della mente, da sostegno temporaneo dell'immaginazione, nel quale le idee possono formularsi con chiarezza per poi permettere allo schema che le ha descritte di tornare a far parte del pensiero attraverso il meccanismo della percezione. In questo modo il disegno rivela di essere qualcosa di più che uno strumento esterno al progettista, qualcosa di diverso da un 'utensile' autonomo<sup>10</sup>.*

Questa integrazione tra pensiero (o intenzione) e disegno si manifesta, tra l'altro, sin dai primi albori della civiltà. Alla fine del Paleolitico, nelle grotte di Lascaux, Altamira, Montignac, Polignac ecc., le intenzioni, il progetto d'azione degli abitanti delle grotte dediti alla caccia venivano tracciati sulle pareti delle caverne direttamente con le dita o con ele-

<sup>9</sup>L. SACCHI, *L'idea di rappresentazione*, Edizioni Kappa, Roma, 1994, p. 160.

<sup>10</sup>R. DE RUBERTIS, *Il disegno dell'Architettura*, Nis, Roma 1994, p. 22.

mentari strumenti da cacciatori. Era un'attività magica, prefirguratrice che traduceva le intenzioni e i pensieri in veri e propri progetti d'azione con funzione didattica o, forse, come strumento per esorcizzare le paure. Il gesto motorio e il segno che ne deriva tracciano su di un supporto materiale un pensiero e traducono l'immaginazione in progetto. Lo schizzo si rivela ancora oggi lo strumento più immediato per fermare e verificare l'idea. Basti pensare agli appunti grafici di Gehry che con fulminei e intricati tratti esprimono in pieno quella complessità formale che solo l'uso di complessi softwares consente di tradurre in oggetti concreti. La fase inventiva, l'abbozzo dell'idea, continua ad essere affidata, almeno ad oggi, ai tradizionali processi creativi che, in fase di definizione e rappresentazione del progetto, vengono influenzati, e non poco, dalle inedite potenzialità dei calcolatori elettronici. L'Aronoff Center di Peter Eisenman, il Museo Guggenheim di Frank Gehry, il Museo Ebraico di Berlino di Daniel Libeskind hanno posto le basi di una trasformazione radicale del linguaggio architettonico. Comincia da qui, pertanto, un'esplorazione di modelli, strutture, forme e geometrie non lineari che scostandosi dalla geometria euclidea si spingono verso i frattali, verso i sistemi auto-organizzati e verso nuove forme generate dalla geometria topologica. Quella che si genera è un'architettura più complessa, più destrutturata, più fluida: una vera rivoluzione nel campo delle forme. Non basta più, per la comprensione di questi nuovi linguaggi, una lettura in chiave tradizionale ma nuove riflessioni e nuovi approfondimenti interessano il campo delle geometrie non euclidee. Franco Purini osserva che:

*[...] si sta ricreando per molti aspetti, con le ovvie differenze, quel particolare momento di dipendenza e di scambio che vide la ricerca architettonica, a partire dalla metà del quattrocento, confrontarsi con l'orizzonte rivoluzionario dischiuso dalla "invenzione" della prospettiva. Oggi i limiti estremi della spazialità e i paradigmi più avanzati della visualità sono suggeriti dalla "video arte", un sistema ormai vasto di espressioni diverse che si pone come l'asintoto al quale tende, nelle sue forme più sperimentali, il disegno architettonico quando è immerso nel campo dinamico dell'energia informatica<sup>11</sup>.*



*fig. 5.VI  
Parigi. American Center, schizzo di Frank O. Gehry e foto del modello analogico tridimensionale.*

<sup>11</sup>F. PURINI, Nota introduttiva a *Arti elettroniche* di L. Taiuti, in *XY, dimensioni del disegno*, n. 14/15, gennaio-agosto 1992.

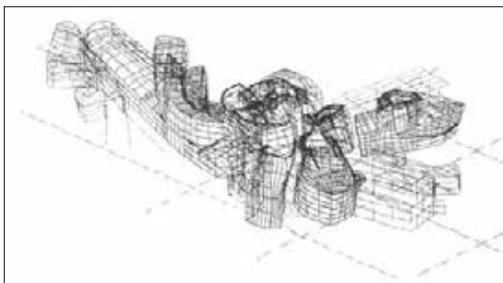


fig. 6-7.VI  
Bilbao. Museo Guggenheim: elaborazione grafica e foto del modello analogico tridimensionale.

La prospettiva, difatti, pur nata con fini evidentemente rappresentativi, non può considerarsi come puro e semplice mezzo di rappresentazione dello spazio ma assume, a partire dal rinascimento, una valenza conformativa, diventa, cioè, lo strumento che guida le scelte compositive. Lo spazio viene, così, concepito in termini prospettici, rivoluzionando, di fatto, le modalità della genesi creativa e i conseguenti risultati architettonici. E' il passaggio dalla *perspectiva naturalis* alla *perspectiva artificialis* che segna un passo così decisivo non solo per il mondo della rappresentazione ma per la storia dell'architettura. Sono il Brunelleschi, l'Alberti e gli altri protagonisti del panorama artistico del quattrocento fiorentino che riescono a spostare sul piano creativo una mole di conoscenze accumulate e ancora strettamente legate al mondo scientifico. E' a loro che si deve il trasferimento sul piano conformativo di ciò che, fino ad allora, investiva il solo campo geometrico-rappresentativo.

Livio Sacchi trova un'evidente analogia tra l'ottica prerinascimentale e l'enorme mole di tecnologia rappresentativa accumulata negli ultimi anni.

*Potremmo insomma immaginare di trovarci in un periodo paragonabile alla temperie culturale della fine del XIV secolo: in cui cioè si aveva tra le mani tutto quanto era scientificamente necessario per l'inaugurazione del nuovo spazio prospettico, ma non erano ancora arrivati i protagonisti in grado di "metter in scena" la grande "rappresentazione" prospettica quattrocentesca<sup>12</sup> [...]*

Un'ipotesi, questa, certamente affascinante che accresce, però, la necessità di un'attenzione crescente e una vigilanza maggiore verso i rischi di una standardizzazione dei risultati causata dalle soluzioni 'preconfezionate' che i softwares ci offrono. Se conformativo dovrà essere lo strumento informatico, esso dovrà necessariamente consentire la stessa flessibilità creativa che, ad oggi, i soli schizzi autografi sono in grado di garantire.

Le tecnologie CAD e CAAD<sup>13</sup> con i loro strumenti di modellazione solida, offrono oggi straordinarie potenzialità, fino a qualche tempo fa impensabili. Basti pensare alla possibilità di collegare i computers con macchine a controllo numerico capaci di modellare i materiali fino a riprodurre una

<sup>12</sup>L. SACCHI, *op. cit.*, p. 166.

<sup>13</sup>Acronimo di Computer Aided Architectural Design che indica sistemi di disegno informatico più specificamente tagliati sulle esigenze architettoniche.

copia reale del modello solido virtuale elaborato dal disegnatore. O ancora la possibilità di produrre un ologramma tridimensionale di un qualsiasi disegno elettronico che consenta un continuo controllo dell'oggetto durante la fase di elaborazione del progetto o di restituzione grafica di un manufatto. Si può pensare ancora ai più moderni scanner tridimensionali che attraverso la proiezione di raggi laser consentono il rilievo, o meglio l'acquisizione, di oggetti anche particolarmente complessi. Tutte potenzialità queste, che trovano già ampia applicazione nel mondo della produzione e del design, ma che presto faranno sentire il loro peso anche nel campo della rappresentazione architettonica.

Occorre pertanto essere pronti ad affrontare i problemi e le contraddizioni che un uso acritico della tecnologia oggi potrebbe porre. La soluzione non può stare, naturalmente, in una cieca e inutile opposizione a priori verso tutto ciò che riguarda il mondo dell'informatica o in una distinzione elitaria tra Disegno inteso in termini tradizionali e rappresentazioni informatiche come espressioni di seconda categoria. Il rischio, in tal caso, sarebbe quello di consegnare il mondo della rappresentazione a 'tecnici del disegno elettronico' capaci delle più ardite elaborazioni informatiche ma privi della sensibilità analitico-descrittiva e delle competenze geometrico-architettoniche necessarie ad una rappresentazione del costruito. Sarebbe come spingere il mondo del disegno verso una deriva che lo omologherebbe a quello della grafica pubblicitaria.

Più opportuno sarebbe considerare le nuove tecnologie come strumenti da progettare e governare così da renderli utili alle esigenze analitiche, sintetiche e di interpretazione critica della realtà. Le prime manifestazioni dei prodotti grafici realizzati con l'ausilio del computer venivano definite come 'disegno automatico'. Nessuna definizione poteva essere più errata, dal momento che nel mondo della rappresentazione nulla può essere determinato automaticamente. Non esiste alcuna costruzione grafica che possa essere autonoma dalla sensibilità e dalle capacità logico-analitiche del disegnatore.

Lo strumento informatico è stato largamente utilizzato, in tale esperienza di ricerca, sia in fase di rilievo che in fase di restituzione e rielaborazione grafica. Di grande aiuto si sono rivelati, difatti, i moderni softwares di raddrizzamento fotografico che sintetizzano nella complessa mole di equazioni matematiche che li costituiscono i comuni pro-

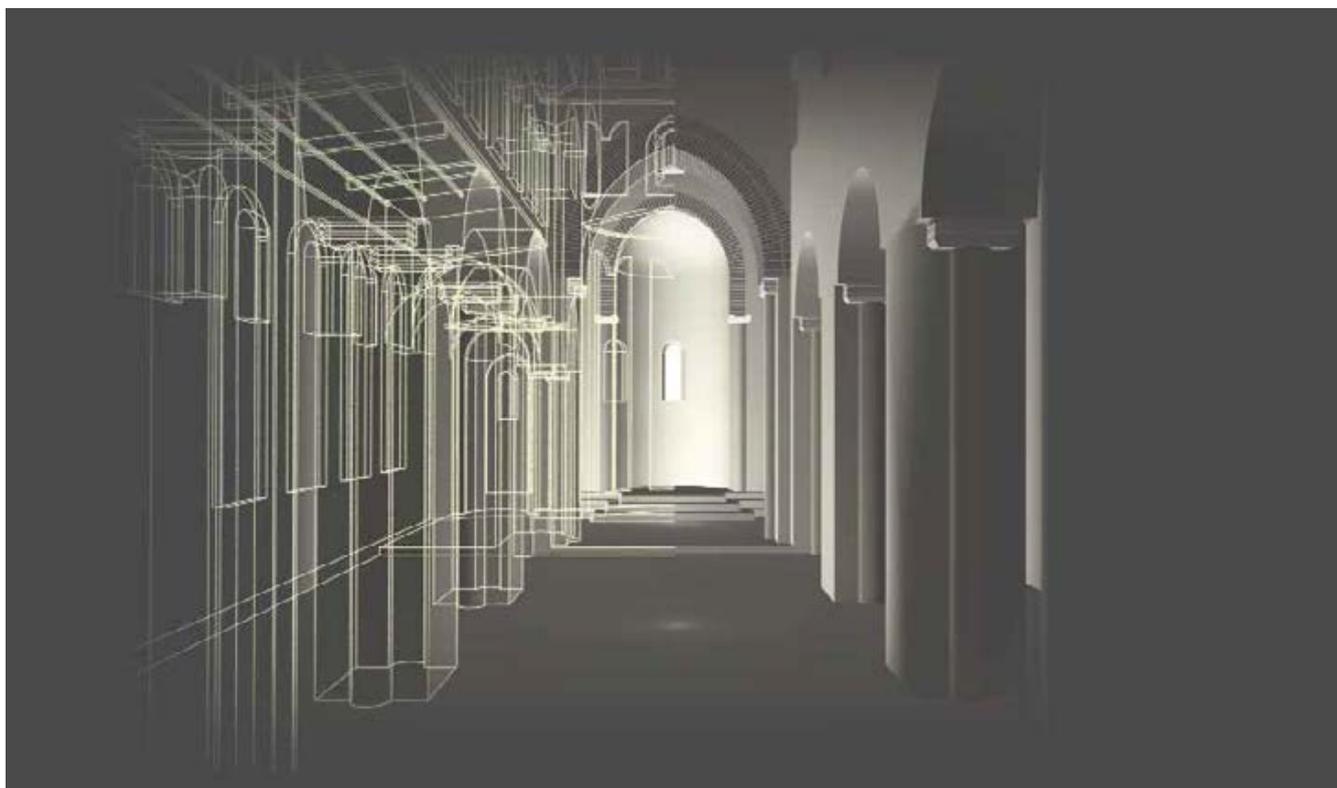
cessi geometrico-proiettivi adottati dalla restituzione fotografica. L'orientazione interna e i processi intermedi di restituzione vengono celati dai calcoli matematici, che offrono direttamente l'immagine fotografica del manufatto in proiezione ortogonale. Tali strumenti, d'altra parte, non sono altro che una trasposizione informatica dei 'restitutori' da laboratorio. Questi, sono strumenti molto simili ai normali ingranditori fotografici che offrono, in più, la possibilità di variare l'ingrandimento e di inclinare in tutte le direzioni il piano di proiezione su cui si posa la carta fotosensibile. Attraverso la combinazione di tali fattori si crea, in laboratorio, un sistema proiettivo 'compensativo' che trasforma un fotogramma ripreso con una qualsiasi inclinazione rispetto al soggetto, in una fotografia con asse ottico perpendicolare al manufatto<sup>14</sup>. Tale processo, oggi, viene sintetizzato grazie alle leggi della geometria proiettiva e a elaborazioni informatiche prodotte da appositi softwares di fotoraddrizzamento che, con l'ausilio di una serie di 'punti d'appoggio' rilevati direttamente dal modello reale, sono in grado di restituire una proiezione ortogonale delle facce piane di un edificio. Tali moderni strumenti agevolano non poco le operazioni di rilievo di quelle parti dell'edificio che sono difficilmente accessibili e si propongono al rilevatore come utili, veloci e agevoli metodi integrativi del rilevamento diretto.

Tutte le tavole prodotte adottano sistemi informatizzati di rappresentazione che, senza rinunciare ai vantaggi che tali strumenti offrono, tende a proporre una lettura geometrico-analitica del manufatto. Dagli schizzi a mano libera trattati e riorganizzati in chiave sinottica con l'ausilio di softwares di impaginazione e grafica, ai disegni di indagine geometrico-morfologica, alle operazioni di confronto tra immagini fotografiche e rappresentazioni per linee e superfici, alle più spinte e sperimentali immagini 'fotorealistiche', non si cede mai ad un tecnicismo esasperato ma si cerca, comunque, di seguire il sottile filo critico-interpretativo che da sempre e per sempre guiderà le scelte nel mondo della rappresentazione.

### ***L'ipotesi, il 'doppio' e la modellazione sintetica***

<sup>14</sup>Cfr. M. DOCCI - D. MAESTRI, *Il rilevamento architettonico: storia metodi e disegno*, Laterza, Roma, Bari, 1984, p. 237.

L'uso critico dei moderni strumenti tecnologici può consentire a volte sperimentazioni grafiche e concettuali fino a qualche tempo fa impensabili. La possibilità di 'costruire' un



*fig. 8-9.VI*

*Staiti. S. Maria de' Tridetti, frames tratti da un modello sintetico che riproduce un'ipotesi di conformazione originaria.*

modello virtuale che i softwares oggi consentono e di fermare delle immagini fotorealistiche o addirittura di muoversi all'interno di una 'copia' di un monumento andato ormai perduto, sollecitano affascinanti ed interessanti sperimentazioni. Il problema che si pone, però, è quello della mimesi e di quanto realistiche possano e debbano apparire le immagini proposte.

Il tempo e la storia, si è già detto, hanno lasciato solo alcune tracce dell'abbazia di S. Maria de' Tridetti che si prestano ad articolate interpretazioni. Ciò che resta, insieme alle fonti bibliografiche che hanno arricchito la letteratura su tale monumento, ci spingono ad affrontare un esercizio di interpretazione filologica mirata a proporre un'ipotesi di configurazione originaria e un recupero e una reinterpretazione di volumetrie e qualità spaziali ormai andate perdute.

In tale esercizio si è rivelato di fondamentale aiuto l'uso critico delle più moderne strumentazioni informatiche che consentono la costruzione e la riproduzione di modelli sintetici analoghi al 'reale'.

La scelta grafica è quella di una forte ed evidente discontinuità con quelle rappresentazioni, precedentemente prodotte, che, realizzate anch'esse con strumenti informatici, propongono una lettura analitica, spaziale e geometrica di tipo tradizionale. Essi saranno, comunque, il fondamento necessario alla formulazione delle ipotesi di interpretazione del monumento di S. Maria de' Tridetti. Ciò che si propone è una lettura ben diversa dalle tradizionali rappresentazioni grafiche, e consente, in una fase di 'riappropriazione della memoria' e di reinterpretazione del passato, una forma rappresentativa più mimetica e per certi versi più 'emotiva'.

I 'frames' proposti nella tavola IX, non vanno, però, alla ricerca, come i softwares di fotoriproduzione più avanzati permetterebbero, di una mimesi totale, di una rappresentazione che 'cloni' superfici, colori, materiali, grana, effetti di luce del referente, ma cerca comunque di mantenere un suo carattere analitico interpretativo che alluda alla memoria di uno spazio andato ormai perduto ma che non aspiri all'identità assoluta tra percepito - o meglio percepibile - e rappresentato.

La distinzione tra fotografia e rappresentazione grafica sta proprio nella capacità interpretativa e di selezione dei dati da 'comunicare'. Le riproduzioni fotografiche, così come il foto-rendering - quando identico al reale - rappresentano l'oggetto così com'è, coinvolgendo nell'osservatore preminentemente la sfera emotiva. L'interpretazione grafica presuppone e

impone, invece, un coinvolgimento razionale che stimoli le capacità analitiche e sintetiche. L'identità eccessiva del rappresentato con le abituali modalità di percezione diretta del reale, identifica l'oggetto con il suo medium e distrae l'intelletto dal suo ruolo interpretativo.

*Nel momento in cui diviene immagine, una forma è chiamata a esistere per una seconda volta: è, nello stesso tempo Medesima e Altra, perché dev'essere la propria immagine somigliante ma anche essere sufficientemente distinta dal modello, per poter apparire come l'immagine e non come l'essere originario<sup>15</sup>.*

L'immagine secondo Wunenburger deve pertanto derivare da una duplicazione per somiglianza del modello reale mantenendo tuttavia una sua autonomia e uno scarto evidente dal modello stesso. Realtà e finzione devono apparire analoghi ma distinti: la relazione col referente non può annullarsi in una totale identità con l'oggetto, ma deve comunque essere denunciata in maniera evidente.

A tal proposito ancora Wunenburger afferma:

*[...] solo la ripetizione dei caratteri del modello nella copia permette di connotare la natura d'immagine di ciò che appare: insomma, la condizione possibile di una vera immagine risiede nella buona imitazione, in una mimesis fedele. Ma questa duplicazione, che consente di rappresentare un essere per la seconda volta, per renderlo visibile o più visibile, dev'essere almeno un poco differente dalla ripetizione dell'essere originario e originale per costituire verosimilmente un'immagine. Infatti, se esistessero processi di riproduzione perfetta, identica, questi metterebbero in pericolo l'immagine stessa, vale a dire renderebbero quasi impossibile la sua identificazione come immagine<sup>16</sup>.*

I moderni softwars di rappresentazione fotorealistica se utilizzati con intenzioni di assoluta mimesi, corrono i rischi descritti da Wunenburger e si rivelano inefficaci per una lettura analitica del reale.

<sup>15</sup>J.J. WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 137.

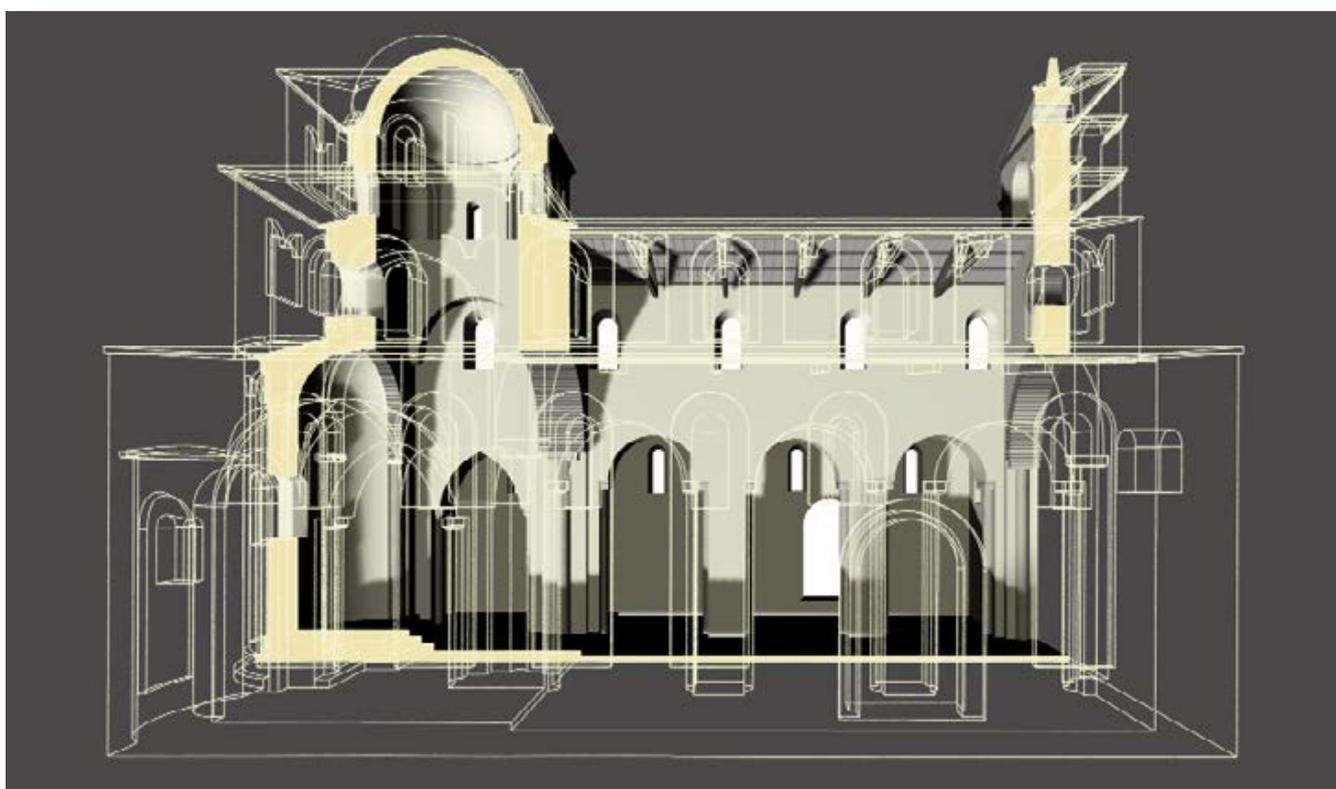
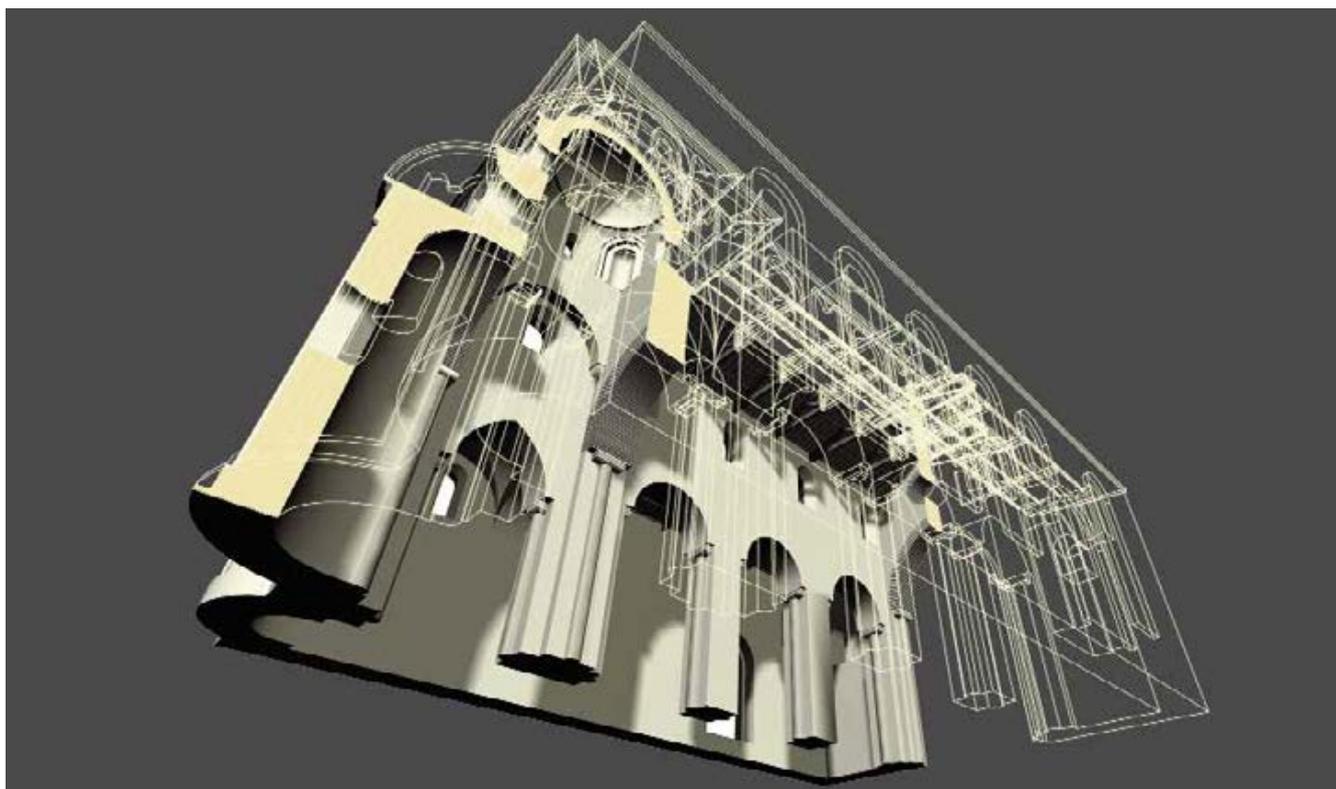
<sup>16</sup>Ivi, p. 139.

I criteri su cui tali softwares si basano, sono di puro calcolo matematico. I colori, la riflessione della luce, l'opacità dei materiali, le trasparenze, i contrasti di luce ed ombra, derivano da modelli matematici standardizzati che, per quanto sofisticati, non possono - almeno ad oggi - rappresentare l'infinita molteplicità delle irregolari e imprevedibili variabili che il 'reale' propone. Una macchia d'umidità o di colore più scura, un distacco d'intonaco, un'imperfezione della superficie muraria, un'irregolarità nella granulosità del materiale, un ostacolo impreveduto al passaggio della luce, costituiscono quelle variabili che solo il mondo concreto può ospitare e che determinano 'il calore' e 'l'imperfezione' dell'oggetto reale. La regola, il calcolo matematico, il rifiuto della 'deroga' producono, invece, risultati di eccessiva freddezza rappresentativa. Il desiderio di mimesi assoluta dà così forma non ad una rappresentazione allusiva, né ad un'improbabile replica del reale, ma soltanto ad una sua parodistica riedizione.

La strada più utile sembra essere, dunque, il rifiuto dell'identità tra l'oggetto reale e il suo modello che denunci in maniera evidente il suo essere 'altro'. Ciò che non può essere perfettamente imitato è bene che sia ben distinguibile.

Le immagini della tav. IX non ricercano una rappresentazione fotorealistica che riproduca esattamente materiali, grana e colori originari, ma adotta soluzioni neutre che, legandosi ad esigenze grafiche d'impaginato, rifuggono da tentazioni mimetiche. Il modello sintetico viene analizzato e scomposto quasi come se fosse un modello analogico tridimensionale, affiancandovi fotografie di ciò che resta del 'modello reale' e sovrapponendovi rappresentazioni al tratto che aiutano a cogliere ciò che una pura rappresentazione fotorealistica impedirebbe di analizzare.

*La mimesis si sviluppa infatti come una commistione, un equilibrio di attributi opposti, che rende assai delicata la sua analisi concettuale. Un eccesso di somiglianza fa scambiare l'immagine per ciò che le dà origine, un eccesso di dissomiglianza fa scomparire l'apparenza d'immagine al punto da far pensare che l'immagine sia una realtà nuova. In entrambi i casi, l'immagine scompare a vantaggio di ciò che è scambiato per la cosa stessa. L'immagine ci induce dunque a pensare a una natura doppia, contraddittoria,*



*fig. 10-11.VI*

*Staiti. S. Maria de' Tridetti, frames tratti da un modello sintetico che riproduce un'ipotesi di conformazione originaria.*

*fatta di una paradossale combinazione di Medesimo e di Altro*<sup>17</sup>.

E' in quest'equilibrio tra somiglianza e distinzione, tra Medesimo ed Altro, che si giocano il carattere e l'utilità delle nuove modalità di rappresentazione virtuale che le moderne tecniche informatiche consentono. Non ha senso un'ostilità a priori ad un futuro che non può non riguardarci, così come non servirebbe un ossequio 'servile' ad un ineluttabile progresso. La distinzione tra una buona ed una cattiva rappresentazione non sta nello strumento utilizzato, ma nella sua capacità di comunicare quei processi emotivo-razionali e quell'analisi sintetica che l'intelletto e la capacità di 'sentire' producono e che, in ogni caso, anche in scenari futuribili, resteranno unici e utili strumenti di 'governo' di ogni evoluzione possibile dei metodi e delle modalità di rappresentazione.

<sup>17</sup>Ivi, p. 140.



Elaborazione grafica delle chiese basiliane

*Tav. I*

## **Identità e differenze**

*Una rappresentazione corretta dei manufatti, non può che avvenire in presenza dell'oggetto, anzi, nella più totale e assoluta fusione con il suo contesto. Appare, dunque, privilegiata una rappresentazione attraverso la realizzazione di appunti grafici interpretativi colti sul luogo, qui organizzati in chiave sinottica, che con la vicinanza, anzi, la partecipazione al contesto del monumento, consentono di percepire forme, emozioni e vibrazioni che in una fredda operazione di disegno al tavolo andrebbero perse.*

*Il trattamento spontaneamente cromatico delle superfici, l'accordanza, seppur non mimetica, con il contesto ambientale, il gioco di luci sulle irregolari superfici murarie, l'inquieto incombere dell'assordante silenzio della natura circostante, sembrano trasferire tali manufatti in una magica e spirituale dimensione atemporale, percepibile solo attraverso la presenza nel luogo e il coinvolgimento dell'intero universo sensoriale.*

*E' qui che il corpo, assorbito tutto il percepibile attraverso i 'mediatori sensori', trasforma tutto il percepito sotto forma di luci, immagini, colori, suoni in 'mediatori motori': in gesti della mano che, correndo sul foglio da disegno, traducono il 'percepito in 'visibile'.*

*S'introducono, così, fattori di estrema soggettivizzazione che mettono in campo cultura, esperienza e sensibilità del rilevatore, per giungere ad un risultato prettamente autografo. «L'immagine può [...] manifestarsi come correlativo non mimetico di un referente, e appare in tal caso in una forma incompiuta, accennata, stilizzata, dal momento che evoca il referente senza esserne una copia conforme [...]» (J.J. Wunenburger).*

*E' per questo che gli schizzi appaiono, a volte, incompleti, indefiniti, cogliendo questo o quell'aspetto formale, decorativo o dell'apparato tarsico. E' per questo che, nella loro indeterminatezza, sembrano ancora appartenere alla dimensione irreal e impalpabile del pensiero. Lo schizzo si configura, così, come il racconto di una 'idea' nel suo prendere forma, con l'incompletezza, la mutevolezza, il dinamismo e l'incertezza di un pensiero in itinere.*



*Tav. II*

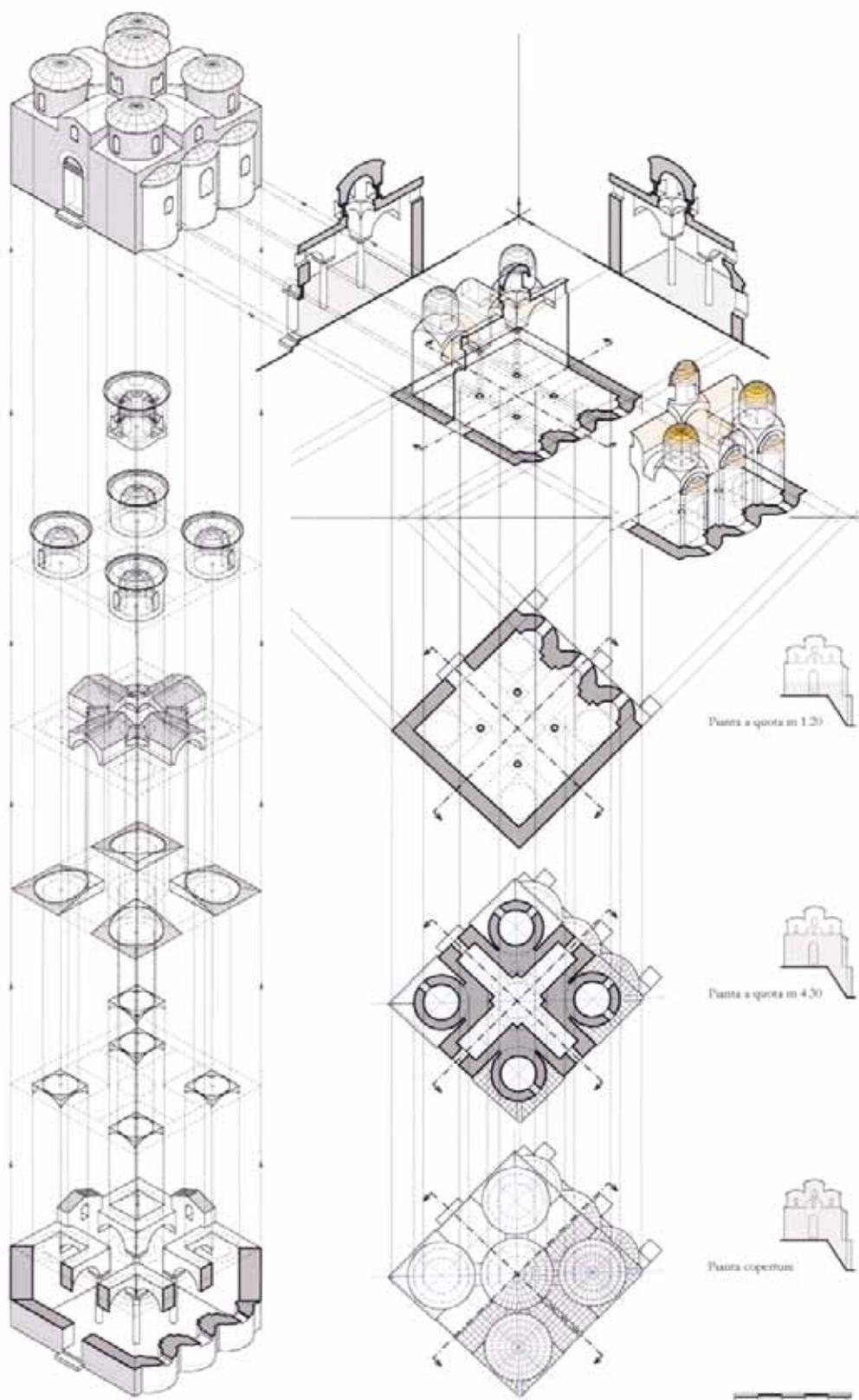
## **Grande forma in piccola dimensione**

*Nelle rappresentazioni mongiane in tav. II si propone una lettura per sezioni orizzontali sovrapposte: la quota delle absidi che propone la lettura del manufatto come vano unico, solo parzialmente interrotto dalla debole cesura delle colonnine; la quota delle quattro cupolette angolari che denuncia più chiaramente la conformazione a croce greca inscritta e che propone uno spazio frammentato nei quattro bracci della croce e nelle quattro cupolette d'angolo; ed infine la veduta delle coperture che sottolinea la pluridirezionalità e l'equilibrio compositivo dell'impianto spaziale. Tre percezioni diverse del medesimo spazio, capaci, in una lettura integrata, di dare il senso globale delle ricchezze e 'contraddizioni' del manufatto. E' evidente, da tali rappresentazioni, la presenza di una maglia geometrica ortogonale che fa da trama di fondo alla sovrapposizione dei centri gravitazionali delle cupole.*

*L'analisi assonometrica riportata nella tav. II propone una lettura del manufatto attraverso la scomposizione di volumi e superfici che, seguendo traiettorie diverse – l'asse X per le superfici e l'asse Z per i volumi – si ricompono in una rappresentazione globale e geometrica dell'involucro esterno. E' qui che si coglie l'estrema complessità dell'impianto volumetrico: le quattro colonne, gli archi posti a separazione dei vari moduli spaziali, le volte a botte della croce inscritta, e poi ancora i pennacchi, i tamburi cilindrici, le cupole emisferiche, l'innalzamento della cupola posta sullo spazio baricentrico. Tutto viene colto e messo in relazione alle implicazioni che tali articolazioni dello spazio interno trasmettono all'involucro esterno. Infine, i due spaccati assonometrici che lungo le due direzioni assiali evidenziano la quasi totale identità delle due percezioni possibili, alterata dalla sola presenza delle absidi sul lato orientale.*

*L'aspetto esterno della Cattolica denuncia, attraverso l'articolazione dei suoi volumi stereometrici, una perfetta corrispondenza con la configurazione del suo interno. La geometria, nella chiesa di Stilo, lega tra loro i vari volumi, proponendone la semplice addizione: il parallelepipedo di base con semicilindri individua il volume unitario posto all'altezza dell'osservatore; i due prismi voltati della croce inscritta sono segnati all'esterno dalle pittoresche coperture a spioventi; i quattro moduli d'angolo cupolati si mostrano attraverso altrettanti tamburi cilindrici, sui quali svetta il tamburo della cupola centrale, la cui imposta si trova a una quota più elevata.*

*L'analisi della struttura spaziale, quella descritta, fatta per proiezioni mongiane e proiezioni assonometriche allusive della tridimensionalità, consente di cogliere in pieno l'estrema complessità spaziale del monumento e l'idea di fondo che lo ispira: una grande forma, estremamente equilibrata ed articolata, che trova il suo alloggio e il suo complemento nell'essenzialità della sua piccola dimensione.*



Grande forma in piccola dimensione

*Geometrie dello Spirito*

La Carolaia - Sulo

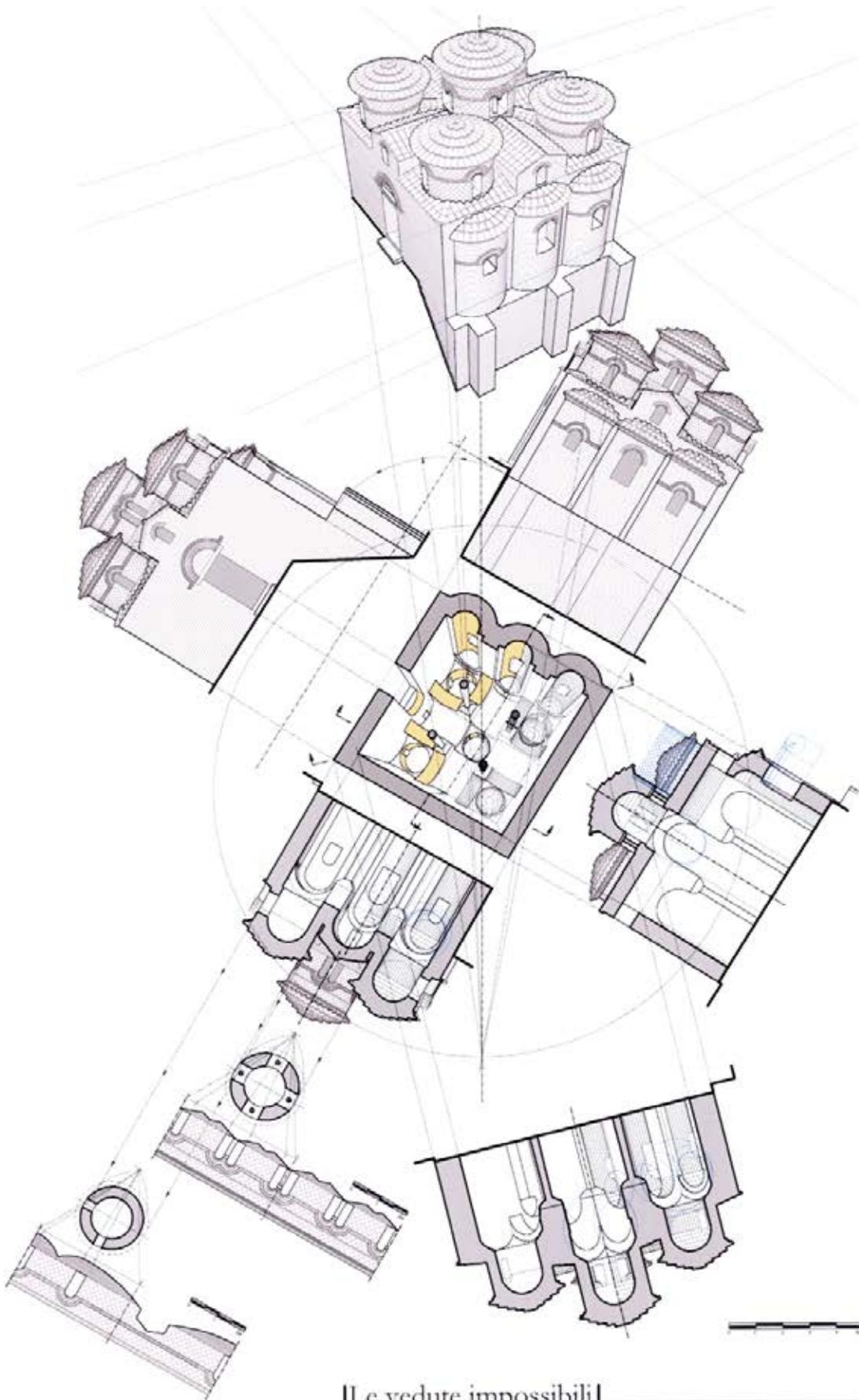
*Tav. III*

### **Le vedute impossibili**

*Nella vista zenitale riprodotta, il punto di osservazione viene spinto fino a -11 metri dal piano di sezione, consentendo una visione globale del complesso sistema di archi, volte, cupole ed absidi che altrimenti non sarebbe stato possibile cogliere. E' questa l'immagine che guida l'intera rappresentazione grafica: essa consente la comprensione della globalità dello spazio interno cui fa eco, in una sorta di esplosione grafica, una veduta prospettica a quadro inclinato della totalità – o quantomeno di tutto ciò che appare degno di nota – dell'involucro esterno. Qui viene messa in risalto l'intensa relazione cromatica tra le varie parti della costruzione; è qui, grazie ad una veduta dall'alto, che si coglie il valore cromatico e geometrico del manto di copertura in coppi; è qui che si legge l'equilibrio formale e proporzionale tra i tamburi cilindrici delle cupole e le superfici curve delle absidi. Geometria spaziale interna e geometria cromatica dell'involucro esterno vengono colti in un'unica e simultanea rappresentazione.*

*La vista zenitale della tav. III diventa fulcro di un complesso sistema di viste impossibili – ad eccezione di quella relativa al prospetto della facciata di accesso – che attraverso un dinamico processo, ricco di tensioni centrifughe e centripete, ripropone quel complesso sistema di tensioni spaziali che ci sembra di cogliere all'interno del monumento. Posatezza di gusto bizantino unito a ricchezza di tensioni creano un effetto dinamico. «Il senso comune considera il riposo ed il movimento due processi del tutto diversi. Eppure il riposo è in realtà un tipo speciale di movimento, e il movimento è, in un certo senso, un tipo di riposo.» (G. Kepes). Il grafico della tav. III sembra quasi un fotomontaggio, una composizione dinamica di molteplici vedute plausibili che, in una sorta di 'esplosione' pluridirezionale, indagano, analizzano e rappresentano il monumento in tutte le sue parti. La vista zenitale posta al centro fa da polo della composizione, assolvendo ad un ruolo di attrazione gravitazionale e, nel contempo, di propulsione centrifuga. E' questa l'immagine da cui si irradiano le altre vedute ed è questa la rappresentazione che guida la lettura della struttura spaziale e del trattamento esterno di superficie.*

*Quelle rappresentate nella tav. III sono, come già detto, quasi tutte vedute impossibili, non percepibili da un'osservazione empirica dell'oggetto. Per coglierle, o meglio immaginarle, occorre compiere un processo di astrazione che sposti, idealmente, il punto di vista e modifichi le condizioni di percezione empirica del reale. La sezione diagonale offre un'ulteriore lettura dinamica del monumento che, disorientando l'osservatore, lo spinge ad una più approfondita relazione con l'oggetto. «Le vedute oblique – afferma Arnheim – rappresentano un grado di complessità maggiore rispetto a quelle ortogonali. Esse creano un disaccordo strutturale tra i due centri dinamici, il mondo dell'osservatore e il mondo dipinto.» (R. Arnheim). Tale disaccordo suscita la curiosità di chi osserva proprio perché pone una discontinuità, un momento di 'crisi' nel novero delle certezze ormai acquisite. Spinge, cioè, ad indagare e a ricercare quelle verità celate nel monumento che, pur presenti, sembrano sfuggire ad un'osservazione di tipo tradizionale. Sono le vedute più inusuali, quelle più 'impossibili' che offrono, pertanto, le maggiori occasioni di comprensione del reale.*



Le vedute impossibili  
*Geometrie dello Spirito*

La Cattolica - Stijl

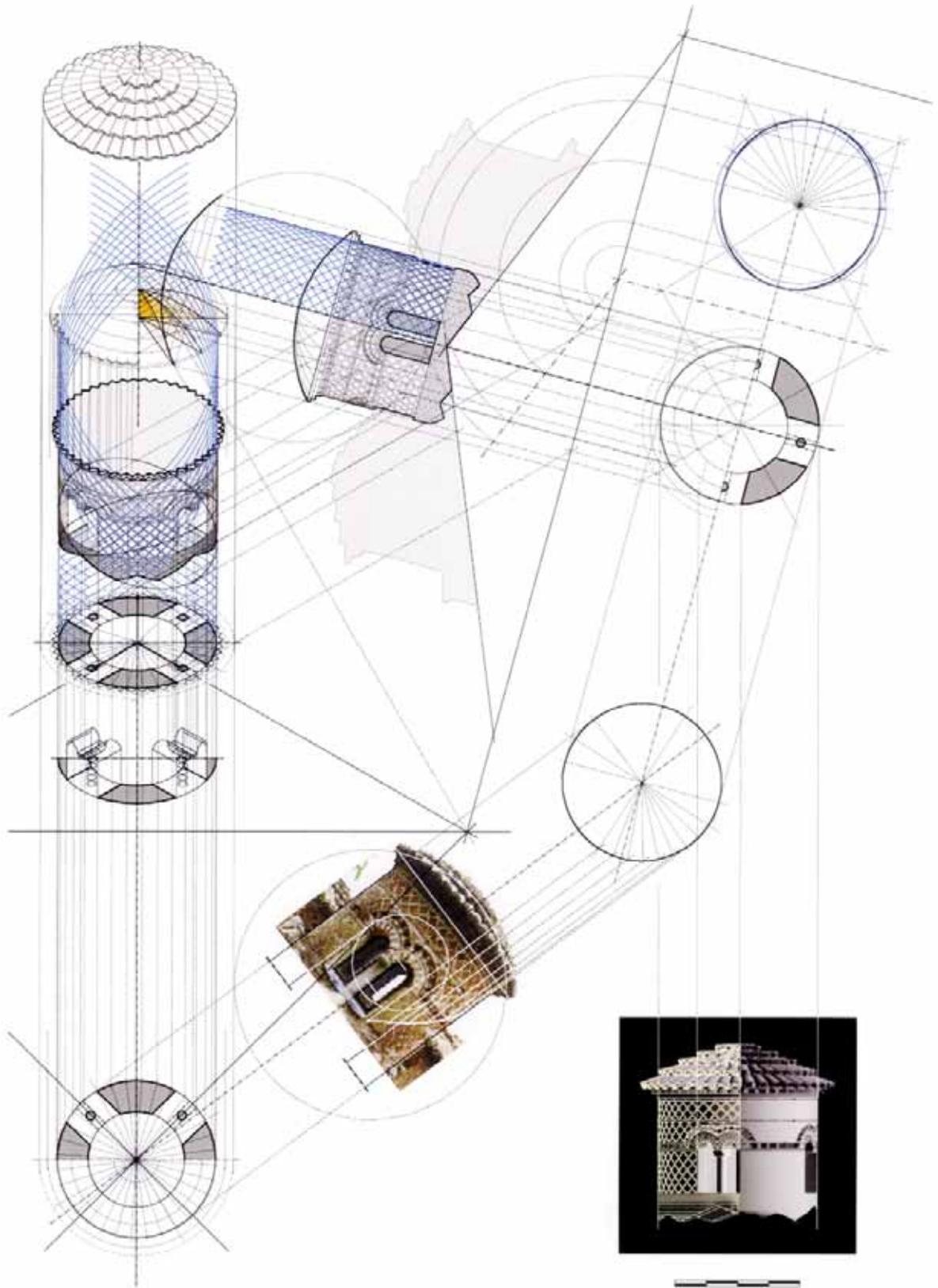
*Tav. IV*

### **L'elica generatrice**

*Nel grafico vengono evidenziati i processi geometrici adottati per la costruzione delle eliche cilindriche che strutturano la decorazione tarsica del tamburo della cupola centrale. La particolare conformazione del manufatto poneva non poche difficoltà di accesso alle cupole e rendeva impossibile, di conseguenza, un'operazione di rilievo diretto delle ricche decorazioni presenti sui tamburi esterni. La forma cilindrica degli stessi non consentiva l'uso di una restituzione fotogrammetrica. Di estrema utilità si è rivelato, pertanto, l'uso di una fotografia frontale del tamburo della cupola mediana, sulla quale – in bianco – si è tracciato lo sviluppo in proiezione ortogonale di uno dei ricorsi di malta. Tramite rilievo fotografico si è determinato, pertanto, il passo di un'elica tipo – poi verificato graficamente – e la lunghezza dell'arco di circonferenza interposto tra le varie eliche. Partendo da tali dati si è costruita una 'maglia assonometrica' di eliche cilindriche entro cui posizionare tutti gli elementi decorativi di superficie. Il cilindro del tamburo può essere, pertanto, immaginato come il risultato di una rotazione completa di una generatrice elicoidale su di una direttrice circolare data da una qualsiasi delle sezioni orizzontali del tamburo.*

*In tale rappresentazione vengono individuate, inoltre, le tracce ellittiche determinate dall'intersezione tra i piani inclinati delle falde e il volume cilindrico del tamburo. Tali curve vengono rappresentate sia sul volume assonometrico che, in proiezione mongiana, sul piano di giacitura delle falde. La lettura del complesso cupolato tamburo-cupola viene proposto attraverso una scomposizione assonometrica che, trasladando lungo l'asse delle altezze il ricco blocco di ghiera di coppi sovrapposti e la calotta esterna della cupola, lascia apparire il ricco gioco della decorazione a denti di sega.*

*E' una rappresentazione quella qui presentata che unisce analisi architettonico-decorative con indagini di tipo geometrico, evidenziando le geometrie sottese e spesso trascurate di un monumento che, a prima vista, sembrerebbe imporsi esclusivamente per le sue indubbie qualità 'pittoriche'. La geometria diviene qui, invece, elemento di qualificazione delle superfici, trama spaziale che disegna, scava e scolpisce i volumi, negando una pura e semplice percezione stereometrica del manufatto. I trattamenti di superficie ed il loro complesso articolarsi diventano protagonisti e costruiscono una gabbia spaziale che stimola una 'razionalizzazione' della percezione. Il gusto bizantino per la materia, il colore, la luce trova, qui, una sua concretazione geometrica collocandosi all'interno di una struttura forte e qualificante che orienta, specifica e definisce l'oggetto. Geometria e colore, geometria e materia, geometria e luce non potevano che essere aspetti integrati nel processo di produzione architettonica del mondo bizantino.*



L'elica generatrice  
*Geometrie dello Spirito*

La Capella - Stijl

Tav. V

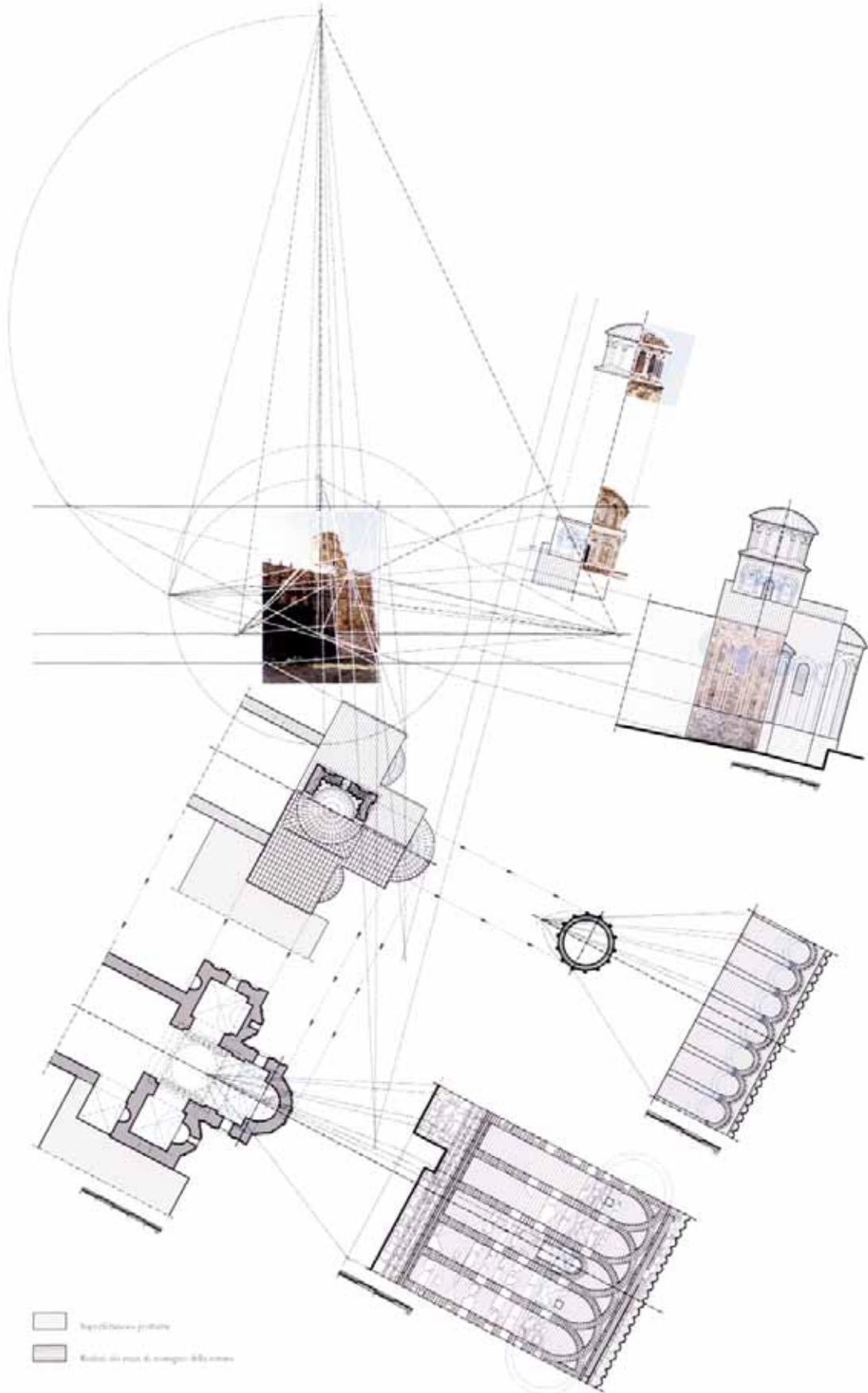
## **Immagine e dimensione**

*La posizione dei tamburi esterni, particolarmente elevata e spinta all'interno della costruzione, ha reso, di fatto, impossibile l'accesso a tali oggetti per compiere gli opportuni rilievi diretti. Si è reso necessario, pertanto, l'uso integrato, al fine di ottenere un'adeguata conoscenza metrica e formale dell'edificio, di una tradizionale restituzione fotogrammetrica e dei moderni sistemi informatizzati di raddrizzamento fotografico. Assunta per corretta la misura della larghezza del tamburo quadrato, riportata sui disegni di sezione di Paolo Orsi, di cui per le altre parti accessibili dell'edificio si è compiuta adeguata e positiva verifica, si è provveduto alla determinazione dell'altezza, fino alla prima cornice, del tamburo quadrato. Ottenute, a questo punto, le due dimensioni necessarie del tamburo - la larghezza per via documentaria e l'altezza per via proiettiva - si è potuto costruire un raddrizzamento fotografico dei due tamburi, deducendo da essi le dimensioni dei particolari decorativi. Da opportuna verifica compiuta attraverso il rilievo diretto altimetrico dello spazio interno - effettuato con l'uso di aste metriche sovrapposte - e confrontato con le misure dedotte dai disegni di Paolo Orsi, si è concluso che i risultati ottenuti con questo metodo di rilievo fotografico e fotogrammetrico, risultano compatibili con il modello reale.*

*Si è adottato, pertanto, per il rilievo della chiesa di S. Giovanni un metodo integrato che, partendo dalle ricerche bibliografiche sui rilievi disponibili del monumento, ha privilegiato l'uso del rilevamento diretto per tutte le parti accessibili, integrandolo, lì dove necessario, con l'uso della fotogrammetria elementare e dei più moderni metodi informatici di raddrizzamento fotografico. In particolare, tali strumenti hanno consentito, oltre alla verifica delle dimensioni in alzato, anche una soddisfacente 'mappatura' delle superfici tarsiche della parete absidale che si è rivelata prezioso strumento per la rappresentazione e l'interpretazione di tale apparato murario.*

*Nello stesso grafico sono riportati gli sviluppi lineari delle superfici curve che sembrano essere gli episodi più significativi dell'apparato decorativo esterno. La rappresentazione sul piano di una superficie curva comporta necessariamente un grado di approssimazione legato agli aspetti che in tale rappresentazione si vogliono evidenziare. La proiezione ortogonale del lato orientale (tav. VI), consente, con le visioni di scorcio progressivamente ravvicinate delle lesene poste sulle absidi e delle semicolonne del tamburo cilindrico, di ottenere una percezione quasi assimilabile a quella di un osservatore posto frontalmente alla facciata delle absidi. E' possibile cogliere i rapporti relazionali e proporzionali tra le varie parti del monumento, l'accento di tridimensionalità che il progressivo ridursi delle distanze tra lesene o tra pseudo-colonne determina, ma non sarà mai possibile rappresentare i rapporti metrici reali tra le varie parti delle superfici curve.*

*In particolare lo sviluppo lineare dell'abside mediana consente di cogliere in pieno la straordinaria trama degli archi intrecciati e il maggior peso 'geometrico' affidato alla decorazione tarsica delle lesene e degli archi rispetto alla casualità più diffusa riscontrabile nella trama del fondo e, ancora di più, del basamento. L'episodio centrale è inquadrato in alto e in basso dalle due cornici di mattoni a denti di sega, che con i loro effetti chiaroscurali accentuati dalla disposizione su di una direttrice curva, sembrano sottolineare la parte di maggior pregio dell'intero apparato tarsico.*



Qualità e misura  
*Geometrie dello Spirito*

S. Giovanni Vecchio - Biongi

*Tav. VI*

## **Il caso e il calcolo**

*Dalla sezione prospettica riprodotta nel grafico si legge chiaramente la funzione statica, oltre che formale, attribuita al primo tamburo interno della cupola che, restringendo la luce del vano sottostante, costruisce lo sbalzo sul quale s'imposteranno i successivi sviluppi della cupola. Funzione decorativa, geometrica e statica, trovano qui una coerente e interessante fusione in una soluzione di straordinario impatto visivo.*

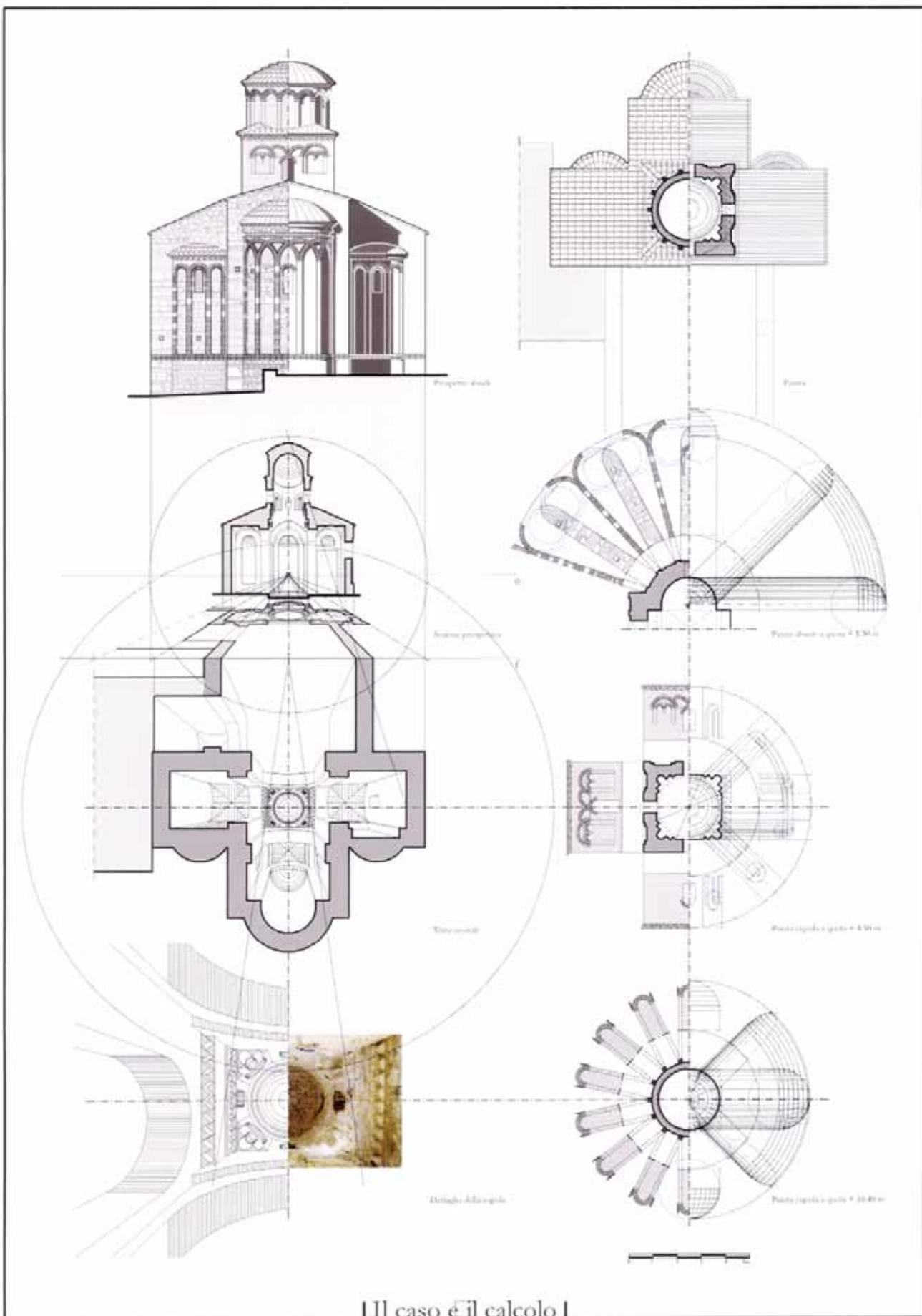
*Tale sezione prospettica, viene messa in diretta relazione omologica con una vista zenitale, il cui punto di osservazione, posto in asse alla cupola, viene spostato ad una quota di circa -11 m dal piano di calpestio. E' così, attraverso una percezione coniugata delle due viste prospettiche, in una sorta di 'istantanea' rotazione del quadro da orizzontale a verticale, che si riesce a cogliere la globalità dello spazio presbiteriale con le sue molteplici espansioni spaziali. Il piano della sezione prospettica è posto, non a caso, in posizione assiale rispetto alla cupola, dal momento che ogni altra collocazione offrirebbe una visione soltanto parziale dello spazio interno.*

*L'attenzione viene, pertanto, concentrata sul modulo baricentrico della cupola di cui, in una sorta di 'zoommata' che sposta il punto di osservazione da -11 m a circa +1.70 m rispetto al livello di calpestio, viene proposto un particolare prospettico dell'elemento cupolato che trova una indiretta relazione con un'analoga ripresa fotografica. Il punto di vista e di ripresa della vista prospettica e del fotogramma coincidono, consentendo un confronto tra rappresentazioni ottenute con due diversi strumenti di lettura della realtà.*

*Dall'astrazione più assoluta che rappresenta le vedute impossibili delle due sezioni prospettiche, che mai alcun osservatore potrà percepire, si passa ad una astrazione più verosimile, con un punto di vista posto all'altezza dell'occhio umano, che rappresenta attraverso linee, piani e superfici una percezione visibile dell'oggetto, evidenziando il complesso articolarsi delle cornici, dei denti di sega, delle cuffie angolari e sottolineandone i pregevoli effetti chiaroscurali. Si giunge, così, all'immagine fotografica dello stesso soggetto, in cui la lettura degli elementi rappresentativi della cupola non viene più filtrata da alcuno strumento interpretativo, proprio delle tecniche di rappresentazione, ma viene proposta in maniera estremamente mimetica, così come essi si presentano alla percezione dell'occhio umano, senza alcuna interpretazione critica.*

*Le due immagini affiancate sono entrambe rappresentazioni bidimensionali del medesimo spazio tridimensionale; hanno entrambe lo stesso punto di vista, la medesima orientazione interna, ma forniscono due letture diverse della stessa realtà. Nello stesso grafico gli apparati decorativi dell'abside centrale e dei due tamburi della cupola vengono analizzati contestualmente al loro sviluppo icnografico, reinterpretato in chiave geometrica, e ai corrispondenti elementi architettonici dello spazio interno. In tal modo si mette in evidenza la stretta relazione che lega lo studio geometrico e il calcolo dello spazio interno con le caratteristiche formali, cromatiche e decorative delle sue manifestazioni esteriori.*

*La chiesa di S. Giovanni Vecchio si può considerare come espressione di una cultura che punta a fondere insieme il rigido calcolo geometrico con cui vengono studiati i passaggi della cupola da un tamburo al successivo, con la preziosa casualità, a volte 'guidata', delle decorazioni tarsiche esterne.*



Il caso e il calcolo  
*Geometrie dello Spirito*

San Giovanni Vercellese - Biavang

*Tav. VII*

## **Forma e struttura**

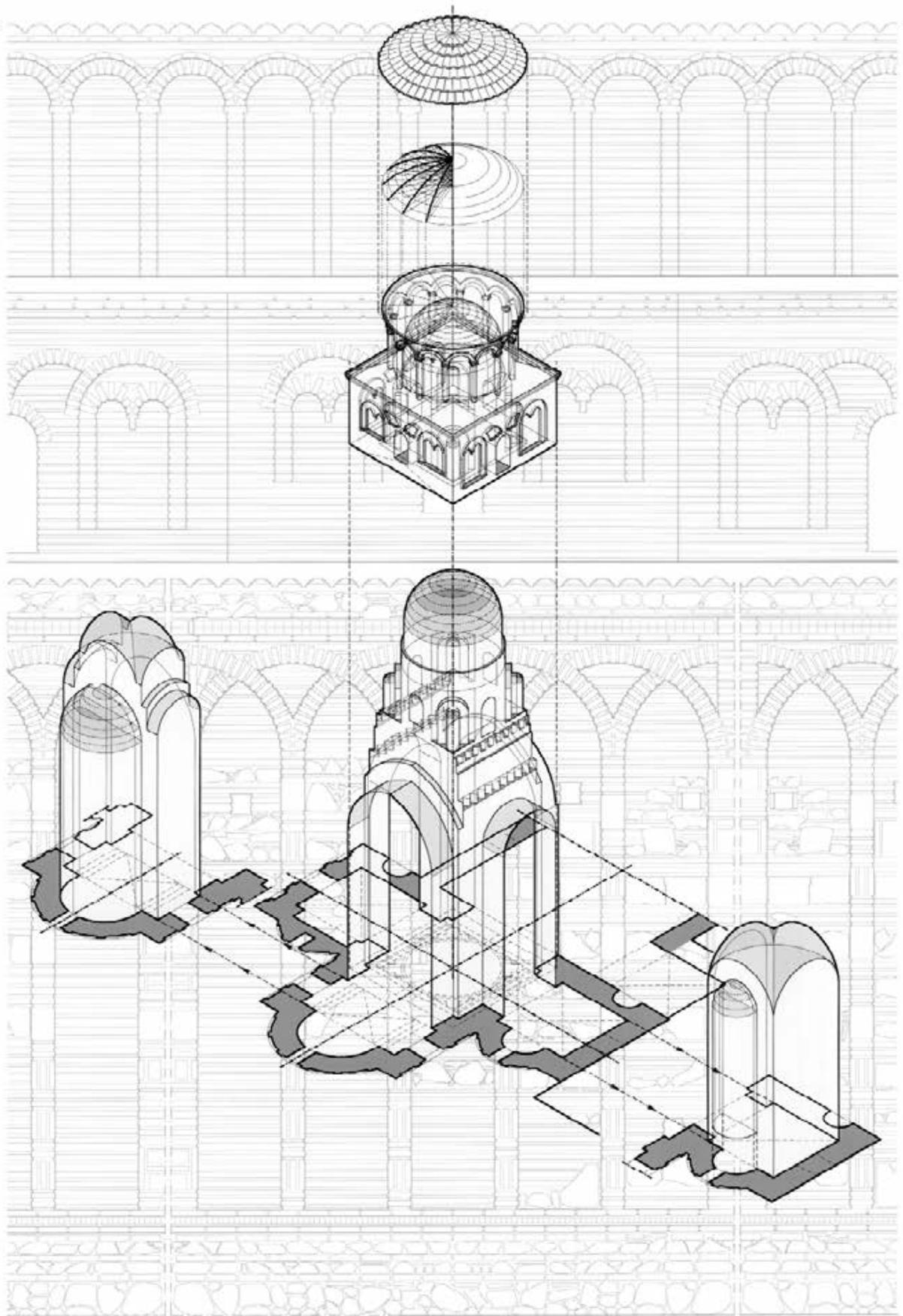
*Nelle tavv. VII e VIII si propone una lettura sinottica in chiave strutturale delle zone presbiteriali di S. Giovanni Vecchio e di S. Maria de' Tridetti. Le due rappresentazioni grafiche vengono poste in immediata relazione dall'analoga struttura dell'impaginato che richiama, sullo sfondo, le decorazioni tarsiche delle due chiese. E' un motivo che non intende offrire alcun tipo di lettura geometrica dei paramenti ma riproduce, in una sorta di 'decorazione parietale', alcuni tratti identificativi dei due monumenti. Un artificio grafico, uno strumento insieme di omologazione e distinzione di due esempi simili che sollecita il confronto sinottico di differenze e analogie della struttura spaziale delle due costruzioni.*

*Le immagini proposte in primo piano non rimandano ad una percezione visibile e riconoscibile dei due monumenti ma indagano e rappresentano ciò che della spazialità interna viene percepito. Non è una riproduzione mimetica del reale ma la rappresentazione di un 'fantasma' presente, percepibile, ma senza rispondenza diretta con l'oggetto concreto.*

*Jean-Jacques Wunenburger distingue due differenti tipi di mimesis: «[...] la prima che si è sviluppata soprattutto nella sfera dell'ontoteologia, concentra essenzialmente nell'immagine, fino a ipertrofizzarla, l'istanza strettamente imitativa, associandola ad una manifestazione sensibile dell'essere; la seconda, all'opposto, inseparabile dall'ascesa del nominalismo a partire dal XVII secolo, si è affrancata dalla metafisica della somiglianza e ha contribuito a far emergere una semiologia convenzionalistica dell'immagine. La somiglianza dell'immagine dipenderebbe allora più da una semplice conformità, da una concordanza esterna, che da un vincolo di filiazione.» (J.J. Wunenburger).*

*Nella comprensione dei fatti architettonici non è sempre essenziale una rappresentazione che si sovrapponga mimeticamente all'originale ma, più spesso, si rende necessario cogliere attraverso artifici grafici ed astrazioni percettive ciò che costituisce l'essenza per quel monumento e per quella specifica finalità di analisi.*

*«Le arti non imitano semplicemente ciò che si vede, ma risalgono ai principi razionali da cui deriva la natura; e inoltre creano da sé molte cose e completano ciò che per qualche aspetto è manchevole, possedendo la bellezza.» (Plotino).*



Forma e struttura

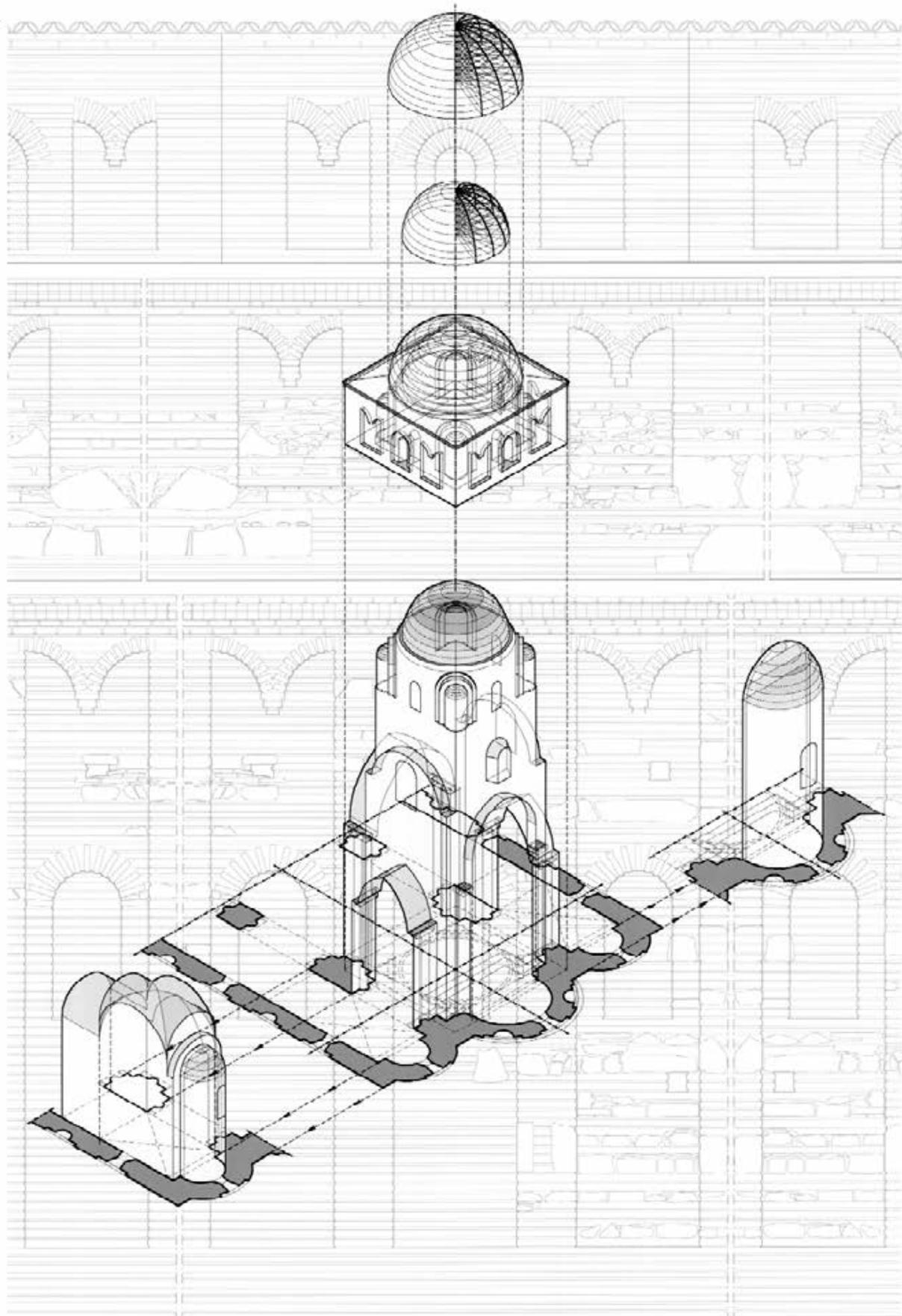
*Geometrie dello Spirito*

S. Giovanni Vecchio - Bivongi

*Tav. VIII*

### **Struttura e forma**

*Il grafico della tav. VIII, relativa a S. Maria de' Tridetti, ha una sua peculiarità rispetto all'analogia rappresentazione del monumento di S. Giovanni Vecchio (tav. VII). Essa, difatti, non ripropone un'interpretazione spaziale di un ambiente reale, integralmente esistente, ma offre una ipotesi di configurazione originaria sulla base di analisi metriche e morfologiche tratte dai rilievi di ciò che oggi resta del manufatto. Si introduce, pertanto non solo un problema d'interpretazione del reale, ma anche di ricostruzione storica, documentaria e grafica dei segni lasciati dal tempo. Entra in gioco il 'ricordo' e la necessità del confronto analitico tra i dati reali forniti dal rilievo diretto e quelle nozioni storiche, formali e visive che si formano e sedimentano nella memoria attraverso la percezione critica del reale.*



Struttura e forma

*Geometrie dello Spirito*

S. Maria de' Tridetti - Staiti

Tav. IX

## L'ipotesi, 'il doppio' e la modellazione sintetica

*Il tempo e la storia hanno lasciato solo alcune tracce dell'abbazia di S. Maria de' Tridetti, che si prestano ad articolate interpretazioni. Ciò che resta, insieme alle fonti bibliografiche che hanno arricchito la letteratura su tale monumento, ci spingono ad affrontare un esercizio di interpretazione filologica mirata a proporre un'ipotesi di configurazione originaria e un recupero e una reinterpretazione di volumetrie e qualità spaziali ormai andate perdute.*

*Ciò che si propone è una lettura ben diversa dalle tradizionali rappresentazioni grafiche e consente, in una fase di 'riappropriazione della memoria' e di reinterpretazione del passato, una forma rappresentativa più mimetica e per certi versi più 'emotiva'.*

*I 'frames' proposti nella tavola IX non ricercano, come i softwares di fotoriproduzione più avanzati permetterebbero, una mimesi totale, una rappresentazione che 'cloni' superfici, colori, materiali, grana, effetti di luce del referente, ma cerca comunque di mantenere un suo carattere analitico interpretativo che alluda alla memoria di uno spazio andato ormai perduto pur non aspirando all'identità assoluta tra percepito - o meglio percepibile - e rappresentato.*

*La distinzione tra fotografia e rappresentazione grafica sta proprio nella capacità interpretativa e di selezione dei dati da 'comunicare'. Le riproduzioni fotografiche, così come il fotorendering - quando identico al reale - rappresentano l'oggetto così com'è, coinvolgendo nell'osservatore preminentemente la sfera emotiva. L'interpretazione grafica presuppone e impone, invece, un coinvolgimento razionale che stimoli le capacità analitiche e sintetiche. L'identità eccessiva del rappresentato con le abituali modalità di percezione diretta del reale identifica l'oggetto con il suo medium e distrae l'intelletto dal suo ruolo interpretativo.*

«Nel momento in cui diviene immagine, una forma è chiamata a esistere per una seconda volta: è, nello stesso tempo Medesima e Altra, perché dev'essere la propria immagine somigliante ma anche essere sufficientemente distinta dal modello, per poter apparire come l'immagine e non come l'essere originario. [...] Infatti, se esistessero processi di riproduzione perfetta, identica, questi metterebbero in pericolo l'immagine stessa, vale a dire renderebbero quasi impossibile la sua identificazione come immagine.» (J.J. Wunenburger).

*I moderni softwares di rappresentazione fotorealistica se utilizzati con intenzioni di assoluta mimesi, corrono i rischi descritti da Wunenburger e si rivelano inefficaci per una lettura analitica del reale.*

*I criteri su cui tali softwares si basano sono di puro calcolo matematico. I colori, la riflessione della luce, l'opacità dei materiali, le trasparenze, i contrasti di luce ed ombra, derivano da modelli matematici standardizzati che, per quanto sofisticati, non possono - almeno ad oggi - rappresentare l'infinita molteplicità delle irregolari e imprevedibili variabili che il 'reale' propone. Una macchia d'umidità o di colore più scura, un distacco d'intonaco, un'imperfezione della superficie muraria, un'irregolarità nella granulosità del materiale, un ostacolo imprevisto al passaggio della luce, costituiscono quelle variabili che solo il mondo concreto può ospitare e che determinano 'il calore' e 'l'imperfezione' dell'oggetto reale. La regola, il calcolo matematico, il rifiuto della 'deroga' producono, invece, risultati di eccessiva freddezza rappresentativa. Il desiderio di mimesi assoluta dà così forma non ad una rappresentazione allusiva, né ad un'improbabile replica del reale, ma soltanto ad una sua parodistica riedizione.*

*La strada più utile sembra essere, dunque, il rifiuto dell'identità tra l'oggetto reale e il suo modello che denunci, in maniera evidente, il suo essere 'altro'. Ciò che non può essere perfettamente imitato è bene che sia ben distinguibile.*

*Le immagini della tav. IX non ricercano, pertanto, una rappresentazione fotorealistica che riproduca esattamente materiali, grana e colori originari, ma adotta soluzioni neutre che, legandosi ad esigenze grafiche d'impaginato, rifuggono da tentazioni mimetiche. Il modello sintetico viene analizzato e scomposto quasi come se fosse un modello analogico tridimensionale, affiancandovi fotografie di ciò che resta del 'modello reale' e sovrapponendovi rappresentazioni al tratto che aiutano a cogliere ciò che una pura rappresentazione fotorealistica impedirebbe di analizzare.*

*La distinzione tra una buona ed una cattiva rappresentazione non sta nello strumento utilizzato ma nella sua capacità di comunicare quei processi emotivo-razionali e quell'analisi sintetica che l'intelletto e la capacità di 'sentire' producono e che, in ogni caso, anche in scenari futuribili, resteranno unici e utili strumenti di 'governo' di ogni evoluzione possibile dei metodi e delle modalità di rappresentazione.*





## **Appendice**

*Bibliografia consultata*

*Fonti delle illustrazioni*



## Bibliografia consultata

- G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana. I. Dall'antichità a Duccio*, Sansoni Editore, Firenze, 1997.
- R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano, 1965.
- R. ARNHEIM, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1994.
- R. ARNHEIM, *La prospettiva invertita e l'assioma del realismo*, in "Intuizione e intelletto/Nuovi saggi di psicologia dell'arte", Milano, 1987.
- AA.VV., *Frank O. Gehry. Tutte le opere*, Electa, Milano, 1998.
- AA.VV., *I beni culturali e le chiese di Calabria*, Laruffa Editore, Reggio Calabria, 1981.
- AA.VV., *Il disegno luogo della memoria. Atti del convegno 21/22/23 settembre 1995 Firenze, Italia*, Alinea editrice, San Lazzaro di S. (Bo), 1995.
- AA.VV., *Lotus International*, 68.
- AA. VV., *Nati con il Computer. Giovani architetti americani*, Testo e immagine, Torino, 1999.
- AA.VV., *Per un atlante della Calabria. Territorio insediamenti storici manufatti architettonici*, Gangemi Editore, Tivoli, 1993.
- AA.VV., *Storia della Calabria Medievale. Culture arti tecniche*, Gangemi Editore, Tivoli, 1999.
- A. BACULO GIUSTI, *Dati e segni per il rilievo dell'architettura*, Preprint, Napoli, 1997.
- G. BELLAFFIORE, *Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna (827-1194)*, Arnaldo Lombardi Editore, Milano, 1990.
- F. BORRELLI, *Disegno: meccanismi di astrazione*, Casa del Libro Editrice, Roma, 1980.
- F. BORRELLI - M. GIOVANNINI, *Il decoro, il provvisorio, l'abitare reale*, Casa del Libro Editrice, Roma, 1983.
- C. BOZZONI, *Calabria Normanna*, Officina Edizioni, Roma, 1974.
- C. BOZZONI, *La Cattolica di Stilo*, Edizioni Effemme, Chiaravalle Centrale (CZ), 1977.
- A.R. BURELLI, *La Moschea di Sinan*, Cluva Editrice, Sesto S. Giovanni, 1988.
- L. CREMONINI, *Luce. Luce naturale luce artificiale*, Alinea Editrice, Sesto F. (FI), 1992.
- K.J. CONANT, *Carolingian and romanesque architecture. 800 to 1200*, Penguin books, Great Britain, 1959-1969.
- K.J. CONANT, *Cluny. Les Eglises et la maison du chef d'ordre*, Macon, Imprimerie protat freres, 1968.
- A. CUTLER - J. NESBITT, *L'arte bizantina*, Utet, Torino, 1986.
- M. DELL'AQUILA, *Il luogo della geometria*, Arte Tipografica, Napoli, 1999.
- M. DELL'AQUILA - A. DE ROSA (a cura di), *Proiezione e immagine. La logica della rappresentazione. Atti del seminario di Studi*

- Napoli, 4 e 5 febbraio 1999, Arte Tipografica, Napoli, 2000.
- A. DE ROSA, *Dall'antichità al Medio Evo*, Utet, Torino, 2000.
- A. DE ROSA, *L'infinito svelato allo sguardo. Forme della rappresentazione estremo-orientale*, Città Studi Edizioni, Torino, 1998.
- R. DE RUBERTIS, *Il disegno dell'Architettura*, Nis, Roma, 1994.
- M. DOCCI - D. MAESTRI, *Il rilevamento architettonico: storia metodi e disegno*, Laterza, Roma, Bari, 1984.
- F. FATTA, *Geometria: avventure dello spazio e immagini della ragione*, Jason Editrice, Reggio Calabria, 1998.
- F. FATTA, *Geometria e rappresentazione. Un'esperienza didattica*, Edizioni del dipartimento di Architettura e Analisi della Città Mediterranea - Università Mediterranea degli Studi di Reggio Calabria, 1998.
- H. FOCILLON, *Vie des Formes*, Paris 1943, trad. it. *Vita delle forme*, Einaudi Editore, Torino, 1972 e 1987.
- A. GIORDANO, *Cupole volte e altre superfici. La genesi e la forma*, Utet, Torino, 1999.
- M. GIOVANNINI, *Il disegno dell'Architettura*, Edizioni del dipartimento di Architettura e Analisi della Città Mediterranea - Università Mediterranea degli Studi di Reggio Calabria, 1997.
- M. GIOVANNINI, *Identificazione e costruzione*, Casa del Libro, Roma, 1981.
- G. GRESLERI, *Itinera architectonica*, in *ID, Le Corbusier, viaggio in Oriente*, Venezia-Paris, 1984.
- R. GUÉNON, *Il Regno della Quantità e i Segni dei Tempi*, Adelphi, Milano, 1982.
- V. MACRÌ (a cura di), *Le strutture voltate. Storia Architettura Rappresentazione*. Atti del Seminario 'Le strutture voltate'-Reggio Calabria 30.03.2000, biblioteca del cenide, Cannitello (RC), 2000.
- C. MANGO, *Architettura bizantina*, Electa, Milano, 1989.
- F. MARTORANO, *Luoghi e monumenti della Calabria dall'archivio fotografico del Touring Club Italiano*, Giuseppe Pontari Editore, Reggio Calabria, 1993.
- F. MARTORANO, *Chiese e castelli medioevali in Calabria*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli (CZ), 1996.
- D. MINUTO, *Conversazione su territorio e architettura nella Calabria Bizantina*, Giuseppe Pontari Editore, Reggio Calabria, 1994.
- D. MINUTO - S. VENOSO, *Chiesette medievali calabresi a navata unica (studio iconografico e strutturale)*, Marra Editore, Cosenza, 1985.
- F. MIRRI, *La rappresentazione tecnica e progettuale. Manuale di disegno per ingegneri e architetti*, NIS, Roma, 1992.
- P. ORSI, *Le chiese basiliane della Calabria*, Meridiana Libri, Catanzaro, 1997.

- E. PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1985.
- A. PLACANICA (a cura di), *Storia della Calabria medievale. Culture arti tecniche*, Gangemi Editore Roma, 1999.
- A. QUISTELLI, *La matita sottile*, Gangemi Editore, Roma, 1994.
- L. SACCHI, *L'idea di rappresentazione*, Edizioni Kappa, Roma 1994.
- G. SANTAGATA, *Calabria Sacra. Compendio storico-artistico della monumentalità chiesastica calabrese*, Edizioni Parallelo 38, Chiaravalle Centrale (CZ), 1975.
- T. SCAMARDI, *Viaggiatori tedeschi in Calabria. Dal Gran tour al turismo di massa*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli (CZ), 1998.
- A. SGROSSO, *Architettura catalana. Realtà e immagine*, Napoli, 1997.
- A. SGROSSO, *La rappresentazione geometrica dell'Architettura. Applicazioni di geometria descrittiva*, Utet, Torino, 1996.
- A. SGROSSO, *Note di fotogrammetria applicata all'architettura*, Napoli, 1979.
- L. VAGNETTI, *De naturali et artificiali perspectiva*, Firenze, 1979.
- A. VENDITTI, *Architettura bizantina nell'Italia Meridionale. Campania Calabria, Lucania, Vol. II*, ESI, Napoli, 1967.
- J. WILLATS, *Art and representation. New principles in the analysis of pictures*, Princeton, 1997.
- C.A. WILLEMSEN - D. ODENTHAL, *Calabria. Destino di una terra di transito*, Editori Laterza, Milano, 1990.
- J.J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1999.
- G. KEPES, *Il linguaggio della visione*, Edizioni Dedalo, Bari, 1986.
- E. KITZINGER, *Arte bizantina. Correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal III al VII sec.*, ed. it. curata da P. Cesaretti, Il saggia-tore, Milano, 1989.
- R. KRAUTHEIMER, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Einaudi, Torino, 1986.
- XY, dimensioni del disegno*, n. 14/15, gennaio-agosto 1992.
- O. ZERLENGA, *Note sulla rappresentazione geometrica dello Spazio Architettonico. Assonometria e prospettiva*, CUEN, Napoli, 1996.
- E. ZINZI, *Studi sui luoghi cassiodorei in Calabria*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli (CZ), 1994.

## Fonti delle illustrazioni

### Capitolo I

- fig. 1.I da C.A. WILLEMSSEN - D. ODENTHAL, *Calabria. Destino di una terra di transito*, Editori Laterza, Milano, 1990.
- fig. 2.I da A.A. V.V., *Storia della Calabria Medievale. Culture arti tecniche*, Gangemi Editore, Tivoli, 1999, p.20.
- fig. 3.I da A.A. V.V., *op. cit.*, p. 45.

### Capitolo II

- fig. 1.II dagli appunti grafici di D. Mediati.
- fig. 2.II da D. MINUTO - S. VENOSO, *Chiesette medievali calabresi a navata unica (studio iconografico e strutturale)*, Marra Editore, Cosenza, 1985, pp. 37-87-101.
- fig. 3.II da AA.VV., *Storia della Calabria medievale - culture arti tecniche*, Gangemi ed., Roma, 1999, p. 280.
- fig. 4.II da AA.VV., *op. cit.*, p. 281.
- fig. 5.II da A. VENDITTI, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale. Campania - Calabria - Lucania. Vol. II*, ESI, Napoli, p.865.
- fig. 6.II da C. MANGO, *Architettura bizantina*, Electa, Milano 1999, p. 110.
- fig. 7.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 108.
- fig. 8.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 112.
- fig. 9.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 114.
- fig. 10.II da M. GIOVANNINI, *Il disegno dell'architettura*, Edizioni del dipartimento di Architettura e Analisi della Città Mediterranea - Università Mediterranea degli Studi di Reggio Calabria, 1997, pp. 30-31.
- fig. 11.II da C. MANGO, *op. cit.*, p.135.
- fig. 12.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 126.
- fig. 13.II da G.C.ARGAN, *Storia dell'arte italiana - I. Dall'antichità a Duccio*, Sansoni ed., Firenze, 1997, p.252.
- fig. 14.II da ARGAN, *op. cit.*, p. 252.
- fig. 15.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 63.
- fig. 16.II da AA.VV. *Lineamenti di Storia dell'architettura*, Sovera, Roma, 1994-2000, p.199.
- fig. 17.II da AA.VV., *op. cit.*, p. 278.
- fig. 18.II elaborazione grafica di D. Mediati.
- fig. 19.II da P. ORSI, *Le chiese basiliane della Calabria*, Meridiana Libri, Catanzaro, 1997, p. 187.
- fig. 20.II da P. ORSI, *op. cit.*, p. 185.
- fig. 21.II da P. ORSI, *op. cit.*, p. 186.
- fig.22.II da AA.VV., *op. cit.*, p.360.
- fig.23.II da G.C. ARGAN, *op. cit.*, p.200.

- fig. 24-25.II da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 933-935.
- fig. 26.II da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 933.
- fig. 27.II da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 933.
- fig. 28.II da P. ORSI, *op. cit.*, p. 86.
- fig. 29.II da P. ORSI, *op. cit.*, p. 87.
- fig. 30.II da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 931.
- fig. 31.II da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 931.
- fig. 32.II da G. BELLAFIORE, *Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna. (827-1194)*, Summa Ed., Milano, 1990, p. 101.
- fig. 33.II da G. BELLAFIORE, *op. cit.*, p. 102.
- fig. 34.II da AA.VV., *op. cit.*, p. 288.
- fig. 35.II da P. ORSI, *op. cit.*, p. 46.
- fig. 36.II da A.A.V.V., *op. cit.*, p. 318.
- fig. 37.II da A.A.V.V., *op. cit.*, p. 318.
- fig. 38.II da C. BOZZONI, *Calabria Normanna*, Officina Edizioni, Roma, 1974, p. 67.
- fig. 39.II da C. BOZZONI, *Calabria Normanna*, Officina Edizioni, Roma, 1974, p. 79.
- fig. 40.II da A.A.V.V., *op. cit.*, p. 298.
- fig. 41.II da C.A. WILLEMSSEN - D. ODENTHAL, *Calabria*, Edizioni Laterza, Milano, 1990, ill.127.
- fig. 42.II da C. BOZZONI, *Calabria Normanna*, Officina Edizioni, Roma, 1974, pp. 75-81-105-107.
- fig. 43.II da A.A.V.V., *op. cit.*, p. 176.
- fig. 44.II da A.A.V.V., *op. cit.*, p. 176.
- fig. 45.II da P. ORSI, *op. cit.*, p. 127.
- fig. 46.II da P. ORSI, *op. cit.*, p. 127.
- fig. 47.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 71.
- fig. 48.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 71.
- fig. 49.II da G.C. ARGAN, *op. cit.*, p. 208.
- fig. 50.II da G.C. ARGAN, *op. cit.*, p. 216.
- fig. 51.II da G.C. ARGAN, *op. cit.*, p. 227.
- fig. 52.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 137.
- fig. 53.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 155.
- fig. 54.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 140.
- fig. 55.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 140-141.
- fig. 56.II foto di D. Mediati.
- fig. 57.II foto di D. Mediati.
- fig. 58.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 135-136.
- fig. 59.II foto di D. Mediati.
- fig. 60.II foto di D. Mediati.
- fig. 61.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 154.
- fig. 62.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 157.
- fig. 63.II da C. MANGO, *op. cit.*, p. 156.
- fig. 64.II foto di D. Mediati
- fig. 65.II foto di D. Mediati
- fig. 66.II foto di D. Mediati

- fig. 67.II foto di D. Mediati  
 fig. 68.II da G. BELLAFFIORE, *Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna (827-1194)*, Summa Editori, Milano, 1990, ill.28.  
 fig. 69.II da G. BELLAFFIORE, *op. cit.*, ill. 38.  
 fig. 70.II da G. BELLAFFIORE, *op. cit.*, ill. 31.  
 fig. 71.II foto di D. Mediati.  
 fig. 72.II da BELLAFFIORE, *op. cit.*, ill. 63.

### **Capitolo III**

- fig. 1.III elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 2.III foto di D. Mediati  
 fig. 3.III elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 4.III dagli appunti di rilievo di D. Mediati  
 fig. 5.III elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 6.III dagli appunti di rilievo di D. Mediati  
 fig. 7.III elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 8.III da C.A. WILLEMSSEN - D. ODENTHAL, *Calabria. Destino di una terra di transito*, Ed. Laterza, Milano, 1990, ill.123.  
 fig. 9.III da ORSI, *Le chiese basiliane della Calabria*, Meridiana Libri, Catanzaro, 1997, p. 21.  
 fig. 10.III elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 11.III elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 12.III da G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana - I.Dall'antichità a Duccio*, Sansoni ed., Firenze, 1997, p. 225.  
 fig. 13.III dal taccuino di rilievo di D. Mediati  
 fig. 14.III dal taccuino di rilievo di D. Mediati  
 fig. 15.III elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 16.III da G.C. ARGAN, *op. cit.*, p.220.  
 fig. 17.III da G.C. ARGAN, *op. cit.*, p.215.  
 fig. 18.III da A. DE ROSA, *Dall'Antichità al Medioevo*, UTET, Torino, 2000, p. 127.  
 fig. 19.III da A. DE ROSA, *op. cit.*, p. 120.  
 fig. 20a.III da A. DE ROSA, *op. cit.*, p.121.  
 fig. 20b.III da A. DE ROSA, *op. cit.*, p.121.  
 fig. 21.III da A. DE ROSA, *op. cit.*, p.122.  
 fig. 22.III foto di D. Mediati  
 fig. 23.III dall'archivio fotografico di D. Mediati  
 fig. 24.III elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 25.III elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 26.III elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 27.III elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 28.III elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 29.III da T. SCAMARDI, *Viaggiatori tedeschi in Calabria*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli, 1998, p.153.  
 fig. 30.III P. ORSI, *op. cit.*, p. 30.

- fig. 31.III da P. ORSI, *op. cit.*, p. 30.
- fig. 32.III P. ORSI, *op. cit.*, p. 8-10.
- fig. 33.III da P. Orsi, *op. cit.*, p. 11.
- fig. 34.III da A. VENDITTI, *Architettura bizantina nell'Italia Meridionale. Campania Calabria, Lucania, Vol. II*, ESI, Napoli, 1967, p.857.
- fig. 35.III da A. VENDITTI, *op. cit.*, p.867.
- fig. 36.III da T. SCAMARDI, *Viaggiatori tedeschi in Calabria. Dal Gran tour al turismo di massa*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli, 1998, p.55.
- fig. 37.III da T. SCAMARDI, *op. cit.*, p.163.
- fig. 38.III da P. ORSI, *op. cit.*, p. 42.
- fig. 39.III foto di D. Mediatì
- fig. 40.III foto di D. Mediatì
- fig. 41.III foto di D. Mediatì
- fig. 42.III foto di D. Mediatì
- fig. 43.III foto di D. Mediatì
- fig. 44.III da K.J. CONANT, *Chuny. Les Eglises et la maison du chef d'ordre*, Imprimerie protat freres, Macon, 1968, p.182.
- fig. 45.III da K.J. CONANT, *op. cit.*, p. 183.
- fig. 46.III da K.J. CONANT, *op. cit.*, p. 181.
- fig. 47.III da K.J. CONANT, *op. cit.*, p. 184.
- fig. 48.III da C. BOZZONI, *Calabria Normanna. Ricerche sull'architettura dei secoli undicesimo e dodicesimo*, Officina Edizioni, Roma, 1974, p. 38.
- fig. 49.III dagli appunti di rilievo di D. Mediatì
- fig. 50.III dagli appunti di rilievo di D. Mediatì
- fig. 51.III elaborazione grafica di D. Mediatì
- fig. 52.III da P. ORSI, *op. cit.*, p. 47-49.
- fig. 53.III elaborazioni grafiche di D. Mediatì
- fig. 54.III elaborazioni grafiche di D. Mediatì
- fig. 55.III dagli appunti di rilievo di D. Mediatì
- fig. 56.III elaborazioni grafiche di D. Mediatì
- fig. 57.III foto di D. Mediatì
- fig. 58.III elaborazioni grafiche di D. Mediatì
- fig. 59.III elaborazioni grafiche di D. Mediatì
- fig. 60.III foto di D. Mediatì
- fig. 61.III dagli appunti di rilievo di D. Mediatì
- fig. 62.III da P. ORSI, *op. cit.*, p.73.
- fig. 63.III dagli appunti di rilievo di D. Mediatì
- fig. 64.III da P. ORSI, *op. cit.*, p. 75.
- fig. 65.III da P. Orsi, *op. cit.*, p.72.
- fig. 66.III da P. ORSI, *op. cit.*, p.76.
- fig. 67.III da P. ORSI, *op. cit.*, p.79.
- fig. 68.III foto di D. Mediatì
- fig. 69.III foto di D. Mediatì
- fig. 70.III da P. ORSI, *op. cit.*, p.78.

- fig. 71.III da P. ORSI, *op. cit.*, p.70.  
 fig. 72.III dal progetto di restauro del prof. A. Quistelli  
 fig. 73.III dal progetto di restauro del prof. A. Quistelli  
 fig. 74.III dagli appunti grafici del prof. A. Quistelli  
 fig. 75.III foto di R.G. Brandolino  
 fig. 76.III foto di D. Mediati  
 fig. 77.III dagli appunti grafici del prof. A. Quistelli  
 fig. 78.III foto e elaborazioni grafiche di D. Mediati

#### **Capitolo IV**

- fig. 1.IV da A. VENDITTI, *Architettura bizantina nell'Italia Meridionale. Campania Calabria, Lucania, Vol. II*, ESI, Napoli, 1967, pp.891 e 893.  
 fig. 2.IV da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 881.  
 fig. 3.IV da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 881.  
 fig. 4.V da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 825.  
 fig. 5.V da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 825.  
 fig. 6.IV da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 890.  
 fig. 7.IV da A. VENDITTI, *op. cit.*, p.889.  
 fig. 8.IV foto di D. Mediati.  
 fig. 9.IV da AA. VV., *Storia della Calabria medievale. Culture arti tecniche*, Gangemi Ed., Roma, 1999, p. 280.  
 fig. 10.IV da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 867.  
 fig. 11.IV da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 871.  
 fig. 12.IV elaborazione grafica di D. Mediati  
 fig. 13.IV da R. ARNHEIM, *Il potere del centro*, Einaudi Ed., 1984-1994, Torino, p. 14.  
 fig. 14a.IV da AA.VV., *op. cit.*, p. 326.  
 fig. 14b.IV foto di D. Mediati.  
 fig. 14c.IV foto di D. Mediati.  
 fig. 14d.IV foto di D. Mediati.  
 fig. 14e.IV da H. STIERLIN, *Islam - Da Baghdad a Cordova*, trad. it. D. Comerlati, Taschen, Italia, 1997, p. 155.  
 fig. 14f.IV foto di D. Mediati.  
 fig. 14g.IV foto di D. Mediati.  
 fig. 14h.IV foto di D. Mediati.  
 fig. 14i.IV foto di D. Mediati.  
 fig. 15.IV dagli appunti grafici di D. Mediati.  
 fig. 16.IV dagli appunti grafici di D. Mediati.  
 fig. 17.IV da C. MANGO, *Architettura bizantina*, Electa, Milano, 1977, p. 105.  
 fig. 18.IV da G. BELLAFFIORE, *Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna (827-1194)*, Summa Editori, Milano, 1990, ill.33-35.  
 fig. 19.IV da R. ARNHEIM, *op. cit.*, p. 86.  
 fig. 20.IV da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 889.

*fig. 21.IV* foto ed elaborazione grafica di D. Mediati.  
*fig. 22.IV* elaborazione grafica di D. Mediati.

### **Capitolo V**

*fig. 1.V* da AA. VV., *Storia della Calabria medievale. Culture arti tecniche*, Gangemi ed., Roma, 1999.  
*fig. 2.V* da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 223.  
*fig. 3.V* da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 223.  
*fig. 4.V* da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 223.  
*fig. 5.V* da A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 215.  
*fig. 6.V* foto di D. Mediati.  
*fig. 7.V* foto di D. Mediati.  
*fig. 8.V* dagli appunti grafici di D. Mediati.  
*fig. 9.V* foto di D. Mediati.

### **Capitolo VI**

*fig. 1.VI* dagli appunti di rilievo di D. Mediati.  
*fig. 2.VI* dagli appunti di rilievo di D. Mediati.  
*fig. 3.VI* da G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana. I.Dall'antichità a Duccio*, Sansoni Editore, Firenze, 1997, p. 6.  
*fig. 4.VI* da G.C. ARGAN, *op. cit.*, p. 7.  
*fig. 5.VI* da AA.VV., *Frank O. Gehry. Tutte le opere*, Electa, Milano, 1998, p.399.  
*fig. 6.VI* da A. SAGGIO, *Frank O. Gehry. Architetture residuali*, Testo e immagine, Torino, 1997, p. 70.  
*fig. 7.VI* da A. SAGGIO, *op. cit.*, p. 69.  
*fig. 8.VI* elaborazioni grafiche di D. Mediati.  
*fig. 9.VI* elaborazioni grafiche di D. Mediati.  
*fig. 10.VI* elaborazioni grafiche di D. Mediati.  
*fig. 11.VI* elaborazioni grafiche di D. Mediati.

*novembre duemilauno*