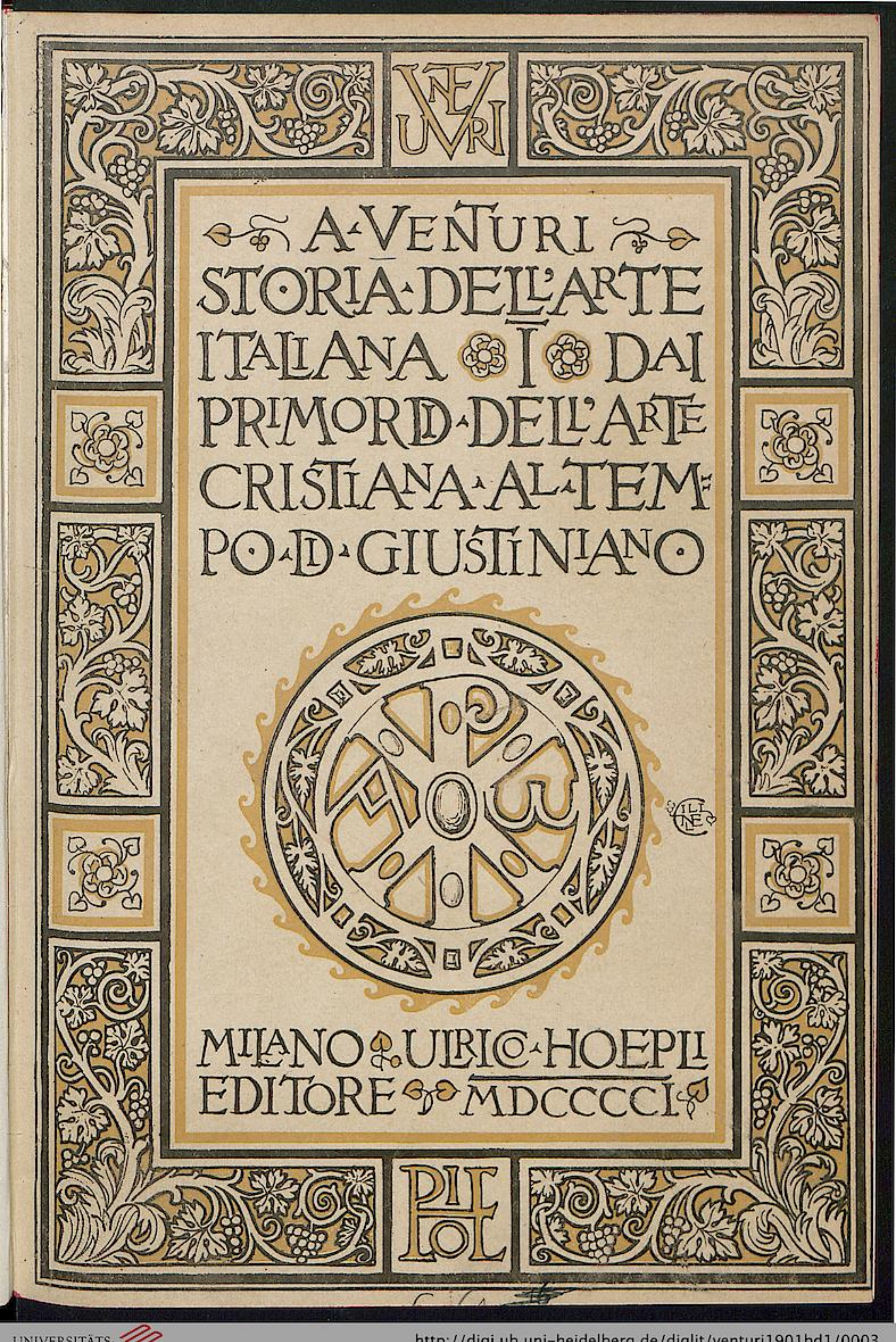


A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

I.

DAI PRIMORDI DELL'ARTE CRISTIANA AL TEMPO DI GIUSTINIANO

CON 462 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1901

Tipografia dell' Unione Cooperativa Editrice
Roma, via di Porta Salaria, 23-A

INDICE

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le pagine delle fototipografie; gli altri indicano quelle del testo.

ITALIA.

ESTERO.

ERRATA CORRIGE.

A pagina 20, *linea* 7, *invece di* Cappella dei Cinque Santi delle catacombe di Priscilla, *leggasi:* Cappella dietro l'abside della basilica dei Santi Nereo ed Achilleo nelle catacombe di Domitilla.

Alle pagine 493 *e* 503, *sotto le figure, invece di* Museo del Louvre, *leggasi:* Biblioteca Nazionale.

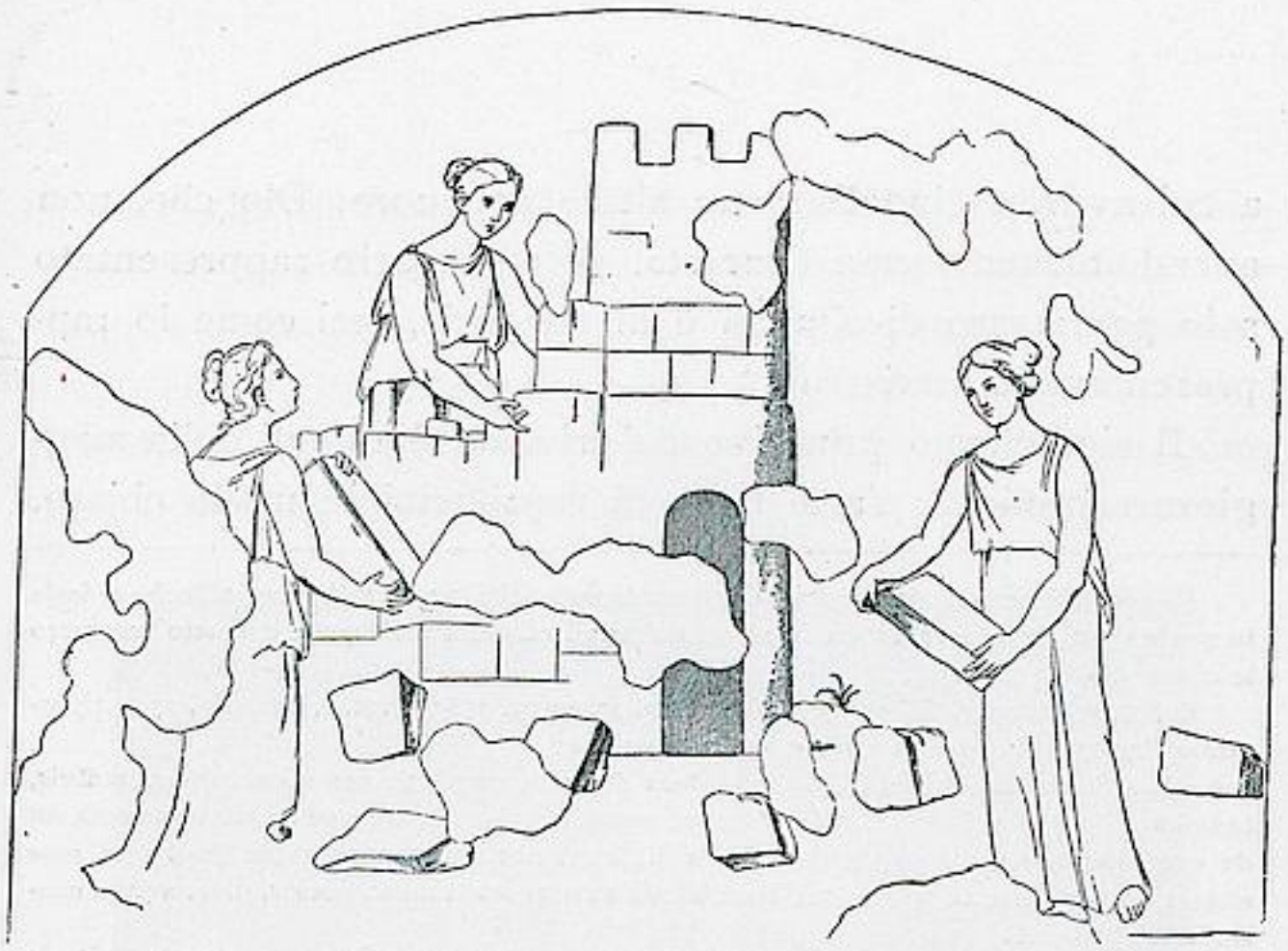


Fig. 1 — Catacombe di Napoli. Affresco. Dal disegno del Garrucci

I.

La pittura primitiva de' cristiani — L'immagine del Buon Pastore — La scultura primitiva cristiana — L'arco di Costantino — Elementi fondamentali delle arti rinnovate dal cristianesimo — Origine nei bassi tempi di rappresentazioni comuni all'arte medievale.

La religione del Nazzareno arrivò dall'Oriente a Roma imperiale, ancora rigida nelle sue forme, avvolta nel mistero dell'infinito, tremante di ritrarre la immagine del Sommo Dio, e paurosa di rendere con forme d'arte i proprî fasti.

La civiltà greco-romana, trasformata dalla religione cristiana, trasformò questa a sua volta, e la fece erede dell'arte antica, dandole forme esteriori, una costituzione che si fondò su quella dell'Impero e l'ellenico elevatissimo sentimento del destino umano. Mentre il cristianesimo si diffondeva nel mondo greco-romano, la filosofia giunse ad una nuova concezione del divino, che si approssimava singolarmente a quella dei cristiani; i pensatori adoravano il Dio

a cui avevano innalzato un altare nel cuore; Dio che, non avendo alcuna forma concreta, poteva essere rappresentato solo per mezzo di simboli e di allegorie, così come lo rappresentavano i cristiani.[1]

Il simbolismo primitivo de' cristiani è quindi della maggiore semplicità; l'arte teme di esprimersi in modo chiaro,

---

[1] Raccogliamo qui alcuni passi degli apologisti della nuova religione, affinchè si veda in quale sfera elevata vagassero le menti de' primi cristiani e in quale concetto tenessero le opere degli artisti.

ORIGENE (*Contra Celsum*, lib. VIII, cap. 17, pagg. 378-79, vol. I, Venezia, 1743) riportando l'accusa di Celso la ribatte in tale maniera:

« Post haec, ait Celsus (*Apud Minutium Felicem*, pag. 25), nos ab altaribus, statuis, templis erigendis abhorrere, quia haec, ut putat, occultae et arcanae societatis tessera est de qua inter nos convenit. Scilicet non vidit apud nos animum cujusque justi ipsi esse altare, ex quo vere et spiritaliter boni odoris suffitus emittuntur, preces, dico, a pura conscientia ablatas...

« Statuae vero et dona deo convenientia non ea sunt quae mechanici fabricant, sed quae a Dei verbo formata et expolita sunt; virtutes videlicet quibus imitamur Primogenitum omnis creaturae, in quo justitiae, temperantiae, fortitudinis, sapientiae, pietatis et reliquarum virtutem exempla sunt...

« Verum ut inter simulacrorum artifices alii opus admirabiliter perficiunt, ut *Phidias* et *Polycletus* et pictores *Zeuxis* et *Apelles;* alii imperfectius illis simulacra faciunt, alii adhuc istis minus sunt periti, et in summa magno discrimine simulacra et imagines fiunt; sic sunt quidam, qui summi dei simulacra melius et perfecte faciant, ita ut *Jupiter Olimpius a Phidia fabrefactus, ne comparari quidem possit ad eum, qui secundum imaginem Dei creatoris constructus est.* Omnibus vero quae in rebus creatis sunt, longe perfectius simulacrum et excellentius in Salvatore nostro est qui dicit, Pater in me ».

Ed altrove (ibidem, cap. 18):

« Conferat igitur quisquis voluerit, altaria, de quibus sermonem feci, cum altaribus, de quibus Celsus, et simulacra in eorum, qui summum Deum pie colunt, animis collocata, cum Phidiae, Polycleti similiumque simulacris; tum perspicue videbit haec quidem inanima esse et injuriis temporum obnoxia; illa vero in immortali anima permanere, quamdiu ea in se permanere vult anima ratione praedita ».

OTTAVIO (pag. 95) risponde a Cecilio quasi nello stesso modo di Origene:

« Putatis autem nos occultare quod colimus, si delubra et aras non habemus? Quod enim simulacrum Deo fingam, cum si recte existimes, sit Dei homo ipse simulacrum? *Templum quod ei extruam, cum totus hic mundus eius opere fabricatus, eum capere non possit? Et cum homo latius maneam intra unam aediculam vim tantae majestatis includam?...* ».

Ed ARNOBIO (*Adversus gentes*) in principio del lib. VI:

« In hac enim consuetis parte crimen nobis maximum impietatis affigere, quod neque aedes sacras venerationis ad officia construamus, non alicujus simulacrum constituamus aut formam, non altaria fabricemus, non dras...

« Numquid Deum delubris aut templorum constructionibus honoramus? »

E LATTANZIO in fine del libro *De Ira Dei:*

« Sit nobis Deo non in templis, sed in corde nostro consecratus. Destructibilia sunt omnia quae manu fiunt. Mundemus hoc templum, quod non fumo, non pulvere, sed malis cogitationibus sordidatur: quod non cereis ardentibus, sed claritate ac luce sapientiae illuminatur ».

E altrove (lib. II, cap. II):

« Quid sibi templa, quid arae volunt? quid denique ipsa simulacra, quae aut mortuorum aut absentium monimenta fiunt? »

e raccoglie anche dalla Giudea segni ideografici, antichissimi geroglifici, che graffisce sulle tombe. Ora è la palma sempreverde, simbolo della vittoria sulla morte, del trionfo delle anime; ora il pavone, creduto incorruttibile dai Santi Padri, il quale esprime la resurrezione; altra volta son pámpini o simboli della terra promessa, della celeste Canaan, e

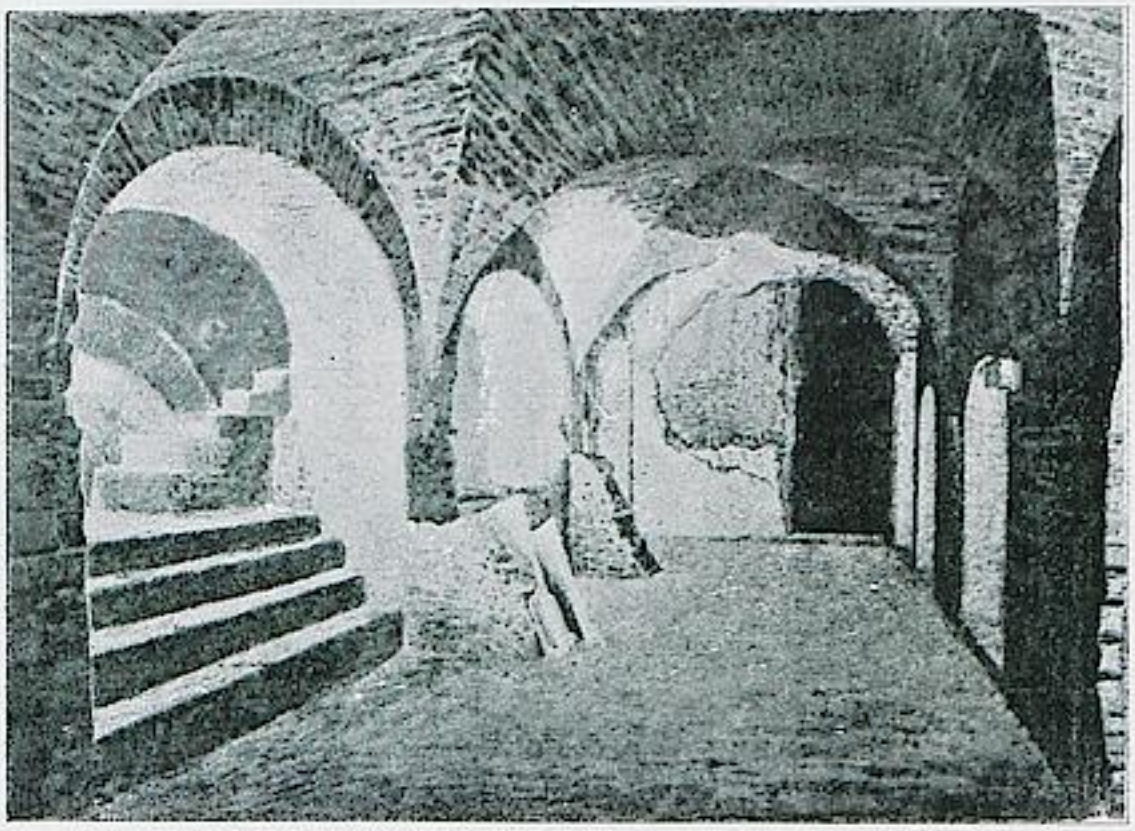


Fig. 2 — Chiesa sotterranea di Santa Priscilla. Interno della cappella greca

più tardi della Chiesa di Dio; poi áncore, simboli della speranza, navigli che si avanzano verso un faro, verso l'eterna *domus;* e la colomba con rami di olivo nel becco, il delfino, secondo le leggende, salvatore de' naufraghi, figura del Redentore istesso. Quando i primitivi cristiani ricorsero all'arte classica, chiesero forme molto semplici: erano perseguitati ed oppressi, e non conveniva loro la magnificenza dell'arte per i ritrovi sotterranei. Al lume delle lucerne e delle faci, nelle necropoli, bastava alle anime pie di vedere abbozzati quegli elementari simboli che s'incontravano dall'Italia alle rive del Nilo e alle vallate della Siria, come in tutte le città cristiane dei morti. Erano le parole della nuova lingua universale della fede. Il pellegrino cristiano, arrivando dalla Grecia

o dall'Africa, trovava i fratelli nelle catacombe di Roma e di Napoli esprimentisi con le formule a lui familiari, con la stessa sua lingua.[1] Qualche volta, nel secondo secolo, quei simboli, maggiormente svolti, sono inquadrati dalle fantastiche decorazioni che arieggiano quelle delle case di Pompei e di Ercolano, a festoni, a ghirlandette, a lunghi steli di fiori, a colonnine, a viticci, a pámpini; ma sempre restava nel cristiano quasi una ripugnanza che il suo pensiero si giovasse di forme proprie della ricchezza e del fasto pagano. Ricordiamo a questo proposito l'allegoria dipinta nelle catacombe di Napoli (fig. 1), tratta dal libro di Hermas: la Chiesa appare ad Hermas, e gli mostra una torre, cui divine vergini innalzavano sopra le acque con pietre bene squadrate e lucenti. Accanto alla torre vi erano altre pietre mal tagliate e con fenditure, le quali erano gettate tra i rottami, o cadevano in una fornace, e altre bianche e rotonde che non si adattavano alla costruzione. « Donna, disse Hermas rivolto alla

---

[1] Bibliografia sulla pittura delle catacombe: Bosio, *Roma sotterranea*, Roma, 1632; Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri de' santi martiri*, ecc., Roma, 1720; Bottari, *Sculture e pitture sacre estratte dai cimiteri di Roma*, Roma, 1737-1754; De Rossi, *Roma sotterranea cristiana*, tomi tre, Roma, 1864-1877; *Bollettino di archeologia cristiana*, ecc., Roma, 1863-1894; Lefort, *Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie*, Paris, 1885; Roller, *Les catacombes de Rome*, Paris, Morel, 1881; Hasenclever, *Der altchristliche Gräberschmuck*, Braunschweig, 1886; Pohl, *Die altchristl. Fresko u. Mosaikmalerei*, Leipzig, 1888; J. Wilpert, *Fractio Panis: La plus ancienne représentation du sacrifice eucharistique à la « Cappella Greca »*, Paris, Didot, 1896; Wiegand, *Eine Wanderung durch die römischen Katakomben*, Leipzig, 1893; J. Wilpert, *Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katakombe des hl. Callistus*, Freiburg in Breisgau, Herder, 1897; Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, 1873-81; Northcote et Brownlow (trad. di Paul Allard), *Rome souterraine*, Paris, 1874; Nortet, *Les catacombes de St-Calixte*, Rome, 1887; Armellini, *Gli antichi cimiteri di Roma e d'Italia*, Roma, 1893; De Rossi, *Imagini scelte della Beata Vergine Maria tratte dalle catacombe romane*, Roma, 1863; Marchi, *I monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo*, Roma, 1844; Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien*, Freiburg, 1891; Idem, *Sulla tecnica delle pitture cimiteriali e sullo stato di loro conservazione*, Roma, 1894 (*Atti dell'Acc. Rom. d'archeol.*, serie II, t. V); Portheim, *Uber den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst*, Stuttgart, 1886; Liell, *Die Darstellungen der alterseligsten Jungfrau und Gottesbärrerin Maria auf den Kunst Denkmälern der Katakomben*, 1887; Peraté, *L'archéologie chrétienne*, Paris, 1892; Kraus, *Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfaengen*, 1873; Idem, *Geschichte der christl. Kunst*, Freiburg, 1895 e segg.; Idem, *Realencyklopädie der christlichen Alterthümer*, Fribourg, 1880-1886; Schultze, *Die Katacomben*, 1882; Lehner, *Die Marienverehrung in den ersten Jahrunderten*, 2ª ed., 1886; Marucchi, *Guides des catacombes romaines*, Paris, 1900; Muntz, *Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétienne*, 1886.

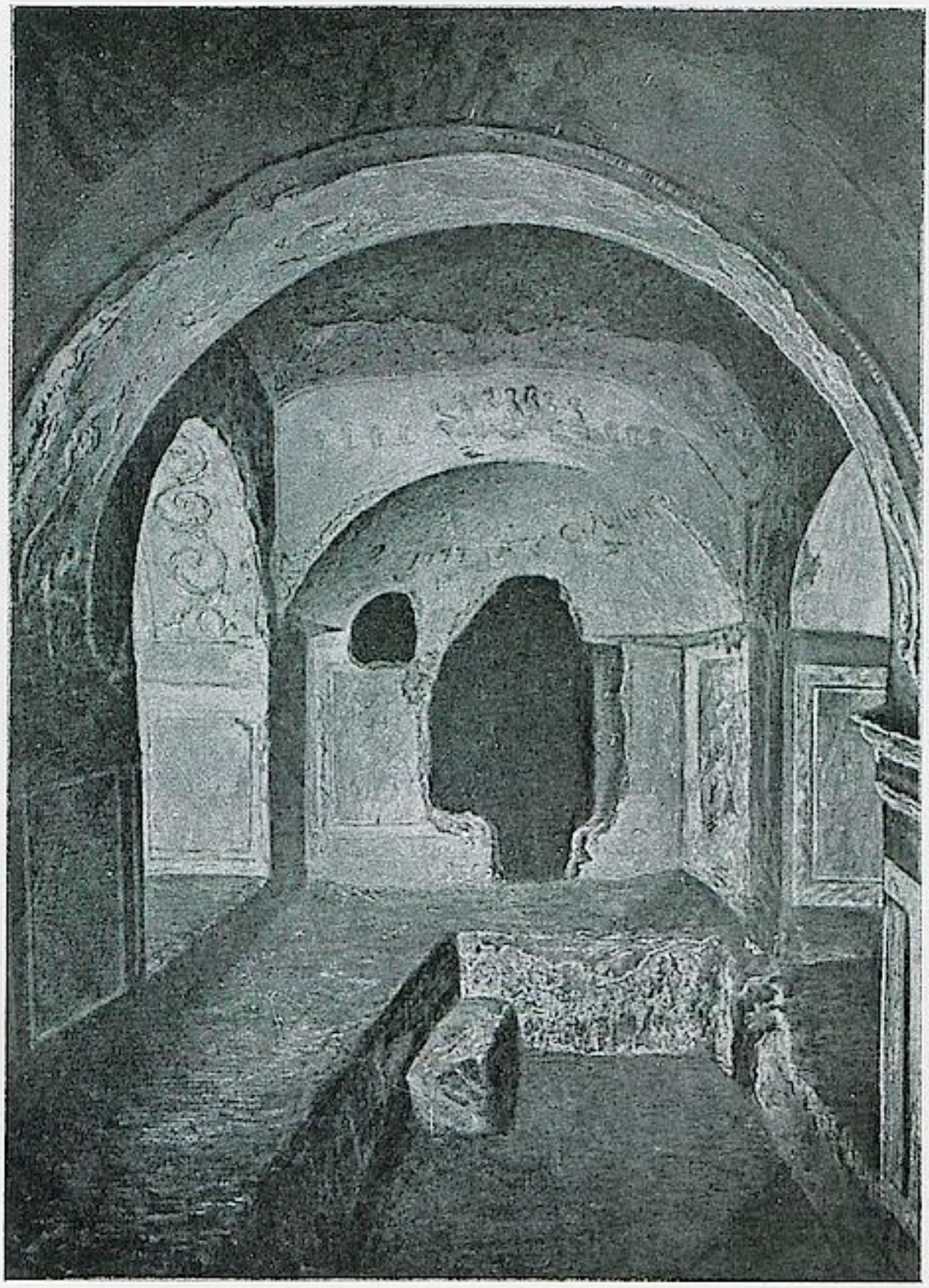


Fig. 3 — Cappella greca (parte col sepolcro-altare)

Chiesa, che mai sono le candide e rotonde pietre inette alla fabbricazione della torre? » Ella rispose: « Quelle pietre sono

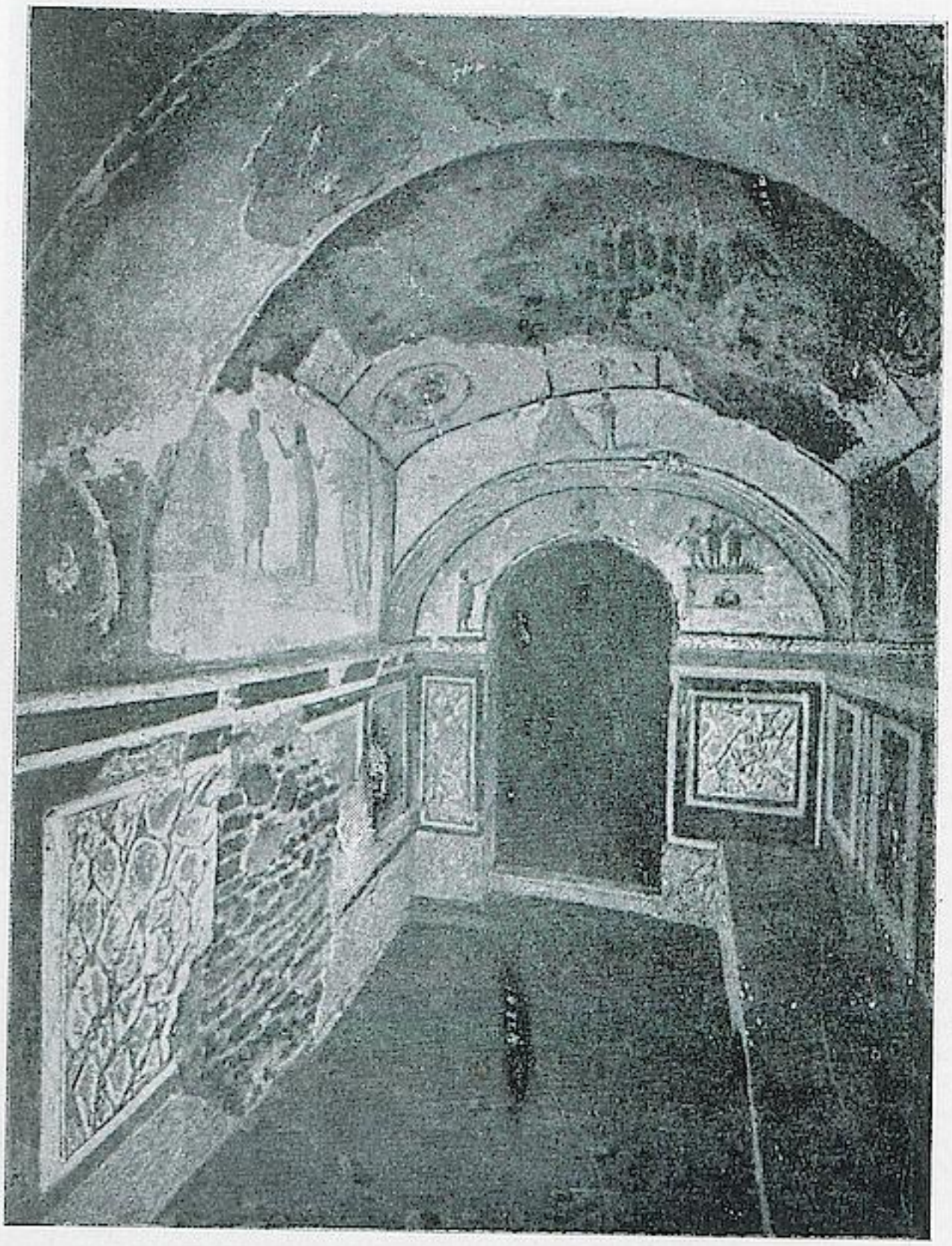


Fig. 4 — Parte dell'ingresso alla cappella greca

i ricchi convertiti alla fede di Cristo; quando arriva la persecuzione, l'amore delle loro ricchezze e de' guadagni li spinge a rinnegare Dio... Quelle pietre saranno utili solo quando, squadrate, si aggiungeranno all'edificio del Signore, così,

come i ricchi non potranno tornare utili a Dio, senza avere ridotte le loro facoltà. Giudica da te: altre volte eri benestante e inutile; ora tu puoi servire a Dio e sei degno di ricevere la vita. Tu dunque sei stato una delle pietre dell'edi-

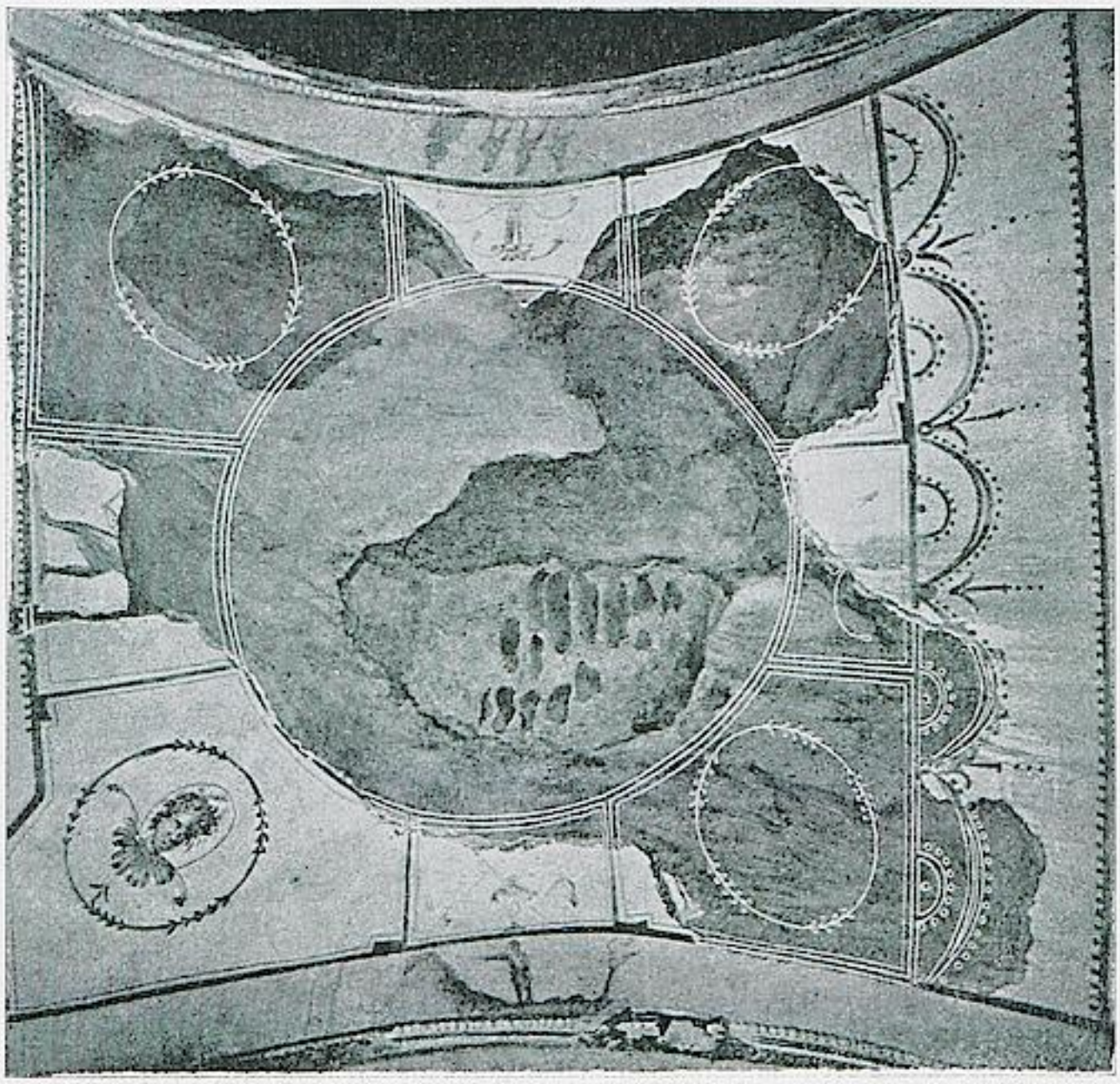


Fig. 5 — Volta della cappella greca (all'ingresso). Principio del II secolo

ficio ». [1] Come questa visione ne insegna, i fedeli dovevano cambiare i tesori della terra con quelli del cielo, acquistar le ricchezze eterne con la povertà. E non cercarono i cristiani il conforto della bellezza: negli atti dei martiri, pubblicati dal Ruinart, si legge che un magistrato si sforzava invano di otte-

[1] SANCTI HERMAE *Pastor*, visione III, nella *Patrologia (series graeca)* del MIGNE, t. II (testo in latino), e nel TISCHENDORF, Lipsia, 1856 (testo greco).

nere dal cristiano un sacrificio alla divinità dell'imperatore. « Ebbene, gli disse infine, indicandogli una statua della Fortuna, sacrifica alla dea tutrice della città; vedi quanto è bella e ridente! ». Ma il martire non mostrò di subirne il fáscino. Bastava al cristiano fissare il mondo delle sue visioni, contemplare scene di gaudio; la primavera, immagine della vita futura, dell'eden eterno, ove le acque zampillavano tra i gigli e le rose; i pavoni, simbolo dell'immortalità, spiegavano la coda gemmata tra i frutteti; i variopinti uccelli pispigliavano tra le piante e volavano a dissetarsi alle limpide fonti. In un tale luogo di delizie, le cinque anime dipinte in un cubicolo del cimitero di Santa Sotere, godono la pace celeste:

Inter odoratos flores et amoena vireta. [1]

Già nello scorcio del I secolo, nell'ipogeo di Santa Domitilla, troviamo qualche raro esempio di composizioni cristiane; e nel II secolo, i cimiteri di Priscilla, Pretestato e Lucina ci mostrano alquanto sviluppati i primi elementi dei soggetti principali nell'allegorismo cristiano. La vigna lavorata dagli spiriti eletti dei morti; la *Fractio panis,* la moltiplicazione dei pani e dei pesci, simboli dell'Eucarestia; l'acrostico dell'ἰχθύς, il mistico pesce, il buon Pastore, che indicano la divina figura del Cristo; la colomba, oppure l'immagine di un'orante, per significare l'anima del beato nella felicità eterna; Daniele fra i leoni, i tre fratelli nella fornace, Susanna riabilitata, il miracolo di Giona, simboleggianti il defunto per cui s'invoca l'aiuto divino contro il demonio; infine, Mosè che fa scaturire con la verga le acque dalla rupe, il paralitico, il pescatore con la lenza, simboli del battesimo. Il ciclo delle pitture delle catacombe, come bene ha dimostrato il Le Blant,[2] è ispirato principalmente dall'idea stessa che informa le liturgie funerarie, da una *commendatio animae* in uso ne' primi secoli del cristianesimo.

---

[1] Draconzio, *De Deo*, I, III, verso 679.

[2] *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*. Paris, 1878.

« Libera, Domine (così si pregava e si prega al letto degli agonizzanti), animam ejus, sicut liberasti Noe de diluvio... — Libera, Domine, animam ejus, sicut liberasti Danielem de lacu leonum. — Libera, Domine, animam ejus, sicut liberasti tres pueros de camino ignis ardentis et de manu regis iniqui. — Libera, Domine, animam ejus, sicut liberasti Susannam de falso crimine ».[1] Il passaggio degli Israeliti del

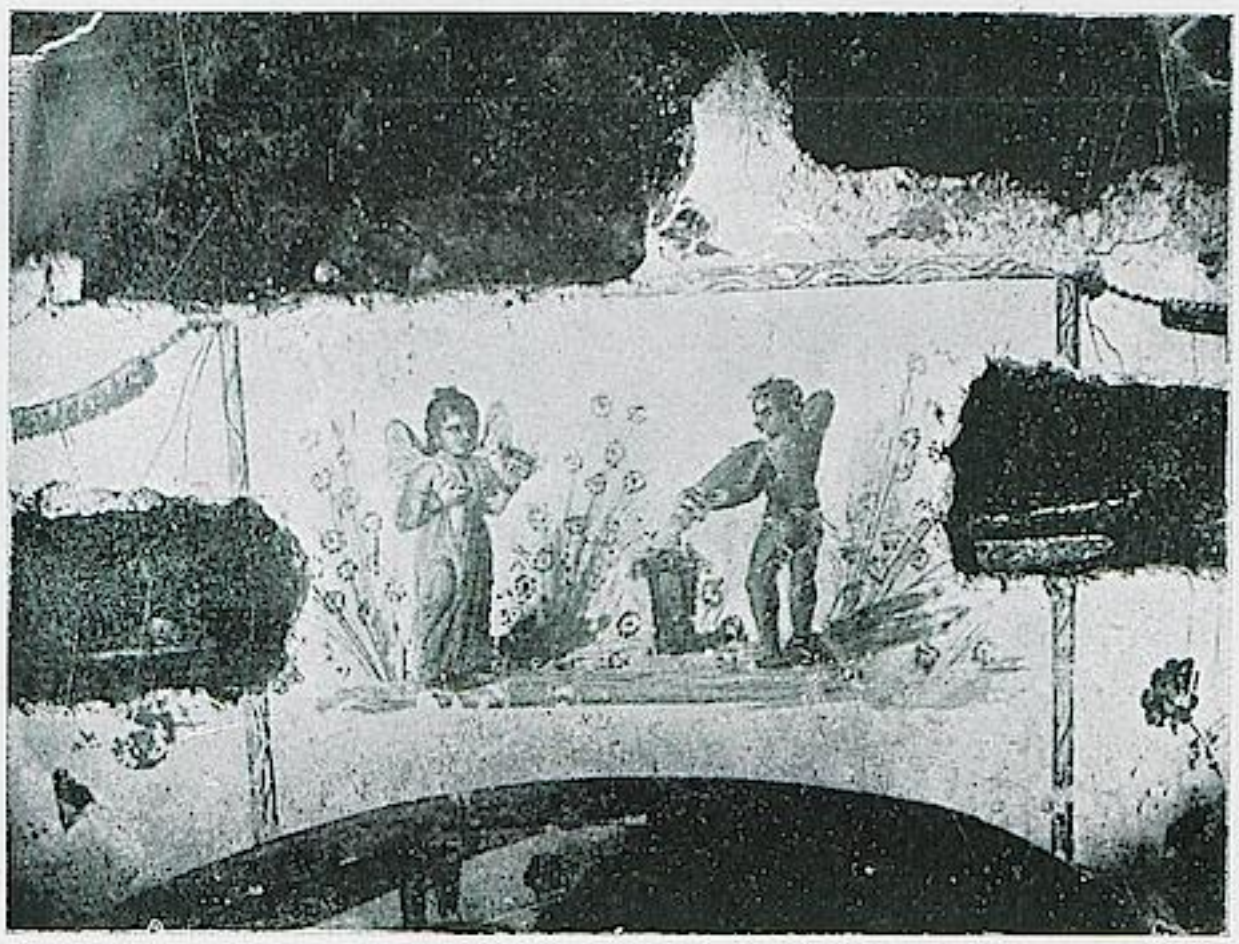


Fig. 6 — Fresco nel cimitero di Domitilla. Principio del III secolo

Mar Rosso è richiamato pure in quelle preghiere, per le anime dei defunti; e così il Sacrifizio di Abramo come tipo dell'assistenza divina (« Libera, Domine, animam ejus, sicut liberasti Isaac de hostia et de manu patris sui Abrahae »); e Lazzaro nell'edicola funebre fasciato come una mummia, quale tipo della resurrezione promessa. « Oh! nostro vero padre, grida più tardi il prode Rolando come un antico cristiano, tu che resuscitasti San Lazzaro tra i morti, e che difendesti

[1] *Breviarium romanum.*

Daniele contro i leoni, salva e proteggi l'anima mia contro tutti i pericoli ».[1]

Al primo terzo del II secolo, nelle catacombe di Santa Priscilla, sulla via Salaria Nuova, fu dipinta la cappella greca (figg. 2, 3 e 4), degna d'essere messa a riscontro, per la bontà dell'arte, co' migliori affreschi di Pompei. La cappella, che ha la forma di una piccola basilica a una navata sola, comprendente tre nicchie, era tutta dipinta. Nella volta, secondo

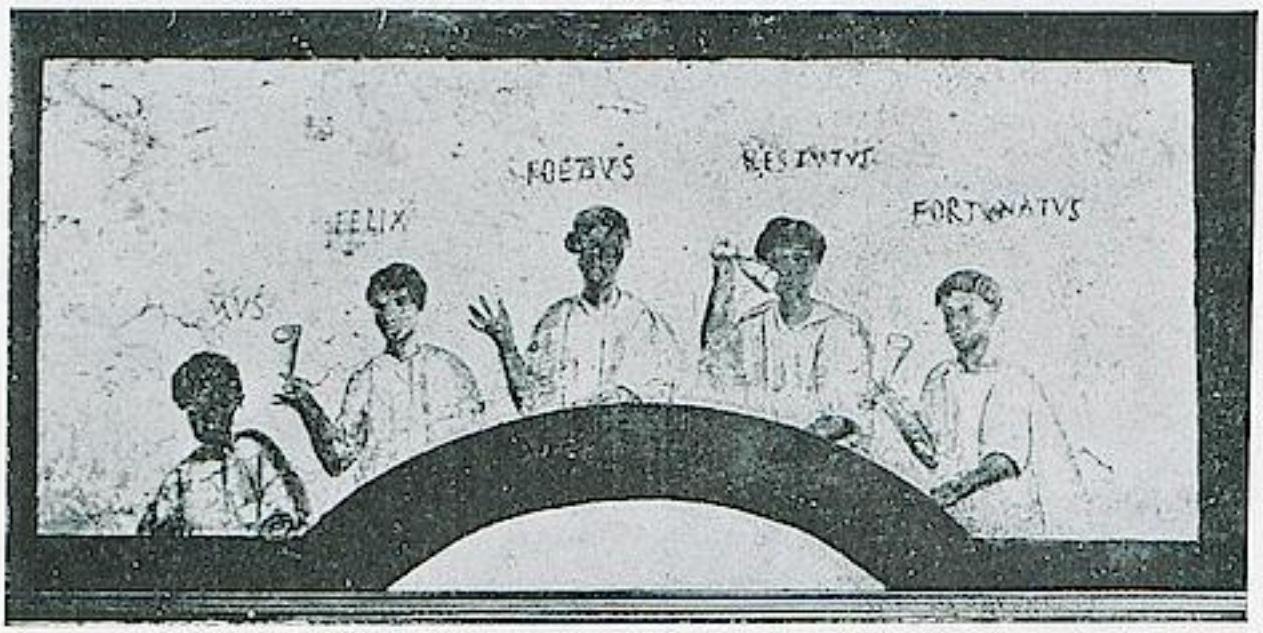


Fig. 7 — Cimitero d'Ostia. Agape funebre

la diligente ricostruzione fattane dal Wilpert[2] (fig. 5), continuavano le rappresentazioni relative ai sacramenti del Battesimo e dell'Eucarestia; ancora vi si scorge un frammento dell'imagine del paralitico. All'angolo destro si vede l'allegoria dell'Estate, in una testa coronata di spighe che faceva riscontro a quelle dipinte negli altri angoli, dell'Autunno, dell'Inverno e della Primavera. Questa rappresentazione delle stagioni troverà poi un largo svolgimento nell'arte cristiana. Nelle catacombe esse sono rappresentate anche dai soli emblemi, come nella cripta del cimitero di Pretestato, in cui si vede la volta divisa in quattro zone, una ornata di rose

---

[1] *Chanson de Roland*, strof. CCIII.

[2] Sono segnate nella ricostruzione in bianco le parti delle riquadrature mancanti.

primaverili, la seconda di spighe, la terza di pámpini con frutta, la quarta di lauri. E là, ove la primavera è raffigurata, non vi è più la fanciulla danzante, ma un giovane in atto di raccoglier rose da un cespo. Ciò nel cimitero di Callisto, mentre in quello di Ponziano la figura della stagione si

Fig. 8 — Fresco nelle catacombe di Priscilla. Metà del II secolo

trasforma in un garzoncello entro un giardino, con un ginocchio a terra, in atto di offrire a Dio un giglio e una lepre. Più spesso le stagioni rappresentano il corso della vita umana. Diceva Tertulliano che il mondo dà continuo saggio della risurrezione umana, perchè ogni giorno la luce si spegne e si riaccende, si oscurano e riscintillano gli astri, e le stagioni, finito il loro corso, lo riprendono subitamente.[1] Valeriano

[1] Tert., *De Resurr. carn.*, c. XII, e *Apolog.*, c. XLVIII.

paragonava il rigido inverno alla vita caduca, la primavera ai tempi sereni, belli di fiori e frutti delle buone opere. Nel cimitero di Domitilla, tra i segni delle stagioni, tra gli steli di fiori, si vede anche, alata e avvolta da una tunichetta, Psiche, allegoria dell'anima elevata dall'amore mistico (fig. 6). È un altro prestito d'arte chiesto dai cristiani ai pagani, che ornarono i sepolcri con le figure e i simboli delle quattro stagioni dell'anno:

Immortalia ne speres monet annus. [1]

Le pareti della nave della cappella greca sono adorne delle rappresentazioni di Mosè che batte la rupe, del paralitico guarito, dei tre fratelli ebrei nella fornace, di Noè nell'arca, di Daniele tra i leoni, del sacrifizio d'Abramo, di tre scene di Susanna, della risurrezione di Lazzaro e della *Fractio panis,* scoperta dal Wilpert, che attribuì tutto il ciclo delle rappresentazioni al periodo di Traiano, o, al più tardi, a quello di Adriano. Nella rappresentazione dell'atto di spezzare il pane liturgico eucaristico, figura della Cena eucaristica o della Comunione, l'artista ha colto il momento del sacrifizio, in cui il pastore, nel convito, divide il pane consacrato per distribuirlo ai fratelli. L'uso della *Fractio panis* è ai tempi apostolici immediatamente prossimo, com'è ricordato nella prima apologia di San Giustino, nel descrivere le adunanze domenicali de' cristiani: « Il giorno del sole tutti quelli che abitano le città o le campagne si riuniscono in uno stesso luogo. Si leggono, fin che il tempo lo permette, le memorie degli apostoli o gli scritti dei profeti. Poi il lettore si arresta, e il presidente prende la parola per fare un'esortazione invitando a seguire i begli esempi citati. Tutti si alzano tosto, e si raccolgono nella preghiera. Infine, terminate le preci, si apportano pane, vino ed acqua; il presidente prega e rende grazie; il popolo risponde con l'acclamazione *Amen*. Si distribuisce a ciascuno una parte

[1] Orazio, Od. VII, 7.

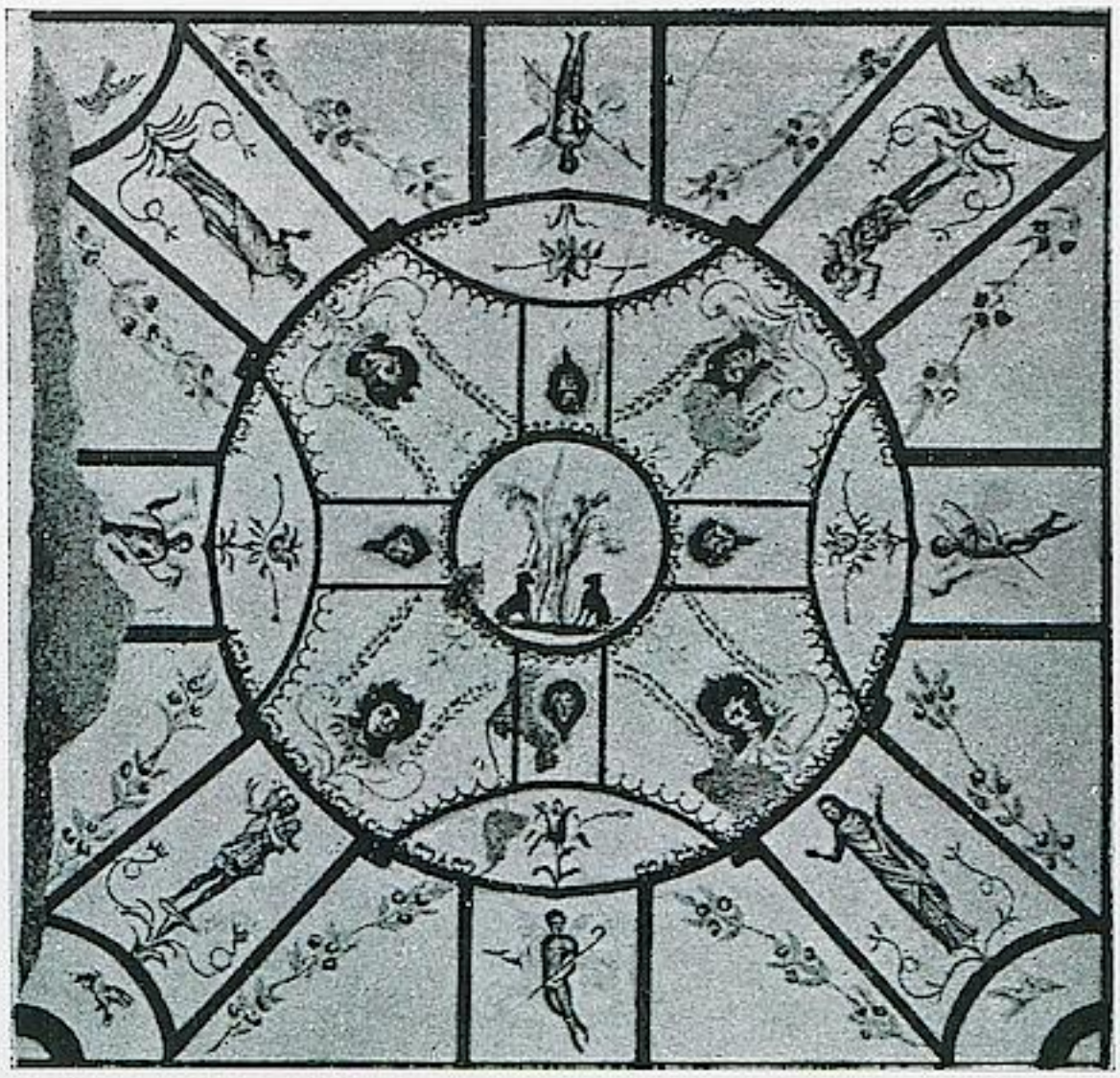


Fig. 9 — Volta della cripta di Santa Lucina (Cimitero di San Callisto).
Prima metà del II secolo

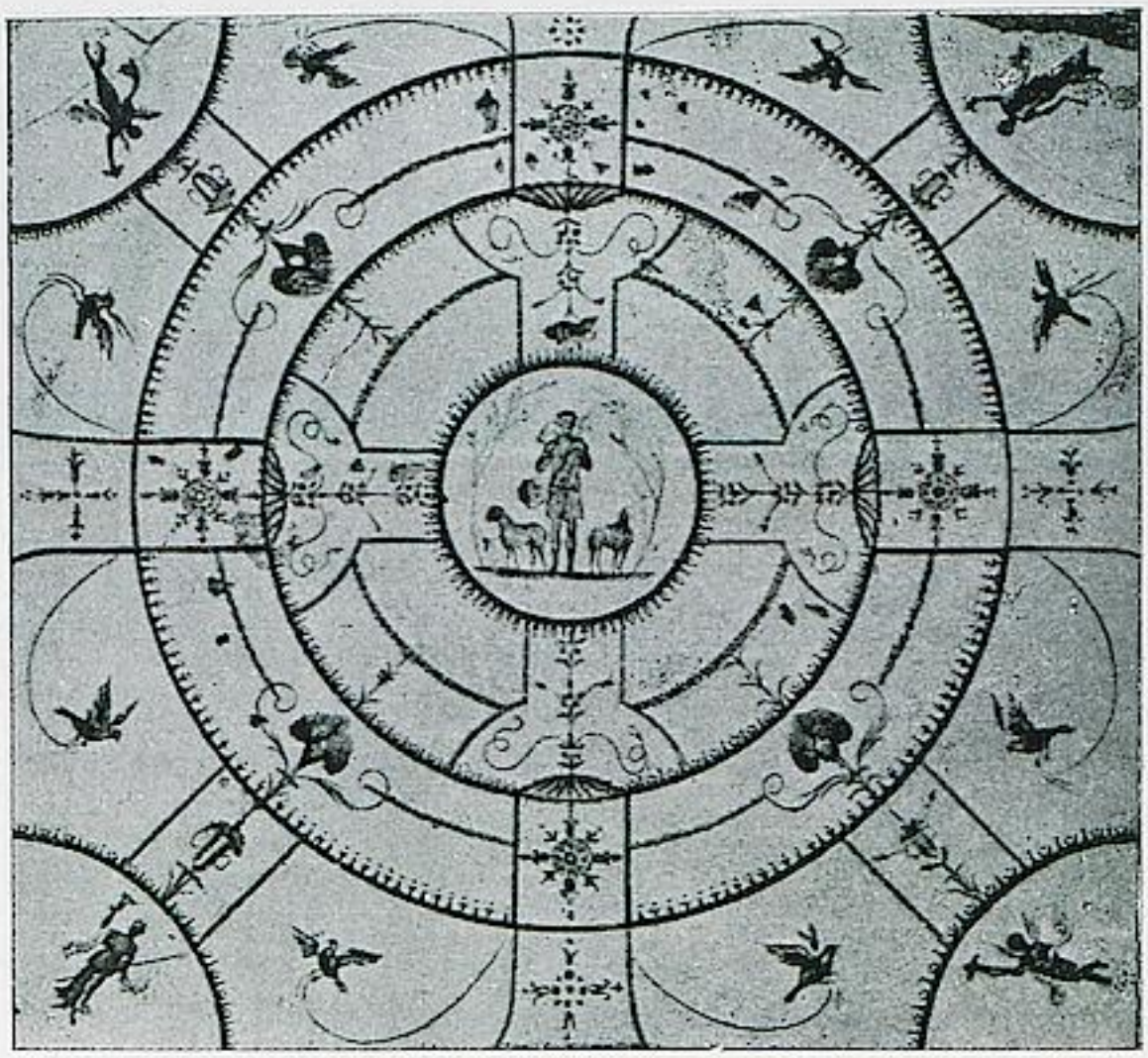


Fig. 10 — Volta nel cimitero di San Callisto (Cappella de' Sacramenti A 2).
Fine del II secolo

degli elementi benedetti, e l'altra che appartiene agli assenti si manda per mezzo dei diaconi ».[1] Benchè guasta dal tempo e dagli uomini, la rappresentazione della *Fractio panis* nella

Fig. 11 — Volta d'una cripta nel cimitero di Santa Priscilla. Fine del II secolo

cappella greca esprime chiaramente nella sua realtà l'agape sacra; sei sono i convitati seduti intorno alla mensa su cui stanno panieri e piatti con vivande, e uno di essi spezza con isforzo il pane.

---

[1] *Origines du culte chrétien. Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, par l'abbé L. Duchesne. Paris, Thorin, 1889.

Non conviene confondere la rappresentazione della *Fractio panis* con l'altra delle agapi fraterne per celebrare il natale

Fig. 12 — Volta della cripta della Madonna, nel cimitero dei Ss. Pietro e Marcellino
Prima metà del III secolo

dei martiri della fede, le quali hanno più specialmente riscontro con le agapi funebri rappresentate ne' cimiteri pagani: esempio, l'affresco del cimitero d'Ostia (fig. 7).[1]

Nella cappella greca si vedono ancora due oranti alternate con due figure virili, e quelle sono un motivo comune nell'arte

[1] V. C. Lud. Visconti, *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 1866, pag. 295 e segg.

cristiana, significante il defunto nella gloria de' cieli, con le mani alzate, oranti per coloro che ancora non vivono in Dio. Ma già, oltre queste rappresentazioni simboliche, si vede l'affresco dell'Epifania nella faccia anteriore dell'arco mediano della stessa cappella.

L'arte tentò così, per la prima volta forse, una scena storica della vita del Cristo: la Vergine, in catedra d'onore, è acconciata come una imperatrice; i Magi, in costume orientale, coi doni chiusi tra le mani, s'affrettano verso il Divin Bambino avvolto in fasce nelle braccia materne.

Non molto tempo dopo, nelle catacombe di Priscilla venne figurata la Vergine nell'opulenza di forme della donna feconda

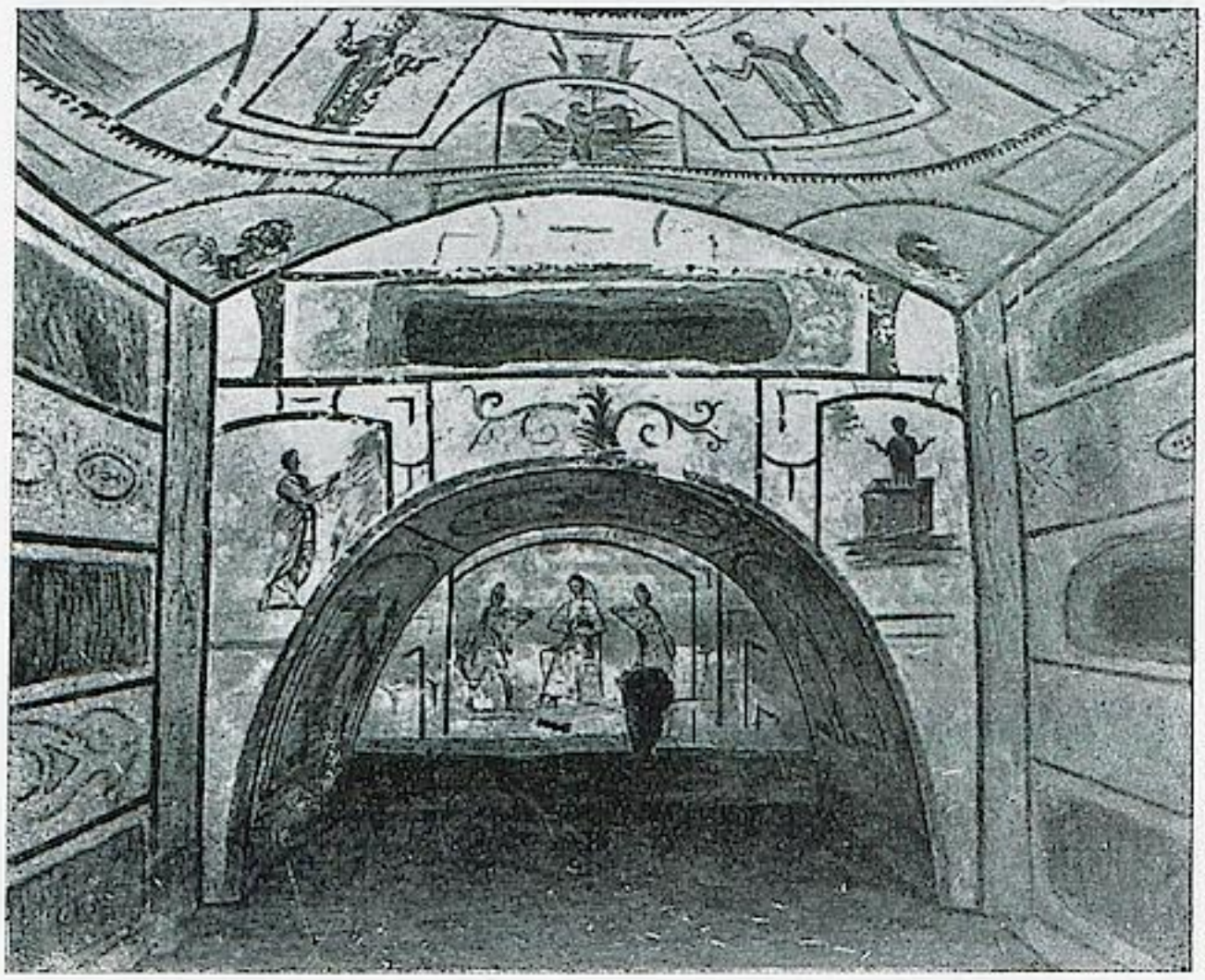


Fig. 13 — Veduta di fondo alla cripta suddetta della Madonna

e con la tenerezza della madre (fig. 8), avente in braccio la creaturina ignuda che le si aggrappa al seno, e volgesi ratta, guardando con grandi occhi dietro a sè, quasi per mettersi

a difesa del nutrimento; mentre la madre ripiega soave il capo, e circonda il nato suo con le braccia protettrici. Qui, come altrove, l'arte cristiana prelude all'arte che fiorirà molti secoli dopo, segna le forme che più tardi splenderanno in piena luce, determina tipi e rappresentazioni che poi il medio

Fig. 14 — Volta d'una cripta nel cimitero ostriano. Prima metà del IV secolo

evo ora nasconde, ora traveste, e che l'età moderna discopre e ravviva.[1]

L'eleganza delle pitture pompeiane si rivede ancora nella volta della cripta di Santa Lucina, della prima metà del II secolo (fig. 9), tutta a ornati leggeri e ricchi, a ciocche di fiori e frutta, con genietti alati, con quattro teste inghir-

[1] A. Venturi, *La Madonna*. Milano, Hoepli, 1900.

landate dagli attributi delle stagioni, e con pavoni che spiegano la coda occhiuta: in mezzo, Daniele nella fossa dei leoni; negli angoli, alternativamente il Buon Pastore e la orante. Altre due volte di cimiteri della fine del II secolo, quelle in San Callisto e in Santa Priscilla (figg. 10 e 11), ci mostrano semplificata la decorazione e geometrizzata. Nella volta della cripta della Madonna nel cimitero dei Santi Pietro e Marcellino, della prima metà del secolo III, le rappresentazioni figurate, ossia le scene di Giona,[1] rubano troppo spazio alla decorazione (figg. 12 e 13); e così dicasi della volta d'una cripta nel cimitero ostriano (fig. 14), ove alle linee sottili, agili, volanti de' primi tempi si sostituiscono riquadrature sempre più grosse; alle forme leggiere, liete, aggraziate e ben distribuite, altre gravi, pesanti e piene.[2] Il ritmo classico veniva meno: l'arte non fioriva più tra i segni del compasso e della squadra; e le figure, perduta la salda forma, incerte nei contorni, divenivano ombre della realtà. Si confronti la orante della seconda metà del secolo III nel cimitero di Callisto (fig. 15) con l'altra della vigna Massimi in via Salaria Nuova (fig. 16), e si vedrà il progresso veloce della decadenza: nella prima par che la figura s'innalzi piena d'entusiasmo dalla terra; nella seconda sembra far atto di sorpresa. Quella si estolle in un cerchio luminoso e le risuona intorno la formola acclamatoria dell'iscrizione sepolcrale; sta questa come una mummia innanzi alla sua cassa: è una gran dama, ornata da un lungo velo, da una corona sul capo e da ghirlande lungo la persona e le maniche. Tanta ricchezza ci dice trascorsa l'èra de' martiri. Avrebbe considerato il focoso e austero Tertulliano: « Può dubitarsi che braccia abituate a portare ricche armille fossero

---

[1] Nella volta qui riprodotta sono le seguenti rappresentazioni: Giona gettato al pistrice; Giona rigettato sur uno scoglio; Giona pensoso sotto la *cucurbita*.

[2] In questa volta sono le seguenti rappresentazioni: nel mezzo il Buon Pastore; sugli archi Mosè che batte la rupe, Giona sotto la cucurbita, un'orante, Adamo ed Eva sotto l'albero fatale.

Fig. 15 — Orante in un arcosolio nel cimitero di San Callisto
Seconda metà del III secolo

capaci di portare il peso di catene, che membra ornate di nastri potessero sostener le torture, e che teste coperte di gemme non isfuggissero il passar della scure ».

Probabilmente l'orante del cimitero della vigna Massimi è un ritratto della defunta, così come, forse, è quello di Veneranda introdotta nella gloria del cielo, nel paradiso fiorito dalla martire Petronilla (fig. 17), dipinta nella cappella dei Cinque Santi delle catacombe di Priscilla. Siamo ben lontani ad ogni modo dai ritratti romani scoperti nelle tombe del Fayum in Egitto. Presso alle due figure stanno i rotuli delle Sante Scritture; non ancora nella forma di *codex*, che divenne tanto usitata nelle comunità cristiane. Erudita nella scienza divina, Veneranda s'inoltra nel gaudio, e la pia benigna martire la introduce nell'*aeterna domus*.

Nel secolo III le rappresentazioni nelle catacombe si complicarono alquanto per l'avvenuto rifiorimento dell'arte ai dì dei Flavii, di Traiano, di Adriano e degli Antonini e il favore che già aveva ottenuto per il convertirsi alla fede di personaggi potenti e della medesima famiglia imperiale, come Domitilla e Flavio Clemente.[1] Si nota un predominio crescente dei tipi biblici, ma ad un tempo un esaurimento graduale dell'arte, dal secolo III al IV.

Dalla metà del secolo III all'incirca, nelle catacombe di Priscilla, si vede la più antica rappresentazione del primo peccato, la quale rimane tipica nell'arte cristiana, sino ai tondi che adornano i basamenti delle ancone d'altare nel principio del secolo XVI; questa scena, tanto nelle catacombe come in altri monumenti dell'antichità cristiana, fu coordinata ad altre relative alla resurrezione, chè all'idea della morte si associò sempre quella della grazia. E la grazia divina è simboleggiata nel pesce che Tobia ha raccolto dal fiume e offre all'arcangelo, nell'affresco del secolo III al cimitero di Trasone.

---

[1] De Rossi, *Le catacombe*, I, 197.

Fig. 16 — Orante nel cimitero della vigna Massimi in via Salaria Nuova
Prima metà del IV secolo

Le scene del Nuovo Testamento, quali l'Annunciazione, la Natività, l'Epifania, si fanno meno rare; e in esse l'imagine di Maria non rende le sembianze della storica Madre del Redentore, ma è il simbolo astratto d'una Vergine purissima, Madre di Dio, alla quale i cristiani tributavano

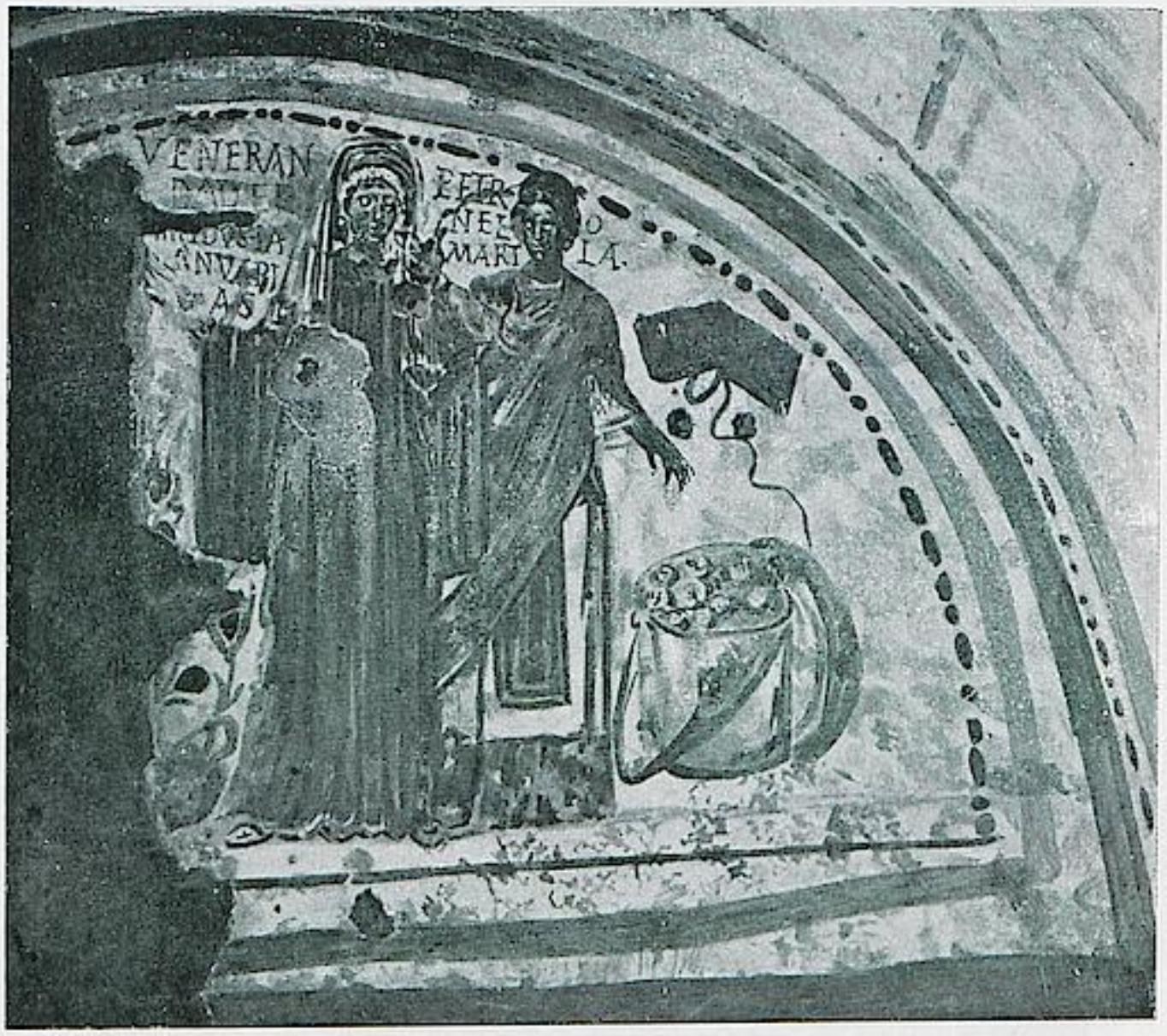


Fig. 17 — Fresco nelle catacombe di Santa Priscilla

onore: la donna profetata da Isaia e figurata nell'Antico Testamento. Avvicinandosi l'èra costantiniana si cominciarono pure a figurare alcuni tipi di santi, in modo simile ai ritratti dei celebri scrittori che adornavano, entro clipei, le biblioteche dei Romani; e quei tipi stessi furono rappresentati con vivi accenti di realtà, dimostrandosi a quel modo che l'arte romana, anche nella decadenza, lasciava trasparire la propria virtù nel dar forme concrete agli eroi del cristiane-

Fig. 18 — Moscoforo greco
(Museo di Atene)

Fig. 19 —Ermes crioforo
(Raccolta del senatore Baracco in Roma)

Fig. 20 — Ermes crioforo pagano
(Museo del Louvre, Parigi)

Fig. 21 — Museo del Laterano, Roma

simo, di cui non conosceva le sembianze neppure per tradizione.

Le pitture delle catacombe sono ad affresco, generalmente sopra intonaco di calce mista a polvere di marmo, sovrapposto ad altro preparato con calce e pozzolana. Graffito sull' intonaco il disegno dell'opera sua, il pittore la eseguiva a colori. Ma più ci approssimiamo alla decadenza, più il disegno è incerto e negligente; il rinzaffo dei muri vien fatto con materiale inferiore, tanto che, secondo il Wilpert, si può stabilire la norma che la bontà del materiale è segno di antichità. « Nei primi tempi lo stucco è di un bianco candido, e i colori sono fini e puri, come si vede nelle pareti delle migliori case pompeiane; più tardi l'intonaco perde quel candore ed assume un color grigio, e nei colori vien meno la primitiva purezza e finezza ».[1] Aggiungasi che la mancanza della luce e l'angustia dei luoghi permisero soltanto rappresentazioni abbozzate e incompiute; e l'umidità, la divozione dei fedeli, la barbarie distrussero gran

[1] J. Wilpert, *Sulla tecnica delle pitture cimiteriali e sullo stato della loro conservazione.*

parte di quei segni delle pure idealità cristiane. Appena nel graffito sullo stucco di un arcosolio si ricorda il nome d'un pittore e de' suoi aiutanti che ornarono la platonia *ad catacumbas:*

MVSICVS CVM SVIS LABVRANTIBVS VRSVS
FORTVNIO MAXIMVS EVSE[*bius*]...

Ed in una iscrizione, che fu messa in opera nell'ambone

Fig. 22 — Buon Pastore, scavato presso porta San Paolo in Roma

dell'Evangelo nella basilica di San Lorenzo fuori le Mura, si trova il nome di Prisco pittore:

LOCVS PRISCI PICTORIS.

E in un'altra, esistente nel Museo Lateranense, ove si richiama il nome del neofito FELIX, che, dopo aver vissuto ventidue anni immacolato, uscì di questa vita, sono scolpiti due pennelli, un compasso e lo stile. [1]

In generale le imagini delle catacombe non erano fatte espressamente per il culto. Ciascuna di esse non val nulla per sè, ma per l'alto significato che adombra; ciascuna composizione, ciascuna imagine è come un'invocazione che i fedeli innalzavano a Dio. Quel ciclo di composizioni, ripetuto in tanti luoghi delle catacombe e sempre con le stesse forme, doveva certamente imprimersi nell'animo di chi, rozzo e ignorante, uscito appena dal paganesimo, non avrebbe potuto, col solo mezzo della spiegazione orale dei libri sacri, arrivare a concepire interamente l'altezza della religione cristiana, nè serbarne nella mente tutte le massime.

In tal modo i primi cristiani soddisfacevano a due forti bisogni: l'uno, di dare una semplice, chiara e sensibile dimostrazione delle massime eterne proclamate dal Cristo; l'altro, di porre innanzi allo sguardo dei pagani convertiti alla fede cristiana imagini che, come meglio si poteva, colmassero il vuoto troppo profondo, lo squallore che quei neofiti avrebbero trovato nella nuova religione, specialmente se avvezzi, per pietà o superstizione, a ricorrere ai simulacri degli Dei. Ciò da principio, perchè col procedere del tempo l'ammirazione per la bellezza, in terra romana, non dovette contrastar più agl'ideali del cristianesimo. Ricordiamo che s'arrivò ai giorni in cui il poeta Prudenzio non guardava più con orrore le imagini dei Numi:

Marmore tabenti respergine tincta lavate,
O proceres: liceat statuas consistere puras
Artificum magnorum opera, haec pulcherrima nostrae
Ornamenta cluant patriae . . . . . [2]

Tutte quelle pitture, pur conservando tipi e forme delle

---

[1] J. Wilpert, op. cit.
[2] Lib. I, *Contra Symmacum.*

Fig. 23 — Statua del Buon Pastore (Museo Lateranense in Roma)

figure pagane e lo stesso gusto classico nell'ornato, sono di molto inferiori a quelle che contemporaneamente abbellivano i templi degli Dei e le case dei potenti; ma bisogna prima di

Fig. 24 — Buon Pastore, nella cripta di Santa Lucina. Prima metà del II secolo

tutto pensare che esse non avevano lo scopo di allietar la vista, e che l'arte, pur seguendo le sue tradizioni, si sforzava a subordinarsi all'idea. Erano eseguite in luoghi sotterranei, ed in molti casi per il volgo, cui era sufficiente

qualunque segno che gli servisse d'anello di congiunzione fra i nuovi usi e gli antichi.

Era l'agape eterna, erano le promesse divine raffigurate sotto agli occhi suoi: l'agape eterna, come un prigioniero cristiano vide in sogno allor che gli apparve Agapio mar-

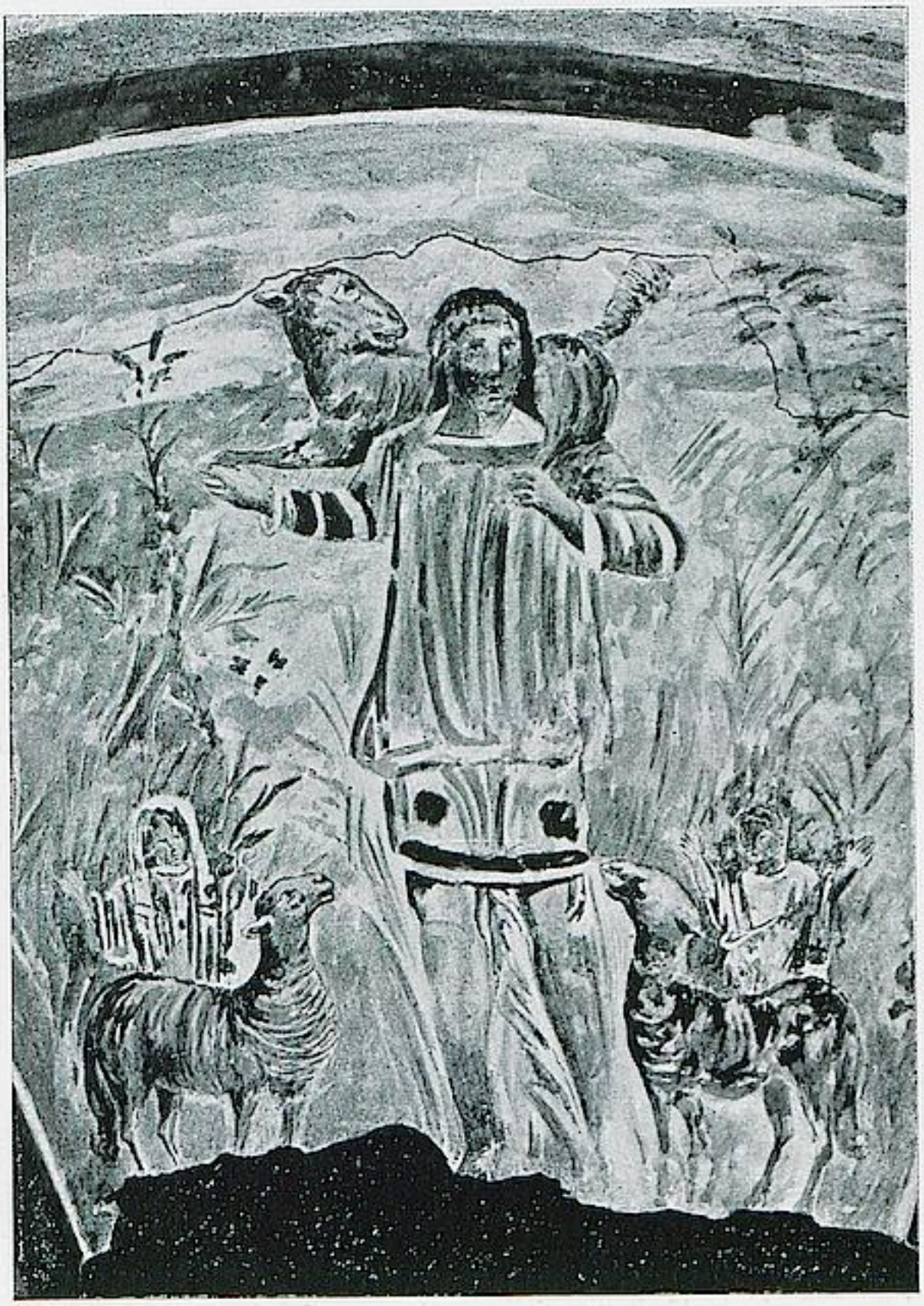


Fig. 25 — Buon Pastore, in un arcosolio del cimitero di Santa Domitilla
Prima metà del IV secolo

tire:[1] « Il suo volto, racconta, splendeva di gioia; e io mi vidi rapire, col mio compagno di carcere, dallo spirito d'amore e di carità, per prender posto al banchetto celeste. Innanzi a noi accorse uno dei fanciulli gemelli che, tre giorni prima, erano stati decollati con la madre. Una corona di rose vermiglie circondava il suo collo, e la sua destra teneva una palma verde e fresca. Rallegratevi, ci disse, trasalite d'allegrezza, perchè domani voi cenerete con noi ».

Altra volta era il Buon Pastore, come lo vide, assorta, Santa Perpetua: « E vidi un giardino d'immensa estensione, e in mezzo al giardino un uomo a sedere, alto di statura e in abito di pastore, che mungeva le sue pecorelle: ed erano intorno a lui molte migliaia di persone vestite di vesti bianchissime più che neve. Alzò il capo verso di me, e mi guardò, e mi disse: — Sii la benvenuta, figliuola — e mi chiamò, e mi diede come una piccola fettina di quel cacio che faceva col latte che mungeva: io la ricevetti con le mani giunte, e la mangiai; e tutti quelli che stavano intorno dissero: *Amen.* A questo suono di voci mi risvegliai, e m'accorsi che ancora masticavo un non so che di assai dolce ».[2]

Altra volta era l'oasi celeste indicata dal pittore delle catacombe, alla quale, oltrepassato lo spazio di questo mondo, il cristiano doveva giungere portato lieve lieve dagli angioli, come sul dolce pendio d'una collina. « Si scoperse, aveva raccontato Santa Perpetua, dinanzi a noi un giardino di grandezza ed estensione immensa, entro cui erano alberi di rose e ogni maniera di fiori senza numero. L'altezza e la forma degli alberi pareva quella de' cipressi, e da questi alberi cadevano le foglie continuamente, ed era grandissimo diletto a vedere ». E San Felice, martire nella Gallia, similmente narrava come si fosse scoperto innanzi

---

[1] *Passio Ss. Jacobi, Mariani et aliorum martyrum in Numidia,* § XI (*Acta sincera et selecta primorum Martyrum,* pag. 228).

[2] *Acta sincera* citati del Ruinart.

Fig. 26 — Bassorilievo dell'arco di Costantino. Espugnazione di Susa

Fig. 27 — Bassorilievo dell'arco di Costantino. Sconfitta di Massenzio a Ponte Milvio

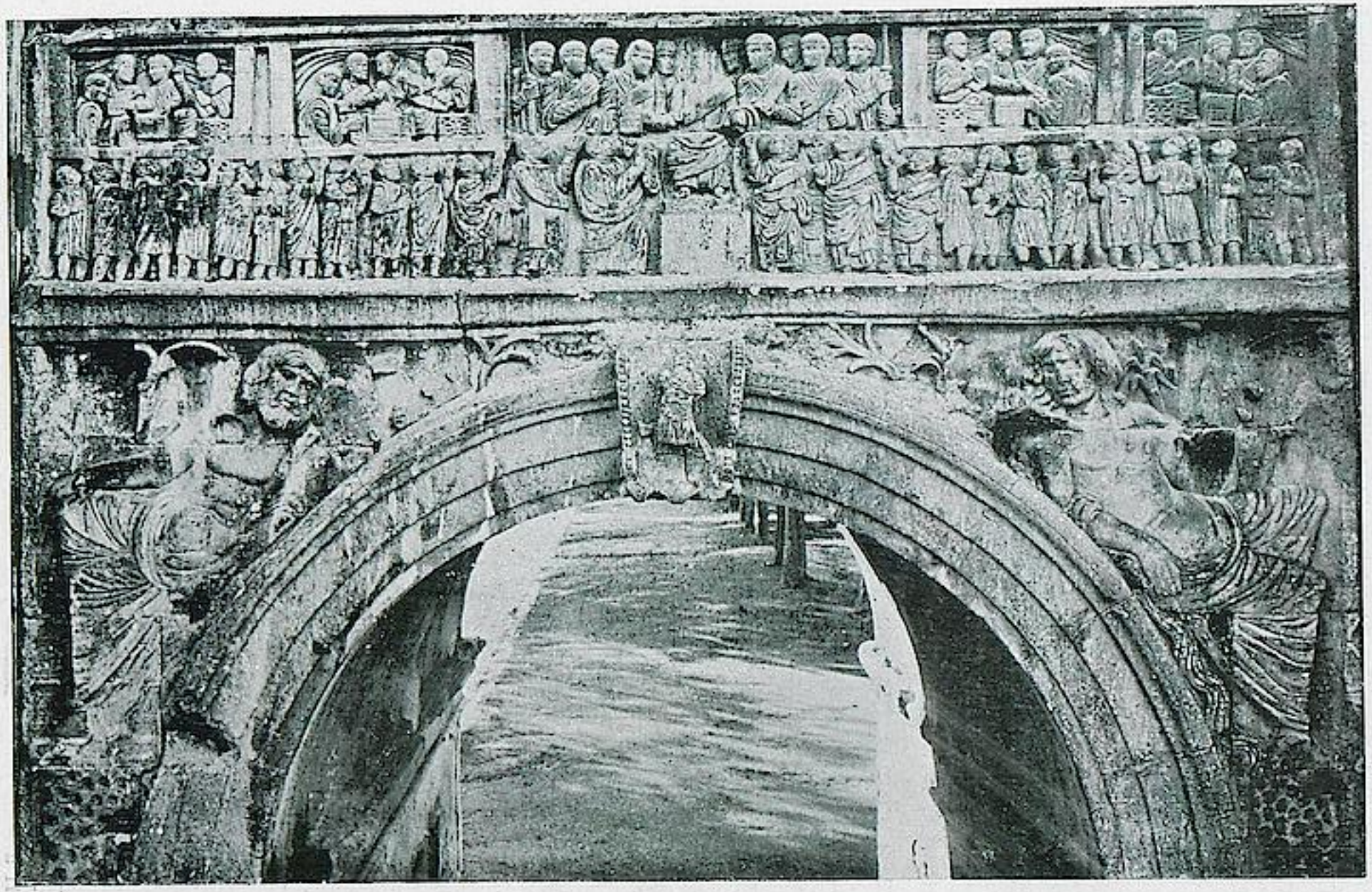


Fig. 28 — Bassorilievo dell'arco di Costantino. Il *congiarium*

a' suoi occhi « un luogo inondato di celeste luce sparso di innumerevoli fiori d'indescrivibile bellezza, inebriante per i profumi, con tabernacoli scintillanti di pietre preziose che avevano lo splendore degli astri; cinque agnelli candidi come neve pascevano in quella beatitudine ». [1]

* * *

L'amore della natura mosse i cristiani del secondo secolo a trarre dall'arte classica, dalle rappresentazioni pastorali e della vita campestre che Teocrito e Virgilio avevano cantata, l'immagine del Buon Pastore. [2] Ai tempi di Adriano era anche diffusa in Roma l'opera di Calamide, che aveva fissato il tipo del Dio pastore, di Ermes, il quale, secondo una leggenda, salvò da peste Tanagra portando una pecora

---

[1] *Passio Ss. Felicis, Fortunati et Achillaei* (§ 3 Bolland., 23 aprile). Anche negli atti di Santa Dorotea, dei Santi Montano e Lucio; negli scrittori ecclesiastici, nelle iscrizioni, nella liturgia funeraria trovansi descritte le delizie del *Paradisus lucis* (V. Ed. Le Blant, *Les actes des martyrs*. Supplément aux *Acta sincera* de Dom. Ruinart, Paris 1882 e segg.).

[2] Bibliografia sulle divinità criofore e il Buon Pastore:

Salomon Reinach, *Enfant criophore, statuette en bronze du cabinet des médailles* (*Gazette archéologique*, Paris, Lévy, X^e année, 1885, pag. 215 e segg.); Daramberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, t. I, Paris 1877 (articolo *Aristaeus*); A. Milchhoefer, *Bronzi arcaici di Creta* (*Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, Roma, 1880, pag. 213); Karl Friederichs, *Apollon mit dem Lamm*, Berlin, 1861; Alphonse Veyries, *Les figures criophores dans l'art grec, l'art greco-romain et l'art chrétien*, Paris, Thorin, 1884 (*Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, t. XXXIX); Théophile Roller, *Les catacombes de Rome* (*Histoire de l'art et des croyances religieuses pendant les premiers siècles du christianisme*, I vol., Paris, Morel, pag. 263 e segg.); Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, vol. V, Prato, 1879; vol. VI, Prato, 1880, tav. 428; Bayet, *Recherches sur la peinture et la sculpture chrétienne en Orient*, Paris, Thorin, 1879 (*Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, t. X, pag. 30); Kondakoff, *Monumenti bizantini di Costantinopoli* (in russo), Odessa, 1886, pag. 229; Spencer Northcote a. Brownlow, *Roma subterranea*, London, 1879, II, pag. 229; Kraus, *Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer*, Freiburg, 1882-1886, II, pag. 588; Idem, *Geschichte der christlichen Kunst*, Freiburg, 1859, vol. I; De Rossi, *Statua del Buon Pastore scoperta in Roma presso la porta Ostiense* (*Bull. d'archeologia cristiana*, Roma, 1887, serie IV, a. V, pag. 136; articolo replicato nel *Bullettino archeologico comunale*, 1889, Roma, a pag. 131 e segg.); De Rossi, *Una statua del Pastor Buono a Costantinopoli* (*Bullettino* suddetto, 1869, pag. 47); De Rossi, *Roma sotterranea*, I, pag. 346; II, pag. 235; III, pag. 439; Homolle, *Statuette du Bon Pasteur* (*Revue archéologique*, Paris, Didier, 1876, XVII a XXXII vol.); Bergner, *Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst*, Berlin, 1890; Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans*, Leipzig, 1890, pag. 38 e segg.; Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris, 1877 (articolo *Le Bon Pasteur*, pag. 584); Idem, *Étude archéologique sur l'agneau et le Bon Pasteur*, Mâcon, 1860, pag. 56-88.

Fig. 29. — Bassorilievo dell'arco di Costantino. L'allocuzione imperiale

sulle spalle torno torno alla città. Questa imagine trasse origine dal costume di raffigurare gli offerenti alla divinità; e quindi ebbe dapprima un significato non pastorale, e l'agnello quel della vittima da apprestarsi al sacrificio, e non di compagno al Dio pastore (figg. 18, 19). Il tipo di Ermes crioforo, consacrato dall'arte antica, ricevette la consacrazione cristiana, e rappresentò Cristo medesimo. Nelle pitture di Pompei, nelle sculture romane il Dio crioforo sembra ritrarre della rusticana lasciva natura del fauno o del satiro (fig. 20); nell'arte cristiana — esempio il classico Buon Pastore del Laterano (fig. 21) — sembra ispirato alle parole di San Gregorio Nazianzeno, che descrivono l'inquieta sollecitudine del pastore, il quale, asceso sur un monticello, riempie l'aria del suono melanconico della siringa, finchè non ha radunato il disperso gregge. Al Dio crioforo, che sembra uscire dal baccanale, e al Dio che porta la pecora al sacrifizio o al macello, si contrappone il meditabondo villico cristiano, che sogguarda con amore l'agnello e lo porta a salvamento. Mentre il crioforo pagano esprimeva il grossolano naturalismo della Campania, il Buon Pastore rappresenta il povero o lo schiavo umile e pensoso, cui Gesù aveva aperte le braccia. Tale imagine è la più frequente nei monumenti cristiani dei primi secoli del cristianesimo: nei sarcofagi e nelle lucerne, come negli affreschi e nei graffiti degli epitaffi; e fu comune a Roma, come in Grecia, nella Tracia, sulle sponde del Bosforo, ovunque correva la parola di carità del Nazzareno.

È ignota la provenienza della statua del Museo Lateranense che abbiamo citata, la più classica fra tutte quelle che rappresentano il Buon Pastore, restaurata modernamente nelle gambe, nelle braccia e nella testa dell'agnello. Veste la tunica esomide, e porta lo zaino pendente a tracolla dall'omero destro ignudo; stringe con le mani le zampe della pecorella posata sulle spalle, cui egli volge il capo. Le fattezze giovanili, quasi apollinee, della figura mite e dolcissima, formano

un grande contrasto al paragone delle ignude e atletiche del pecoraio del Louvre (fig. 20). La stessa grazia di quella statuetta si trova nell'altra scoperta in Roma presso la porta Ostiense o di San Paolo, del principio del secolo quarto (fig. 22), quasi di un secolo posteriore ad essa; mentre il Buon Pastore con la tunica manicata, che si vede pure nel Museo Lateranense (fig. 23), appoggiato al lungo pedo pastorale ricurvo, ha perduto la natura soave, la espressione di amorosa sollecitudine, e nel *pedum* che porta richiama le divinità silvestri. È un rustico dalla folta e incomposta capigliatura, è un mandriano con scarpe e calze fino al ginocchio: il Dio pastore è divenuto un pastore comune, senza la dolcezza della concezione cristiana. Ma quando si scolpiva quella statuetta, il Buon Pastore stava per perdere il velo da cui era avvolto, e in un monumento veliterno egli si vedrà, assimilato al Salvatore, in atto di operare il miracolo della moltiplicazione dei pani. La differenza che è tra quelle statue si nota pure tra gli affreschi delle catacombe: vedasi l'affresco del II secolo nella cripta di Lucina (fig. 24) con il Buon Pa-

Fig. 30 — La Vittoria in un piedistallo dell'arco di Costantino

store, secondo il tipo classico, vestito di tunica esomide, simbolica imagine del pastore evangelico, e si confronti con quello di un arcosolio del cimitero di Domitilla, figurato in un paese, con agnelli accorsi intorno a lui (fig. 25), siccome Fortunato lo descrive nei versi:

Sollicitus, quemquam ne devoret ira luporum
Colligit ad caulas pastor opimus oves.
Assiduis monitis ad pascua salsa vocatus
Grex vocem agnoscens, currit amore sequax.

* * *

La scoltura ritrasse l'imagine del Buon Pastore dopo che la pittura l'aveva determinata nelle catacombe. In generale la scoltura procedette più tardi della pittura sulla via aperta dalle idee cristiane; e specialmente si applicò ad ornare i sarcofagi, le arche sepolcrali, divenute d'uso comune

Fig. 31 — La Vittoria nella colonna Traiana in Roma

dopo gli Antonini, costruite a mo' di tempietti o di edicole, spesso con una porta aperta nel mezzo, la quale significava nei bassorilievi etruschi o tuscanici la porta dell'Averno. Avevano un piccolo tetto; agli angoli, ornamenti detti « orecchioni », rappresentanti gli acroteri di un tempio.

Fig. 32 — Bassorilievo in un piedistallo dell'arco di Costantino

I cristiani riponevano il corpo dei loro fratelli là dove le membra, come scrisse il poeta Prudenzio, dovevano riposare odoranti. Ma non si poteva scolpire, così come si abbozzavano dipinti, nell'ombra delle necropoli; e i cristiani perciò dovettero ricorrere ad acquistare dallo scalpellino pubblico i sarcofagi che non contradicevano alle loro credenze, o che in qualche modo potevano adattarsi alle idee loro. Quindi non isdegnarono, in mancanza di meglio, i sarcofagi ove era raffigurato il gruppo di Amore e Psiche, perchè videro nel mito la dottrina dell' anima umana nutrita dall'amor divino; e più facilmente scelsero quelli ove era figurata la vendemmia, in cui i pagani avevano adombrato la morte prematura, e i cristiani simboleggiarono invece i frutti delle abbondanti promesse divine, raccolti a gara festosamente dagli eletti in figura di genî.

Nel II e nel III secolo il ciclo delle rappresentazioni si svolse sempre più; ma nessuna forma ebbe ancora un valore intrinseco: era soltanto il segno delle idee dei semplici ed umili cristiani. Il sarcofago di *Livia Primitiva,* trasportato dal cimitero Vaticano al Museo del Louvre, e recante la data dell'anno 273, presenta l'imagine del Buon Pastore tra due pecorelle, l'áncora e il pesce.[1] Fra le persecuzioni i derelitti non pensavano

[1] *Acta S. Perpet.*, §§ 11, 12, 13; *Acta S. Montani*, § 11 (*Acta sincera*, pagg. 98, 99, 233).

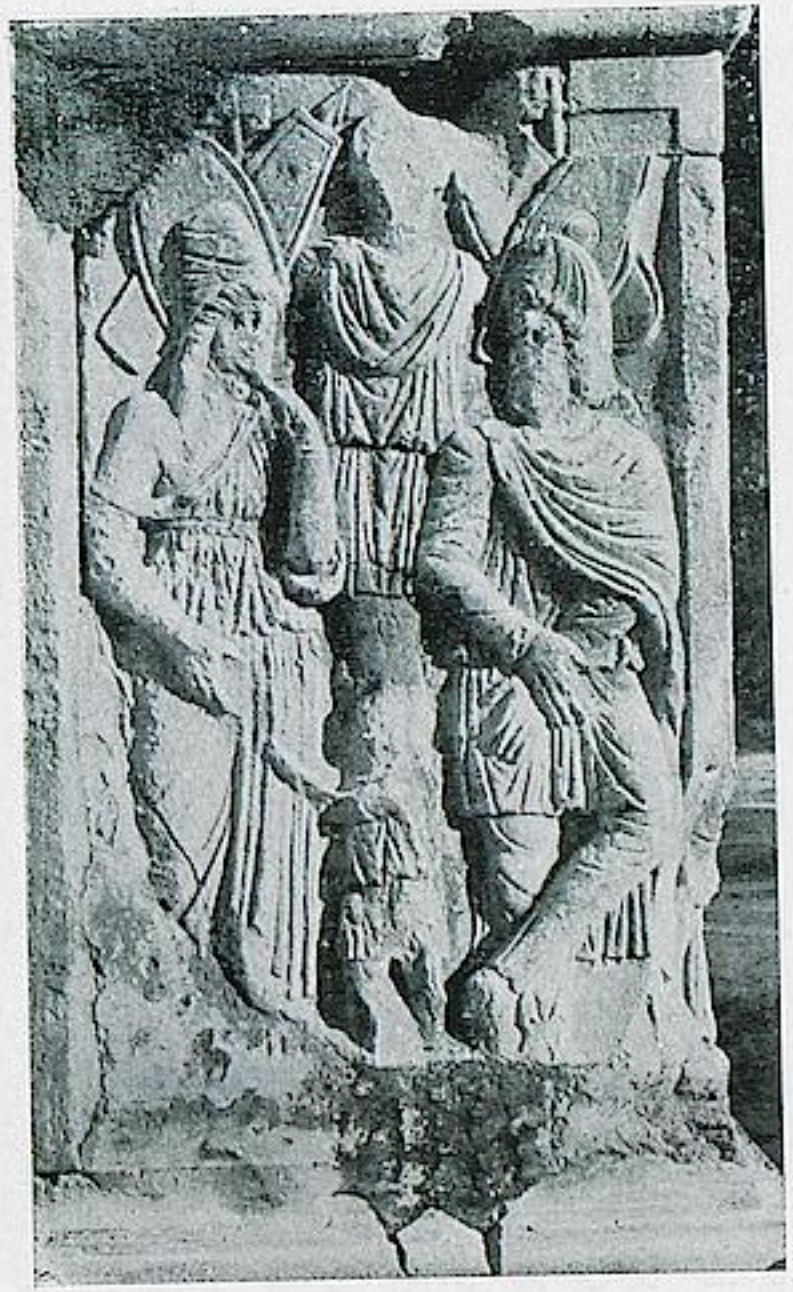
all'arte, pensavano alla preghiera. « Sopravvenne una grande persecuzione ai cristiani, leggesi in una lettera del sacerdote Pastor a Timoteo, e molti ricevettero la corona del martirio. Prassede ne nascose un gran numero nel suo oratorio, e li nutriva di cibi e delle parole di Dio. Ma Antonino imperatore, saputo di quella riunione, ne fece prender molti, e li condannò al taglio del capo. La vergine Prassede raccolse allora nella notte i loro corpi, e li seppellì nel cimitero di Priscilla il settimo giorno delle calende di giugno. Poi la vergine del Signore, oppressa dal dolore, non chiese più altro che la morte. Ora, le sue preghiere e le sue lagrime salirono al cielo; cinquantaquattro giorni dopo la passione de' suoi fratelli, se ne andò a Dio. E io Pastor, prete, ho collocato il suo corpo presso il padre di lei ».[1] Così parla un testimone; e noi non domanderemo artistiche testimonianze alle anime sante dei perseguitati e dei martiri. Il loro coraggio era sostenuto dall'idea del trionfo; la morte stessa era la guida luminosa alle porte del cielo, che si aprivano per le sante vittime portate dalle mani degli angeli verso l'Oriente, verso i giardini fioriti, ombreggiati dai roseti. Le carni dei felici, divenute immateriali e diafane, lasciavano intravedere la purezza dei cuori, mentre un'atmosfera di profumi li circondava e dava loro la vita. All'ingresso del cielo i serafini li accoglievano con grida di giubilo, e tra raggi abbaglianti, in mezzo ad una cittadella dalle mura lucenti, ecco il Cristo giovane, dai capelli nivei, salutato con un bacio dai martiri.[2] Con tali visioni il cristiano delle catacombe non poteva rappresentare i drammi della vita terrena, scene di martirio e di morte; l'atleta del Signore sognava palme e corone, la giustizia e la luce.

Pago del simbolo, rispondeva come Minucio Felice alle

---

[1] Bollandisti: *Acta Sanctorum*, XIX Maii (*Acta Ss. Pudentianae et Praxedis*, IV, pag. 300); e *Patrologia (series graeca): Sanctarum virginum Pudentianae et Praxedis acta, auctore S. Pastore oculato teste*, II, 1019 e seg.

[2] V. Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*. Paris, 1878, p. IV.



Figg. 33 e 34 — Bassorilievi ne' piedistalli dell'arco di Costantino

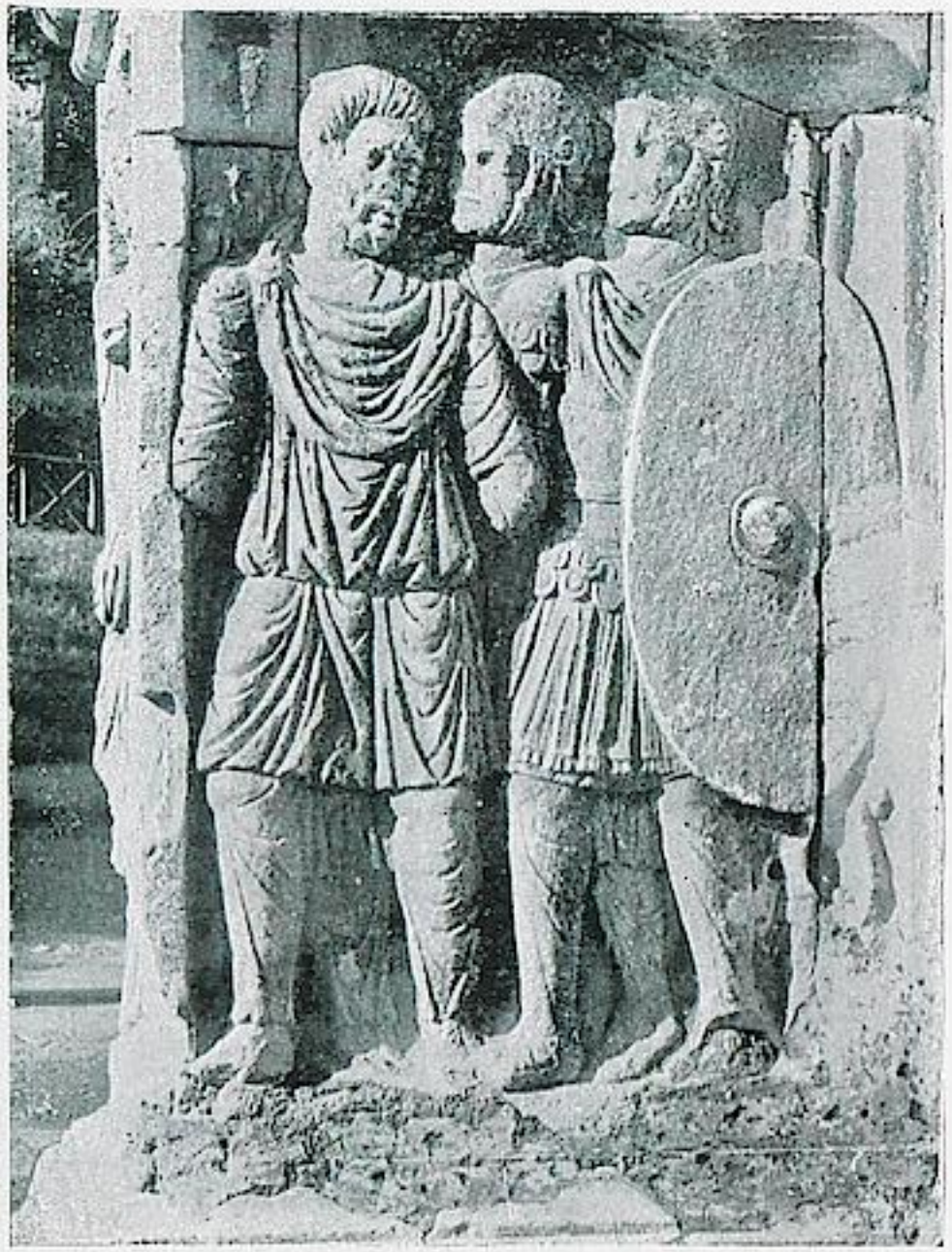
parole dei gentili che dileggiavano la povertà della sua religione: « A che dovrei farmi un simulacro di Dio, se in verità l'uomo stesso è di Dio simulacro? Perchè dovrei edificare un tempio, se il mondo universo, opera delle sue mani, non lo può comprendere? Mentre io uomo avrei tanto spazio per la mia dimora nel mondo, dovrebbe essere racchiusa in una cella angusta l'onnipotenza di Dio? Non è forse meglio che noi consacriamo albergo a Dio nel nostro spirito e nel profondo del cuore? ».[1] Ma giunsero i tempi in cui la Chiesa sentì sorgere da necessità del culto necessità artistiche; e alle scene semplici successero quelle che traducevano i libri santi; alla devozione degli umili, la sapienza dei dottori della Chiesa; al mistero, la luce; al simbolo, la storia. Siamo al IV secolo, ai giorni del trionfo del cristianesimo: non si nasconde più il significato dentro le forme, si estrinseca; si vuole perfino rendere l'immagine della divinità nella sua gloria. Il paradiso cristiano comincia a formarsi, ed ogni chiesa disegna le schiere de' suoi evangelisti, degli apostoli, dei santi e dei martiri intorno al trono del Redentore.

Allora l'arte si affrettò a delineare le nuove immagini, a creare nuovi tipi e, quantunque sulla via della decadenza, in un ultimo sforzo compilò i codici dell'arte cristiana. La grande rivoluzione storica era avvenuta dal giorno in cui Costantino proclamò il cristianesimo religione ufficiale dell'Impero; ma i cristiani non erano più i devoti di cui scriveva Plinio a Traiano, usi, a un giorno determinato, di adunarsi prima del levar del sole, per cantare versi in lode di Cristo. Essi trionfavano: la loro arte, soccorsa dagl'imperatori e dai grandi, non era più una monotona salmodia che si perdeva nelle tenebre, bensì un inno effuso da voci tonanti sull'Oriente e l'Occidente.

L'arte, che doveva servire alla civiltà nuova, volgeva a decadenza. La civiltà greca trapiantata a Roma aveva mo-

---

[1] Ottavio, V. nota 1.



Figg. 35 e 36 — Bassorilievi ne' piedistalli dell'arco di Costantino

dificato le grandi divinità latine, e queste, così trasformate, trasformarono a loro volta tutte le divinità delle provincie romane. L'arte greca, per mezzo di Roma, si era diffusa dovunque; ma, illanguidita l'attività creatrice, spento l'antico sentimento religioso, ripetevansi omai con lunga monotonia le forme stesse. Le immagini della divinità, così altamente ideali in Fidia, erano però andate sempre più accostandosi alla realtà, fino ad assumere le sembianze di determinate persone. Ma fra la gente colta chi prendeva ormai sul serio il culto puramente officiale? Chi guardava divoto a tutti quei simulacri onde era pieno il mondo romano? Nel IV secolo, quando il cristianesimo fu riconosciuto religione dello Stato, l'arte, legata alle antiche forme, pareva compiacersene per esprimere i nuovi concetti. E fu certo quello il periodo in cui la pittura e la scultura pagano-cristiane, se così possiamo chiamarle, spiegarono la maggiore energia di cui potevano ancora esser capaci, nel ciclo ampliato delle composizioni allegoriche. Fuori dell'oscurità delle catacombe l'atmosfera era troppo satura di paganesimo, perchè esso non dovesse penetrare più profondamente di quanto era già penetrato nel seno del cristianesimo e influire più o meno efficacemente sulle idee, sui costumi, sulle istituzioni e sull'arte cristiani. Nel IV secolo incomincia a fervere questo gran movimento, la compenetrazione più viva degli antichi coi nuovi elementi; la quale, continuando ne' secoli, anche attraverso la barbarie, produrrà nuove meraviglie.

* * *

Quando quel movimento s'iniziò, l'arte classica precipitava. Lo vediamo nell'arco che si volge sulla via trionfale antica, allo sbocco nella piazza dell'anfiteatro Flavio, l'arco in onore di Costantino che, secondo l'iscrizione, liberò la repubblica da Massenzio tiranno, con la grandezza della sua

Fig. 37 — Bassorilievo dell'arco di Costantino. Il Sole nel medaglione e un trionfo nel fregio

anima e per ispirazione della divinità (*instinctu divinitatis*).[1] L'arco sembra eretto sul termine della via, ove l'arte pagana si arresta. In esso l'arte cristiana non inalberò la croce tra le insegne di bronzo che già ornarono il monumento; ma la società cristiana vide quell'arco dedicato a sè, quando fu dedicato al vittorioso di ponte Milvio, che irrise i Romani festeggianti Giove Capitolino. Eppure il primo cristiano imperatore non isdegnò di servirsi di bassorilievi de' monumenti di Traiano e degli Antonini; e Traiano, che ne' medaglioni dell'arco liba sopra un altare di Ercole, consacra frutta a Diana, si appresta al sacrificio innanzi al dio Silvano, sembra contrastar la gloria a Costantino. Sotto al fornice di mezzo galoppa contro i nemici Traiano stesso, e pare che un turbine avanzi, investa e curvi e abbatta uomini e cose; mentre Costantino, ne' bassorilievi del prospetto, quando move all'assalto d'una città (fig. 26), quando sommerge la legione di Massenzio a Ponte Milvio (fig. 27), se ne sta a ricever corone dalla Vittoria. Sulle colonne corinzie di marmo numidico stanno i Daci prigioni di Traiano, con la clamide fimbriata, con le vesti di marmo frigio, tristi nell'aspetto, forti nella sciagura, di fronte al conquistatore: sono robusti guerrieri, con lunga chioma piovente sugli omeri, secondo il tipo delle statue dei popoli vinti che Coponius scolpì per il teatro di Pompeo, e ricordano la definizione che ne diede

---

[1] Bibliografia sull'arco di Costantino:

BELLORI, *Veteres arcus Augustorum triumphis insignes...*, Roma, 1690; L. ROSSINI, *Gli archi trionfali onorarii e funebri degli antichi romani*, Roma, 1836, tavole 67-73; A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, parte I, antica, Roma, 1838, pag. 443 e segg.; PLATNER, BUNSEN, GERHARD, RÖSTELL, URLICHS, *Beschreibung der Stadt Rom*, Stuttgart, 1830-1842, III, 1, 314; A. W. BECKER, *Handbuch der römischen Alterthümer*, erster Theil, Lipsiae, 1843, pag. 531; CANINA, *Gli edifizi di Roma antica*, vol. VI, Roma, 1843-1856, IV, tav. 248, 250; REBER, *Die Ruinen Roms*, Leipzig, 1879; PETERSEN, *I rilievi tondi dell'arco di Costantino* (*Bullettino dell'Imperiale Istituto archeologico germanico*, nuova serie, vol. IV, Roma, 1889, pag. 314 e segg.); GRAEFIN BAUMEISTER, *Denkmäler des klassischen Altertums*, III, 1888, pag. 1881; MIDDLETON, *The remains of ancient Rome*, London, 1892; AMPÈRE, *L'Empire romain à Rome*, tav. II, seconda edizione, Paris, 1872, pag. 354 e segg.; DE ROSSI, *Una questione sull'arco trionfale dedicato a Costantino* (*Bullettino d'archeologia cristiana*, Roma, I, 1863, pag. 49-53, 57-60, 86, 92; II, 1864, pag. 38 e seg.); ROHAULT DE FLEURY, *L'arc de thriomphe de Constantin* (*Revue archéologique*, Paris, 1863, serie II, anno 8°, tav. II, pag. 244).

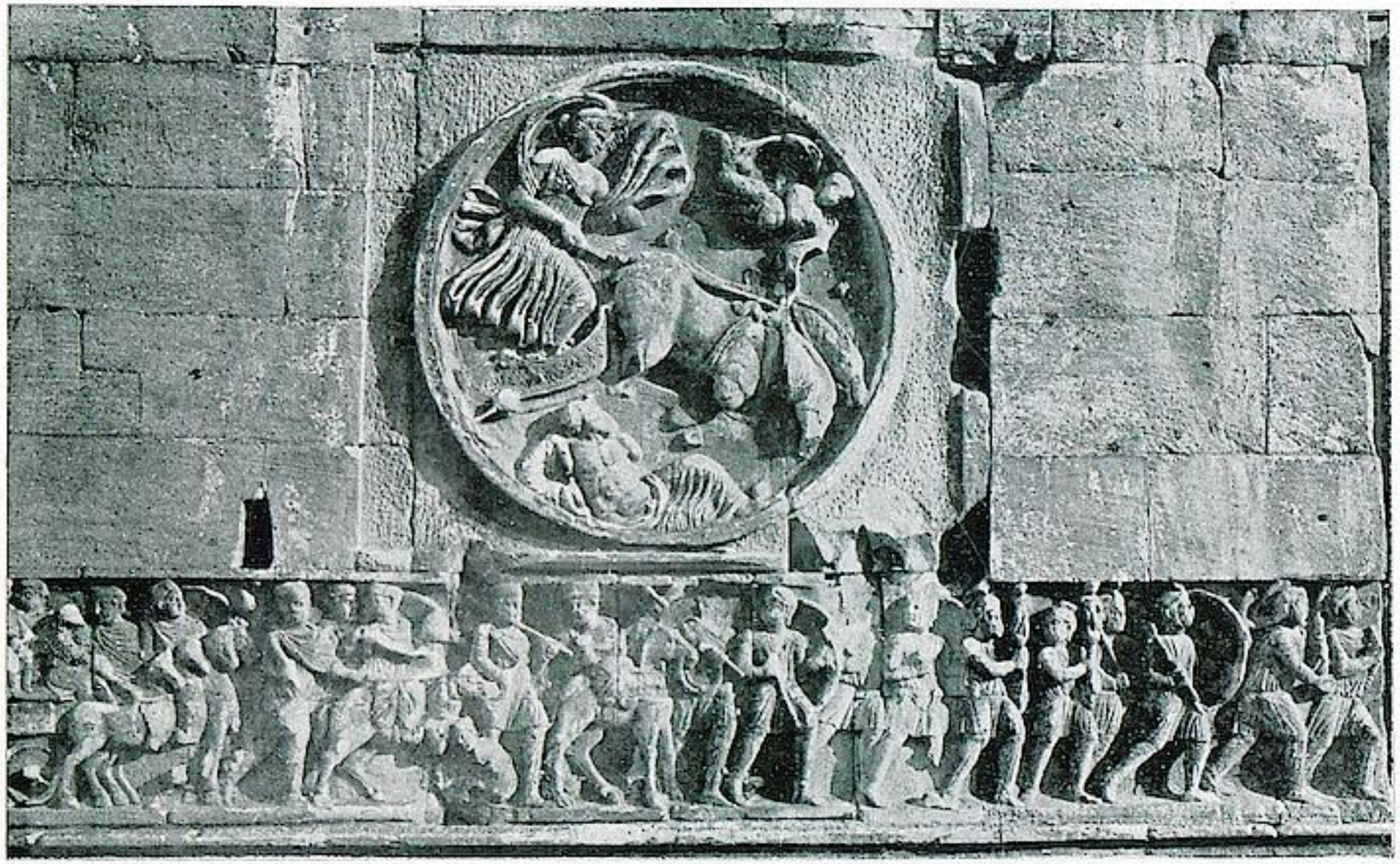


Fig. 38 — Bassorilievo dell'arco di Costantino. La Luna nel medaglione e un trionfo nel fregio

Ovidio nel verso: *Vox fera, trux vultus, verissima Martis imago.* Ne' piedestalli delle colonne invece si vedono altri barbari, avviliti, senza forza, trascinati dai legionarî di Costantino e coi polsi stretti da catene. Traiano sembra collega dei Numi a cui sacrifica; Costantino, nelle fasce o zone del monumento, sembra pari ai sudditi che gli stendono le destre. E le Vittorie, le rombanti Vittorie che accompagnarono Traiano nelle vallate del Danubio divenute romane, là dove i ricordi di lui sono nella tradizione, nella lingua, nei monti, nel piano e nel cielo stesso, e la via lattea è detta il suo cammino, l'uragano la sua voce, la valanga il suo tuono, la pianura il suo campo, la montagna la sua torre, il picco della roccia la sua vedetta; le Vittorie, le nobili Vittorie traianee, calpestano i vinti nel monumento del primo imperatore cristiano, e tengono su grossi tronchi o inforcano lungo l'arco spoglie di vinti e berretti frigi. Un imperatore, ne' bassorilievi dell'attico, ci appare benefico al popolo e ai fanciulli, chino verso bisognosi nobilmente composti nella miseria. Di sotto, Costantino dispensa tessere (fig. 28) a una turba di mendicanti, mentre i suoi adepti notano le liberalità del padrone. Meschini *congiaria* per il popolo a cui Traiano diede spettacoli per centoventitrè giorni di seguito, con diecimila gladiatori che sull'arena uccisero undicimila belve e tori!

I pezzi dei monumenti di gloria dell'imperatore che aveva gettato un ponte di venti arcate sul Reno, eretto un baluardo di là dal Danubio, e, vinti i Parti, si lamentava di non dare a Roma per frontiere i limiti dell'impero di Alessandro, furono tolti a prestito dagli architetti per ripiegare un monumento a Costantino, che non aggiunse un' oncia di terreno all'impero.

Ai frammenti traianei si aggiunsero altri rilievi de' monumenti dell'epoca degli Antonini; e così l'arco trionfale del primo imperatore cristiano fu congegnato con marmi divelti da antichi edificî, in modo che sembra iniziare la storia delle rovine di Roma.

Anche Silla trasse da Atene, dal tempio di Giove Olimpico, le colonne per il Campidoglio; ma queste erano tratte da altra terra, non da Roma stessa e dai luoghi sacri alla gloria del romano imperatore eternato da Apollodoro nei marmi. Invano Costantino si mostrò tenero dell'antico, con disposizioni a cui per primo contraddisse: un simulacro di Apollo, tolto dal tempio di Eliopoli, fu eretto nel fòro di Bisanzio e trasformato in statua di Costantino; la Rhea del

Fig. 39 — Battistero di Parma. Rappresentazioni del Sole e della Luna

monte Didimo, senza però i due leoni ai lati, fu collocata in un tempio cristiano, e le mani della dea furono stese in alto, in modo supplice, a guisa di quelle delle oranti; ottanta statue romane migrarono a Bisanzio per ornare la nuova capitale dell'impero; la basilica di San Pietro fu fabbricata coi materiali del distrutto circo di Caligola. Così il sistema della dilapidazione dell'antico per fabbricare il nuovo fu inaugurato da Costantino nell'arco che il Milizia chiamò la cornacchia d'Esopo.

L'Egitto diede a Traiano il granito per la sua basilica, per il suo fòro; la Numidia il marmo giallo; i monti si squarciarono per fornire blocchi ai suoi monumenti colossali.

Costantino batte il piccone, non sulle cave delle montagne, ma sugli edificî. Quando Costanzo, alcuni anni più tardi, visitò Roma col persiano Ormisda, Ammiano Marcellino racconta che l'imperatore, arrivato al fòro di Traiano, dimostrò l'intenzione di far imitare il cavallo che portava la statua di questo principe, in mezzo al fòro stesso. Ma Ormisda gli disse: « Concedi però, o imperatore, che a simile cavallo devi prima, se puoi, preparare una simile scuderia ». Il barbaro ragionava meglio degli architetti di Costantino, che per completar l'arco trionfale, per coordinare le parti antiche alle loro, mancarono d'ogni forza e d'ogni unità; onde si vedono nel cornicione traianeo fila di dentelli che sembrano zanne leonine, e nelle cornici costantiniane dentelli minuti, dentatura cariata, tra mensolette e altre sagome trite e a trafori. Così inquadrarono gli architetti di Costantino i ricordi di quel secolo di Traiano, che un antico autore disse « la seconda giovinezza di Roma »; così le immagini di Traiano, chiamato da Eutropio l'architetto del mondo (*orbem terrarum aedificans*), circondarono essi con altre figure dalle vesti tagliate e con altre cose bucherellate, quasi nidi di vespe o di calabroni. Se il nostro pensiero ricorre all'arco severo ed elegante di Ancona, e a quello magnifico di Benevento, eretti alla gloria di Traiano, e al suo fòro, ove si accedeva per un altro arco trionfale, con la basilica Ulpia dal tetto di bronzo ammirato da Pausania e popolato da simulacri di celebri poeti, col tempio che Traiano medesimo voleva dedicare a Nerva e i posteri a lui consacrarono, e con le biblioteche latina e greca, e con la colonna commemorativa, Costantino ci parrà armato di un'antica corazza di fine armaiuolo ridotta e rifatta da un fabbro ferraio. La colonna di Traiano sorge sopra la quadrata catasta delle loriche e degli scudi, dei vessilli e delle aste dei vinti, poggia sopra un plinto che sembra un'immensa corona d'alloro, e s'innalza di cento piedi romani all'altezza del colle che univa il Quirinale al Capitolino e che fu spianato per far largo al monumento glorioso. La Storia

dispiega un immenso rotulo marmoreo innanzi a Roma; giù, le capanne della valle del Danubio; in seguito, accampamenti, assalti nella boscaglia e contro mura, cariche di cavalleria, lotte a corpo a corpo, allocuzioni del capitano, gli

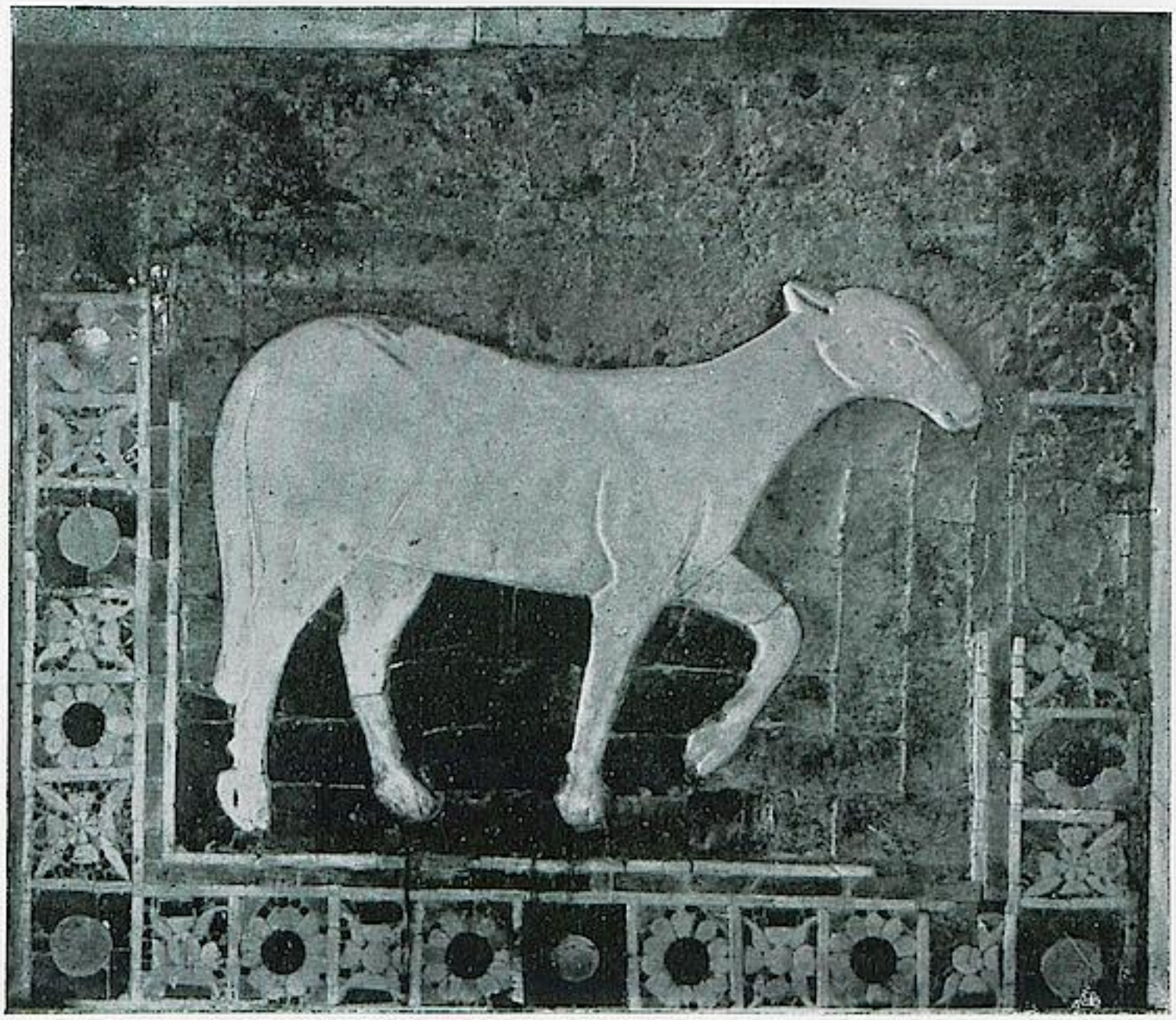


Fig. 40 — Frammento di *opus sectile marmoreum*. Sant'Ambrogio di Milano

inni della vittoria; in ultimo, la fuga, l'addio dei vinti alla patria. Non linee a spira tracciate col compasso dividono le parti della rappresentazione, ma come intessuto ramo d'alloro o vitalba s' attorciglia questa sulla colonna marmorea, e arriva al sommo, ove già l'imperatore pareva toccare le nubi. Meraviglie che il genio dell'uomo, esclamava Ammiano Marcellino, non potrà descrivere, nè saprà più eguagliare:

nec relatu effabiles, nec rursu mortalibus adpetendos. Il greco Apollodoro, autore della prodigiosa opera, si dimostrò veramente romano. « A Roma, al dire del De La Berge, gli architetti greci e asiatici si erano trovati di fronte a necessità nuove e a idee particolari, per le quali le loro tradizioni erano mute, la loro dottrina era insufficiente, e riebbero le facoltà creatrici, nel suolo natale già spente: spogliatisi del loro falso gusto e del sentimento ammanierato e meschino che improntava i monumenti elevati dalle loro mani nel paese nativo, diedero all'arco di trionfo e alla basilica la solidità, l'arditezza e l'armonia severa che formano il carattere del genio letterario del popolo presso cui lavorarono. Al servizio del pensiero romano si mostrarono virili, austeri e forti come i Romani, per i quali e presso i quali edificarono ».

Ma due secoli erano trascorsi, e l'arte aveva perduto ogni eloquenza nel raccontare la storia, nell'esaltare i trionfatori. L'arco di Costantino ne è la prova. La battaglia contro Massenzio, figurata in bassorilievo (fig. 27), sembra la rappresentazione dell'esercito di Faraone inghiottito dalle onde. Eusebio stesso, nella *Vita di Costantino,* per narrare il trionfo dell'imperatore contro Massenzio, ricorre alle parole di Mosè sull'esercito sommerso di Faraone: « Tu hai spirato il tuo soffio, o Signore! e il mare si è steso sopra di lui, che come il piombo si è sprofondato nelle onde rapide; e le donne d'Israele danzavano e cantavano: Celebrato sia l'Eterno che ha precipitato in mare cavallo e cavaliere ». Ma la rappresentazione è ben lontana dall'esporre i fasti militari, come vediamo nella colonna Traiana e in altri monumenti di Roma; appena si è tentato di disegnare la carica furiosa della cavalleria che gettò lo spavento nelle legioni improvvisate di Massenzio, sulla riva destra del Tevere, nel luogo denominato *Saxa rubra.* Erano corsi i soldati sul ponte di barche, che si ruppe, e tutti annegarono stretti, ammonticchiati dalla paura. Lo scultore non seppe tratteggiare l'avvenimento: i guerrieri, per la loro proporzione, sembrano fanciulli, tutti

simili, vòlti in gran parte di profilo, dai capelli tirati sulla fronte e dalla barba breve, spessa e ricciuta; i soldati sommersi sembrano rane che nuotino nelle acque. Intanto la Vittoria incorona Costantino, e il Tevere si volge a lui come per congratularsi. Dopo ciò, in altro bassorilievo, l'imperatore trionfa: seduto in cocchio, sostiene con una mano il

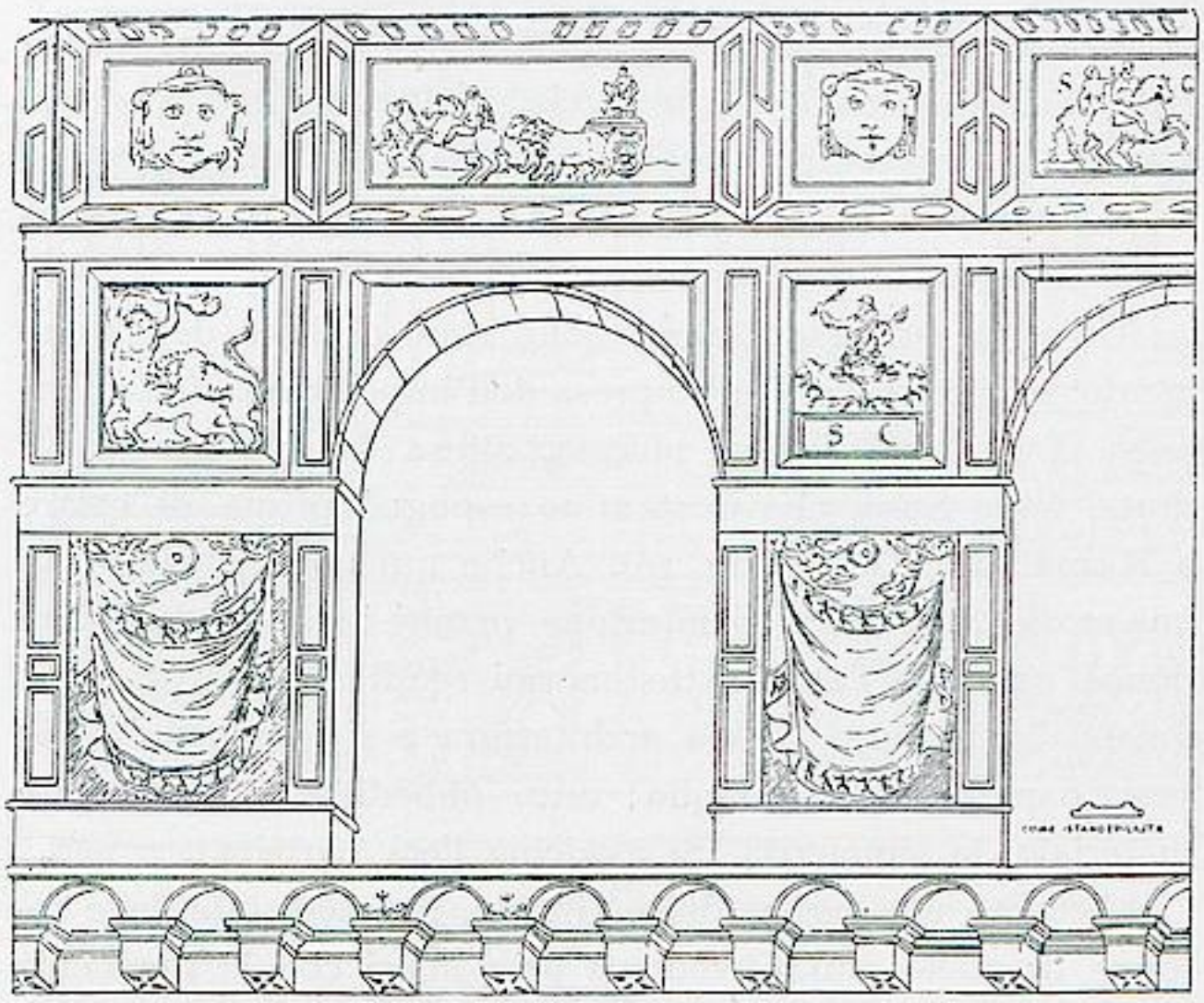


Fig. 41 — Basilica di Giunio Basso, già sull' Esquilino (Disegno del Sangallo)

globo, con l'altra lo scettro, ed è guidato dalla Vittoria, preceduto da draconieri e da altri cavalli e fanti, con trofei sormontati da figurette che sembrano puppattole (fig. 37). In seguito Costantino dispensa al popolo le tessere per ottenere vettovaglie e denari (fig. 28), quindi lo arringa tra senatori togati, nel fòro, all'entrata de' cancelli che si estendevano innanzi ai rostri (fig. 29). Parecchi uditori si volgono l'uno verso l'altro, come per iscambiare le loro impressioni; ma le facce affrontate, i profili simmetrici non esprimono alcun

pensiero. Comincia l'uniformità meccanica, la simultaneità de' movimenti, che ritroveremo in tante opere medioevali, ne' musaici con lunghe compassate file di santi dai gesti automatici, come ne' monumenti primitivi. A ciò fa pensare la processione de' magistrati nel *congiarium* di Costantino, i quali alzano tutti in un modo le mani verso l'imperatore; e gli altri dispensatori di grazie, a quattro a quattro, col profilo simmetrico, e gli ascoltatori dell'allocuzione imperiale, a due a due, l'uno in faccia all'altro, nel modo istesso con cui si presentano i biblici personaggi in due sarcofagi del Laterano, attribuiti al principio del secolo V. L'arte ritorna bambina a' suoi metodi primitivi.

Un'altra rappresentazione nelle zone o fasce del monumento si riferisce ad un'impresa dell'imperatore, cioè all'assalto d'una città forte e murata, difesa da una torre quadrata, forse Susa, che Costantino espugnò prima di calare a Roma dalle Gallie (fig. 26). Anche qui non abbiamo più una storica, viva rappresentazione, perchè i soldati si nascondono l'un dopo l'altro sotto enormi scudi rotondi; il corpo umano ha perduto l'ossea architettura e si è immiserito; le vesti hanno pieghe a taglio; tutto obbedisce a una legge materiale, la simmetria. Si avvicina l'età barbara!

Accanto alle figure delle Vittorie, ne' piedistalli delle colonne di giallo antico, vedonsi prigionieri con le ginocchia a terra, in proporzione fanciullesca, così come nel medio evo gli uomini si rappresentarono nani a' piedi della colossale Divinità (figg. 30 e 32).

Le Vittorie sulla faccia del monumento volta verso la Meta sudante (e intendiamo le due di mezzo) imitano la Dea che, sulla colonna di Traiano, chiude le istorie della prima guerra dacica, scrivendo sul clipeo laureato la gloria di Roma (fig. 31); uguale atteggiamento, uguale drappeggio delle vesti, ma le ali cadono senza forza, le vesti solcano con le pieghe la carne, tracciate a linee curve, come se un verme strisciando pe' corpi vi avesse lasciata l'impronta

incavata delle sue anella. Sulla colonna di Traiano un piede della Vittoria poggia sopra un elmo; nell'arco di Costantino, invece, sopra una gamba stesa a terra del prigioniero ginocchioni; il braccio che si stende verso il clipeo per scrivere i fatti memorandi, qui sembra infossarsi nel clipeo stesso, poichè i piani non si staccano, nè tengono più la giusta

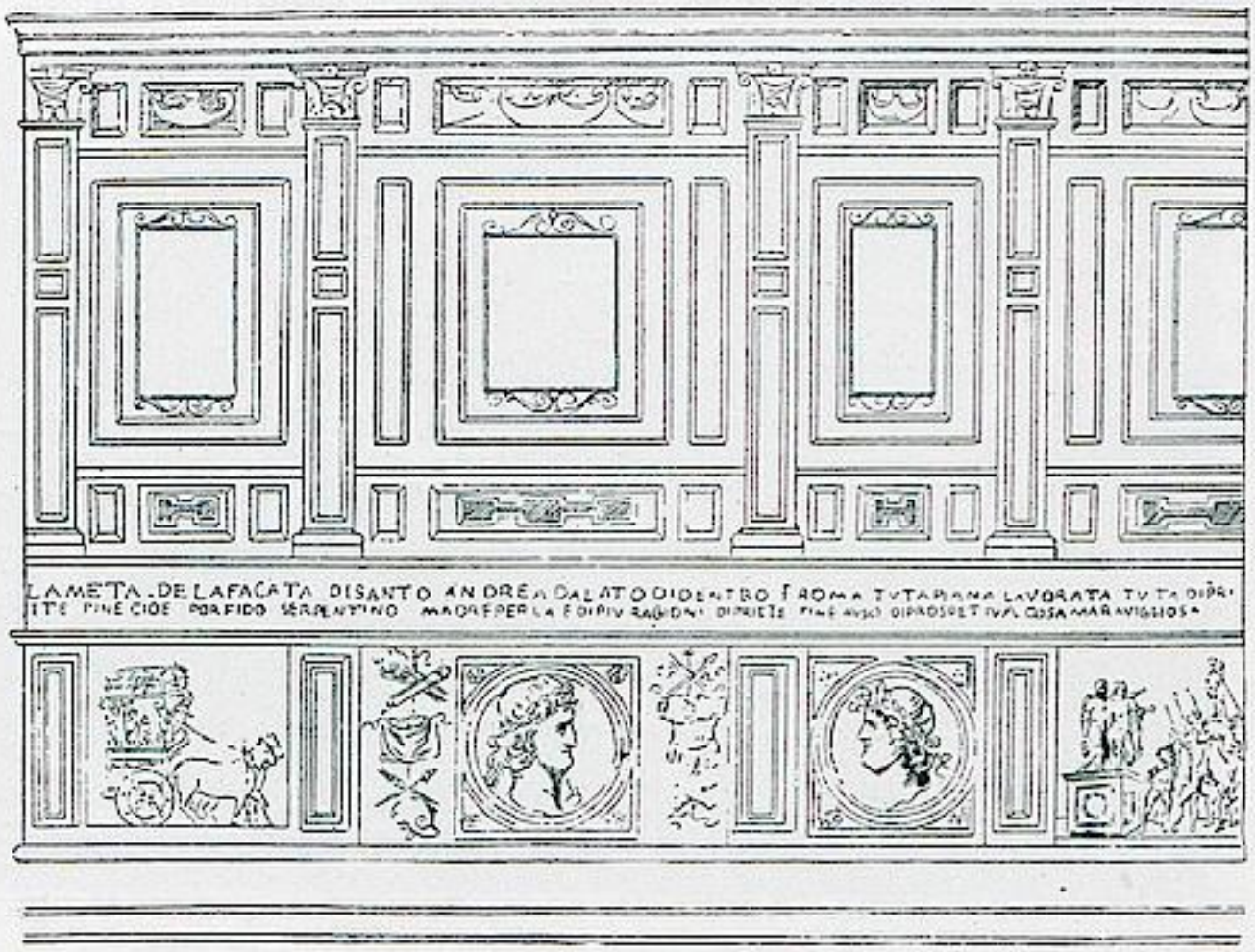


Fig. 42 — Basilica di Giunio Basso, già sull' Esquilino (Disegno del Sangallo)

distanza tra loro, anzi, come se la materia fosse divenuta troppo dura per lo scalpello, le forme si schiacciano sul fondo che si piega, s'imbarca a guisa del legno. Si tornava all'antico, senza più saperlo comprendere o imitare. Come in ogni epoca di decadenza, l'arte cerca di coprire la povertà sua chiedendo in prestito la porpora ai felici maestri di altri tempi. Gli scultori dell'èra costantiniana provarono di attillarsi con antiche spoglie.

Ma per gl'imitatori costantiniani i decaduti artisti dell'arco di Settimio Severo erano ancora troppo elevati, troppo padroni dei loro strumenti, troppo abili nel dare rilievo alle

figure. Sulle fronti di quell'arco pare che si dispieghi, si svolga intero un gran rotulo istoriato; sulle fronti dell'arco di Costantino non vi sono che strette fasce o strisce figurate. L'arte non era più capace di grandi sforzi, era stanca e vecchia.

Altre Vittorie, nella fronte del monumento volta verso San Gregorio, sono vedute di prospetto e sembrano manichini con giocattoli per trofeo (fig. 32). Hanno il collo a mo' di legno tornito, e gli occhi grandi, con enormi orbite, come ebbero poi, nel medio evo, tante figure di santi attoniti o sbigottiti. Il drappeggiamento dai tagli curvi, concentrici sul ventre sembra l'inizio del raggirar bizantino delle pieghe; la barocca maniera si manifesta anche nelle vesti aperte a ventaglio, dai contorni grossamente dentati. Evidentemente gli scultori, ispirati a modelli di Vittorie raffigurate con le vesti ondeggianti, lungo gli archi o nel recare a volo le tabelle onorarie, ma dimentichi di piantare invece le Vittorie stesse nella faccia rettangolare di un piedistallo e co' piedi a terra, continuarono a segnar le vesti agitate dal vento, aprendole a coda d'uccello che fa la ruota. Ormai della figura umana si perde la cognizione, si scolpisce per antiche reminiscenze, senz'anima. Anche le cose, ne' segni grossi tirati a stento, perdono il loro carattere: le palme delle Vittorie sembrano rèste, le penne delle loro ali sono grosse squame. Come chi canti ad orecchio e in falsetto per richiamare armonie destate dalla natura stessa, così gli scultori costantiniani non riescono a rendere le forme del vero nel vestirne le immagini, e tracciano i segni di quelle forme incertamente. Anche nella rappresentazione de' prigionieri sulle facce dei piedistalli (figg. 33, 34, 35, 36), come già nelle figure delle Vittorie, tentarono d'imitare i Parti prigioni ne' bassorilievi dell'Arco di Settimio Severo, e specialmente di quello al Velabro; ma non seppero far altro che vestirli del *kaftan* dalle lunghe maniche e di pantaloni o *saraballa*, lasciandoli inespressivi con le forme che sembrano non uscire dal marmo,

ma segnarsi in una lastra di rame sbalzata a furia di martello. Le stesse figure di prigioni si fanno riscontro o stanno similmente disposte sui piedistalli, così che sulle facce anteriori vedonsi le Vittorie, e nelle laterali legionarî coi vinti barbari, oppure legionarî soli, o figure di vinti piangenti di qua e di là da un trofeo, quali si vedono in una moneta di

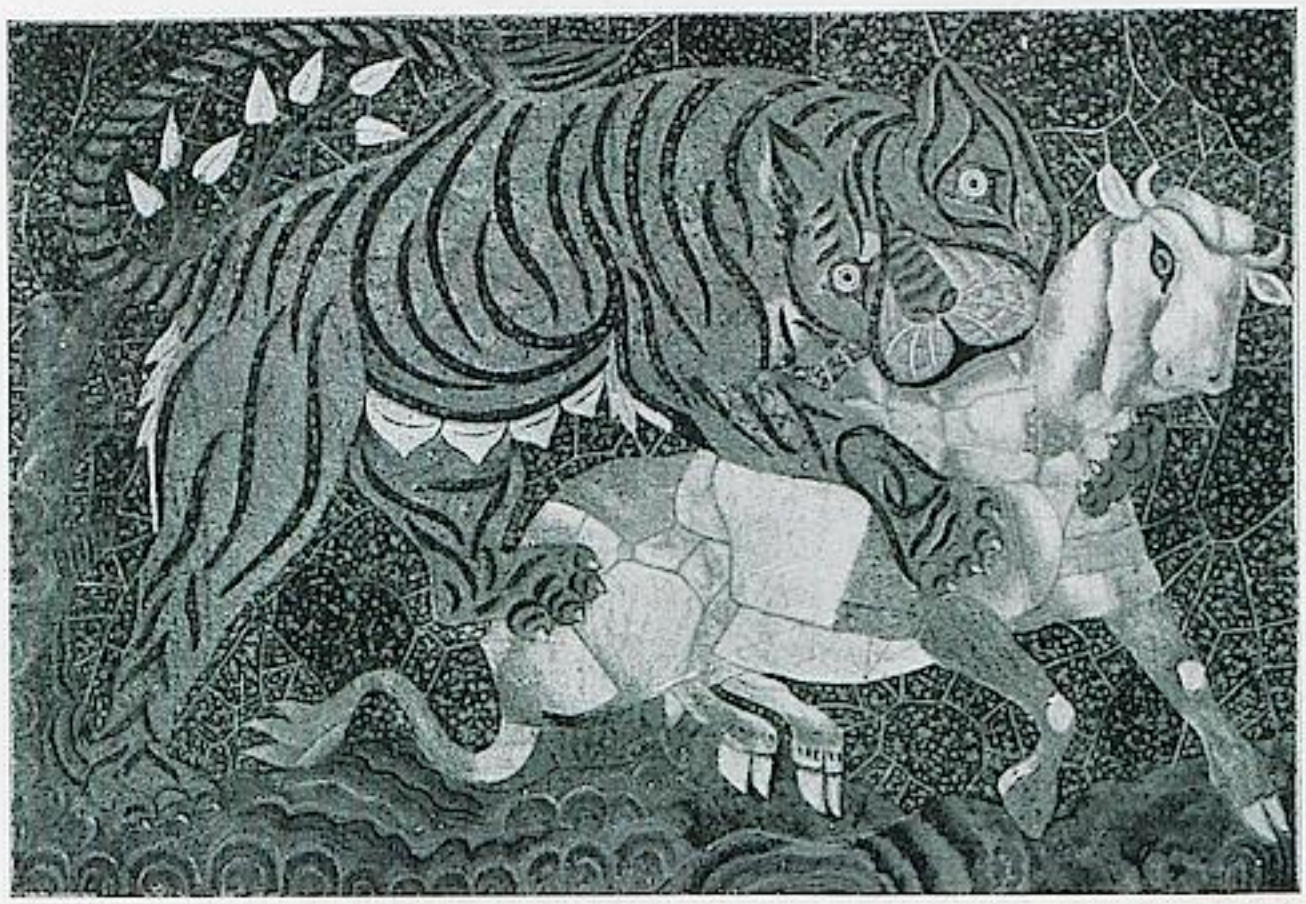


Fig. 43 — Frammento d'*opus sectile marmoreum*. Dalla basilica di Giunio Basso (Museo Capitolino)

Settimio Severo. Tutto questo dimostra come e quanto s'imponessero ai decaduti scultori dell'arco costantiniano i canoni della simmetria, che nel medio evo dovevano togliere all'arte libertà di moto, spontaneità d'espressione e calore di sentimento. [1]

Meno tristi si mostraron certo quegli scultori per abbondanza di modelli, o perchè ripeterono un motivo artistico

[1] Si possono distinguere principalmente due mani nelle sculture costantiniane: l'una che fa teste d'un forte rilievo, con grosse guance, mento grosso, collo cilindrico; l'altra che forma più piatte le figure, e dà loro vesti che formano pieghe terminate a spigolo, strette e raggirate.

consueto, nel rappresentare sui fianchi del monumento, in due tondi, la quadriga del Sole e la biga della Luna (figg. 37 e 40). Nei sarcofagi, sugli altari funebri, nelle lampade funerarie, il Sole, celeste auriga, preceduto da Fosforo, sorge sul carro tirato da quattro corsieri fuor dell'Oceano, col nimbo radiato intorno alla chioma; e dalla parte opposta declina la Luna o la Notte, e precipita nell'Oceano con la biga, accompagnata da Espero. La rivoluzione diurna simboleggiava così per gli antichi il corso della vita umana. Quest'allegoria si riflette in un epigramma classico di Platone, negli scritti de' filosofi, in Plutarco, ad esempio, e può dirsi, a traverso tutta l'antichità classica, era popolare in Roma. Su coperchi di sarcofagi delle ville Borghese, Panfili, Corsini, ecc., parecchi illustrati da Raoul Rochette e dall'Istituto archeologico germanico, si vedono gli opposti gruppi del Sole e della Luna. Ma è strano che tale allegoria si esprima nell'arco, che il motivo funebre sia riprodotto nel monumento di trionfo. L'idea popolare della civiltà antica quivi si determinava, quasi per forza d'inerzia, fuor di luogo. In mancanza d'idee particolari al monumento, si raccattava e si stampava una vecchia idea in due composizioni a riscontro dei tondi con bassorilievi di Traiano. E non si riuscì a stamparla degnamente: i muscoli de' cavalli si disegnano come cordoni sulla pelle, le zampe posteriori si vedono in rilievo decrescente e in file parallele; Fosforo, che con la face precede la quadriga solare, storce le gambe nello spazio, così come le storcono i genietti de' sarcofagi nel recare le tabelle ansate; l'Oceano, che guarda il Sole nel cocchio, ha il manto tutto a linee curve e cadente sulla matassa delle onde curve. Se si alzano gli occhi dal medaglione, si vedrà l'abisso in cui l'arte era caduta, paragonando i lignei cavalli del Sole ai destrieri de' legionarî di Traiano, nitrenti fra squilli di guerra. La Luna ha le vesti a strisce terminate a dentelli, come le Vittorie ne' piedistalli dell'arco già descritte, e più non ricorda Diana-Selene sulla biga

veloce, cui sin dal secolo V avanti l'èra volgare i Romani tributarono culto. Ogni energia vien meno nella sua testa tondeggiante, come ogni bellezza in Espero che si raggomitola innanzi alla Dea precipitando nell'Oceano. Eppure queste forme del Sole e della Luna rimangono tipiche per tutto il medio evo nell'arte cristiana; le troviamo nei dittici

Fig. 44 — Frammento d'*opus sectile marmoreum*. Dalla basilica di Giunio Basso (Museo Capitolino)

e nelle rappresentazioni della crocifissione, ove a destra e a sinistra della croce rappresentarono il duolo dell'universo. Non rifuggirono i cristiani dal rappresentare i simboli innocenti della cosmografia pagana, anzi ne tramandarono le forme dall'età romana alla moderna. Vedasi, ad esempio, come alla fine del secolo XII, nel Battistero di Parma, si riflettano ancora nelle rappresentazioni del Sole e della Luna le immagini dell'arco costantiniano (fig. 39).

In questo abbiamo anche un'altra forma che i cristiani moltiplicarono all'infinito, e cioè il nimbo che nei tondi bassorilievi di Traiano circonda il capo dell'imperatore. Il nimbo

per i Romani, che dicevano *nimbus florum*, *nimbus saxorum*, *nimbus sagittarum*, *nimbus equitum*, *nimbus numismatum*, designava la pioggia de' fiori cadenti dagli alberi nella primavera, la grandine di pietre e di frecce nelle battaglie, la nube di polvere avvolgente i cavalieri, il getto delle monete al popolo in segno di prodigalità e di gioia. Gli artisti rispettarono poco l'etimologia, perchè il nimbo non rappresenta nè una nube, nè fiocchi di neve, o nembi di polvere, ma prende la forma di un disco ora opaco, ora trasparente, ora luminoso. Esso si mostra sulla testa della Divinità cristiana come il cerchio, come l'iride, come la corona di luce apollinea che, secondo le favole, circonfuse la testa di Ottaviano Cesare allorchè entrò in Roma, e circonfonde nel monumento l'augusto capo di Traiano. I cristiani trassero pro da quel simbolo di grandezza, di potenza, di virtù; e ben presto, modificato e ridotto in varie forme, ne circondarono il capo di Dio, dei santi e degli angioli.

Accenniamo ora ad una particolarità tecnica, che riscontreremo poi a Santa Sabina sull'Aventino, a Santa Sofia di Costantinopoli, nel Battistero di Ravenna, in Sant'Ambrogio di Milano (fig. 40), ecc., cioè l'uso d'intarsiature marmoree, di cui abbiamo tracce sul monumento. Fra la circonferenza de' tondi ed il quadrato in cui stanno inscritti v'erano lastre o triangoli ciclici di porfido, come può osservarsi in un frammento sopra il fornice minore dell'arco rivolto immediatamente verso l'anfiteatro Flavio. Tale opera tessellata, detta « *opus sectile marmoreum* », fu adoperata come ornamento a edificî romani e alle primitive basiliche cristiane nel secolo IV. La basilica di Giunio Basso, console nel 317, eretta sull'Esquilino in memoria del trionfo di Costantino sopra Massenzio, era tutta rivestita o commessa di marmi, come si vede dalle copie di disegni del secolo XVI pubblicati dal De Rossi (figg. 41 e 42). Purtroppo quel monumento andò distrutto, e solo ci rimangono a saggio dell'*opus sectile* i due frammenti del Museo Capitolino (figg. 43 e 44); ma il pezzo

Fig. 45 — Tavola di granito con due busti di sacerdoti d'Apollo
(Museo lapidario modenese)

di porfido sull'arco basta a ricordare la tendenza accentuatasi a' tempi costantiniani di cercare nei marmi di varî colori, negli effetti policromi, nei parati marmorei, la solennità che la scultura di per sè non otteneva più.

Lungo il monumento si legge da una parte VOTIS. X. (*decennalibus*), VOTIS. XX. (*vicennalibus*), dall'altra SIC. X. (*decennalia*), SIC. XX. (*vicennalia*), cioè i voti pubblici del popolo rinnovati ogni decennio per la prosperità e la conservazione dell'imperatore. I voti vicennali, per testimonianza d'Idazio ne' *Fasti*, furono celebrati l'anno 326; la dedica dell'arco trionfale dovette quindi avvenire, secondo opinano alcuni, dopo i voti decennali e vicennali nell'anno 327 dell'èra nostra, quando Costantino aveva con ferocia spenti il figlio Crispo, che nella Gallia e nell'Ellesponto si era coperto di gloria, il nipote Liciniano Cesare, dodicenne, e la moglie Fausta. Non è ammessa comunemente però questa data dell'erezione; altri più ragionevolmente l'assegnano al 316, considerando che la formula augurale VOTIS. X. VOTIS. XX, va presa in questo senso: che nell'esprimersi i voti decennali si faceva augurio per la loro rinnovazione. La statua di Costantino, in piedi, con gli occhi fissi al cielo, col globo in una mano, con la lancia nell'altra, fu innalzata tuttavia sulla sommità dell'arco, ma ci conforta che niun segno cristiano sia sul monumento dell'imperatore sanguinario, che ricordò a Roma i tempi neroniani.

L'arco non poteva proclamare il trionfo del cristianesimo, perchè Costantino associava gli Dei dell'Olimpo alla croce perfino sulle monete. « Egli prescrisse di celebrare il riposo religioso della domenica e pubblicò ad un tempo un editto sul modo di consultare gli aruspici; a Costantinopoli faceva portare nell'ippodromo in processione la sua statua recante l'immagine della Fortuna in una mano », e così, osserva lo storico Ampère, « egli teneva all'idolatria più empia di tutte, che consacrava l'apoteosi della sua fortuna ». Ma se anche il monumento non ne fa fede, era avvenuta la grande rivoluzione

Fig. 46 — Particolare della suddetta tavola di granito (Museo lapidario modenese)

storica per cui si cangiarono le condizioni della società cristiana. E per essa mutò il destino dell'arte, la quale, uscita dall'ombra, distaccatasi dai sepolcri, schiuse confusamente le palpebre al sole. L'anima dell'arte non è più quella di prima; l'Oriente e l'Occidente si sforzano a dar nuova forma ai nuovi ideali, e con la materia divenuta tanto men duttile quanto più incalza il tempo, si provano a raccontar cose non raccontate mai dalle arti del disegno.

* * *

Dal tempo di Costantino sino a quello di Giustiniano i popoli latini raccolsero l'eredità de' secoli precedenti per trasmetterla al mondo moderno. Sotto le stratificazioni dell'arte ellenica nella Roma imperiale vivevano forme popolari, povere, rozze, che al cessare della magnificenza romana rappresentarono ad evidenza l'artistica potenzialità della razza, poi, mutando e rimutando, divennero le forme consacrate dai Pisani e da Giotto; così come, al decadere della coltura di Roma, nella lingua, invece delle nobili, solenni parole di Cicerone e di Tacito, risonarono più generalmente motti volgari, che, per via di lente trasformazioni, formarono l'idioma di Dante.

Nei luoghi lontani da Roma, nelle provincie, nelle colonie, ognuno può avere osservato monumenti romani con figure tozze e pesanti in rilievo vigoroso, con occhi sporgenti grandissimi e sformati, orecchie che sembrano anse di vasi, drappeggiamenti a strie profonde e diritte; così pure avrà potuto notare nel medio evo, nelle prime cattedrali romaniche dal 1000 al 1100, figure con simili caratteri, rudi, spaventevoli, occhi che sembrano schizzare dalle orbite, orecchie appiccicate agli zigomi come manichi d'anfore. Dopo tanti secoli le figure erano rimaste quasi le stesse, sempre quali furono lasciate in eredità dai liberti e dagli schiavi romani ai nuovi e quasi selvaggi padroni dell'Occidente.

Fra i tanti esempi che si potrebbero produrre a prova della riflessione dell'arte de' bassi tempi sulla romanica, offriamo quello dei ritratti di Apollinari esistenti nel Museo lapidario di Modena (fig. 45 e 46): la capigliatura dal rozzo scalpellino provinciale è indicata come una parrucca, rialzata nella fronte sur uno scalino e disposta a cannellature radiate sul capo.

Fig. 47 — Chiesa di Santa Caterina presso San Vitale delle Carpinete (Reggio Emilia) Capitello romanico, sec. XII

Innanzi a questo o a simile ritratto, lo scultore romanico, il quale ornò il *pontile* della cattedrale di Modena, dovette pensare che quella capigliatura fosse un berretto (fig. 47), e di una tale inusitata acconciatura del capo coprì parecchi dei suoi personaggi. Prima di lui, lo scultore che eseguì i capitelli della cripta del duomo mise un berrettino cilindrico a certi strani centauri alati (fig. 48), ricordando certamente il costume degli ebrei nei sarcofagi de' bassi tempi, quale si vede specialmente nelle scene in cui sono rappresentati gli israeliti intorno a Mosè che batte la rupe. Così l'antica mitra giudaica copre la testa di quei mostri del giudaismo, in un tempo in cui gli ebrei, ne' monumenti, erano raffigurati con un berretto conico. Evidentemente gli scultori de' nuovi tempi, anche nei minori particolari, trassero pro dalle antiche sculture, che vedevano incastrate nei muri della cattedrale modenese, o sparse nel suo sagrato, o collocate nelle sue cappelle. Si venne stabilendo ad uno stesso modo tra le sculture classiche e le romaniche una simiglianza, quella che dà, per esempio, alle sculture, parte antiche e parte medioevali, della facciata e del campanile del San Giusto di Trieste, una stessa aria di famiglia. Oltre le forme popolari o rustiche, non sottoposte alle leggi dell'arte classica, il patrimonio delle arti

romanze si accrebbe di tutte le forme greco-romane divenute comuni, e i cui modelli erano sparsi dovunque, nelle botteghe degli scalpellini di Roma, della Gallia, dell'Affrica settentrionale. I genî che si accostano alla tabella dell'epitaffio o al busto del defunto, gli amorini in atto di sostenere festoni di fiori e frutta si riveggono in seguito, da per tutto, come elementi ornamentali necessarî, nelle miniature de' codici di qua e di là dagli stemmi gentilizi, sui timpani delle porte, in mezzo ai fregi, sulla fronte delle sepolture. Così le figure simboleggianti il cielo, i venti, il mare, e specialmente le figure pastorali e gli emblemi della morte sterminatrice, sono luoghi comuni dell'arte classica e delle arti romanze. E allo stesso modo che gli antichi solevano tradurre le rappresentazioni del ciclo cosmico nei pavimenti, nelle catacombe e ne' sarcofagi, le arti romanze poi, nei pavimenti delle cattedrali e nei fianchi delle porte, rappresenteranno i segni dello zodiaco, le fatiche umane d'ogni mese e le stagioni.

Al nucleo delle forme romane si aggiunse il contributo pio dei cristiani, che nelle catacombe avevano tentato di dare umile e pudico aspetto alle scene eleganti della vita dei ginnasî; e si aggregarono inoltre antiche reminiscenze delle forme de' primitivi popoli italici. Con questi elementi le arti occidentali, rinnovate dal crisma cristiano, si misero in cammino lungo il medio evo in cerca delle idealità nuove dei popoli, conservando le pure idealità dei padri.

L'etimologia delle lingue romanze designa un gruppo di parole derivanti da antiche favelle italiche; similmente per le arti si potrebbe determinare quali forme indigene, varcati i secoli della Repubblica, non si estinsero al contatto d'un'arte trionfante e non furono vinte dalle specie naturalizzate che avevano migrato nell'Occidente. Alcune forme etrusche si riscontrano non solo al tempo dell'Impero, ma anche nel medio evo e in seguito. Ad esempio, gli edificî cristiani (Sant'Elia presso Nepi, Sant'Antimo sopra a Nazzano Romano, la badía di Farfa, Santo Stefano a Fiano

Romano, ecc.), costruiti nel VI e nel VII secolo sopra gli avanzi di templi etruschi, si adattarono all'antica conformazione, della quale abbiamo notevoli tracce nella pianta del

Fig. 48 — Capitello romanico nella cripta. Duomo di Modena

tempio di Giunone *Curite* a Faleria, nel luogo sacro descritto da Ovidio, tra le folte ombre di un bosco, alla cui ara si conducevano le nivee giovenche. L'edifizio constava di quattro pareti divisorie che spartivano lo spazio in tre celle; ma la mediana non si arrestava al muro di fondo, e passava oltre

in modo da formare quasi un'abside. Noi troviamo qui la pianta originaria delle chiese benedettine, mentre, in tanti altri monumenti etruschi, negli archi a tutto sesto, l'un l'altro sovrapposti in due o tre ordini, con le testate de' cunei sporgenti con aggetto di mensole, vediamo una forma che riceverà le maggiori applicazioni nelle arti romaniche. Le cornici strigilate del periodo puro dell'arte etrusca si rivedranno riprodotte nella chiesa di Attigliano, ad esempio; e ritroveremo pure in parecchi edificî medioevali la foglia etrusca del *tassobarbasso* arricciata. Nè solo questo rimarrà, ma bensì lo spirito delle popolazioni italiche, le quali, sfasciatosi l'Impero romano, fecero ritorno alle loro antiche sedi; e il naturalismo etrusco, già manifestatosi nei busti romani e nelle opere del Rinascimento, ove si perfezionò la testa prima del corpo ignudo, al contrario di quanto era accaduto presso i Greci. Quel naturalismo che si manifestava nei vasi e nelle pitture, in cui l'uomo si raggruppava con la natura circostante, tornerà ad esprimersi. I demoni etruschi, coi rostri d'aquila, coi capelli irti e avvolti da serpi, con gli occhi grandi e truci, minaccianti i defunti, si rivedranno nelle rappresentazioni del *Giudizio Universale*. E con le sue statue della cappella medicea, a Firenze, Michelangelo richiamerà al pensiero le forti e nobili figure sedute ai fianchi della porta dell'urna di *Arnth Velimnas Aules* nella tomba dei *Volumnii*.

Tutta l'arte del medio evo tenne di mira le forme dell'arte classica quasi disfatte nei bassi tempi, e quelle volgari, che, per lo scemare di influssi estranei a Roma, si spiegarono più chiare alla luce. Tutte le idee, ch'ebbero svolgimento nel medio evo, si trovano, almeno in embrione, nel periodo che corre da Costantino a Giustiniano. Lo vedremo ora, studiando la origine di alcuni luoghi comuni dell'arte medioevale.

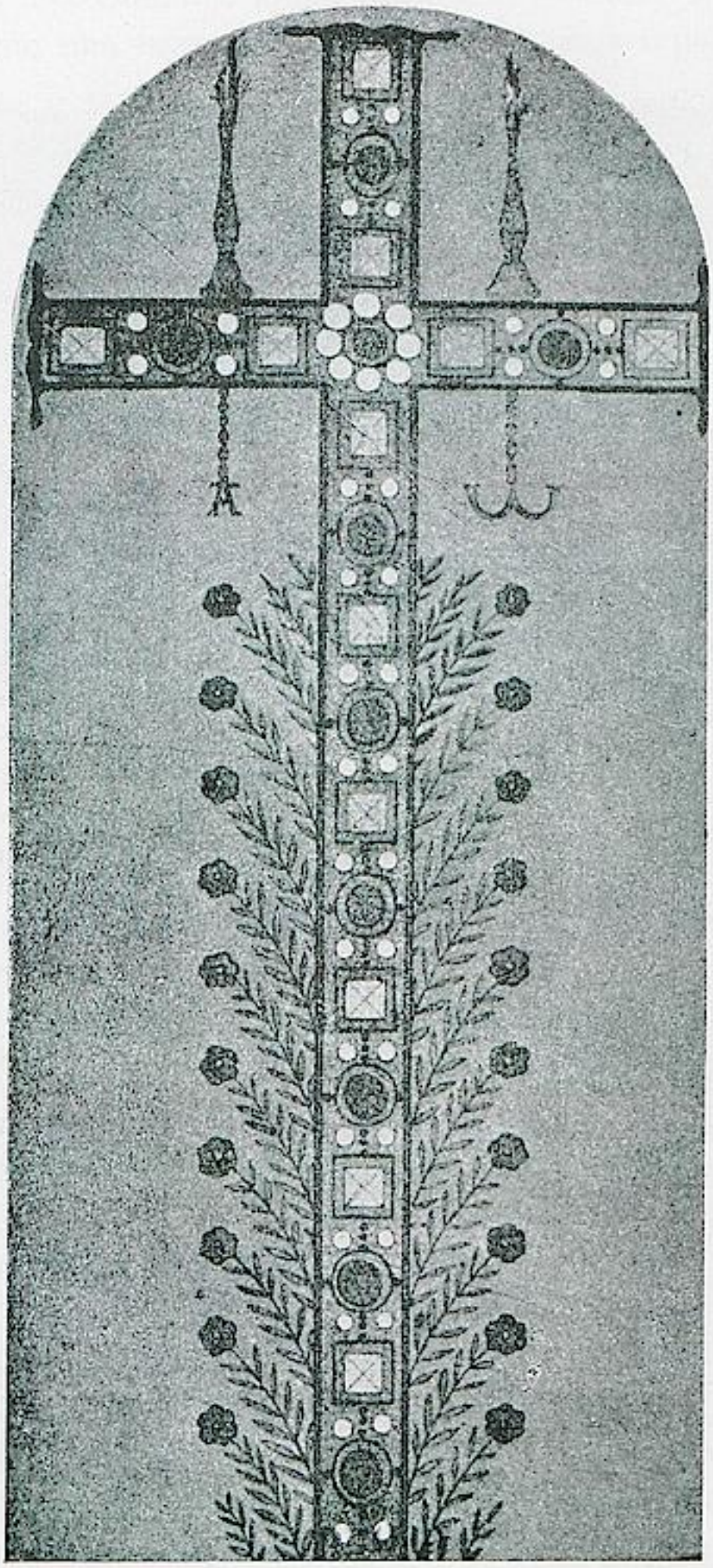


Fig. 49 — Croce gemmata nelle catacombe di San Ponziano

* * *

L'enciclopedia de' bassi tempi scritta nel V secolo da Marciano Capella del fòro cartaginese [1] (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*), sul fondamento dell'opera *Disciplinae* di Varrone, divenne popolare.

Lo spirito romano, già pronto a inventare personificazioni di città, di fiumi, di genî de' luoghi, a comporre la serie infinita d'allegorie e di astrazioni deificate, [2] diede ancora

Fig. 50.
Ravenna. Pianta del battistero di San Giovanni in Fonte
(Dal Dehio)

Fig. 51.
Pompei. Pianta del battistero a nord del fòro
(Dal Dehio)

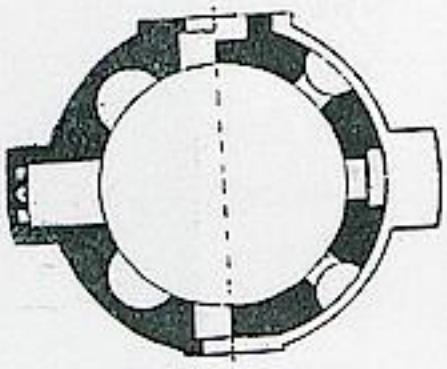


Fig. 52
Tivoli. Pianta della Madonna della Tosse
(Dal Dehio)

une veste alle figure delle arti liberali, da Marciano Capella poeticamente descritte con gran lusso di particolari, in uno stile che richiama le *Metamorfosi* di Apuleio. Nell'arte romana non abbiamo le figure allegoriche spontaneamente e liberamente concepite come nell'arte greca, ma si sovraccaricano di attributi, di simboli, di segni, perchè poco o nulla avrebbero espresso nella loro forma stereotipata. Con Eschilo, Sofocle e Fidia, i miti arii elaborati dai Greci si

---

[1] F. Eysenhardt, in *Praef. in Martianum Capellam*, ed. Teubn., Lipsiae, 1866.

[2] Esclamava il poeta Prudenzio (*Contra Symmachum*, liber I; *Patrologia*, LX):

Quidquid humus, quidquid pelagus mirabile gignunt,
Id duxere Deos: colles, freta, flumina, flammas;
Haec sibi per varias formata elementa figuras
Constituere patres, hominumque vocabula mutis
Scripserunt statuis.....

erano purificati e innalzati, assumendo forme ideali esteticamente determinate. Dopo quei tre sommi, i miti restarono come una inesauribile sorgente di motivi poetici e di

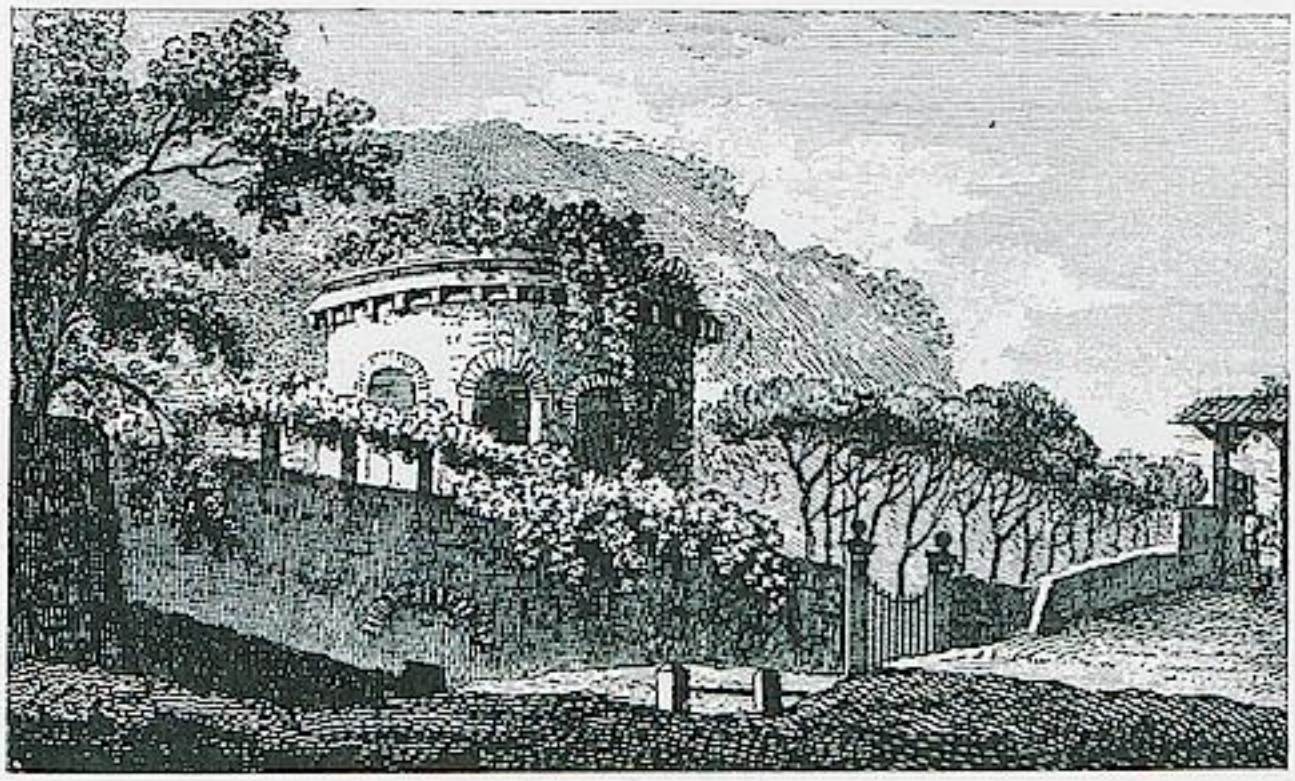


Fig. 53 — Veduta del tempio detto della Tosse
(Dall' incisione di Domenico Pronti)

splendide forme per gli artisti, solo curanti di appagare un sentimento intenso del bello, sì che appunto lo ricercavano in quel mondo leggendario e fantastico degli Dei e degli eroi, a' quali si potevan dare le forme elette ricavate dalla realtà. Col penetrare della civiltà greca in Roma, le grandi divinità romane modificatesi, trasformarono a loro volta quelle di tutte le provincie dell' Impero; ma illanguiditasi l'attività creatrice, si ripeterono con lunga monotonia le forme istesse. Intanto una serie infinita di allegorie, di figure de' bisogni e delle vicende della vita umana, fecero corona alle imagini degli Dei. Lo vediamo nelle monete degl' imperatori romani, dove la figura diviene semplicemente un attaccasimboli. Quell'abbondanza di accessorî, come mezzo di determinazione dell' individualità artistica scomparsa dalla imagine rappresentata, si fa sempre maggiore con l'avanzarsi della decadenza; e si arriva ai giorni

in cui un miniatore carolingio dovrà indicare ciò che intendeva di fare con le parole IMAGO HOMINIS. Con l'indurarsi della materia dell'arte il segno accessorio sostituisce la vita; l'iscrizione viene a indicare che cosa sia la forma umana divenuta un chiuso sepolcro.

L'esuberanza degli attributi trovasi nelle descrizioni di Marciano Capella, vissuto probabilmente nel secolo V. La sua enciclopedia comincia con un romanzo allegorico in due libri: *De nuptiis Philologiae et Mercurii;* e questo è il titolo che fu esteso anche agli altri sette libri che trattano delle arti liberali.

Mercurio pensa di ammogliarsi, e cerca invano una degna sposa, finchè, secondo i consigli di Apollo, pensa di unirsi alla Filologia, *doctissima virgo.* Giove e gli altri Dei avendo consentito al matrimonio, l'Immortalità, scesa dal cielo in una lettiga seminata di stelle, viene a rapire la fidanzata: questa lascia alle arti e alle scienze i suoi libri, e, accompagnata dal discepolo Labor, dalle ancelle Epimelia e Agrypnia, ascende all'Olimpo. Prima, Giunone, l'aerea, l'accoglie; poi, corsi 126,000 stadî, giunge al cerchio di Mercurio, e infine tocca la via lattea, ove Giove celebra le nozze. La madre della sposa chiede qual dote si assegni alla figlia; e gli Dei le danno a corteo le sette Arti liberali, che Apollo, mastro delle cerimonie, introduce ad una ad una innanzi alla divina assemblea, decantandone i pregi e le virtù.

Tanto si legge ne' primi due libri del poema, mentre nel terzo e ne' seguenti Marciano Capella fa introdurre da Apollo le Arti. Entra la Grammatica, in età senile, e sembra una medichessa; reca una scatola rotonda in cui stanno l'inchiostro, le penne, la sferza, le tavolette cerate e il papiro; una pelle di caprone per guarire la raucedine, una lima segnata in otto sezioni dorate che ricordano le otto parti del discorso. Segue poi la Dialettica, in abito filosofale alla greca, oscuro come i suoi sillogismi,

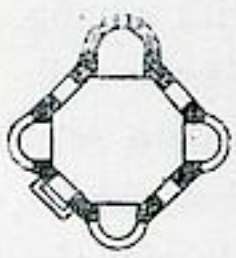


Fig. 54
Ravenna. Pianta del battistero degli Ariani
(Dal Dehio)

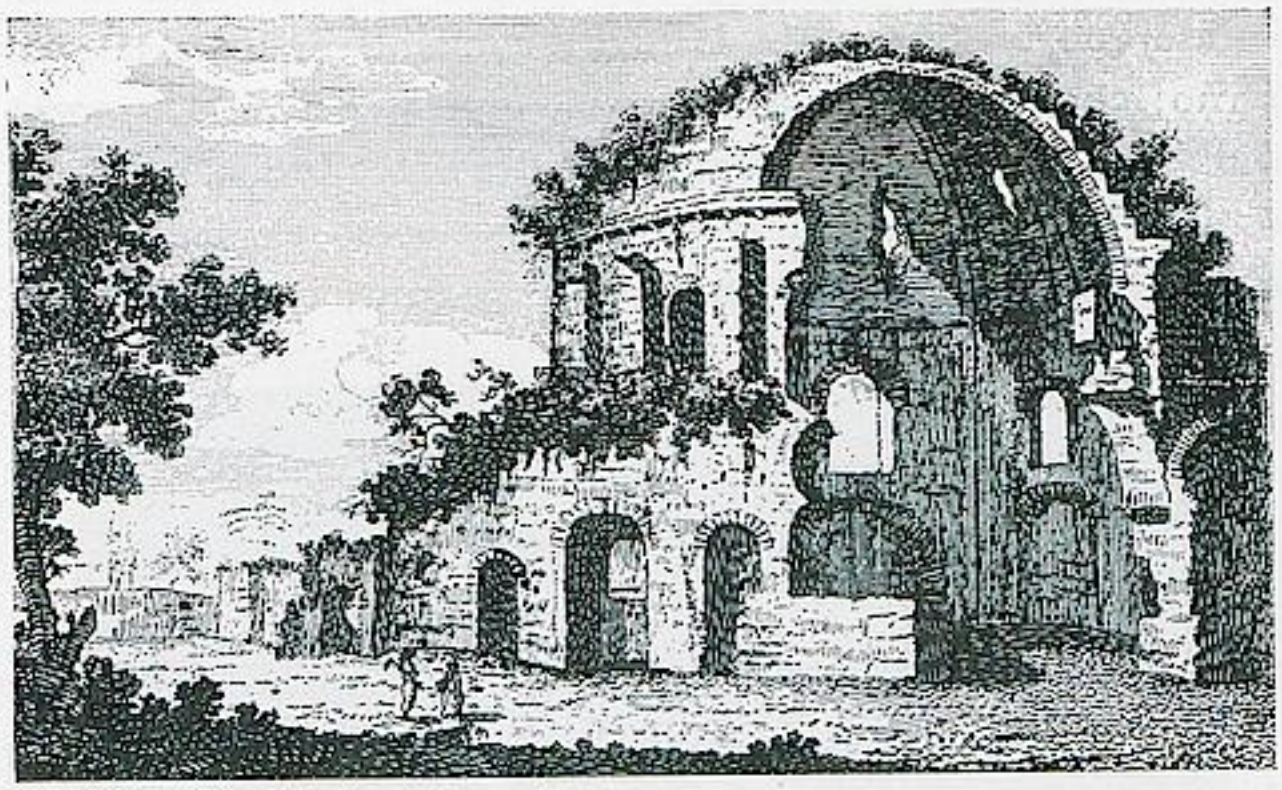


Fig. 55 — Veduta del tempio di Minerva Medica
(Dall'incisione di Domenico Pronti)

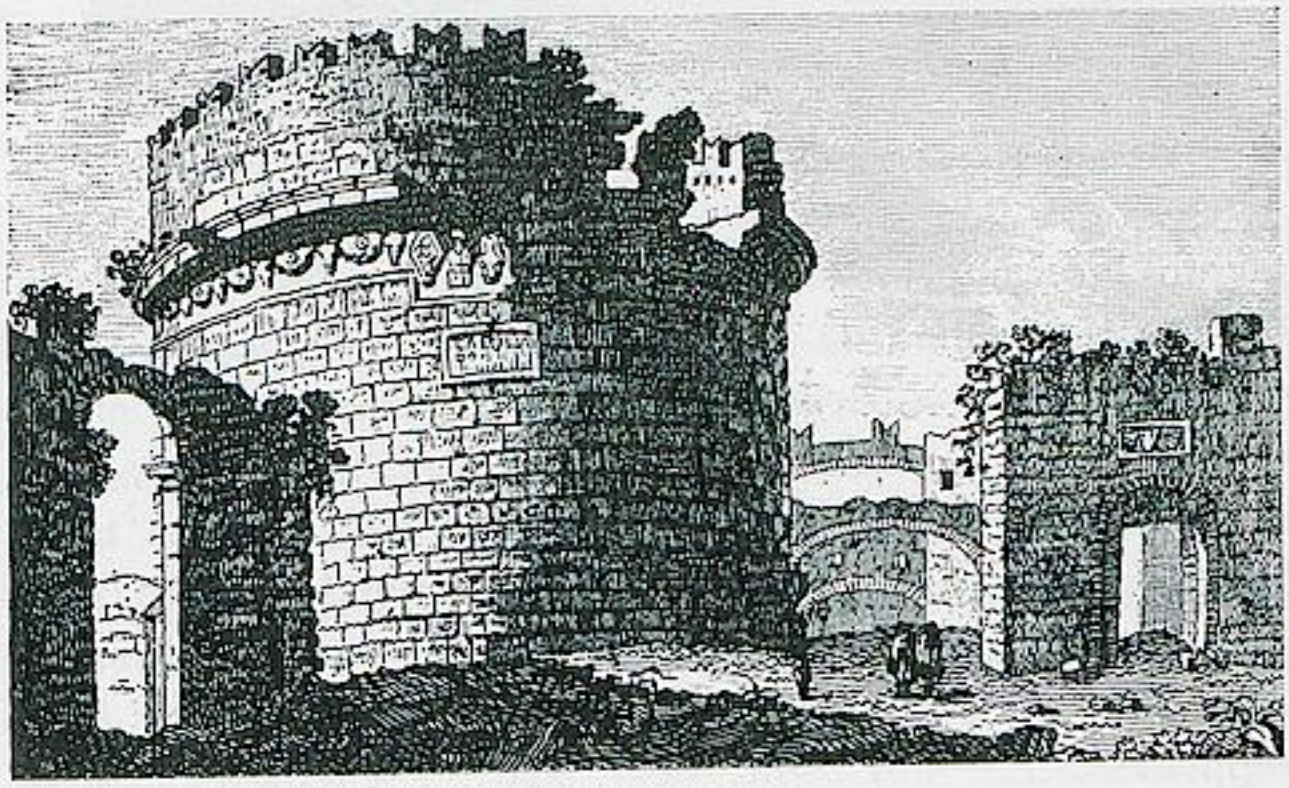


Fig. 56 — Veduta del sepolcro di Cecilia Metella
(Dall'incisione di Domenico Pronti)

coi quali stanca l'uditorio: nella mano sinistra tiene un serpente avvolto in larghe spire, nella destra alcune tavolette cerate con formule variopinte, e ascondenti un amo nell'interno; chiunque corra alle formule è preso dall'amo e morso dal serpe. Squillano le trombe, ed entra la Rettorica, maestosa eroina, con il capo galeato e cinto di serto regale, vestita di corazza, col petto splendente di gemme, con le armi in

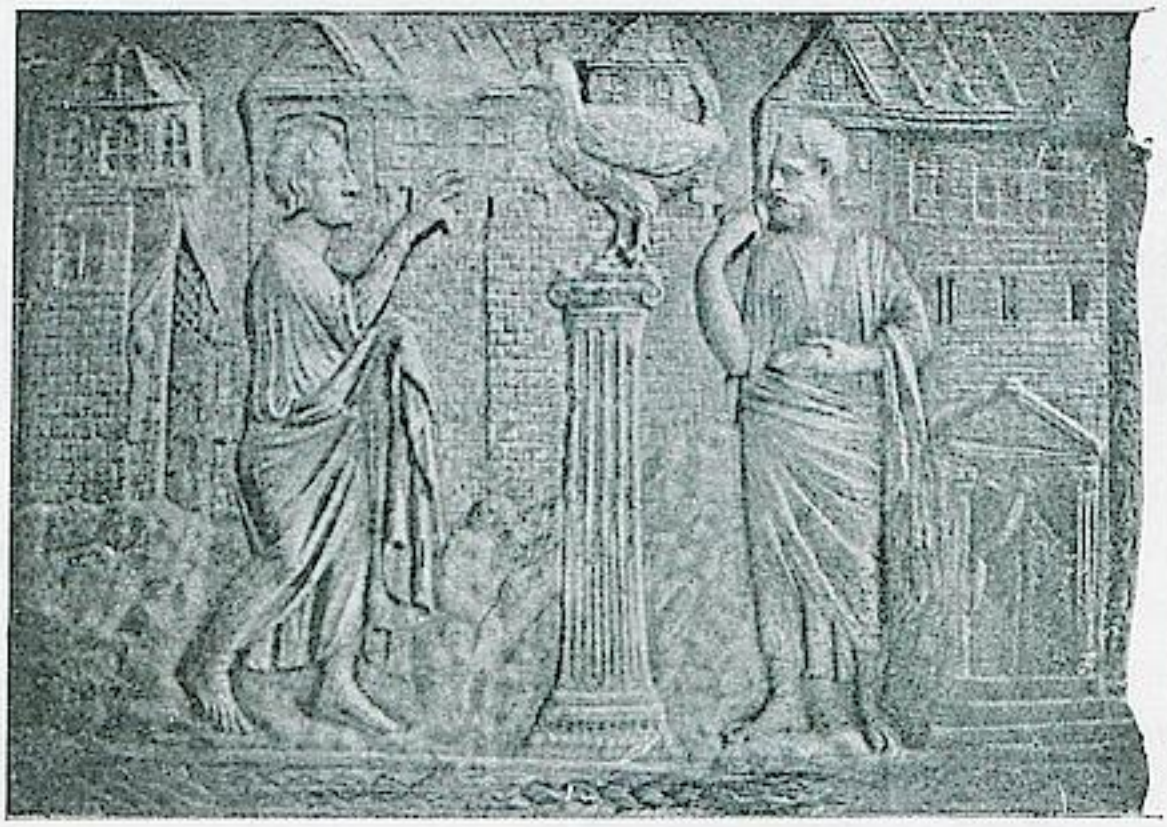


Fig. 57 — Faccia laterale di un sarcofago del IV secolo. Museo del Laterano

pugno luccicanti. Ella è preceduta dal vecchio Tisias, con un'asta sormontata da un corvo, a ricordo del suo maestro Corax; e seguono Demostene e Cicerone, Eschine, Isocrate, Lisia, i Gracchi, Plinio juniore e Frontone. Sopraggiungono in seguito due donne, la Filosofia e la Pedía, con una tavoletta coperta di uno strato di polvere, su cui la Scienza traccerà figure e numeri. Entra la Geometria, scortata da Minerva, con una verga e una sfera, coperta da un manto su cui sono rappresentati i movimenti degli astri, i circoli celesti, la proiezione dell'ombra della Terra nel cielo, i quadranti solari, pesi e misure, ecc. Sotto a' suoi sandali di cuoio sta lo Zodiaco. Com'ella ha offerto l'opera di Euclide agli

Dei, entra l'Aritmetica, bellissima, coi raggi che si dipartono dalla fronte, cioè dall'unità, e le si aggirano come aureola intorno al capo. Ella comincia con le dita veloci le sue dimostrazioni, e Pitagora assiste con una torcia accesa. Finito il discorso, Pitagora e Platone le rendono omaggio; e intanto arriva roteando un globo luminoso entro cui sta, tra le fiamme, una vergine: l'Astronomia. Gli Dei

Fig. 58 — Faccia laterale di un sarcofago del IV secolo. Museo del Laterano

abbagliati fanno largo; ed ella slanciasi fuori coperta di diamanti, con la testa circondata di stelle, i capelli di raggi, le membra di occhi lucenti. Scuote le ali d'oro con penne cristalline, e reca nelle mani una verghetta luminosa e un libro, in cui sono segnati i metalli di differenti colori, il corso degli astri, le loro rivoluzioni e i punti cardinali. Tanta orientale abbondanza progressiva di colori e di effetti non ha ancora fine; e mentre l'Astronomia s'avanza senza corteo, benchè si trovino fra i suoi fidi Eratostene, Tolomeo e Ipparco, la Musica sta per arrivare con tutta una corte. Il quadro sembra la fine di una grande azione coreografica: si ode da lungi una melodia; entrano cantando

Eratine, figlia di Cypris, Imero, fratello dell'Amore, e Terpsi, seguace di Dione; Pitho, la Voluttà, le Grazie accordano le voci coi suoni degli strumenti; una folla di eroi, di filosofi pitagorici e platonici s'avanza modulando inni; Orfeo, Amfione, Arione incantano col suono dell'aurea cetra la celeste assemblea; e infine, tra Apollo e Pallade, si avanza l'Armonia, col capo diademato, producendo ad ogni moto un grato tintinno. Esposte le teoriche dell'arte sua, al pari delle sue sorelle, intona il Κοίμησις, e conduce al talamo la giovine sposa.

Tale il poema di Marciano Capella, che nel medio evo s'imparò a memoria dagli scolari, e rimase popolare sino all'età moderna. L'educazione della gente si compì attraverso le sette ruote del trivio e del quadrivio; e l'arte accolse la personificazione delle arti liberali quasi come le aveva delineate il fantastico africano. Già Boezio, nel libro

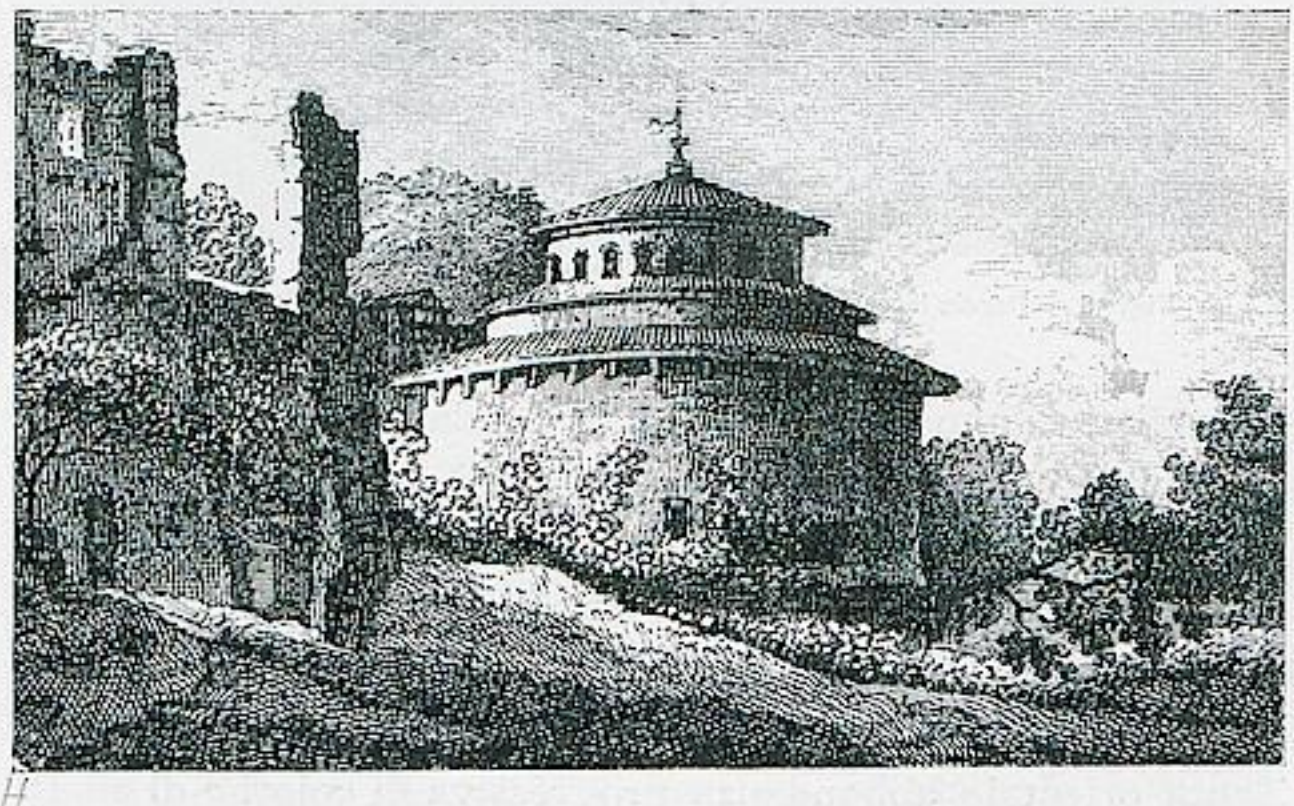


Fig. 59 — Veduta di Santa Costanza. Dall'incisione di Domenico Pronti

De consolatione Philosophiae, sembrò attingere a quella fonte, raccontando come nella prigione gli apparisse in sogno una donna, la Filosofia, con occhi luminosi e con aspetto

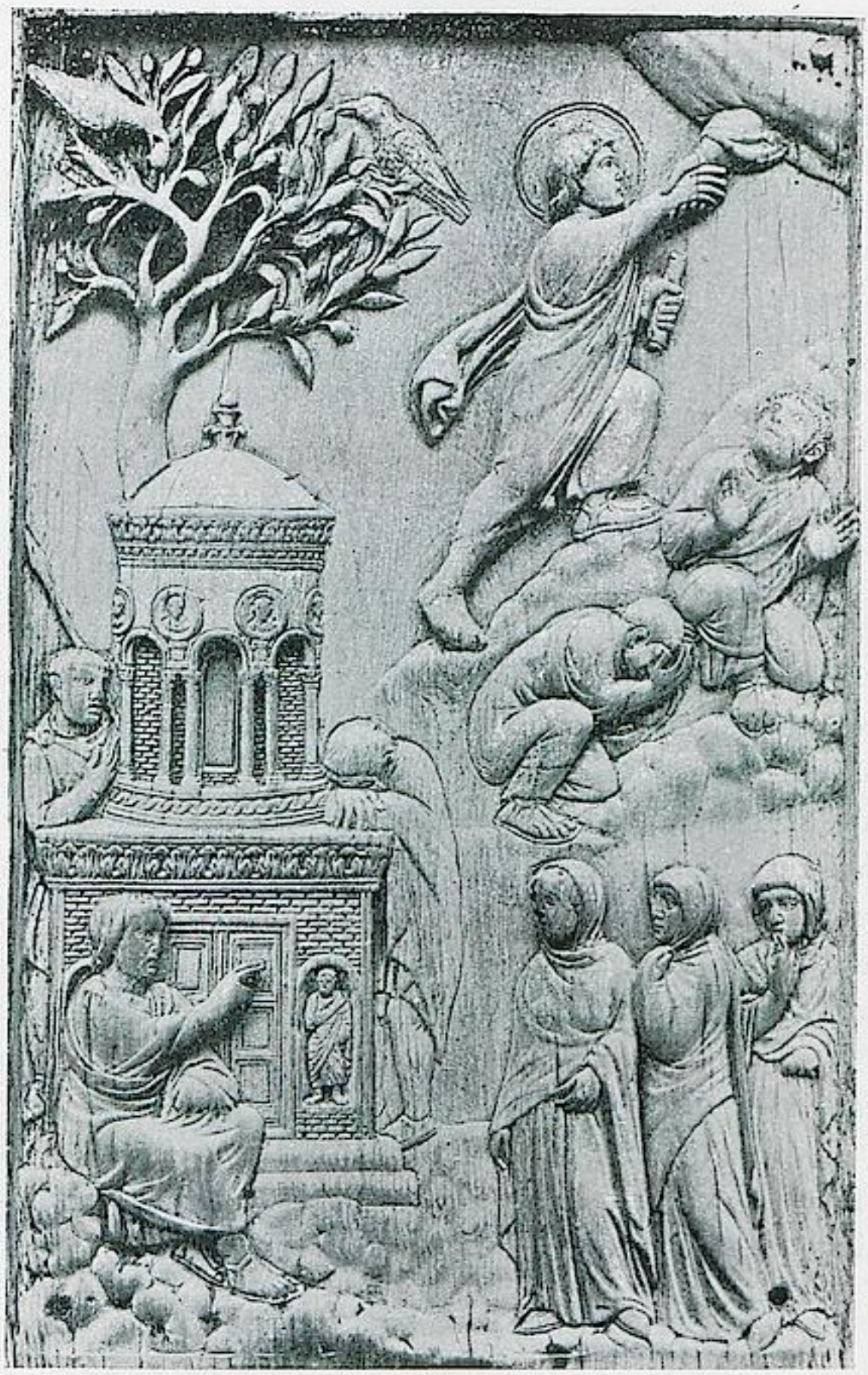


Fig. 60 — Tavola d'avorio, frammento di dittico sacro
Museo di Monaco di Baviera

giovanile, quantunque mostrasse di aver molto vissuto. La sua statura ora pareva umana, ora si perdeva col capo nel cielo; le sue vesti erano tessute sottilmente e incorruttibili; nelle mani teneva alcuni libri e uno scettro. Tanta indeterminatezza nella imagine di Boezio servì all'arte meno del simbolismo di Marciano Capella, le cui figure presero posto nel palazzo di Carlomagno ad Aix, e quindi nelle cattedrali romaniche, perchè indispensabili, secondo Cassiodoro, alla intelligenza delle divine scritture.[1]

Anche la figura della Filosofia, quale fu disegnata da Boezio, trova talvolta corrispondenza in alcune sculture del medio evo, ma solo in alcuni particolari, tanto era concepita fuori della realtà, ed era sforzato il senso simbolico d'ogni sua parte, quello, ad esempio, della lettera π tessuta nelle frange delle vestimenta della Filosofia e dell'altra θ nella orlatura superiore, l'una all'altra congiunte da una scala di dodici gradi. Boezio, l'ultimo dei Romani, tanto venerato nel medio evo, lasciò pure i suoi testi alle scuole e all'arte; così che quando a Verona, nella rosa della cattedrale, si ritroverà la ruota della Fortuna scolpita da Briolotto, con figure che s'innalzano, discendono e cadono, converrà ricordare ancora il libro *De consolatione Philosophiae*, là ove leggesi: *Rotam volubili orbe versamus, infima summis, summa infimis mutare gaudemus. Ascende, si placet, sed, ea lege, ne uti, cum ludicri mei ratio poscet, descendere injuriam putes.*[2]

Un altro poema, la *Psycomachia* di Prudenzio, divenne la fonte a cui attinse tutto il medio evo per la rappresentazione delle virtù.

---

[1] *Institutiones divinarum et saecularium lectionum*, I. — Sulle personificazioni delle arti liberali, cfr. E. F. Corpet, *Portrait des arts libéraux*, in *Annales archéologiques*, XVIII; Male, *Les arts libéraux*, in *Revue archéol.*, a. 1891, pag. 339; Julius von Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua*, ecc., in *Jahrbuch der k. k. allerhöchsten Kaiserhauser*, Wien, 1896.

[2] *De consolatione Philosophiae*, cap. II.

Fig. 61 — Tavola d'avorio, frammento di dittico sacro
Milano. Collezione Trivulzio

Il poeta di Tarragona ci presenta le virtù e i vizi accampati e pronti alla battaglia.

Prima petit campum dubia sub sorte duelli
Pugnatura Fides, agresti turbida cultu
Ruda humeros, intonsa comas, exerta lacertos.

L'Idolatria (*vetus Cultura deorum*) ferisce la Fede, ma presto le cade sotto i piedi; e allora entra in campo la Pudicizia,

Virgo Pudicitia speciosis fulget in armis,

contro la Libidine recante una face fumosa, la quale è rovesciata, mentre la cortigiana stessa, trafitta dalla vittoriosa vergine, esala il mortifero spirito. Ed ecco la Pazienza, modesta e grave, aspettare di piè fermo l'Ira: questa colpisce

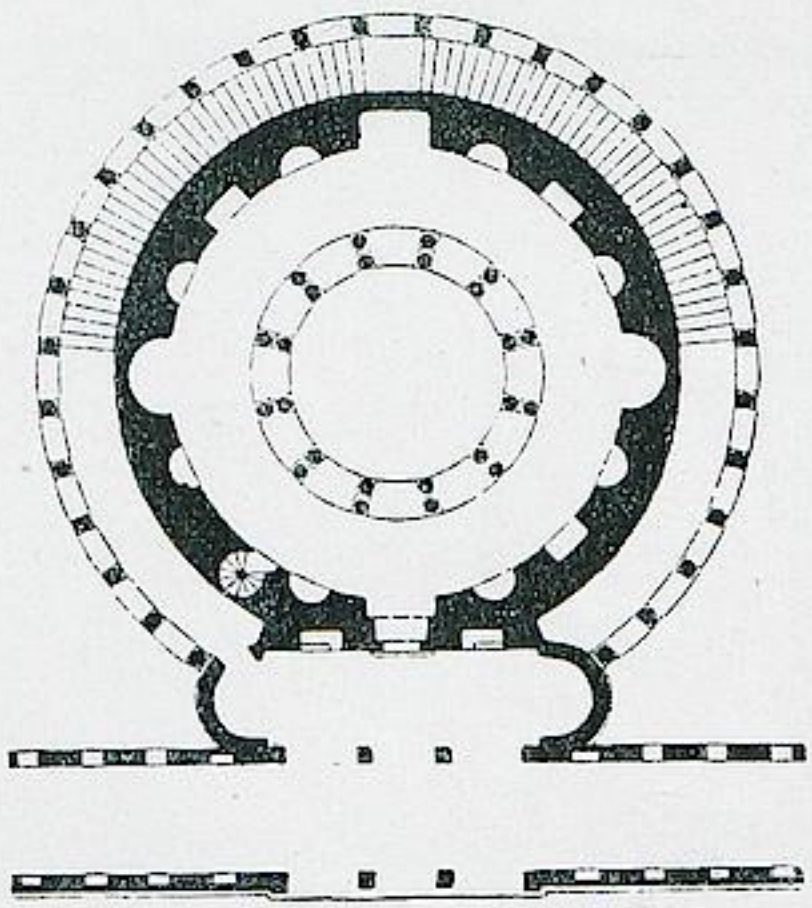


Fig. 62 — Roma. Pianta del mausoleo detto di Santa Costanza
(Dal Dehio)

a più riprese l'adamantina nemica, ma invano, e, disperata, si uccide. Vien la volta della Superbia, che s'aggira sul

destriero davanti la schiera delle virtù: i ritorti capelli le formano come una torre sulla fronte, e il vento le gonfia la

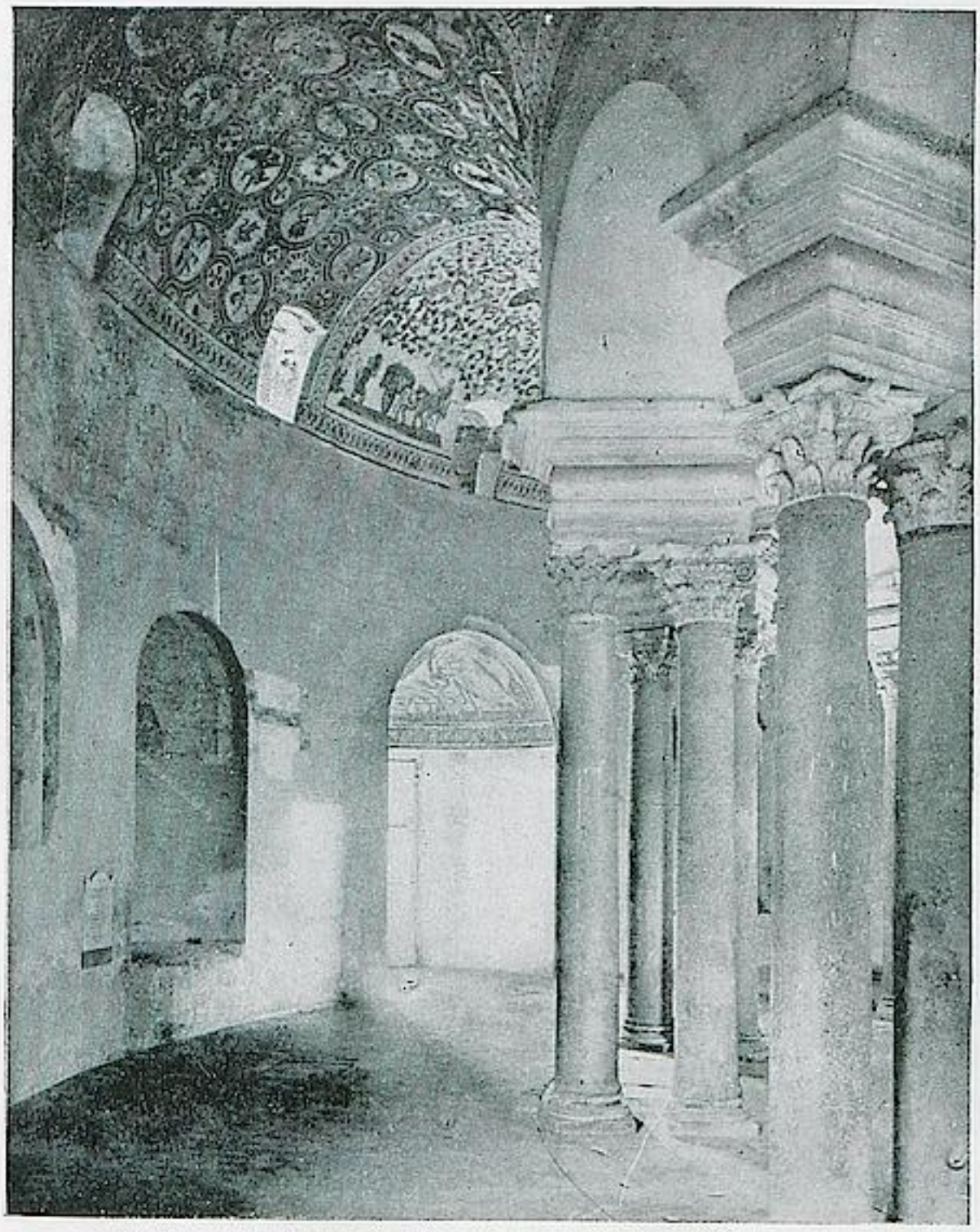


Fig. 63 — Roma. Santa Costanza. Veduta dell'interno

veste. Ella sfida e oltraggia il nemico, quando d'un tratto precipita col cavallo in una fossa coperta, che era stata scavata nel campo dalla Frode; e l'Umiltà, con la spada offertale dalla Speranza, le taglia il capo e vola al cielo,

.....auratis praestringens aera pennis.

Fig. 64
Ravenna. Pianta del mausoleo di Teodorico
(Dal Dehio)

Sopraggiunge la Lussuria vaga d'occhi, tutta profumata, con voce languida: sta sopra un carro splendente, e combatte in modo nuovo, spargendo viole e sfogliando rose.

O nova pugnandi species! non ales arundo
Nervo pulsa fugit, nec stridula lancea torto
Emicat amento, frameam nec dextra minatur:
Sed violas lasciva jacit, foliisque rosarum
Dimicat, et calathos inimica per agmina fundit.

A vincerne le blandizie s'avanza la Sobrietà con lo stendardo crocesegnato: i cavalli s'impennano, il carro si rovescia e

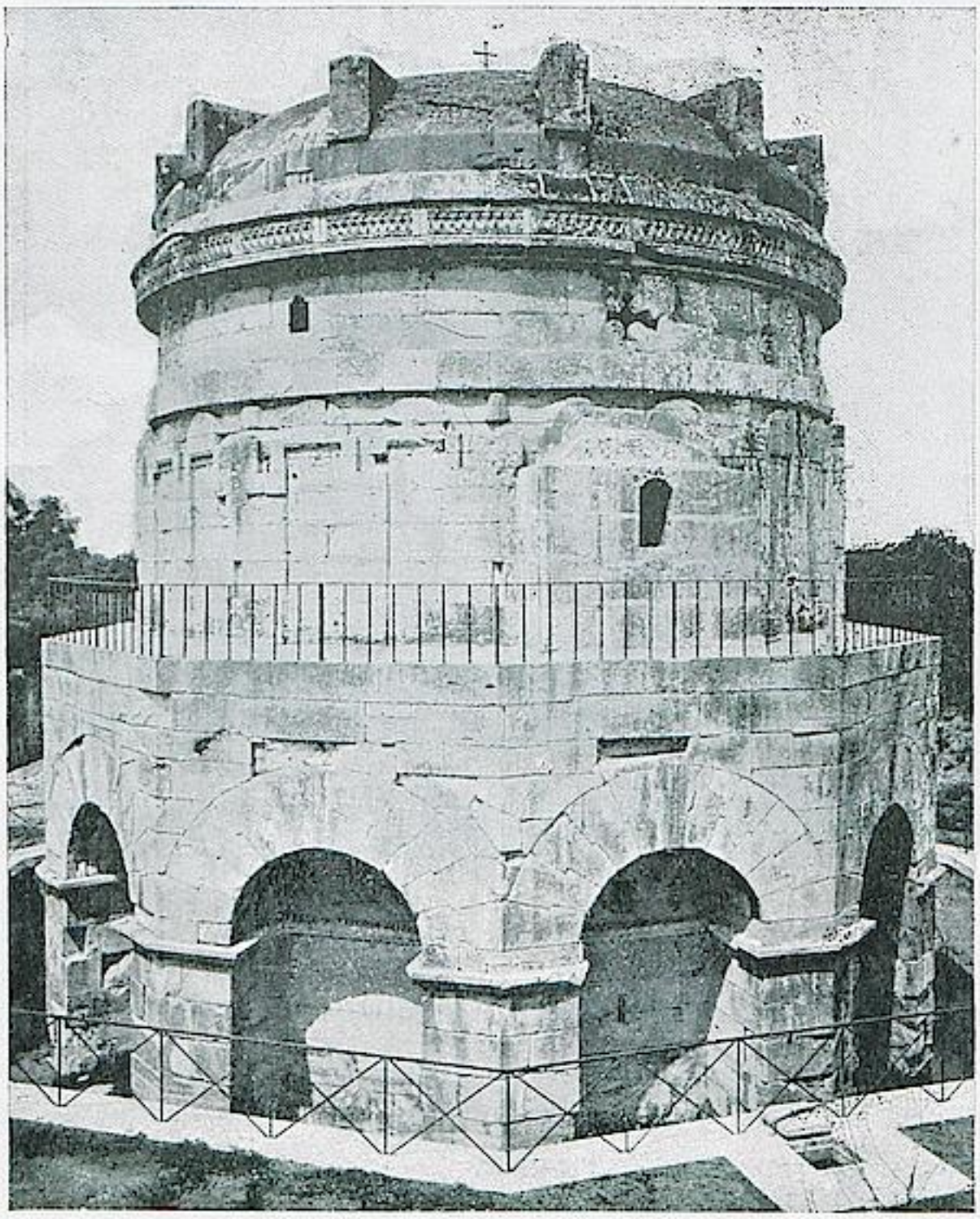


Fig. 65 — Ravenna. Mausoleo di Teodorico

la Lussuria rotola nella polvere. Lo Scherzo e la Petulanza gettano via i cembali, Amore fugge intimorito, lasciando dietro a sè le sue armi.

L'Avarizia, durante la lotta, raccoglie con le proprie mani artigliate i pezzi d'oro caduti nell'arena dal carro della Lussuria, ne ricolma il seno, ne riempie borse e sacchi, che

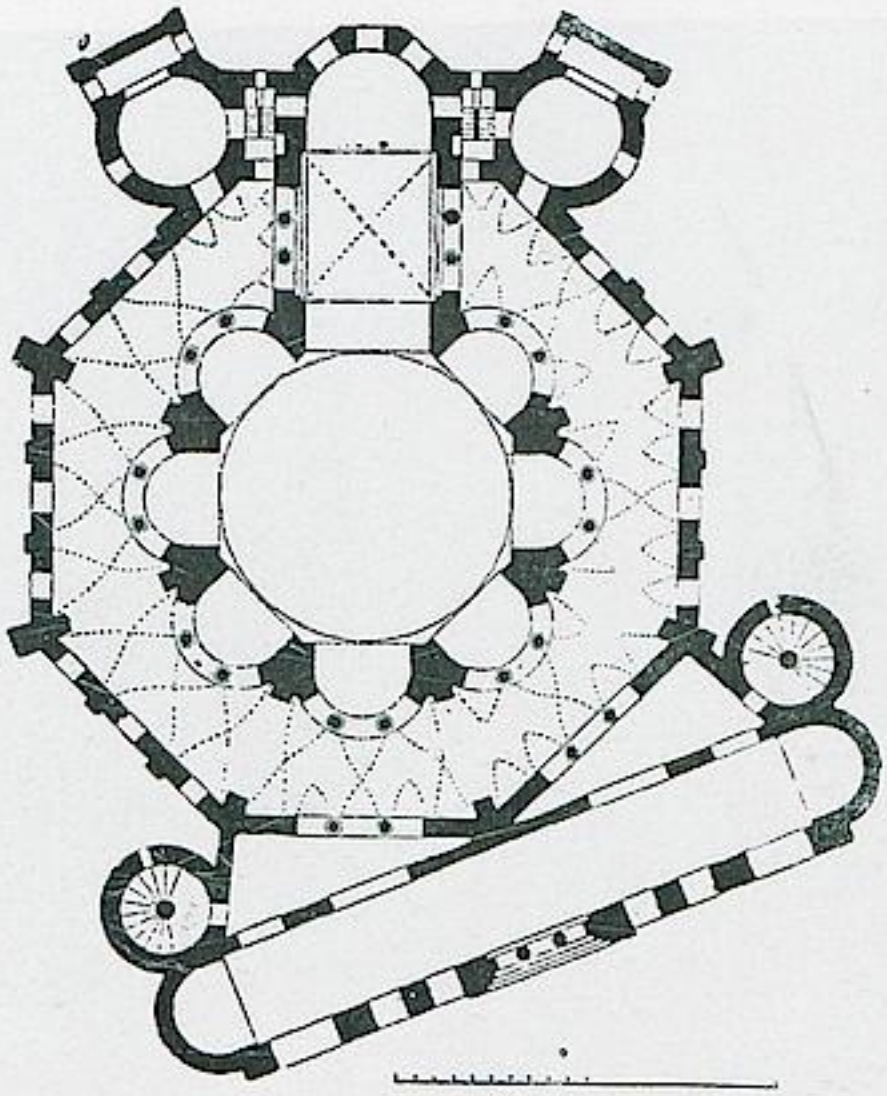


Fig. 66 — Ravenna. Pianta di San Vitale
(Dal Dehio)

nasconde sotto il braccio sinistro; ma la Ragione armipotente la insegue, con l'aiuto della Carità la uccide, e ne distribuisce l'oro ai poveri.

La pugna è terminata:

Dat signum felix Concordia, reddere castris
Victrices aquilas, atque in tentoria cogi.

Ma la Discordia (o *Heresis*) entra sotto mentite spoglie nel campo delle virtù, e offende la Concordia, che si ven-

dica trafiggendo la nemica nella lingua con un colpo di lancia. Le virtù allora per celebrare la vittoria innalzano un tempio maestoso.

Tale è in riassunto il poema, religioso nel fondo, di Prudenzio;[1] il poema che ispirerà per tutto il medio evo gli artisti nel rappresentare le vergini amazzoni trionfanti sui vizi,

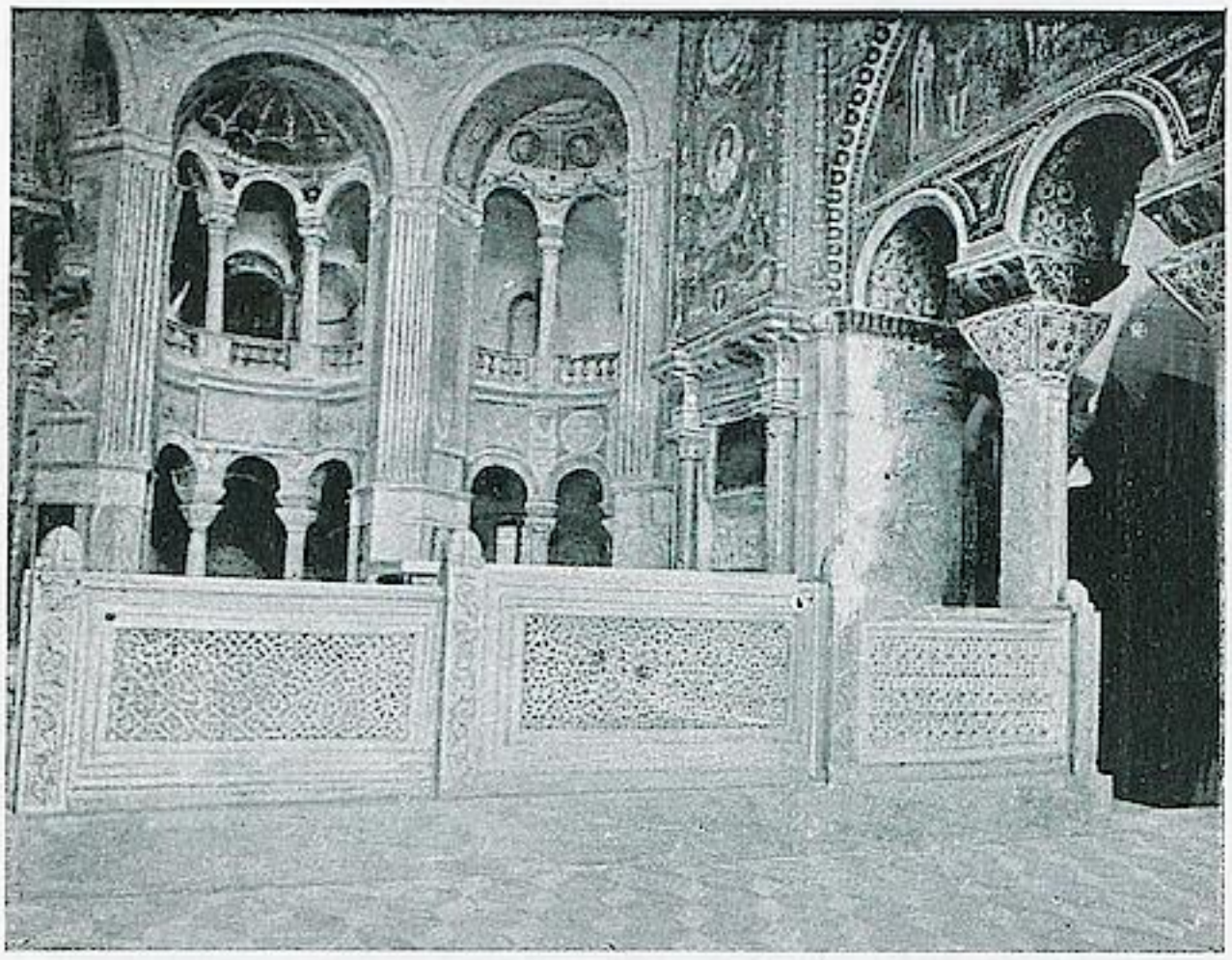


Fig. 67 — Ravenna. San Vitale. Veduta interna

celebranti la loro vittoria sul male, per le arcate delle porte delle cattedrali, o nel fondo delle cappelle, ove si esaltano i dottori della Chiesa; o intorno alle arche sepolcrali, come

---

[1] Bibliografia relativa a Prudenzio e alle sue opere:

I. P. Ludwig, *Dissert. de vita A. Prudentii*, Viteb., 1642; J. le Clerc, *Vie de Prudence*, Amsterdam, 1689; H. Middeldorf, *Comm. de Prudentio et theologia prudentiana*, Vratisl., 1823 e 1827; F.-Z. Colombet, *Histoire civile et religieuse des lettres latines au quatrième et au cinquième siècles*, Lyon, 1839; A. Bayle, *Étude sur Prudence*, Paris, 1860; C. Brockhaus, *A. Prud. Clemens*, Leipzig, 1872; A. Ebert, *Gesch. der christl. lat. Lit.*, Leipzig, 1874; L. Buffet, *Récits d'hist. de l'Église*, Toulouse, 1879.

Edizioni di Prudenzio:

Deventer, 1472; Hannover, 1613; Amsterdam, 1631; Paris, 1687; Roma, 1788-89; Tubinga, 1845; Lipsia, 1860. — Migne, *Patr. lat.*, 1847, v. 60 e 61.

corona mortuaria agli uomini nell'anima dei quali lottarono e vinsero. Mentre quel poema attrarrà le menti nel medio evo, non saranno dimenticate le distinzioni fatte da Cicerone nel libro primo *De Officiis,* per determinare l'ordine gerarchico delle virtù cardinali: prima la Prudenza, per il

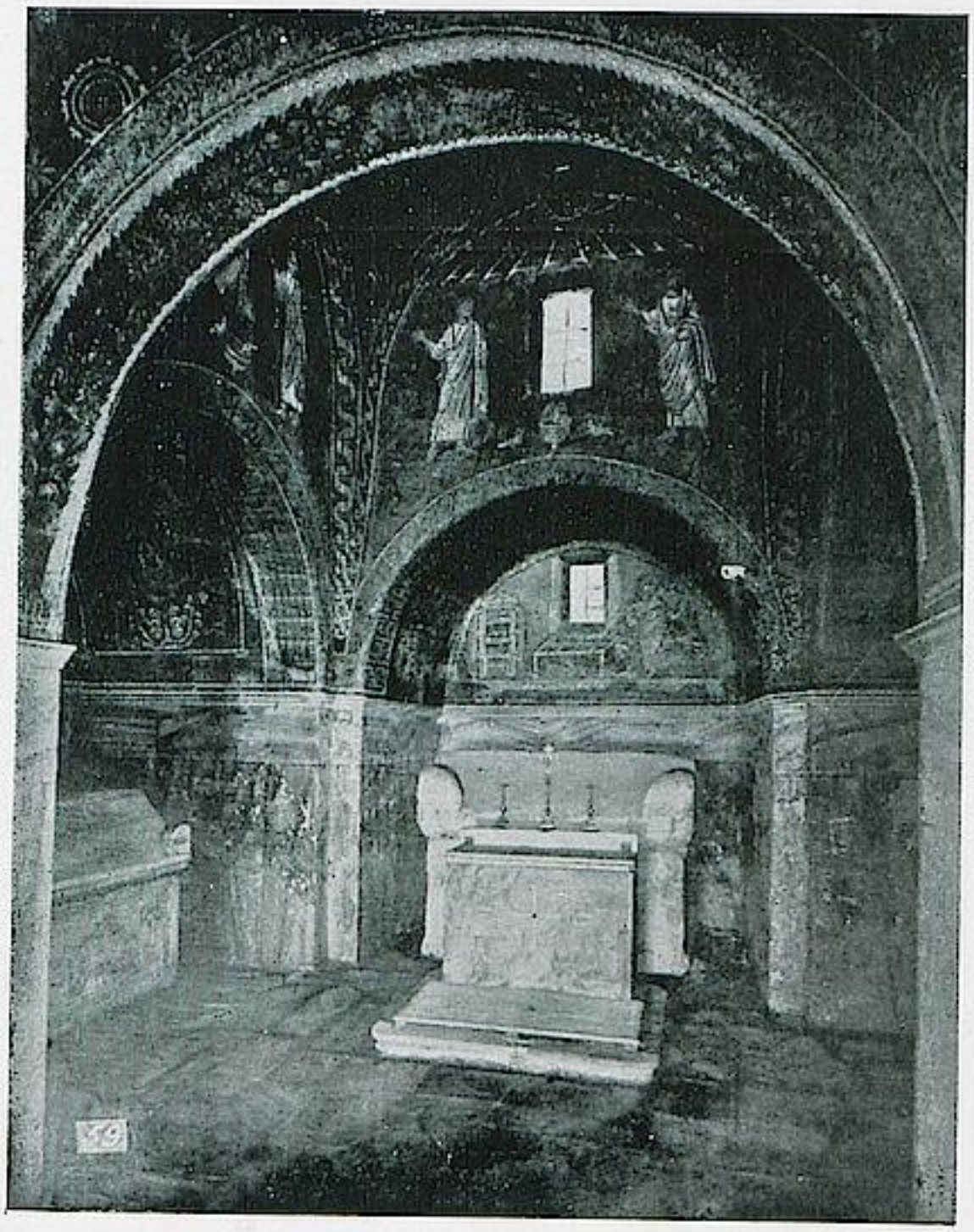


Fig. 68 — Ravenna. Sepolcro di Galla Placidia. Veduta interna

suo discernimento e la scienza del vero; seconda la Giustizia, conservatrice dell'ordine sociale, osservante delle promesse, dispensatrice a ognuno dell'aver suo; terza la Forza, che innalza e rende invincibile l'anima umana; quarta la

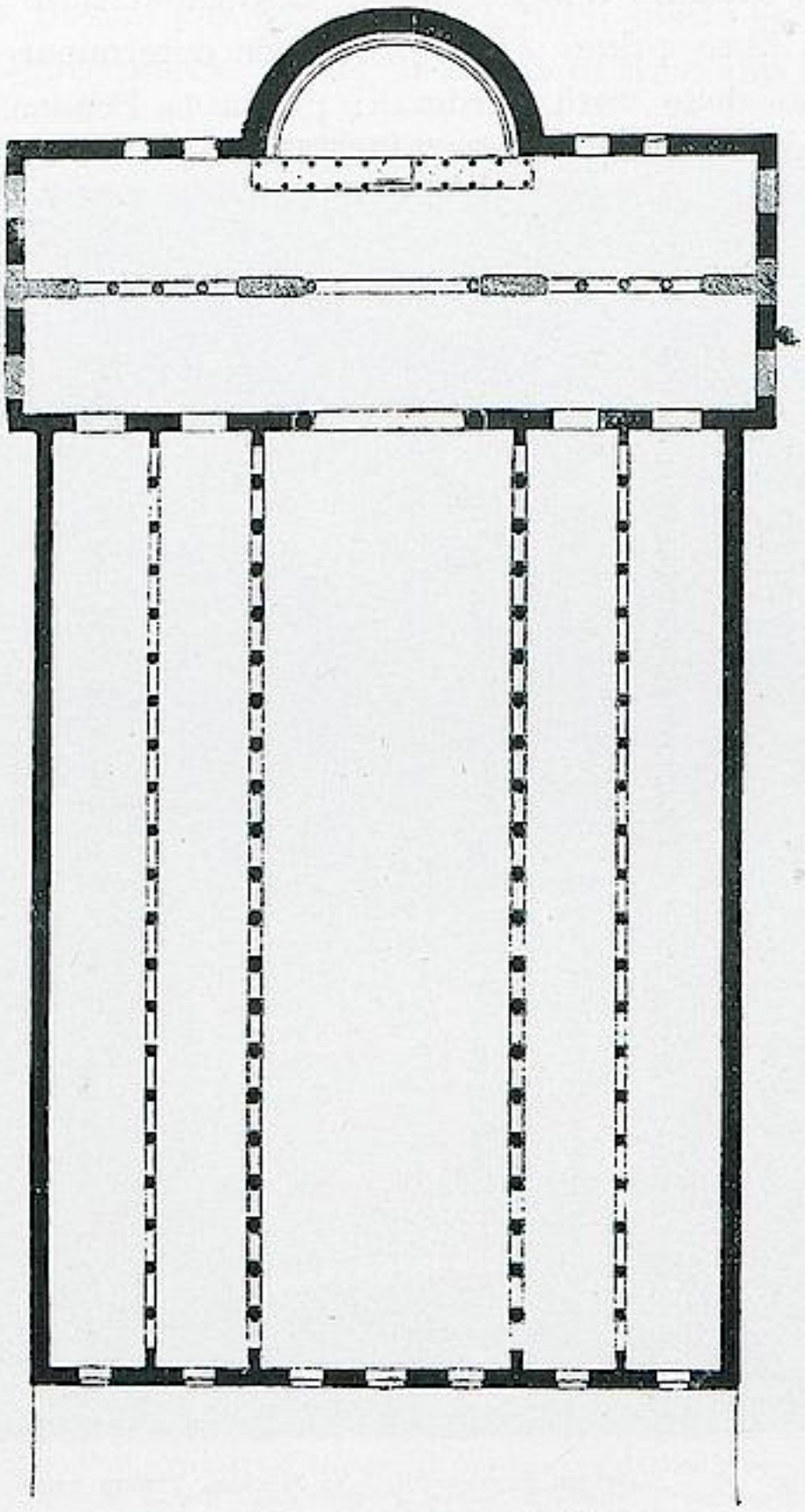


Fig. 69 — Pianta di San Paolo fuori le Mura
(Dal Dehio)

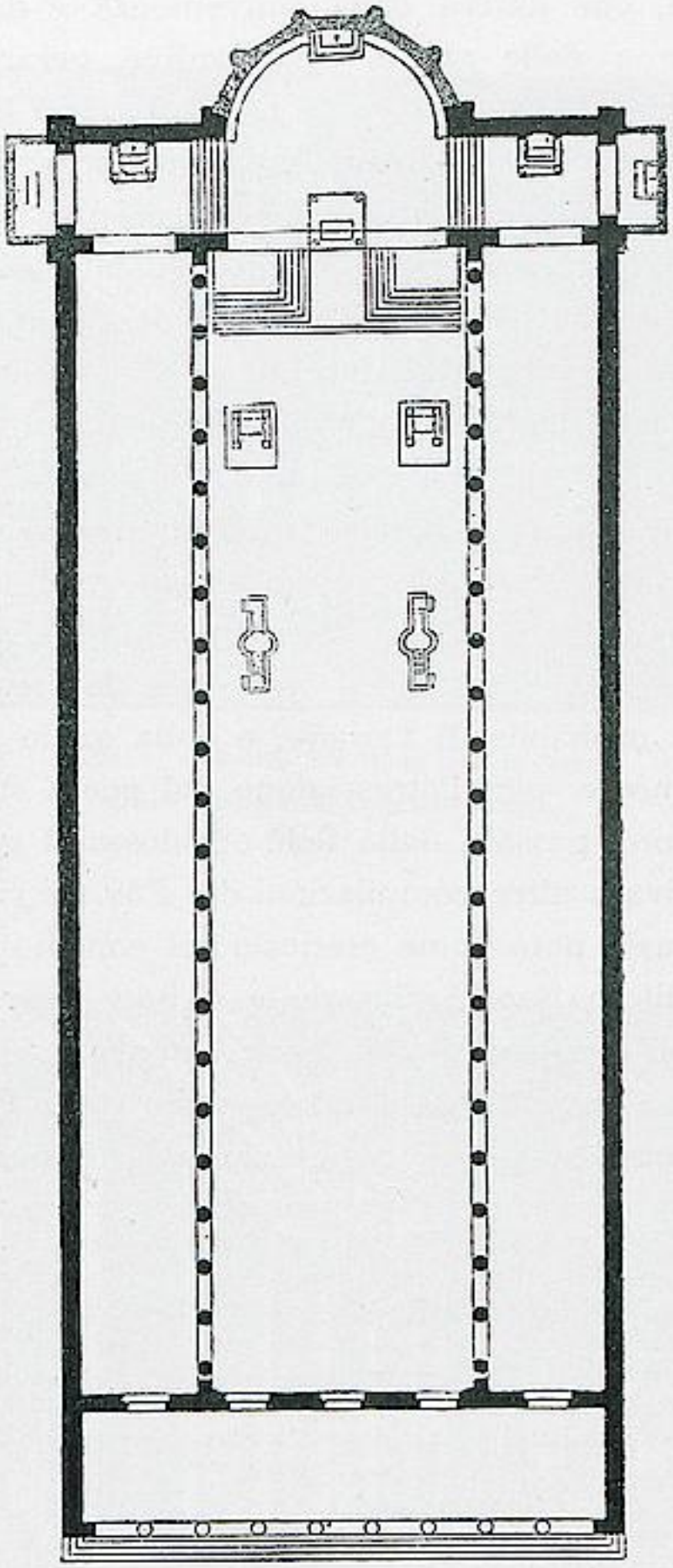


Fig. 70 — Roma. Pianta di Santa Maria Maggiore
(Dal Dehio)

Temperanza, che deriva dalla convenienza e dalla misura delle parole e delle azioni. Quell'ordine gerarchico sarà rispettato lungo i secoli; e come Dante figurerà la Prudenza a capo delle altre virtù cardinali, così gli artisti italiani saranno rispettosi della classificazione ciceroniana. [1]

L'opera di Cicerone passò anche al medio evo traverso l'imitazione di Sant'Ambrogio [2] e i precetti di Sant'Agostino, che troviamo alla fine del trecento citati da Giusto, pittore di una cappella degli Eremitani di Padova, [3] in margine ai disegni che illustrano il trionfo delle virtù.

Una delle rappresentazioni più comuni nell'arte medioevale è quella di bestie che rappresentano coi loro caratteri l'uomo nelle sue qualità e nelle sue tendenze. Essa pure ha la sua radice nel *Physiologus*, citato sin dai tempi di Origene, opera probabile di Taziano, e della quale si conosce soltanto il nome per l'attestazione del poeta stesso. [4] Dal greco scrittore, passato dalla fede ortodossa al gnosticismo, devono derivare altre compilazioni del *Physiologus*, una che il papa Gelasio notò come ereticale nel concilio del 496, ed altre attribuite a Sant'Ambrogio e a San Giovanni Crisostomo. [5] Nell'*Hexaemeron* di Sant'Ambrogio, [6] che vuolsi scritto circa il 389, leggesi, ad esempio, della Fenice, imagine dell'immortalità, [7] e come tale essa è figurata nelle

---

1 Cfr. DIDRON, *Iconographie des quatre vertus cardinales* (*Annales archéol.*, XX, 40 e seg.).

2 *De officiis ministrorum*, Paris, 1686.

3 A. VENTURI, nelle *Gallerie nazionali italiane*, IV, Roma, 1899.

4 *Or. ad Graecos*, Ed. W. Worth, n. 24, pag. 27.

5 Bibliografia sul *Physiologus* e sui bestiarî:

TYCHSEN, *Physiologus virus*, Rostoch, 1795; Cardinal MAI, *Classicor. auctor. et vatic. codd.*, t. VII, 588 e segg.; CAHIER et MARTIN, *Le Physiologus ou bestiaire*, in *Mélanges d'archéologie*, t. II. MANN, *Physiologus des Philippe de Taun und seine Quellen*, nell'*Anglia*, 1885.

6 SANCTI AMBROSII MEDIOLANENSIS EPISCOPI *Hexaemeron*, libri sex (MIGNE, *Patrol. lat.*, XIV). Altri *Hexaemeron* nelle opere di SAN GREGORIO DI NISSA e di SAN BASILIO.

7 « Phoenix quoque avis in locis Arabiae perhibetur degere, atque ea usque ad annos quingentos longaeva aetate procedere. Quae cum sibi finem vitae adesse adverterit, fecit sibi thecam de thure et myrrha et caeteris odoribus, in quam impeto vitae suae tempore intrat, et moritur. De cuius humore carnis vermis exsurgit, paulatimque adolescit, ac processu statuti temporis induit alarum remigia, atque in superioris avis speciem formamque reparatur. Doceat igitur nos haec avis vel exemplo sui resurrectionem credere, quae et sine exemplo, et sine rationis perceptione ipsa sibi insignia resurrectionis instaurat... ».

Fig. 71 — Roma. San Paolo fuori le Mura
(Dall'incisione di Domenico Pronti)

Fig. 72 — Roma. Santa Maria Maggiore
(Dall'incisione di Domenico Pronti)

conche delle absidi, ne' musaici, sulla Gerusalemme celeste, sulle vestimenta di Sant'Agnese e sugli alberi di palma che s'innalzano tra i santi nel cielo.

Dal *Physiologus* si diramano poi i bestiarî moralizzati medioevali, che ispirano gli artisti nella decorazione delle cattedrali, nel rappresentare innanzi alle porte romaniche,

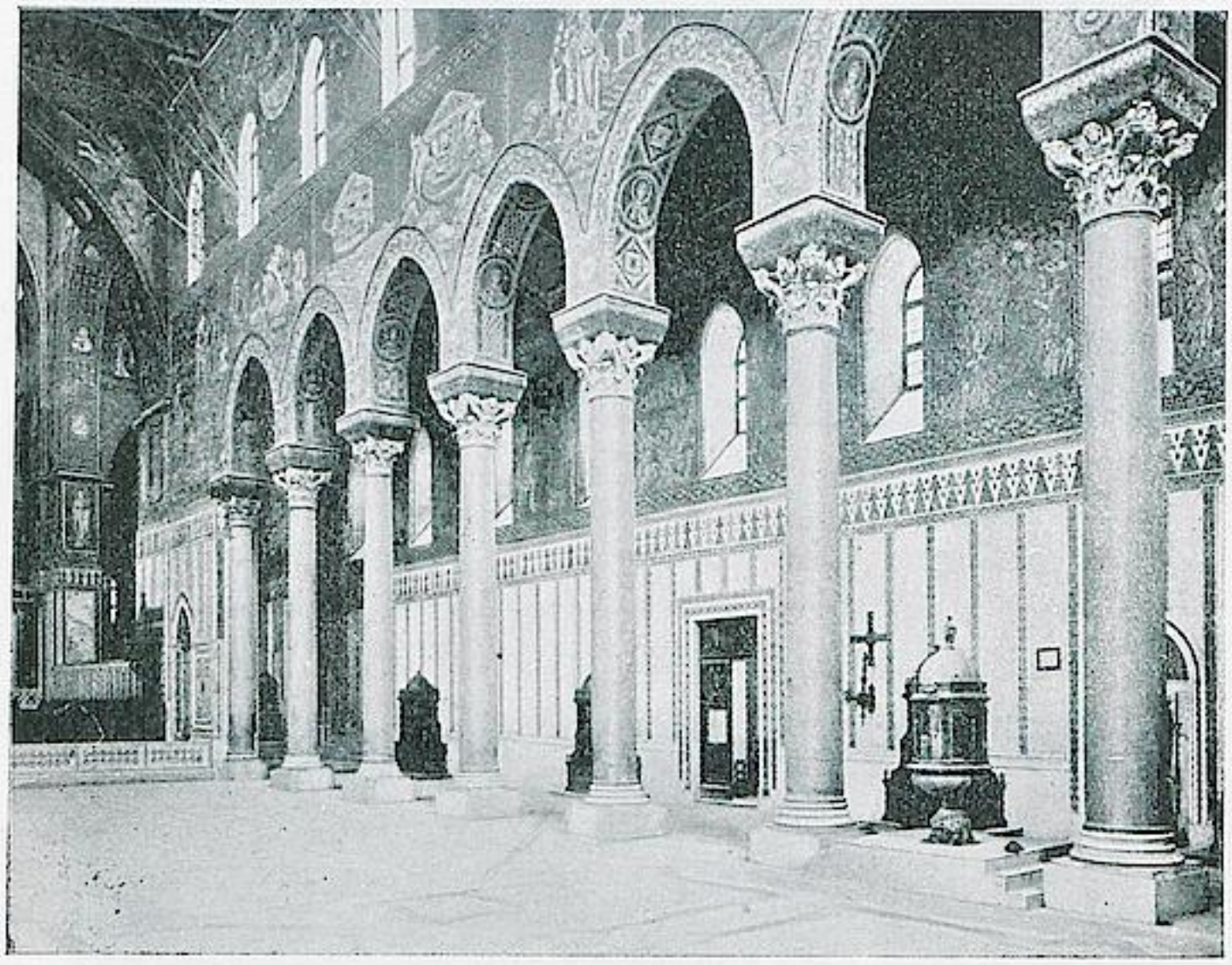


Fig. 73 — Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo

negli stipiti, ne' capitelli, su per le arcate, lungo i fregi, soggetti fantasmagorici con animali di energia strana, spaventosi, spiranti fuoco infernale, attorcigliantisi, stendenti gli unghioni, drizzanti le ali spinose; tutte le forze brutali, le potenze malefiche, rappresentanti l'anima aggiogata dalle passioni, soffocata dal rimorso, decaduta per il peccato.

Nei bassi tempi il cristianesimo venne anche accogliendo tradizioni pagane, e come si servì di marmi idolatri, facen-

dovi su il segno della croce, così collocò le oscure sibille nell'ordine dei profeti, in grazia de' passi interpolati de' libri sibillini, in cui si volle leggere l'annuncio della venuta del Redentore. Sant'Agostino aveva attribuito alla sibilla Eritrea i famosi versi acrostici sul giudizio finale; i giudei d'Egitto avevan diffuso tradizioni popolari sull'ispirazione

Fig. 74 — Roma. San Clemente. Frammento del ciborio del prete Mercurio

divina delle antiche profetesse; e la Chiesa ne associò il nome a quello di Davide nel cantico:

Dies irae, dies illa,
Solvet saeclum in favilla
Teste David cum sibylla.

A Roma, per la mala interpretazione dell'iscrizione di un'ara antica, si diffuse pure per tempo la leggenda della sibilla Tiburtina, che, al Campidoglio consultata da Ottaviano intorno al predestinato suo successore, rispose: « Per comando di Dio scenderà dal cielo de' beati un bambino ebreo

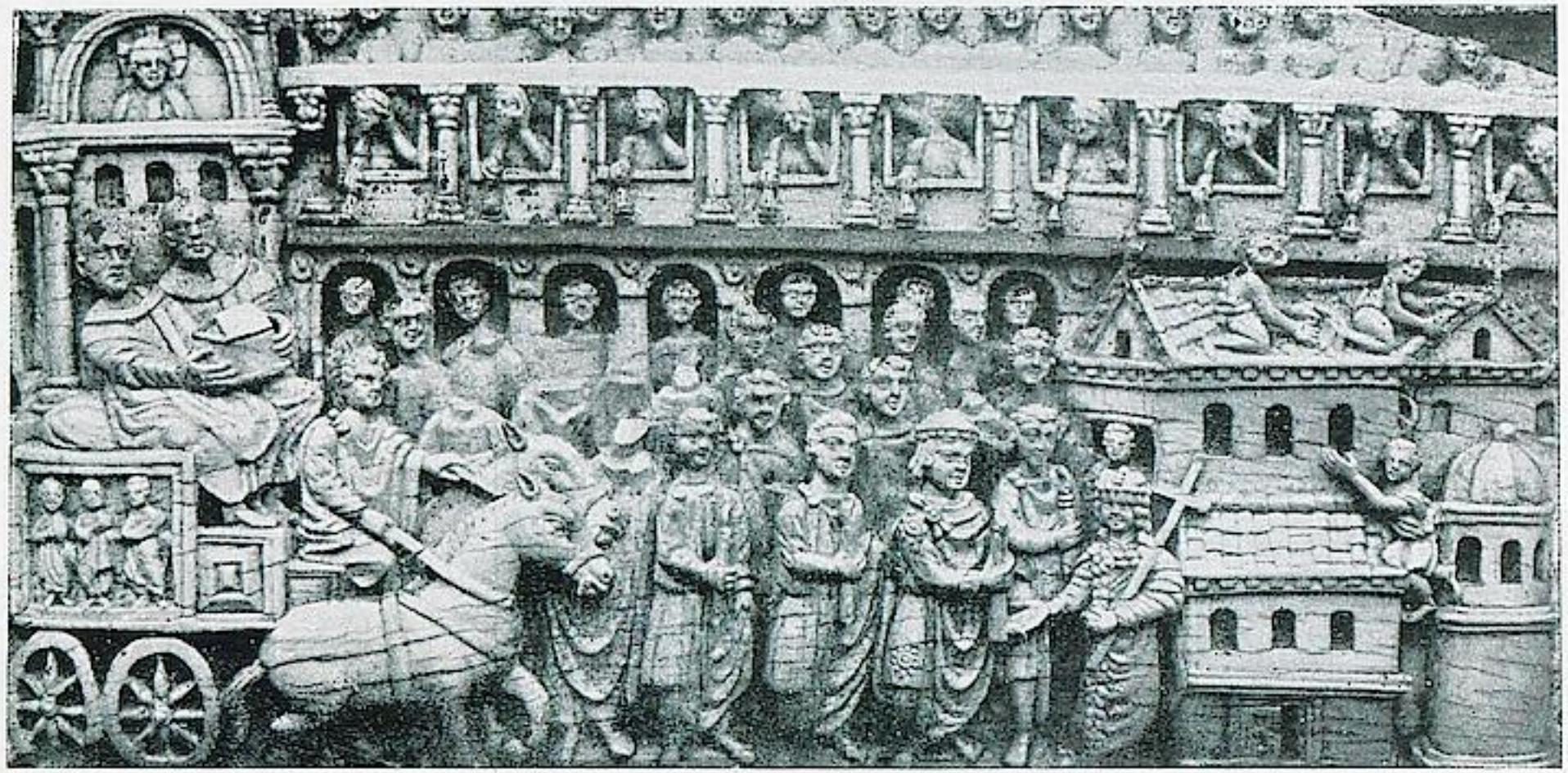


Fig. 75 — Treviri. Cattedrale. Avorio nel Tesoro

e di presente porrà sua stanza in questo edificio. Ei nascerà senza macchia ed è ostile ai nostri altari ». Dopo di che Cesare Augusto lasciò il luogo dell'oracolo, e costruì sul Campidoglio in posto elevato un grande altare, con la scritta:

Haec ara filii Dei est. [1]

Lungo il medio evo altre leggende si aggiungeranno alle antiche, il numero delle sibille aumenterà, fin che il Pinturicchio, negli ornamenti della torre Borgia, nella cappella Piccolomini a Siena, nel coro di Santa Maria del Popolo

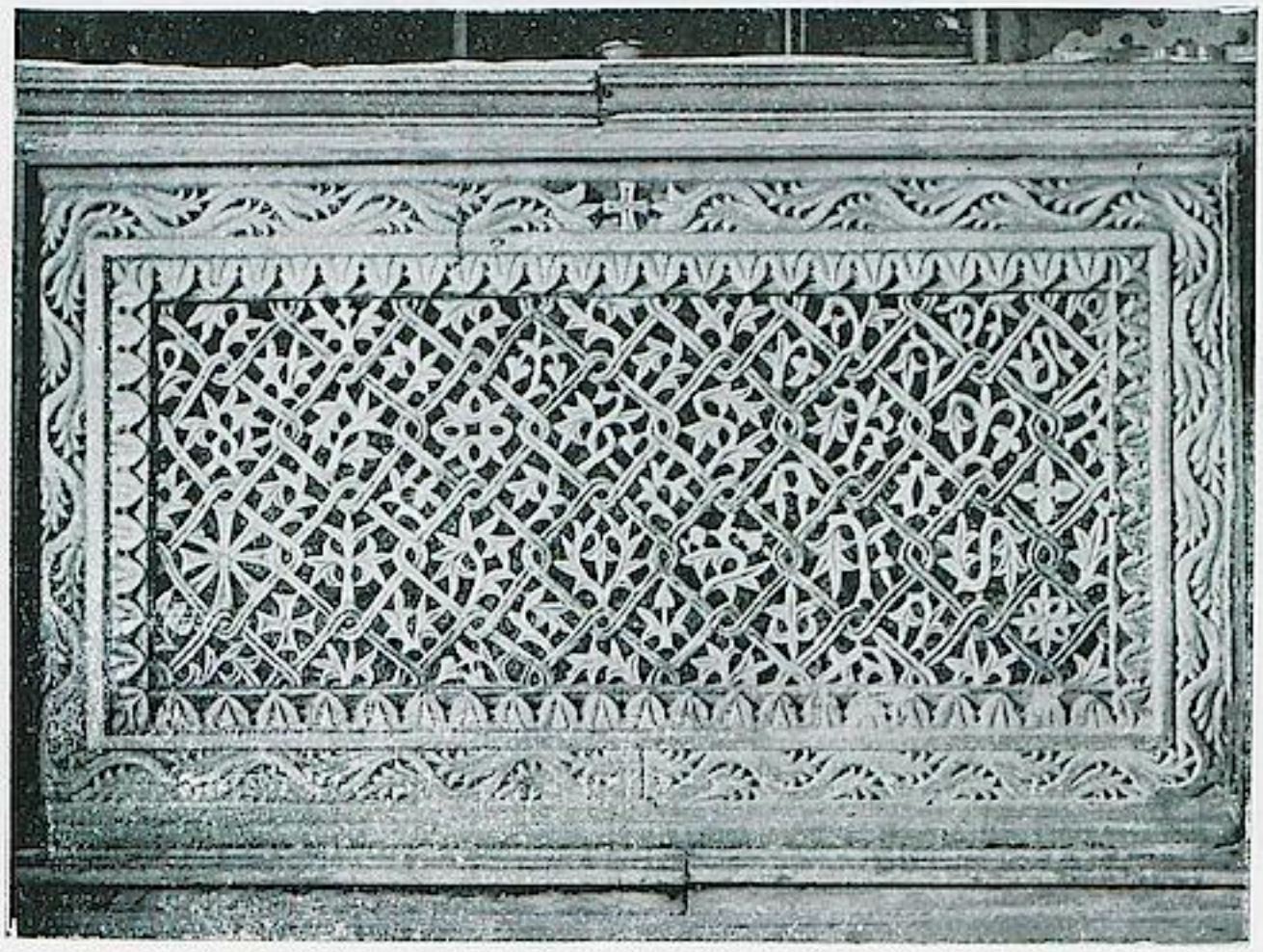


Fig. 76 — Ravenna. San Vitale. Transenna nella cappella del Sacramento

in Roma, e dovunque, le mostrerà in atto di scrutare l'avvenire e di spiegare i rotuli delle profezie. [2]

---

[1] La cronaca più antica (dell'anno 574 circa) che contiene la leggenda, accenna ad un cronografo bizantino, che già l'aveva raccolta, cioè a Timoteo vissuto prima della seconda metà del secolo VI. (Cfr. De Rossi, *Le origini della chiesa dell'Aracoeli*, in *Bullettino arch. crist.*, 1894, pag. 85).

[2] Cfr. Reuss, *Les Sibilles chrétiennes*, in *Nouvelle Revue de éthol.*, VII, Strasbourg, 1861; Idem, *Sibillen, Sibyllinische Bücher*, in *Real-Encyclopädie* di Herzog; Vernes, *Histoire des idées messianiques*.

I libri apocrifi relativi alla storia evangelica e al Nuovo Testamento, nati per il desiderio del meraviglioso, furono la principale sorgente dell'arte cristiana del medio evo.[1] Di essi diremo, allorchè prenderanno figura nelle forme delle arti rappresentative, sul principio del secolo VI. Ma prima che il dominio dell'imaginazione popolare e dell'iniziativa individuale si esercitasse nelle arti, si era determinato per

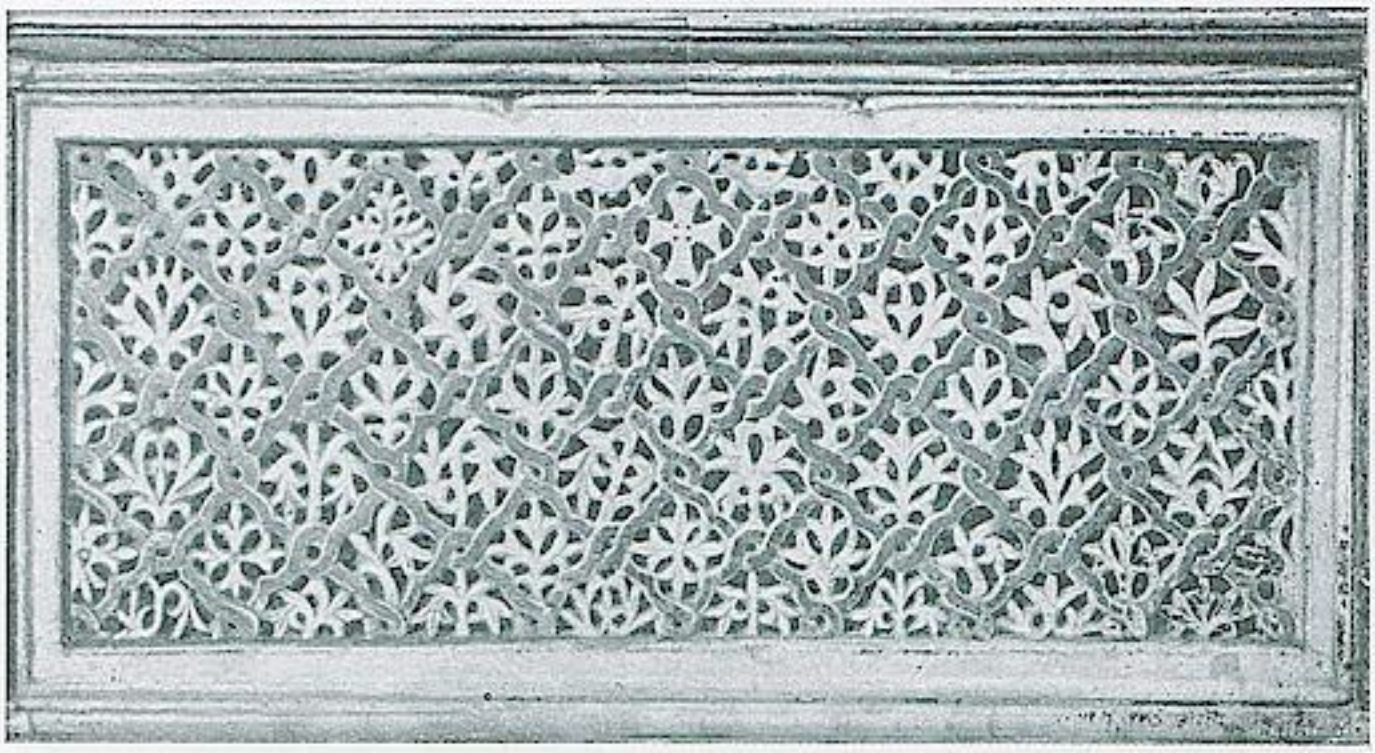


Fig. 77 — Ravenna. San Vitale. Transenna nella cappella del Sacramento

esse, auspici i padri della Chiesa, quel sincretismo o parallelismo della figura dell'Antico Testamento e del Nuovo, che continua sino all'età moderna, anche dopo che la cappella

---

[1] Bibliografia sugli evangeli apocrifi:

KLENKER, *Ueber die Apocryphen des A. T.*, Hamburg, 1798; NITZSCH, *De apocryph. Evang. in explicando canonico usu et abusu*, Viteb., 1804; TISCHENDORF, *De Evang. apocryph. origine et uso disquisitio historica critica, quam proemio aureo dignam censuit societas Hagana*, Hagae, 1851; R. HOFFMANN, *Leben Jesu nach den Apocryphen*, Leipzig, 1851; MICHEL NICOLAS, *Evangiles apocryphes*, Paris, 1866; MICH. NEANDRUS, *Apocrypha*, Bâle, 1564 e 1567; ristampe: 1569, 1614; FABRICIUS, *Codex apocryphus Novi Testamenti*, Amburgo, 1703; ristampe: 1719, 1743; JONES, *A new and full Method of the canonical authority of the New Testament*, London, 1726 e 1798; BIRCH, *Auctuarium Codicis apocryphi Novi Testamenti Fabriciani*, Copenaghen, 1804; THILO, *Codex apocryphus*, Halle, 1832; TISCHENDORF, *Apocripha Evangelia*, 1853 (2ª edizione, 1876); IDEM, *Apocalypses*, 1866; MIGNE, *Dictionnaire des apocryphes*, 1856; FRITZSCHE u. GRIMM., *Kurzgefasstes exegetisches Handbuch zu den Apocryphen des alten Testaments* (6 vol.); FRITZSCHE, *Libri vetustis Testamenti pseudi-epigraphi selecti*, 1871.

Sistina fornisce l'esempio più completo del connubio del simbolismo con la storia, dell'allegoria col vero, di morali verità col credo cristiano. « L'antica legge, diceva San Paolino di Nola, dà vigore alla nuova, la nuova completa l'antica; nell'antica è la speranza, nella nuova la fede ». [1]

---

[1] San Paolino di Nola, epistola 32. (Migne, *Patr. lat.*).

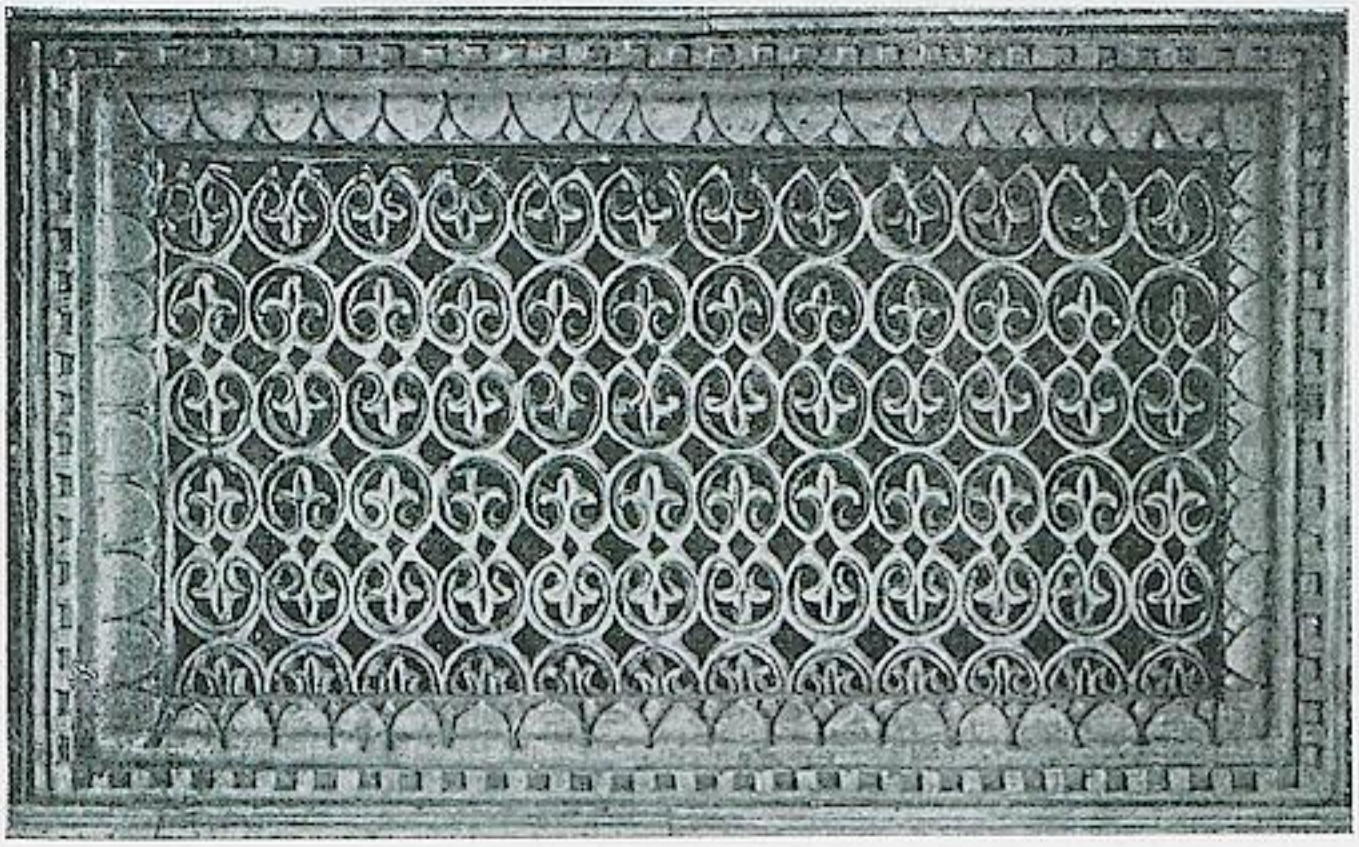


Fig. 78 — Ravenna. San Vitale. Transenna nella cappella del Sacramento

Fig. 79 — Roma. San Paolo fuori le Mura. Arco di Placidia

II.

L'architettura cristiana dal periodo di Costantino a Giustiniano — Battisteri, mausolei, chiese rotonde — Basiliche cristiane — Parti della basilica e loro uso — Antiche aule mutate in chiese — Trasformazioni delle forme architettoniche.

Quando i cristiani, invece di scavare il sottosuolo o di raccogliersi nella *domus ecclesiae,* fabbricarono all'aperto, *sub Dio,* il *dominicum,* o la *domus Dei,* trassero pro delle forme tradizionali e in uso, studiandosi di renderle adatte al nuovo culto, e non isdegnarono neppure di servirsi di edificî preesistenti, chè la povertà si faceva maggiore nell'impero, i materiali scarseggiavano e l'abilità tecnica veniva meno ogni dì più, tanto che gran parte delle costruzioni del IV e del V secolo non sfidarono il tempo. Due forme architettoniche si prestarono alle nuove esigenze: la centrale, per i riti battesimali e le onoranze funebri, cioè per i battisteri e i mausolei; la basilicale, per le riunioni de' fedeli nella casa del Signore.

Nelle catacombe si trovano pure semplici battisteri, e tra essi va segnalato quello di San Ponziano, dove una grande croce gemmata e fiorita s'innalzava sul *crater vitae* o sul *sacrarium regenerationis* (fig. 49): pendono da catenelle del braccio traversale di essa l'A e l'ω, le due lettere introdotte da San Giovanni nel linguaggio mistico, per indicare che il

Fig. 80 — Ravenna. Capitello della chiesa dello Spirito Santo

Cristo è principio e fine, causa prima ed ultima d'ogni cosa; e poggiano sul braccio stesso due candelabri accesi, che sono il simbolo del lume della nuova fede, come si può desumere dal nome dato dai Greci ai battisteri: φωτιστήριον *(illuminatorium)*.

Quando le cerimonie del battesimo per immersione si fecero in luoghi costituiti all'aperto cielo dai vescovi delle città cristiane, l'edificio dedicato generalmente al Battista, eretto all'ombra delle basiliche, ebbe a modello sale di bagni, il

Fig. 81 — Ravenna. Capitello in Sant'Apollinare in Classe

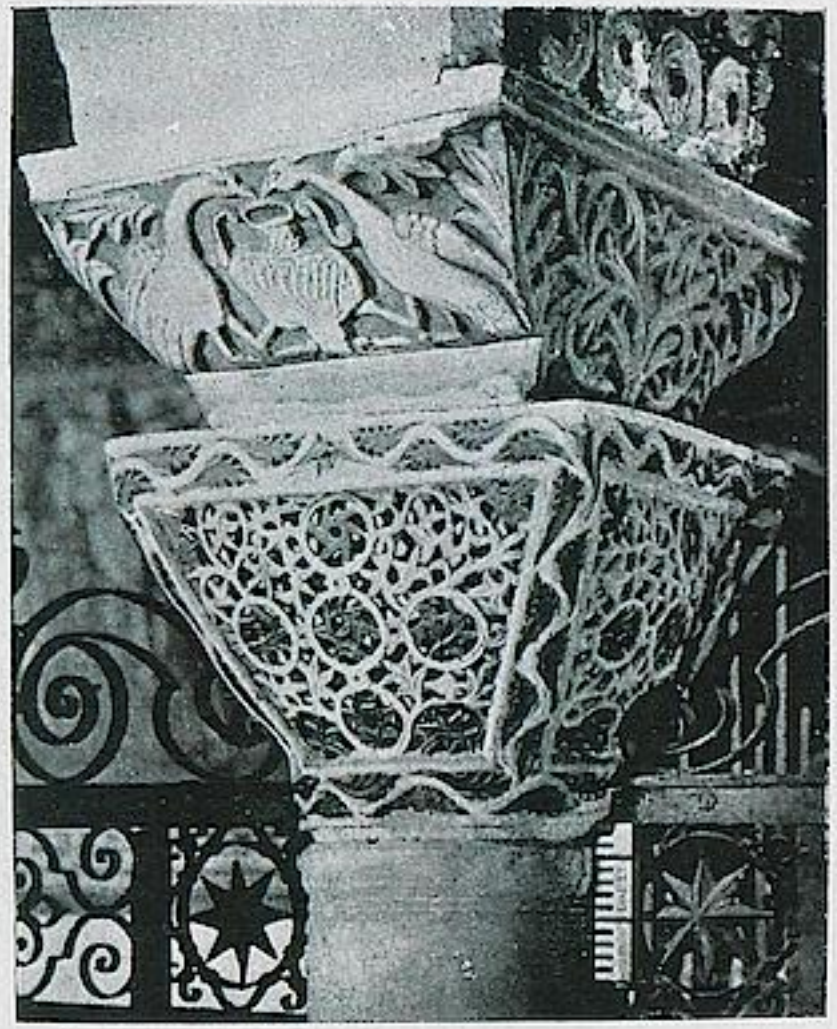


Fig. 82 — Ravenna. Capitello in San Vitale

frigidarium delle terme;[1] qualche volta anche si trasformò nel luogo sacro la piscina, posta o al centro o ai lati del *frigi-*

Fig. 83 — Ravenna. Capitello in San Vitale

darium. Così avvenne per il ninfeo del palazzo de' Laterani, che si trasformò nel battistero lateranense; così per l'altro

---

[1] Bibliografia sulle rotonde:

R. RAHN, *Ueber den Ursprung und die Entwickelung des christlichen Zentral- und Kuppelbaues*, Leipzig, 1866; CH. LUCAS, *Les églises circulaires d'Angleterre*, Paris, 1882; S. A., negli *Annales de la Société centrale des architects*, serie I, vol. II, 1881; C. E. ISABELLE, *Les edifices circulaires et les dômes*, Paris, 1855; HUEBSCH, *Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen*, Karlsruhe, 1863; DEHIO und BEZOLD, *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttgart, 1892; H. HOLTZINGER, *Die altchristliche Architektur*, Stuttgart, 1899; RUD. ADAMY, *Architektonik des altchristl. Zeit.*, Hannover, 1884; A. SPRINGER, *Die Baukunst des christl. Mittelalters*, Bonn, 1854; AUG. ESSENWEIN, *Die Ausgänge der classischen Baukunst*, Darmstadt, 1886; C. E. ISABELLE, *Parallèle des salles rondes en Italie*, Paris, 1831; O. MOTHES, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, Jena, 1884; DARTEIN, *Étude sur l'architecture lombarde*, Paris, 1865; *Le rovine di Roma: Studi del Bramantino (Bartolomeo Suardi)*, ed. Mongeri, Milano, 1875 (Raccolta di disegni, tra cui di parecchi edifici a pianta centrale non più esistenti); A. F. v. QUAST, *Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna vom V bis IX Jahrhundert*, Berlin, 1842; R. RAHN, *Ravenna*, Leipzig 1869; SAINTENOY, *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1891 e 1892; SALZENBERG, *Die altchristlichen Denkmale von Konstantinopel*

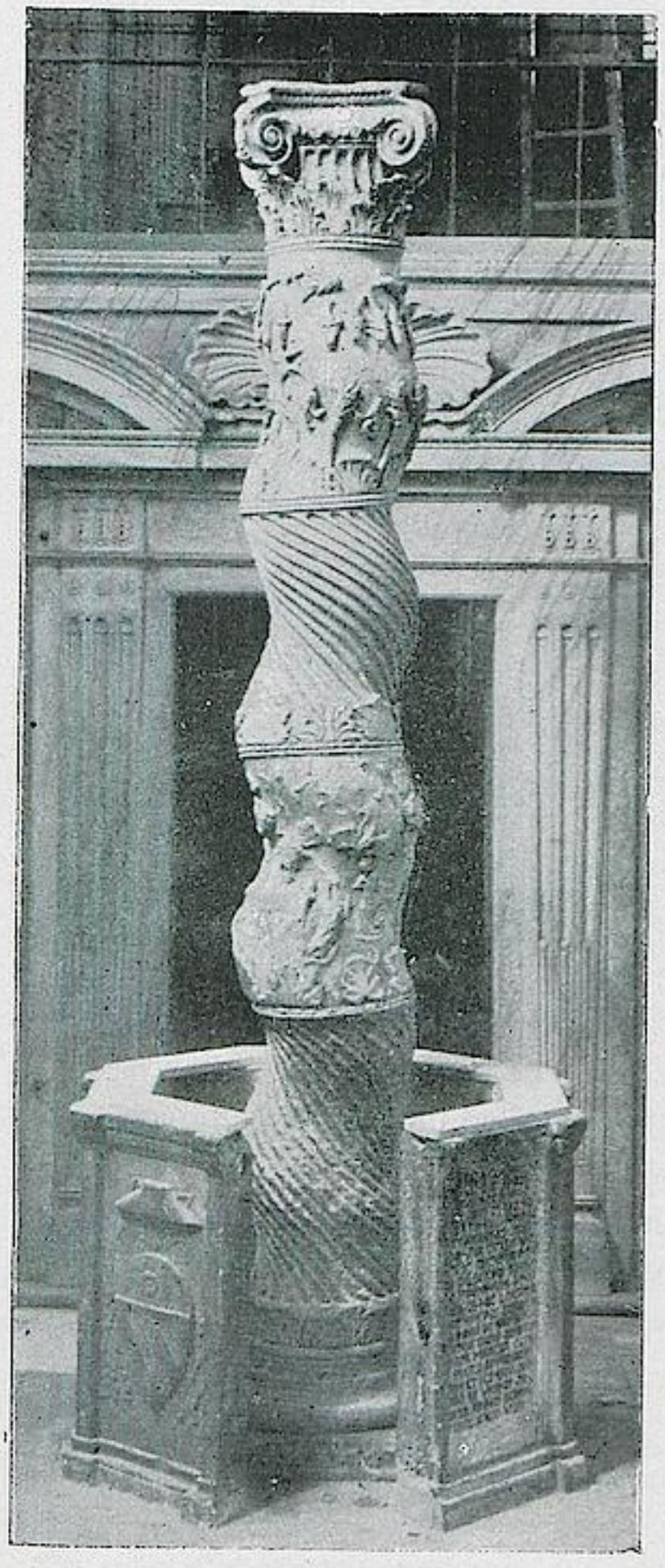


Fig. 84 — Roma. San Pietro
La colonna detta Santa

Fig. 85 — Roma. Chiesa della Trinità de' Monti. Colonna cosmatesca

Fig. 86 — Roma. Chiesa della Trinità de' Monti. Colonna cosmatesca

che Neone, arcivescovo di Ravenna, mutò nel battistero di San Giovanni in Fonte (fig. 50), e splendidamente adornò, come ricorda l'iscrizione, che così significa: « ceda l'antico nome; l'antico ceda al nuovo: più bella ecco fulge la gloria del fonte rinnovato, poi che il magnanimo e sommo sacerdote Neone l'ornò tutto ordinando a glorioso culto ».[1]

L'analogia de' ninfei coi battisteri cristiani è evidente a chi osservi la pianta e la struttura di quelli, ad esempio del notissimo di Pompei al nord del fòro (fig. 51). Generalmente la piscina o il bacino rotondo si affonda nel mezzo di un edificio ottagono, forma che ebbe un significato simbolico nel medio evo, credente nella virtù dei numeri, nei numeri eterni, nelle cifre provvidenziali, nell'aritmetica mistica. Il numero otto ebbe dunque un valore simbolico, perchè sussegue al sette, che segna il limite della vita umana e mondiale.[2] Ma siffatte credenze, ereditate dalle scuole neoplatoniche, non influirono

vom V bis XII Jahrhundert, Berlin, 1854; PULGHER, *Les anciennes églises bizantines à Constantinople*, Vienna, 1878; DE VOGÜÉ, *Les églises de la Terre Sainte*, Paris, 1860; IDEM, *Syrie centrale*, Paris, 1865; UNGER, *Die Bauten Konstantins d. Gr. am hl.*, Grabe, 1863; SEPP, *Die Felsenkuppel, eine justinianische Sophienkirche*, München, 1882.

[1] D. O. HOLDER-EGGER, *Liber Pontificalis Ecclesiae ravennatis*, in *Monumenta Germaniae historica*, pag. 292, Hannover, 1878.

[2] LOPEZ, *Battistero di Parma*, 1864; DOM. MARTENE, *De antiquis ecclesiae ritibus*, 1736-38; SAINT ANDÉOL, *Études sur les baptistères*, 1870; CORBLET, *De lieux consacrés à l'administration du baptême*, 1877.

sulla forma originaria de' battisteri, la quale imitò semplicemente quella di antiche sale termali, di cui si ha esempio nei bagni di Nerone a Pisa, in quelli del Bacucco presso Viterbo, in quello presso Tivoli, trasformato nell'oratorio della Madonna della Tosse, ecc. (figg. 52 e 53). Ottagonali furono

Fig. 87 — Spalato. Porta aurea del palazzo di Diocleziano

i battisteri del Laterano, di Santa Tecla a Milano, di San Giovanni in Fonte e degli Ariani in Ravenna (fig. 54), di San Giovanni in Firenze, di San Zenone in Verona; e la forma ottagona prevalse alla rotonda e ad altre, onde l'epigramma attribuito da alcuni a Sant'Ambrogio, da altri a Sant'Ennodio, così suona:

Octachorum sanctos templum surrexit in usus
Octagonus Fons est munere dignus eo:
Hoc numero decuit sacri baptismatis aulam
Surgere; quo populo vera salus rediit.[1]

---

[1] Cfr. GRUTERO, pag. 1166, n. 8.

Nei battisteri si conservarono talora anche i nicchioni o *loculamenta* delle sale termali, e molti dei caratteri architettonici delle rotonde classiche, tra cui sono esemplari maggiori

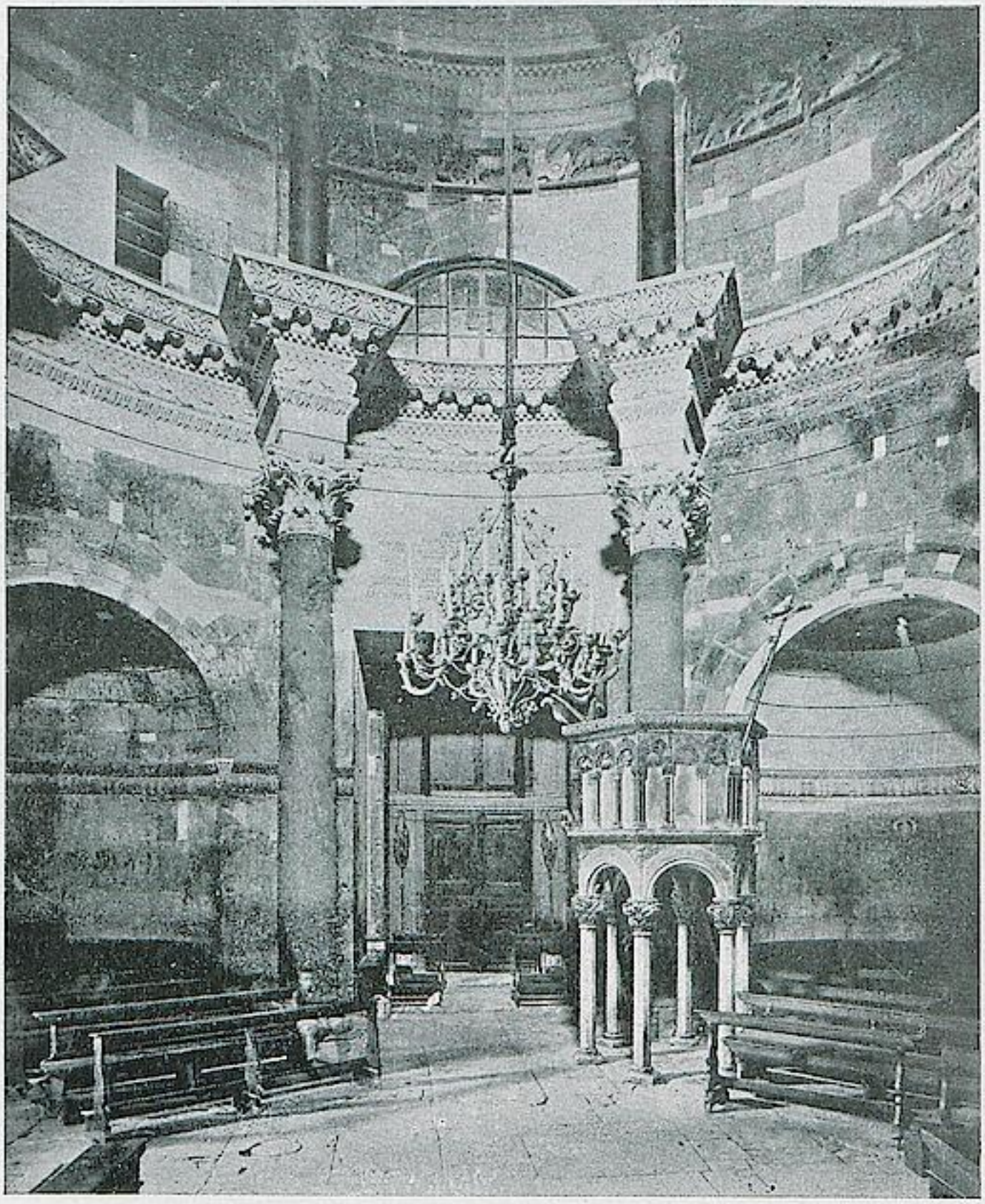


Fig. 88 — Spalato. Interno del duomo, già mausoleo di Diocleziano

a Roma: il Pantheon, il tempio di Minerva Medica (fig. 55), il mausoleo di Augusto, Castel Sant'Angelo; minori: Casal

Rotondo, il sepolcro di Cecilia Metella (fig. 56), e il mausoleo dei Lucilii sulla via Salaria, destinato in origine alla sepoltura

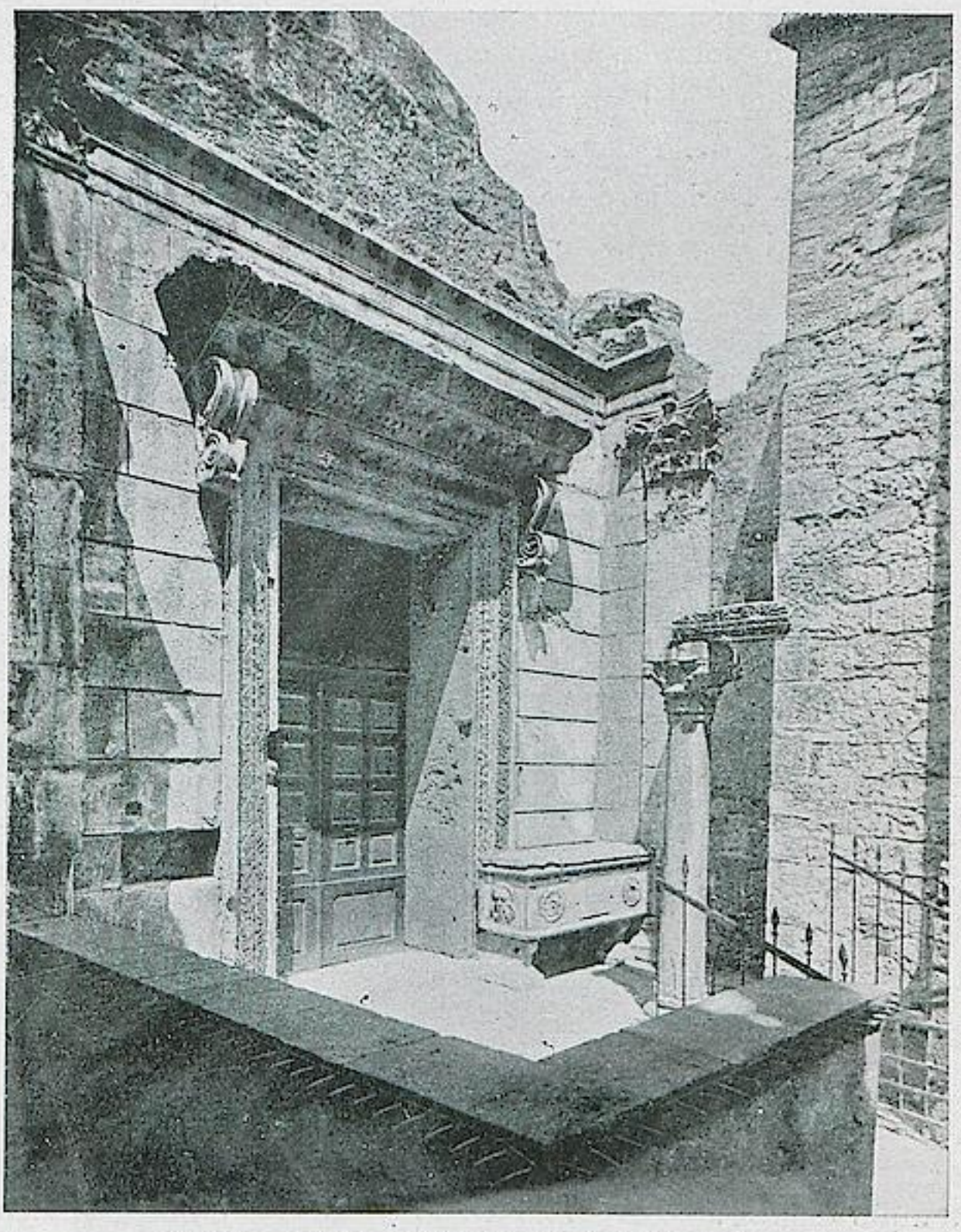


Fig. 89 — Spalato. Vestigia del palazzo di Diocleziano

di Lucilia Rolla e del fratello suo Lucilio Peto, prefetto della cavalleria.[1]

I battisteri furono costruiti ora secondo il tipo delle rotonde semplici (di cui si hanno parecchie rappresentazioni

[1] Gatti, in *Bull. arch. comunale*, Roma, 1886.

nelle facce laterali del sarcofago costantiniano del Museo Lateranense, figg. 57 e 58), ora secondo l'altro delle annulari, consistenti in una sala centrale circondata da un portico concentrico con volta a botte, che sostenne in parecchi casi un'altra galleria del piano sovrapposto, sulla quale s'impostava la base della volta.

Le volte sferiche delle terme d'Agrippa e quelle a liste, pure potenti e grandiose delle terme di Diocleziano e del

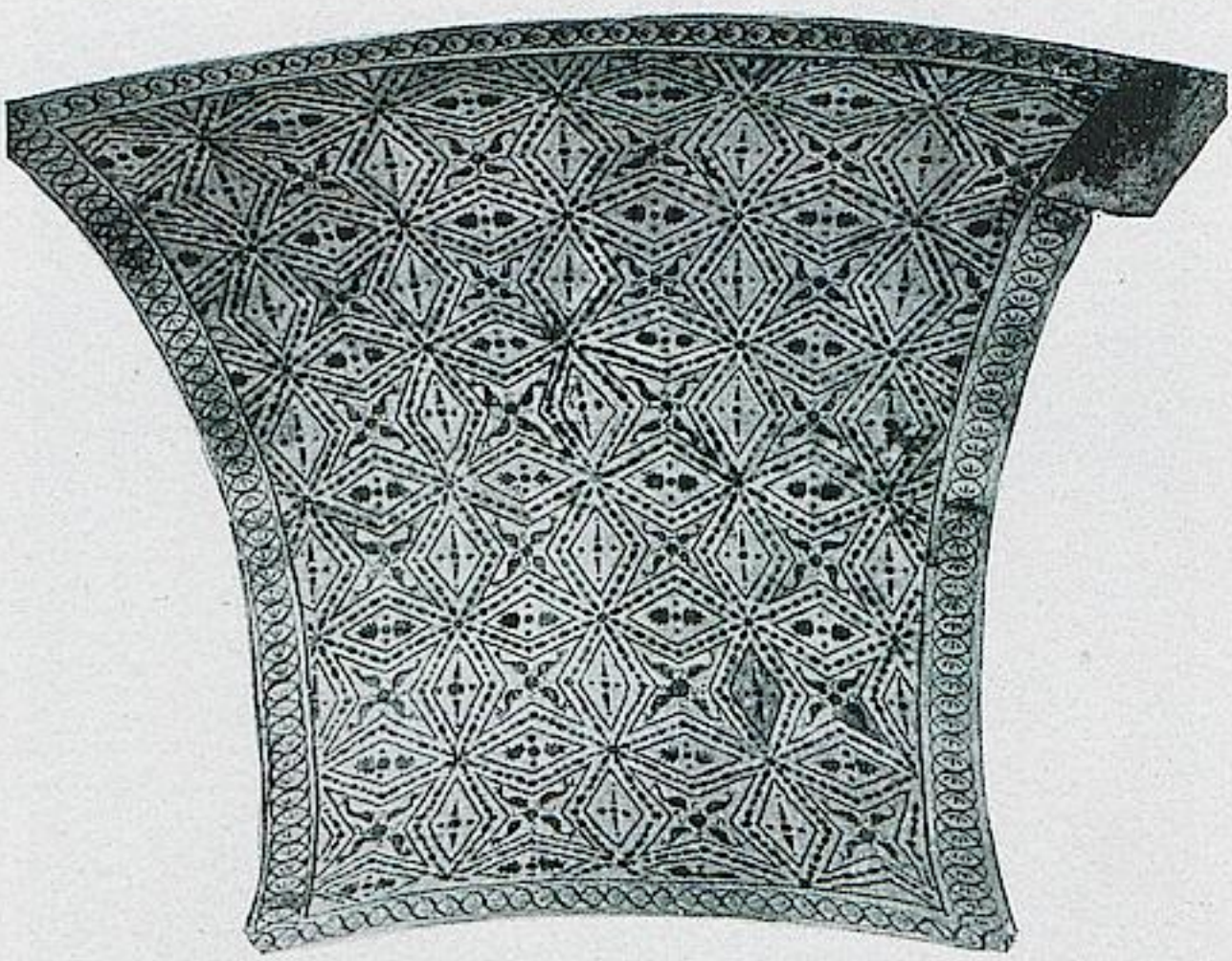
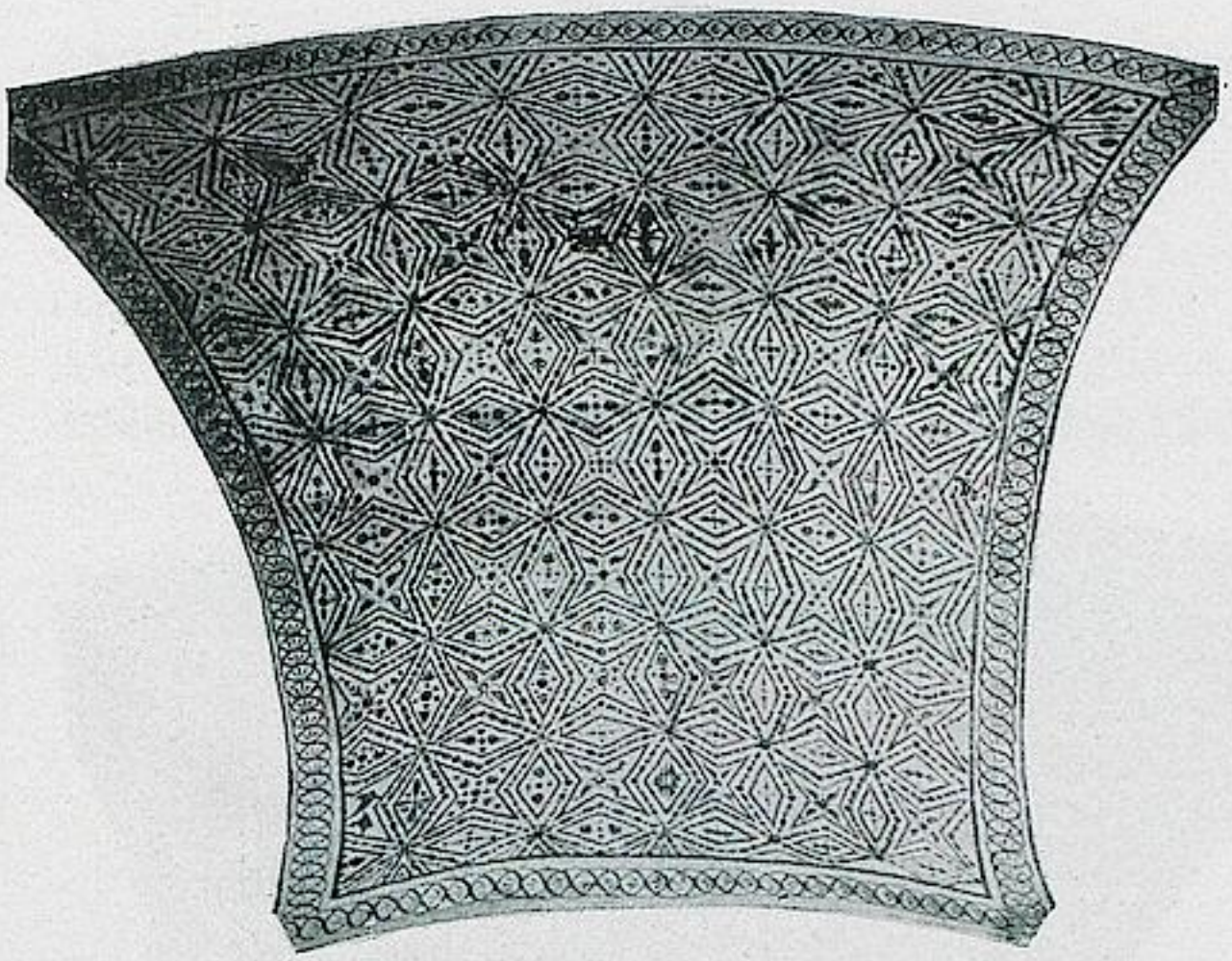


Fig. 90 — Roma. Mausoleo detto di Santa Costanza
Musaico nella volta annulare

tempio della Pace, avevano avuto col tempo imitazioni meno frequenti, per essersi inaugurato sin dall'epoca di Diocleziano la forma più complessa della volta collocata sopra triangoli sferici, forma che si ritrova nel mausoleo di Galla Placidia, alla prima metà del secolo quinto, e nel battistero di Ravenna (449-452). Quivi la cupola è formata di file sovrapposte di tubi di cotto immessi l'uno nell'altro e collocati orizzontalmente, sistema che si è riscontrato nelle volte



Figg. 91 e 92 — Roma. Mausoleo detto di Santa Costanza
Musaico nella volta annulare

delle terme e dei serbatoi romani dell'antica *Julia Caesarea*.[1] Il sistema della cupola, dominatrice dell'edificio, trova però il più ampio svolgimento in Oriente, e sostituisce l'altro delle navi, che per più vie diritte conducono i pensieri concordi de' fedeli verso l'altare divino.

La decorazione dei battisteri non riuscì forse in niun caso a emular quella del Laterano. « La sua vasca, porfirea — leggesi

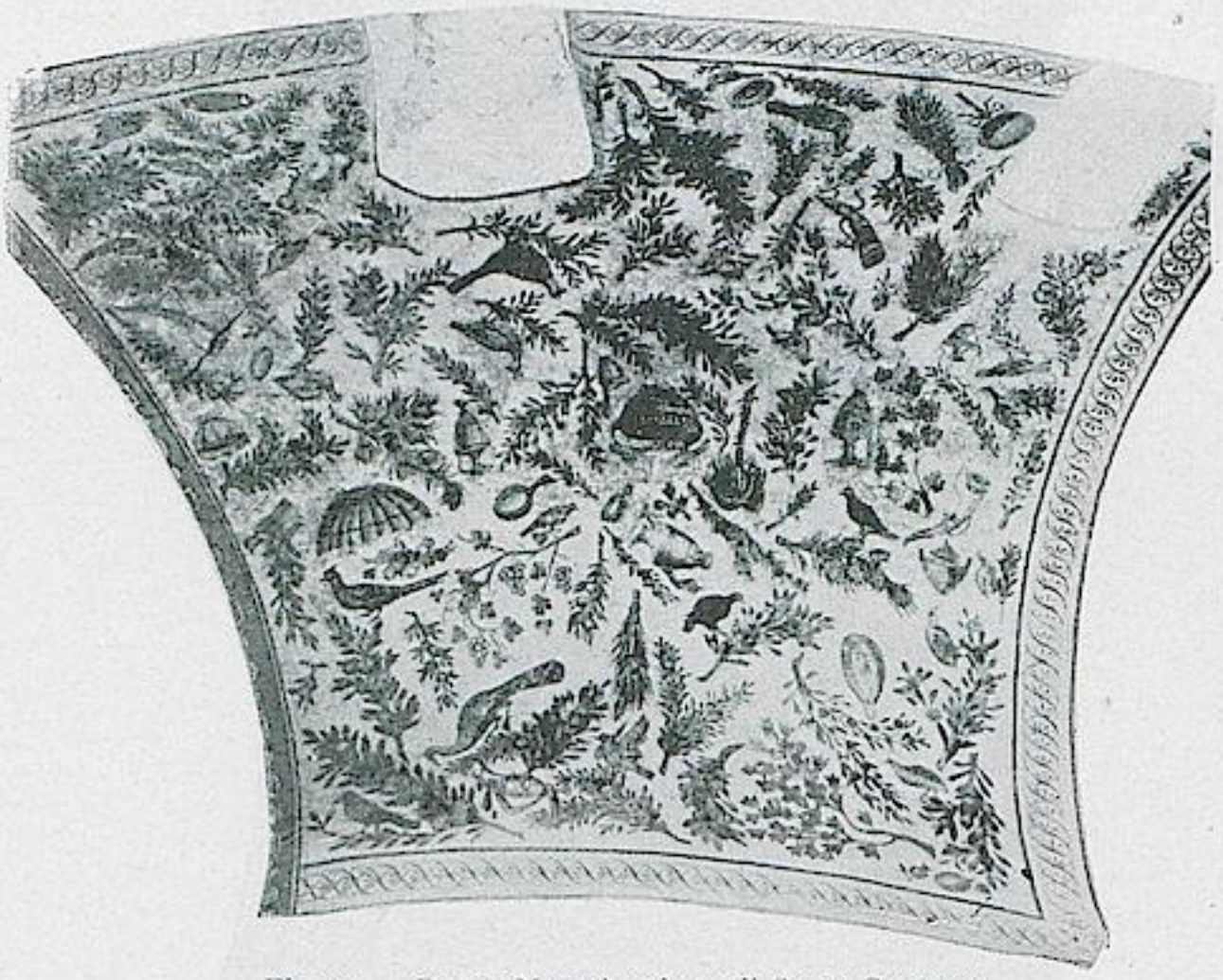


Fig. 93 — Roma. Mausoleo detto di Santa Costanza
Musaico nella volta annulare

nel *Liber Pontificalis* — era coperta all'interno e all'esterno da lamine d'argento purissimo, del peso di tremila e otto libbre. In mezzo, *in medio fontis*, una colonna di porfido sosteneva un vaso d'oro purissimo, di cinquantadue libbre, e in esso si bruciavano, nel giorno di Pasqua, duecento libbre di profumi. Al margine della piscina, alla destra dell'agnello, dalla cui bocca esciva uno zampillo d'acqua, era una statua del

[1] *Exploration scientifique d'Algérie*. Paris, Didot, 1848.

Salvatore, in argento purissimo, di cinque piedi d'altezza, del peso di centosettanta libbre. Alla sua sinistra, quella di San Giovanni Battista, in argento, alta cinque piedi, con una tavoletta in mano, nella quale era scritto: Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccatam mundi. Item, sette cervi d'argento, che spandevano acqua, e del peso di ottanta libbre ciascuno; infine un incensiere d'oro ornato di quarantanove

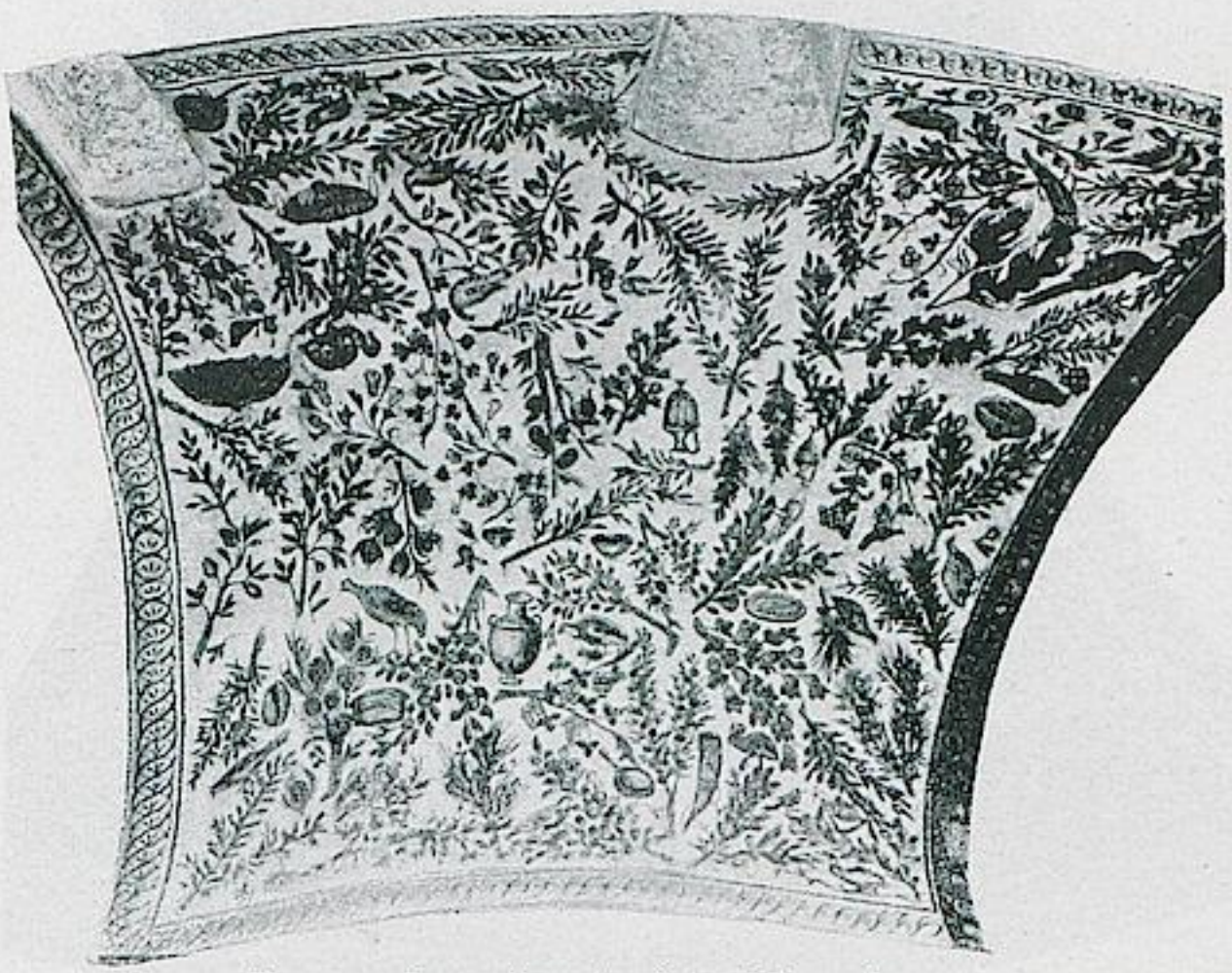


Fig. 94 — Roma. Mausoleo detto di Santa Costanza
Musaico nella volta annulare

pietre preziose, del peso di dieci libbre ».[1] A quel battistero, come ad altri, convenivano i versi dettati da San Paolino da Nola: « Qui il fonte rigeneratore di anime conduce una viva corrente per divino lume. In queste onde discende dal cielo lo Spirito Santo, e sposa le sacre acque con la fonte celeste. L'onda concepisce Iddio, e dall'eterno germe dà alla luce la santa progenie. Meravigliosa bontà dell'Eterno! Si

[1] Duchesne, *Liber Pontificalis*. Paris, 1866, I, pag. 174.

immerge il peccatore nelle onde, e tosto emerge purificato; muore alle cose terrene, nasce alle celesti; perisce la colpa, nasce la vita; muore il vecchio Adamo, nasce il nuovo ai regni eterni ». [1]

Secondo il tipo delle rotonde semplici o annulari, vennero costruiti, principalmente al tempo di Costantino, mausolei e

Fig. 95 — Roma. Mausoleo detto di Santa Costanza
Musaico nella volta annulare

chiese. Tra quelli sono da annoverare il màusoleo nella via Labicana, di Sant'Elena, madre di Costantino, ora chiamato Tor Pignattara; l'altro delle figlie di Costantino, nella via Nomentana, detto di Santa Costanza (fig. 59); e gli altri, sepolcri de' successori di Teodosio, che erano eretti a fianco della basilica di San Pietro, e dettero luogo alle chiese di Santa Petronilla e di Sant'Andrea. La chiesa rotonda di

[1] San Paolino da Nola, epistola XXXII, in *Patrol. lat.* del Migne.

Santo Stefano, sul Celio, era in antico il *Macellum magnum;*[1] e potrebbe dirsi che le chiese di forma circolare, quando non furono riduzioni dell'antico, sorsero sotto l'influsso dell'architettura bizantina, e imitarono edificî celebrati, esempio l'*Anastasis* di Gerusalemme.

In una tavoletta d'avorio, frammento di un dittico sacro della fine del secolo IV, è rappresentato un mausoleo (fig. 60): il basamento quadrato, dalla parete a bugne sporgenti, mostra

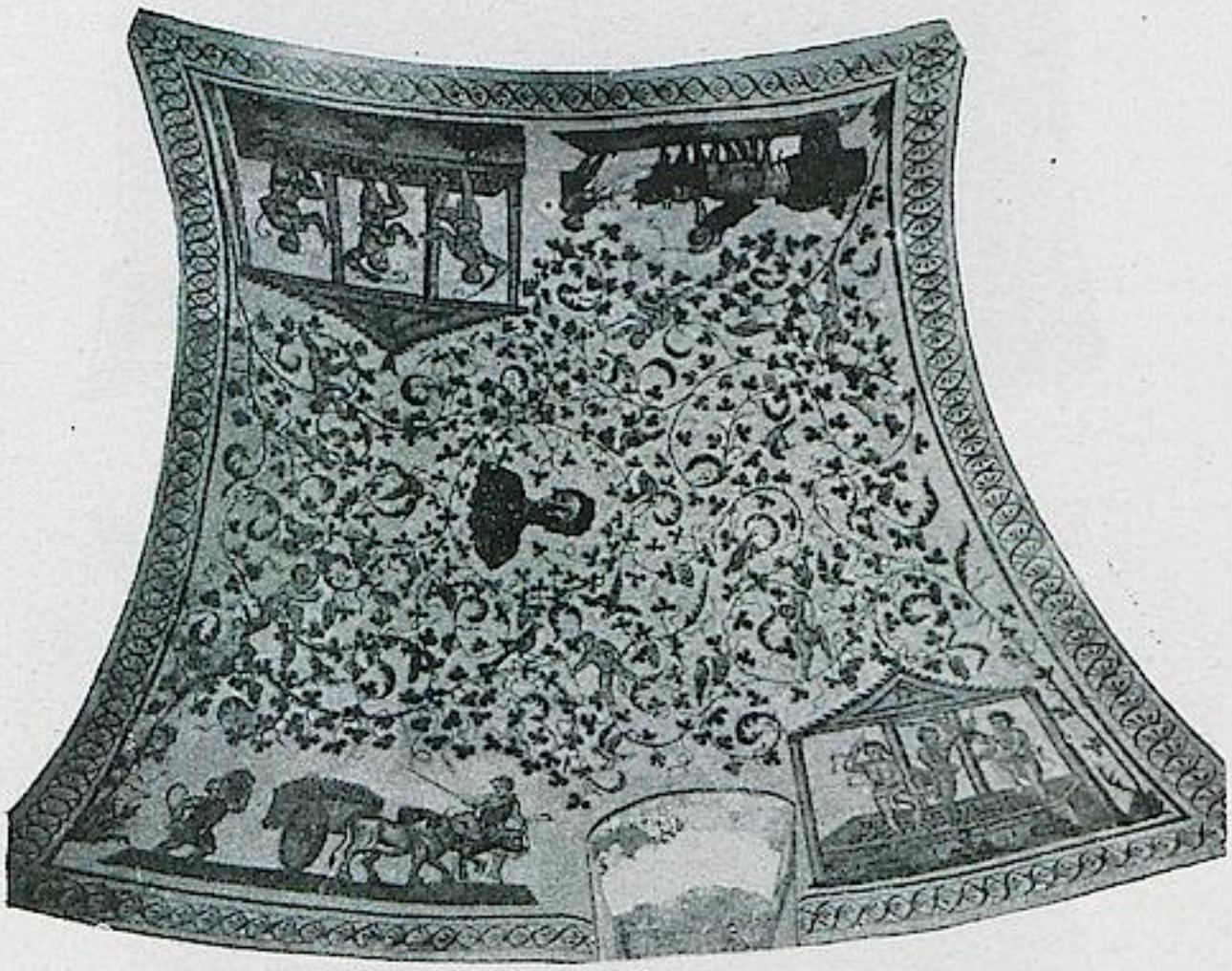
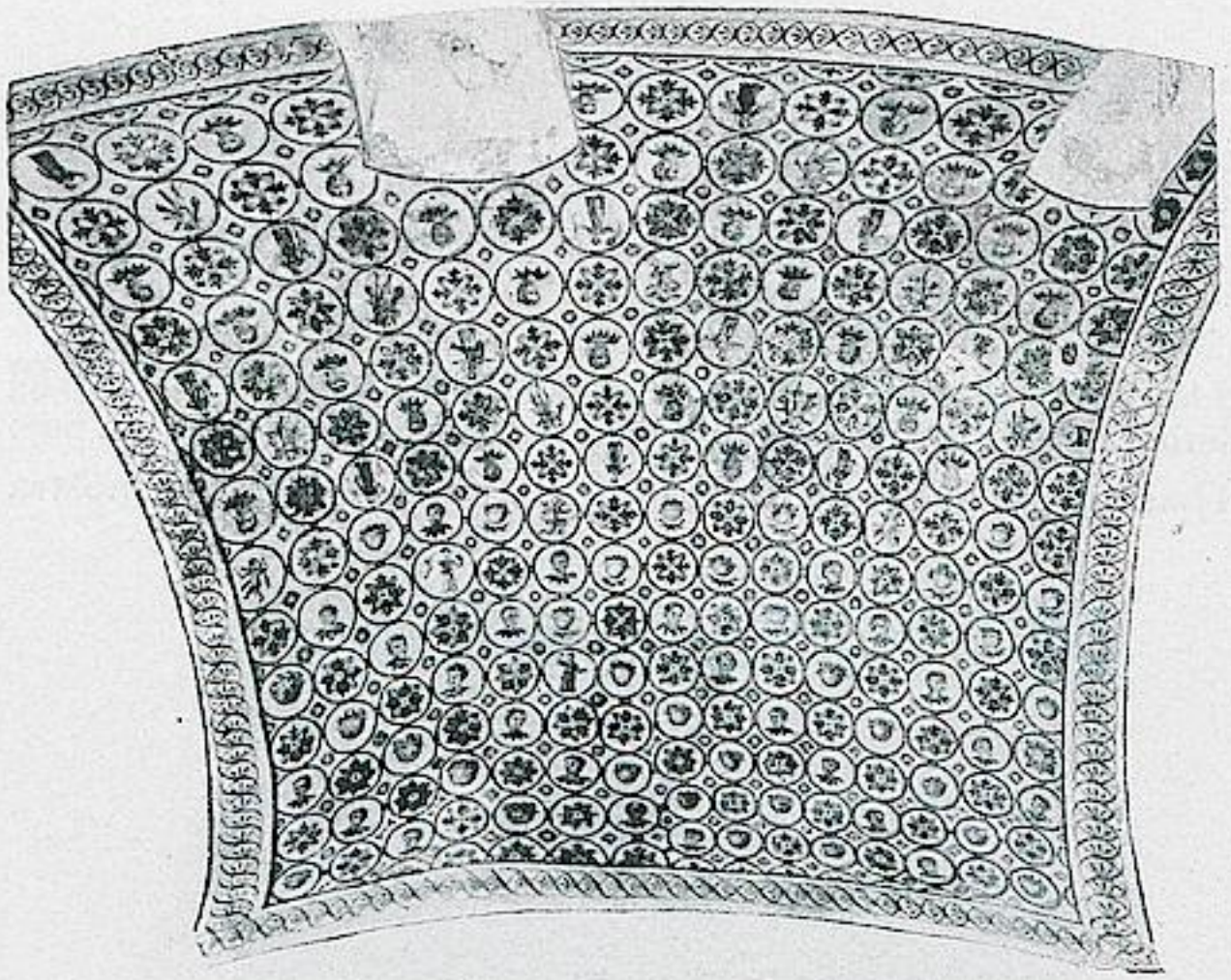
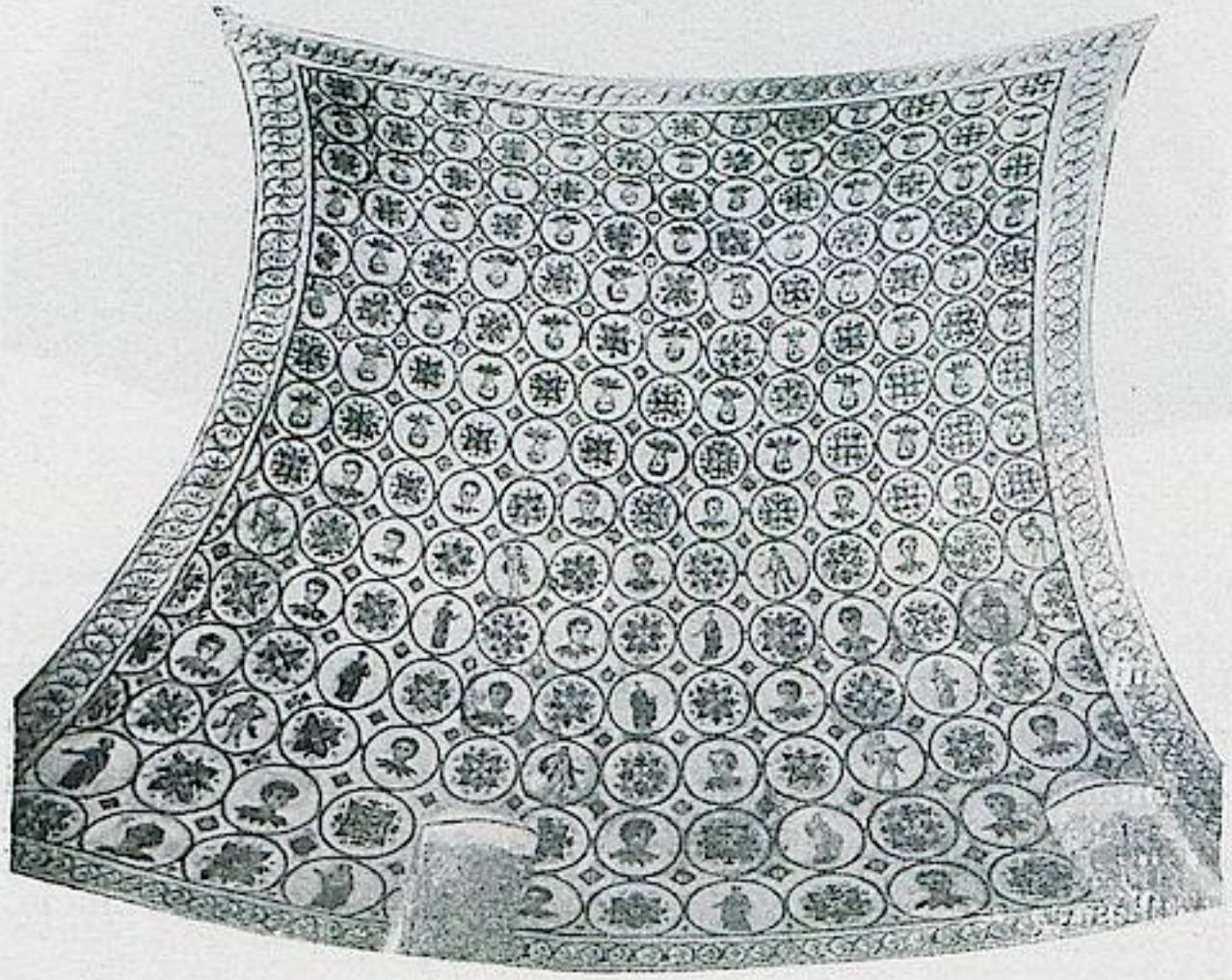


Fig. 96 — Roma. Mausoleo detto di Santa Costanza
Musaico nella volta annulare

nicchie con statue ai lati della grande porta; la parte superiore è un'edicola rotonda, attorniata da un peristilio con colonne ad accoppiamento, su cui poggiano direttamente gli archi che reggono l'alto tamburo adorno di busti clipeati. Dall'esterno si può arguire l'interna struttura dell'edificio:

[1] LANCIANI, *L'itinerario di Einsiedeln*, ecc., in *Mon. ant. dell'Acc. R. de' Lincei*, t. I, Milano, 1890.





Figg. 97 e 98 — Roma. Mausoleo detto di Santa Costanza
Musaico nella volta annulare

Figg. 99 e 100 — Roma. Mausoleo detto di Santa Costanza
Musaico nella volta annulare

una sala a pianta ottagona e coperta da cupola, o a pianta quadrata e volta a pennacchi sferici, e un alto tamburo circolare che interseca nel mezzo la volta stessa. Questa è, in fondo, la struttura di tutti gli antichi mausolei imperiali, quale

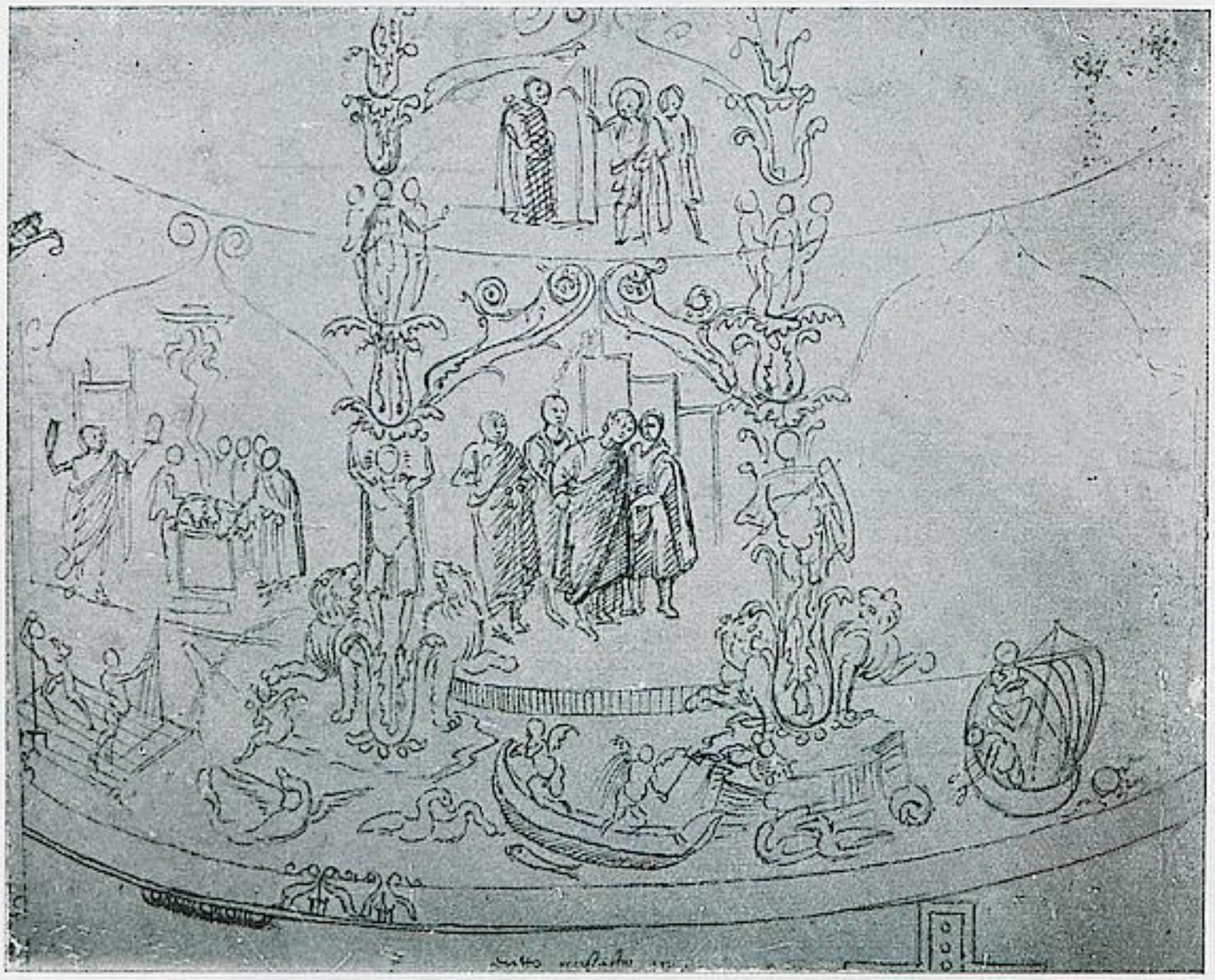


Fig. 101 — Madrid. Escuriale. Disegno de' musaici della cupola di Santa Costanza

si riscontra così in Roma, a Santa Costanza e a Tor Pignattara, come nella Siria centrale. Analoghe forme alla tavola eburnea di Monaco si possono vedere figurate in un altro frammento di dittico sacro della raccolta Trivulzio a Milano, dove si osserva un mausoleo (fig. 61) con la porta, come nelle urne etrusche, semiaperta e ornata di storie, e con finestre che s'aprono sull'alto tamburo, secondo il modo d'illuminazione usato nelle basiliche, per darvi luce dai muri superiori delle navi centrali.

Il mausoleo di Santa Costanza (santa ignota agli storici dell'èra costantiniana) è un edificio composto di portico circolare interno, retto da colonne binate, le quali sostengono

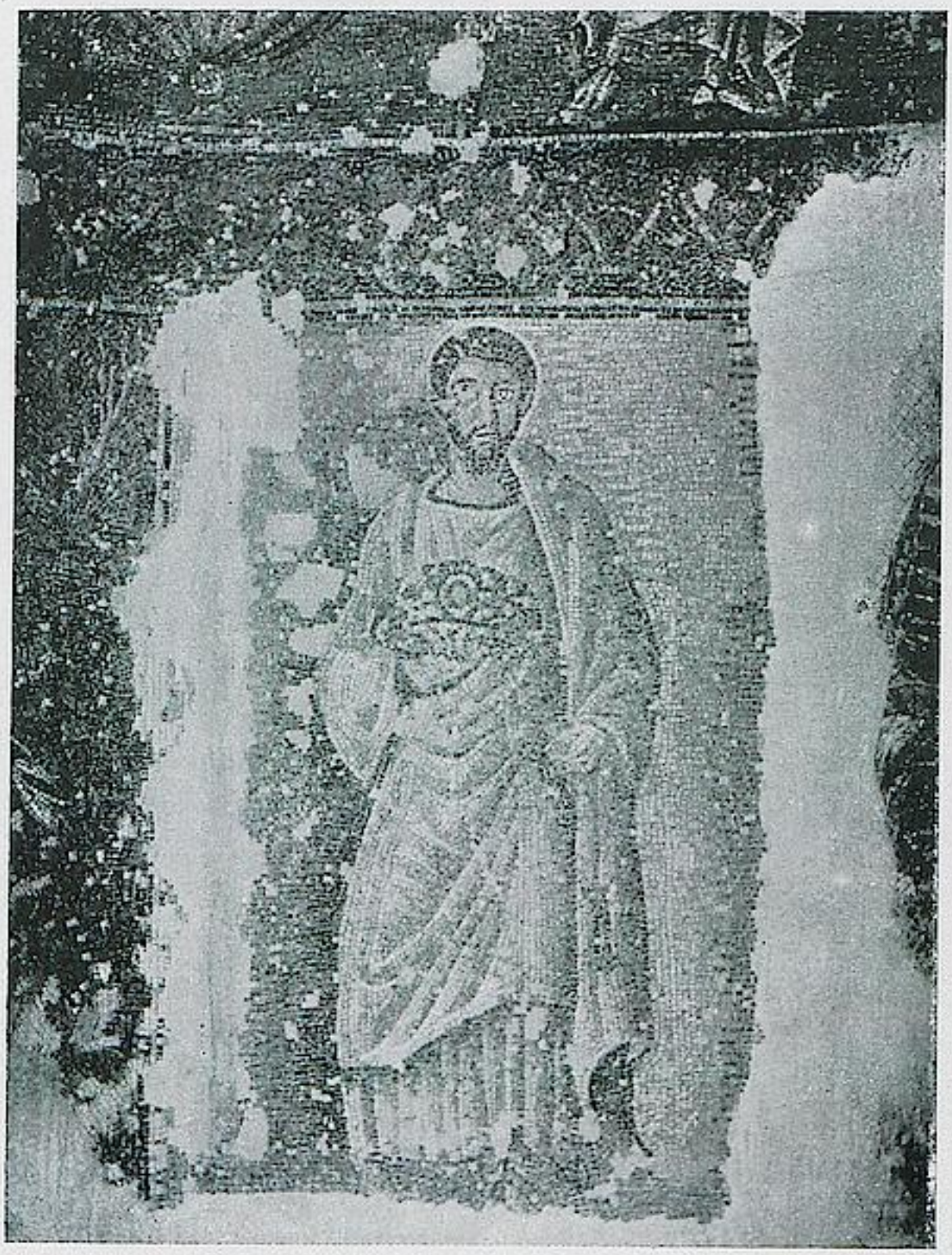


Fig. 102 — Napoli. Cappella di Santa Restituta. Musaico

sopra dodici archi la cupola (figg. 62 e 63). Vi furono sepolte Elena, figlia di Costantino imperatore, e Costantina, sua sorella, moglie di Annibaliano re del Ponto, e poi di Gallo Cesare, morta in Bitinia l'anno 354.

Dal mausoleo detto di Santa Costanza a quello di Teodorico († 526) a Ravenna non sembrano trascorsi circa due secoli. L'ultimo è ancora una vigorosa costruzione romana coronata da una cupola, monolito trasportato dall'Istria, di

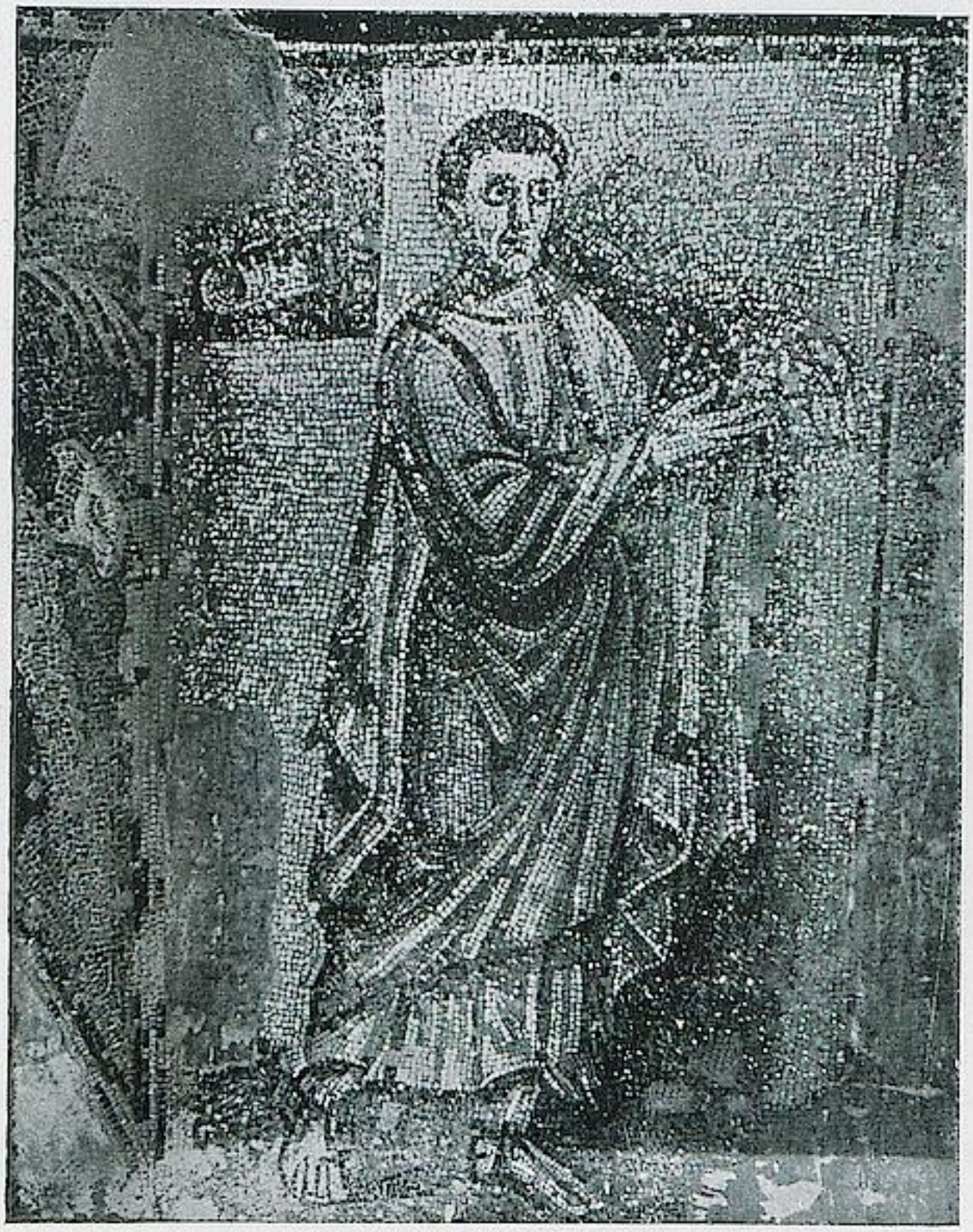


Fig. 103 — Napoli. Cappella di Santa Restituta. Musaico

un metro di spessore e di circa dieci metri di diametro (figg. 64 e 65). L'esterno, a forma poligonale, era circondato un tempo da un peristilio; l'interno ha l'ordine inferiore a

croce, il piano superiore a circolo. La forma rotonda degli edificî sacri non serviva bene alle necessità della chiesa,

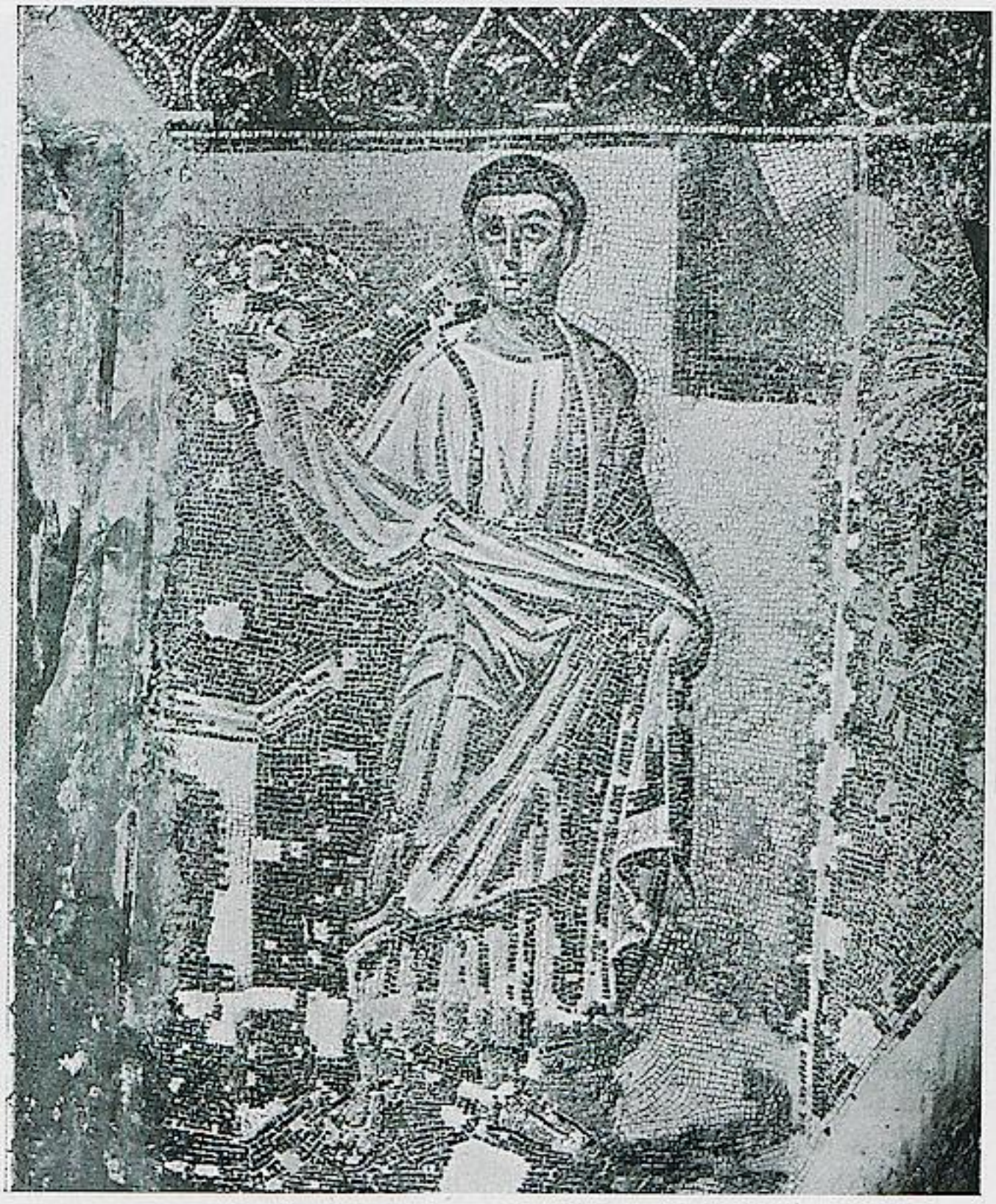


Fig. 104 — Napoli. Cappella di Santa Restituta. Musaico

non essendovi modo di disporre posti riservati per illustri personaggi, di distribuire i fedeli secondo il loro sesso; ma quando la forma medesima fu accolta e si sviluppò novamente nel seno dell'arte bizantina, essa divenne esemplare

a nuove costruzioni d'Occidente, a Ravenna e in altri luoghi soggetti agli influssi orientali. E San Vitale, appunto in

Fig. 105 — Roma. Santa Pudenziana. Musaico dell'abside

Ravenna, è la più bella delle chiese rotonde italiane costruite sul tipo delle bizantine (figg. 66 e 67).

Come nel tempio di Minerva Medica, in questo tempio eretto dall'arcivescovo Ecclesio (541-546), consacrato dall'arcivescovo Massimiano (547), s'aprono nicchie traforate che danno leggerezza all'edificio. Esso è di forma ottagona, ma la costruzione centrale domina il mezzo, cinta nell'interno da un portico inferiore che è sormontato da un loggiato, su cui si erge la cupola. Il giro della doppia loggia si rompe al presbiterio, l'unità della costruzione centrale si spezza, per l'internarsi dell'altare e del coro: le ragioni liturgiche vinsero così sulla bellezza della costruzione, e San Vitale corrispose alla descrizione della chiesa di Antiochia eretta da

Costantino Magno, ed ebbe riscontri con le chiese bizantine dei Santi Sergio e Bacco e con il capolavoro architettonico bizantino, Santa Sofia.

Simile al San Vitale per il sistema degli archi è Santa Maria Maggiore, presso Nocera, antico battistero, che nella pianta ricorda pure il mausoleo di Santa Costanza.

Altro edificio che si avvicina alle costruzioni centrali è il sepolcro di Galla Placidia, pure a Ravenna (fig. 68), chiamato dei Santi Nazzario e Celso: coronato nel mezzo da una cupola, ha i bracci a croce, forma che si trova anche nell'architettura pagana, a Villa Adriana, ad esempio, e divenne

Fig. 106 — Roma. Battistero lateranense. Cappella delle Sante Ruffina e Seconda

quindi simbolica e propria d'ogni costruzione chiesastica. Tale forma è pur quella di San Lorenzo in Milano, edificio antico ridotto al culto cristiano, mirabile chiesa che ispirò Leonardo da Vinci e suggerì al Bramante la composizione d'una cupola

centrale con le estremità circolari de' bracci della croce, i portici e le torri angolari.

Molti secoli dopo la costruzione delle rotonde, che svolsero i germi architettonici delle grotte funerarie degli Etruschi tagliate in cerchio nell'alabastro del suolo di Volterra, dopo gli artisti italiani chiederanno ancora alla forma circolare le

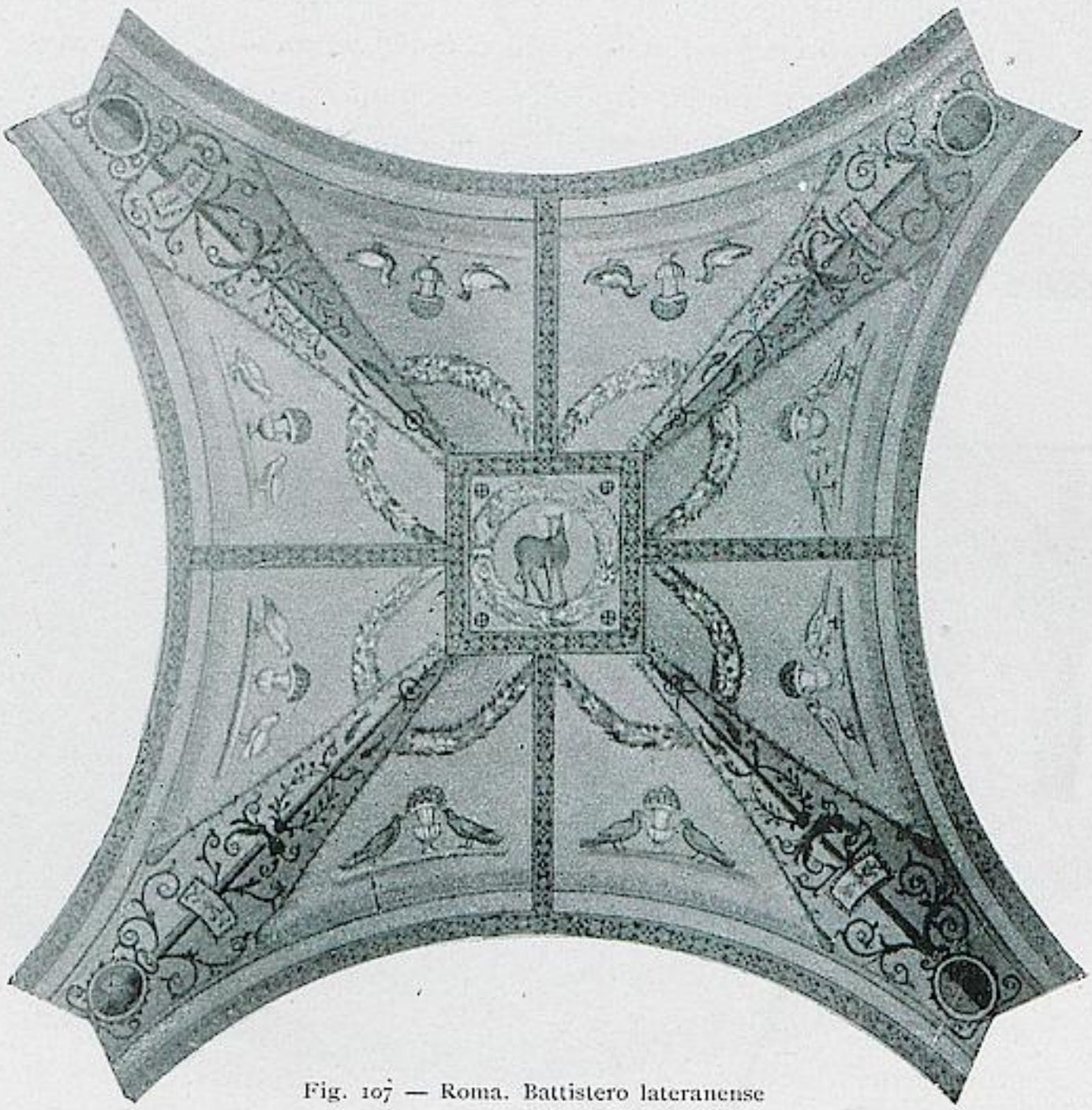


Fig. 107 — Roma. Battistero lateranense

potenti armonie, sino al giorno in cui Bramante vorrà erigere un nuovo Pantheon di Roma sui pennacchi del San Pietro.

* * *

Nonostante la bellezza, il ritmo, la monumentalità delle costruzioni centrali, l'architettura cristiana preferì la forma

della basilica. È sembrato a molti che le cappelle sotterranee delle catacombe e gli oratorî eretti sulla superficie del suolo avessero grandi simiglianze tra loro, anzi che quelle già comprendessero gli elementi i quali poi si trovano negli edificî costituiti in piena luce. Ma le basiliche cristiane, solenni

Fig. 108 — Roma. Santa Sabina. Musaico sulla porta

Fig. 109 — Roma. Santa Sabina. Decorazioni in *opus sectile*

per le lunghe file di colonnati marmorei, ebbero maggior simiglianza d'aspetto con le basiliche giudiziarie romane.[1]

---

[1] Bibliografia sulle basiliche: SARNELLI, *Antica Basilicografia*, Napoli, 1886; CIAMPINI, *Vetera Monimenta*, Roma, 1690; IDEM, *De aedificiis a Constantino Magno constructis*, Roma, 1693; BUNSEN, *Guttensohn und Knapp: Die Basiliken des christlichen Roms*, Stuttgart u. München, 1822 e 1843; L. CANINA, *Ricerche sull'architettura più propria de' tempi cristiani*, Roma, 1846; KREUSER, *Der christliche Kirchenbau*, Bonn, 1851; VON QUAST, *Ueber Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christlichen Kirchen*, Berlin, 1853; SPRINGER, *Baukunst des christlichen Mittelalters*, Bonn, 1854; HÜBSCH, *Die altchristlichen Kirchen*, Karlsruhe, 1863; STOCKBAUER, *Der christliche Kirchenbau in den ersten sechs Jahrhunderten*, Regensburg, 1874; AUGUSTI, *Denkwürdigkeiten aus der christlichen Alterthüm*, I, Freiburg i. B., 1882; MOTHES, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, vol. I, 1884; RUD. ADAMY, *Architektonik der altchristl. Zeit*, Annover, 1884; ROHAULT DE FLEURY, *La messe et ses monuments*, Paris, 1882-83; AUGUSTI, FRANZ

Costantino, che riedificò la basilica di Massenzio di fronte al Palatino, costruì pure San Giovanni Laterano, *mater et caput*

Fig. 110 — Roma. Sant'Agnese. Musaico dell'abside

ecclesiarum; e parecchi templi antichi, con poche modificazioni, furono ridotti all'uso cristiano, come il tempio di Venere ad Afrodisia, di Roma e di Augusto ad Ancira.

KUGLER, *Der römische Basilikenbau,* Kunstblatt, 1842; VALENTINI, *Le basiliche sante di Roma,* Roma, 1843; ZESTERMANN, *Die antiken und die christlichen Basiliken,* 1847, Leipzig; ULRICHS, *Die Apsis der alten Basiliken,* Greifswald, 1847; J. A. MESSMER, *Ueber den Ursprung, die Entwicklung und Bedeutung der Basilika in der christlichen Baukunst,* Leipzig, 1854; WEINGAERTNER, *Ursprung und Entwicklung des christlichen Kirchengebäudes,* Leipzig, 1858; J. A. MESSMER, *Ueber den Ursprung der christlichen Basilika* (V. QUAST u. OTTE, *Zeitschrift für christlichen Archäologie,* II, 1859); MOTHES, *Die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte,* Leipzig, 1865; J. P. RICHTER, *Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude,* Wien, 1828; DEHIO, *Die Genesis der christlichen Basilika* (*Sitzungberichte der hist. Klasse d. k. b. Akademie der Wissenschaften,* München, 1882, vol. II); SCHULTZE, *Der Ursprung des christlichen Kirchengebäudes* (*Christliches Kunstblatt,* 1882); REBER, *Ueber die Urform der römischen Basilika* (*Mitteilungen der k. k. Centr.-Comm.,* 1869); HOLTZINGER, *Die romische Privatbasilika* (*Repertorium fur Kunstwissenschaft,* V, 1882); IDEM, *Altchristl. Architektur,* Stuttgart, 1889; DEHIO und BEZOLD, *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes,* I, Stuttgart, 1889.

Fig. 111 — Roma. Santa Maria Maggiore. Musaico dell'arco trionfale

Vuolsi che la forma della basilica cristiana siasi sviluppata da quella dell'abitazione patrizia, dal triclinio e dalle basiliche private, mentre queste a loro volta avevano in sè gli elementi costruttivi semplificati, ridotti delle basiliche forensi, oppure potevano avere con esse, nella generale distribuzione delle parti, rapporti o simiglianze comuni; non tali tuttavia da doverne inferire che la basilica cristiana abbia

Fig. 112 — Ravenna. Mausoleo di Galla Placidia

derivazione dalla complicata casa romana. La pianta di una casa di Pompei non potrà corrispondere con quella più dell'altra di una basilica civile. Quand' anche s'immagini che il peristilio o cortile quadrato, intersecato da file di colonne, siasi munito del tetto per riparare dalle intemperie i convenuti nella casa, e il *tablinum* sia nello sfondo sullo stesso asse della piscina del peristilio, e i *cubicula* collegati come gallerie laterali alla parte mediana della fabbrica, sarà sempre uno sforzo il cercar coincidenze nella pianta di una casa privata con quella di una basilica cristiana.

Studiando l'origine della forma costruttiva delle basiliche cristiane, il Dehio considera come, ne' primi tempi della Chiesa, il luogo del servizio divino fosse l'abitazione privata, e quindi come il culto cristiano nella casa greco-romana trovasse il suo adattamento, per adunare diverse classi

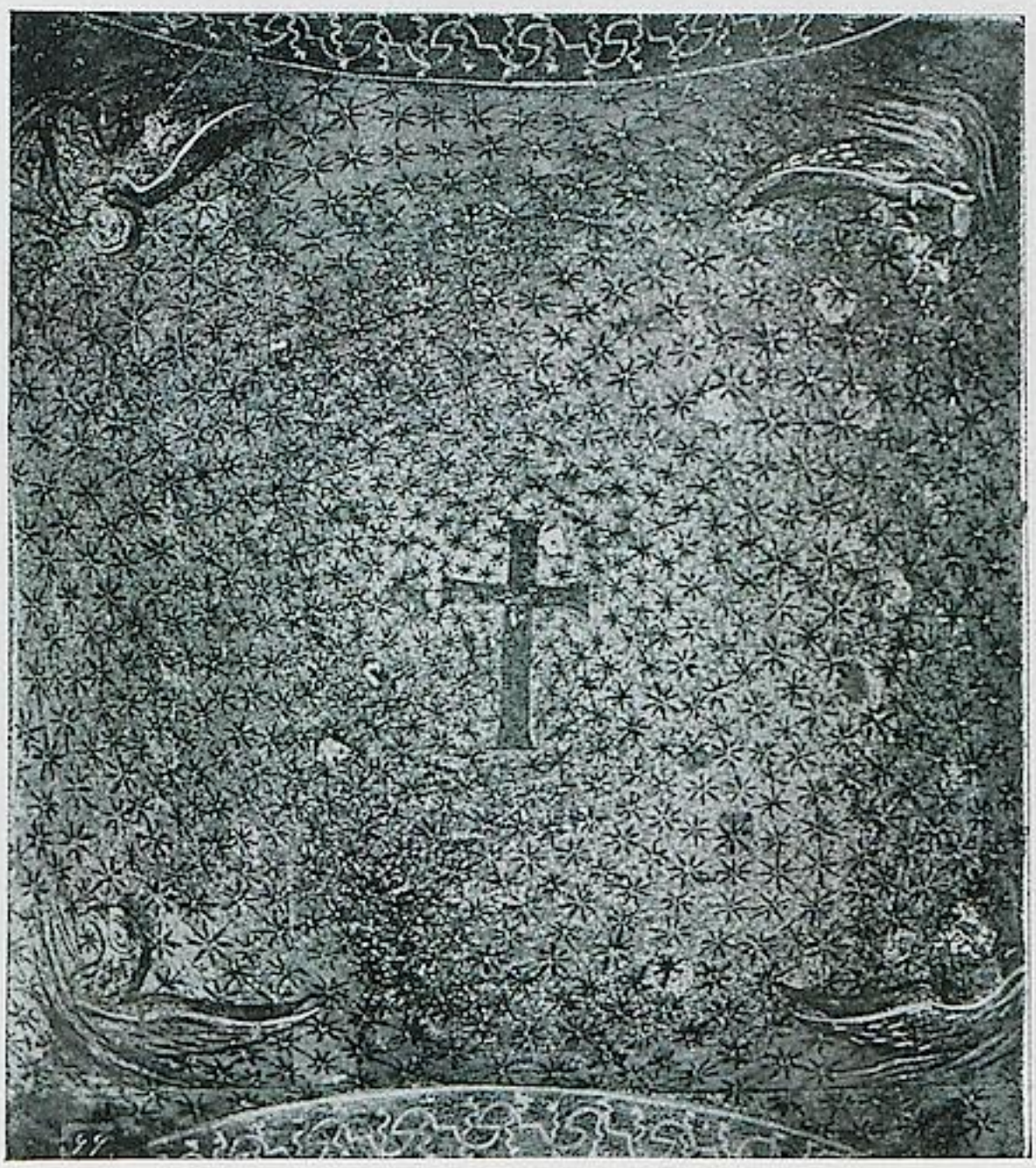


Fig. 113 — Ravenna. Mausoleo di Galla Placidia

di persone, catecumeni, fedeli, penitenti; per alloggiare il vescovo e i chierici; per conservare rotuli, codici, vasi sacri; per deporre vestimenta e provvigioni ad uso de' poveri e degli stranieri. Ma lo storico tedesco non considera abbastanza come ne' bassi tempi i santuarî del paganesimo abbandonassero la loro magnificenza e i loro materiali ai

cristiani. Non si trattava più di raccogliere per una pia abitudine i compagni nella fede, ma di ospitare solennemente un'intera comunità religiosa, invitarla ad assistere a riti e cerimonie complicate, e disciplinarla nelle preghiere, nelle

Fig. 114 — Ravenna. Musaico del battistero

processioni, nelle salmodie. Il convegno privato era divenuto un'assemblea urbana!

È più giusto dire che l'architettura cristiana imitò la forma delle basiliche forensi, grandi sale ove si rendeva giustizia e convenivano gli uomini d'affari, gli oratori a far le prove delle concioni, i poeti a declamare. Fin dal IV secolo si

trasformarono in chiese cristiane: la corte, in una nave centrale, destinata alla comunità cristiana; il peristilio laterale, nelle navi laterali; l'emiciclo, l'abside o la tribuna, nel luogo

Fig. 115 — Ravenna. Particolare del musaico del battistero

ove s'eresse l'unico altare; il vestibolo o portico esteriore, che metteva in comunicazione la basilica con la pubblica via, nell'*atrium* e nel *narthex* riservato ai penitenti ed ai catecumeni; una nave trasversale o transetto si stese innanzi all'abside, un arco trionfale separò la grande nave mediana o principale dall'abside stessa, un atrio quadrato con un portico condusse all'entrata del sacro luogo. Vedasi la basilica di

San Paolo fuori le Mura (fig. 69), eretta nel IV secolo, che riproduce nelle sue dimensioni e nel numero delle colonne la basilica Ulpia, e l'altra di Santa Maria Maggiore in Roma, ampliata e tutta rinnovata nel V (fig. 70), Santa Sabina pure

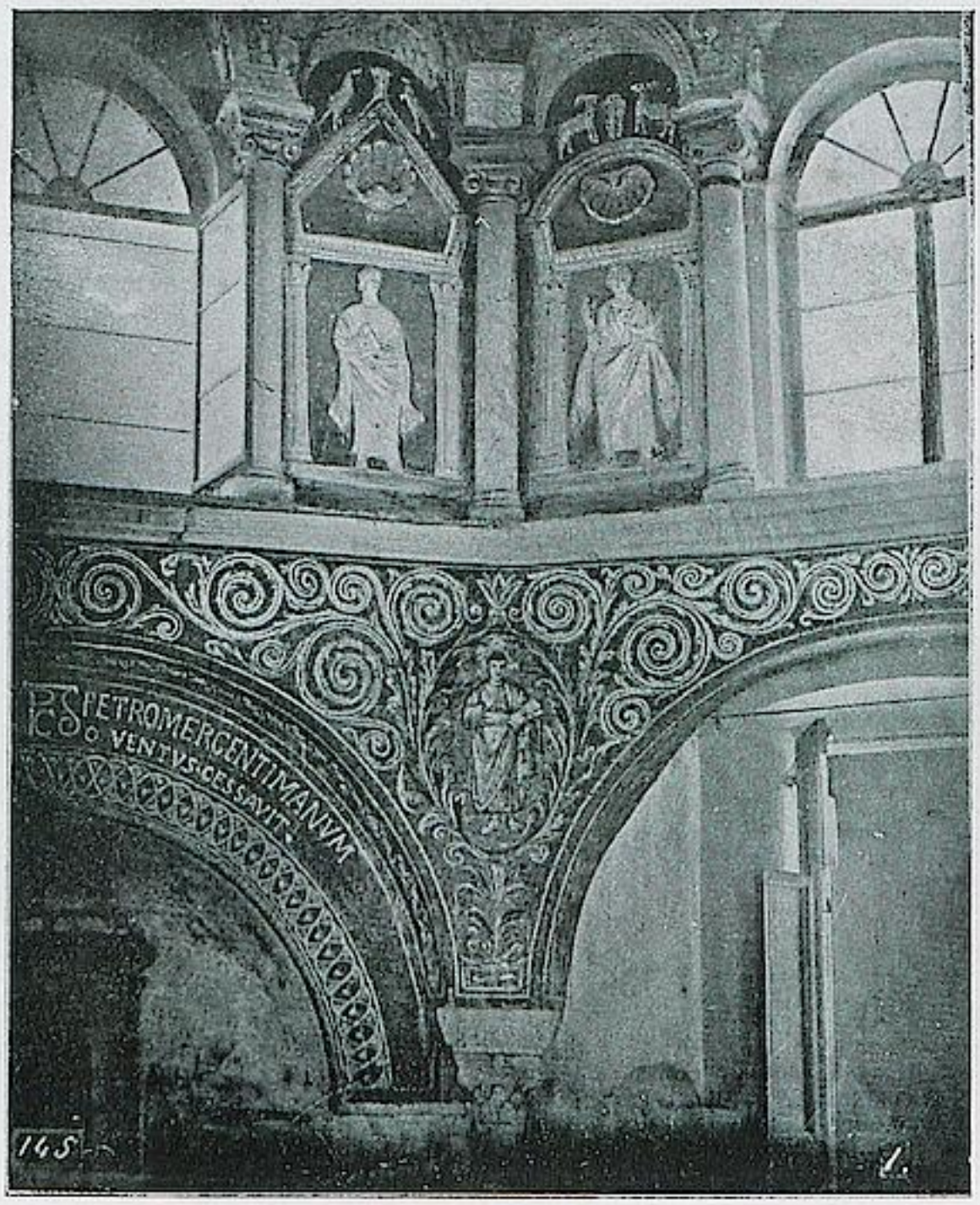


Fig. 116 — Ravenna. Battistero o San Giovanni in Fonte. Musaici e stucchi

del V, San Lorenzo fuori le Mura e San Martino ai Monti del VI secolo.

San Paolo fuori le Mura, ricostrutto dopo l'incendio che ne lasciò illesi soltanto il transetto, l'arco trionfale e l'abside, era la maggiore e più maestosa basilica (fig. 71): la navata di mezzo misura 120 metri, la larghezza delle cinque

navi 60 metri, la corda dell'arco trionfale supera i 14 metri; le quattro file di venti colossali colonne corinzie di marmo differente tratte da pubblici edificî formano una selva gigante. Teodosio, Valentiniano II e Arcadio nell'anno 386 avevano decretata l'erezione della basilica, che quattro anni

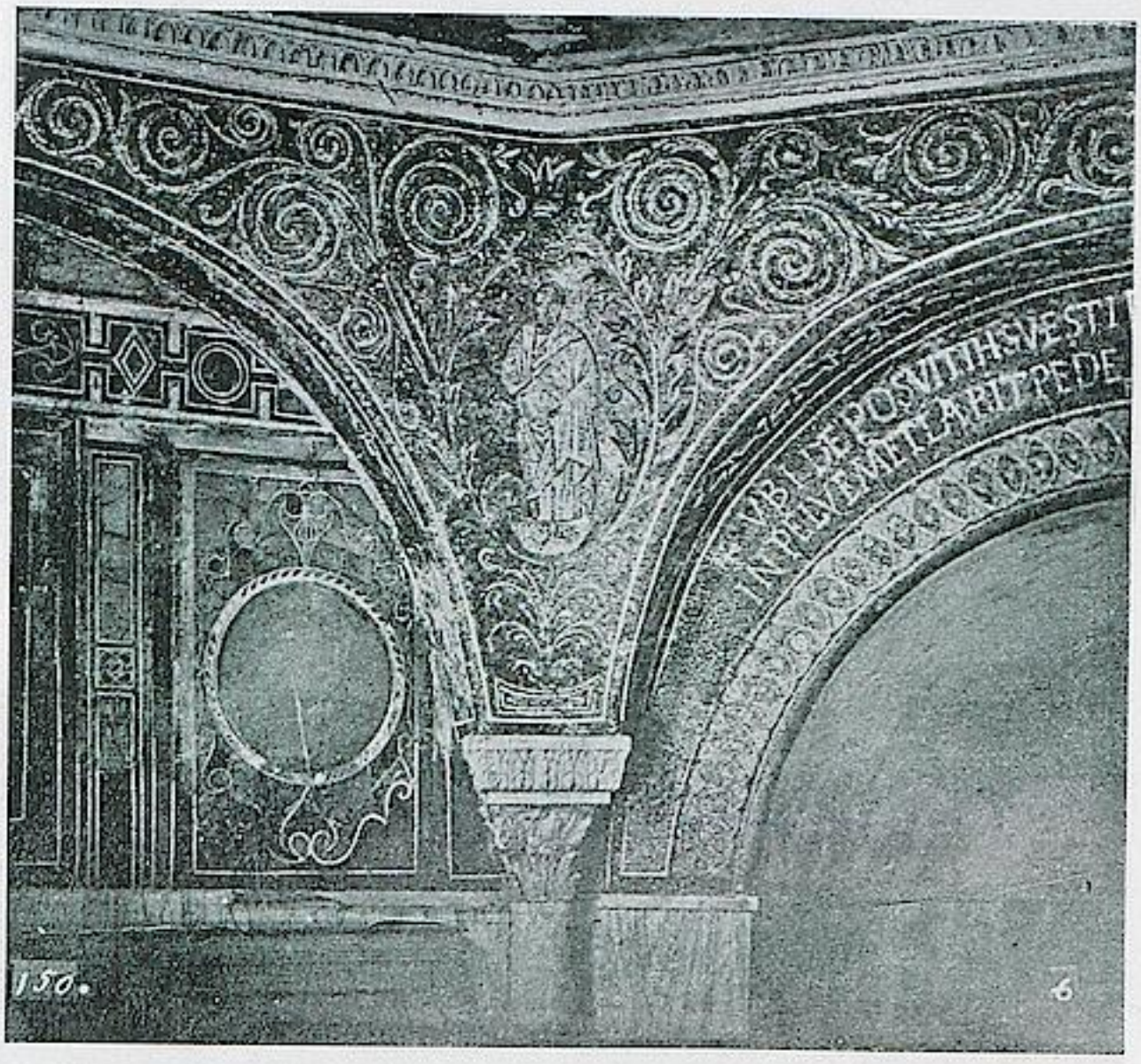


Fig. 117 — Ravenna. Battistero o San Giovanni in Fonte. Musaico e stucchi

dopo fu consacrata da papa Siricio. L'editto è indirizzato al prefetto Urbano Sallustio, e lo incarica di accordarsi col vescovo Siricio, col popolo e col Senato per la fabbrica della nuova chiesa sulla via Ostiense. Là dove era già la chiesuola sopra la tomba di San Paolo, eretta da Costantino Magno, l'architetto Ciriade, chiamato da Simmaco *mechanicus* o *professor mechanicus*, eresse la grande basilica,

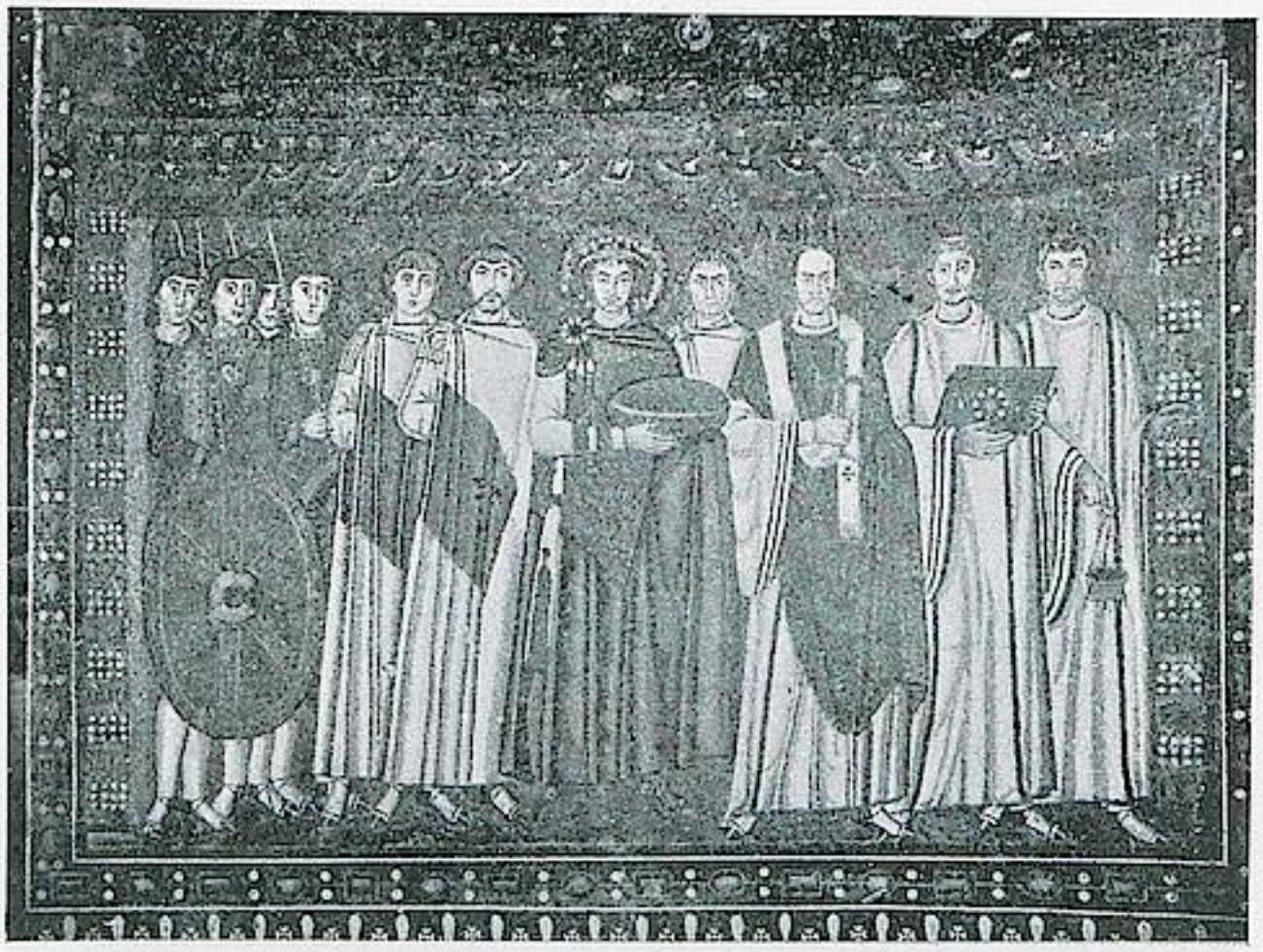


Fig. 118 — Ravenna. San Vitale. Musaico.

Fig. 119 — Ravenna. San Vitale. Musaico.

che si allungò con l'atrio e i propilei sino alla riva del Tevere.[1]

Santa Maria Maggiore sull'Esquilino (fig. 72), fondata da

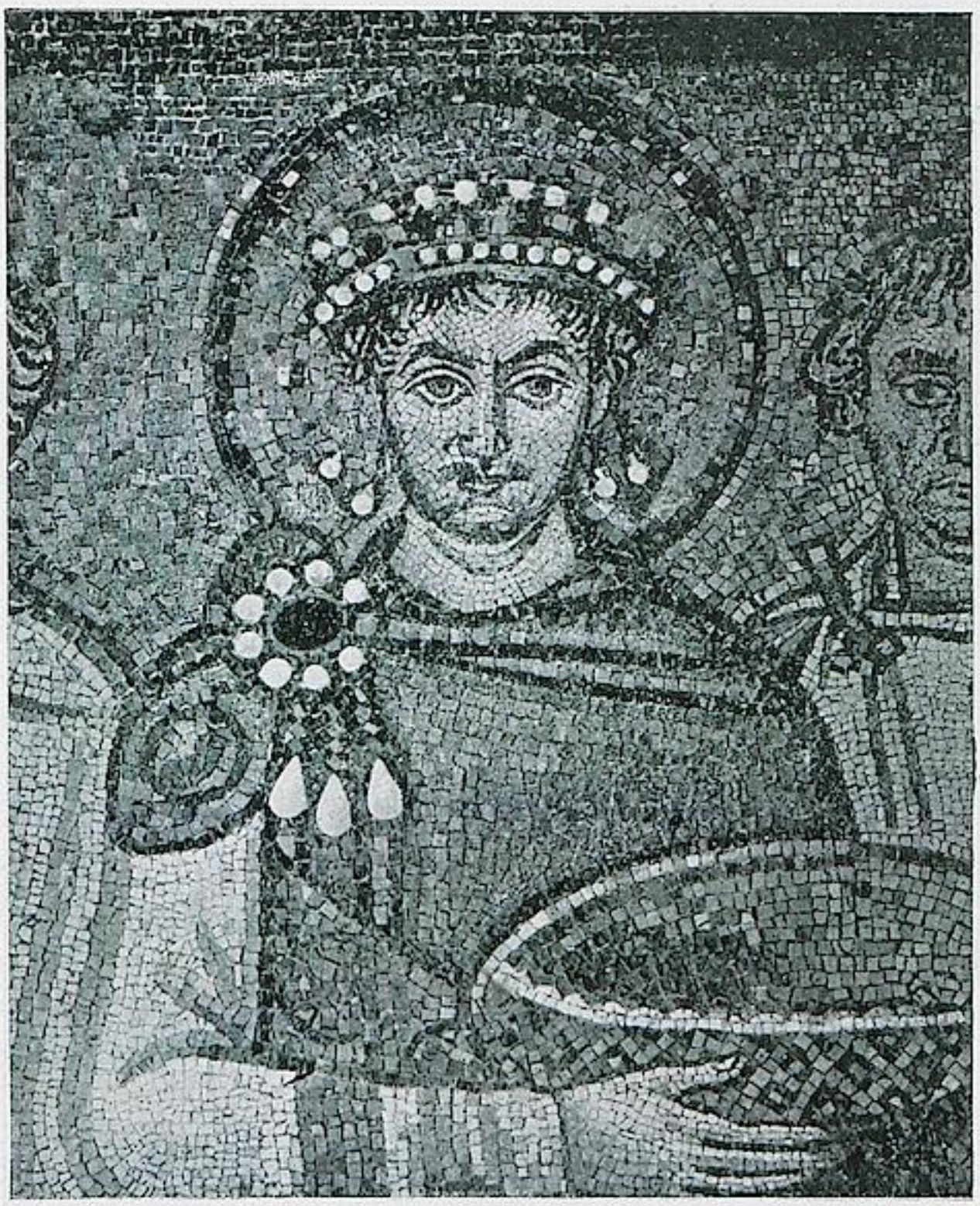


Fig. 120 — Ravenna. Particolare del musaico di San Vitale

papa Liberio sulla profana « basilica Sicinini », fu in grandissima parte ricostruita da Sisto III (432-440), quando, vinta nel Concilio d'Efeso l'eresia di Nestorio, dedicò la chiesa

[1] L'editto nelle *Epistulae collectionis avellanae*, ed. Guenther, 1895.

alla Vergine Madre di Dio. Le 44 colonne di marmo pario dell'interno provengono, secondo alcuni, dal vicino portico di Livia.

Santa Sabina sull'Aventino, fabbricata da Pietro d'Illiria al tempo di papa Celestino, è tutta piena di ricordi e di

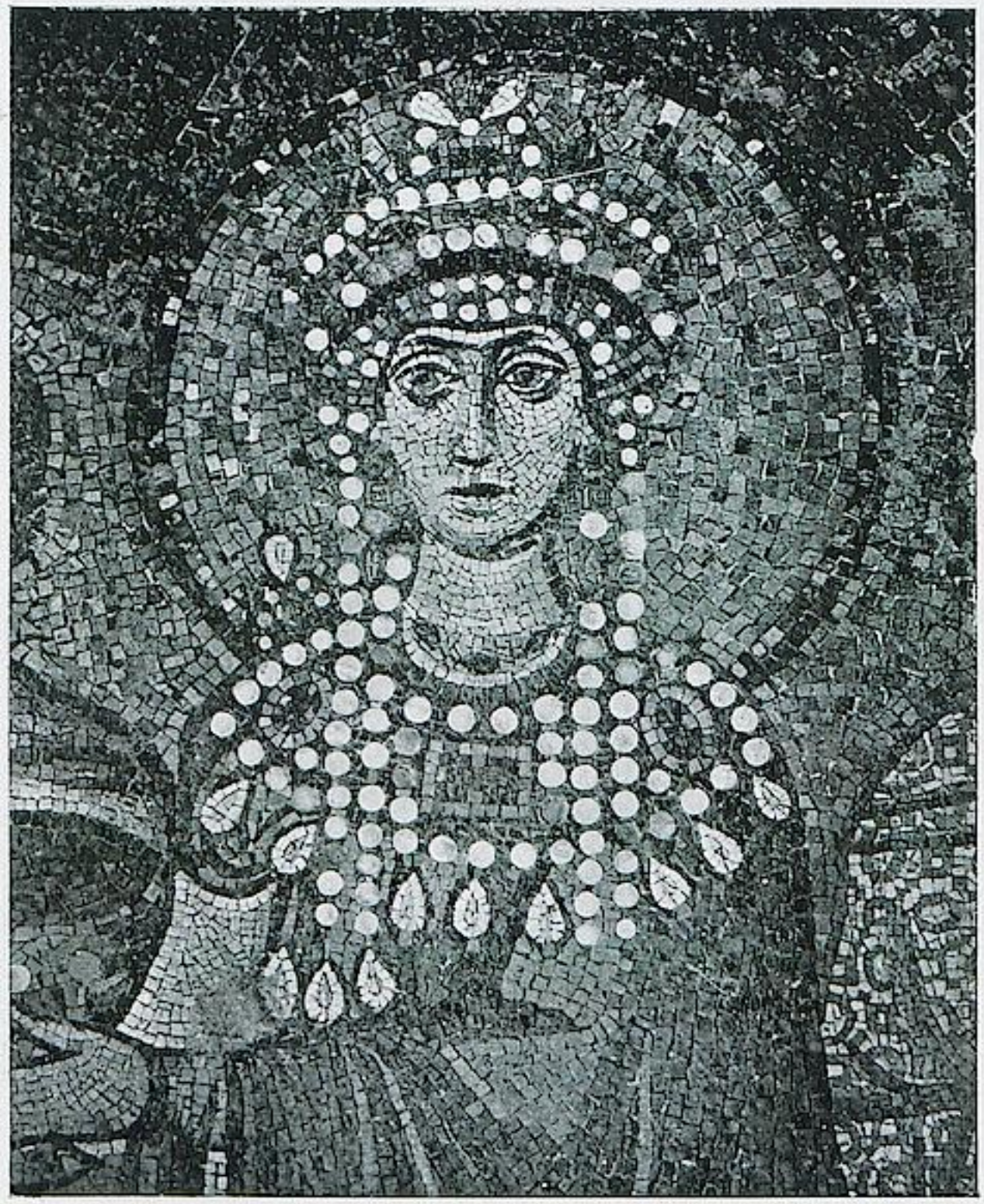


Fig. 121 — Ravenna. Altro particolare del musaico

frammenti classici; se non che l'alto e aperto soffitto, steso sulle navi, che fanno pompa di 24 colonne d'ordine corinzio

scanalate, e le arcate che si slanciano su di esse liberamente, danno un effetto meno solenne, ma più respirabile, all' ambiente sacro.

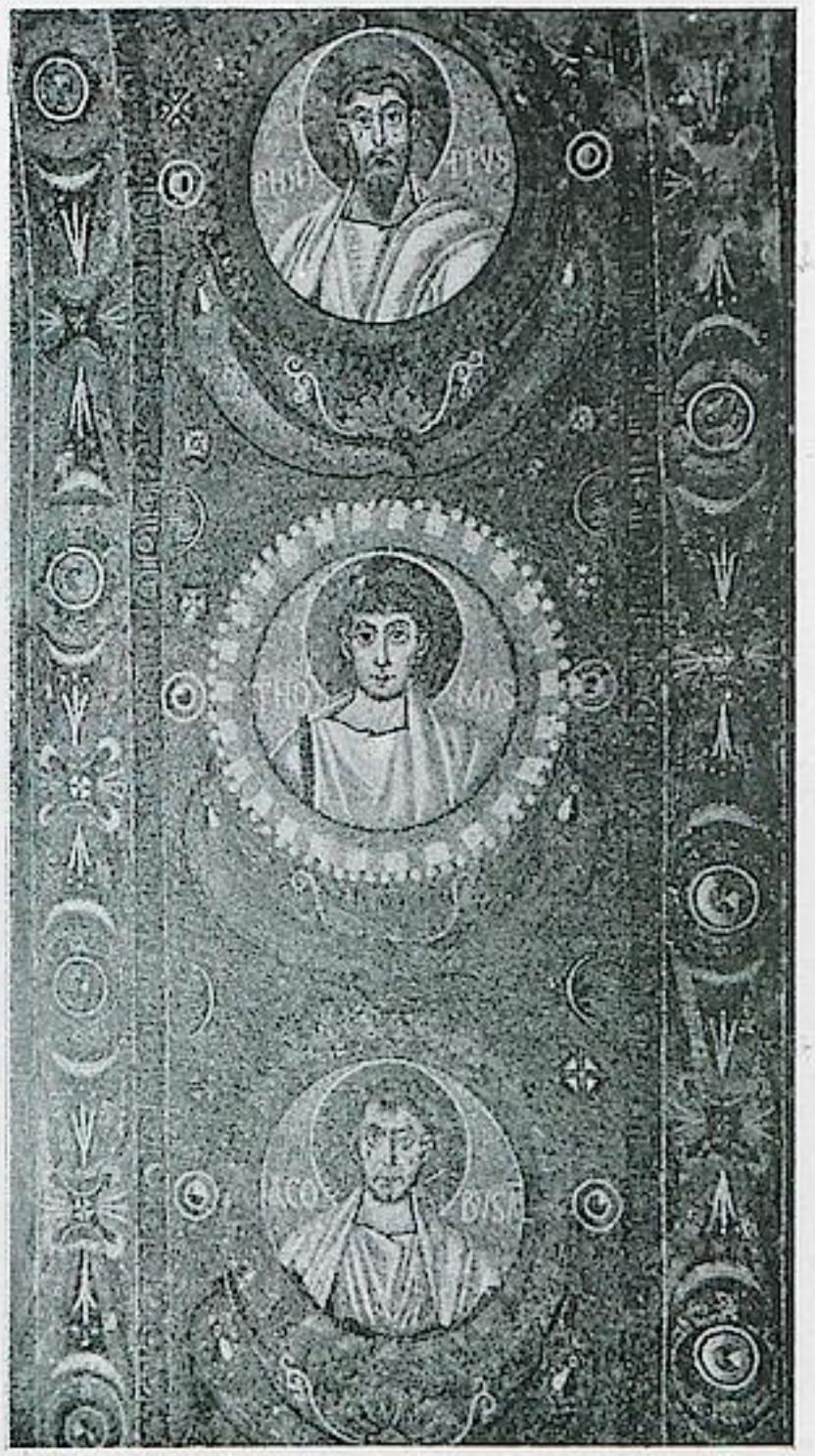


Fig. 122 — Ravenna. San Vitale. Musaico

San Lorenzo fuori le Mura, sulla via Tiburtina, ha tre navate divise da colonne di marmo cipollino e di granito egiziano di diversa altezza, con capitelli ionici lavorati per altre colonne, e l'architrave di pezzi differenti.

San Martino ai Monti, pure a tre navate, separate da colonne antiche di marmi e di misure diverse, e senza il transetto, fu fabbricata da papa Simmaco sopra un santuario del tempo di papa Silvestro, il *titulus Aequitii.*

In tutte quelle chiese abbiamo la prospettiva longitudinale, che era interrotta nelle case private; ma da queste derivò forse, come vuole il Dehio, la navata traversale o transetto, corrispondente alle *alae* dello schema dell' atrio italico. Mentre a Roma e nell' Occidente si sviluppa quella novità costruttiva nella basilica, essa non apparve nell' Oriente e nei luoghi soggetti a' suoi influssi, perchè le

alae, estranee al peristilio greco, sono un motivo proprio della casa italica. Il transetto ha in generale la elevazione stessa della nave principale, e la sua copertura è sostenuta dal grande arco trionfale, che introduce solennemente all'altare.

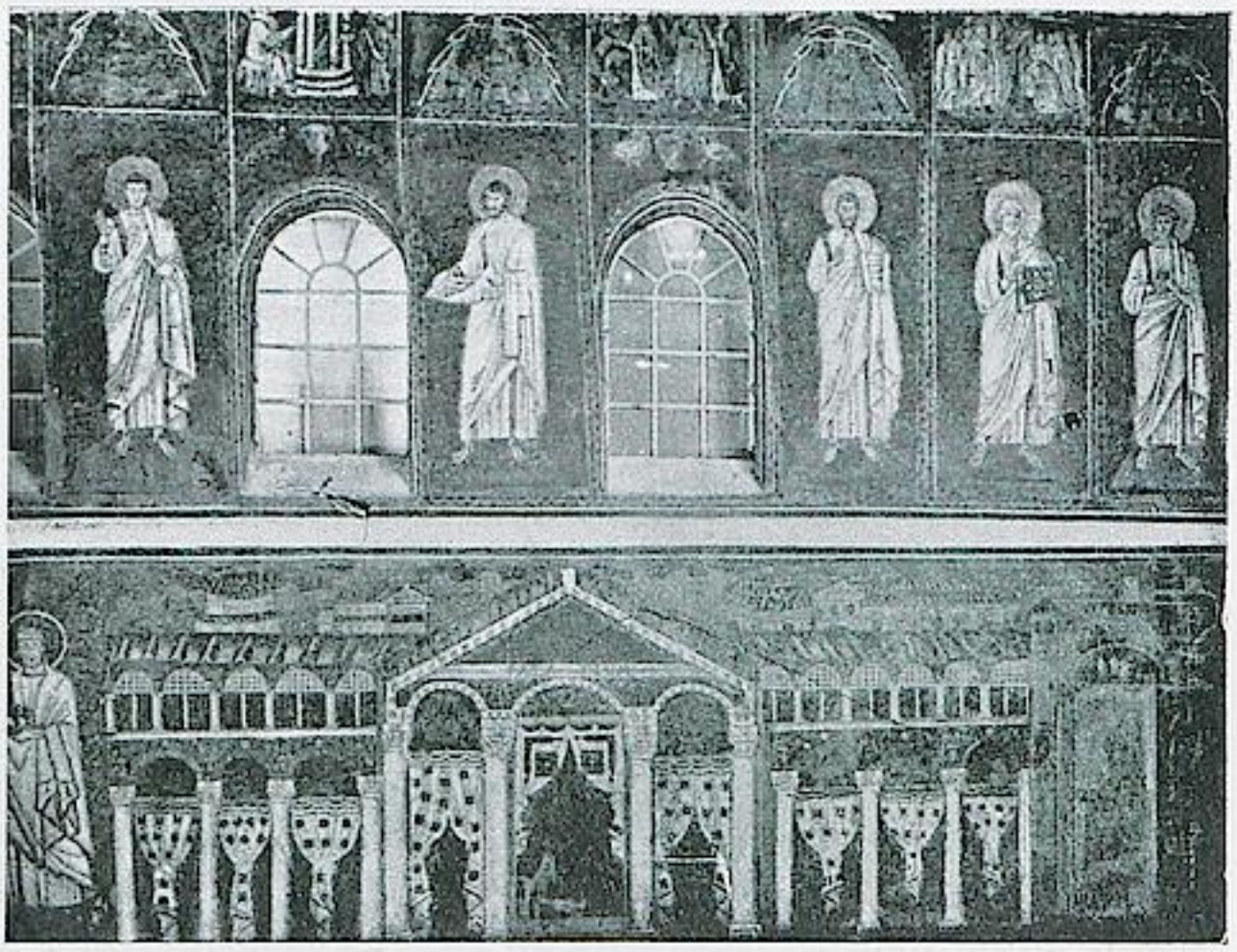


Fig. 123 — Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo. Musaico

L'orientamento delle basiliche prevalse ai tempi costantiniani, così che San Giovanni Laterano e San Pietro hanno l'entrata verso il levante; e nelle *Costituzioni apostoliche* si prescrisse che la chiesa *ac primo quidem sit oblunga, ad orientem versa, et quae navi sit similis.* [1] Come sulle porte delle basiliche cadevano i raggi del sole nascente, così nei templi pagani « le statue dei numi », scrive Vitruvio, « sembrano levarsi col sole per guardare coloro che offrono i sacrifici ». [2] L'orientamento però non fu rituale, perchè scrive, ad esempio, San Paolino: « La facciata poi della basilica non guarda ad

[1] *Apost. Constit.*, l. II, c. LVII.
[2] Vitruv., l. IV, c. V.

oriente, com'è il costume più comune, ma alla basilica del mio signore, il beato Felice, essendo rivolta al tumulo di lui ».

A Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo, edificato da Teodorico (fig. 73), e Sant'Apollinare in Classe, consacrato nel 534, si foggiano sul tipo della basilica, ma, a differenza della romana contemporanea, hanno il *narthex* chiuso; la forma dell'abside a poligono, nella cui faccia s'aprono grandi finestre centinate, con uno sviluppo considerevole delle absidi laterali. Grandi finestre s'aprono nei muri superiori della nave principale, mentre a Roma la rischiarano strette aperture; e infine a Ravenna tutto esce come di getto, e un

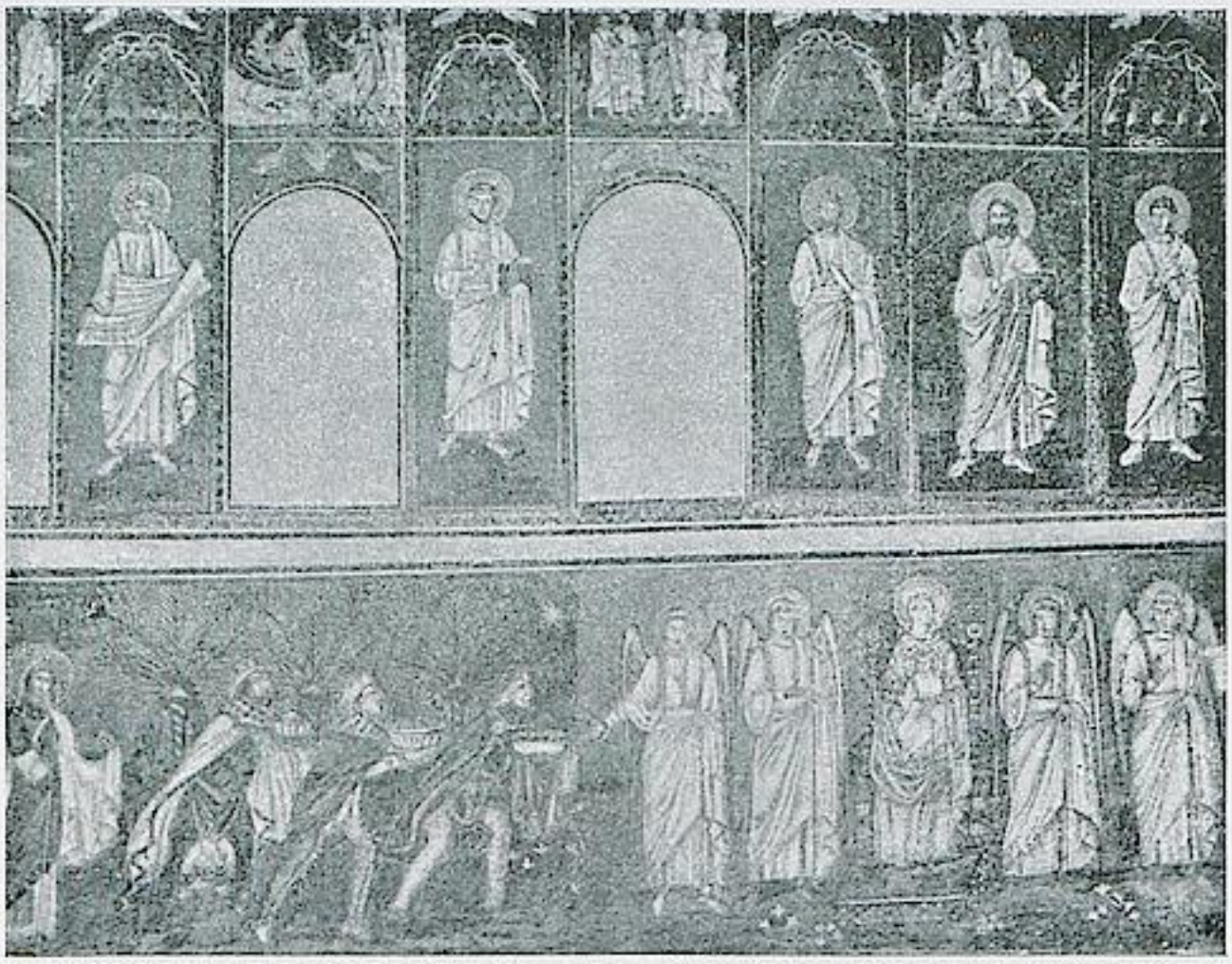


Fig. 124 — Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo. Musaico

grande accordo stringe le parti architettoniche, mentre a Roma l'unità vien meno, essendo costituite le basiliche di parti raccogliticce. A Ravenna file d'arcate girano intorno

alle finestre sormontate da una cornice in pietra; a Roma nulla interrompe la grave uniformità de' muri esteriori.[1]

Altre chiese di Ravenna, benchè rinnovate, possono fornire utili ragguagli sullo svolgimento dell'architettura: Sant'Agata, innalzata al tempo dell'arcivescovo Esuperanzio (425-432), e San Giovanni Evangelista, fatta costrurre da Galla Placidia

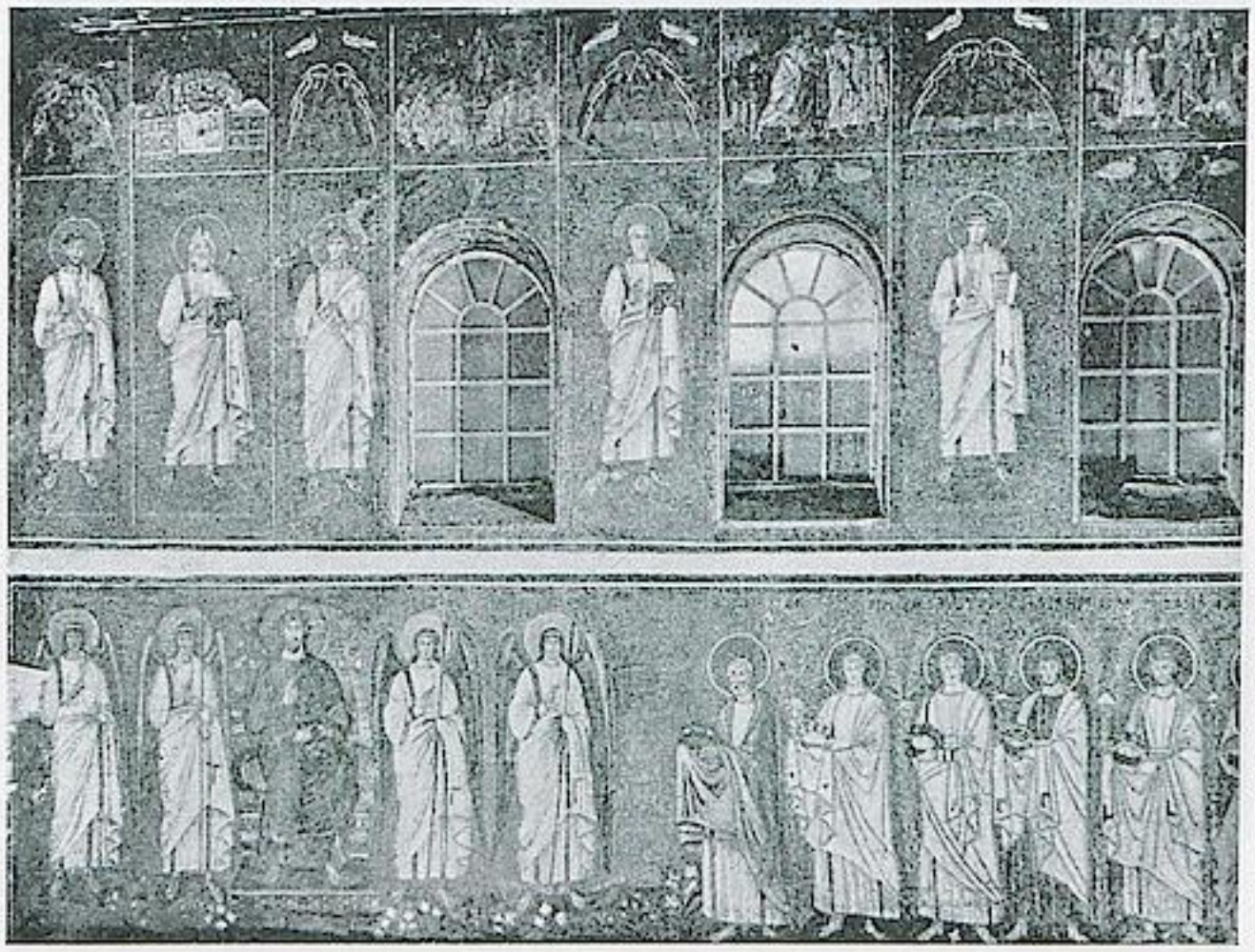


Fig. 125 — Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo. Musaico

nel 434, per essere scampata, con la figlia Giusta Onoria e il figlio Valentiniano, dal pericolo di naufragare nell'Adriatico. Nella chiesa era rappresentata la storia del naufragio, e il pavimento stesso figurava il mare agitato dalla tempesta. La prospettiva longitudinale delle basiliche produrrà poi, dopo parecchi secoli, nuovi effetti nelle cattedrali della Toscana, ove rifiorirà l'antica solenne forma architettonica, così come, scrive il Burckhardt, « per una serie di

[1] Diehl, *Ravenne*, Paris, librairie de l'Art, 1886; Quast, *Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna*, 1842; Rahn, *Ravenne*, 1869.

trasformazioni segnalate dalla storia dell'arte, prima lente da un secolo all'altro, poi rapide da una decina d'anni all'altra, dalla basilica spunterà un giorno la cattedrale di Cologna ».[1]

Fig. 126 — Omero, della Biblioteca Ambrosiana in Milano

* * *

Dell'età precedente a quella di Costantino ancora esistono a Roma, secondo quanto ha determinato il Grisar, parecchie aule trasformate in chiesa, quali Santa Balbina sull'Aventino, appartenente in antico ad un palazzo dei Fabii; la chiesa di Sant'Adriano presso il Foro Romano, che consta della sala del *concilium* del Senato; i Santi Cosma e Damiano, parimente sul Foro, ridotta a chiesa nell'antico salone quadrato dell'archivio civico catastale; inoltre la chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, la quale occupa l'area di una sala del palazzo sessoriano; infine la chiesa di Sant'Andrea catabarbara, oggi distrutta.[2]

---

[1] Burckhardt, *Der Cicerone*, Leipzig, 1900.

[2] H. Grisar, *Roma alla fine del mondo antico*, 1, 2, Roma, 1899.

La trasformazione delle aule in chiese si faceva con l'adattare un'abside ad una estremità, o tirando, come si usò nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, una parete per mezzo della lunga sala, e curvandola nel mezzo ad abside. Là dove l'ampiezza delle aule lo permetteva, si divise in navate per ridurle alla forma delle basiliche.

Così si fece anche fuori di Roma, a Treviri per l'aula antica quadrilatera, che entrò a far parte della cattedrale, e a Palestrina in Sant'Agapito, che fu per un tratto un'antichissima fabbrica in opera quadrata di tufo: i primi quattro

Fig. 127 — Virgilio, della Biblioteca Vaticana in Roma

pilastri, a partir dall'ingresso, sono tutti di antica costruzione, tagliata per aprire gli archi ed aggiungervi le navi laterali. [1]

Storicamente più importante di tutte fu la chiesa di Sant'Andrea *catabarbara patricia* sull'Esquilino: una sala

[1] Orazio Marucchi, *Guida archeologica dell'antica Preneste*, Roma, 1885.

quadrilunga terminata in abside con vestibolo di forma quasi elittica. In origine, e prima che papa Simplicio (anno 468-83) la dedicasse a Sant'Andrea, era la magnifica aula costruita

Fig. 128 — Virgilio, della Biblioteca Vaticana in Roma

da Giunio Basso, console ordinario, e lasciata in eredità, circa il 471, alla Chiesa romana da Flavio Valila barbaro, generale delle romane milizie. Giunio Basso console, nelle calende di gennaio del 317, poco dopo la dedica dell'arco di Costantino, fabbricò quell'aula, vuolsi per commemorare il trionfo di Costantino sopra Massenzio.[1]

Questa ipotesi è ricavata dalle rappresentazioni in *opus*

[1] C. Bock, in *Christliche Kunstblätter*, Freiburg in B., 1869; De Rossi, *La basilica profana di Giunio Basso sull'Esquilino dedicata poi a Sant'Andrea ed appellata Catabarbara Patricia*, in *Bull. d'Arch. cristiana*, serie II, 1870-71.

sectile, da quelle che raffigura un imperatore ritto sopra un suggesto, innanzi al quale stanno i soldati vittoriosi, ed uno

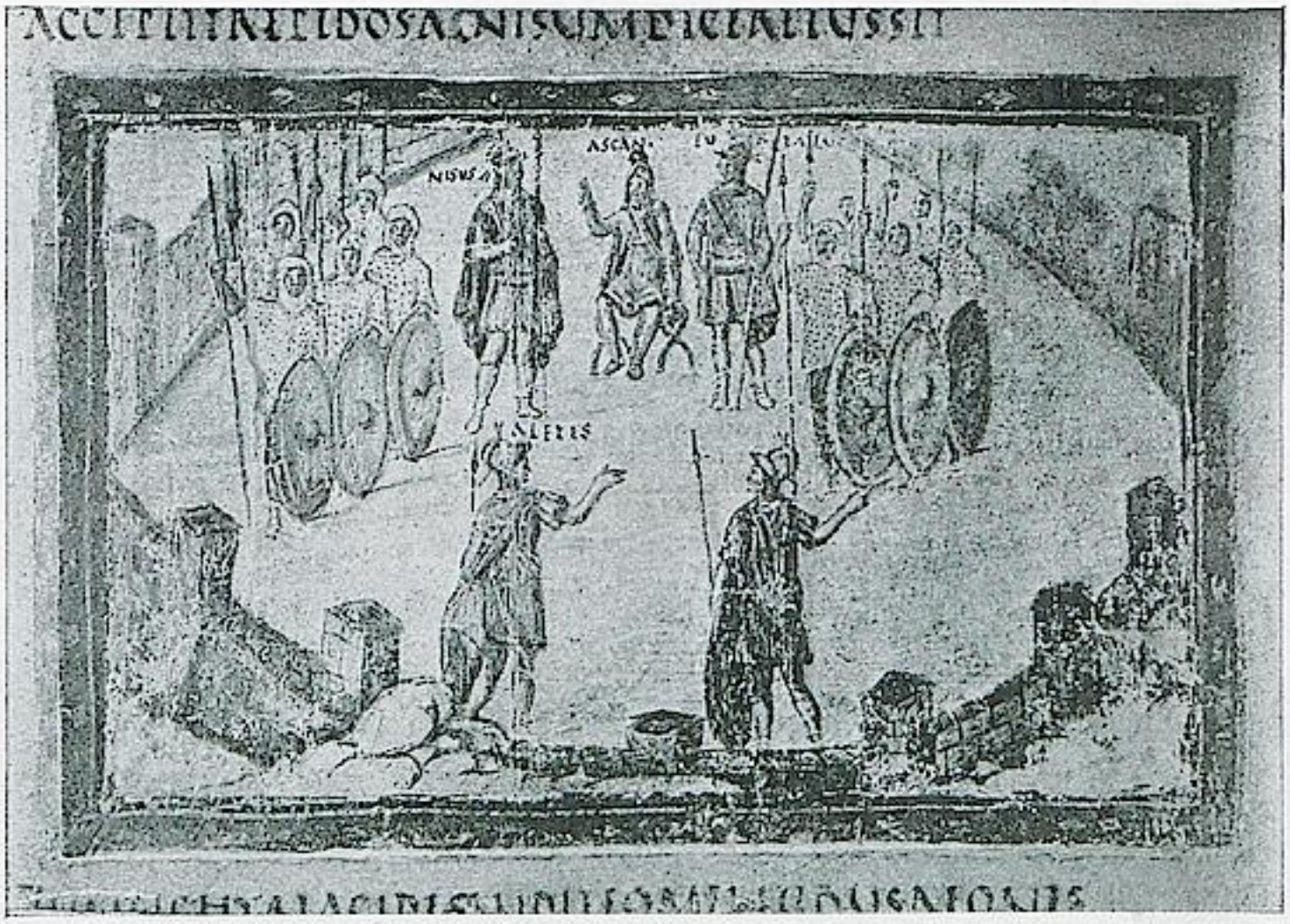


Fig. 129 — Virgilio, della Biblioteca Vaticana in Roma

che innalza sulla lancia il mozzo capo di un nemico. La mancanza di unità nelle rappresentazioni a musaico, l'esistenza de' ritratti di Tito e Domiziano, di Ila rapito dalle ninfe, di ludi circensi, di spettacoli anfiteatrali, ecc., ci lascia invece ritenere che le composizioni (figg. 41 e 42) avessero ufficio puramente decorativo, e non si riferissero a questo o a quel fatto storico determinato. Era un accozzo di motivi comuni, consueti all'arte classica, senza alcuna ricerca di verità storica.

La basilica di Giunio Basso era una grande aula di forma rettangolare terminata in abside, ornata nelle pareti laterali fornite di finestra « tuta di priete fine, cioè porfido, serpentino, madreperla e di più ragioni di priete fine a uso di

prospettiva. Cosa maravigliosa ». Così leggesi ne' disegni qui riprodotti del Sangallo, esistenti nella Biblioteca Barberini, e ne' quali è ritratta « la metà della facciata di Santo Andrea da lato di dentro in Roma ».

* * *

L'altare, chiamato anche *mensa sacra, mystica, tremenda, spiritalis, divina, regia,* era formato da una tavola ornata di colombe, di agnelli, di pampini. In molti casi si adoprarono are de' templi e cippi funerarî, solo introducendo, segno

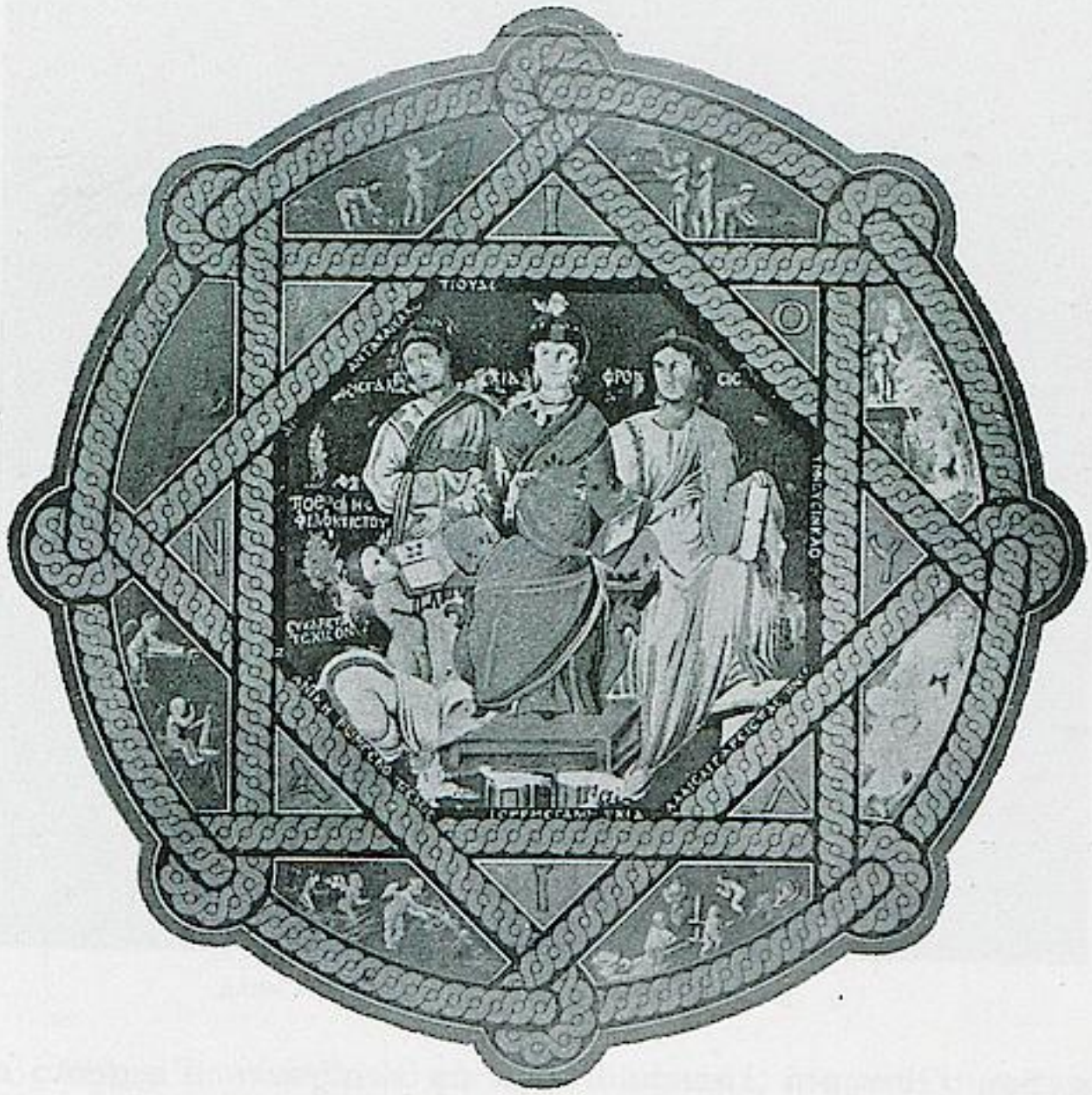


Fig. 130 — Dioscoride, della I. R. Biblioteca di Vienna

purificatore, la croce o il monogramma di Cristo tra gli ornati a ghirlande, a fiori e frutta. Il *ciborium* si collocò

sull'altare o contenne sotto il suo padiglione l'altare stesso. D'un ricchissimo ciborio trovasi la descrizione nel *Liber Pontificalis*, là dove è parola del dono fatto da Costantino

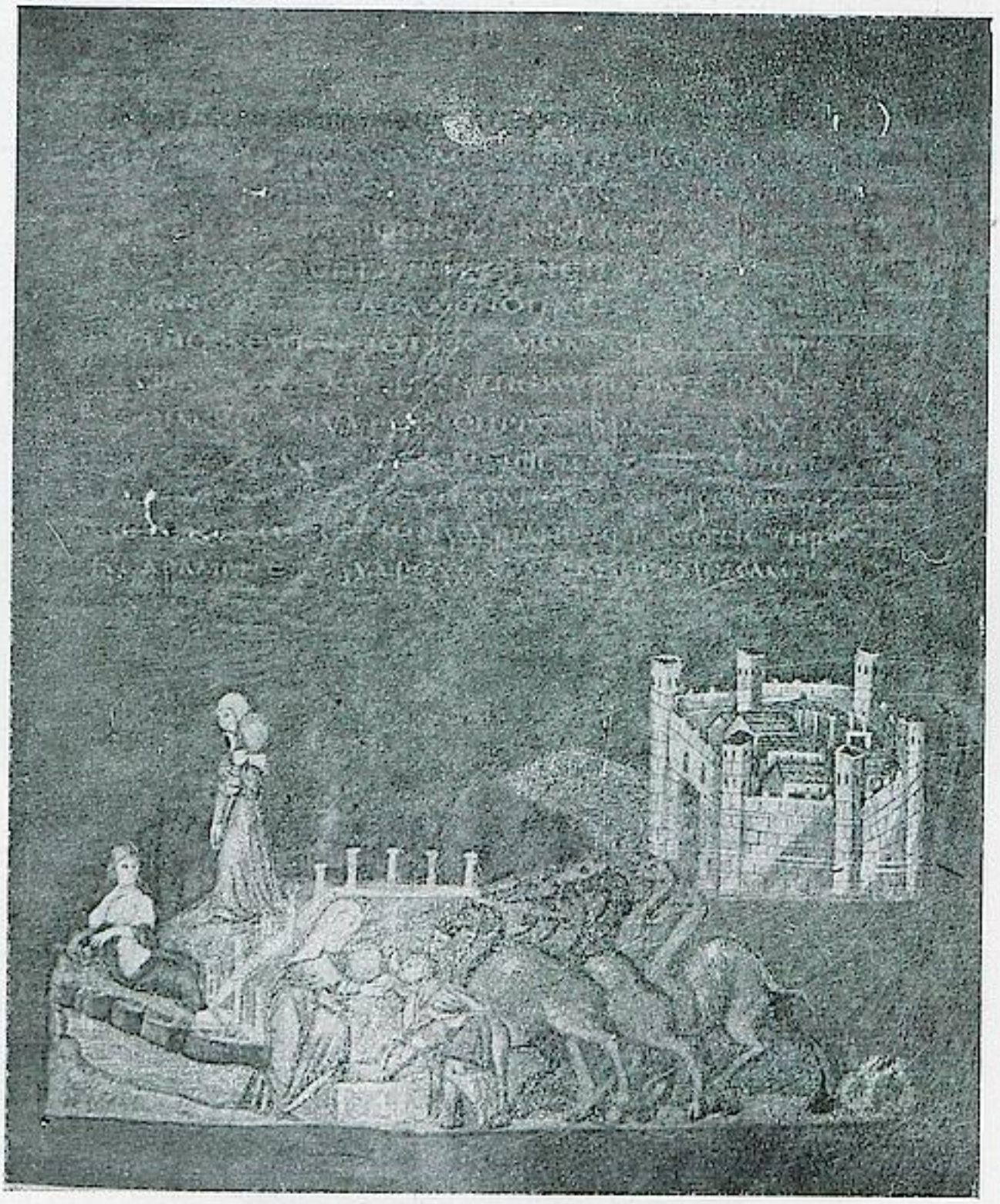


Fig. 131 — Genesi, della I. R. Biblioteca di Vienna

a San Giovanni Laterano di « un *fastigium* d'argento a sbalzo, recante sul fronte il Salvatore sopra una sedia alta cinque piedi, del peso di 120 libbre, e i dodici apostoli con corone in mano, ciascuno di 90 libbre d'argento purissimo. Dalla parte opposta, rivolta all'abside, il Salvatore seduto

sopra un trono d'argento purissimo del peso di 140 libbre, e quattro angioli d'argento, alti cinque piedi, del peso di

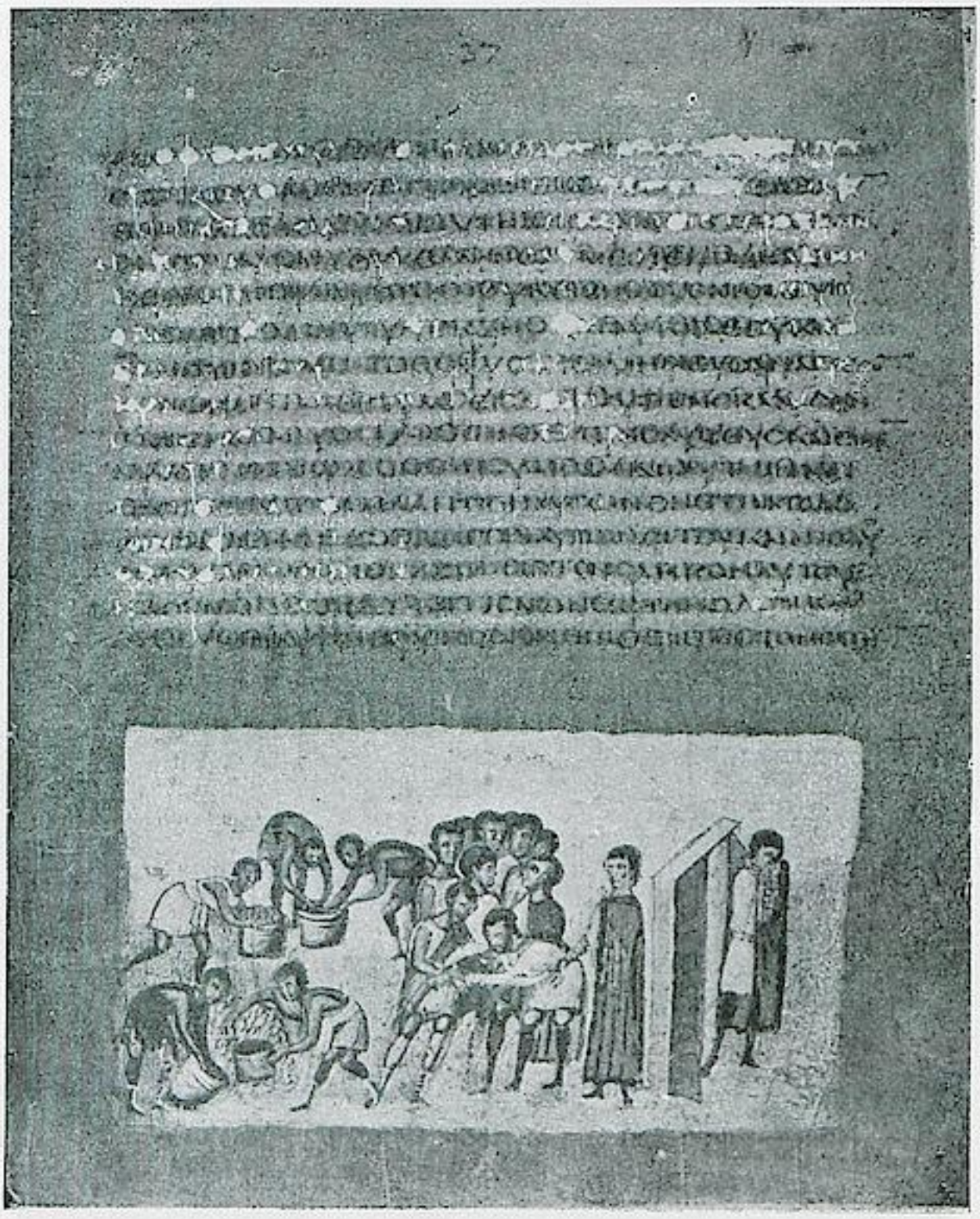


Fig. 132 — Genesi, della I. R. Biblioteca di Vienna

105 libbre, con occhi di pietre d'Alabanda, con aste in mano (munite forse secondo l'uso de' tempi di un vessillo trasversale, e con sopra il monogramma del Cristo, entro la corona di trionfo). Il fastigio medesimo, su cui stanno gli angioli e gli apostoli, pesa 2025 libbre d'argento. La volta del

fastigio d'oro purissimo e un lampadario d'oro purissimo, che ne pende ornato da cinquanta delfini, pesa libbre 50, con la catena di 25 libbre. Quattro corone d'oro purissimo con venti delfini, del peso di libbre 15 ciascuna ». I ciborî si

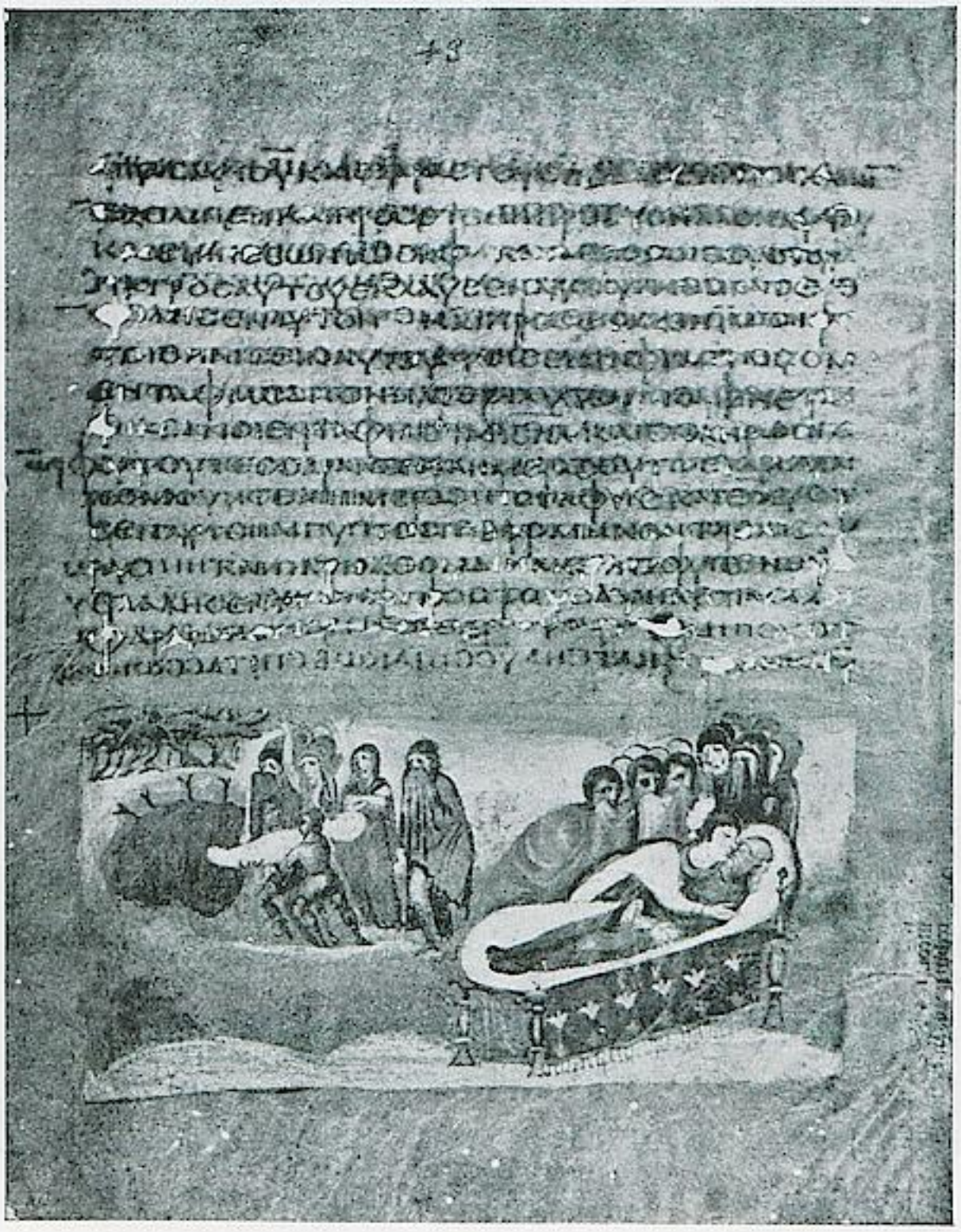


Fig. 133 — Genesi, della I. R. Biblioteca di Vienna

adornarono generalmente di fiori, ricordo del costume di spargerne intorno agli altari; quello dedicato al martire Demetrio a Tessalonica mostrava la croce sopra lunghi steli di gigli.

Con le colonne rivestite di edera e i capitelli a foggia di corbe intessute di vimini, il prete Mercurio, che fu papa sotto il nome di Giovanni II, compose co' suoi tra gli anni 514 e 523 il ciborio di cui restano i frammenti in San Clemente in Roma (fig. 74).

Gli altari si elevarono a Roma e altrove sui luoghi consacrati dal sangue e dalle ossa dei martiri, luoghi che si

Fig. 134 — Codice purpureo della cattedrale di Rossano

chiamarono confessione, cripta o *martyrium*. Le reliquie venerate conservavansi in una cavità sotto all'altare, e si lasciava modo ai fedeli di guardar per entro, attraverso tavole traforate o transenne, anche di sporgere una mano dall'apertura maggiore di esse (*fenestella*) per toccare il sacro deposito. « Le sante ossa — scrive San Paolino da Nola — riposano sotto gli eterni altari, sicchè, mentre si offrono casti doni al Cristo, anche all'anima del beato si associano gli onori ». [1]

[1] Epistola XXXII.

Se la chiesa non era sorta sulla tomba degli eroi della fede, le reliquie erano trasportate alle nuove dimore con pompa solenne. « Era ancora un sotterramento, una deposizione, ma un

Fig. 135 — Codice purpureo della cattedrale di Rossano

sotterramento trionfale. In quelle occasioni, oltre il servizio liturgico ordinario, cioè la presa di possesso dell'edificio dal culto cristiano, la festa della dedica importava la traslazione delle reliquie del santo, cioè la presa di possesso del monumento dal santo che ormai doveva abitarvi ».[1] Quando nel 550 Giustiniano volle consacrato l'*Apostoleion* di Bisanzio, Mena, patriarca, portò alla chiesa le teche delle sante reliquie, montato sul cocchio sfavillante d'oro e di gemme.[2] Una simile cerimonia è rappresentata nell'avorio del Tesoro di Treviri, opera del secolo VI all'incirca (fig. 75): a destra vedesi la basilica a tre navi, sul tetto delle quali stanno prostesi alcuni

[1] DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*, Paris, Thorin, 1889.

[2] DE ROSSI, *Capsella africana*, in *Bull. d'arch. cristiana*, 1881; GRISAR, *Roma alla fine del mondo antico*, II, Roma, 1899.

incaricati dal vescovo a fare le unzioni della chiesa all'esterno; il battistero circolare, con l'alta lanterna traforata, sorge presso alla basilica. Il fondo della scena è chiuso come da anfiteatro che si stende a destra da un'edicola nel cui timpano è l'imagine del Salvatore, ossia dal fronte dell'altra chiesa ov'erano state collocate le reliquie in attesa della festa della traslazione. Nei loggiati inferiori dell'anfiteatro, dalle finestre del piano superiore, dalla terrazza, la folla assiste all'avvenimento, e nel piano mediano tutti stanno con la testa poggiata alla sinistra e col turibolo nella destra. Per la via avanza il carro sacro, a quattro ruote, adorno delle figure del Cristo e degli apostoli, e sopra seggono due vescovi, che tengono stretto il cofano delle reliquie. Precede il carro un imperatore attorniato da' suoi ufficiali coperti di

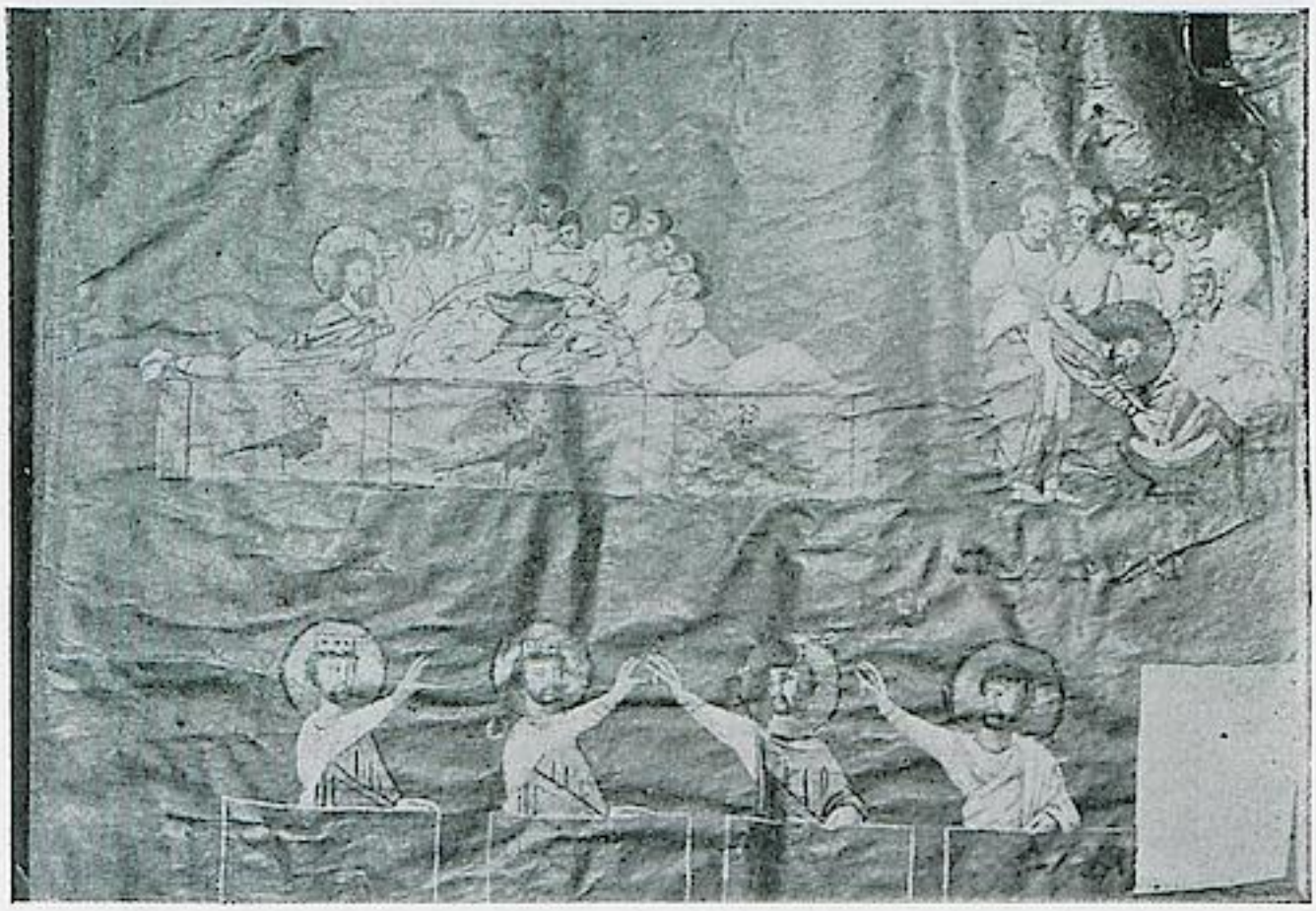


Fig. 136 — Codice purpureo della cattedrale di Rossano

clamidi, tutti col cero; e davanti alla porta della basilica, l'imperatrice splendente di gemme, con la croce sulla spalla destra, aspetta l'arrivo della processione. È una scena di

costume, rarissima ai giorni in cui fu intagliato l'avorio, importante perchè, anche nelle rozze forme, riproduce abbastanza la cerimonia funebre e trionfale della dedica delle chiese.

Dietro l'altare, nel fondo dell'abside, al posto dell'antico tribunale, si collocò la cattedra del vescovo, sopra uno o più gradini, che la rendevano eminente sugli altri scanni dell'emiciclo, ove sedevano i sacerdoti minori. In molte basiliche la cattedra era classica, ricavata da antichi edificî, ornata da

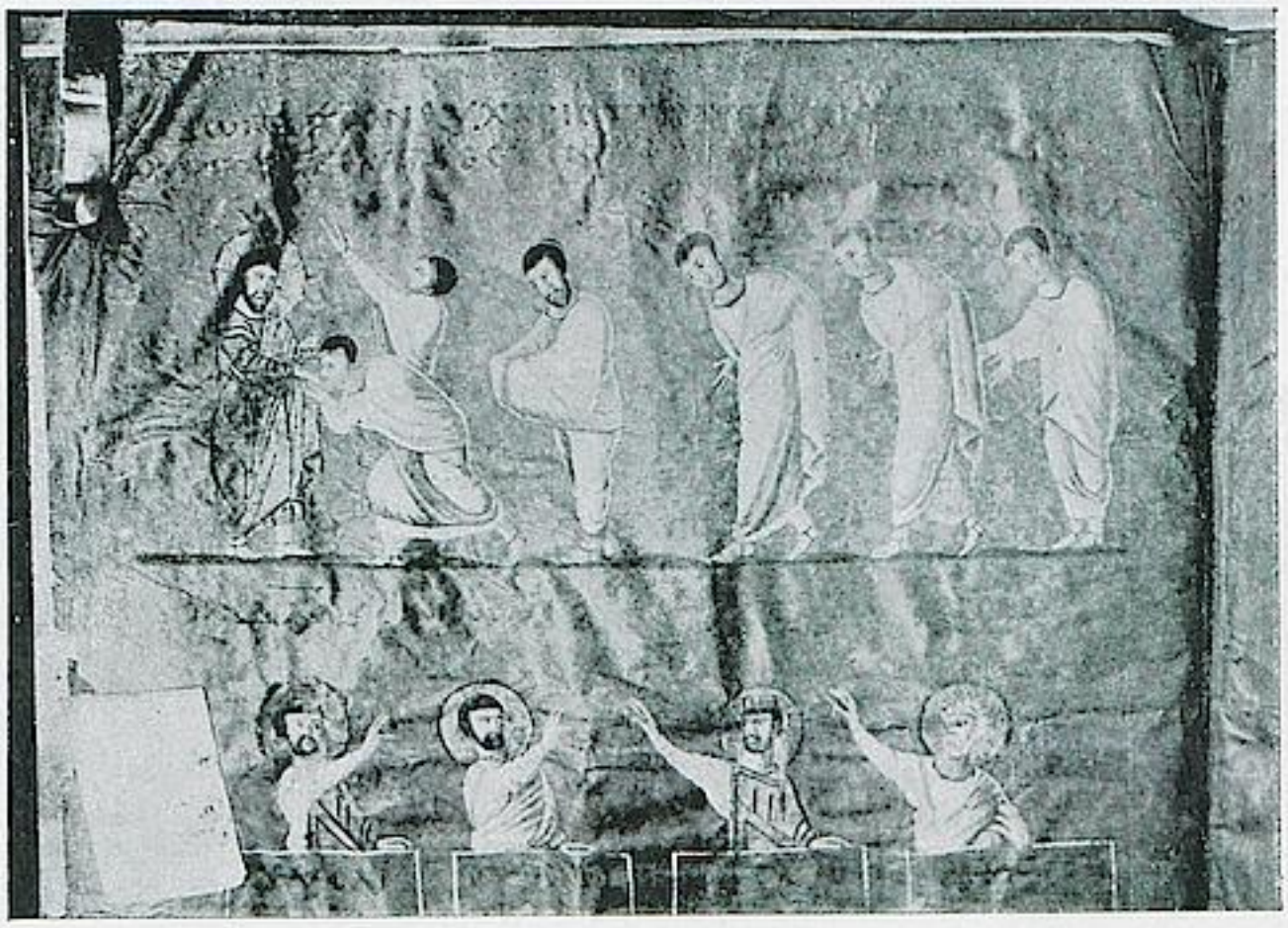
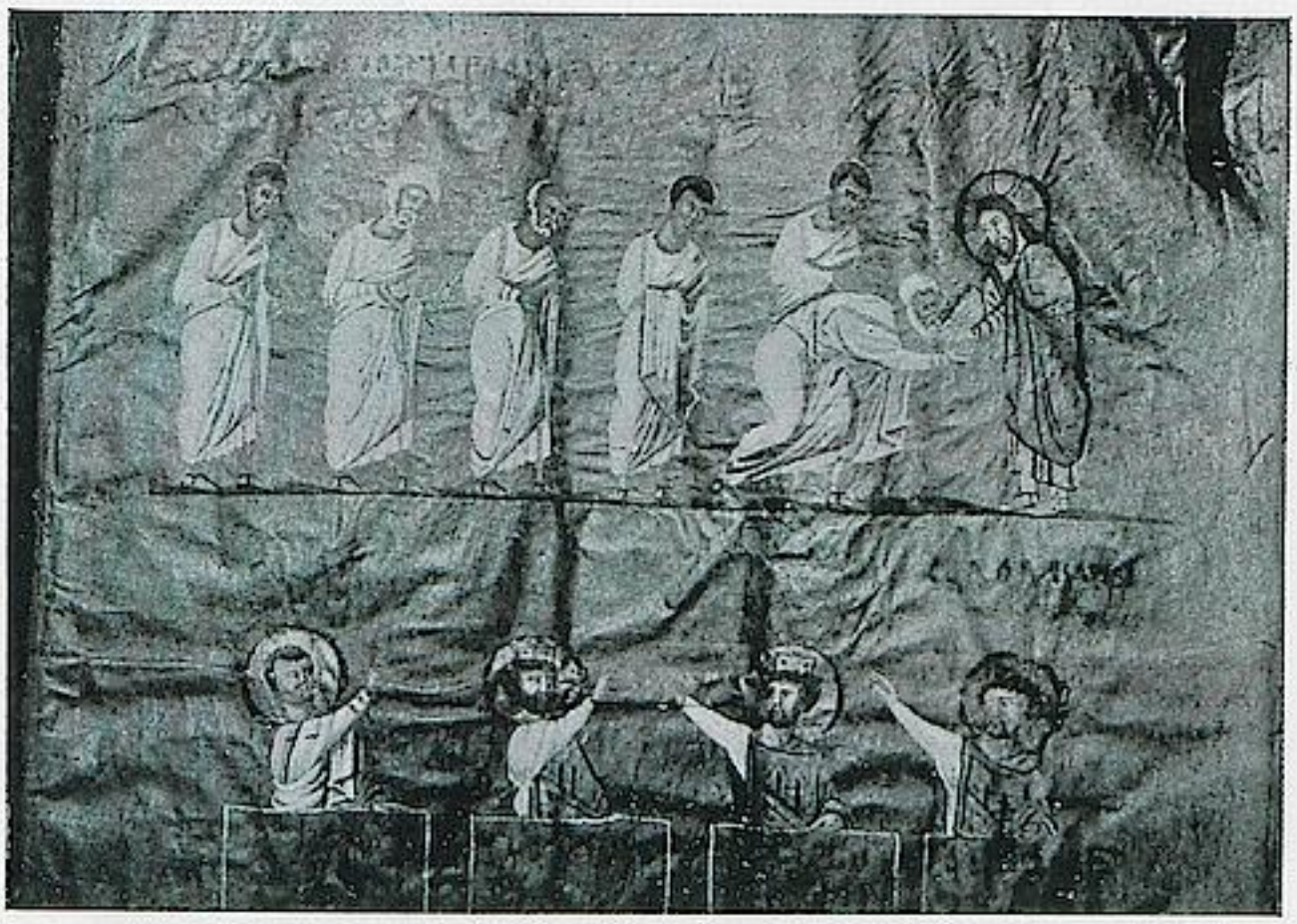


Fig. 137 — Codice purpureo della cattedrale di Rossano

teste leonine e di grifi; e tale decorazione restò ne' troni imperiali del medio evo, e riapparve nelle cattedre episcopali scolpite dai Cosmati.

Un alto tribunale, pulpito o ambone, s'innalzava verso il mezzo della chiesa: una o due scale di alcuni gradi mettevano ad una piattaforma, ove il diacono dava lettura dell'Evangelo. San Paolino, secondo Uranio, il giorno del Sabato Santo salì sull'ambone; di là salutò ed ebbe i saluti del suo popolo, cui rivolse un discorso; recitate poi alcune



Figg. 138 e 139 — Codice purpureo della cattedrale di Rossano

preghiere, rese l'anima a Dio. È questa una delle notizie sull'esistenza degli amboni nel IV secolo, costruiti per elevare sulla folla, come su di un alto scabello, i lettori dell'Evangelo. La costruzione però prese sviluppo verso il VI secolo.

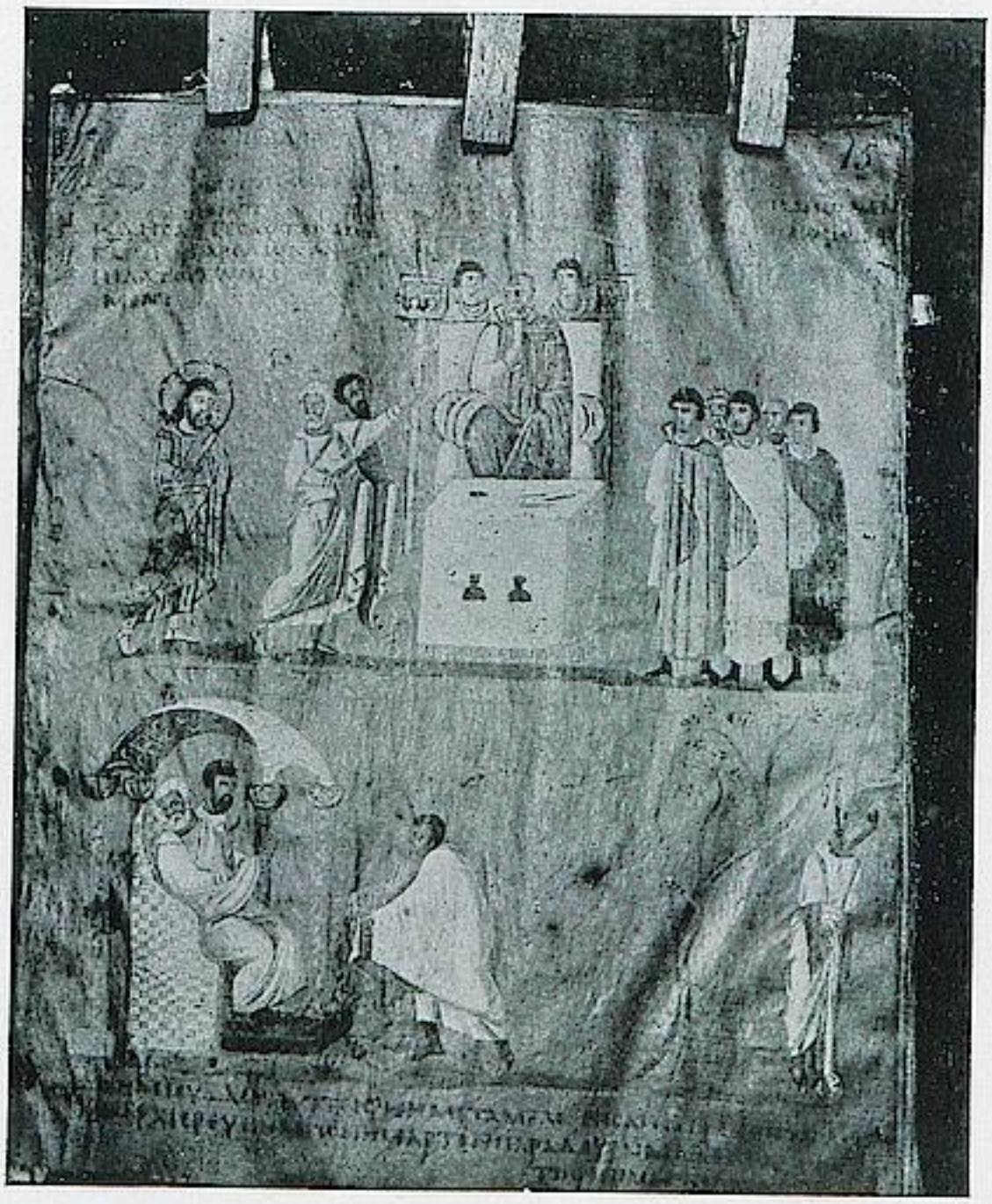


Fig. 140 — Codice purpureo della cattedrale di Rossano

specialmente in Oriente, che fornì i suoi modelli all'orbe cristiano, e uno ne fabbricò splendidissimo per Santa Sofia, a due montanti, sostenuto da colonne d'oro, coperto da una cupola che poggiava su colonne di diaspri variati.

A separare le navi dal santuario si frapposero cancelli, a guisa de' parapetti del *podium* nell'anfiteatro o di quelli

de' rostri nel fòro, e delle balaustrate a traforo che vietavano l'entrata in questo o quel luogo.

Alla fine del V o al principio del VI secolo i cancelli che separano le navi dal santuario sono a intrecciature, a trafori, a tavole ornate di dischi con la croce, di losanghe

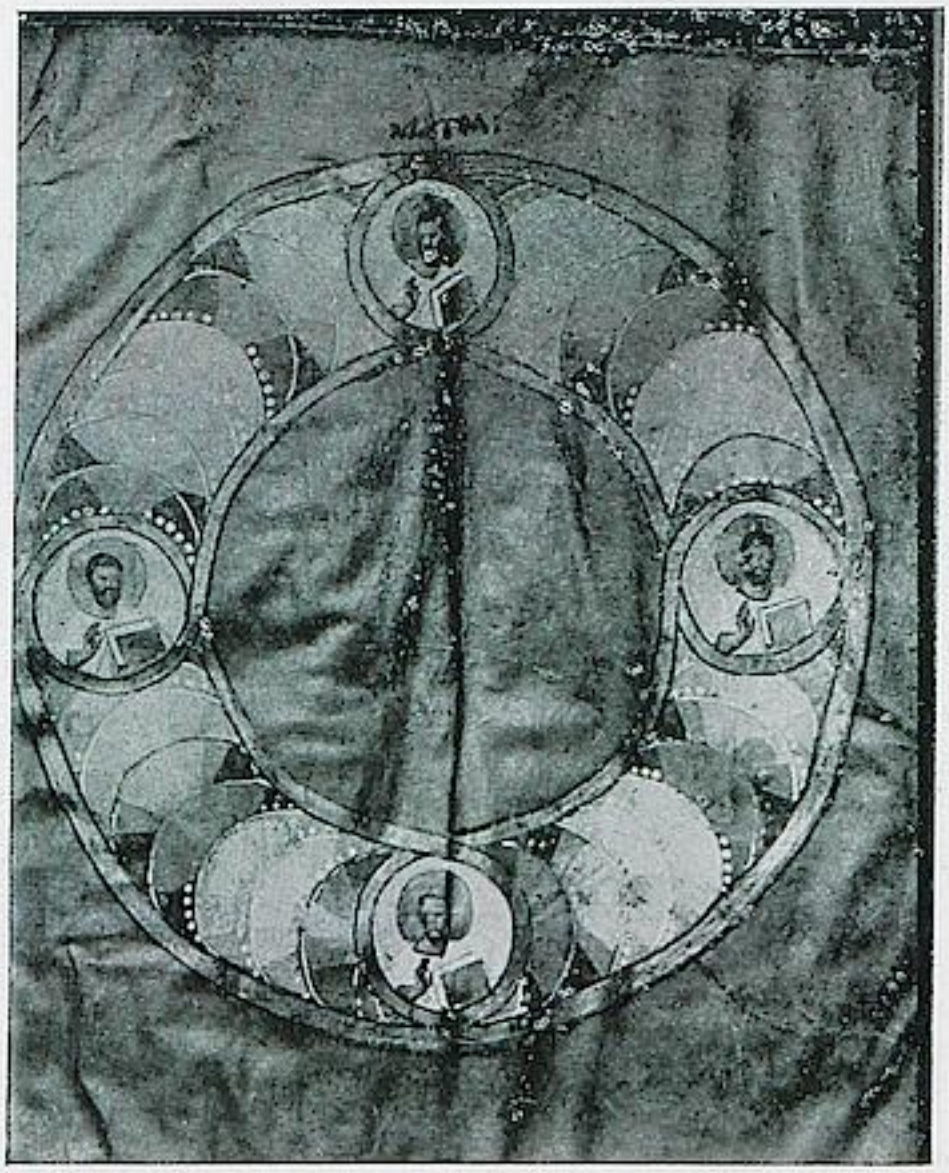


Fig. 141 — Codice purpureo della cattedrale di Rossano

o corone col monogramma del Cristo. A Roma se ne conservano esempî in San Clemente, a Ravenna molti elegantissimi in San Vitale (figg. 76, 77, 78). Anche più tardi conservarono le forme simboliche dei primitivi tempi cristiani: cervi beventi alla fonte della vita, pavoni affrontati a destra e a sinistra di un vaso, uccelli tra fiori e foglie. E le intrecciature si faranno via via più complesse, perdendo ogni rigore geometrico e ogni netto contorno tra le cornici, in

cui ogni modanatura si confonde, come se per un lento logorarsi del marmo nulla più si accentui e nessun profilo più si definisca.

Oltre il cancello che separava dal pubblico il clero della *schola-cantorum*, un altro detto iconostasi, o *pergula*, chiudeva il coro, ed era formato da colonne, dapprima erette come colonne onorarie, tra cui si stendevano cortine o *vela*, e collegate da cancelli nelle basi, dall'architrave ne' capitelli. Galla Placidia a San Giovanni Evangelista di Ravenna, innanzi all'altare, davanti al coro, eresse colonne di

Fig. 142 — Codice purpureo della cattedrale di Rossano

argento purissimo; e Giustiniano, a Santa Sofia, dodici colonne binate, simboleggianti nel numero il collegio apostolico,

tutte rivestite d'argento cesellato, che proiettavano raggi splendenti in lontananza.[1]

La *schola-cantorum*, il luogo quadrangolare chiuso da

Fig. 143 – *Cosmas Indicopleustes*, della Biblioteca Vaticana in Roma

cancelli, fiancheggiato dagli amboni, serviva al clero appar-

[1] Paolo Silenziario, ed. Bonn, p. II, 269.

tenente agli ordini minori, cantori, sonatori, esorcisti; a capo delle gallerie laterali, nella navata trasversale, stavano il

Fig. 144 — *Cosmas Indicopleustes*, della Biblioteca Vaticana in Roma

matronaeum e il *senatorium*, ossia i posti riservati a nobili persone; nell'abside, il trono vescovile (*suggestus*) e intorno i sedili (*consistorium*) dei sacerdoti assistenti. In mezzo

all'atrio chiuso da colonne in quadrato zampillava l'acqua del cantaro o della pila per le abluzioni; e di là entravano nel

Fig. 145 — *Cosmas Indicopleustes*, della Biblioteca Vaticana in Roma

portico o nelle gallerie minori della basilica i fedeli, mentre nel nartice, o vestibolo coperto fuor delle porte, o andito

chiuso all'entrata della chiesa, s'arrestavano i penitenti, i catecumeni, gl'infedeli, tutti coloro che non appartenevano alla comunità cristiana.

San Paolino da Nola descrive i fedeli che dalle bianche colonne del vestibolo della basilica del martire San Felice,

Fig. 146 -- *Cosmas Indicopleustes*, della Biblioteca Vaticana in Roma

donde lo sguardo s'inoltrava nella fertile Campania, passavano in un atrio a purificarsi nelle acque di un cantaro, e penetravano nelle cinte della chiesa. Intorno al vestibolo, da piccole conche, cadeva l'acqua a irrigare le rose e i lauri che spuntavano appiè del santuario; e la chiesa sacra al Confessore pareva, al dire di San Paolino, una gemma incastonata

nel mezzo delle cinque ampie basiliche che formavano di Nola come una grande città santa.[1]

San Paolino da Nola col maggiore entusiasmo descrive le sue basiliche, rallegrandosi che il fuoco distruggesse due

Fig. 147 — *Cosmas Indicopleustes*, della Biblioteca Vaticana in Roma

baracche di legno, che si addossavano alla venerabile chiesa da lui costrutta.[2]

« Vicino alle vecchie basiliche di San Felice — egli canta — ecco sono sorte di recente queste opere che voi vedete spiccare per le alte moli, tutte risplendenti di begli ornamenti. Quivi i vestiboli, intorno a cui girano lunghi portici coperti,

[1] Sancti Paulini Nolani Episcopi *Poemata*, in *Patrologia latina* del Migne, vol. 61.
[2] Idem, *Poemata*, XXVIII.

che s'aprono sull'aperto impluvio, sì che tu, entrando, insieme godi e la vista del cielo e quella degli atrii; qui collegate

Fig. 148 — Rotolo di Giosuè della Biblioteca Vaticana in Roma

dall'opera di muratura si aprono le vaste sale aggiunte, tutte egualmente sontuose e splendenti di varia bellezza, di marmi, di pitture, di soffitti, di colonne.

« E in mezzo ad esse, per variarne la leggiadria, sonvi piccole celle, le quali (solo dove il portico per un tratto si protende in uno stretto spazio), sono chiuse da tre porte, e le tre porte si aprono mediante cancelli; quella di mezzo

è coperta di pie iscrizioni con dipinti di martiri diversi di sesso, ma pari nella gloria. Le altre due poi che si aprono a destra e a sinistra sono dalla pittura ornate di due dipinte istorie.

« Sull'una sono ritratte le sacrate geste di alcuni santi eroi, cioè Giobbe provato con la lebbra e Tobia con la cecità. L'altra è istoriata ad imprese del minor sesso, cioè dell'inclita Giuditta, unitamente alla quale è rappresentata la potente regina Ester. Il cortile interno è abbellito da svariati ornamenti, reso ridente dall'essere i tetti e i frontoni illuminati di piena luce, e circondato da colonne di candido marmo. Nel suo mezzo trovasi una splendida coppa racchiusa in un'alta torricella con la difesa di un cancellino nella cima. Gli altri vasi stanno allo scoperto in apposite vaschette, e, disposti variamente in bell'ordine, sono artisticamente

Fig. 149 – Rotolo di Giosuè, della Biblioteca Vaticana in Roma

diversi, sebbene della stessa qualità di metallo; per bocche diverse vi scorre in abbondanza una medesima acqua. Questo

cortile, congiunto con le tre basiliche, è aperto a tutti, e da un adito lascia libero il passaggio a tutti gli altri diversi aditi, e parimente riunisce i diversi passaggi provenienti dalle tre

Fig. 150 — Rotolo di Giosuè, della Biblioteca Vaticana in Roma

basiliche in un sol punto. Nel mezzo spazioso e lastricato, questo cortile apre agli occhi il maraviglioso spettacolo attraverso ordini di costruzioni d' una schiera di cinque splendenti absidi, ricca serie ove è serrato in gran copia il marmo ».

Ma nel portico circostante si può liberamente passeggiare, e chi è stanco può appoggiarsi ai cancelli situati tra le colonne, e avere il comodo di guardare di lì i giuochi d'acqua

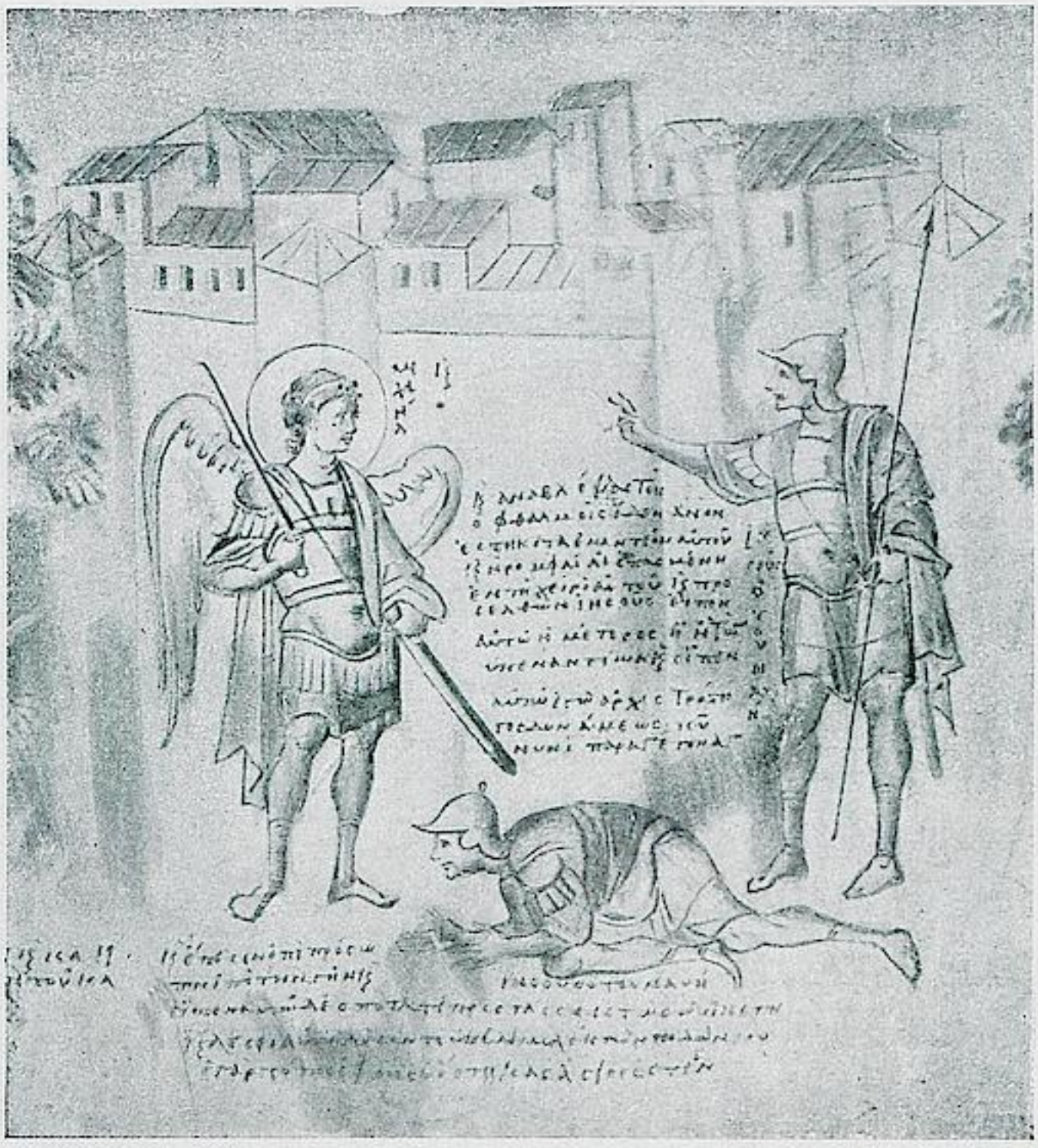


Fig. 151 — Rotolo di Giosuè, della Biblioteca Vaticana in Roma

e a piedi asciutti mirare gli oggetti bagnati; osservare i fonti che tranquillamente zampillano con placido mormorio; questo comodo luogo, dico, non dà piacere solo nella stagione invernale, poichè tanto è gradita l'ombra durante il caldo, quanto i luoghi assolati durante il freddo e i luoghi asciutti in tempo piovoso.

Da un'altra parte si estende un'area più esterna, cinta ugualmente da portici, meno ricca, ma più ampia. Davanti al sacro edifizio si apre visibile da lungi il vestibolo, che,

Fig. 152 — Codice siriaco, della Biblioteca Laurenziana in Firenze

con celle costruite a due piani, presenta un aspetto di muratura simile a un castello per le connesse travi degli edificî

riuniti, e apre agli adunati una vista amplissima (per questo ho pensato a due piani).

« Ora, poichè rimosso l'ostacolo, libera si apre la facciata,

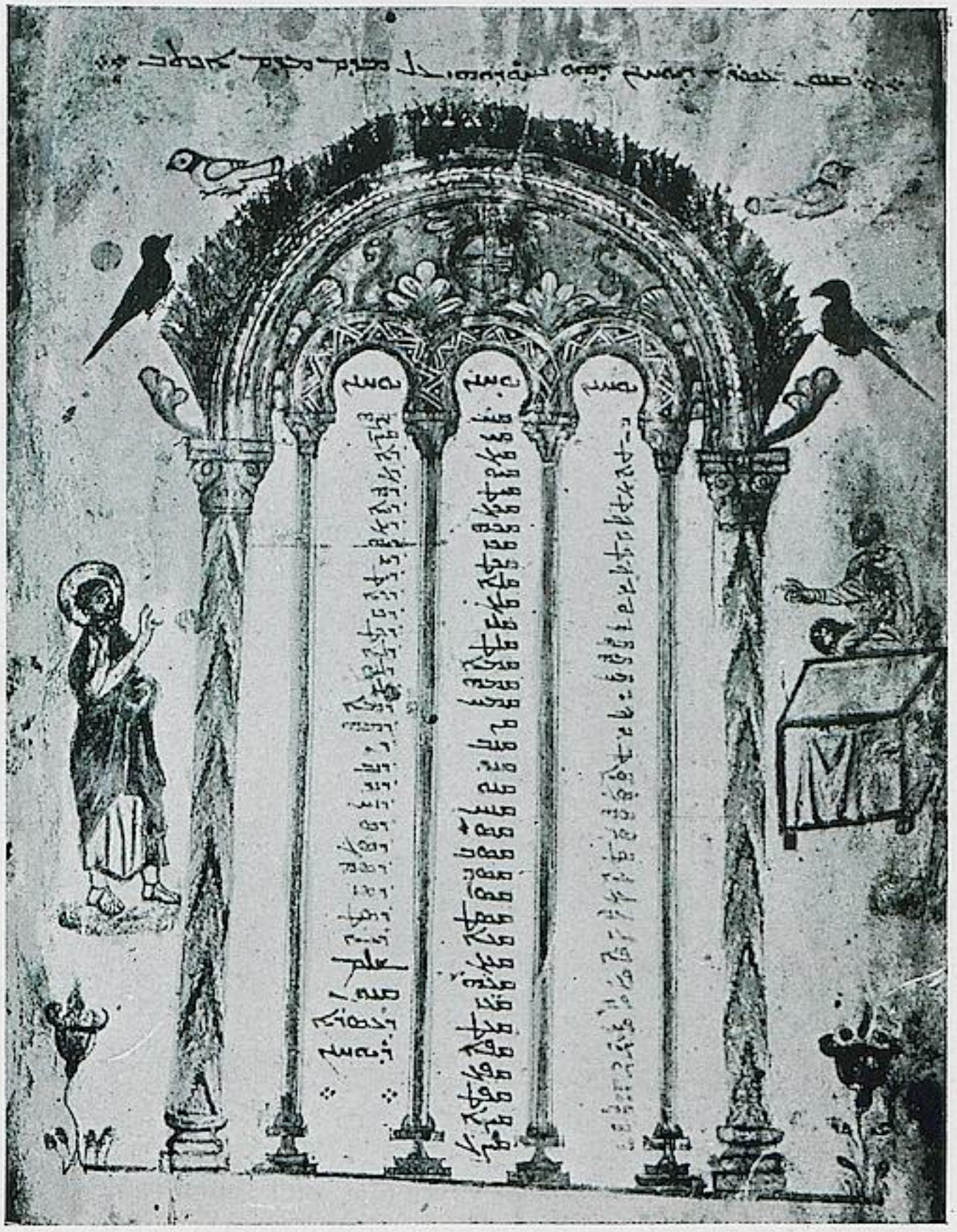


Fig. 153 — Codice siriaco, della Biblioteca Laurenziana in Firenze

gioiosi spaziamo col discorso e con l'animo, ed entriamo nelle sante aule; ammiriamo le sacre figure, monumenti degli

antichi, e leggiamo in tre spazi (le *basilicas tres* del verso 37) i due Testamenti, interpretando nettamente anche questo

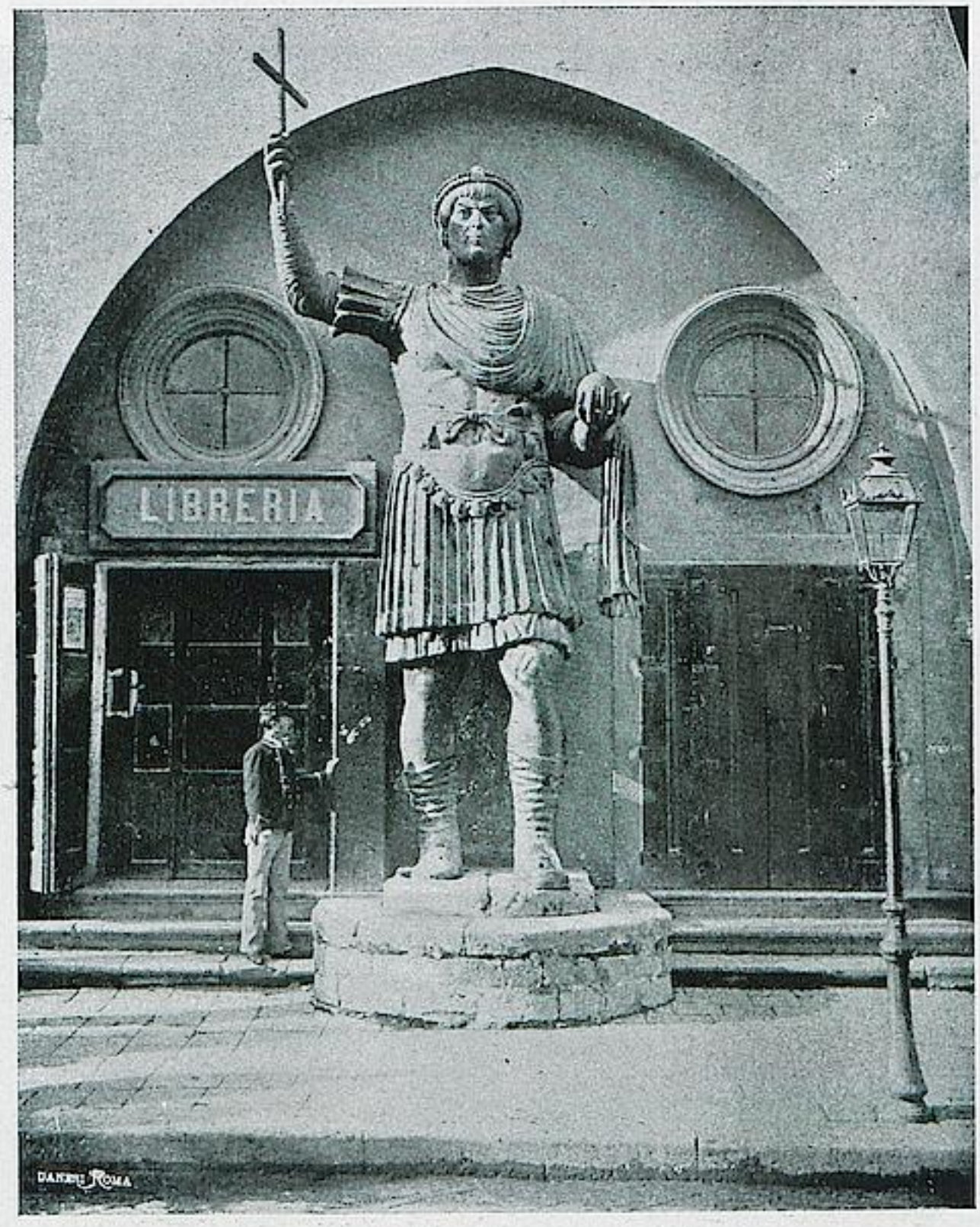


Fig. 154 — Barletta. Statua supposta di Eraclio

criterio, che la nuova legge è definita nell'edificio antico e l'antica nel nuovo; infatti è parimenti decorosa ed utile a noi la novità nel vecchio e l'antichità nel nuovo. Perchè in noi sia nuova la vita e canuta la prudenza, e vecchi per gravità, fanciulli per semplicità, possiamo trarre dalle

due età mente contemperata, unendo nei nostri costumi le due età.

« Nel seno più interno dell'aula maggiore, quasi figlia

Fig. 155 — Roma. Statua di console. Campidoglio

di questa eccelsa (aula) è innestata una cella magnifica per la stellata cupola, distinta per la disposizione dei tre

luoghi in tre recessi; splende nel mezzo pel fonte di pietà e meravigliosamente ad un tempo rinnova ed è rinnovata.

Fig. 156 — Roma. Statua di console. Campidoglio

Poichè oggi una doppia inaugurazione le si destina, quando il vescovo celebra lì i due doni di Cristo; a due usi egli dedica l'adito venerabile, i pii sacramenti associa al purificante

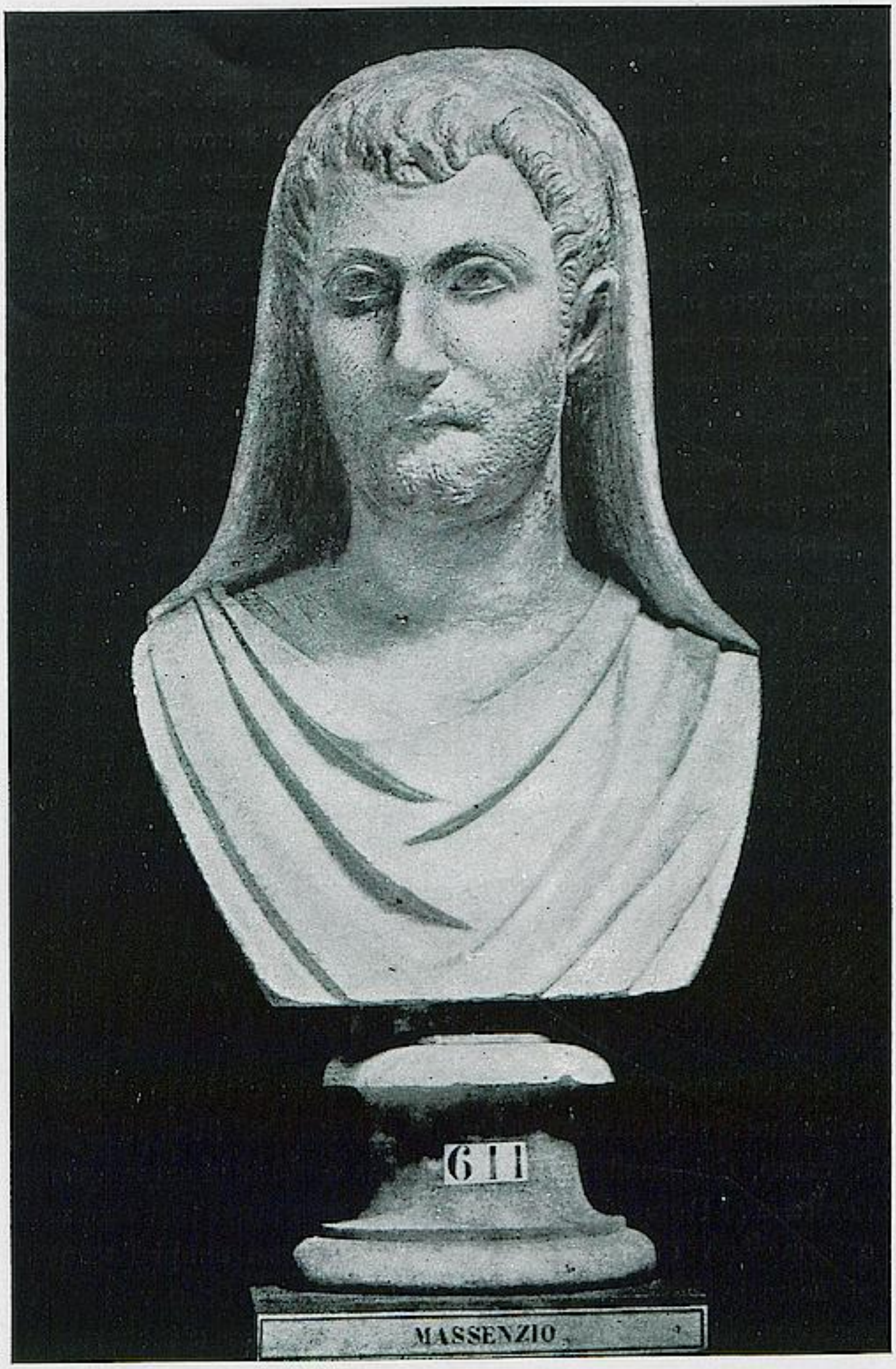


Fig. 157 — Roma. Busto di Massenzio. Museo Torlonia alla Lungara

lavacro (battesimo). Così ad un tempo il sacrificio inaugura il tempio, la grazia il fonte . . . . . .

« Questo dono di Dio, questo simbolo col quale, per grazia di Cristo, lo stesso uomo diviene nuovo e muore il vecchio, vedetelo nella doppia aula di Felice, restaurate le parti più alte che erano vecchie ed ora son nuove. Erano infatti prima a brutti pilastri, ora appoggiate con miglior vece a colonne ricevettero aumento di spazio e di luce, e deposto lo squallore riassunsero la giovinezza. E doppia grazia splende infatti in esse, dove le parti rinnovate gareggiano in luminosità con le nuove: è diversa l'età degli edifici, ma è concorde il loro aspetto, l'opera dei vecchi e dei nuovi consuona, un identico decoro orna l'una e l'altra opera con simile aspetto, gli edificî fondati *ab antiquo* concordano coi nuovi. Nè v'è differenza per gli occhi, una bellezza splende negli annosi e nei giovani luoghi; sparve il nero orrore, ai vecchi edificî restituì la pittura il giovanile splendore, grazie al fiore di varî colori.

« Si confonde pertanto l'opera dei tempi, splende il nuovo al di fuori sulle pareti, si cela all'interno coperto il vecchio, la vecchiaia abbellita, è coperta dall'aspetto di gioventù, l'antica età rifiorì in giovanile immagine. Ed esistono insieme il vecchio e il nuovo, non vecchio e non nuovo ad un tempo ».

* * *

Le colonne portarono generalmente un capitello corinzio nelle sue forme decadute. Questo capitello coi filari di foglie d'acanto, dai quali spuntano volute e fiori, piacque grandemente ai Romani fastosi, che ne esagerarono la ricchezza e formarono il capitello composito. Nei bassi tempi l'acanto perdette la sua forma: l'elegante ampio giro delle volute si restrinse di mano in mano; le foglie, invece d'incurvarsi, di piegarsi dolcemente fuori del vivo del capitello, si strinsero ad esso. Cessò quel rigoglio maestoso e quel getto nobile

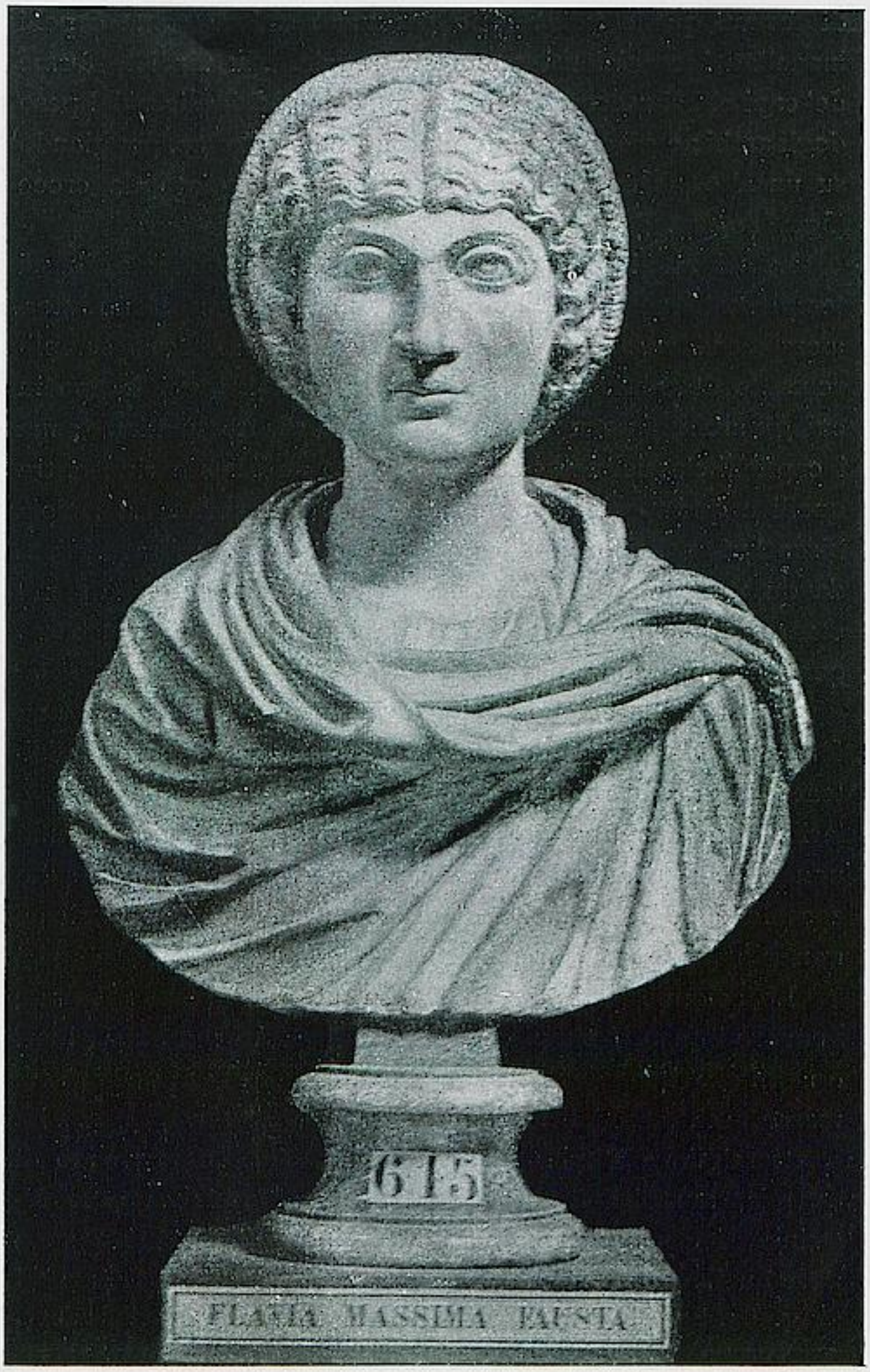


Fig. 158 — Roma. Busto di Flavia Massima Fausta. Museo Torlonia alla Lungara

di forme, quelle volute che parevano cadere come capelli inanellati incornicianti una testa regale. Più tardi le forme de' capitelli si raccorciarono gonfie, come schiacciate dal peso degli archi; e gli archi s'involtarono sulle colonne, poggiando su un alto abaco o pulvino de' capitelli fregiato da croce (figg. 80, 81, 82, 83).[1]

La colonna in antico sosteneva una trabeazione: ne' bassi tempi sostenne l'arcata, che direttamente, senza alcun intermezzo, cadeva sopra il capitello. Cessò quindi l'uso semplicemente decorativo della colonna, quale era nel tempo in cui gli archi giravano da piedritto a piedritto quadrato; ma i capitelli classici non offrendo all'arco sufficiente riposo, tra quelli e questo si frappose un abaco massiccio. La scuola bizantina anche formò il capitello con una semisfera tagliata da quattro piani. L'arcata latina si volse sui capitelli, a pieno centro raramente sopraelevato; la bizantina a pieno centro quasi sempre sopraelevato.[2]

Il fusto della colonna nella decadenza romana prese una forma tumida, arrivando al suo massimo verso il terzo dell'altezza; le gravi e rotonde modanature latine divennero angolari e rigide smussature; e l'architrave dal fregio rigonfio non ebbe più la festività antica; il piedistallo posando sullo zoccolo ebbe le branche d'angolo puramente geometriche, non più in figure d'animaletti.

Le colonne tortili e scanalate in tutto o in parte a spirale vennero in uso ai tempi costantiniani, specialmente nei ciborî e negli altari ove non occorreva applicarle a sostegno di gravi masse architettoniche. Il gusto degenerato dava flessuosità o attorcigliava il fusto delle colonne, che, come tronco di quercia, avrebbe dovuto di mano in mano lievemente restringersi e sopportare incrollabile il pondo superiore; eppure quella capricciosa colonna diverrà tipica per i Cosmati (figg. 84, 85, 86) e più tardi per gli architetti e gli scultori

[1] Duchesne, *Liber Pontificalis*, I, § 1, 1886, pag. 172.
[2] A. Choisy, *Histoire de l'architecture*. Paris, 1899.

Fig. 159 — Roma. Busto di Magnenzio. Museo Torlonia alla Lungara

barocchi. In due medaglie di divozione pubblicate dal De Rossi si vedono ciborî con colonne tortili e scanalate;[1] vitinee erano

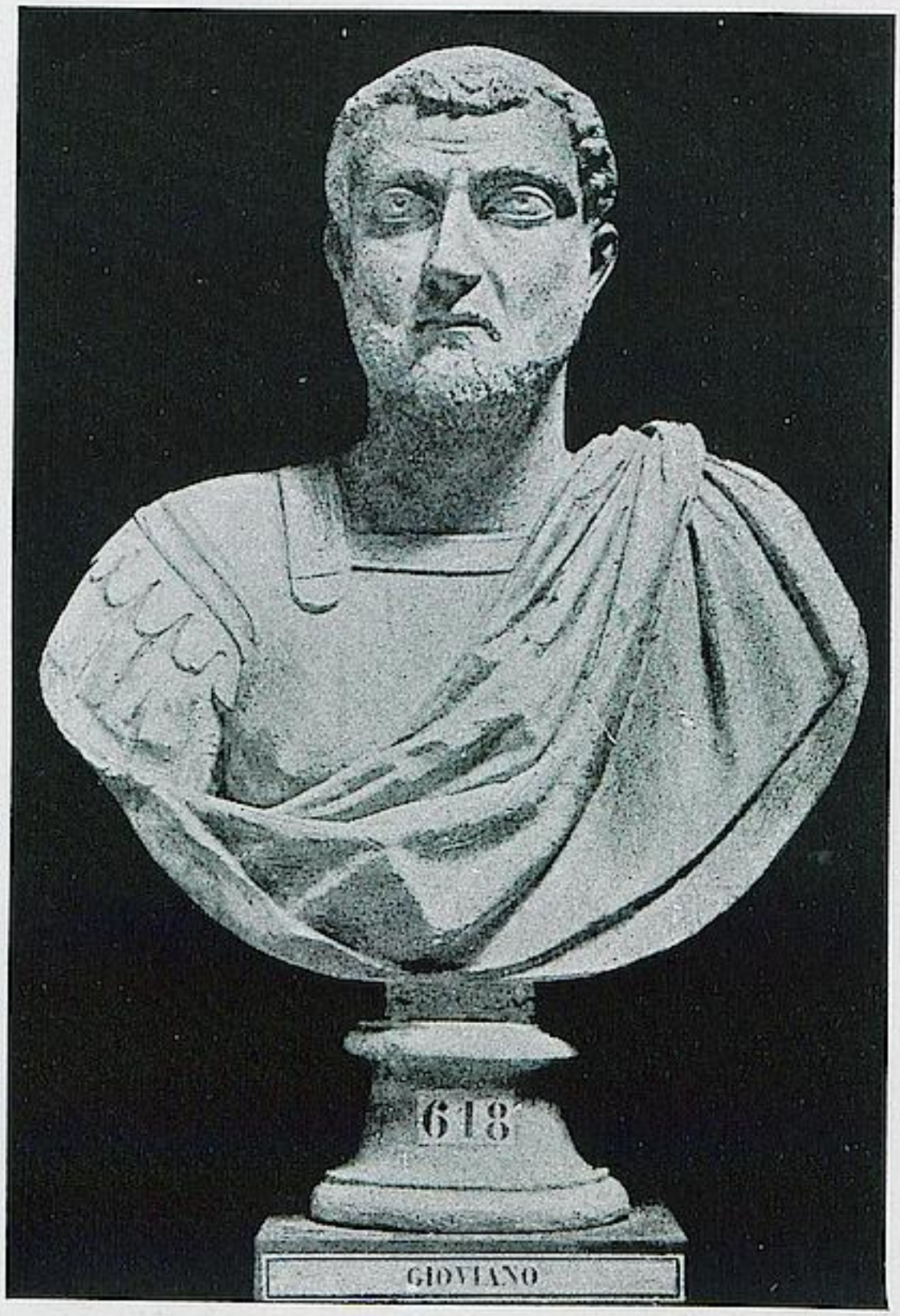


Fig. 160 — Roma. Busto di Gioviano, Museo Torlonia alla Lungara

le colonne dell'oratorio di Giovanni VI poste nel luogo ove si apriva in San Pietro la porta del giubileo; sopra la confessione

[1] *Le medaglie di devozione dei primi sei o sette secoli della Chiesa*, in *Bullettino di archeologia cristiana*, VII, 1869, pag. 49 e seg.

di San Pietro erano, per opera di Costantino, « *supra columnis purphyreticis et alias columnas vitineas* ».[1] Nella cappella

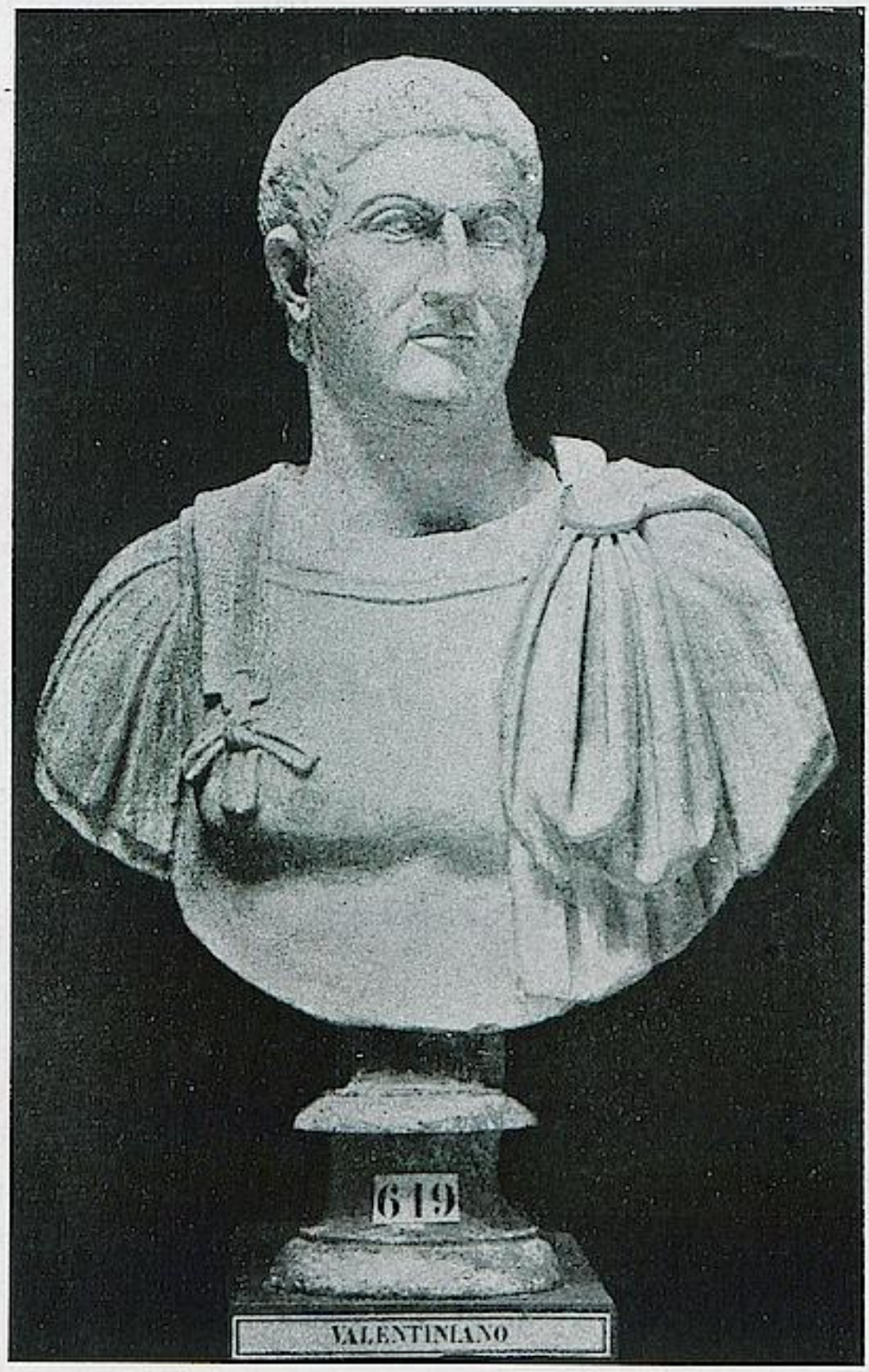


Fig. 161 — Roma. Busto di Valentiniano. Museo Torlonia alla Lungara

della Pietà in San Pietro si conserva la colonna detta Santa, trasportata in Roma, secondo una divota leggenda, dal

[1] Duchesne, *Liber Pontificalis*, I.

tempio di Salomone (fig. 84).[1] Il fusto, legato quattro volte in giro da fusaiuole e da palline, viene ad esser diviso in quattro parti, che sono alternativamente a strie trasversali e a tralci di vite, tra cui s'arrampicano genietti, volano colombe e strisciano salamandre. Nell'ordine superiore, verso il collarino, s'innalzano gigli e curvano il lungo caule, sotto il capitello ionico, adorno dalle foglie sorgenti dal collarino stesso.

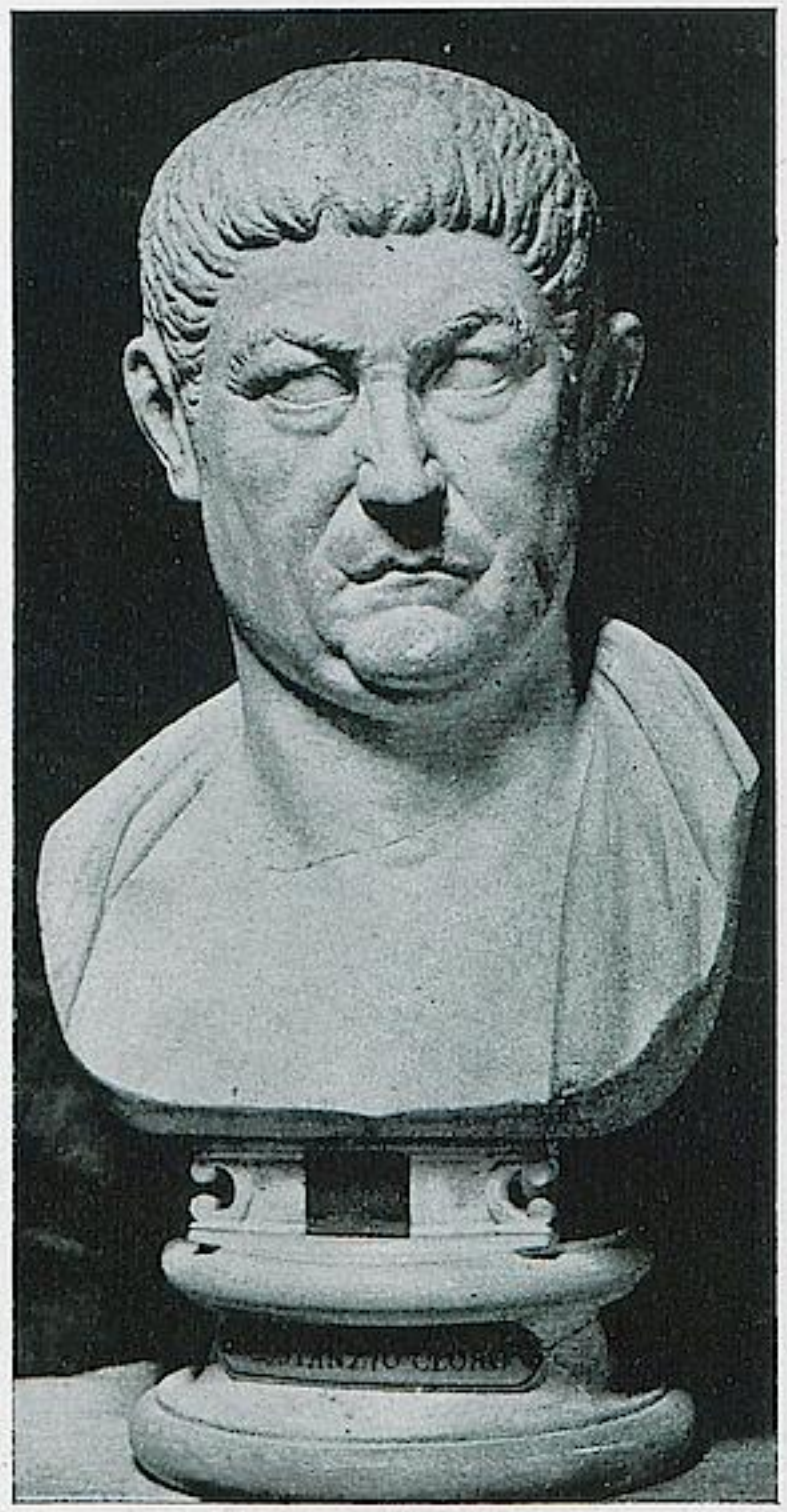


Fig. 162 — Roma. Busto di Costanzo Cloro
Campidoglio

Questa ed altre simili colonne ad uso decorativo non ricordavano più le colonne trionfali, di cui erano una ridotta e sformata imagine. Le ricordarono invece, a giudicare dalle notizie e dai disegni giunti sino a noi, le due colonne coclidi erette a Costantinopoli dai primi imperatori d'Oriente sul tipo di quella di Traiano: l'una da Teodosio il Grande nel 386 sul Tauros, l'altra da suo figlio Arcadio sul colle Xerolophos nel 403.[2] L'opera eterna di Apollodoro

[1] Mauceri, *Colonne tortili così dette del Tempio di Salomone* (*L'Arte*, f. X-XII, 1898).

[2] Müntz, nella *Revue des études grecques*, t. I, 1888; A. Geoffroy, *La colonne d'Arcadius à Constantinople*, Paris, Leroux, 1895 (dai *Monuments et Mémoires* pubblicati dalla Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).

ispirò ancora gli scultori bizantini, e forse l'esempio li fece migliori degli scultori del piedestallo dell'obelisco innalzato

Fig. 163 — Roma. Busto supposto di Magno Decenzio
Campidoglio

da Teodosio nel 390 sull'ippodromo di Costantinopoli. Come abbiamo veduto, l'architettura si andava trasformando.

Il Jackson ha già osservato come il palazzo di Diocleziano a Spalato (figg. 87, 88, 89) e i coevi edificî di Palmira e di Balbec contengano forme romaniche, tanto nell'omissione arbitraria di parti considerate necessarie ad un ordine architettonico, quanto nell'alterazione del carattere e delle proporzioni

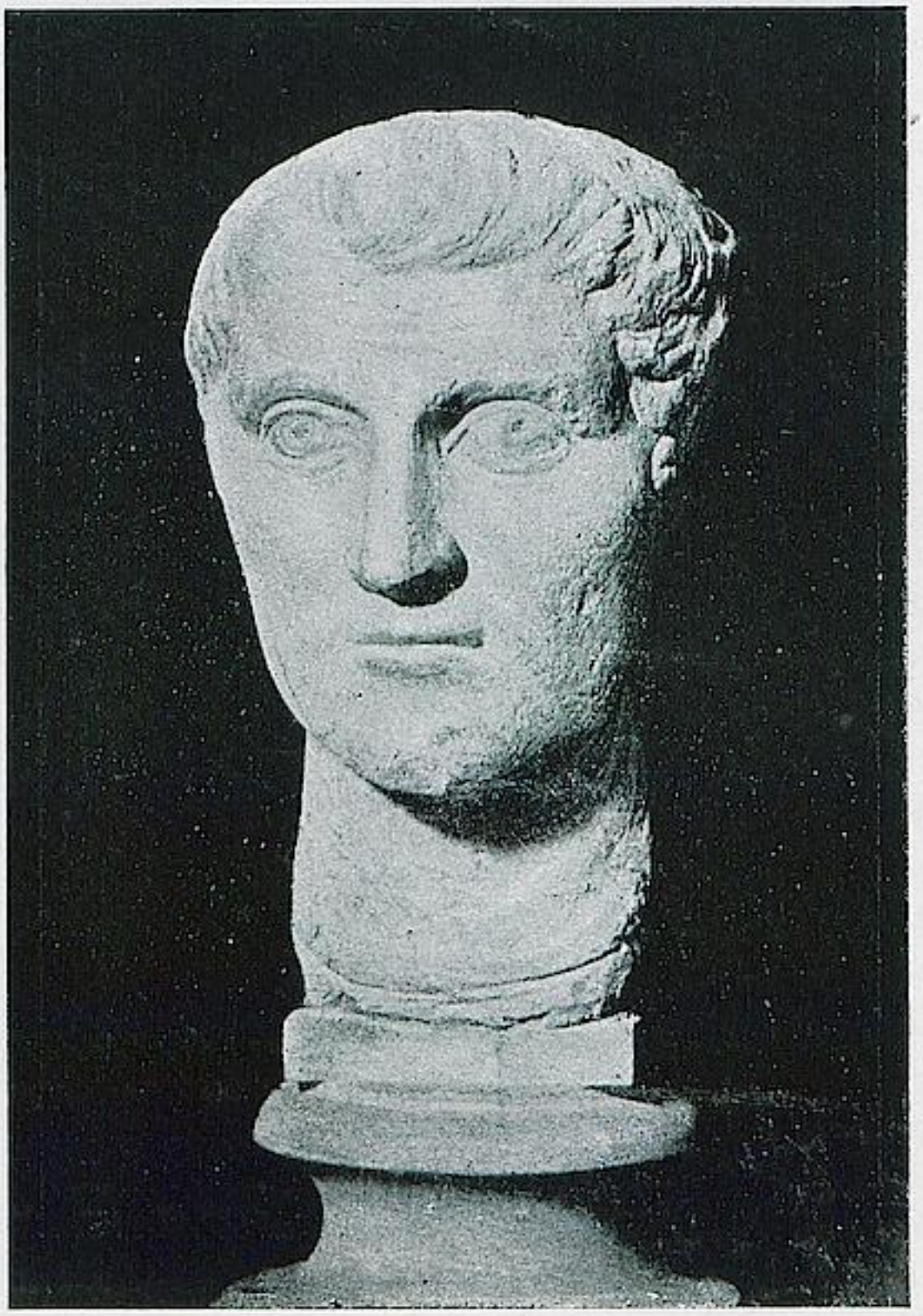


Fig. 164 — Grottaferrata. Busto de' bassi tempi. Museo della Badia

loro. Dalla parte del vestibolo del palazzo, recante solo l'architrave e la cornice senza fregio; dal criptoportico senza fregio

e con l'architrave non distinto dal resto; dalla trabeazione che si slancia audacemente ad arco nel vestibolo e nella facciata verso il mare; dai capitelli del criptoportico, consistenti in una semplice campana e nell'abaco; dai modiglioni distanti tra loro senza rapporto a pilastri o altre sottoposte strutture, spira una libertà architettonica che molti secoli dopo regnerà nel campo dell'arte. I capitelli mostrano la forma severa di quelli nordici del XII secolo; l'architrave si accresce a spese del fregio e della cornice, tanto che il fregio riducesi a semplice sagoma e la cornice s'incammina a divenire il listello gotico; la decorazione in piccole arcatine della *porta aurea* è l'esempio primitivo d'un ornamento architettonico che si troverà poi in molti edificî romanici e gotici. Le sagome hanno nuovi profili, gli ornamenti a zigzag fanno la loro prima comparsa, e gli archi girano semplicemente da colonna a colonna, senza traccia di trabeazione, come nell'acquedotto di Adriano in Atene e in alcuni sarcofagi, anteriori forse a Diocleziano, trovati nelle catacombe, e come nelle terme di Diocleziano a Roma, che mostravano, secondo quanto risulta dai disegni del Palladio, gli archi giranti immediatamente sul capitello.[1]

Fig. 165 -- Roma
Busto supposto di Amalasunta
Campidoglio

In un'altra regione lontana, nella Siria centrale, il conte di Vogüé scoprì monumenti che ci trasportano col pensiero

[1] T. G. Jackson, *Dalmatia, the Guarnero and Istria with Cettigne in Montenegro and the Island of Grado.* Oxford, 1887.

nel bel mezzo della società cristiana, non occulta nelle catacombe, ma con una vita ampia, opulenta, artistica. « Le croci, i monogrammi del Cristo sono scolpiti in rilievo sulle porte;

Fig. 166 — Venezia. Frammento di un arco trionfale bizantino. Porta della Carta

numerose iscrizioni si leggono sui monumenti, ma senza nomi proprî: sentenze pie, passi delle divine Scritture, simboli, date. Vi è l'accento di vittoria, ma si rivela ancora l'umiltà dell'individuo nella minima linea ». La data più antica si legge nel borgo di Refadi, sulla casa di un cristiano,

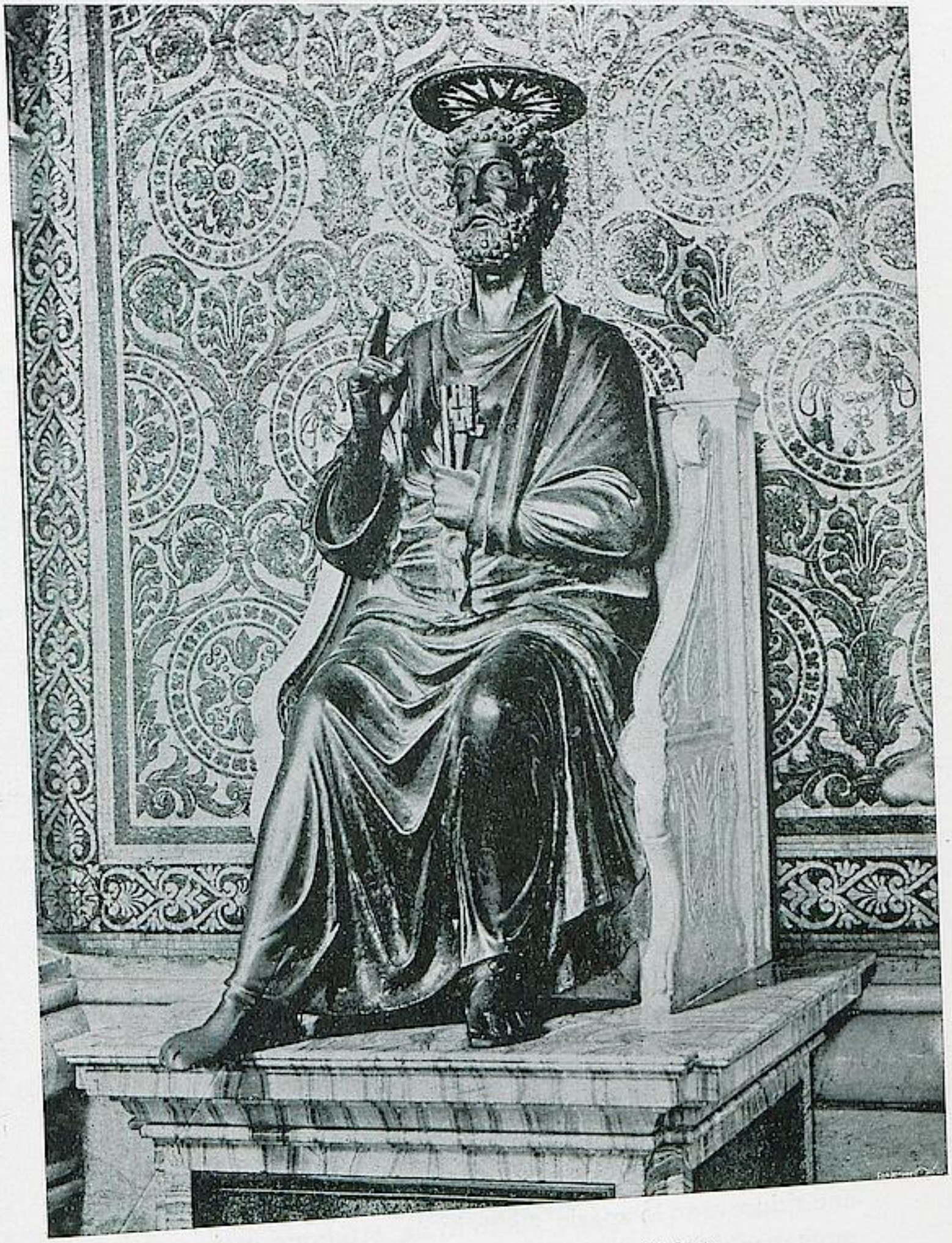


Fig. 167 — Roma. San Pietro. Statua del Santo

che, fatta la sua professione di fede in un solo Dio, segnava l'anno 331; la più recente è del 563.

Il centro della vita artistica della regione fu in Antiochia, già capitale dell'ellenismo siriaco. Là, nonostante gl'influssi

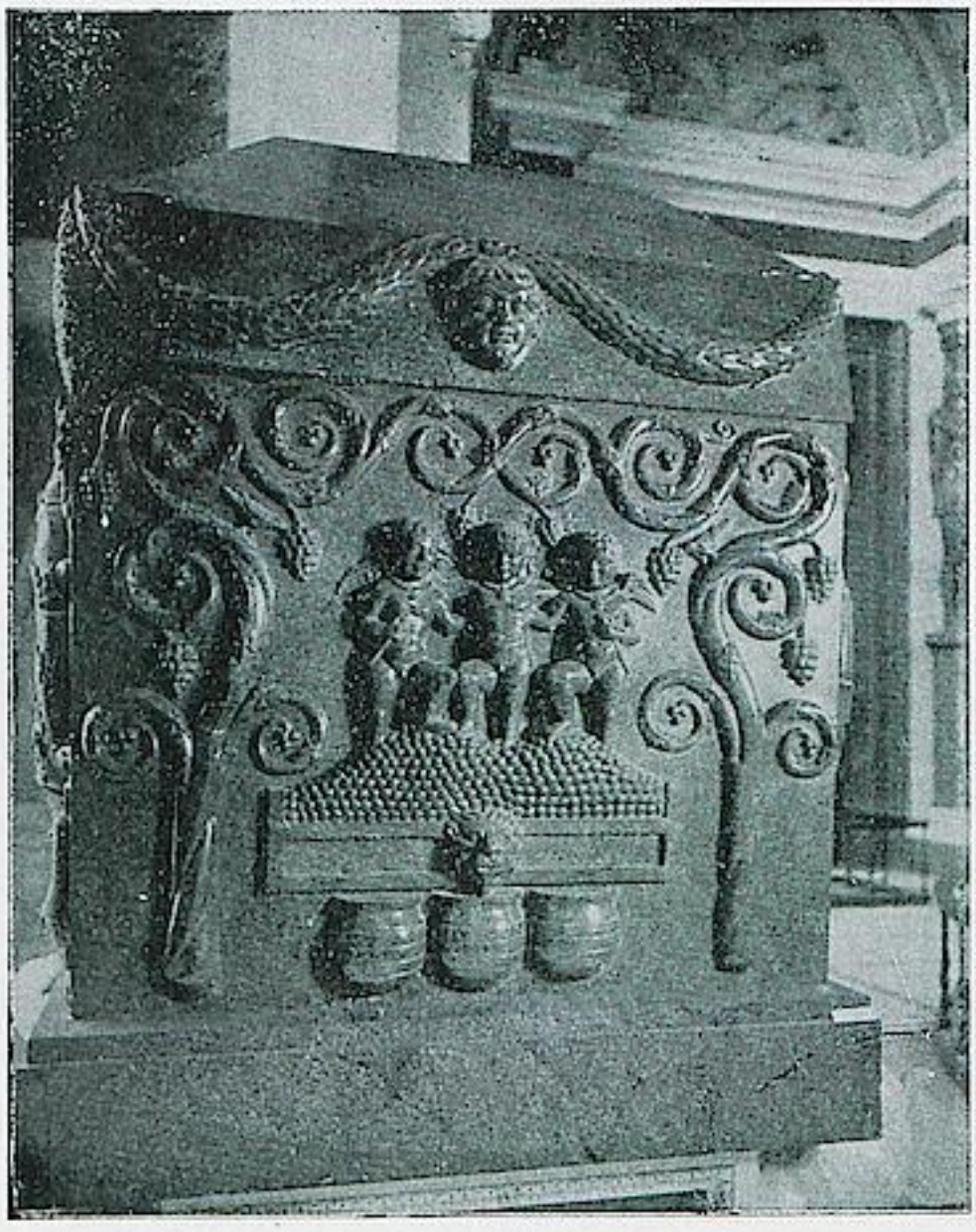


Fig. 168 — Roma. Sarcofago tratto dal mausoleo detto di Santa Costanza
Museo Vaticano

asiatici, il fondo della cultura era rimasto greco; e il cristianesimo lo conservò, lo fece suo. Prima che Antonio di Tralle e Isidoro di Mileto risolvessero a Santa Sofia di Costantinopoli il problema di ricoprire uno spazio quadrato con una cupola impostata su pennacchi a segmento sferico, nell'Hauran agli angoli di edificî quadrati si collocavano pietre che riducevano lo spazio vuoto in un ottagono, poi se ne ammontavano altre, per cui si trasformava il quadrato primitivo

in un poligono a molti lati, prossimo al cerchio. Così si formava la base d'una cupola emisferica, e si preparava la soluzione del problema che rinnovò le forme architettoniche.

Il Vogüé ha pure osservato come la tomba di Teodorico a Ravenna appartenga alla stessa specie de' monumenti di Deir-Seta e di Kokanaya; e così pure che le costruzioni ad archi paralleli congiunti da pietre, nelle terme di Diana a Nimes e nel ponte di Narni, si ritrovano parecchie volte nell'Hauran.

Ad ogni modo l'arte occidentale trova più prossimi e proprî gli elementi di stil nuovo nel palazzo di Spalato, ove Diocleziano visse gli ultimi anni della vita e morì nel 313. Là, come dice lo Jackson, si chiudeva la tomba dell'arte antica, da cui doveva assorgere l'arte nuova.

Fig. 169 — Roma. Museo cristiano della Biblioteca Vaticana
Medaglione de' Santi Pietro e Paolo

Fig. 170 — Roma. Museo del Laterano. Sarcofago (n. 163)

III.

La pittura nel periodo da Costantino a Giustiniano — Trasformazioni dell'arte pittorica ne' bassi tempi — Pittura decorativa — Invenzioni letterarie e rappresentazioni pittoriche — Musaici di Roma, di Napoli, di Milano e di Ravenna — Codici e rotuli miniati — Stoffe istoriate — Vetri dorati.

La pittura, poco esercitata da' Romani, ne' bassi tempi, ebbe alcuni oscuri rappresentanti, di cui fanno parola i testi letterarî, e tra gli altri Ilario di Bitinia, che fiorì al tempo dell'imperatore Valente, e fu ucciso dai barbari presso Atene; Lucillo, pittore pregiato da Simmaco.[1] De' più antichi pittori è ricordato di frequente in quell'età Timmomacc, di cui il poeta Ausonio vanta la pittura d'una Medea.[2]

Lo stesso Ausonio lasciò la descrizione delle scene mitologiche che ornavano la sala da pranzo di certo Eolo, a Treviri, nella quale Cupido appariva frustato e legato ad un albero di mirto da eroine già da lui offese e tradite;[3] ma

[1] Brunn, *Geschichte der gr. Künstler*, II. Stuttgart, 1857.

[2] *Epigrammata*, XCII (Migne, *Patr. lat.*, 19).

[3] Diamo il sunto della descrizione, perchè, come le altre di Luciano e d'altri antichi scrittori, non restò ignota ai maestri del Rinascimento, che ne trassero pro per le loro composizioni allegoriche.

Ausonio nel VI degl'*Idillia* racconta di aver veduto a Treviri, nel triclinio di Eolo, una pittura che rappresentava Cupido messo in croce dalle eroiche donne innamorate che Virgilio pose nei Campi Elisi. Tanto gli piacque quella pittura, che la descrive in poesia, e tra le canne e i papaveri e i laghi senza macchia e i ruscelli senza mormorio, enumera le donne famose che soffrirono e morirono per amore: Semele, Saffo lesbica, Erifile, Pasife, Fedra, Elissa e altre molte eroine degli antichi poeti. Tra queste che si dolevano

Sidonio Apollinare si rallegrava che ricordi mitologici e nudità procaci non rivestissero le bianche pareti della villa paterna.[1]

Nei bassi tempi si continuarono a diffondere per l'Impero i ritratti dei Cesari. Però, mentre prima i cristiani erano invitati a sacrificare al genio dell'imperatore e adorarne la immagine, dal tempo di Costantino in poi il rifiuto all'adorazione non era più delitto di lesa maestà. E sappiamo che essendo stati accusati a Costantino Magno alcuni, rei di avere sfigurata una sua statua a colpi di pietra, ed essendogli stata chiesta la punizione dell'oltraggio fatto alla sua fronte regale, Costantino si passò leggermente la mano sul viso e rispose sorridendo di non sentire alcuna ferita.[2] E Teodosio, più tardi, l'anno 425, promulgò un editto per proibire che alle immagini imperiali si rendesse il culto riserbato alla divinità.

Costantino s'era fatto dipingere nel vestibolo del suo palazzo col segno vittorioso della croce sulla testa, e puntando il labaro sopra il genio del male, figurato da un drago steso a' suoi piedi,[3] così come in seguito si vede rappresentato

---

delle sventure patite passa improvviso Cupido, che esse, esperte, riconoscono, benchè lo celi una nube, e gli sono sopra e lo fanno prigioniero, e per vendetta vogliono martoriarlo. Scelgono un mirto nel bosco stesso dove egli tormentò Venere per Adone, e sul più alto ramo lo sospendono: *devictum post terga manus, substrictaque plantis vincula,* e ciascuna lo tormenta: chi con un laccio, chi con un pugnale, chi gli accosta le faci ardenti, chi lo punge con uno spillo sì da far sprizzare il sangue, da cui nascono le rose. Venere stessa viene a vendicarsi delle grandi colpe commesse per causa di lui, e lo batte a sangue col roseo serto, finchè le eroine se ne impietosiscono e domandano perdono per lui e lo sciolgono dai lacci, ed egli fugge.

[1] Il Friedländer scrive che Sidonio Apollinare, sdegnato delle nudità procaci dipinte nelle pareti di una sala termale, vi fece dare di bianco; ma lo scrittore male interpretò l'epistola II a Remigio del libro II delle epistole del poeta. Egli descrive all'amico una sua villa paterna, in cui si è recato pei calori estivi. Così descrive le terme: « Interior parietum facies solo laevigati caementi candore contenta est. Non hic per nudam pictorum corporum pulchritudinem turpis prostat historia; quae sicut ornat artem, sic devenustat artificem. Absunt ridiculi vestitu et vultibus histriones, pigmentis multicoloribus Philistionis (poeta mimografo, morto dal ridere) supellectilem mentientes. Absunt lubrici, tortuosique pugillatu et nescibus palestritae: quorum etiam viventum luctas, si involvatur obscenius, casta confestim gymnasiarcorum virga dissolvit. Quid plura? nihil illis paginis impessum reperietur, quod non vidisse sit sanctius ». (*Patrologiae cursus accurante* J. P. Migne, tomus LVIII, Parisiis, 1847: Sidonii Apollinaris *Epistolarum* lib. II, epistola II, colonne 474 e 475).

[2] Sancti Chrysost. *Oper.*, t. II, homilia XX.

[3] Eusebio, in *Vita Constantin.*, lib. III, cap. III.

Cristo medesimo.[1] Sappiamo pure di ritratti di Teodosio il Grande, somiglianti, secondo il parere di molti, a quelli di Traiano; e dell'usanza, che continua sino all'età moderna, di farsi inviare dai Cesari, come racconta Claudiano di Onorio, i ritratti delle principesse per la scelta di una sposa.[2] Di una immagine di Teodorico, a cui si annetteva un'idea di vita,

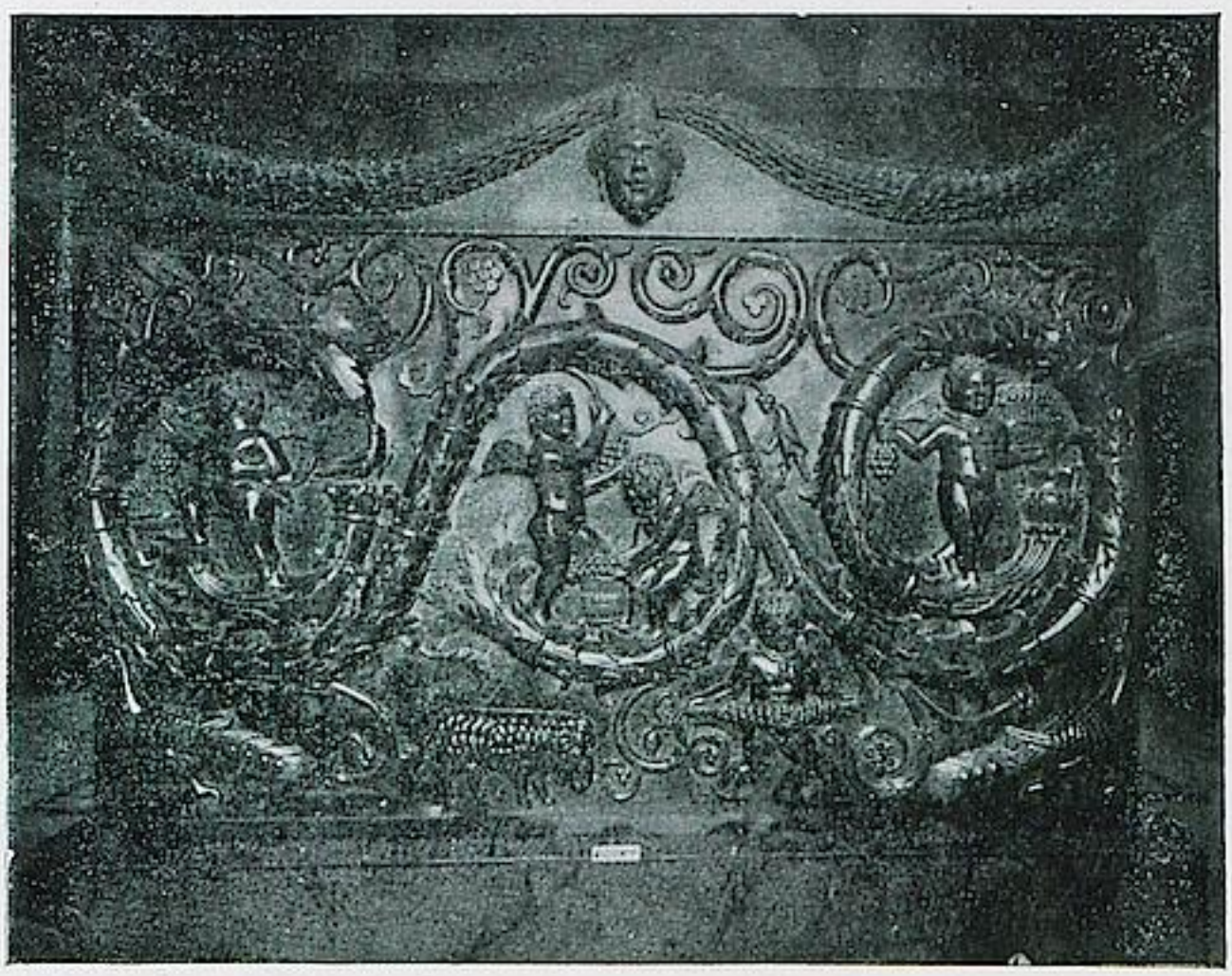


Fig. 171 — Roma. Sarcofago tratto dal mausoleo detto di Santa Costanza
Museo Vaticano

è parola in Procopio. Trovavasi nel Foro di Napoli, « formata di tante pietruzze piccolissime, tinte di quasi ogni colore. Già un tempo, mentre viveva Teodorico, la testa di questa immagine cadde giù per essersi da sè stessa disfatta la compage delle pietruzze; e subito appresso ebbe luogo la morte del re. Otto anni dopo, le pietruzze che formavano il ventre dell'immagine caddero improvvisamente, e Atalarico,

[1] Veggasi, ad esempio, negli stucchi del battistero di Ravenna.
[2] Friedlaender, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, ecc. Leipzig, 1881.

nipote di Teodorico dalla sua figlia, tosto morì. Poco dopo caddero a terra le pietruzze presso alle vergogne, e Amalasunta, figlia di Teodorico, fu tolta di vita. A tal punto era

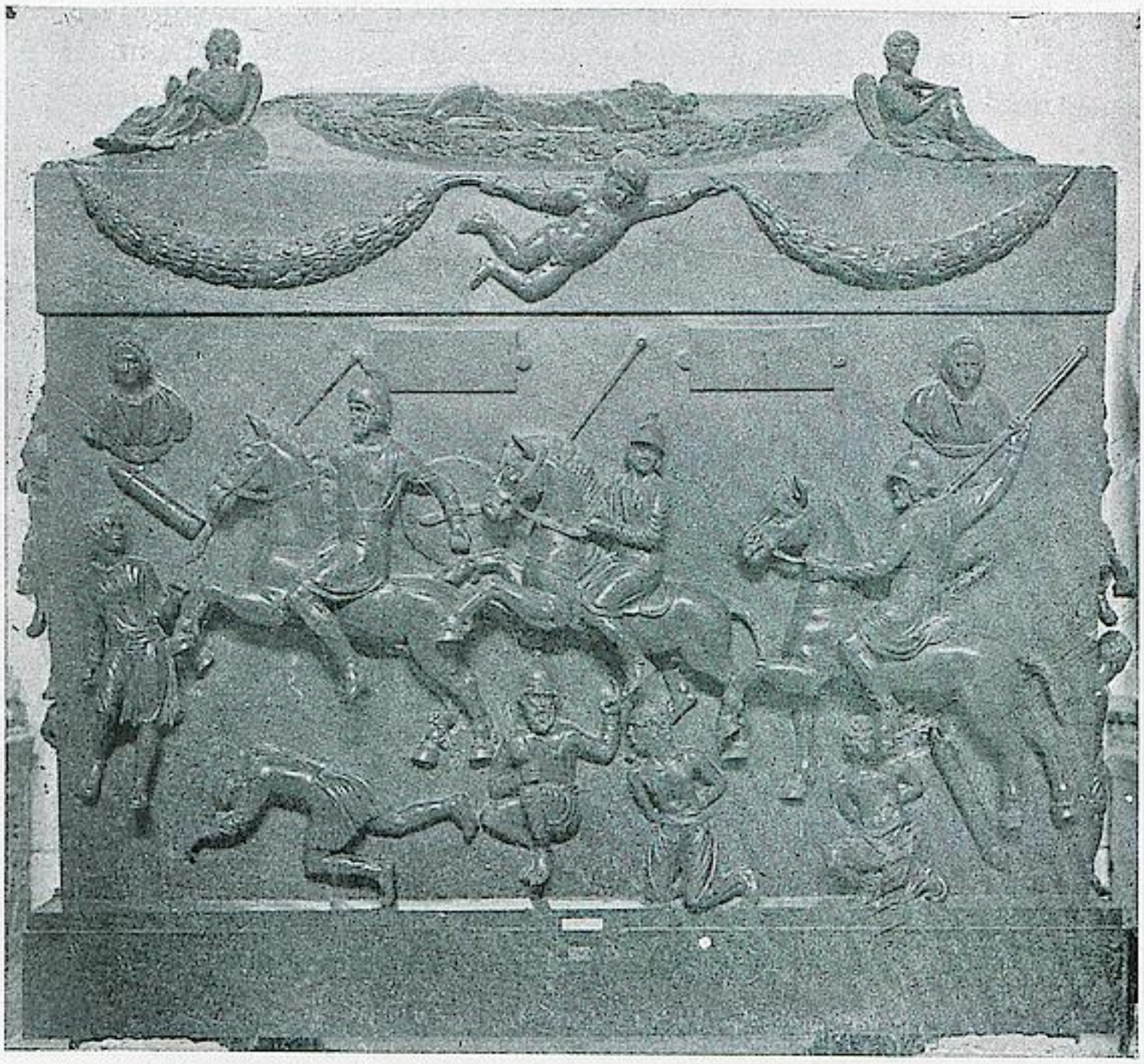


Fig. 172 — Roma. Sarcofago di Elena madre di Costantino. Museo Vaticano

fin lì la cosa; quando poi i Goti ebber posto l'assedio a Roma, tutta la parte dell'immagine dalla coscia alla punta de' piedi andò disfatta ».[1]

Un editto di Diocleziano dell'anno 301[2] distingue il *pictor parietarius* dal *pictor imaginarius*, e la distinzione ha fatto

[1] Procopio di Cesarea, *Guerra gotica*, a cura di Domenico Comparetti (*Istituto storico*, 1895, pag. 175).

[2] J. Marquardt, *La vie privée des Romains*, II. Paris, 1893.

pensare che i Romani, come i Greci, conoscessero la pittura a fresco, la τοιχογραφία, diversa dalla πινακογραφία. Nel rescritto dell'anno 337 diretto ai vicari dell'Impero, Costantino ripete la designazione di Diocleziano dei nomi degli operai

Fig. 173 — Roma. Sarcofago di Elena madre di Costantino. Museo Vaticano

addetti alla fabbrica di edificî, e concede loro privilegi, che Valentiniano, in un rescritto del 374, più largamente dispensa.

Poco sappiamo delle tavole, delle tele, della tecnica usata dagli artisti ne' bassi tempi. Possiamo ritenere però da parecchi indizi che in quell'età si venisse determinando il simbolismo del colore. Il bianco, che è la *tinctura veritatis*,[1] veste il Cristo, i santi e gli angioli: tutti i raggi luminosi si raccolgono per dare al Cristo sul Tabor e innanzi a Pilato la veste dei gigli; per ammantar di candore i vegliardi della

[1] San Clemente Alessandrino, *Pedag.*, I, 11, c. 10.

Apocalisse; per vestire gli araldi del cielo. Il rosso, che rende il colore del fuoco e del raggio del sole, accende le carni e le ali dei serafini, dei troni e delle dominazioni aggirantisi attorno al seggio di Dio; avviva i corsieri del carro di Elio nel *Cosmas Indicopleustes* del Vaticano; ammanta di porpora Cristo imperante, e affoca tutte le cose luminose. L'azzurro, che rende il color freddo del crepuscolo e della notte, è la veste delle tenebre, è l'aspetto della luna, e degli angioli più lontani nella scala gerarchica della divinità, nei cerchi più distanti dal fulgore dell'Eterno; e così il violetto cupo rappresenterà l'oscurità, come già nelle scene dell'averno, del più antico Virgilio della Biblioteca Vaticana. Il verde, colore delle piante, diviene quello degli umani desiderî destinati a rinverdire, a giungere alla vita eterna. Il simbolico velo del colore si modificherà secondo le scuole e i secoli; ma intanto, sin dai bassi tempi, vediamo disegnati i relativi canoni, che l'arte medioevale poi ricorda e osserva. Verranno i giorni in cui Dante figurerà la Carità rossa di fuoco, la Speranza color di smeraldo e la Fede come neve purissima caduta di fresco; e quando Benozzo Gozzoli intorno alla Vergine farà cerchi di angeliche testine azzurre e rosse, osserverà la tradizione senza darsene conto, così che talvolta le rosse, invece di stare nell'ordine più prossimo al nimbo di Maria, che le scalda co' suoi raggi, s'aggirano dietro le azzurre, che avrebbero dovuto apparire soltanto là dove giunge men viva la luce divina e comincia l'ombra. E valendosi dell'antica tradizione, il Tintoretto, nella scuola di San Rocco a Venezia, farà grandeggiare la candida figura del Cristo sulla folla scura, innanzi al pretorio di Pilato.[1]

La pittura antica cercava raramente gli effetti di luce; tuttavia, come nell'arte classica si hanno testimonianze della rappresentazione di raggi partiti dagli astri e diffusi nell'atmosfera, così nella pittura de' bassi tempi osserviamo effetti

---

[1] Sui colori simbolici cfr. PORTAL, *Des couleurs symboliques*, 1837.

di luce anche in forma non convenzionale. Nei musaici di Santa Maria Maggiore la folla degl'Israeliti che ha passato

Fig. 174 — Roma. Sarcofago di Elena madre di Costantino. Museo Vaticano

il mar Rosso è schiarata vivamente dal sole, che batte sulle loro teste; uno degli angioli che visitano Abramo è involto nel nimbo, come in un alone. Prima che il nimbo prendesse il fondo d'oro, si vedeva intorno al capo del

Cristo, nel mausoleo detto di Santa Costanza, tutto di color celeste gradatamente variato e sfumato, come nell'iride.

Fig. 175 — Roma. Sarcoago di Elena madre di Costantino. Museo Vaticano

Non sembra che la prospettiva aerea, la quale dà la verità e la varietà della rappresentazione dell'atmosfera e delle cose

che vi nuotano dentro, fosse ben conosciuta dagli antichi; ma in ogni modo qualche tentativo fu lasciato in eredità all'arte nuova. Filostrato ci descrive alcune porte che parevano

Fig. 176 — Roma. Museo del Laterano (n. 181)

dorate, benchè l'occhio non le discernesse bene per l'ombra della notte che si diffondeva intorno nella pittura; e additandoci un quadro del Bosforo, ci mostra traverso allo splendore verdastro del mare i pesci di diverso colore, neri quelli

Fig. 177 — Roma. Museo del Laterano (n. 183)

più prossimi alla superficie, meno neri altri men prossimi, quali ombre i più lontani che si confondono con le acque: [1]

[1] Intorno a Filostrato vedi: GOETHE, *Philostrats Gemälde und Antik u. Modern* (XII volume delle opere complete, Stuttgart, 1879); TÖLKEN, *Ueber das verschiedene Verhältniss der antiken und modernen Malerei zur Poesie*, Berlin, 1822; KAYSER, *De pinacoteca quadam Neapolitana*, Heid., 1844; FRIEDERICHS, *Die Philostratischen Bilder*,

descrizione che trova riscontro nella zona inferiore di musaico nella conca dell'abside di San Giovanni Laterano.

La pittura murale nel periodo da Costantino a Giustiniano lascia poche tracce. Quelle delle catacombe perdono via via importanza per il venir meno dell'uso delle gallerie sotterranee come luoghi di sepoltura, uso che cessò quasi del tutto dopo che Alarico prese Roma.

Alcuni resti di pitture del quarto secolo si vedono sul *Clivus Scauri* sul Celio, tra le rovine del palazzo dei fratelli Giovanni e Paolo martiri, e di Pammachio, cultore della fede, membro del Senato e discendente da consoli romani, gloria dell'antica famiglia di Camillo, come lo chiama San Girolamo.[1]

In una delle stanze ad encausto, su fondo bianco, sopra un piano verdeggiante, stanno alcuni genietti di proporzioni allungate, come in atto di danza, e reggono festoni di fiori: ai loro piedi pavoni, anitre, struzzi e beccacce; intorno al loro capo altri uccelli a volo; nella volta un pergolato e genietti vendemmiatori correnti di tralcio in tralcio.[2] Abbiamo qui una rappresentazione divenuta comune nei bassi tempi, e che troveremo svolta nella decorazione della volta annulare del mausoleo detto di Santa Costanza.

Quei dipinti degli inizi del secolo quarto non sono i soli della casa dei Santi Giovanni e Paolo, perchè in altre stanze, anche nel *tablinum*, si veggono molti resti di pitture, specialmente cristiane. Della fine del quarto sono anche le

---

Erlangen, 1860; BRUNN, *Die Philostratischen Gemälde gegen k. Friederichs vertheidigt*, 1851; MATZ, *De Philostratorum in describendis imaginibus fide*, 1867; BOUGOT, *Philostrate l'ancien: Une galerie antique*, Paris, Renouard, 1881. — Edizioni delle *Imagini* di Filostrato: JACOBS e WELCKER, 1825; KAYSER, 1845; WESTERMANN, 1849.

[1] Bibliografia sulle pitture del palazzo di Pammachio:

PADRE GERMANO, *La casa celimontana dei Santi Martiri Giovanni e Paolo scoperta ed illustrata*, Roma, 1894; IDEM, in *Römische Quartalschrift für christ. Alterthums-Munde*, 1888, 1889, 1891, e nel *The american journal of archeology*, 1890 e 1891; C. HULSEN, *Mittheilungen des archäol. Instituts*, 1889; G. GATTI, nel *Bull. arch. com.*, 1887, 1888.

[2] Tali proporzioni ci richiamano quelle de' fauni sostenenti encarpi sul sarcofago che sta nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli sotto l'urna de' Savelli. E ciò ci muove a contraddire all'asserzione che fa le pitture assai anteriori agl' inizi del secolo IV.

pitture dell'oratorio che papa Damaso edificò in vetta alla collina, ove fu il bosco degli Arvali: esse ci mostrano lo

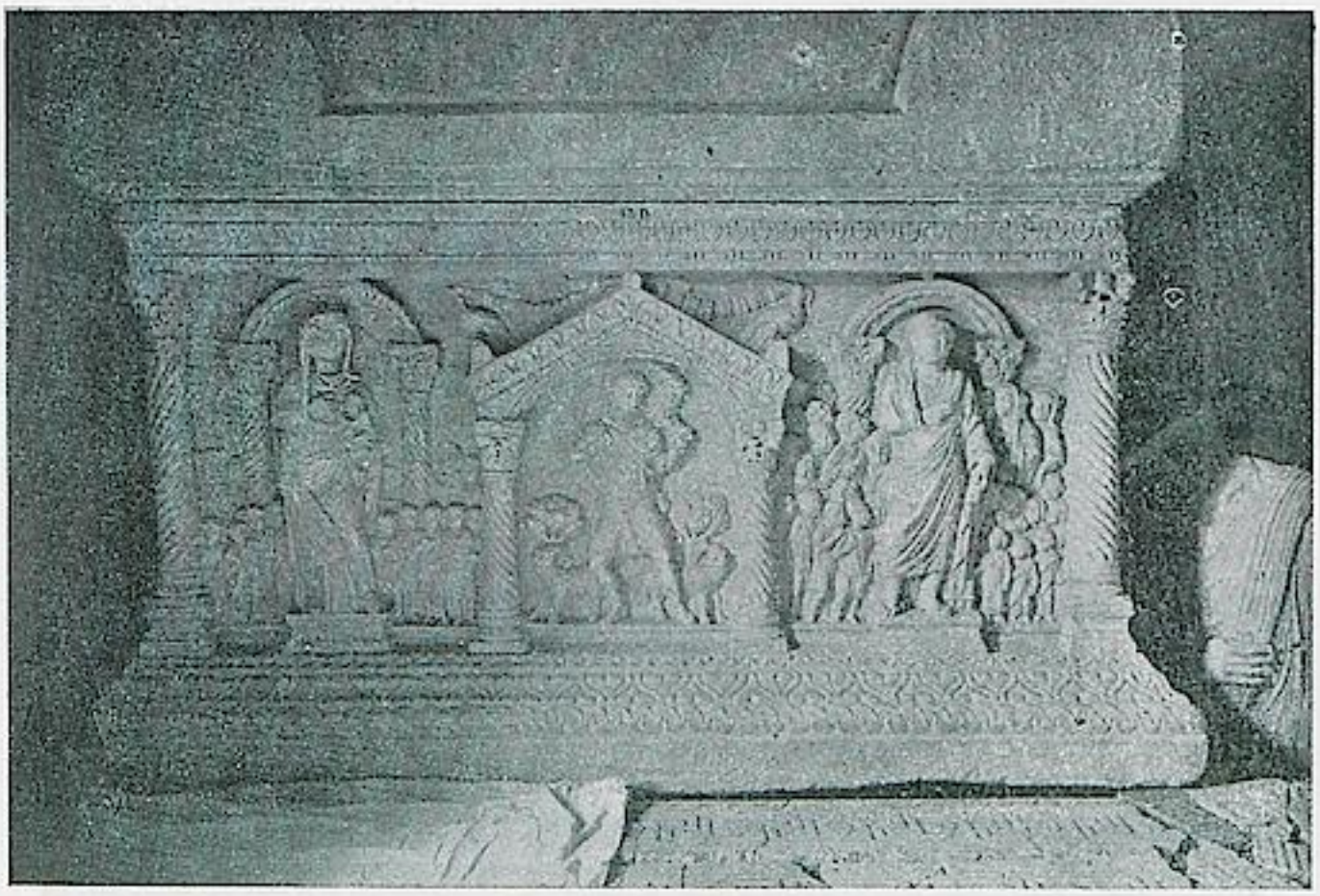


Fig. 178 — Spalato. Museo. Sarcofago proveniente da Manastirine

studio dell'artista di rendere il carattere de' personaggi che rappresenta, e ad un tempo lo straripare del lusso. Gesù tiene il libro degli Evangeli con coperta gemmata; i santi

Fig. 179 — Roma. Museo del Laterano (n. 119)

fregiati di nimbo, vestiti di tunica bianca listata di porpora e di pallio giallo, anch'esso listato e adorno di pezze purpuree,

reggono una corona gemmata. Come la Vergine nell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore, Santa Viatrice è adorna

Fig. 180 — Roma. Museo del Laterano (n. 125)

il capo di gioielli e le orecchie di cerchi; veste una dalmatica gialla, orlata di larghe strisce di porpora, tempestate di perle e di granati; e simili ampie borchie gemmate sono cucite sulle spalle, gale e pizzi al basso della tunica.[1]

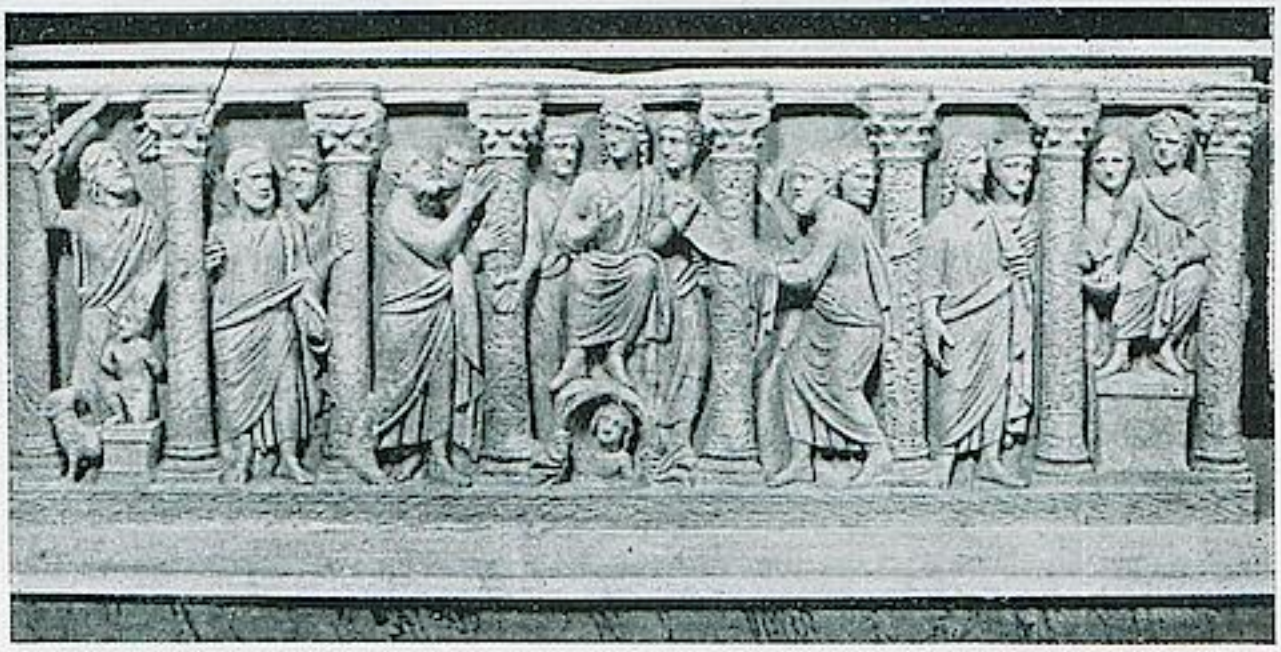


Fig. 181 — Roma. Museo del Laterano (n. 174)

Ma già qui la pittura murale corrisponde per le sue forme al musaico, e comincia così il carattere, che serba per tanti secoli, di sorella minore dell'arte musiva: la pittura murale

[1] De Rossi, *Il cristiano sepolcreto scoperto presso il quinto miglio della via Portuense e il cimitero di Generosa*, in *Bull. di arch. crist.*, VII, I, anno 1869; Idem, *La Roma sotterranea*, III.

diviene la forma economica di rappresentar le figure che il musaico eterna nelle tessere di smalto.

Un ultimo saggio della pittura romana, non ancora ridotta poveramente a imitare il musaico, si ritrova in San Paolo fuori le Mura, ne' medaglioni co' ritratti de' papi, già dipinti negli archi della navata mediana della basilica, ora in parte conservati nell'annessa badía.[1] Quelle imagini, come il ricordo delle altre della basilica lateranense e dei vescovi ravennati in Sant'Apollinare in Classe a Ravenna, attestano la permanenza dell'uso antico di adornare l'atrio delle case nobili, i templi e i pubblici luoghi con imagini clipeate, o medaglioni coi ritratti degl'imperatori e d'illustri personaggi. La pittura sostituiva i clipei, o dischi, o scudi circolari d'argento e d'oro, che ancora ne'bassi tempi si costumò di appendere nelle chiese, come ne attesta Paolo il Silenziario nella descrizione di Santa Sofia. Sono eseguiti tutti di maniera, ad eccezione di papa Aniceto, che si presenta poderoso, con aspetto risoluto nella testa che pianta fortemente sul collo. Gli altri sono in gran parte la variazione del motivo d'un ritratto o d'una maschera di vecchio, visto di faccia, con occhi stragrandi e grossi sacchi lacrimatorî; iridi allargate tanto da lasciare poco spazio al bianco vivissimo della sclerotica; orecchi grandi; capelli a gran tratti lanceolati disposti a mo' di giogo sulla fronte, dietro ai quali si eleva tondo il vertice del capo; breve barba bianca e bianchi baffi pioventi; pallio segnato con alcune grosse righe che s'irradiano dalla spalla; tunica a scanalature che s'incontrano ad angolo acuto. Qualche volta, come nel ritratto d'Innocenzo I, il pittore ha cercato di rendere le gote infossate e la magrezza; ma in generale ogni ricerca vien meno in que' ritratti maggiori del naturale, rossicci, con i contorni di un rosso carico, con le grosse lumeggiature di bianco.

---

[1] Müntz, *Nuovo Bullett. di archeol. crist.*, I, 1895, pag. 112; De Rossi, *Bullett. arch. crist.*, 1870, pag. 122 e segg.; Duchesne, *Liber Pont.*, I, pag. xxv e segg. — Monsignor Wilpert prepara un'edizione de' ritratti papali.

Fig. 182 — Roma. Grotte vaticane. Sarcofago di Giunio Basso

* * *

Per conoscere le trasformazioni dell'arte pittorica nei bassi tempi dobbiamo ricorrere ai testi. Tra essi ha grande importanza quanto lasciò scritto San Paolino da Nola.

Scrivendo questi a Severo, lo loda di aver fatto dipingere il ritratto di « Martino, perfetto imitatore di Cristo, perchè a coloro che nel salutar lavacro depongono la vecchia immagine terrena si presenti l'effigie di un'anima celeste »; ma

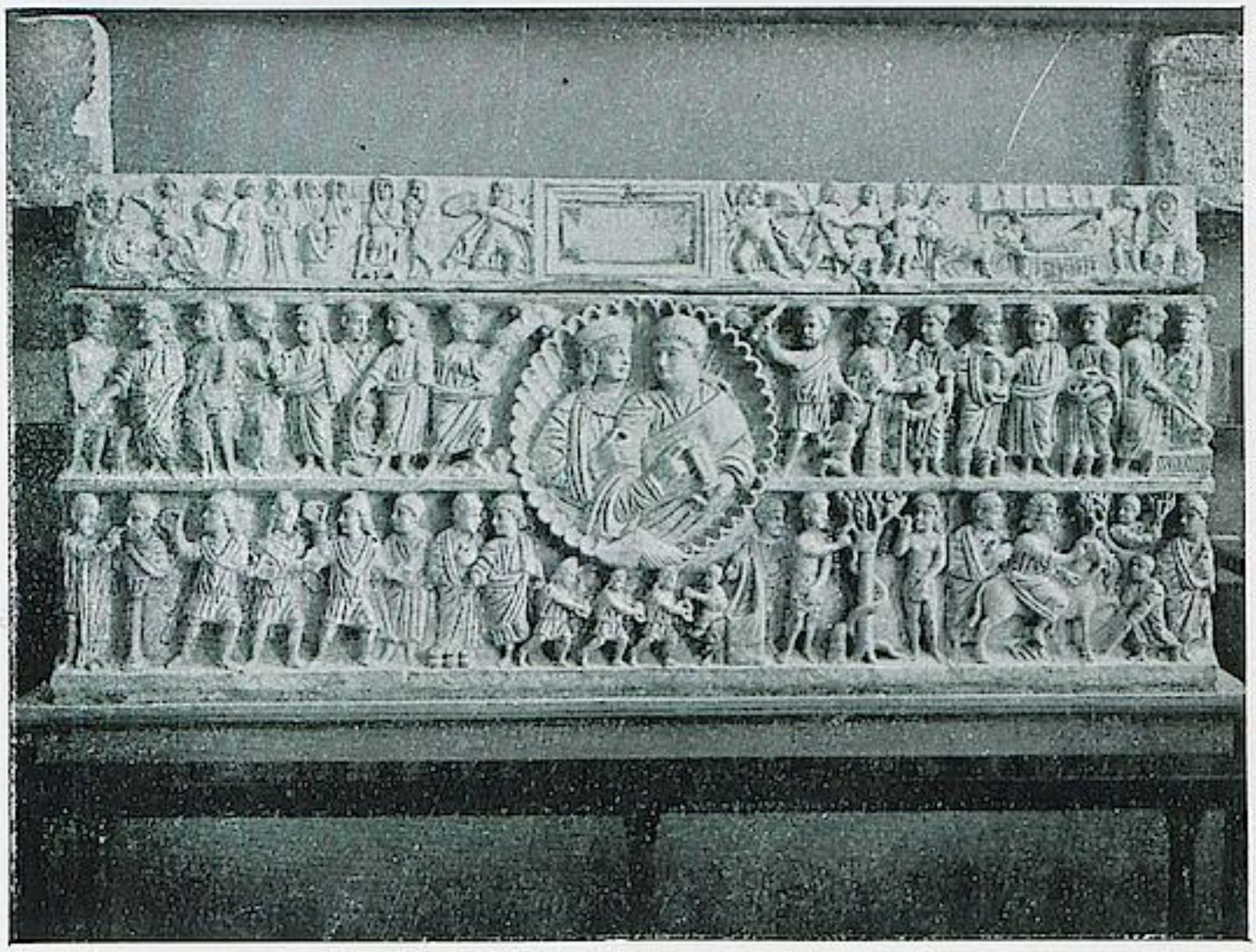


Fig. 183 — Siracusa. Museo. Sarcofago di Adelfia

ad un tempo si sorprende che egli abbia messo a riscontro della venerabile immagine del beato la sua. « Che di comune, egli chiede, tra la luce e le tenebre, tra i lupi e gli agnelli, tra me e Martino? Non hai tu mescolato in una tazza il latte e il fiele? » Infine però giustifica l'amico, osservando che

il confronto de' due ritratti avrebbe conferito maggior gloria al beato, perchè il giusto meglio risplende al paragone del peccatore; e detta alcuni versi, a schiarimento della pittura, così: « O voi che mondate qui le vostre anime, guardate le vie propostevi ad esempio: ecco Martino, esemplare di vita perfetta; ecco Paolino, che insegna da chi tu possa meritare il perdono. Questi guardate, o peccatori; quegli, o giusti; quegli sia esempio ai buoni, questi ai malvagi ».

Oltre questa iscrizione, San Paolino da Nola altre ne compose « per le opere sante e magnifiche » dell'amico, e poi gliene fece conoscere alcune da lui apposte alle proprie basiliche. Una intorno al segno della Croce dipinta sull'ingresso: « Vedi sopra l'atrio del Signore star coronata la Croce, che promette eccelsi premî alle dure fatiche; prendi la Croce tu che

Fig. 184 — Roma. Museo del Laterano (n. 178)

vuoi prender la corona ». Altre croci dipinte col minio stavano all'ingresso della nuova basilica, e recavano queste iscrizioni descrittive: « L'eccelsa Croce è cinta in giro da fiorita corona, e rosseggia del sangue del Signore, e le colombe che seggono sul celeste segno mostrano che ai semplici è aperto il regno di Dio... — Renderai anche noi, o

Cristo, simili alle colombe a Te care, se la tua pace risederà nel nostro animo ».

Queste semplici figure della Croce, con le colombe che si posano su' suoi bracci e con la corona trionfale che la

Fig. 185 — Roma. Museo del Laterano (n. 104)

circonda, stavano sugl'ingressi. Nelle navate d'una basilica San Paolino aveva fatto dipingere molte rappresentazioni bibliche. Egli stesso ne invita a torcere il collo per vederle spiegate nell'alto. Non sono, egli dice, vane immagini:

Qui videt haec vacuis agnoscens vera figuris,
Non vacua fidam sibi pascet imagine mentem. [1]

La pittura riproduce in lunga serie ciò che Mosè descrive ne' suoi cinque volumi, ciò che fece Giosuè, onorato del nome del Signore, allorchè sospese i flutti del Giordano innanzi all'arca santa. Una forza nuova divise il fiume, di cui una parte s'arrestò nel corso e l'altra, scorrendo verso

[1] Sancti Paulini Nolani Episcopi *Poemata*, XXVI, versi 580-591 (Migne, *Patrologia latina*, 61).

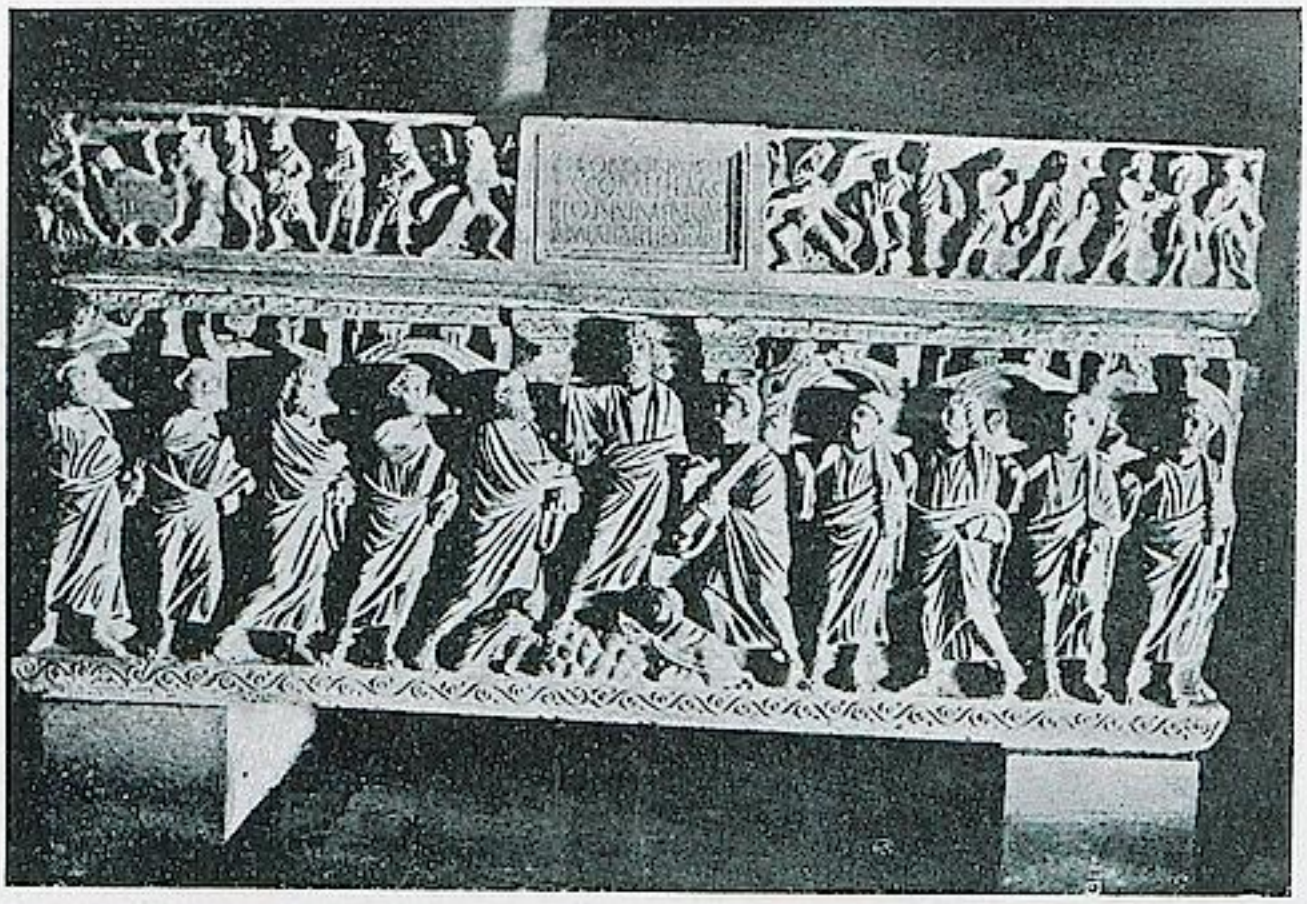


Fig. 186 — Ancona. Cattedrale. Sarcofago di Tito Giulio Gorgonio

Fig. 187 — Roma. Museo del Laterano (n. 227)

il mare, lo lasciò a secco. L'impeto delle onde incatenate le accumula in un'alta e tremante montagna, la quale contempla sul limo disseccato gli uomini transitanti il fiume. Ed ecco spiegato il libro di Ruth..., la bella istoria così piena di mistero, in cui le sorelle gemelle si separano, Ruth per servire la sua santa madre, Orfa per abbandonarla... Voi vi stupirete che di una maniera così nuova abbiamo deliberato di dipingere esseri animati sulle dimore sante:

Forte requiratur quanam ratione gerendi
Sederit haec nobis sententia, pingere sanctas
Raro more domos animantibus adsimulatis.

E conclude:

Propterea visum nobis opus utile, totis
Felicis domibus pictura illudere sancta;
Si forte attonitas haec per spectacula mentes
Agrestum caperet fucata coloribus umbra,
Quae super exprimitur titulis, ut littera monstret
Quod manus explicuit: dumque omnes picta vicissim
Ostendunt relegantque sibi, vel tardius escae
Sunt memores, dum grata oculis jejunia pascunt;
Atque ita se melior stupefactis inserat usus,
Dum fallit pictura famem: sanctasque legenti
Historias, castorum operum subrepit honestas
Exemplis inducta piis ..... [1]

La pittura dunque per San Paolino da Nola (n. 353, m. 431) era un mezzo per rendere evidenti ai fedeli i misteri religiosi e le bibliche allegorie. [2] E come sopra l'epistilio di Santa Maria Maggiore, lungo le pareti della navata mediana, corre il fregio a musaico rappresentante le istorie dell'Antico Testamento, così a Nola nelle gallerie laterali di una basilica erano dipinti i racconti della Bibbia. Non

---

[1] Sancti Paulini Nolani Episcopi op. cit., versi 514 e 515.

[2] Bibliografia relativa a Paolino da Nola: Ed. delle opere in Muratori, Verona, 1736; Mai, *Niceti et Paulini script.*, Roma, 1827; Buse, *Paulinus und seine Zeit*, Regensb., 1856; Lagarde, *Paulin de Nole*, Paris, 1877; Ampère, *Hist. de la litt. en France avant Charlemagne*, Paris, 1870; Villemain, *Tableau de l'Éloquence chrétienne au IVe siècle*, Paris, 1876.

doveva però esser comune una simile decorazione figurata per le chiese, poichè San Paolino stesso dice che si adoprava di rado; ma non dovette esser così in seguito. I criterî di San Paolino sono pur quelli che ispirano i consigli di San Nilo

Fig. 188 — Roma. Museo del Laterano (n. 222)

all'eparco Olimpiodoro, il quale, volendo ornare una chiesa, pensava di dipingerla con animali, scene di caccia e di pesca. « Nel *naos,* da ogni lato, scrive invece il Santo, si coprano le pareti con le scene dell'Antico Testamento e del Nuovo, dipinte da un abile artista, così che coloro i quali non sanno di lettere e non possono leggere le Sante Scritture, impareranno le belle azioni degli uomini fedeli a Dio, e saranno stimolati a imitare il nobile esempio di essi che preferirono il cielo alla terra, le cose invisibili alle visibili ». [1]

La pittura assume quindi l'importanza d'un catechismo figurato: i suoi quadri, i suoi compartimenti a fresco, sono pagine della Bibbia e dell'Evangelo, e non pagine staccate, come nelle catacombe, ma completi codici.

Chorici Gazaei *Orationes, declamationes, fragmenta.* Ed. Boissonade, pag. 91-98.

Sin dal IV secolo gli artisti cominciarono a rappresentar fatti dei martiri, secondo l'esortazione di San Basilio, che chiama in suo soccorso i pittori illustri di combattimenti atletici, per far risplendere coi colori il martire Barlaam, l'atleta coronato che egli era stato impotente a descrivere.[1] Tuttavia la realtà non attraeva l'arte cristiana, uscita avvolta nel peplo dalla decorosa scuola dell'arte classica. Non v'erano ancora imagini reali esprimenti i dolori, il martirio, la morte, nè il Crocifisso, nè i fatti della vita degli eroi cristiani. Un

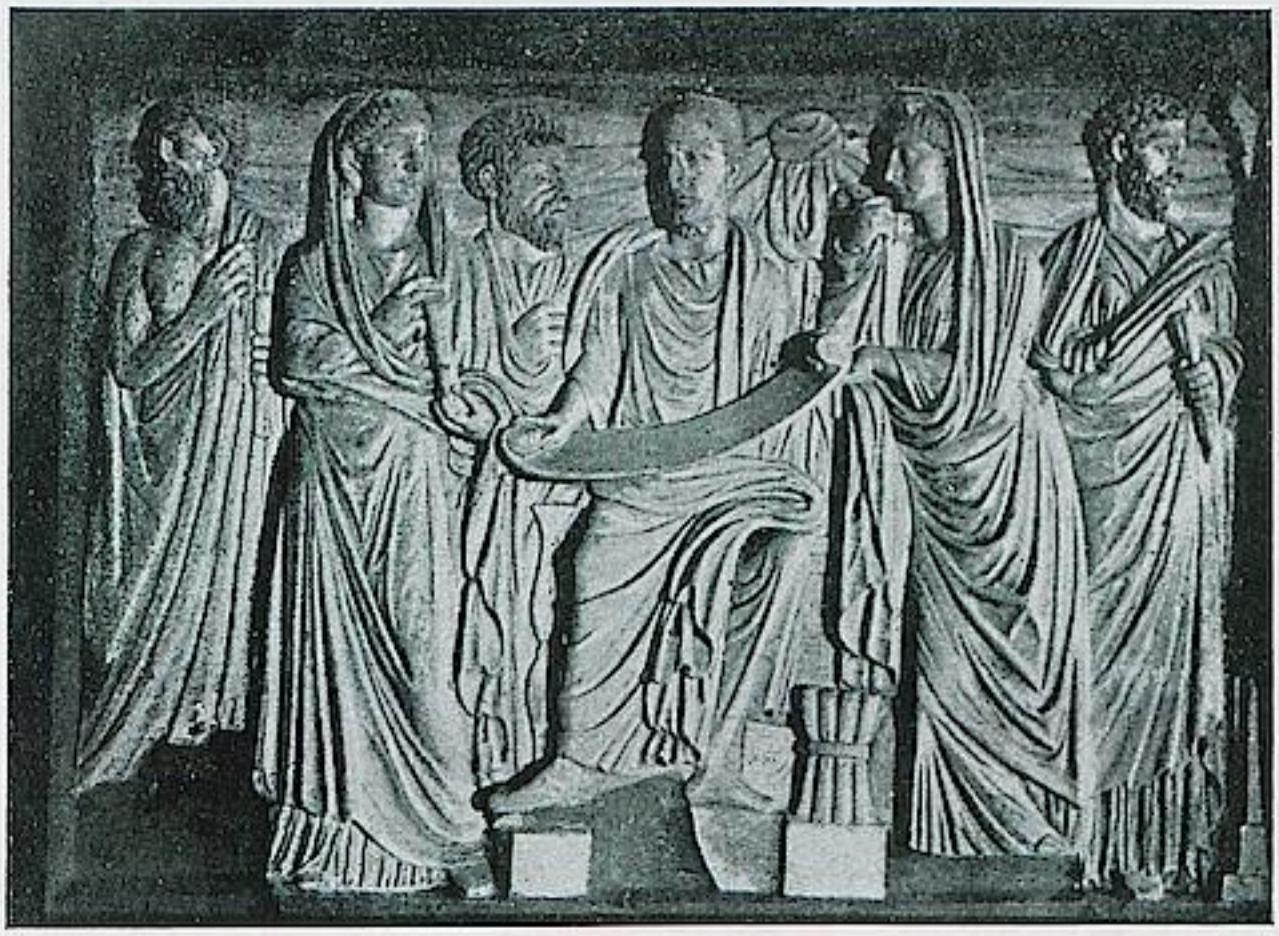


Fig. 189 — Roma. Museo del Laterano, parte profana (n. 16)

affresco venuto in luce nel 1887, sotto la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo al Celio, figura tre cristiani messi a morte sotto il regno di Giuliano l'Apostata, e si vedono ginocchioni, con gli occhi bendati e le mani legate dietro il dorso.[2] Questa

---

[1] Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes*. Paris, 1879.

[2] P. Germano, *Ausgrabungen in Hause der Martyrer Johannes und Paulus*, in *Römische Quartalschrift*, 1888.

può considerarsi una delle prime rappresentazioni del martirio e della morte de' cristiani, perchè l'altra delle catacombe,

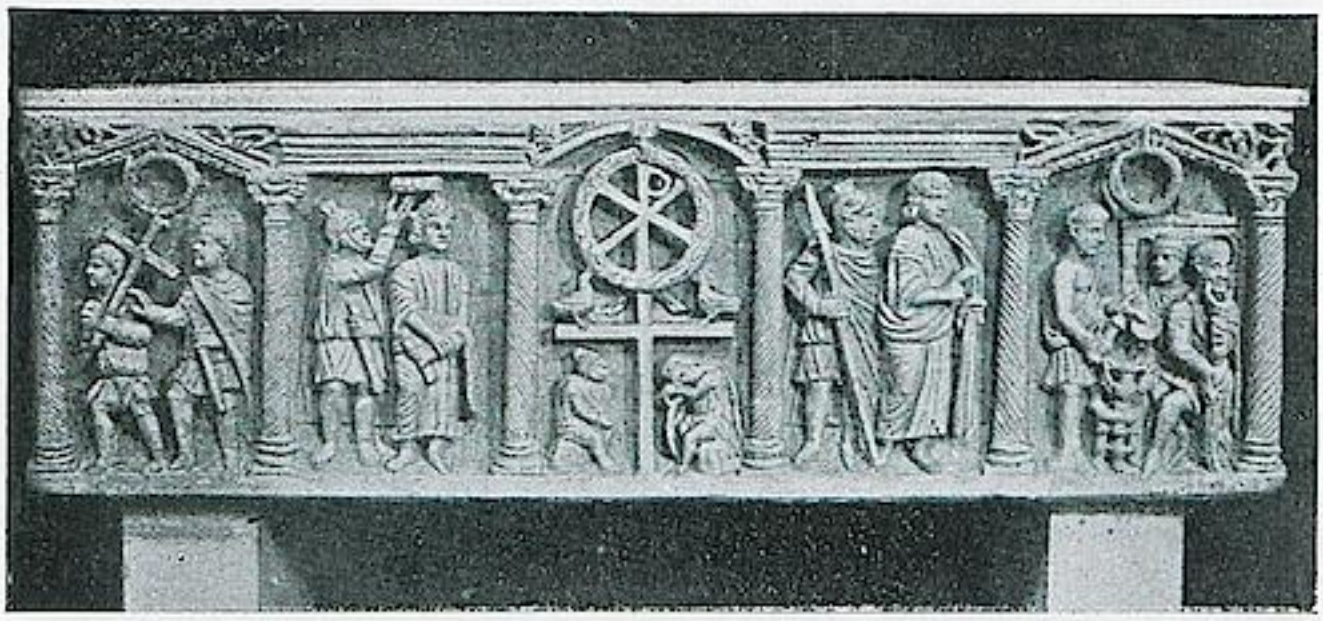


Fig. 190 — Roma. Museo del Laterano (n. 171)

che si è ritenuta per molto tempo quella di un martire innanzi al suo giudice,[1] è semplicemente, come ha dimostrato il Wilpert, la scena di Susanna tradotta innanzi a Daniele.

Il poeta Prudenzio[2] ci dice che inginocchiato nel cimitero d'Imola, innanzi alla tomba di San Cassiano, per

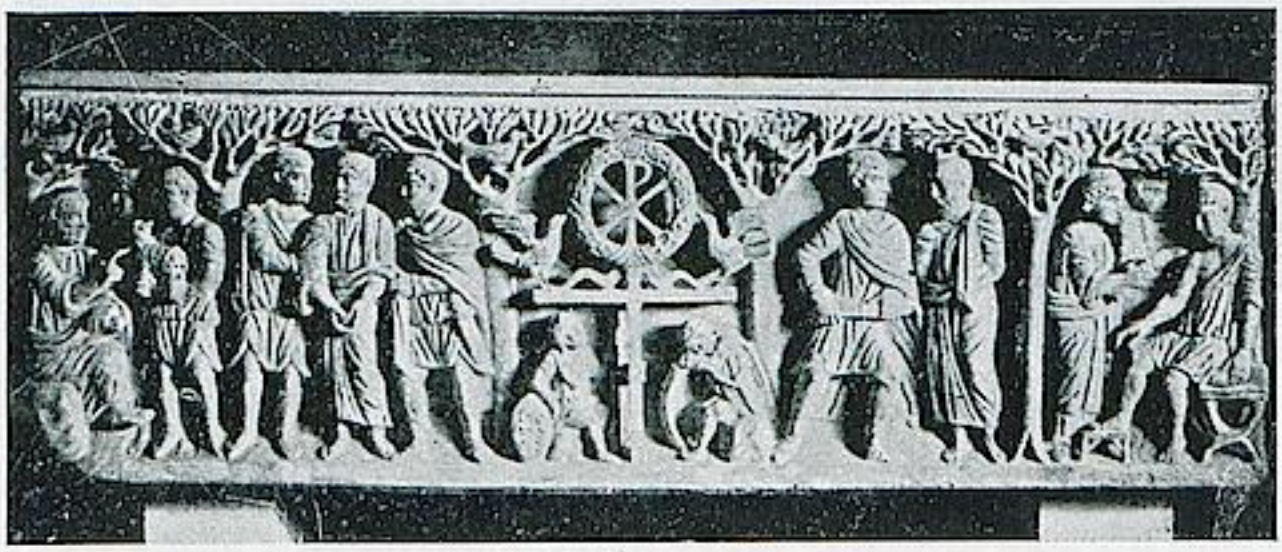


Fig. 191 — Roma. Museo del Laterano (n. 164)

confessarsi delle miserie della sua vita, vide d'un tratto la

[1] De Rossi, *Roma sotterranea cristiana*, tomi II e XXI; Le Blant, *Les persécuteurs et les martyrs*, Paris, 1893, pag. 279.

[2] Inno IX.

imagine del santo martire ferito da innumerevoli piaghe fattegli con lo stilo da' suoi tristi scolari:

Erexi ad coelum faciem, stetit obvia contra
Fucis colorum picta imago martyris
Plagas mille gerens, totus lacerata per artus
Ruptam minutis praeferens punctis cutem.

Descrivendo l'effigie del martire, Prudenzio si abbandonò alla sua fantasia così come vuole il Müntz?[1] O già,

Fig. 192 — Roma. Museo del Laterano (n. 198)

avanzando il tempo, diveniva possibile all'arte di figurare non con sole parole le scene di sangue e di morte? Certo è che in Occidente il martire non è ritratto, per quanto ci è noto, neppure nella prima metà del V secolo, sotto a' flagelli, lacerato dai graffî di ferro, divorato dalle faci ardenti. Sisto III (anni 432-440), come c'insegna la iscrizione che si leggeva

[1] Cfr. nella *Encyclopédie des Sciences religieuses*, tomo X, articolo *Peinture et Iconographie chrétiennes*, pag. 386. Paris, 1881.

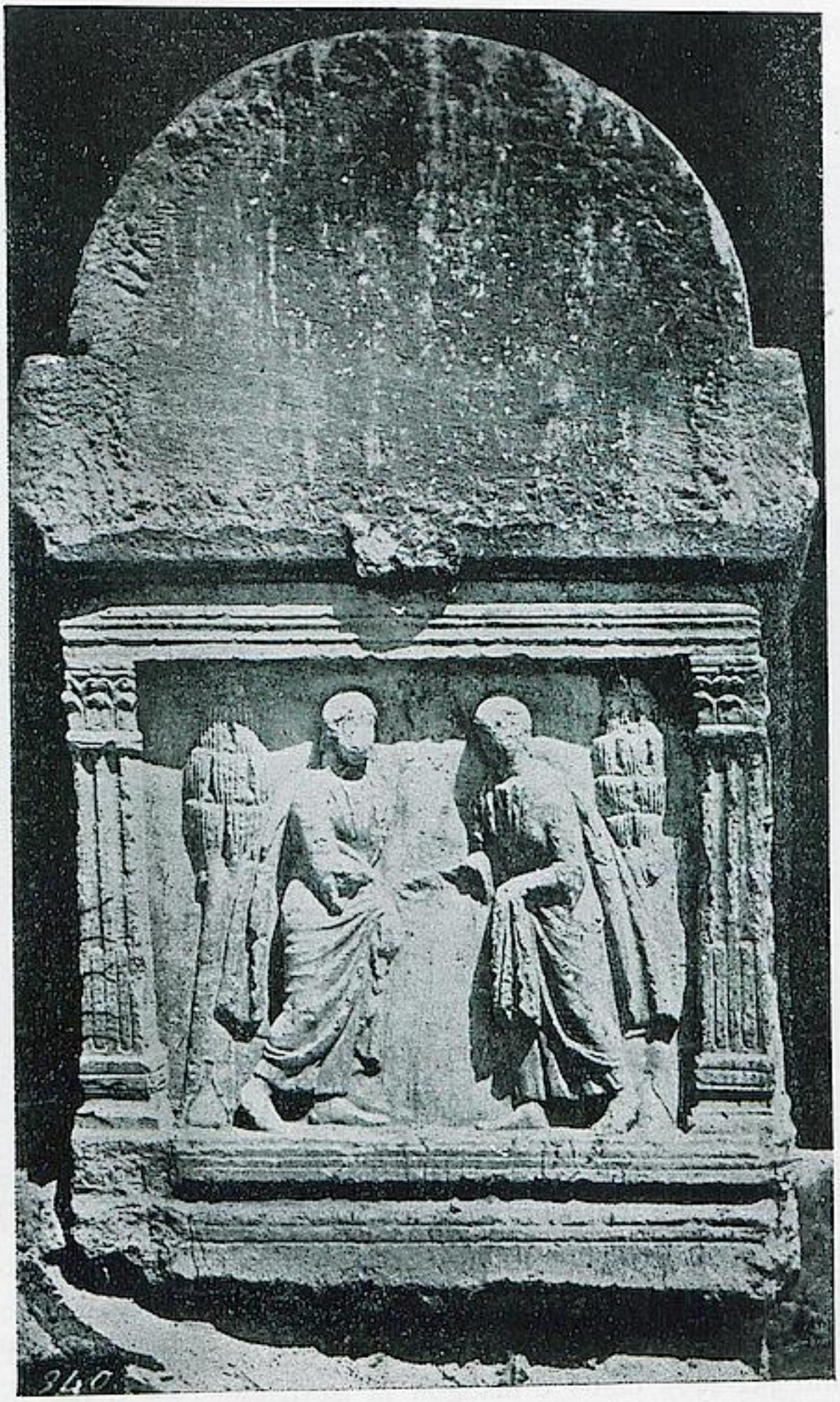


Fig. 193 — Ravenna. Sepolcro di Braccioforte
Sarcofago detto di Eliseo profeta

sulla porta principale di Santa Maria Maggiore,[1] aveva fatto dipingere soltanto sotto i piedi de' martiri i mezzi usati per il loro supplizio. Il ferro, il fuoco, le fiere, le onde, il veleno, divennero così gli attributi della gloria de' beati, e già ne

Fig. 194 — Ravenna. Museo Nazionale. Faccia laterale di sarcofago (altre facce alle figg. 195 e 199)

determinano il tipo, ne disegnano la iconografia, che sarà rispettata religiosamente sino all'età d'oro dell'arte italiana. Come nell'antica, così nella nascente arte, gli attributi e il costume servono alla determinazione de' personaggi, appartengano essi alla storia o alla fantasia. Quando nel secolo XV

---

1 *Virgo Maria tibi Xistus nova tecta dicavi*
Digna salutifero munera ventre tuo
Tu genitrix ignara viri, te denique foeta
Visceribus salvis edita nostra salus.
Ecce tui testes uteri sibi proemia portant
Sub pedibusque jacet passio cuique sua.
Ferrum, flamma, ferae, fluvius, saevumque venenum
Tot tamen has mortes una corona manet.

(De Angelis, *Basilica S. Mariae Majoris*. Roma, 1621).

rivedremo i santi tenere delicatamente i segni del loro martirio come le più care e gentili cose che abbiano, potremo ricordare che furon loro offerti quei segni per la determinazione della storica personalità, allora che mancando veri e proprî ritratti degli eroi della fede, quei segni ne erano il mezzo di riconoscimento e il nome. E quando rivedremo i santi martiri rappresentati con un ramo di palma, ricorderemo che già sin da' primitivi tempi cristiani la palma era segno di vittoria, che i santi nella visione dell'Apocalisse la

Fig. 195 — Ravenna. Museo Nazionale. Faccia laterale di sarcofago (altre facce alle figg. 194 e 199)

tenevano nelle mani, e che agli occhi del popolo, come scriveva Cassiodoro, essa designa i forti atleti come vittoriosi.[1]

L'Oriente procedette prima dell'Occidente a rappresentare il martire, anche nelle sue vicende e nelle sue gesta. San Giovanni Crisostomo testimonia che « i pittori

[1] *Variar.*, I, 28.

rappresentavano tutta la natura, gli uomini, gli animali, gli alberi, la guerra, i combattimenti, i flutti di sangue »;[1] e

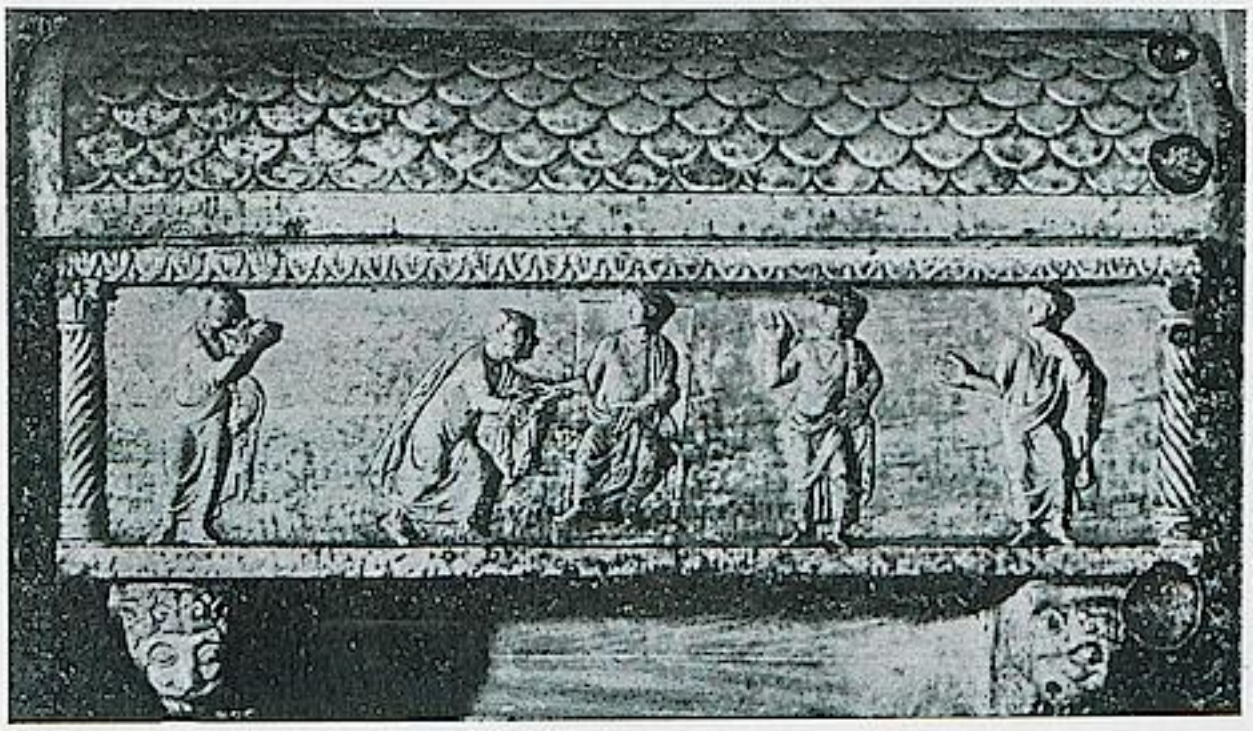


Fig. 196 — Ravenna. Santa Maria in Porto Fuori
Urna del Beato Pietro degli Onesti

San Gregorio di Nissa descrive le pitture in onore di San Teodoro: la sua resistenza, i suoi patimenti, le violenze de' suoi selvaggi tiranni, la fornace ardente, la fine felice dell'atleta e la forma umana del Cristo che presiede alle prove gloriose. « La sua pittura è come un libro vivente; egli ha reso le lotte e i tormenti del martire, e ha il tempio adorno come prato dolce e fiorito ».[2]

La più importante testimonianza sulla rappresentazione del martirio e della morte di beati in Oriente è stata raccolta dal Bayet, in un sermone di Sant'Asterio d'Amasea. È una descrizione delle pitture che ritrassero il supplizio di Sant'Eufemia. « Il giudice, seduto sul seggio, guarda la vergine con aria feroce. L'arte difatti, quando vuole, sa dipingere la collera, anche sopra una materia inanimata. Da presso sono i satelliti, la folla dei soldati, gli scriba con le tavolette e lo stilo. Uno di essi sospende di scrivere e si volge vivacemente alla vergine, come se le ordinasse di rispondere a

[1] Hom. in Ps. IV.
[2] *Orat. in S. Theodorum* (Migne, tomo III, pag. 738 e segg.).

voce più alta, per timore di non intender bene e di cadere in qualche errore nel processo verbale. Eufemia porta vesti scure, e il pallio, segno della filosofia. Il pittore le ha dato un'amabile fisonomia; a me la sua anima pareva abbellita dalle sue virtù. Due soldati la conducono al giudizio; uno cammina innanzi e la trascina, l'altro di dietro la spinge. Il pudore si unisce al coraggio nel portamento della vergine: ella china il capo, come arrossendo d'esser guardata dagli uomini, ma sta senza timore... Altra volta ammirai come

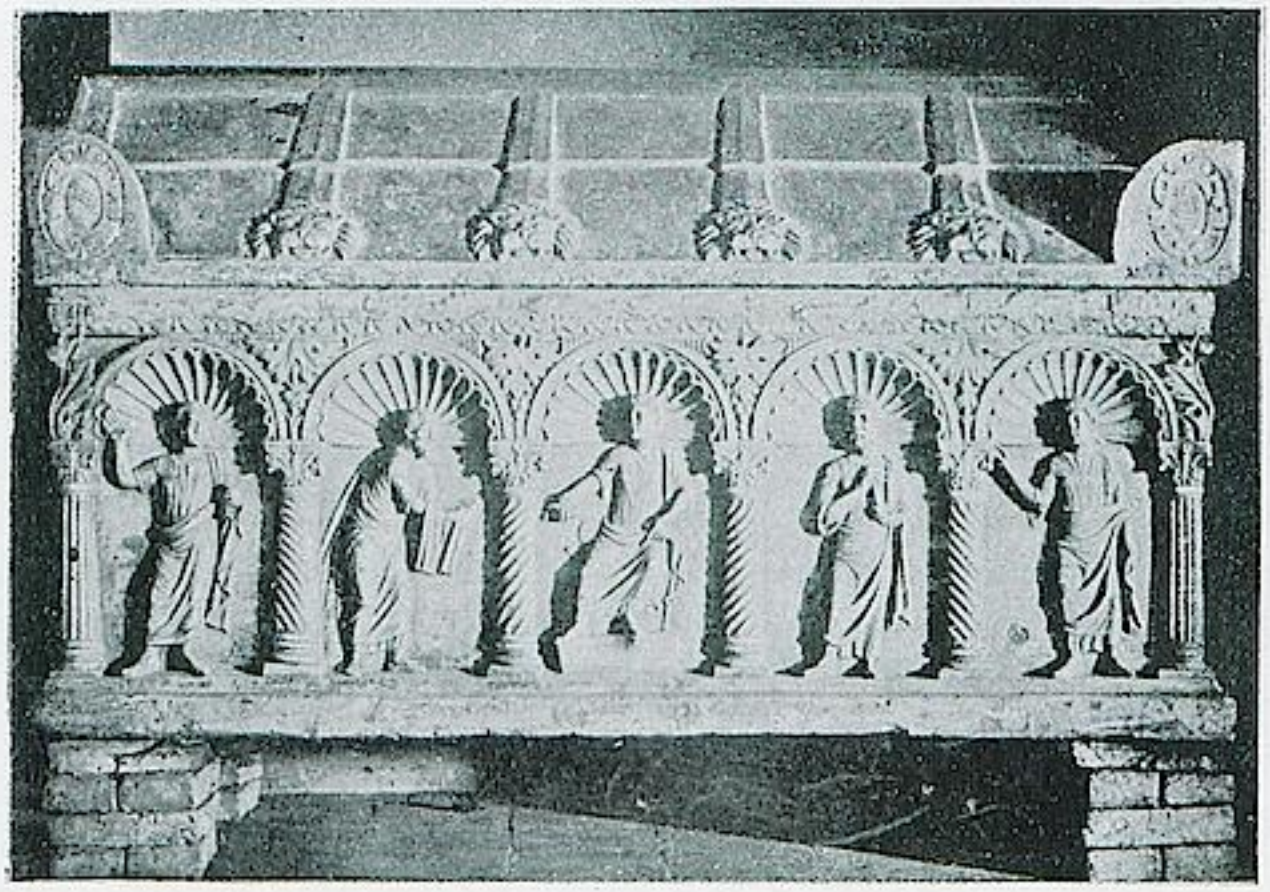


Fig. 197 — Ravenna. Chiesa di San Francesco

certi pittori abbiano rappresentato la storia di Medea,[1] e come la pietà e la collera si uniscano sul suo volto, quando

[1] Probabilmente la Medea di Timomaco, che Ausonio così cantò (XCII, *In Medaeae imaginem*):

Medaeam vellet cum pingere Timomachi mens,
Volventem in natos crudum animo facinus,
Immanem exhausit rerum in diversa laborem,
Fingeret affectum matris, ut ambiguum.
Ira subest lacrymis, miseratio non caret ira.
Alterutrum videas, ut sit in alterutro.
A Cunctantem satis est; nam digna est sanguine mater
Natorum; tuer non dextera, Timomache.

(Decii Ausonii *Epigrammata*, in Migne, *Patr. lat.*, 19).

sta per uccidere i figli; un occhio esprime il furore, l'altro tradisce la madre pronta a ritrarsi inorridita del delitto. Ora io ho riportato la mia ammirazione sulla pittura di cui parlo, e sono stupito del talento dell'artista che, mescolando i sentimenti meglio ancora de' colori, ha temperato l'uno con l'altro, il pudore e il coraggio, virtù che per loro natura sembrano contrarie. Più lontano, nel seguito della pittura, i carnefici vestiti semplicemente di tunica compiono il loro ufficio: l'uno di essi, presa la testa della vergine, la rovescia all'indietro, e la tiene così immobile esposta alle torture; l'altro le strappa i denti. Si vedono gli strumenti del supplizio: una tanaglia e un martello. Ma qui mi assale il pianto e il dolore mi tronca la parola, perchè il pittore ha reso così distintamente le gocce del sangue, che sembra vederlo realmente scorrere, e che gli spettatori s'allontanino tra i singhiozzi dallo spettacolo. Poi si vede la vergine in carcere, sola, seduta, in abito di lutto: ella tende le mani al cielo e invoca tra i dolori Iddio. Mentre prega, sopra la sua testa appare il segno che i cristiani hanno l'abitudine di adorare e rappresentare; e ciò penso sia il simbolo del martirio che sta per subire. Di fatti, lì vicino, il pittore ha collocato un rogo acceso che spande qua e là le fiamme rossastre e dense; nel mezzo sta Eufemia con le mani volte al cielo. Il suo viso non mostra alcun dolore, ma piuttosto la gioia di fuggire verso la vita immateriale e felice ».[1]

Questa descrizione ci avverte che l'arte era ancora padrona dei suoi mezzi, e se ne serviva per rendere l'espressione dei sentimenti. Il contrasto che i pagani avevano saputo spiegare sul volto di Medea, i pittori cristiani sapevano esprimere nella martire, rinnovando, come insegnava Cassiodoro, « le opere antiche senza copiarne i difetti, e facendo raggiare il glorioso riflesso del tempo antico ». Non si rifuggiva dai crudi mezzi della realtà per avvivare la

[1] *Homil. in laudem S. Euphemiae* (Migne, pag. 334 e segg.).

rappresentazione, movere sino alle lacrime i fedeli. La storia della martire si scinde in tanti episodî, che il pittore riproduce:

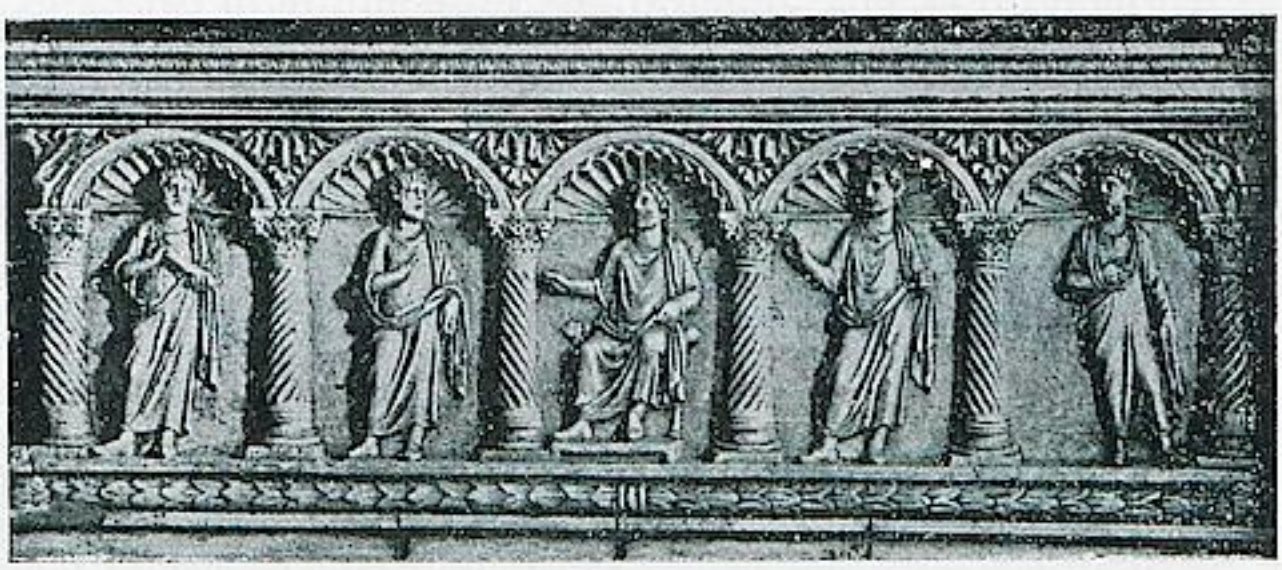


Fig. 198 – Ravenna. Chiesa di San Francesco

nei cicli delle leggende si determinano i punti culminanti, si estraggono motivi artistici, si scelgono i momenti più vivi per l'efficacia della rappresentazione; e ne nasce il riassunto storico che colpisce coi segni e coi colori la immaginazione

Fig. 199 – Ravenna. Museo Nazionale. Fronte di sarcofago
(altre facce alle figg. 194 e 195)

popolare. La pittura s'incammina alla creazione dell'epopea cristiana.

Anche dalla descrizione di Sant'Asterio d'Amasea si può indurre che la pittura in una stessa scena rappresentava diversi momenti di un'azione. L'arte non teneva

troppo conto dell'unità di tempo e di luogo. Per riunire in breve spazio le scene che dovevano richiedere ampio campo per il loro pieno svolgimento, per esigenze decorative, quindi, si era ricorso alla convenzione di riunire diversi episodî in uno, di ripetere la figura del personaggio più volte sopra uno stesso fondo. Questo metodo di semplificazione, di riassunto, senza spazî intermedi, senza linee di divisione, si

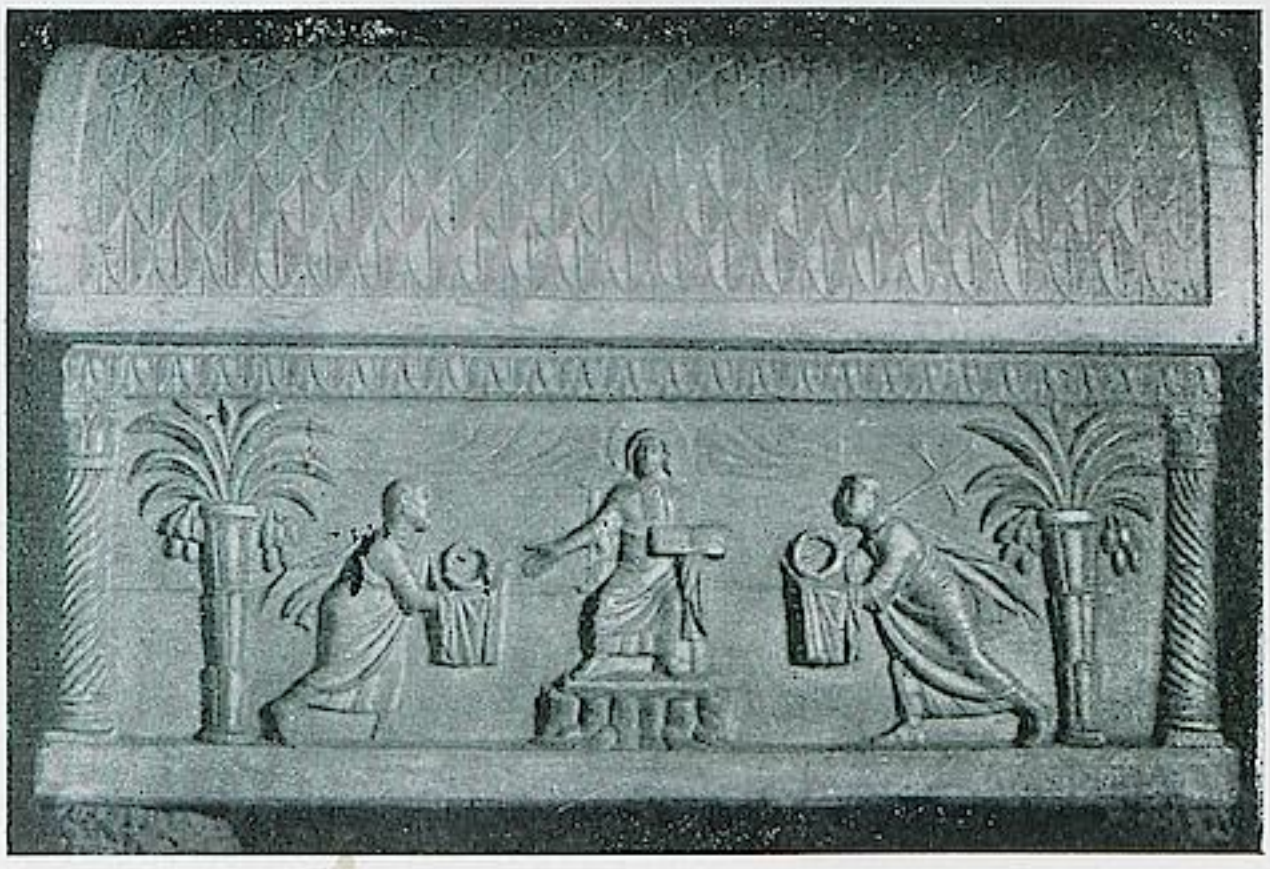


Fig. 200 — Ravenna. Cattedrale. Urna di San Rinaldo

trova nella scuola che seguì Apelle e Protogene, nelle pitture campane, nelle descrizioni di Filostrato. L'arte dei bassi tempi esagerò il metodo degli antichi, e come la letteratura si preparava a comporre la *summa* del sapere, la pittura e la scultura addizionarono episodî, scene svariatissime, lontane di tempo e di luogo, in breve tratto, in uno stesso riquadro. Anche là dove si tiene una disposizione delle rappresentazioni a zone, e con una linea si separano le scene, come ne' musaici della navata mediana di Santa Maria Maggiore, si vede lo stesso personaggio replicatamente in una medesima zona. Tale convenzione continuerà ne' secoli, anche

dopo che il Vasari troverà a ridire sull'artificio del Ghiberti nel comporre le porte del Paradiso.

Il bisogno di assiepare rappresentazioni portava necessariamente allo studio di distinguere le figure tra loro con tutti i mezzi suggeriti dalla storia e con la varietà de' costumi locali. Avvicinandoci perciò ai bassi tempi, vi è una

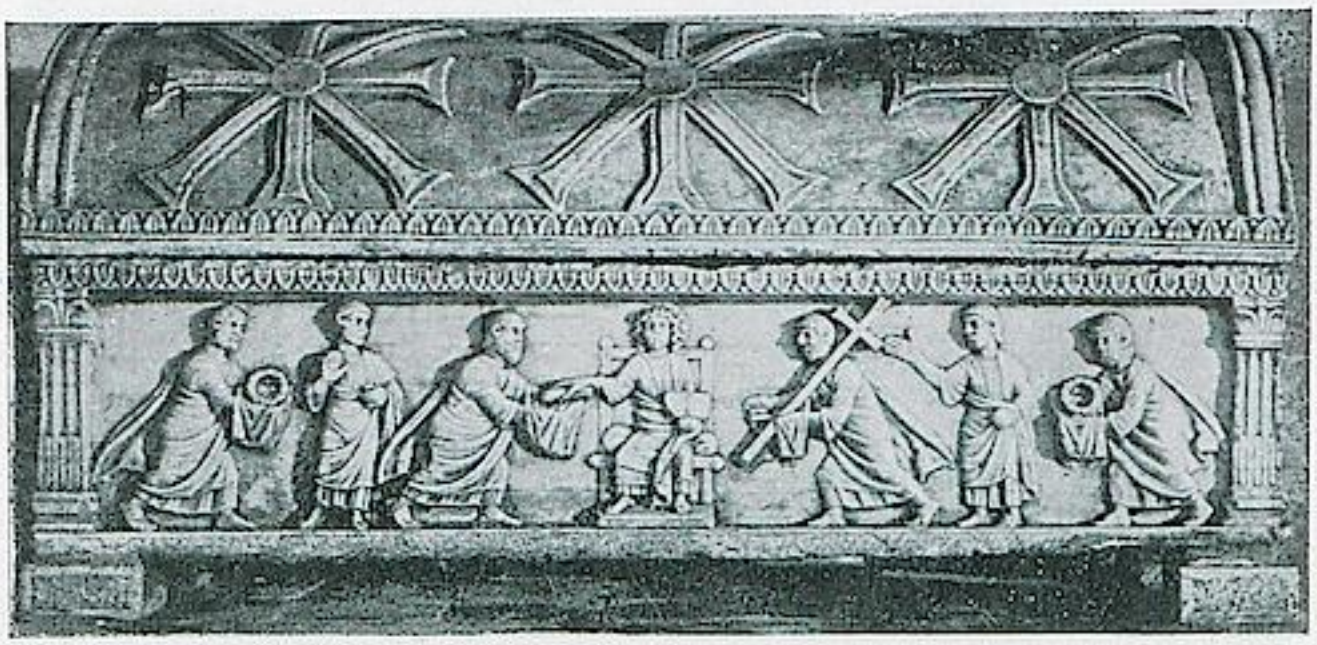


Fig. 201 — Ravenna. Sant'Apollinare in Classe
Arca detta dei dodici Apostoli

ricerca di verità storica meno trascurata forse di quella che si avesse in antico; lo vediamo ne' musaici di Santa Maria Maggiore, nel costume persiano dei Magi e nella cattedra di Massimiano a Ravenna, là dove sono rappresentati i pastori israeliti, i mercanti che comprano Giuseppe dai fratelli, gli Egiziani, ecc.

* * *

La pittura decorativa continuò a ripetere le forme già invalse, e imitò talvolta i tappeti che si stendevano tra gli intercolonnî, tra i vani delle finestre, lungo le pareti. Ne abbiamo un saggio ne' musaici della basilica di Giunio Basso (fig. 41).

Nelle basiliche cristiane, innanzi alle porte, erano candide cortine, e sulla soglia della basilica di San Felice a Nola:

Aurea nunc niveis ornantur limina velis. [1]

[1] *Poemata*, XIV, 98.

Asterio vescovo di Amasea, nel Ponto, descrive i tessuti fabbricati nelle officine del secolo IV: « In quei drappi vedi leoni, pantere, orsi, tori, cani, selve, sassi, cacciatori, tutto insomma quanto sa fare la maestria dei pittori intesa ad imitar la natura. Nè le pareti solo e le case ne sono adorne, ma altresì le persone nelle tuniche e sopra queste nei pallî ».[1] Tali tessuti che adornarono le chiese cristiane, li vediamo anche stesi sotto le figure sedute sui sarcofagi romani, esempio in uno del Campidoglio.[2] Era naturale, quindi, che la pittura e il musaico cercassero d'imitare il vero o di produrne la illusione, dipingendo *vela* preziose, *parature* fiorite, tappeti alessandrini. E tal sistema decorativo resterà

Fig. 202 — Ravenna. Cattedrale. Urna di San Barbaziano

tradizionale nell'arte, anche quando con l'andar del tempo le *vela* più di rado saranno appese sulle porte delle chiese, nelle aule interne dei principi e nei santuarî. Nel basso delle

[1] Asterii Amaseae episc. *Homil. de Divite et Lazaro.* Ed. Combesis. Parisiis, 1648.

[2] De Rossi, *Della basilica di Giunio Basso console sull'Esquilino,* in *Bullettino,* 1870-71.

pareti degli oratorî, come in quello de' Colonna a Riofreddo (1422), e sotto gli scompartimenti figurati delle cappelle (esempio la cappella Sistina) le *vela* tenute da anella si stenderanno lungo le pareti sontuosamente, imitando i damaschi fioriti.[1]

La pittura decorativa sopra quei drappi figurati soleva rappresentare Eroti o *Cupidines*, maschere comiche, scene di gladiatori. Se la stanza dell'edificio era destinata ad uso funerario, gli Eroti si arrampicavano tra i meandri della vite e raccoglievano nelle corbe i grappoli maturi; il che ci spiega come nel cimitero di Domitilla, in un cubicolo di quello di

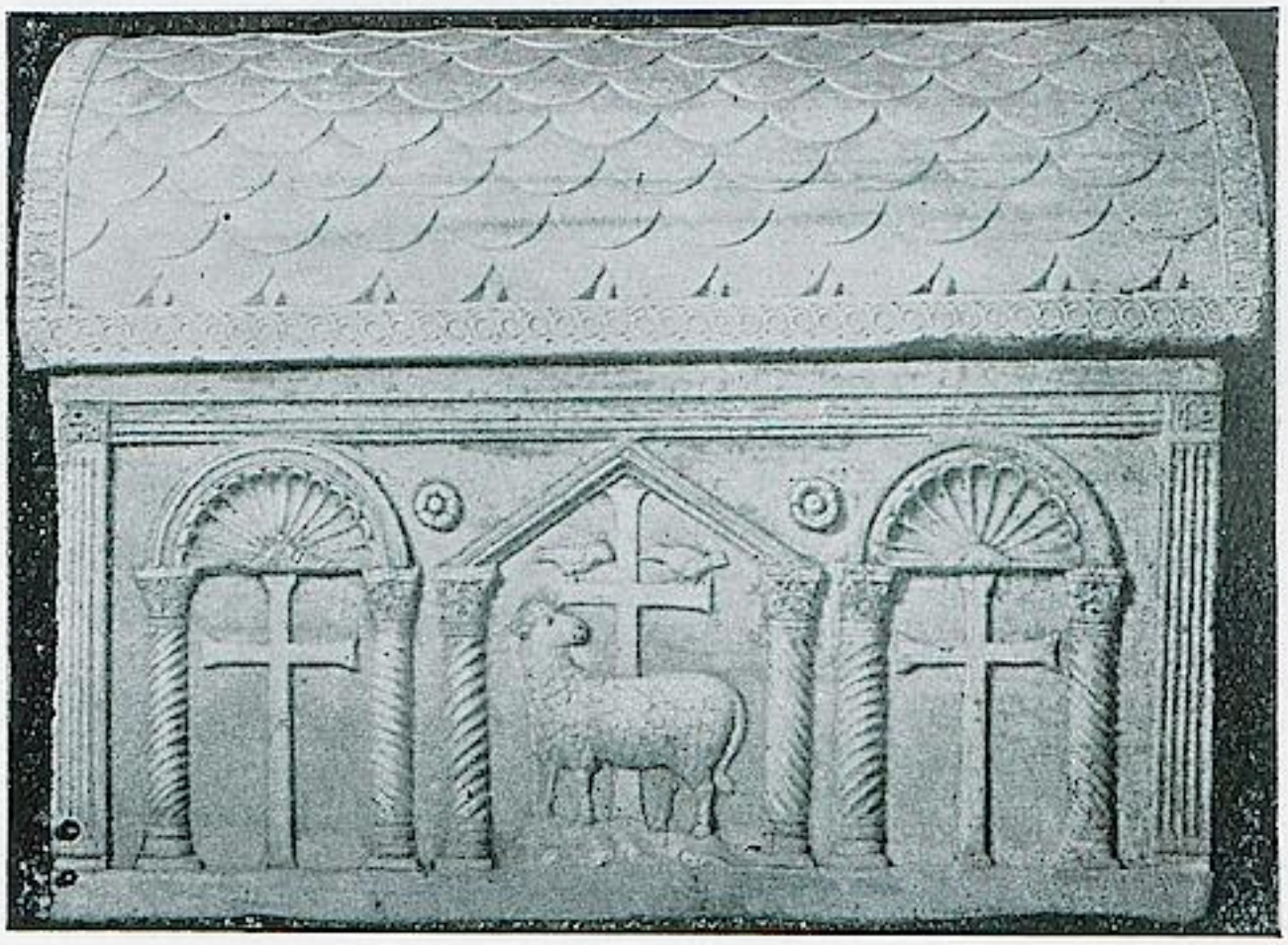


Fig. 203 — Ravenna. Mausoleo di Galla Placidia. Urna di Onorio

Pretestato e sopra un arcosolio in quel di Calisto, i cristiani rappresentassero le scene di vendemmia.

Negli edificî ad uso termale i pittori traevano i motivi dalle piante e dagli uccelli acquatici; e non mancavano i genietti nuotanti, sulle barchette, alla pesca.

[1] Sui *vela* cfr. De Rossi, *Bull. arch. crist.*, 1871; De Waal e Swoboda, in *Römische Quartalschrift*, 1888 e 1892; Beissel, in *Zeitschrift für christl. Kunst*, 1894.

Nelle pitture descritte da Filostrato gli Eroti circondano la palestra, personificano varie fasi della lotta, maneggiano la sega nell'officina di Dedalo; si divertono come fanciulli in un orto consacrato ad Afrodite, saltano sugli alberi di ramo

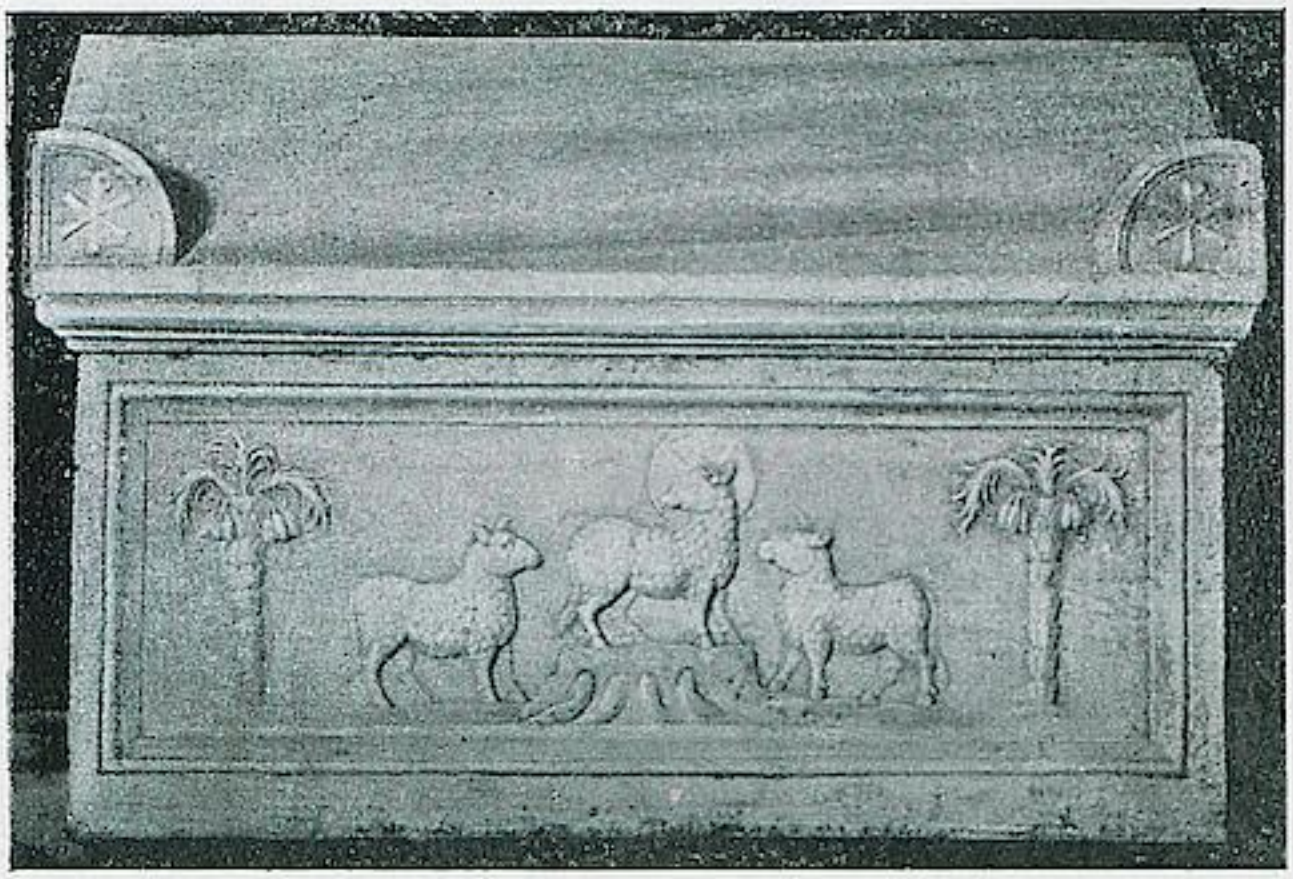


Fig. 204 — Ravenna. Mausoleo di Galla Placidia. Urna di Costanzo Augusto

in ramo, raccolgono mele, ne riempiono le corbe. « Gli Amori, scrive il sofista greco, fanno la raccolta dei pomi, come tu vedi; non stupirti del loro numero, perchè questi figli delle Ninfe, che governano tutti i mortali, sono innumerevoli quanto i desiderî umani ».[1]

Tutti quegli Eroti, Cupidi, genietti, con ali di uccello, tutelari degli uomini, *Junones* con ali di falena, tutrici delle donne, formavano il cornucopio artistico dei bassi tempi. Del grande tronco dell'arte classica restavano solo le schegge, delle grandi rappresentazioni divine ed eroiche solo le figure accessorie.

I cristiani stessi non isdegnavano di ripetere quei motivi d'arte divenuti comuni, eleganti parole senza alcun significato

[1] Cfr. la poesia su gli *Amori*.

speciale. Leggesi che i Santi Quattro Coronati, artefici cristiani, scolpirono per l'imperatore Diocleziano alcune conche ornate con l'immagine della Vittoria, con quella di genî ed anche con l'altra del Sole sul cocchio tirato da quattro cavalli; ma che, rifiutatisi di fare, d'ordine dell'imperatore stesso, un Esculapio da mettersi in un tempio pagano, furono gettati entro casse di piombo nel Danubio![1]

Quella folla di Eroti continuerà a popolare le arti romaniche; li ritroveremo danzanti nei pulpiti, e, divenuti graziosi angioletti, sonare il liuto nelle basi dei troni della

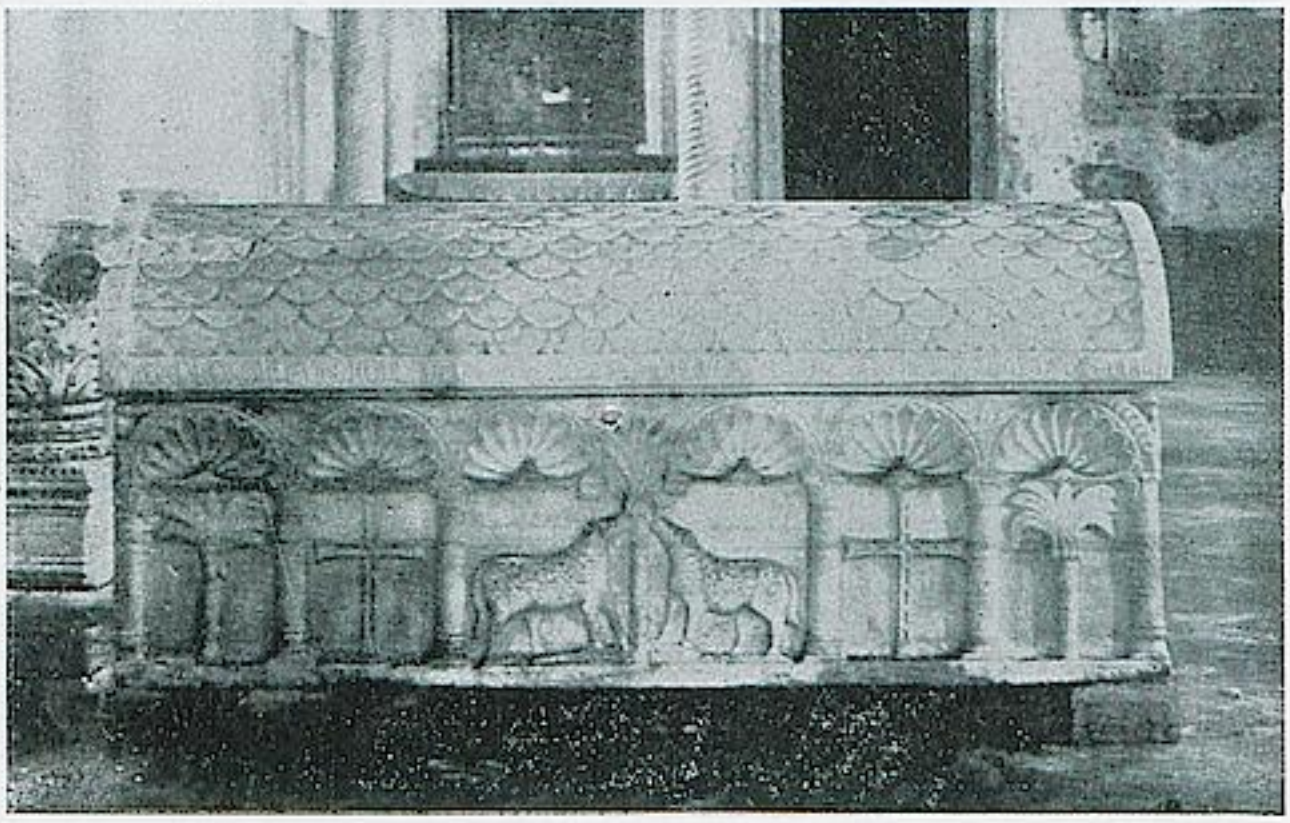


Fig. 205 — Ravenna. Sant'Apollinare in Classe. Arca di Giovanni V

Vergine, coronare le arche sepolcrali, rivivere pieni di gaudio nel castello, nel palazzo signorile e nella chiesa.

La fauna artistica nella decorazione è ristretta specialmente agli uccelli, che meglio si prestavano a ornare le volte, a riempire gli spazî delle volute delle piante, de' meandri tra i pampini o de' vuoti lasciati per l'incurvarsi degli encarpi. Ne' musaici de' pavimenti stessi volano gli uccelli; ed ebbero

[1] Vattenbach, *Untersuchungen zur röm. Kaisergeschichte*, t. III, 324; De Rossi, *I Santi Quattro Coronati e la loro chiesa sul Celio*, in *Bull. di arch. crist.*, 1879, pag. 45-79.

ammiratori e imitatori le colombe di Soso di Pergamo, così descritte da Plinio: « Mirabilis ibi columba bibens et aquam

Fig. 206 — Ravenna. Sant'Apollinare in Classe

umbra capitis infuscans; apricantur aliae scabentes sese in canthari labro ». [1] Il motivo pittorico del volatile che beve e dell'altro che avendo bevuto alza il becco, si rivedrà anche

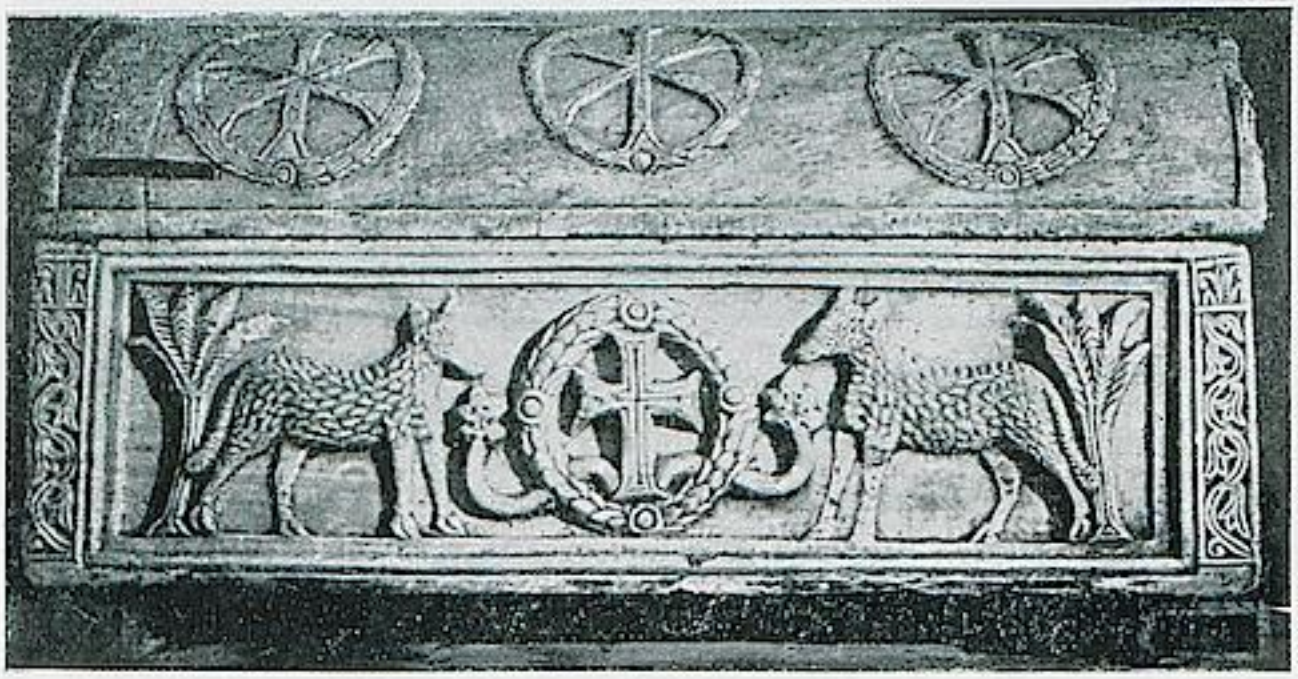


Fig. 207 — Ravenna. Sant'Apollinare in Classe

nella scultura medioevale mirabilmente espresso, ad esempio, nell'ambone di Sessa.

[1] Plinio, XXXVI, 184.

Fra tutti gli uccelli, il più caro ai decoratori romani è il pavone, che fu creduto incorruttibile [1] e divenne simbolo dell'immortalità.

Dai due mirabili pavoni di bronzo dorato che oggi si vedono nel cortile della Pigna nel palazzo Vaticano e che probabilmente adornarono il cancello del mausoleo di Adriano,

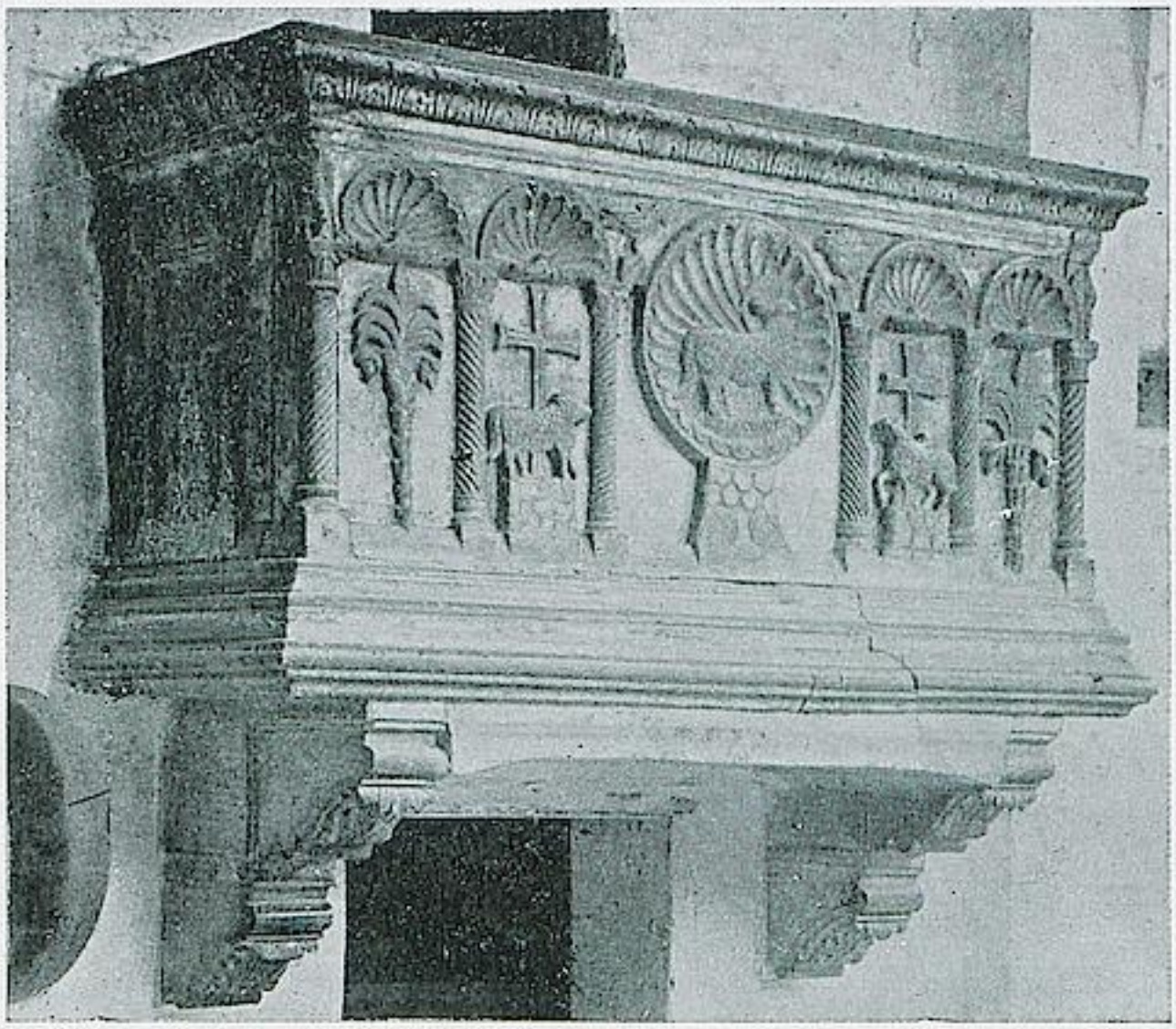


Fig. 208 — Padova. Sant'Antonio. Monumento della famiglia Bebi

sino al pavone medioevale del Museo cristiano di Brescia, si hanno continui saggi dell'amore con cui venne figurato il superbo volatile. Nelle catacombe esso sta vicino ai cantari, tra i fiori; ne' musaici splende di sovrana bellezza.

La flora artistica nella decorazione trasse dal *viridarium* piante e fiori per tesserne ghirlande, festoni, corone, e riempirne le corbe dei genî. La pittura trae dalla scultura e

[1] Sant'Agostino, *De civit. Dei*, l, XXI, c. 4.

predilige la bella pianta d'acanto col greve e grosso gambo florifero a spira, vestito di lunghe foglie e di fiori, che forma il *floriferum nemus Paradisi,* [1] e formerà gli alberi di Jesse e della vita, annidanti nelle loro volute le generazioni, i profeti, i santi, intorno alla Vergine e al Cristo. Le piante divengon simboliche, e talvolta prendono anche l'anima. La palma obbedisce ai cenni del divin Bambino, come si legge nell'apocrifa « Storia della Natività di Maria e dell'infanzia del Redentore »; e curva i rami per offrire datteri alla Vergine. Già in antico, in un quadro descritto da Filostrato, un

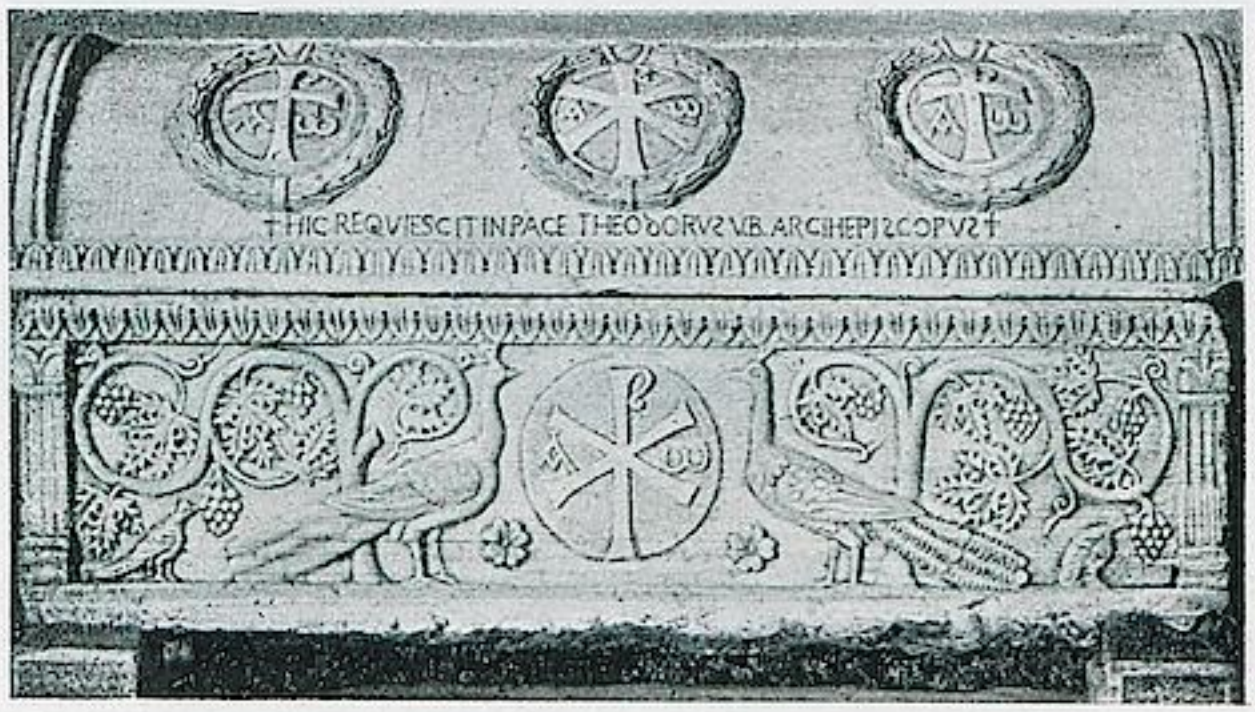


Fig. 209 — Ravenna. Sant'Apollinare in Classe. Arca di San Teodoro

albero mascolino di palma piantato sopra una riva per raggiungere la palma femminile erta nella riva opposta, si abbassa amorosamente, passa il fiume, e non potendo ancora raggiungere l'amica lontana, si stende servilmente e diviene un ponte.

La viola, il giglio e la rosa divengono pure emblemi: il fiore dei fedeli il primo, delle vergini il secondo, il terzo delle sante vedove; e la rosa porporina, che le favole antiche facevano spuntare dal sangue di Adone, simboleggiava quello dei martiri. [2]

---

[1] San Paolino, epistola XXXII.

[2] Le Blant, *Les Martyrs*. Paris, 1893, pag. 94.

Le forme geometriche della decorazione composero spesso nastri variopinti, intrecciati in varî punti, ora a due, ora a tre, ora a quattro capi, formanti come strisce di grosse cortecce curvate e strettamente intessute. Nei più antichi i nastri

Fig. 210 — Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo. Transenna

sono disposti a linee spezzate; nei meno antichi si svolgono a linee ondulate, si curvano, girano in tondo, formano nell'unirsi, come per l'accavallarsi di due serpi, alternativamente ora un piccolo e ora un grande cerchio. Altre volte nella pittura e ne' musaici si osservano intrecci, nodi formati da catena d'anelli, stelle a sei e otto punte costituite da listelli intrecciati, or retti, or curvi, or mistilinei, come poi si vedranno in tutto il medio evo, e come sul fondo di un caleidoscopio nei Cosmati. [1]

* * *

La letteratura precorse le arti rappresentative. Prima che queste diano figura alle immagini della fantasia dei poeti,

---

[1] Mazzanti, *La scultura ornamentale romana nei bassi tempi*, in *Archivio storico dell'Arte*, II, fasc. I, II e III, 1886.

bisogna ch'esse si riflettano attraverso le anime e si fissino nella coscienza popolare.

Il dramma del Giudizio finale, quale lo svolse Sant'Efrem, l'apostolo dei popoli di Siria, commosse solo dopo secoli Nicola Pisano e i pittori del Camposanto di Pisa, che, come Sant'Efrem, principalmente ai potenti fecero subire le pene infernali, e scaldarono degli affetti della famiglia e della terra gli uomini innanzi al tribunale di Dio.

Quando Sant'Efrem rappresentò le anime cristiane innanzi al giudice eterno, e, enumerati i vizî della società, domandò come saranno interrogati i colpevoli: « I pastori delle anime — si fece rispondere da' suoi discepoli — i vescovi, i principi saranno interrogati per sè stessi e i loro seguaci, e dovranno dar conto del deposito spirituale confidato loro dal Sommo Pastore. Se per la negligenza del vescovo e del principe una pecora si perde, il suo sangue sarà richiesto ad essi, come se lo avessero versato con le loro mani... Re e principi, ricchi e poveri, piccoli e grandi, saranno interrogati sulle proprie azioni... Quando

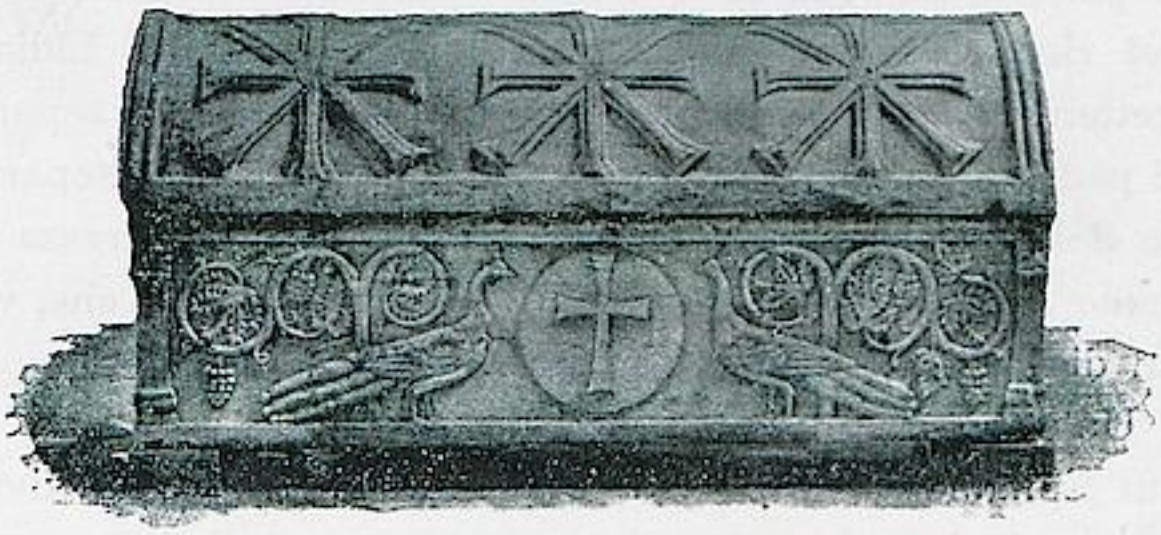


Fig. 211 — Ravenna. Sant'Apollinare in Classe

tutti saranno bene esaminati e le loro opere verranno messe in evidenza innanzi agli angeli e agli uomini, Iddio separerà gli uni dagli altri, come il pastore distingue gli agnelli dai capri... Si vedranno splendere quelli che avranno obbedito ai comandamenti di Dio, i misericordiosi, gli

amici dei poveri, gli orfani, gli uomini ospitali, coloro che sollevarono sofferenti e moribondi... Iddio li porrà alla sua destra; ma quelli che furono inutili per il bene, gli orgogliosi, gli sregolati, gl' insolenti che han perduto il tempo favorevole alla penitenza, quelli che han trascorso la vita

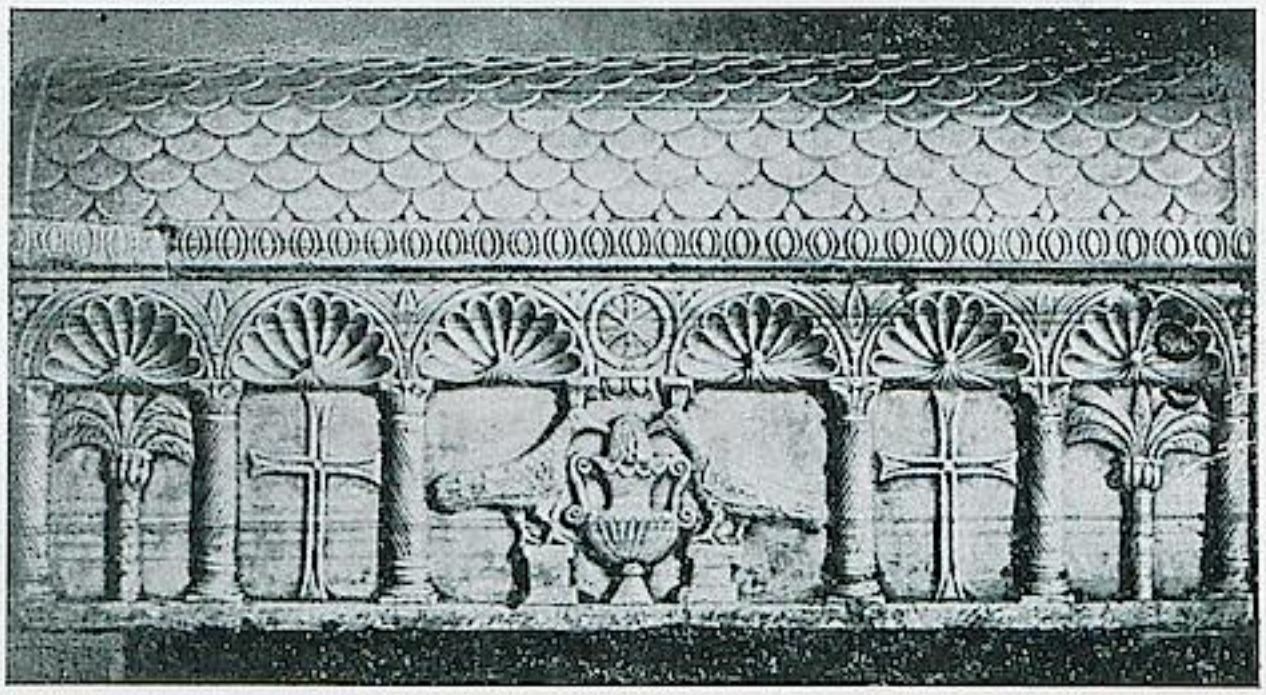


Fig. 212 — Ravenna. Sant'Apollinare in Classe. Arca dell'arcivescovo Giovanni

nel piacere, nell'ebbrezza, e sono stati duri di cuore, come quel ricco che non s'impietosì mai per Lazzaro, Iddio li rigetterà alla sua sinistra... Allora i figli saranno separati dai padri, gli amici dagli amici; allora la sposa sarà separata con dolore dallo sposo, per non aver serbato la purezza del talamo nuziale; allora saranno rigettati pure quelli che, vergini di corpo, non hanno avuto pietà ».[1]

Un'altra rappresentazione disegnata nel secolo IV da Sant'Epifanio, la discesa di Cristo all'Inferno, è ravvivata da splendori di fantasia, che solo dopo secoli avranno riscontro nelle composizioni pittoriche. E più tardi vedremo dipinto il Cristo negli oscuri regni della morte, recante le armi della croce come un vittorioso, e prendere per mano il padre Adamo.

---

[1] SANCTI EPHRAEM *Oper.* t. II, pag. 378. — Cfr. VILLEMAINE, *Éloquence chrétienne au IVe siècle*. Paris, 1876.

« Quelle dimore chiuse e senza sole, scrive Epifanio, quelle caverne echeggiarono del rumore della venuta del Cristo con il suo divino corteo, a capo del quale camminava Gabriele, come quello che ha per costume di portare agli uomini le liete novelle. La sua voce, forte come il ruggito del leone, volge quest'ordine alle potenze nemiche: Togliete le porte, o voi che costì comandate; e di subito un capo gridò: Via, o porte eterne! Le Virtù dissero alla loro volta: Ritiratevi, o guardiani perversi. E le Potenze gridarono: Rompetevi, o catene indissolubili. Poi un'altra voce: Siate confusi di vergogna, implacabili nemici! E un'altra: Tremate, ingiusti tiranni! Allora, per lo splendore dell'invincibile esercito del Re onnipotente, un brivido, un disordine, un terrore lamentevole cadde sui nemici di Dio; e per quelli che erano nell'Inferno si fece tosto un abbassamento di tenebre nell'abisso; e sembrò che una pioggia di lampi abbagliasse dall'alto le potenze infernali, che udivano echeggiar come tuoni le parole degli angeli e le grida dell'esercito... Allorchè il Signore penetrò nel più profondo dell'abisso, Adamo stesso, quello che, nato il primo, era più

Fig. 213 — Ravenna. Sant'Apollinare in Classe. Arca di San Teodoro

innanzi nel regno della morte, inteso il grido del Signore che si recava a visitare i prigioni, si volse verso quelli che

erano incatenati con lui, e disse loro: Ascolto il passo di alcuno che avanza verso noi. Se qui si degna discendere,

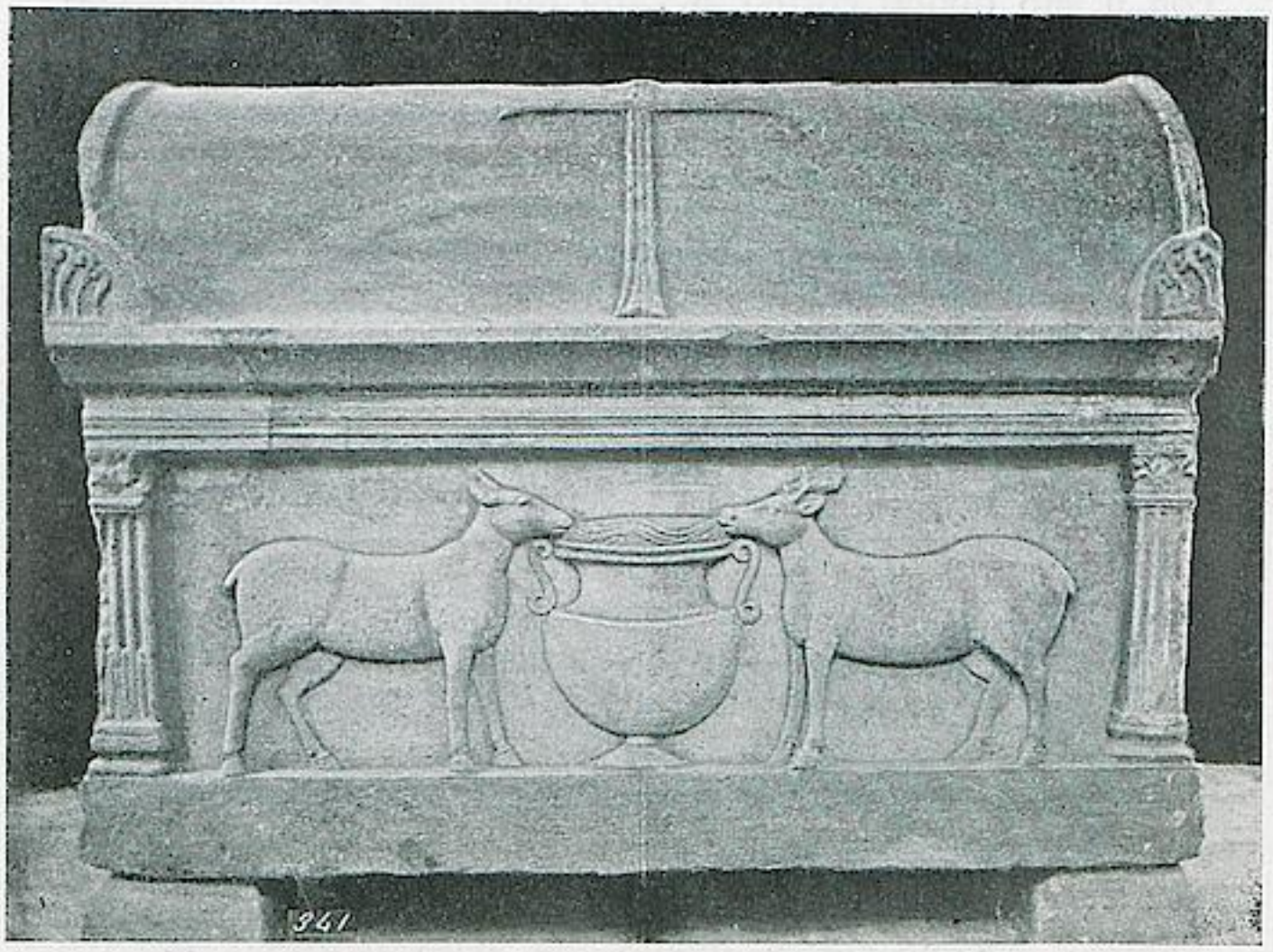


Fig. 214 — Ravenna. Sepolcreto di Braccioforte. Sarcofago de' Pignatti

saremo liberati; anche se noi lo vedremo solamente, saremo riscattati. Mentre Adamo così parlava ai sofferenti, il Signore entrò vittorioso recando le armi della croce. Tosto che Adamo nostro padre lo vide, colpendosi per istupore il petto, gridò: Dio, nostro Signore, con tutti gli angeli! Gesù rispose: E con la tua anima. E prendendolo per una mano, gli disse: Svégliati dal sonno, elèvati dalla morte alla luce del Cristo ».[1] Questa poesia, che scaldò le anime dei fedeli, sarà poi raccolta ed espressa dalle arti figurative nelle case della preghiera; ma nei bassi tempi la mente era pronta a concepire, anche a correre sbrigliata e a sostituirsi ai dogmi, mentre la mano era impotente a seguirne il volo.

[1] Sanct. Epiph. *Oper.* t. I, pag. 270.

Le arti figurative hanno perduto l'eloquenza che ancora anima la parola dei Padri della Chiesa, rappresentando le divine figure più fulgide del sole e ricoprendole del manto dell'immortalità. Per essi i fatti e le cose, come se fossero prismi rivolgenti or l'una or l'altra delle facce variamente colorate, prendono i significati ideografici più differenti e convenzionali. Per gli artisti si trattava di scegliere fra mezzo a tutti i punti di vista più accettati e più popolari; d'essere

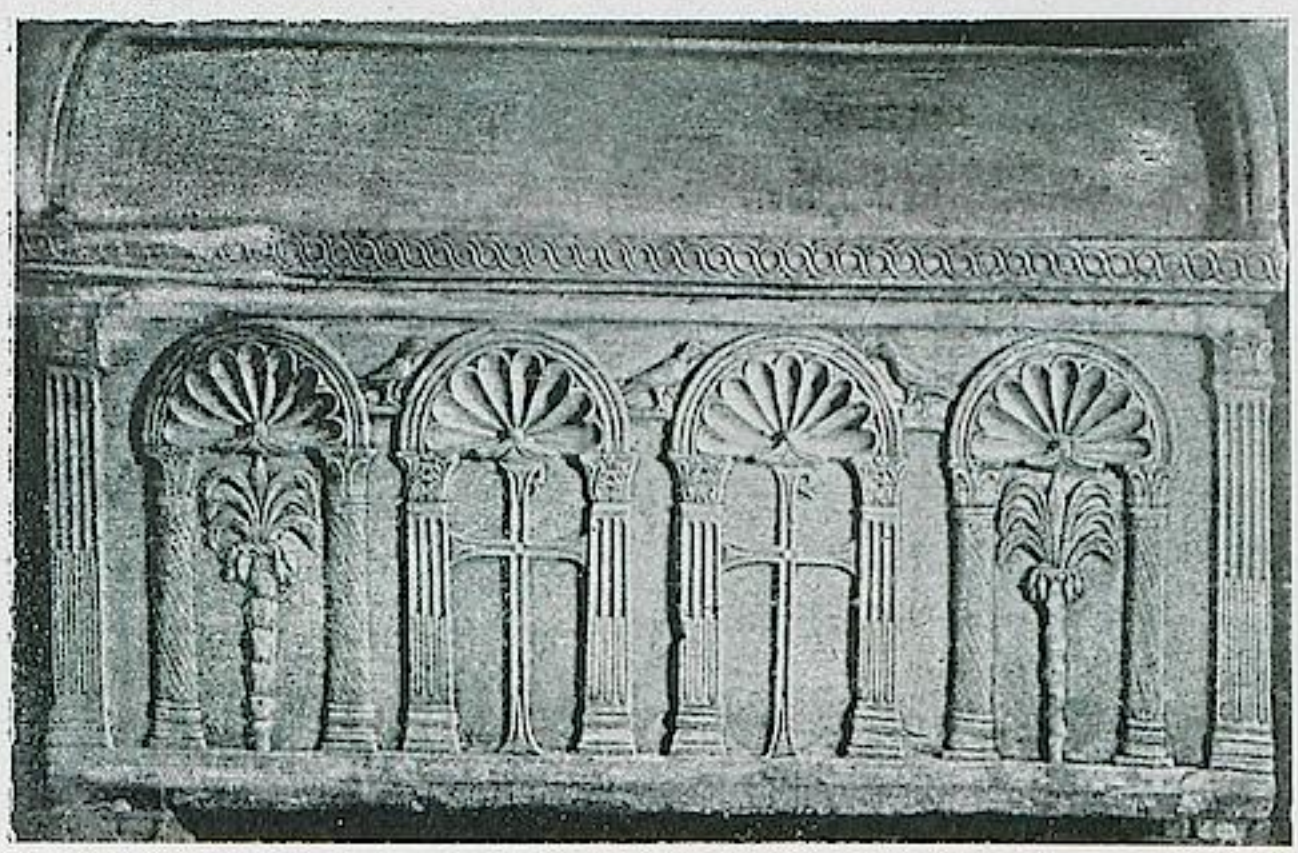


Fig. 215 — Ravenna. Sant'Apollinare in Classe

meno sottili e più evidenti, di sgombrare dal carico dei particolari la descrizione letteraria, che serviva a modello.

Il poeta, che non dà limiti di spazio e di tempo alla fantasia, ruppe i vincoli che la natura segnava alle arti figurative, e le strinse a rappresentare più scene in un quadro, non potendo esse darci immagini moventi. Così i poeti ruppero le proporzioni delle figure, e l'arte, presa a rimorchio dalla letteratura, compose angeli enormi, il Cristo gigante, le mani di Dio colossali. Come avviene nei giorni d'esaurimento delle arti figurative, queste subiscono imposizioni

dalla letteratura, ma perdendo ogni spontaneità nello sforzo di adattamento delle loro forme ai testi.

Tuttavia, nel periodo da Costantino a Giustiniano, si vennero determinando le forme delle rappresentazioni che per

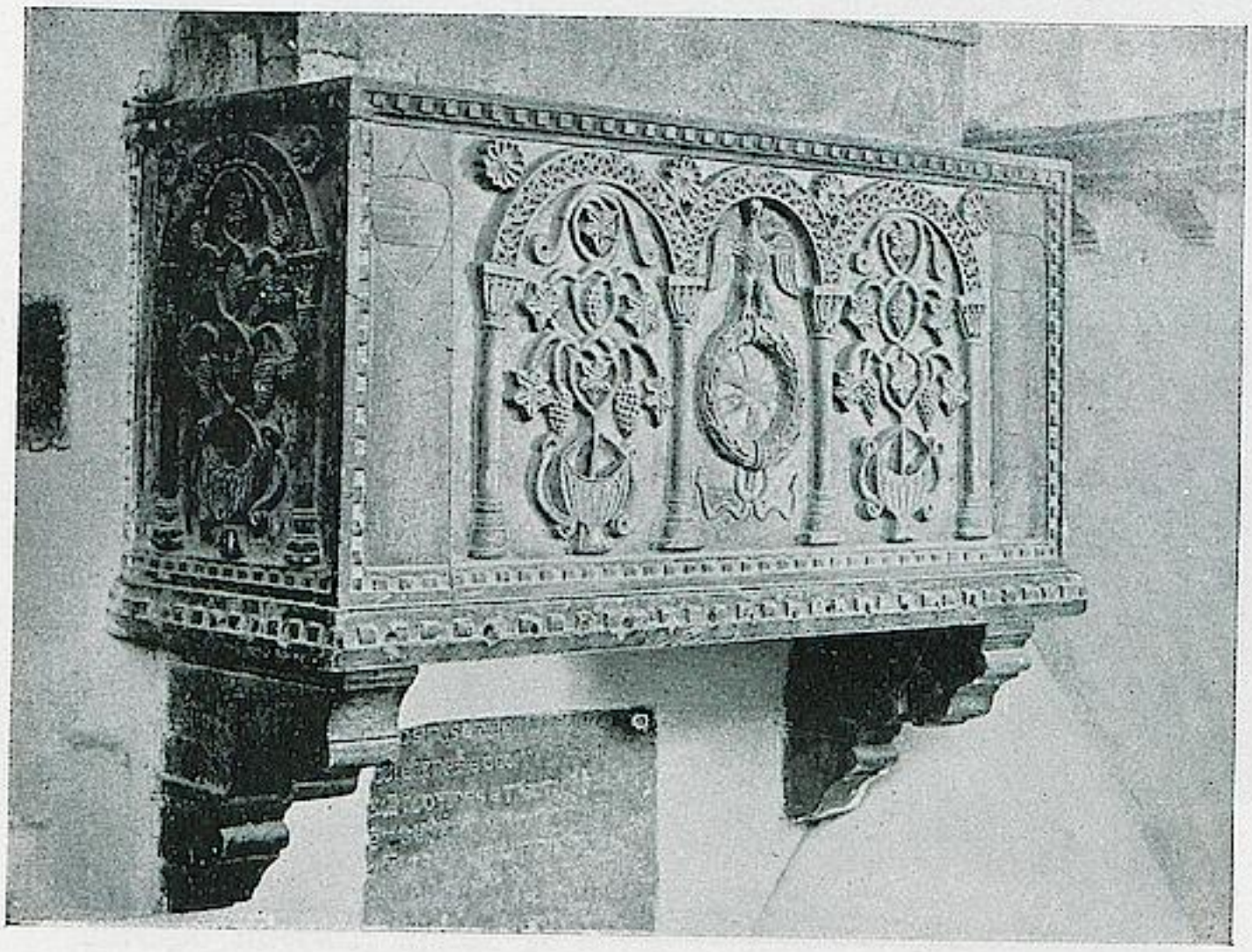


Fig. 216 — Padova. Chiostro del Santo
Parte di plutei (fine del secolo x) imitanti un antico sarcofago

più secoli sembreranno consacrate, e si tramandarono come solenni esempî all'avvenire.

* * *

Più che nelle pitture murali, lo sviluppo dell'arte pittorica si deve cercare nei musaici e nelle miniature.

Il musaico traduce composizioni pittoriche con tessere di marmo e di smalto, ora cubiche, formanti l'*opus tessellatum;* ora varie, cioè lunghe o rotonde, componenti l'*opus*

vermiculatum;[1] ora a pezzi di marmo piano, multicolori, tagliati in modo da seguire i contorni di un disegno a figure, e questo è l'*opus sectile*, di cui abbiamo già parlato.[2] I musaici cristiani si formarono di cubi più grandi di quelli dei musaici pagani, e più specialmente di cubi vitrei. Nel vetro si chiusero anche foglie d'oro su fondi rossi, per ottenere una riflessione intensa dell'aureo splendore, perchè la luce bianca cadendo sulla foglia d'oro non è interamente riflessa dalla superficie, e viene rianimata dal rosso sottostante. Vinto così il dannoso effetto, le tessere di vetro trasparenti, opaline, si ebbero un fondo opaco, generalmente rosso. In tal modo il musaico, ne' giorni del cristianesimo trionfante, si collegò all'architettura, ornò le arcate trionfali delle basiliche, le volte e le cupole dei mausolei, divenne l'apparato sacerdotale della Chiesa.

Il più bel saggio de' musaici del secolo IV in pubblici edificî si vede nel mausoleo detto di Santa Costanza o anche tempio di Bacco, per le scene di vendemmia rappresentate nelle volte e nel grande sarcofago che vi era collocato, oggi nel Museo del Vaticano. Vi furono sepolte Elena e Costantina sua sorella, figlie di Costantino Magno. I musaici riproducono motivi comuni all'arte pagana: nelle volticelle, Psiche, l'Amore, fanciulli vendemmiatori, tigri, vasi, corni da caccia e bacchiche reminiscenze (figg. 99 e 100), ma senza traccia di delirî bacchici; nelle nicchie il *signum Christi*, il monogramma di Costantino entro un cerchio fra le stelle.[3] Pure, i musaici col

---

[1] AUGUSTIN., *De Ord.*, I, 1, 2 (vol. I, pag. 235, Bened.): « Sed hoc pacto si quis tam minutum cerneret, ut in vermiculato pavimento nihil ultra unius tessellae modulum acies ejus valeret ambire, vituperaret artificem velut ordinationis et compositionis ignarum, eo quod varietatem lapillorum perturbatam putaret, a quo illa emblemata in unius pulcritudinis facem congruentia simul cerni collustrarique non possent ».

[2] CASSIODORO, in *Var.*, I, 6, così ne discorre: « De urbe nobis marmorarios peritissimos destinetis, qui eximie divisa conjungant et venis concludentibus illigata naturalem faciem laudabiliter meliantur. De arte veniat quod vincat naturam: discolora crusta marmorum gratissima picturarum varietate texantur ».

[3] Bibliografia sui musaici di Roma:

CIAMPINI, *Vetera monimenta*, Roma, 1690-1699; FURIETTI, *De musivis*, Roma, 1752; FONTANA, *Basiliche romane*, Roma, 1811; HAAS, *Ueber Mosaikmalerei*, in *Mitt. d. k. k. Centralkomm.*, Wien, 1859; VITET, *Études sur l'histoire de l'art*, in *Journal des savants*, 1862-1863; BARBET DE JONY, *Les mosaïques chrétiennes des basiliques*, Paris, 1862;

fondo di marmo bianco tengono ancora delle forme dei pavimenti marmorei romani. Possono dirsi opera concepita ed eseguita da artisti pagani, e tanto più quando si pensi come nei

Fig. 217 — Modena. Museo lapidario. Sarcofago romano, usato poi dai Valentini

musaici ora distrutti si mostrassero fanciulli coronati di pampini, rive popolate di amorini e di genietti del mare (fig. 101).

Nella volta annulare di Santa Costanza si respira ancora un'aria pagana, e l'arte che profondeva i segni delle gioie terrene intorno ai sepolcri. La natura vi riversò la sua cornucopia: covoni di spiche, grappoli d'uva, rami di melagrano e di nespolo, cedri, fichi, limoni; e intorno i pavoni ondeggianti la coda occhiuta, fagiani, colombe, pernici, quaglie, galline, starne, che s'affrettano a beccare le frutta mature, nel modo stesso in cui sono descritti da Filostrato gli stormi d'uccelli terrestri e marini fermanti il volo sull'uva matura delle vigne dell'isola sacra a Dioniso. In mezzo a

---

De Rossi, *Musaici cristiani*, Roma, 1876-1894; Bucher, *Geschichte der technischen Kunste*, I, 1875, Stuttgart; Apell, *Christian Mosaic Pictures*, London, 1877; Müntz, *Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge*, première série, Paris, Leroux, 1877; Idem, *The lost Mosaics of Rome*, in *American Journal of Arch.*, II, Baltimore, 1890; Idem, *La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles*, nelle *Mém. de la Soc. nat. des antiq. de France*, LII, Paris, 1893; Gerspach, *La mosaïque*, Paris, 1891; Müntz, *La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles*, Paris, 1893; Clausse, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893.

Vedi anche Garrucci, IV; Kraus, nella *Real Enc.* e nella *Geschichte;* Grisar, nell'opera: *Roma alla fine del mondo antico*, Roma, 1899.

quella pioggia di rami e d'alberi fruttiferi, a quel coro di uccelli, sta un cratere azzurro dai labbri dorati, sui quali posano due colombe, in modo simile a quelle dette di Plinio, al Museo Capitolino, opera del greco Sosus, e cadono intorno intorno anfore figurate, idrie, *vasa colatoria, apsis*,[1] coppe e un *rhytium* azzurro con fornimento d'oro, non corno da caccia, come parve al De Rossi. La scena cangia e perde l'apparente disordine, per mutarsi in un pergolato, nel centro del quale domina un busto virile, con le carni ad azzurro monocromato, come tinto dai colori della notte, e con tunica di tela d'oro e un lembo di pallio purpureo. La pergola stende in giro i rami con mille ritorte; la vite onusta di grappoli, lieta del garrito degli uccelli e per il dondolare degli amorini, le forma un fiorito nimbo intorno, mentre giù nella terra i villani

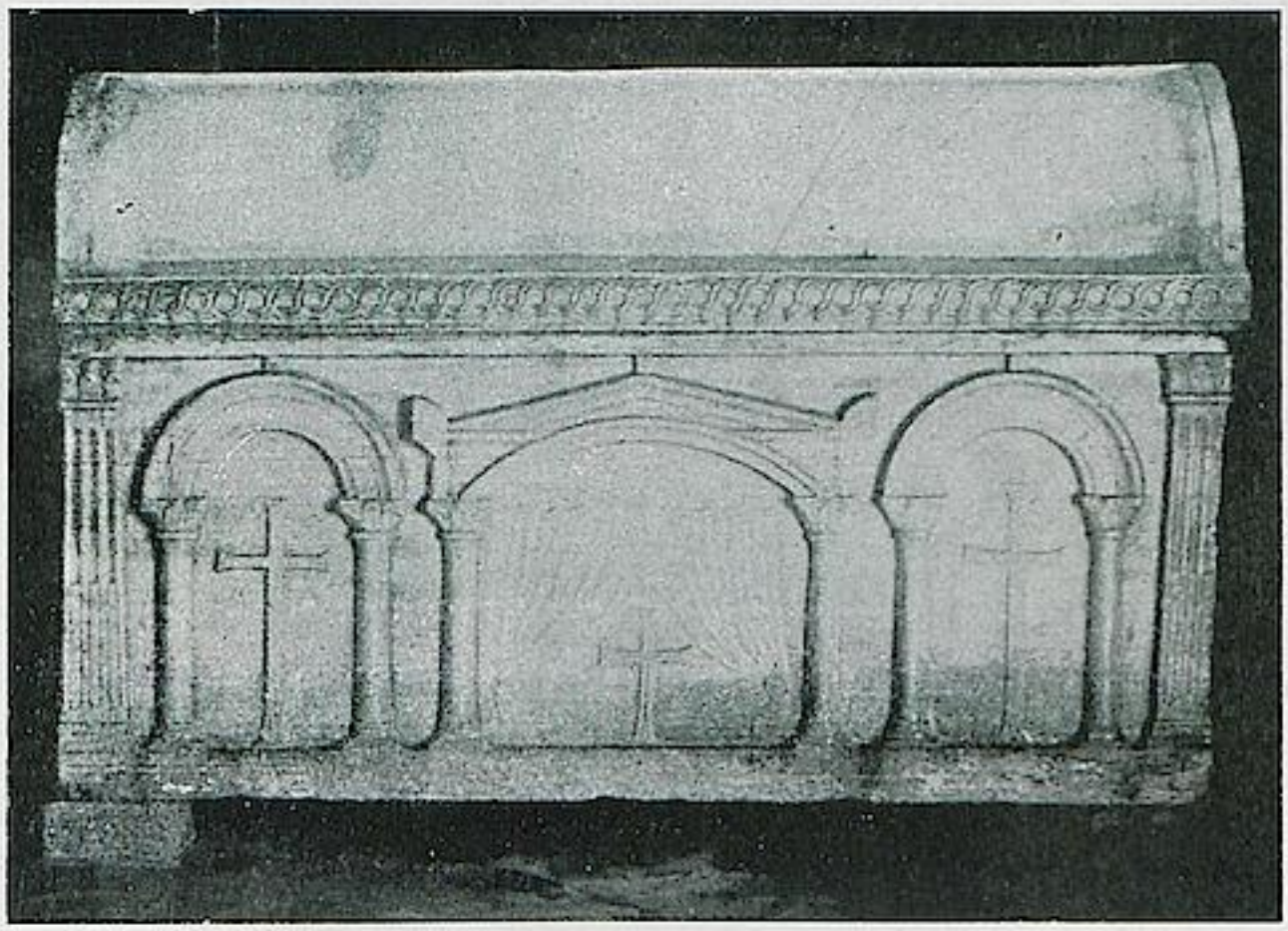


Fig. 218 — Ravenna. Sant'Apollinare in Classe

affrettano i buoi e i bufali a recare il carro con i frutti della vendemmia ai mostatori danzanti nei tini, da cui il liquore

[1] Così era chiamato un piatto a semicerchio, a mo' di conca di abside.

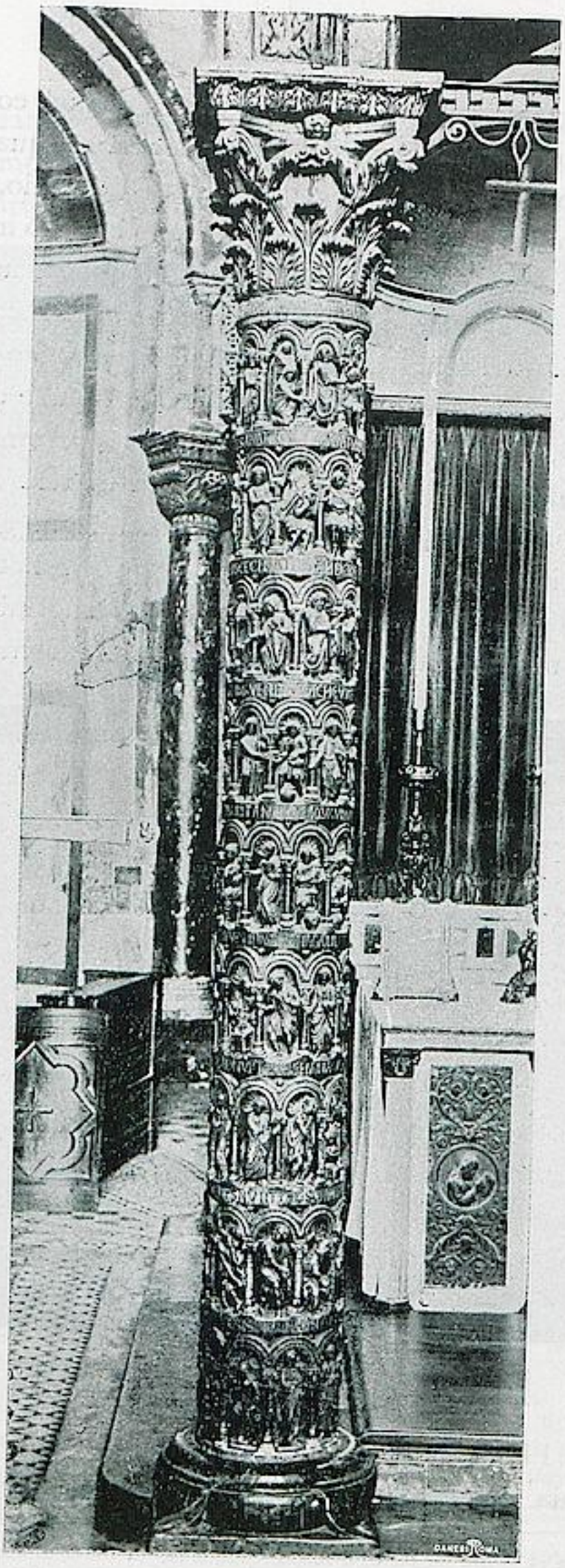


Fig. 219 — Venezia. Ciborio di San Marco
Colonna anteriore a sinistra

si versa negli otri. È quella la memoria perpetuata dei misteri di Bacco, il ricordo dei numi agresti e del Dio, che servivano di ornamento alle sedi eterne; una reminiscenza almeno de' conforti che la religione dionisiaca dava ai luoghi funebri con le corone d'edera e di corimbi, di sermenti e di pampini. Alcuno dei mostatori tiene il bastone ricurvo o

Fig. 220 — Venezia. Particolari del ciborio di San Marco

pedo, altri un serpentello, secondo l'uso greco di portare nelle feste di Bacco serpi in mano e attorti alle braccia, o secondo l'uso degli Olimpii, come ne avverte Plutarco, di portar tirsi cinti di serpi, in onore di Lieo che scioglie gli uomini dalle cure affannose della vita. « Alcuni serpenti, scrive Filostrato descrivendo una festa bacchica, si volgono intorno ai tirsi, mentre altri ebbri di vino e addormentati si lasciano portare come cinture dai baccanti ».

Quella immagine bacchica delle volte di Santa Costanza e quella profusione di vasi da bere ci fan pensare che i nostri vecchi artisti, designando il luogo come tempio di

Bacco, ben comprendessero, pure errando storicamente, i musaici esser composti di motivi dionisiaci.

La scena si muta, e come in tanti cerchi del fondo di un caleidoscopio appaiono svariati uccelli, Psiche con le ali di farfalla, un agnello che regge un bastone con un disco, fanciulle con coppe in mano, amorini danzanti, volanti, fuggenti nel loro occhio di cielo. Il caleidoscopio restringe i suoi cerchi, e in mezzo ad essi si vedono busti terminati a punte di stella, ceste piene di pani sopra foglie lanceolate, rosoncini con le corolle a croci, una donna armata di faretra, e altre figure come in tanti medaglioni. Non più cerchi, ma filari di ottagoni ornati, con croci ed esagoni tra gli spazî lasciati a vuoto; poi stelle a quattro punte, o croci dai bracci a romboidi, e tra l'una e l'altra un ornamento di foglie o

Fig. 221 — Venezia. Particolari del ciborio di San Marco

di quattro delfini rivolti verso un polipo, quale si vede intorno ai simulacri di Venere marina.

Con queste rappresentazioni dovevano accordarsi le altre della cupola, divisa in tanti spicchi da cariatidi o telamoni, fiancheggiati da tigri e appoggiati a tronchi dai quali nascevano fogliami con volute simmetriche. Nella zona inferiore si vedevano le scene marittime, comuni all'arte de' bassi tempi. In una *basilicula* del secolo IV, scoperta presso le terme di Diocleziano, sotto la conca ove erano dipinti a fresco il Salvatore e gli apostoli si vedevano quelle scene, come oggi si vedono a San Giovanni Laterano,[1] che ci

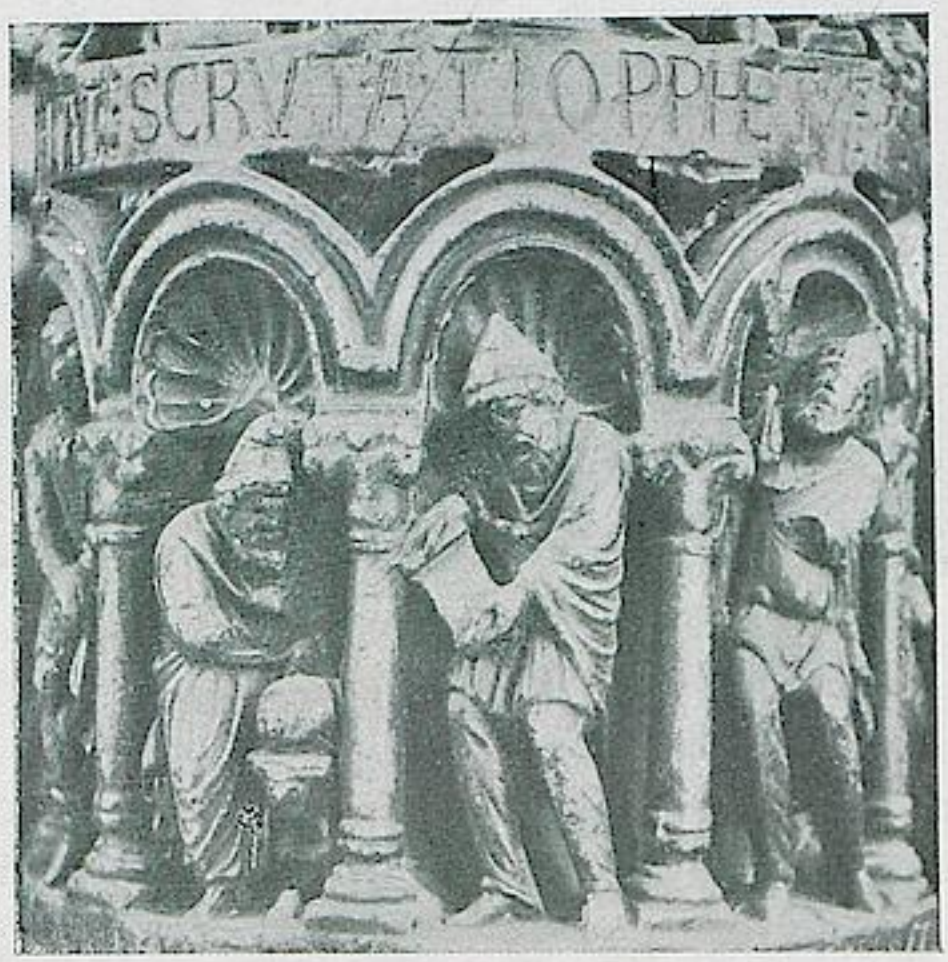


Fig. 222 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

danno modo di ricostruire idealmente i musaici perduti della cupola di Santa Costanza.

Lì, nella conca dell'abside, i fiumi Jor e Dan, in figura di genî, con le idrie di madreperla, versano in un canale le acque, che formano nel mezzo il Giordano. La riva è tutta popolata di uccelli eseguiti con una meravigliosa verità:

[1] De Rossi, *Bullettino*, 1877, pag. 7, 37 e seg.

il gallo canta; la chioccia protegge i pulcini che le pigolano attorno; un uccello allunga il becco, fuor dal cespo di trifoglio ove sta nascosto, per prendere la coda d'una

Fig. 223 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

rana. E il musaicista ottiene la illusione del vero quando nelle onde cristalline fa guizzare e venir a galla i pesci, passar serpeggiante la biscia, nuotare uomini e anitre selvatiche.

Una barchetta avanza con putti pescatori, uno dei quali rema e l'altro ritira le reti; un genietto se la gode in uno schifo a vela; un altro si stringe alle ali di un cigno; un ultimo getta la lenza dalla punta d'uno scoglio. Nel mezzo di questa scena festosa della natura e delle acque, ma più in alto, s'estolle la celeste Gerusalemme dalle mura gemmate, difesa da un cherubino coperto d'ali e con la spada fiammeggiante, dominata dai busti gloriosi dei Santi Pietro e Paolo. Sulla città santa, risorta dalle rovine, vola la fenice splendente; e dietro s'inalbera la croce, sullo scoglio da cui scorrono i

quattro fiumi del Paradiso. La croce è tutta rifatta, ma il resto qui descritto è antico, salvo qualche restauro. Le forme tondeggianti dei genietti, con un chiaroscuro senza la secchezza e le partizioni della luce dall'ombra come si vedono nelle grandi figure del musaico; la libertà de' movimenti; la facilità con cui il musaicista sa cogliere a volo le caratteristiche degli animali; la sicurezza nel farli di fronte, in iscorcio; l'effetto illusorio che sa ottenere, ci lasciano concludere che tutta questa parte è di un *musivario* il quale, per lunga tradizione d'arte, per esperienza acquistata nel ripetere consuete scene marine, sapeva gareggiare con Soso di Pergamo. Che sia copia dell'antico non si può ritenere, quando si confronti quest'opera coi musaici simili di Santa Maria Maggiore e di San Clemente. A Santa Maria Maggiore le cose vive di San Giovanni Laterano si son fatte

Fig. 224 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

meschine, di legno, piatte: la celeste Gerusalemme è nascosta sotto i quattro fiumi e rimpicciolita; le figure sono

divenute giocattoli. Evidentemente il musaicista della fine del secolo XIII s'è proposto d'imitare il musaico di San Giovanni

Fig. 225 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

Laterano, ma non aveva a sua disposizione la ricca scala dei toni delle tessere, nè aveva la preparazione sufficiente per ripetere cose che ritraevano con tanta verità la natura. Aveva pure innanzi a sè un solenne esempio, che non seppe imitare, negli uccelli volanti e annidantisi fra le romane volute della pianta nel musaico che egli doveva rinnovare. E conservò, riportò quelle volute e quegli uccelli sul suo fondo d'oro, che li taglia alquanto ne' contorni; tuttavia quelle colombe e quelle anitre che si danno di becco, il solenne airone, la regale aquila, l'occhiuto pavone, il coniglio sulle frutta, con cui termina la spira di una voluta, sono là a dimostrare l'ampia distanza di metodi e d'arte che separava il musaicista della fine del secolo XIII dal potente naturalista romano, ispirato forse a quadri descritti da Filostrato, e de' quali può vedersi un saggio nell'orlatura,

distaccata dal grande musaico rappresentante Alessandro alla battaglia d'Arbela, nel Museo di Napoli. Nella *Palude* il sofista greco ci descrive il dipinto che ritrasse le sorgenti scaturite e discese dai pendii, per confondere le loro acque e fare del piano una palude: « L'arte, egli scrive, ha diretto i corsi de' ruscelli, come l'avrebbe fatto la natura con la sua abilità sovrana. L'acqua si perde in numerosi meandri, dove cresce l'appio in abbondanza, dove gli uccelli acquatici si abbandonano con tutta sicurezza ai loro sollazzi. Vedi quelle anitre con quale leggerezza nuotano e soffiano l'acqua come da zampilli. Che diremo della tribù delle oche? La pittura è

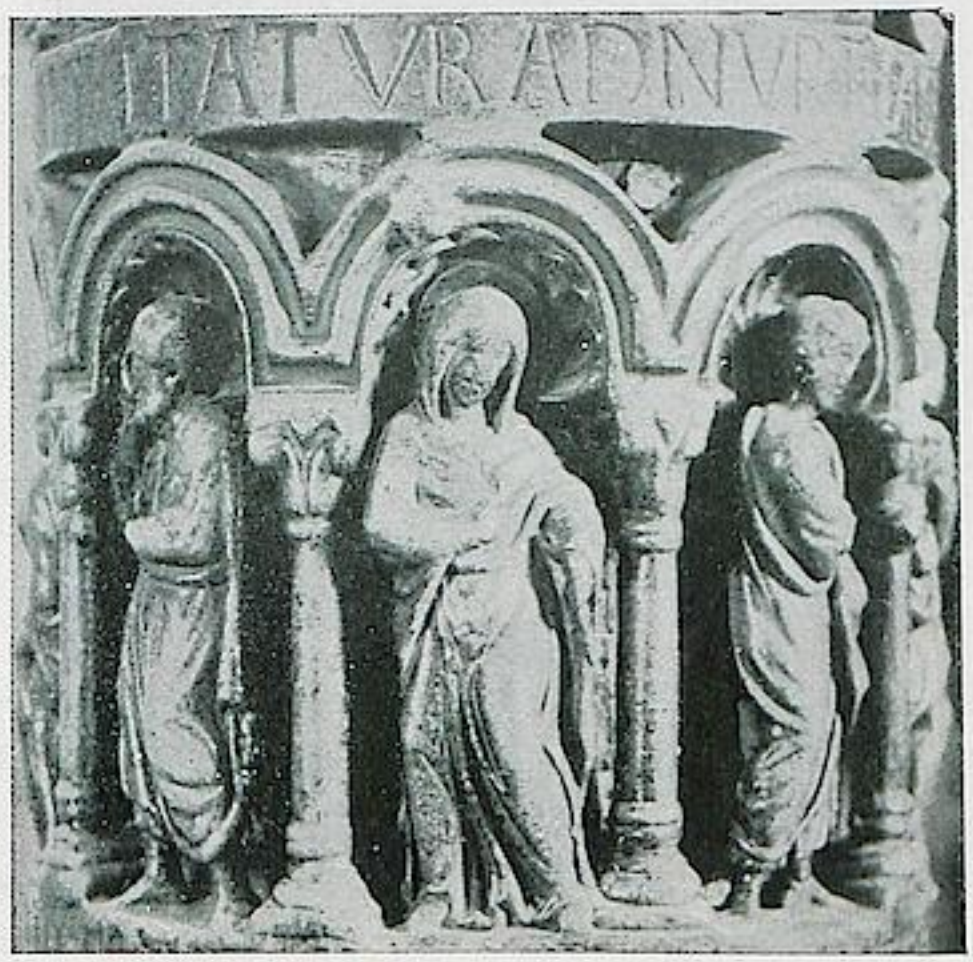


Fig. 226 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

fedele: questi uccelli scivolano sulla superficie delle acque, essi navigano. E gli altri piantati su lunghe gambe, tu li riconosci certamente per stranieri, e per delicati personaggi; hanno ciascuno piume differenti e attitudini ugualmente varie. Questo al sommo d'uno scoglio riposa alternativamente sopra l'una delle zampe; quello si asciuga le ali; quell'altro le

netta; e quello tiene non so qual preda colta nell'acqua, e quello si china verso il suolo per cercarvi il suo nutrimento. Se vediamo dei cigni montati dagli Amori, non ci mostriamo sorpresi; perchè questi sono insolenti Dei, che nei loro giuochi non rispettano guari gli uccelli. Non passiamo dunque oltre senza dare uno sguardo a questa corsa degli Amori e alla parte dello stagno che serve d'ippodromo. In niuna parte l'acqua è così bella, perchè esce dalla terra in quel luogo stesso, e riesce a riempire un bacino ammirevole.

Fig. 227 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

Nel mezzo del bacino gli amaranti chinano dall'una e dall'altra parte le graziose spiche che sfiorano le acque; intorno a tale barriera gli Amori fanno correre gli uccelli sacri dal freno d'oro, l'uno abbandonando le redini, l'altro serrandole o tirandole da un lato, l'altro girando intorno lungo il limite; e mi sembra di vederli a esortare i cigni, a minacciarsi tra loro e ingiuriarsi, perchè tutto ciò si legge nei loro volti ».

Tali rappresentazioni ci dicono il contrasto del cristianesimo con le abitudini dell'arte, e ci rendono ancora le antiche abitudini pagane. La scuola dell'arte classica, non chiusa, manda ancora un addio dalle volte di Santa Costanza. Della

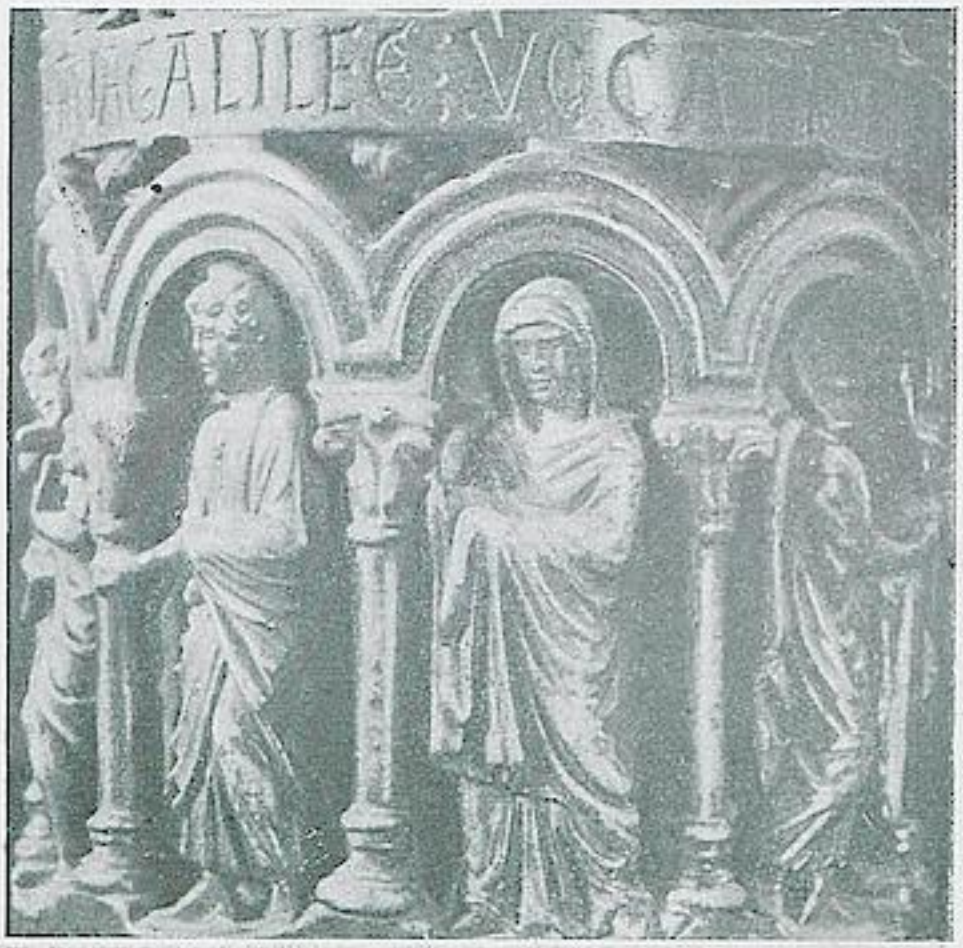


Fig. 228 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

gloriosa divisa della croce con cui Costantino trionfò si vedono i resti nel mausoleo delle figlie del primo imperatore cristiano; ma gli artisti nell'ornare le volte e il sarcofago di porfido s'ispirano all'antica tradizione. Nelle nicchie o piccole absidi del muro interno della rotonda, il monogramma costantiniano, composto di tessere dorate, splendeva tra le stelle. Nè vi era solo questo segno cristiano nel mausoleo della famiglia imperiale: rimangono i musaici della conca di due absidi laterali, benchè sieno tanto rifatti che alcuno oggi dubiti della contemporaneità loro con quelli della volta annulare e della cupola. Tuttavia le figure, come gli ornati delle volticelle, a musaico su fondo bianco, ci avvertono della trasformazione delle incrostazioni marmoree de' pavimenti in incrostazioni murali,

e ci assicurano della contemporaneità, o quasi, delle discordi rappresentazioni. Per il guasto grandissimo sofferto dalle due absidiole cristiane, ancora in essere, poco si può giudicare dell'arte; ma ad ogni modo niuno potrà vedervi, come si è veduto,

Fig. 229 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

la secchezza ogni dì più esagerata dell'arte bizantina: basta qualche tratto dei musaici ancora conservato, anche i grandi e bei grappoli d'uva, che limitano le conche delle absidiole, per persuaderci della bontà ancora forte e romana di quel lavoro. In un'abside è effigiato Cristo che consegna la legge a Pietro, stando sul monte santo dal quale sgorgano i quattro fiumi del Paradiso, a cui s'avviano per dissetarsi le pecore uscite da Gerusalemme e da Betlemme; nell'altra il Cristo sedente sul globo, tra gli alberi di palma, dieci in origine, quanti i precetti promulgati sul Sinai, e in atto di dar la legge a Mosè: composizioni che esprimono il legame che passa tra l'antica e la nuova alleanza, tra quella conclusa da Dio per mezzo di Mosè con Israele e l'altra segnata dal Cristo con gli uomini.

Dalla decorazione propria di rappresentazioni fluviali derivò pure il mosaico (fig. 106) delle Sante Ruffina e Seconda, in San Giovanni Laterano (fine del secolo IV); le volute d'acanto si restringono di mano in mano verso il sommo: le belle volute verdi lumeggiate d'oro s'aggirano a spira terminate dai fiori del loto dove le spire sono grandi, da fiori stellati e candidi dove sono strette. Ciocche di fiori s'alzano dal prato, su cui si volgono di giro in giro i rami, a destra e a sinistra da un'alga che sale tra luci d'oro, fin sotto al ventaglio che s'apre tra gigli bianchi e aranciati. Quella pianta d'un bel verde sorgente come da un piano irrigato, nella frescura d'una riva di fiume, fuor dal bacino d'un ruscello,

Fig. 230 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

è adornamento degno del luogo dove Prudenzio vide il pastore guidante l'armento sitibondo alle acque salutari;[1] del luogo dove, come il De Rossi suppose per la profusione

[1] PRUDENTIUS, *Peristeph.*, XIII, v. 43, 44.

delle croci latine e gemmate nel musaico, il pontefice segnava col crisma il *signum Christi* sulle fronti dei neofiti.

Questo musaico servì poi di modello ai musaicisti della basilica di San Clemente, nel secolo XII. Un altro, pure in

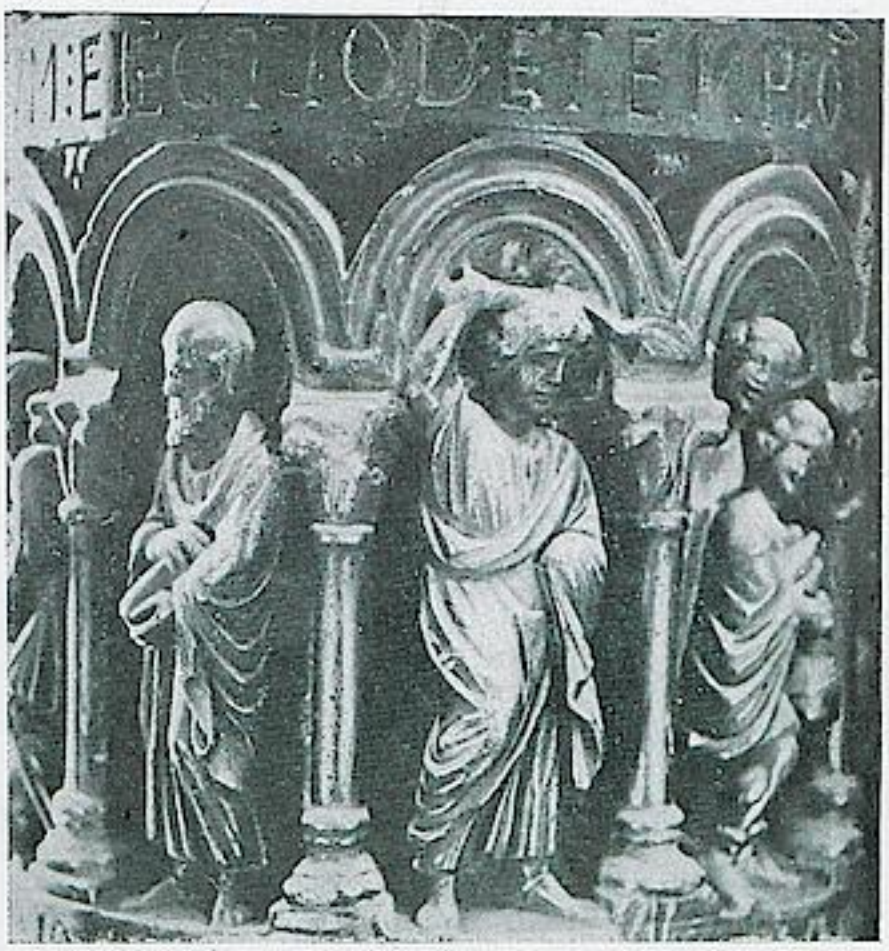


Fig. 231 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

San Giovanni Laterano (fig. 107), conserva più il carattere d'un musaico di pavimento romano. È quello che si vede nella cappella fondata da papa Ilario (a. 461-468). L'agnello sta nel mezzo d'una corona divisa in quattro sezioni dai fiori della primavera, dalle spiche d'estate, dalle frutta autunnali, dall'alloro d'inverno; la corona è inscritta in un quadrato, e dal mezzo d'ogni lato di esso si dipartono festoni che si raccolgono nel mezzo del lato prossimo. A due a due colombe, coturnici, pappagalli, anitre, stanno affrontate ad un vaso.

Una decorazione ispirata pure al simbolismo primitivo è quella del battistero di San Giovanni in Fonte, nel duomo di Napoli, conosciuto volgarmente sotto il nome di chiesa

di Santa Restituta.[1] Si vedono i simboli dei quattro evangelisti, tra i quali il leone, re della foresta, ruggente, sotto un voltino della cupola; i cervi accorrenti a dissetarsi nelle onde salutari tra le palme, e il gregge pascolante, sugli archivolti; otto figure di beati, di forte romano aspetto, che offrono corone, tra un archivolto e l'altro (figg. 102, 103 e 104); il monogramma costantiniano con l'A e l'ω, in mezzo alla volta, splendente tra le stelle, mentre la mano dell' Eterno sporge la corona di gloria sul segno della croce,

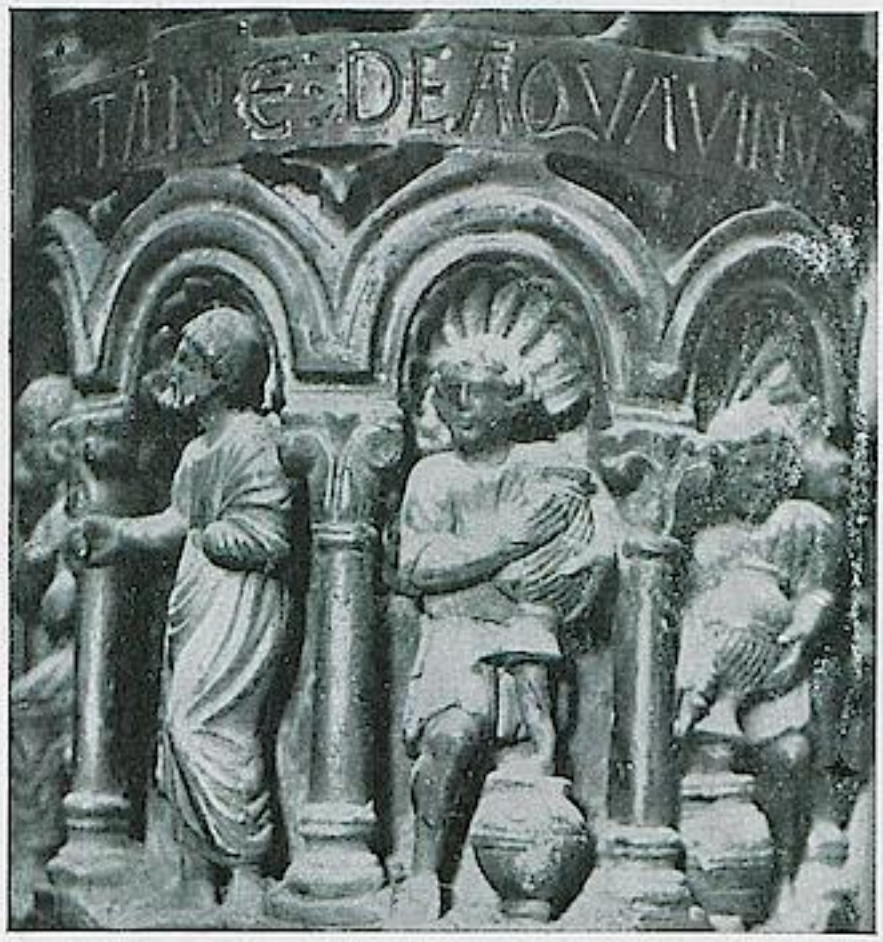


Fig. 232 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

e festoni di frutta e foglie, nascenti da vasi, rallegrati da variopinti uccelli, dividono in otto spicchi la bellissima volta.[2]

In generale la decorazione delle absidi da principio si attenne a forme simboliche; si conservò qualche ricordo delle immagini ripetute nelle catacombe. Nella basilica di

[1] L'entrata al battistero, per successivi mutamenti avvenuti, è dalla chiesa di Santa Restituta, attigua al duomo.

[2] A. Filangieri (*L'Arte*, fasc. VI-IX, Roma, 1898).

San Felice a Nola, l'abside triloba era ornata di musaico, a cui San Paolino aveva apposti questi versi: « Splende nel pieno mistero la Trinità, sta Cristo nell'agnello, la voce del Padre tuona dal cielo, lo Spirito discende in forma di colomba. Un serto cinge con lucido giro la croce, e fanno corona ad esso gli apostoli simboleggiati da colombe. La santa Unità della Trinità si raccoglie nel Cristo, la voce del Padre e lo Spirito lo rivelano Dio, la croce e l'agnello lo designano vittima santa, la palma e la porpora indicano il regno e il trionfo. Egli, pietra della Chiesa, è sovrapposto a una pietra, donde scaturiscono quattro sonori fonti, gli evangelisti, vivi fiumi del Cristo ».

A Santa Pudenziana troviamo la prima grande rappresentazione storica del cristianesimo, uscito vittorioso con

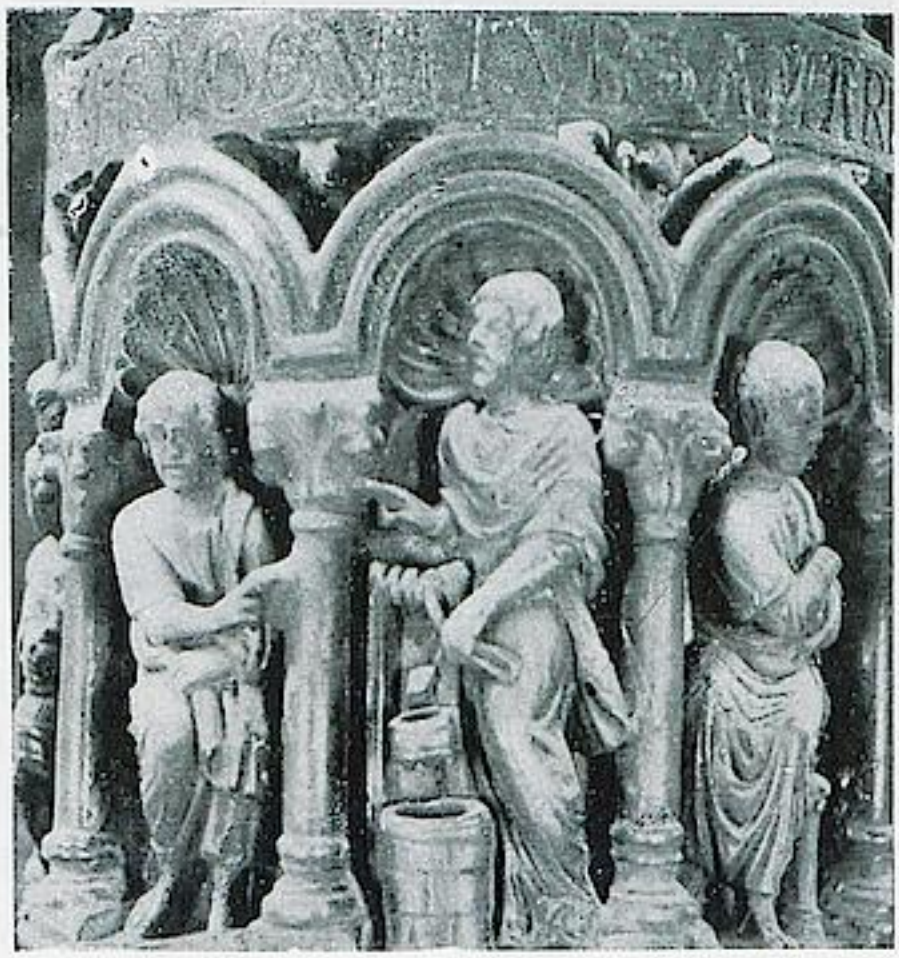


Fig. 233 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

Teodosio nell'ultima lotta contro i pagani (fig. 105). Il Cristo siede innanzi alla cinta d'una città, solenne per il porticato con absidi dalle conche a losanghe dorate e dalle *imbrices*

lumeggiate d'oro, racchiudente l'*Anastasis* di Gerusalemme, la chiesa dell'Ascensione, a forma centrale, edificata sul monte degli olivi, e altri edifizî sacri di Terra Santa. Tra

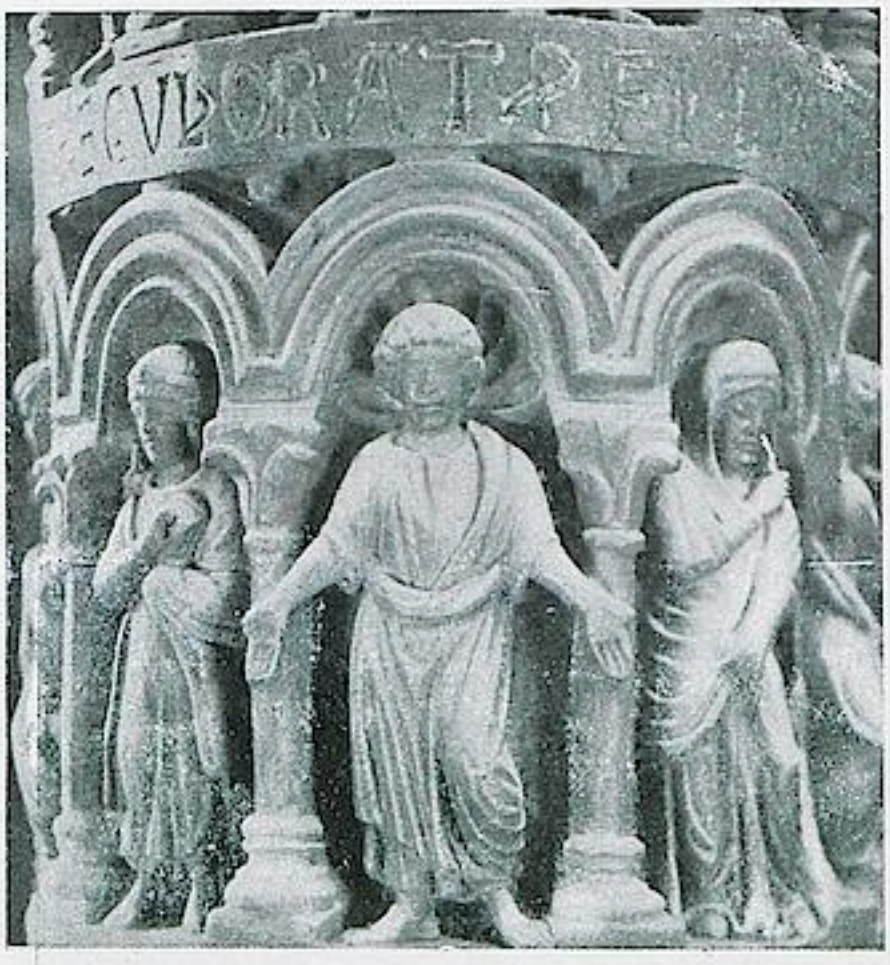


Fig. 234 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

quelle chiese sorge a gradinata la rupe del Golgota, con la grande croce gemmata alta tra le nubi di tramonto, sanguigne, orlate d'oro; e tra esse spuntano i quattro animali evangelici, i quattro simboli dell'Apocalisse. Il glorioso, sapiente, umano Maestro, siede nel suggesto dorato, tempestato di gemme, dallo schienale coperto di porpora viola. « Il pubblico bene avrà solo saldezza di fondamenta quando ognuno adorerà il vero Dio, cioè il Dio de' cristiani, che regge l'universo ». Così disse Sant'Ambrogio rivolgendosi a Valentiniano imperatore;[1] e par che quelle parole ripetano dalle nubi i misteriosi animali descritti da Ezechiele e le due donne, Gerusalemme e Betlemme, che recano corone

[1] Migne, *Patr. lat.*, vol. XVI, 961.

al Cristo, e l'assemblea degli apostoli, il senato divino, che con le stese mani acclama il Dio.

La sublime scena non può essere esposta se non con le parole di Sant'Efrem, che giunto a un tempio, guardando dal peristilio sotto i propilei, vide nel santuario « il vaso d'elezione splendente innanzi all'armento e ornato delle sante massime: il tempio penetrato da questo spirito divino, ripieno di pietà per la vedova e l'orfano. Ho veduto fiumi di lagrime e il pastore elevante a Dio la sue preghiere per noi ».[1] Ma il simbolismo primitivo cristiano è venuto meno, o quasi, in quest'opera di musaico. Cristo, re col manto d'oro, è anche il datore della legge di bontà agli uomini. Maestoso siede

Fig. 235 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

tra i suoi, spiegando il libro su cui sta scritto: DOMINVS CONSERVATOR ECCLESIAE PVDENTIANÆ. Gli apostoli sono de' forti romani del patriziato, uomini storici della

[1] Sant'Efrem, *Opere*, t. II, pag. 291.

razza dei dominatori. Quantunque guasto, il musaico mostra ancora la sua classica ossatura, la latina gravità, il romano imperio nella storica scena, stampatasi al tempo di Teodosio imperatore, allorchè vennero soppresse le Vestali. È la prima

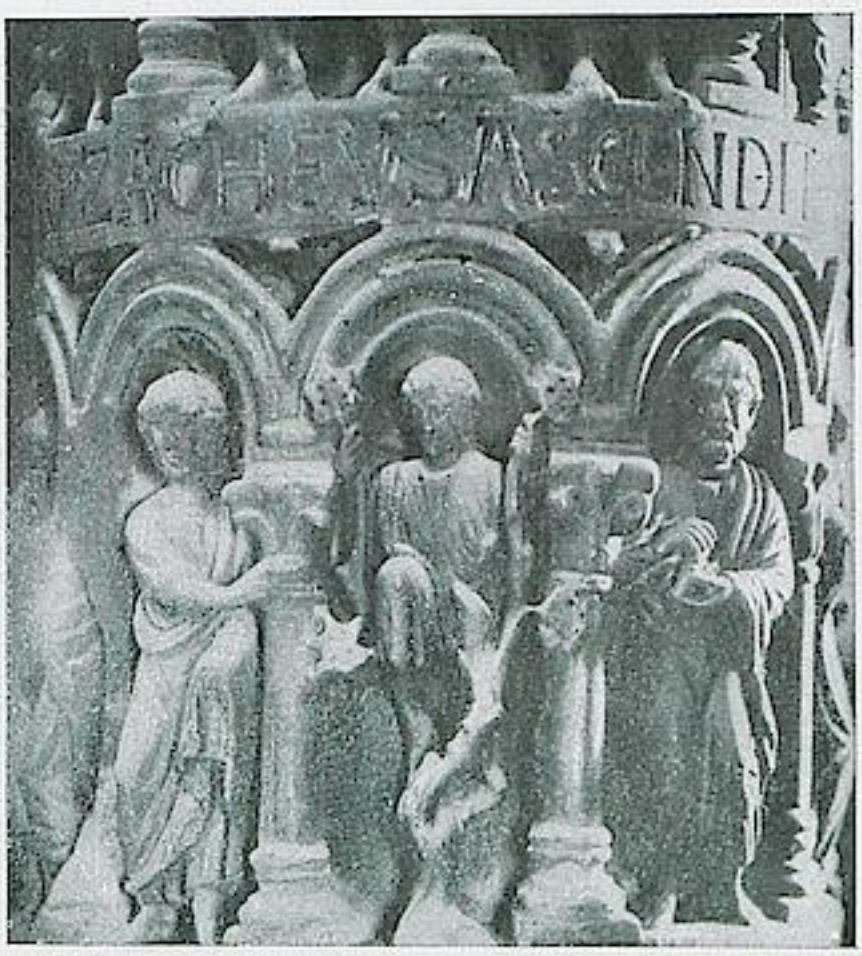


Fig. 236 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

grande rappresentazione pittorica lasciataci dal mondo classico, cioè la prima volta che l'arte classica nobilmente, austeramente veste le idee nuove del cristianesimo.

Le due figure che glorificano il Cristo, già scambiate per due patrizie romane, sono la personificazione della Chiesa uscita dal giudaismo e dalla gentilità, di Gerusalemme e Betlemme, che si trovano poi in tutti i musaici posteriori. Ma qui non sono rigide allegorie, bensì personificazioni quali sapeva creare l'arte antica, che nel suo alfabeto figurato dava posto alle idee ed alle cose inanimate, alle gioie e ai dolori, ai venti e alle tempeste, al mare e alla terra, al monte e al prato. Alcibiade, tornando da Olimpia, portò ad Atene due quadri di Aglaofone, in uno de' quali egli era rappresentato

sulle ginocchia di Nemea, coronato nell'altro da Pitia e da Olimpia.[1] Come le personificazioni del mondo classico, Gerusalemme e Betlemme non si presentano quali astrazioni allo spettatore, ma hanno vita, e svolgono la loro azione recando corone di gloria a Gesù.

Cristo non è più il gentile adolescente del tempo costantiniano, ma ha preso le forme di virile bellezza che il cristiano si era studiato di dargli, memore del libro dei Salmi (XLIV), ove il Messia è detto « il più bello degli uomini, con la grazia sulle labbra, con le vestimenta odorate di mirra ». Paolo Silenziario, nel *Panegyricus* (350-385), determinò i canoni della rappresentazione, che le sette gnostiche e le leggende delle immagini del Cristo avevano

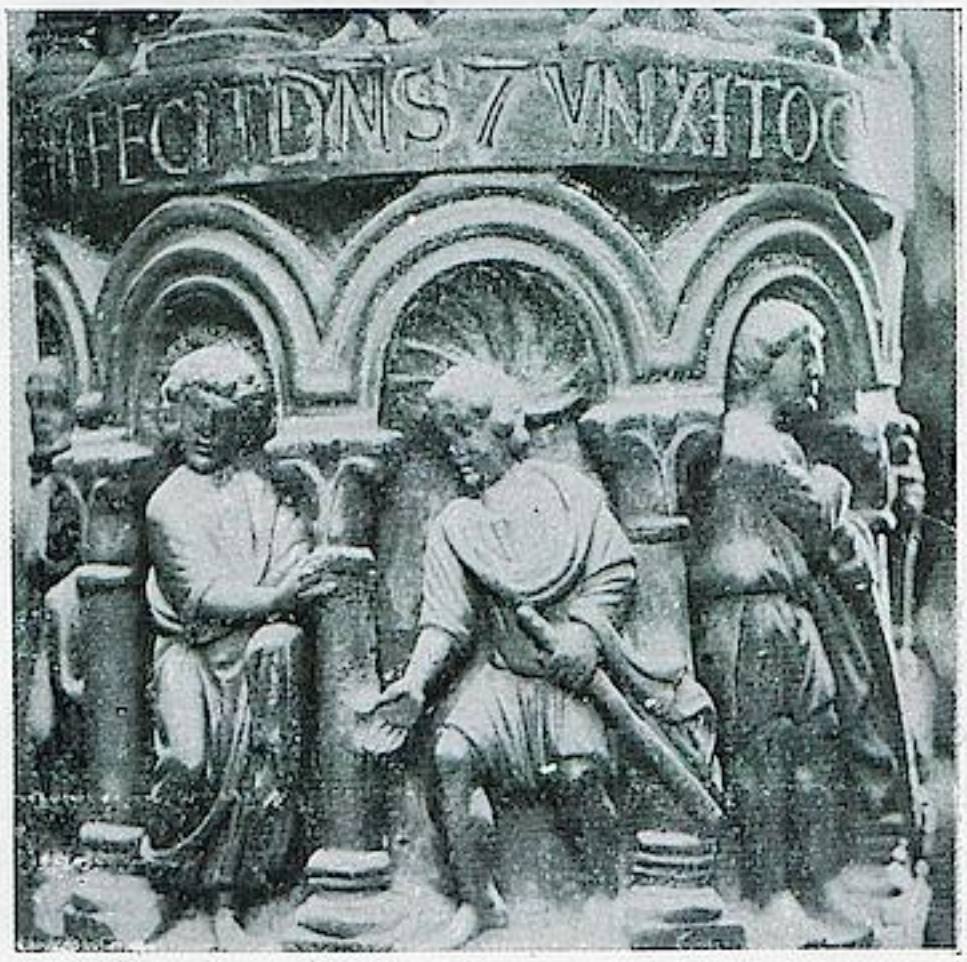


Fig. 237 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

composte prima di lui. « Il suo manto, egli scrive, tutto scintillante d'oro, rivaleggia di splendore coi raggi della

[1] Plutarco, *Alcibiade*, 16; Brunn, op. cit., II, 54; Athénée, XII, 534.

aurora dalle dita di rosa; e il *chiton* di Tiro, tinto con la porpora delle conchiglie marine, copre di un bel tessuto la spalla destra, donde cade in pieghe abbondanti la *himation,*

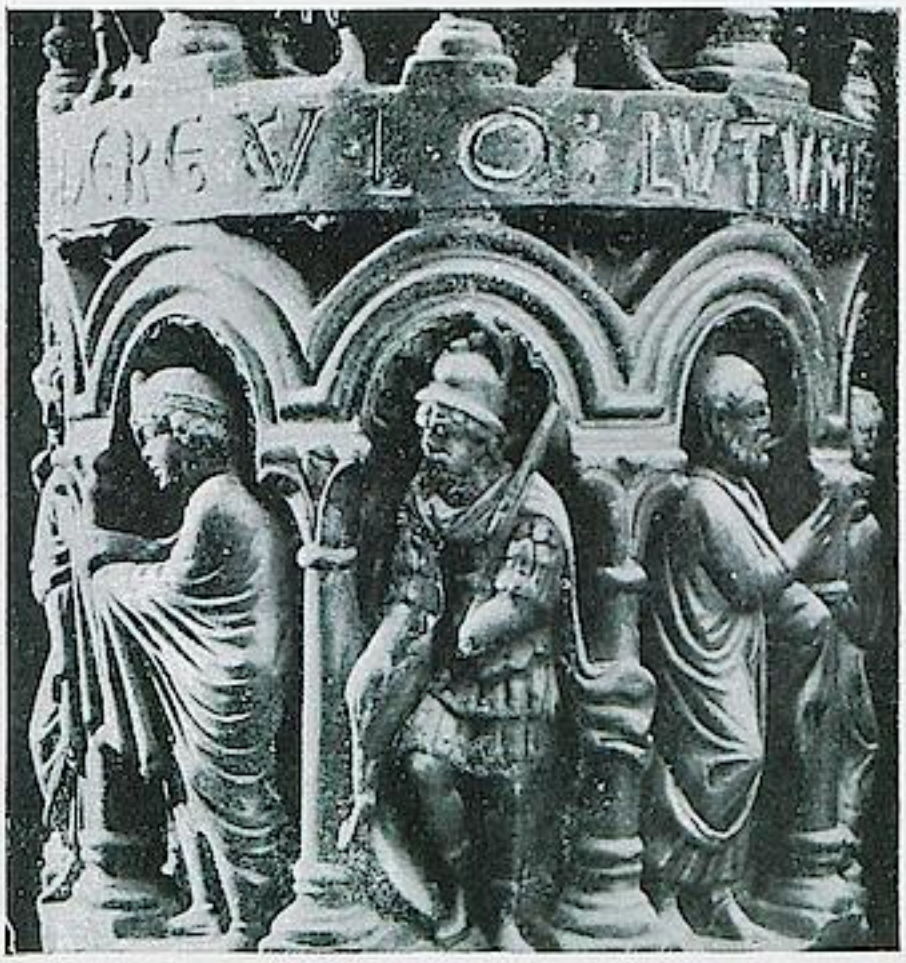


Fig. 238 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

che va subito a coprire la spalla sinistra, così che restano scoperti solo i gomiti e le mani. Le dita della mano destra sono alzate, come per annunciare la rivelazione divina, e la mano sinistra tiene il libro della rivelazione stessa. Tutti i *clavi* brillano, e la stoffa è ricamata di aurei fili come a cannelli; e la stola è attaccata al superbo *peplos* mediante serici fili di Siria ». Mentre l'arte bizantina disegnava questa immagine del Cristo, conservatasi poi come tipo di *Dio-Logos* o *Pantocrator,* l'arte romana era giunta col Cristo di Santa Pudenziana ad una forma grandiosa e solenne. Quanta distanza dall'immagine del Cristo (che una pia leggenda chiama acherotipa), dominante sulle nubi nella conca dell'abside di San Giovanni Laterano, stimata del secolo v all'incirca e rimasta tipica ai musaicisti romani! Il Cristo par che dilati

le pupille; i suoi capelli abbondanti ricadono sugli omeri; la testa si è stranamente allungata, lasciando le belle romane proporzioni quadrate; gli zigomi si accentuano, le grosse labbra si stringono minacciose. Evidentemente esso è una imitazione del tipo del Cristo, quale si era disegnato a Bisanzio, antica imitazione, non del Torriti, che rinnovò il musaico di San Giovanni Laterano. Si riconosce ne' contorni segnati duramente, non sgranati come nelle figure circostanti, e nella forte incassatura dei piani d'ombra.

L'arte tentò forme nuove nell'arco trionfale della basilica di Santa Maria Maggiore (fig. 111) eretto da Sisto III,

Fig. 239 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

dove pare echeggi la preghiera di Cirillo al Concilio di Efeso contro l'eresia di Nestorio: [1] « Salve, o Maria, madre di Dio, tesoro venerabile di tutto il mondo, lucerna che mai si spegne, fulgida corona della verginità, tempio indistruttibile,

[1] Migne, *Patr. gr.*, vol. 77, 1029.

madre e vergine ad un tempo... Salve, o tu che nel tuo grembo hai portato l'infinito... ».

La scena centrale al sommo dell'arco rappresenta, entro un disco, il crucigero trono del codice divino, sul quale ergesi la croce gemmata. Come i pagani ornavano i seggi

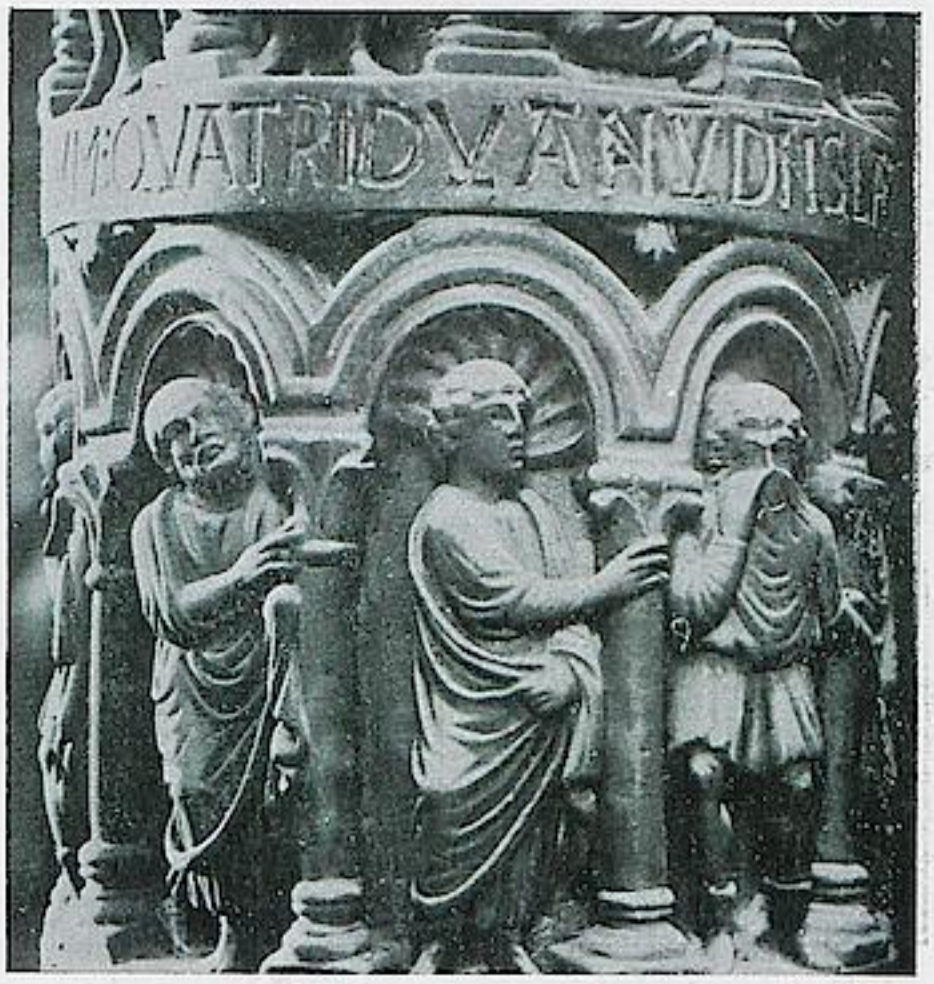


Fig. 240 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

d'onore, così i cristiani rappresentarono splendenti quelli di Dio. Nell'estasi d'una visione, la giovane cristiana Maura, mentre stava appesa ad una croce, vide apparirle un angelo che le mostrò un trono coperto d'un drappo, con una stola bianca e una corona sopra. Ella gli chiese, tutta stupita, il perchè. « Sono, rispose l'angelo, le ricompense della tua vittoria; per te si sono preparati la corona e il trono ». [1]

Ai due lati, in tre zone, son rappresentate sei scene storiche: l'Annunciazione della Vergine, la Purificazione, i Magi

[1] *Odissea*, I, 130; De Rossi, *Bull. arch. crist.*, 1872; Hermas, I, 111, 1; Sant'Agostino, epistola XXIII; Le Blant, *Les actes des Martyrs*, Paris, 1882.

innanzi ad Erode, l'Adorazione de' Magi, Gesù sul cammino d'Egitto, la Strage degl'Innocenti. A piè dell'arco, Gerusalemme e Betlemme.

Nell'Annunciazione si osserva una particolarità del racconto, o apocrifo protoevangelo di San Giacomo, la quale

Fig. 241 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

rimase nell'arte del medio evo sino al secolo XIII, cioè la rappresentazione di Maria in atto di filare la porpora per il velo del tempio. Maria non appare l'ancella di Dio, ma la sovrana del cielo e degli angioli, sublime più di tutte le creature. La stefane, corona di gemme, le cinge la fronte; ella indossa una ricca veste a ricami, e si asside sur uno scanno munito di cuscini e di predella gemmata; le fanno corteggio tre angioli, ufficiali divini che circondano il trono della divinità. La Vergine ha sospeso di filare, mentre il nunzio sceso dall'alto, ove si rivede in atto di additare la colomba, simbolo dello Spirito Santo, la saluta con venerazione. Gli angioli, perduto ora l'aspetto di filosofi, sono i satelliti del Re del

cielo, hanno le ali in segno della costante loro mobilità, e il nimbo, che già si era volto sul capo delle divinità cristiane, è come un cerchio, come l'iride, come la corona di luce apollinea che circonfuse, secondo le favole, la testa di Augusto allorchè entrò in Roma trionfatore.[1]

Nell'Adorazione de' Magi la scena è pure diversa dal consueto: Gesù non è il bambino nella culla, ma il divino infante in trono assistito dagli angioli; egli riceve i Magi nella corte regale, come prima li accolse Erode circondato dai dottori. I Magi, vestiti alla foggia persiana, con berretto a forma di torre, vesti gemmate, triplici anassiridi, tunica a maniche scendente sino ai ginocchi, recano il tributo al Re dei re.

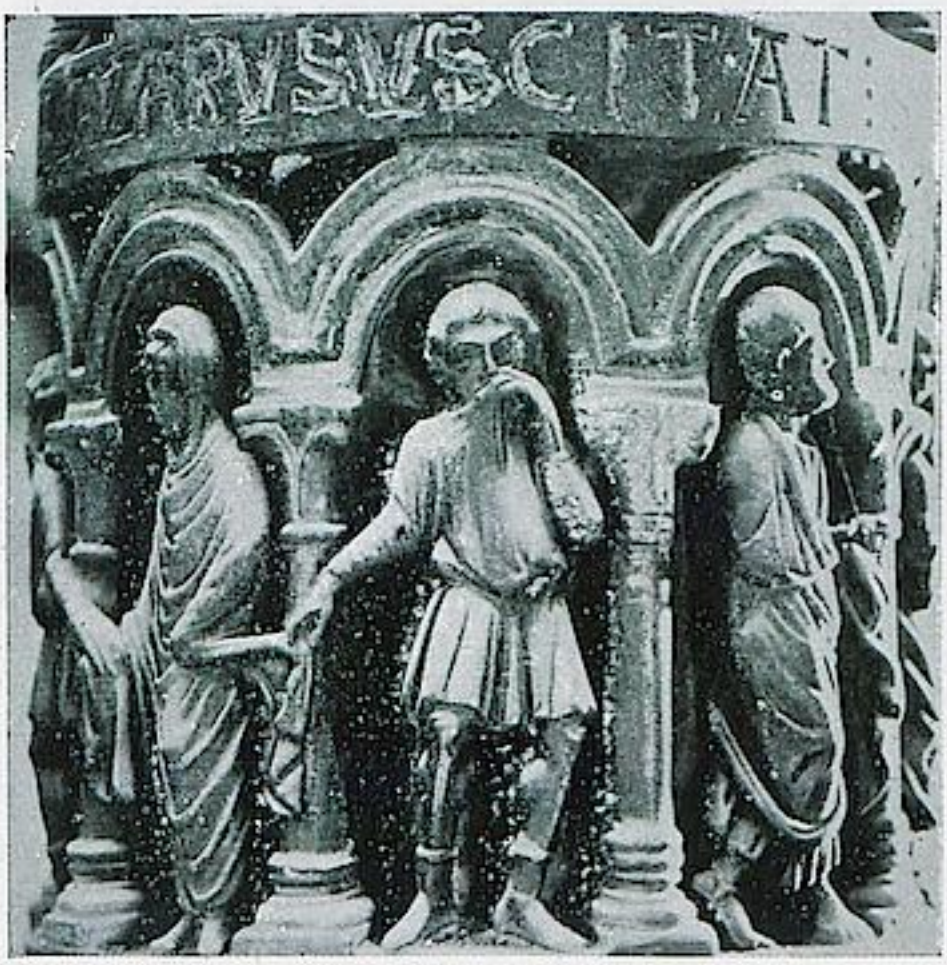


Fig. 242 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

La Madre divina sta alla destra su ricco bisellio; una grave matrona è alla sinistra, personificazione, forse, della Chiesa o d'altro concetto astratto, ammantata del pallio scuro che

[1] A. Venturi, *La Madonna*, Milano, 1899.

l'antichità dava alla Filosofia. Si noti nella scena la voluta separazione di Maria dal Figlio, il quale non è più, come tradizionalmente, sulle materne ginocchia a ricever l'omaggio dei re:

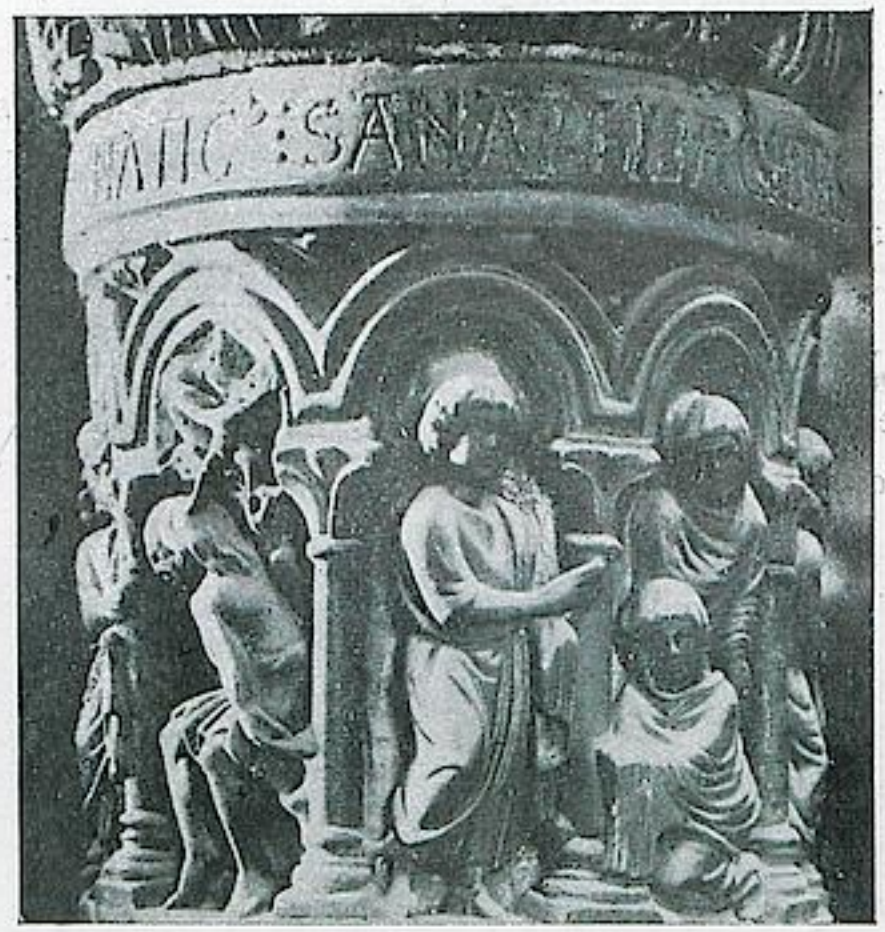


Fig. 243 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

par quasi che sia lì solo a dimostrare di essere non il tempio, non l'abito del Verbo, non l'uomo-organo della divinità, ma Dio stesso. La Madre gli sta vicina, la Madre di Dio (θεοτόκος) è elevata, contro ogni protesta nestoriana, all'altezza della divinità. I pagani, diceva Nestorio, danno una madre ai loro Dei; la natura divina del Cristo è senza padre, senza madre, senza genealogia. Maria non ha generato Iddio. Giammai io chiamerò Dio un fanciullo di due o tre mesi.[1] Come a protesta, la rappresentazione dà figura all'anatema di Cirillo contro Nestorio: Chiunque non riconosca che l'Emanuele è veramente Dio, e che la Santa Vergine è perciò Madre di Dio, avendo Ella dato nascimento, in quanto alla carne, al Logos di Dio divenuto uomo, sia scomunicato!

[1] C.-J. Hafèle, *Histoire des Concils*. Paris, 1869, vol. 2, pag. 360.

Inoltre, nel pieno svolgimento dato alla rappresentazione si manifesta lo studio di mettere in evidenza i Magi, gli esperti interpreti che scorgendo sulle rive del golfo Persico la stella sopra tutte splendida, si domandarono, come scrive Prudenzio,[1] chi fosse il sovrano potente che domina gli astri, colui per cui tremano le cose celesti, e a cui obbediscono la luce e l'etra. I Magi, personificazione dei Gentili illuminati dalla verità, recano l'oro e l'incenso de' Sabei, ne' quali Origene vedeva adombrato il Re e il Dio, e così pure la mirra, segno, secondo l'autore stesso, del sepolcro e della fine del Dio.[2]

Il fanciullo ha la maestà del re delle genti promesso al padre Abramo e alla sua stirpe; la madre, di una regina; il

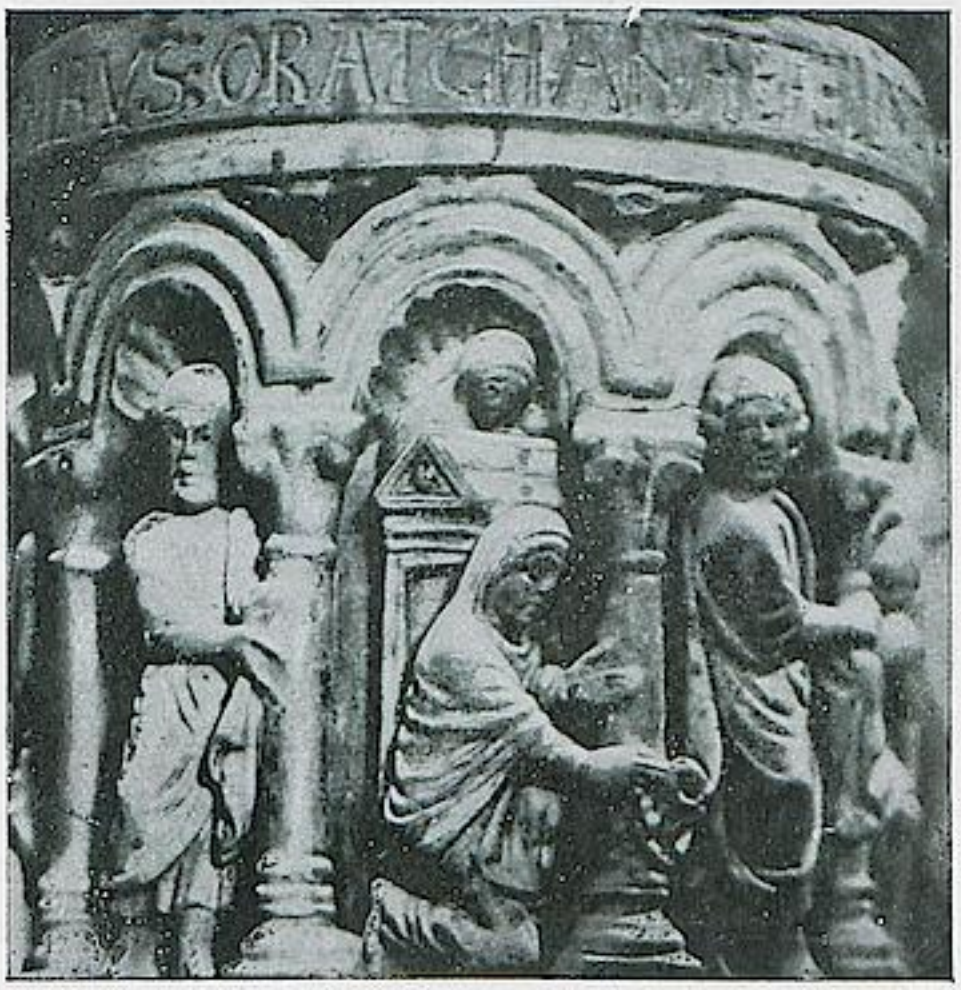


Fig. 244 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

trono è circondato dai bianchi satelliti del cielo; i Magi sono sovrani venuti dall'Oriente coi tributi. Sisto III mostra lo

[1] *Cathemericon* (Migne, *Patr. lat.*)

[2] Bayet, *Mémoire sur un ambon conservé à Salonique* (*Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, vol. I. Paris, 1876, pag. 249 e segg.).

spettacolo al popolo di Dio. Così è scritto sull'arco: XISTVS EPISCOPVS PLEBI DEI.

Nel musaico, che rappresenta la consacrazione di Gesù a Gerusalemme, Maria è pure in veste d'imperatrice; si avanza col Bambino, preceduta da Giuseppe e da celesti guardie, verso Simeone, che protende le mani velate, mentre la profetessa Anna fa segni di meraviglia, e altri guardano

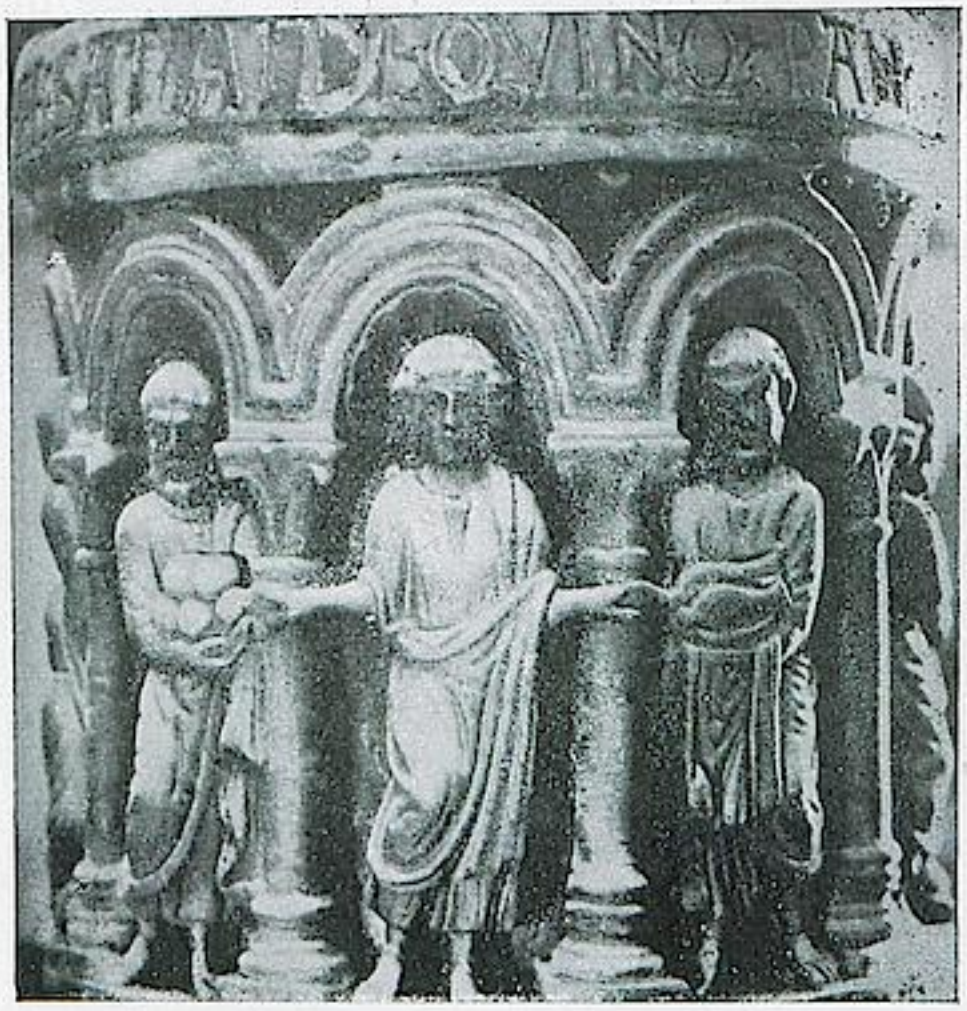


Fig. 245 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

dinanzi al tempio tetrastilo di Gerusalemme, che reca l'immagine del Salvatore e degli apostoli nel timpano triangolare, una corona pendente dall'architrave della porta, *vela* stirate verso gli stipiti.

Nella composizione sottoposta, il Bambino attorniato dagli angioli, da Maria e da Giuseppe, avanza verso una folla uscente da una città d'Egitto, Alessandria forse, preceduto da un re, che insieme con gli altri acclama l'Emanuele, il quale è vestito di pallio letterato, e porta la croce lucente come

Fig. 246 — Venezia. Ciborio di San Marco
Colonna anteriore a destra

una stella sul capo, e il nimbo intorno ad esso. Maria non ha dimesse le vesti regali; e Giuseppe non si mostra con la tunica di artigiano, ma con lunga tunica e pallio purpureo. Intorno all'Uomo-Dio, come nel corteo d'un imperatore, non vi possono essere gli umili e i servi. Nestorio aveva bestemmiato accennando alla fuga di Gesù in Egitto: ebbene, eccolo ritratto, a protesta, in atto di ricevere gli onori dai Re. Nestorio non ammetteva che Dio per salvarsi avesse dovuto fuggire; ed eccolo là glorioso nel cammino dell'esiglio.

Fig. 247 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

Questa rappresentazione è tratta dal Pseudo-Matteo, dal racconto dell'arrivo di Gesù ad una città dell'Egitto: al suo avvicinarsi, così si legge, gl'idoli caddero, e il sovrano col suo popolo si recò da Maria, e adorò il Fanciullo dicendo: « *Nisi hic Deus esset... dii nostri coram eo... minime cecidissent* ».[1] Gerusalemme, dalle mura gemmate, e Betlemme stanno nel basso delle composizioni; alla soglia delle loro porte si raccolgono gli agnelli, simboli de' fedeli, usciti dal giudaismo e dalla gentilità.

Così si chiude l'arco trionfale, dove per la prima volta Maria è innalzata come augusta donna presso il trono del figlio, secondo la definizione efesina. La scuola d'Antiochia aveva vinto Nestorio, ed esprimeva così il suo trionfo per

[1] Victor Schultze, nella sua *Archäol. der altchristlich. Kunst* (München, 1895), a pag. 256, suppone che qui si tratti piuttosto della rappresentazione dell'andata di Gesù al battesimo!

opera del pontefice che ammirava il suo predecessore per aver tenuto « saldo alla sua sicura e semplice fede, alla fede che non soffre contraddizione, nè sofisma, nè dubbio ».

La Vergine Maria, madre di Dio, a cui Sisto III dedicò la grande basilica, per la prima volta si presenta a noi nella grandezza d'imperatrice, in una forma che ebbe poi riscontri in seguito a Roma, anche nel frammento del musaico dell'oratorio di Giovanni VII, ora nella chiesa di San Marco a Firenze.

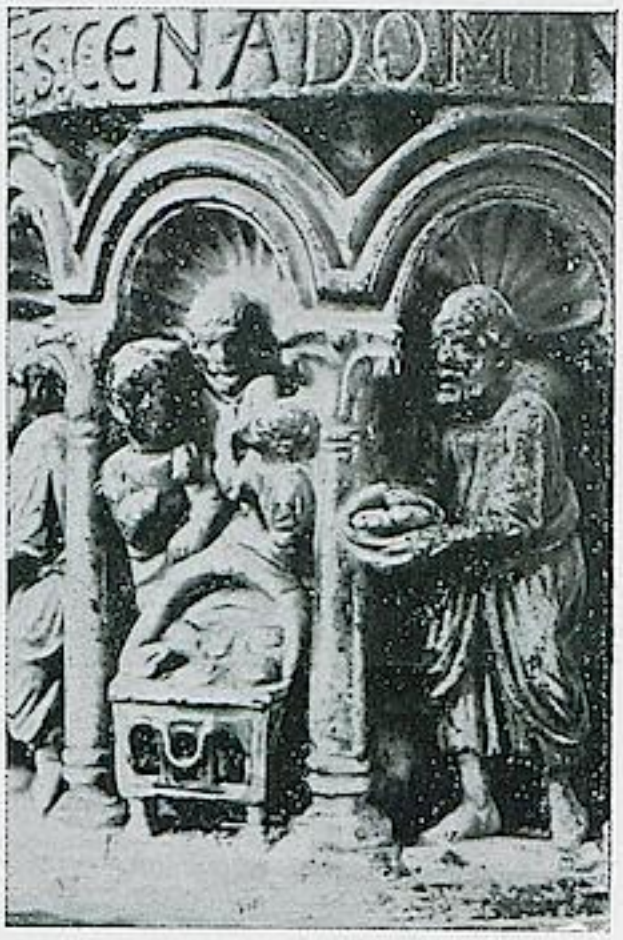


Fig. 248 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

Sant'Agostino aveva affermato che non si conosceva un ritratto della Vergine, e Sant'Ambrogio non seppe descriverla se non vestita di virtù, quale *figura probitatis*. Ma alla fine del IV e al principio del V secolo in Oriente si vennero formando tradizioni che alcune immagini della Madonna, serbate in Gerusalemme, fossero veri ritratti di Maria, o acherotipi; si attribuirono poi a San Luca, per la necessità di accrescerne l'importanza col suggello di un nome storico, il nome dell'Evangelista che in ispecial modo si compiacque di tratteggiar Maria come donna sovrumana, sublime nella umiltà che Dio volle esaltata. Anche la divozione dei fedeli concorreva a nobilitare storicamente le immagini di Maria, perchè alla venerata effigie la fede popolare si avvinceva come alla divinità stessa, e le assegnava sempre maggior valore. Quindi i lineamenti di quelle Madonne divenute sacre reliquie sono indicati come proprî della Vergine dai Padri del Sinodo orientale, che ne descrissero il colore del volto

tendente al bruno, come quello del grano. Alcune delle immagini dette di San Luca ricordano quelle della Vergine nei bassorilievi e negli affreschi rappresentanti l'adorazione dei Magi; velate come spose cristiane e sedenti talora in cattedra, tengono il Bambino al seno o sulle ginocchia; altre, come le pie anime oranti delle catacombe, alzano le braccia; altre infine tengono la mano sinistra sul petto e sollevano la destra quasi in atto d'intercedere grazie. Tali modi di rappresentazione sono derivati in parte dagli altri precedenti delle necropoli cristiane, e in parte dalla fede, che andava aumentando, nella potenza della Deipara, aiuto ai mortali. Evidentemente però queste immagini non si sarebbero così definite nei tempi apostolici, quando nessun personaggio storico spuntava tra i simboli, le umane forme erano soltanto i segni delle aspirazioni e della fede, e tra Dio e l'umanità non volavano intermediarî.

Fig. 249 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

Le Madonne dette di San Luca presero la forma dell'arte greco-romana, imitando il tipo giunonico regolare e dignitoso delle pitture e sculture pagane, con grandi occhi, il naso aquilino, il mento ateniese. Insieme con l'idea della eletta da Dio sorse l'altra della sua bellezza, che, per quanto era possibile a quei tempi, si andò conformando al tipo classico della bellezza muliebre; onde il fulgore della venustà bionda di Afrodite mandò riflessi sulle trecce bionde della

Vergine delle vergini, Madre delle madri, bellissima fra tutte le donne. Non conviene dimenticare che l'ideale della bellezza muliebre mal poteva determinarsi in quel tempo; illanguidita la potenza creatrice, ripetevansi quasi per forza di inerzia, sempre men giustamente, le immagini tradizionali dell'arte greca. Queste avevano attinto le loro forme direttamente dalla natura, mentre le immagini cristiane, nei giorni della religione trionfante, dovevano esser cavate, diremo così, di maniera, e da tradizioni nelle quali era svisato l'elettissimo originale antico, come da una vecchia stampa i cui pezzi, sciupati e guasti per il lungo uso, non stessero più insieme. Le Madonne dette di San Luca ebbero il volto ovale, gli occhi dallo sguardo dolce assai grandi, il naso diritto, piccole e floride le labbra, rotondo il mento. Così

Fig. 250 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

furono, a giudicare dalle immagini, l'*Odegetria*, venerata nel convento degli Odegi, e, secondo lo storico Teodoro citato

da Niceforo, già inviata dall'augusta Eudocia verso la metà del V secolo a Santa Pulcheria imperatrice; e la *Nicopea*,

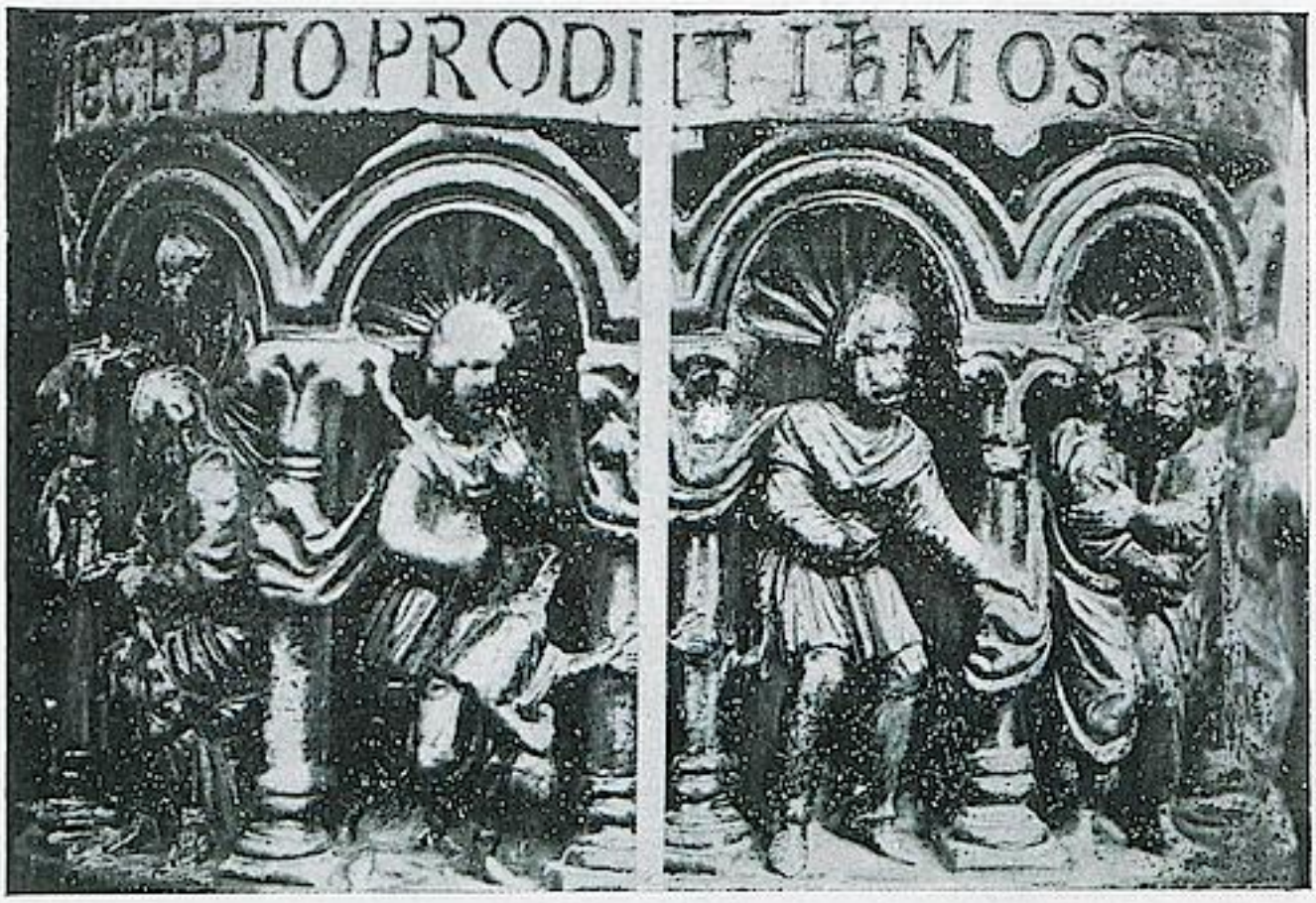


Fig. 251 — Venezia. Particolari del ciborio di San Marco

alla quale i Romani del basso impero attribuirono la vittoria sopra gli Avari e la sconfitta di Foca, sì che, nuova *Athena promachos*, fu chiamata nell'inno *Acathisto* coi titoli di capitana, di propugnatrice, di antesignana, d'inespugnabile.

L'*Odegetria* e la *Nicopea* erano due tra le molte immagini che si veneravano a Costantinopoli nelle cappelle del palazzo imperiale e nelle basiliche d'Oriente. Vennero in onore col diffondersi del culto di Maria sin dal tempo di Costantino, si vedevano già fin dal secolo V e VI nelle grotte degli anacoreti della Siria e dell'Egitto, sugli alberi de' navigli che solcavano i mari, nei campi di battaglia e sulle mura strette d'assedio sfidanti le orde barbariche, sotto la porta aurea di Bisanzio recate in trionfo.

A quelle divote forme della Vergine l'Occidente contrappose sull'arco trionfale di Santa Maria Maggiore la figura

della sovrana del cielo e della terra. I Latini vi stamparono ancora il loro senso d'imperio; nulla vi è di bizantino, come si è voluto, nell'arco. L'Oriente poteva dare le gemme per acconciare la donna divina; Roma le dava ancora la grandezza, precorrendo i tempi in cui, nelle chiese romaniche, si porrà sulla pura sua fronte il diadema di castellana o la corona feudale.

Mentre si facevano i musaici dell'arco trionfale, si componevano pur quelli del ciclo biblico nella navata mediana della basilica di Santa Maria Maggiore.

Al De Rossi e ad altri le rappresentazioni dei musaici dell'arco non sembrarono « di carattere rigorosamente storico-realistico, come le scene bibliche delle pareti laterali »; e a spiegare la differenza tra i musaici dell'arco e quello delle pareti laterali si studiarono di determinare l'età degli uni, in

Fig. 252 — Venezia. Particolari del ciborio di San Marco

cui osservano alcuna impronta del bizantinismo incipiente, diversa dagli altri, ove domina la reminiscenza dello stile e

dell'arte classica; sì che accettando l'opinione dello Hübsch, che assegna alla metà del secolo IV incirca la bella serie di colonne dell'aula maggiore della basilica, sormontate dall'architrave retto, attribuirono alla data medesima le pareti

Fig. 253 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

laterali dell'aula stessa, adorne dei quadri storico-biblici ricavati dalla Genesi, dall'Esodo e dal Libro di Giosuè.

Non vi sono invece le differenze volute di tipo iconografico e di stile artistico tra i musaici dell'arco e quello delle pareti laterali. I caratteri e i costumi delle figure sono identici; gli angioli che vigilano Abramo e che corteggiano Maria escono dallo stesso cielo biancovestiti e coi volti infocati; la figlia di Faraone, nella scena del ritrovamento di Mosè, Rachele, Sefora, in quella delle loro nozze, sono le sorelle della Vergine Maria, come lei acconciate e ornate di file di perle a più giri intorno al collo, di stefane la fronte; Giosuè, come Erode e come il re uscente dalla città d'Egitto per onorare Gesù, veste alla foggia degl'imperatori romani; gli assistenti al

matrimonio di Mosè, come i leviti che circondano Simeone nel tempio, hanno vesti e clamidi letterate e listate di nero. I lineamenti delle figure sono pure gli stessi in tutti quei mosaici: vecchi forti, solenni, con ampia chioma bianca e breve barba ricciuta; giovani dalle teste larghe, compresse, con naso ad angolo retto, con occhi in cui si distingue per vivezza la sclerotica, e capelli come a bioccoli di lana mossi qua e là dal vento. Anche le case, i templi con portici a *vela* stirate agli stipiti della porta, con corone pendenti dall'architrave, con le tegole d'un giallo carico, sono gli stessi in tutte quelle composizioni bibliche e cristiane.

Le scene bibliche hanno relazione evidente di stile con quello de' più antichi frammenti di bibbie figurate, e specialmente col rotolo di Giosuè nella Vaticana. Belle ancora

Fig. 254 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

di reminiscenze classiche, sono state più volte paragonate ai bassorilievi delle colonne onorarie romane.

Giacobbe appoggiato al pedo, con tunica ad esomide, nella scena in cui Labano gli offre Rachele in moglie, è un

atletico pastore che sembra tolto dalle rappresentazioni pastorali romane; in età senile, quando riceve Hemor e Sichem imploranti pace, ritrae di Giove tonante sull'Olimpo.

Fig. 255 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

Mosè steso sul Nebo poteva sembrare la figura allegorica della montagna. Giosuè all'assalto di Ai ricorda Traiano nei bassorilievi della colonna onoraria; quando sconfigge gli Amorrei con la lancia vibrata in alto, sul destriero volante sui corpi dei nemici, è eroico come Alessandro alla battaglia d'Arbela o Bellerofonte sul Pegaso. I paesaggi richiamano quelli musivi della villa di Adriano.

Le composizioni meglio conservate palesano un'arte superiore, un'espressione vivissima di sentimenti e di affetti, grandezza di forme tutta antica. Giacobbe che si querela con Labano e gli discorre concitato, mentre la madre di Rachele sta per allontanarsi dal luogo della discussione, è una rappresentazione vera, animata. Appresso, Rachele, riccamente vestita, col velo nuziale in capo, sta di fronte a Giacobbe,

che si china graziosamente verso di lei, mentre il sacerdote sta nel mezzo, sul fondo dell'abside d'un tempio, per unirli sposi: scena che nella sua distribuzione richiama lo sposalizio della Vergine, quale si rappresentò dai più gentili pittori del Rinascimento. Mosè adolescente innanzi alla figliuola di Faraone nella corte superba; Mosè giovane e bello, che sposa Sefora gentile, formano altre scene grandiose di costume. I ribelli che lanciano sassi a Mosè, con le braccia in arco come balestre, con le teste spinte innanzi o all'indietro furiosamente, secondo che il colpo è partito o no, sono di una forza rappresentativa grandissima; l'angelo, il principe dell'esercito del Signore, che appare a Giosuè, s'erge come una statua sopra una rupe, e da lui discosto, al lato contrario del quadro, si raccoglie il gruppo dei guerrieri di

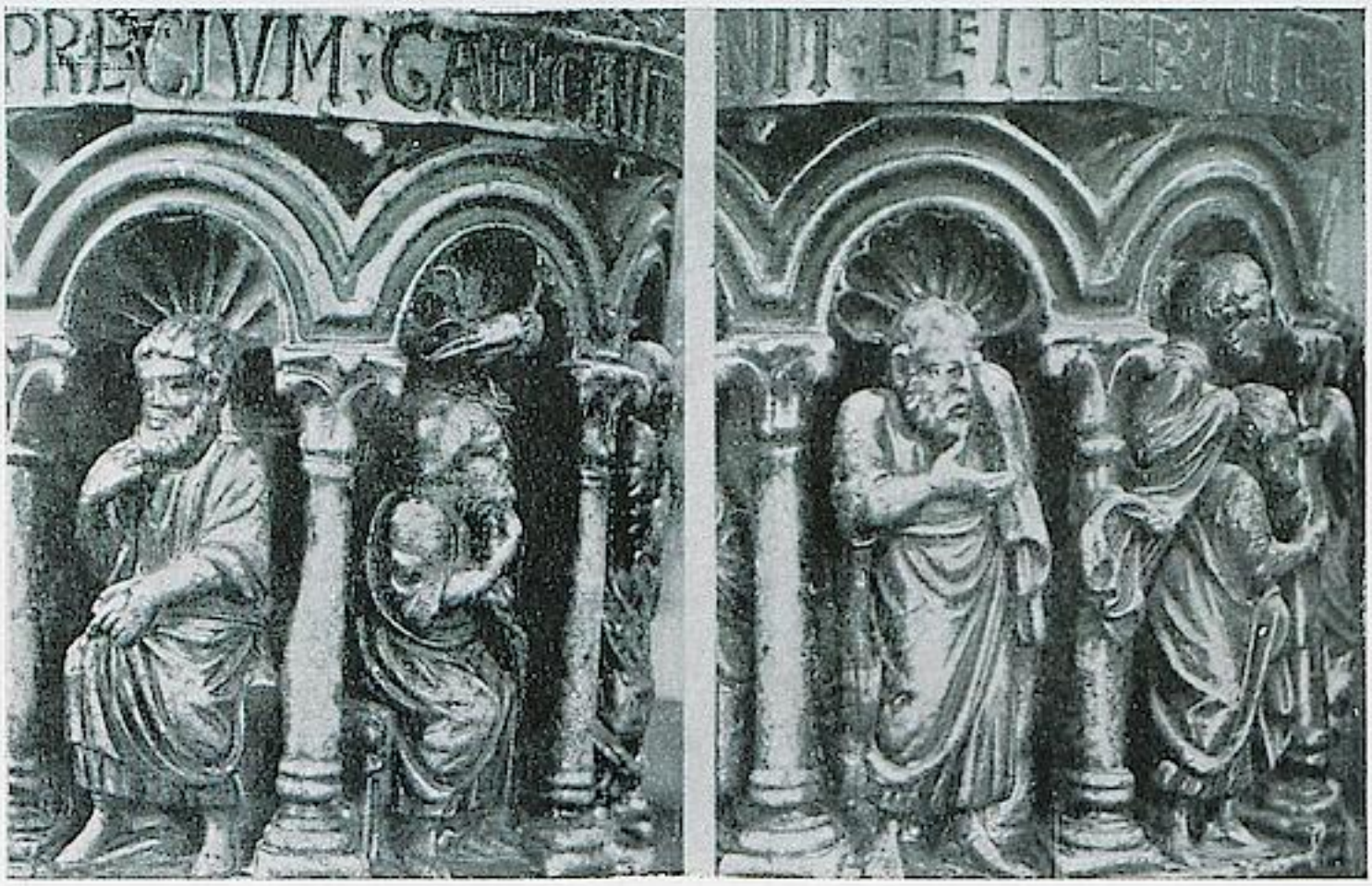


Fig. 256 — Venezia. Particolari del ciborio di San Marco

Giosuè. Questi inoltra chino a interrompere la distanza, che dà all'angiolo dall'azzurro nimbo una solennità senza pari.

I monti traspaiono sul fondo striato d'oro e la luce di tramonto riscintilla nel piano.

Nei musaicisti dell'aula mediana di Santa Maria Maggiore si nota lo studio di esprimere tutto, anche dove non

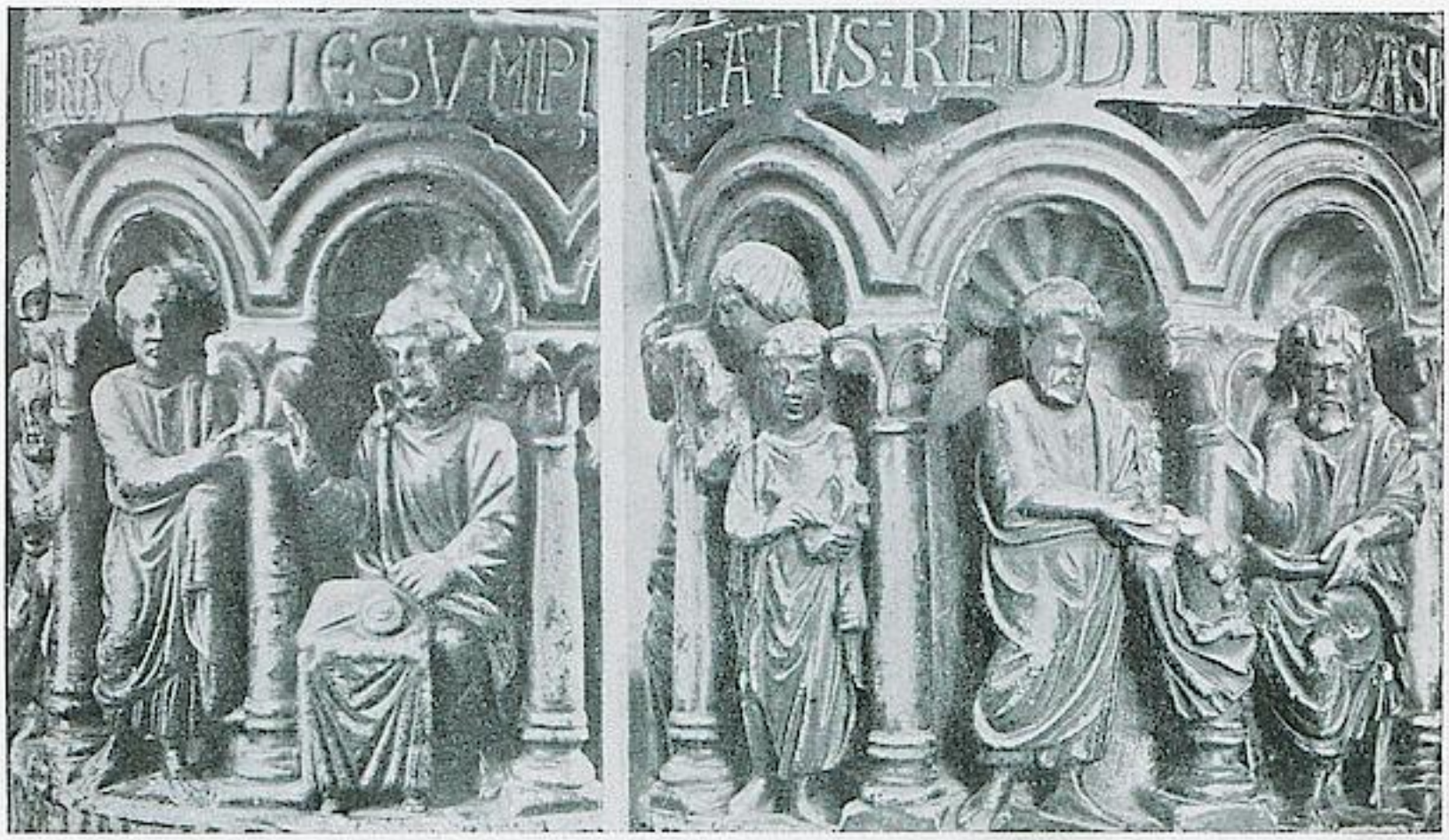


Fig. 257 — Venezia. Particolari del ciborio di San Marco

è possibile di dare al pensiero una traduzione figurata. Quando Isacco dice a Giacobbe che Iddio gli doni della rugiada del cielo e delle grassezze della terra, e abbondanza di frumento e di mosto, il pittore, volendo dar forma viva all'augurio, accanto alla casa del vecchio benedicente ha fatto crescere grosse spiche, alberi e frutta, e volare uno stuolo d'uccelli sulla terra feconda.

Questo bisogno d'esprimer tutto, d'illustrare ogni parola del testo biblico, rende necessaria la moltiplicazione delle scene anche in uno stesso scompartimento. Quando Melchisedec s'affretta verso Abramo vittorioso, per offrirgli pane e vino, nell'alto, sulle nubi di fuoco, vola Iddio che, secondo il racconto biblico, stava per apparire ad Abramo

per assicurarlo che sarà il suo scudo. In generale, le diverse scene, o i diversi momenti di una scena, sono divisi da un albero; così là dove Iddio ordina di partire a Giacobbe, e dove Giacobbe parte; così nel tratto in cui Esaù riceve i messi di Giacobbe, e questi ascolta l'esito della loro missione.

È questo un poema che l'arte compose ad esaltazione della Vergine madre di Dio e dell'Uomo-Dio. Comincia il ciclo musivo con Melchisedec, il sacerdote idolatra di Salem, dell'antica Gerusalemme, recante doni, omaggi e benedizioni, in nome dell'Altissimo, ad Abramo trionfatore. Sembra che questo punto di partenza del ciclo debba essere stato scelto a ricordo del trionfo sull'eresia nestoriana; e il seguito

Fig. 258 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

è tutto un inno che termina con la conquista della terra promessa ad Abramo, a Isacco, a Giacobbe. Ad Abramo, padre di molte genti, Dio annuncia la nascita del figliuolo,

che sarà capo d'una stirpe innumerevole come le stelle del cielo e i grani d'arena sul lido del mare; Dio dice che « nel seme suo saranno benedette tutte le nazioni della terra ». A Isacco e a Giacobbe l'Altissimo ripete queste parole, che formano la ragione intima del ciclo figurato, il quale si chiude nell'arco trionfale con l'apparizione del Signore, per la cui protezione sono stati dati in potere alla stirpe fedele tutti i nemici, così come a Giosuè condottiero del suo popolo,

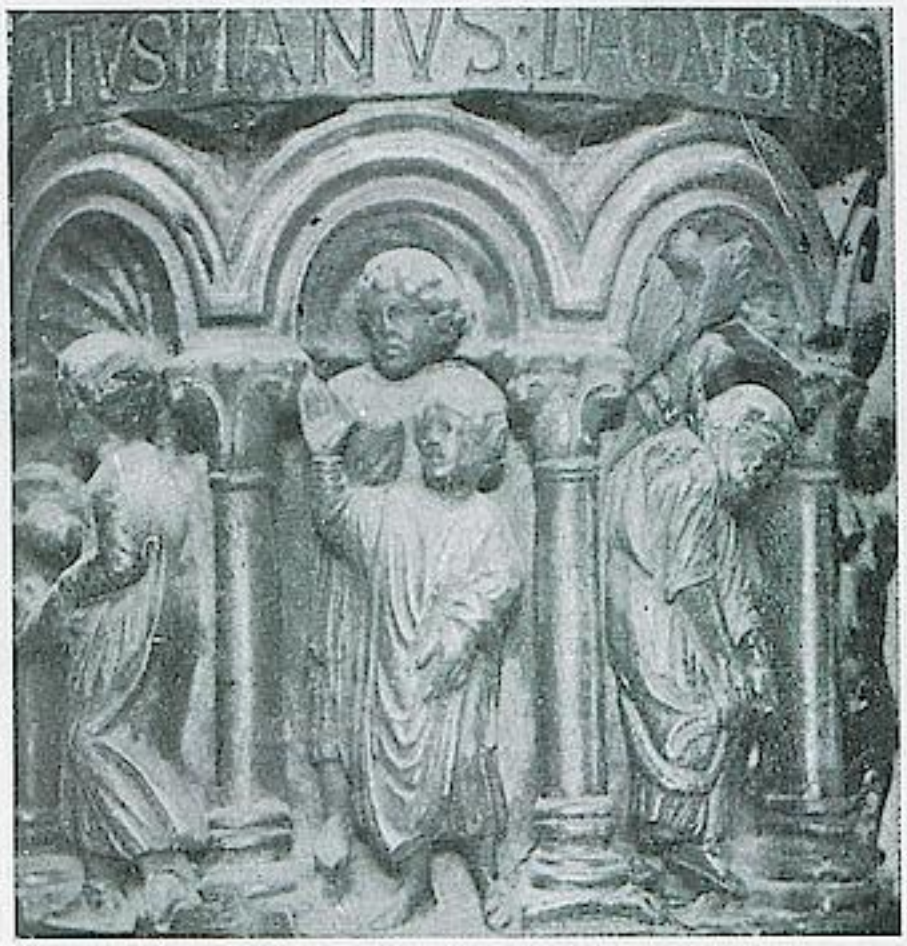


Fig. 259 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

alleato con Dio da Mosè sul Sinai, fu dato di sterminare nazioni grandi e fortissime. Mentre si svolge questo concetto, passano Sara feconda per volere divino, Rebecca, Rachele, Sefora, come un corteo d'onore alla Vergine che sull'arco trionfale impera come madre di Dio.

L'arte pagana convertita alla nuova fede mandò gli ultimi splendori in Roma nella basilica dedicata a Maria; come ancora più tardi nei Santi Cosma e Damiano quando ritrasse nelle imagini del Cristo e dei santi l'antica nobiltà romana

senza sussiego, la gravità senza sforzo, la dignità senza superbia, la fierezza senza iattanza. A Ravenna, nei musaici delle chiese, vedremo figure come di idoli; a Roma uomini,

Fig. 260 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

con tutte quelle grandi qualità esteriori che tengono di Giove e di Ercole ad un tempo.

Il musaico dei Santi Cosma e Damiano nel Foro fu eseguito al tempo di Felice IV (a. 526-530), nome che si legge nell'epigrafe metrica nella fascia inferiore dell'abside:

Aula dei claris radiat speciosa metalla
In qua plus fidei lux pretiosa micat.
Martyribus medicis populo spes certa salutis
Venit et ex sacro crevit honore locus.
Optulit hoc domino Felix antistite dignum
Munus ut aetheria vivat in arce poli.

Pietro e Paolo presentano al Cristo, levato in alto su cirri di fuoco, i due santi martiri Cosma e Damiano offrenti corone con le mani velate, secondo il cerimoniale antico, di cui fa parola Ammiano Marcellino, raccontando che avendo

l'imperatore Giuliano in una certa solennità chiamati gli intendenti di Stato per dar loro non so quale denaro, uno fra gli altri gli sporse non già, come si usa, la clamide dispiegata, ma semplicemente le mani congiunte; per il che disse l'imperatore: « Gl'intendenti di Stato sanno rapire, ma non ricevere il denaro ».[1] Felice IV e San Teodoro martire, nobile ufficiale, con ornata clamide affibbiata sull'omero, sulla quale è cucita una pezza purpurea, stanno ai lati dei due gruppi. Sulla fronte esterna dell'arco è rappresentata la scena, oggi mutilata, dell'agnello tra i sette candelabri corteggiato

Fig. 261 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

dagli angeli e dai simboli degli evangelisti, acclamato dai ventiquattro seniori.

Questo musaico rimane tipico per tutto il medio evo in Roma; i due gruppi si rivedranno disposti similmente in San Teodoro, nell'opera musiva di tempo prossimo a quella,

[1] Ammiani Marcellini *Rerum gestarum libri qui supersunt*. Lib. XVI, 5. 11, pag. 83. Lipsiae, 1874.

e la composizione intera riapparirà rigidamente copiata in Santa Prassede nel principio del secolo IX.

Un musaico dove pure è l'impronta della monumentalità romana si vede nella cappella ora annessa alla basilica di

Fig. 262 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

Sant'Ambrogio, in Milano, già detta di San Vittore *in ciel d'oro* e poi di San Satiro.[1] È opera del secolo V inoltrato, data che si può attribuire anche agli altri musaici della cappella di Sant'Aquilino, presso San Lorenzo, pure in Milano.

Sul principio del secolo V, sotto il pontificato di Celestino, le due figure allegoriche, della Chiesa uscita dalla Sinagoga e dalla Gentilità, che abbiamo veduto a Santa Pudenziana, si rivedono a Santa Sabina (fig. 108), e sono ancora due nobili matrone gravemente ammantate di pallio; ma ecco nell'arco trionfale di Placidia, a San Paolo fuori le Mura

[1] Vedi le opere citate del Clausse, del Kraus, del Vitet, e nel volume *Ambrosiana* (scritti vari pubblicati nel XV centenario dalla morte di Sant'Ambrogio, Milano, 1897) lo scritto di A. Ratti sopra « il più antico ritratto di Sant'Ambrogio ».

di Roma (fig. 79), l'Apocalisse con le immagini delle cose, sempre fantastiche e sfigurate degli orientali, che sostituivano alla vita le chimere, all'arte le formole cabalistiche e gnostiche. Intorno al trono di Dio sono ventiquattro vegliardi, senatori biancovestiti, con corone d'oro, la corte permanente dell'Eterno; e i quattro mostri coperti d'ali, cantanti notte e giorno: « Santo, santo, santo è il Signore Dio onnipotente che fu, che è e che sarà ». E i ventiquattro vegliardi uniscono il lor coro al cantico, inginocchiandosi, deponendo le corone ai piedi del Cristo. Tale è il significato della rappresentazione dell'arco trionfale di San Paolo fuori le Mura, che il veggente di Patmos vide sorgere come da un'immensa superficie cristallina. Questo componimento rifletteva l'impressione dei massacri dell'anno 64 ricevuta dall'Apostolo che pareva soffocato dall'affanno, e con gli occhi iniettati di sangue non riusciva più a veder la natura, e si faceva l'eco degli urli di vendetta e di odio contro Roma. E nella Roma odiata si svolse la scena con quelle figure spettrali e di bianchi fantasimi. Il sogno apocalittico si sostituì alle serene libere e salde concezioni dell'arte classica. Allora comincia nell'arte la profusione dell'oro e della porpora, il getto di perle e di gioielli, il lusso orientale. Innanzi ai musaici di Santa Sofia — è detto nella *Descriptio Sanctae Sophiae* — par di vedere il sole a mezzogiorno allorchè indora tutte le montagne. I metalli tagliati — leggesi nella iscrizione del mu-

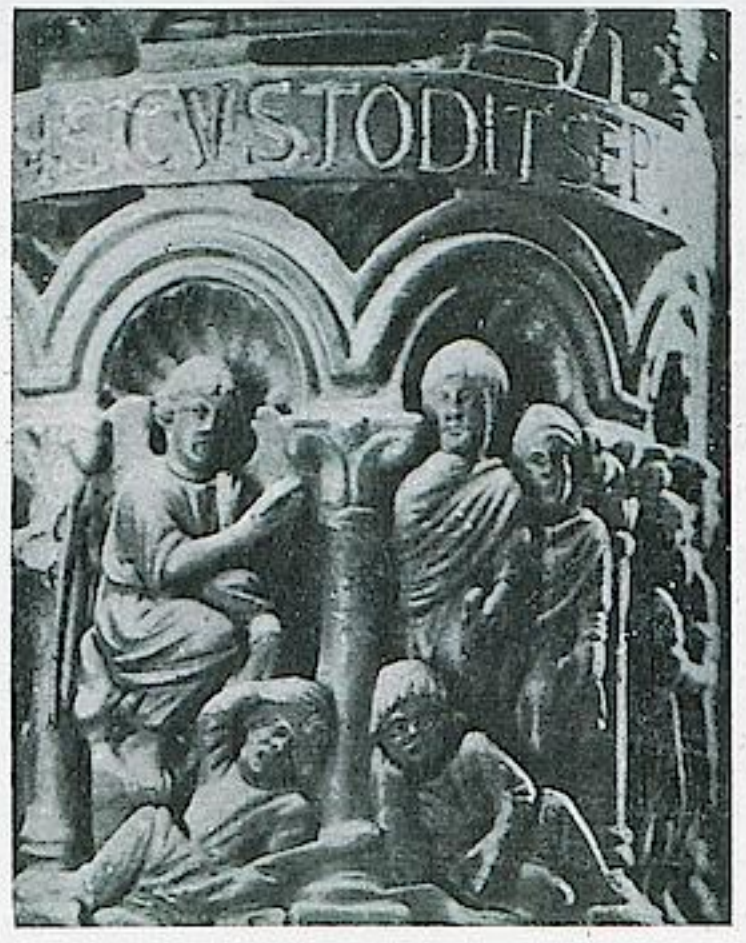


Fig. 263 — Venezia
Particolare del ciborio di San Marco

saico del secolo VII a Sant'Agnese in Roma — producono una pittura d'oro e la luce del giorno vi sembra racchiusa. E Sant'Agnese è figurata come una imperatrice, con una

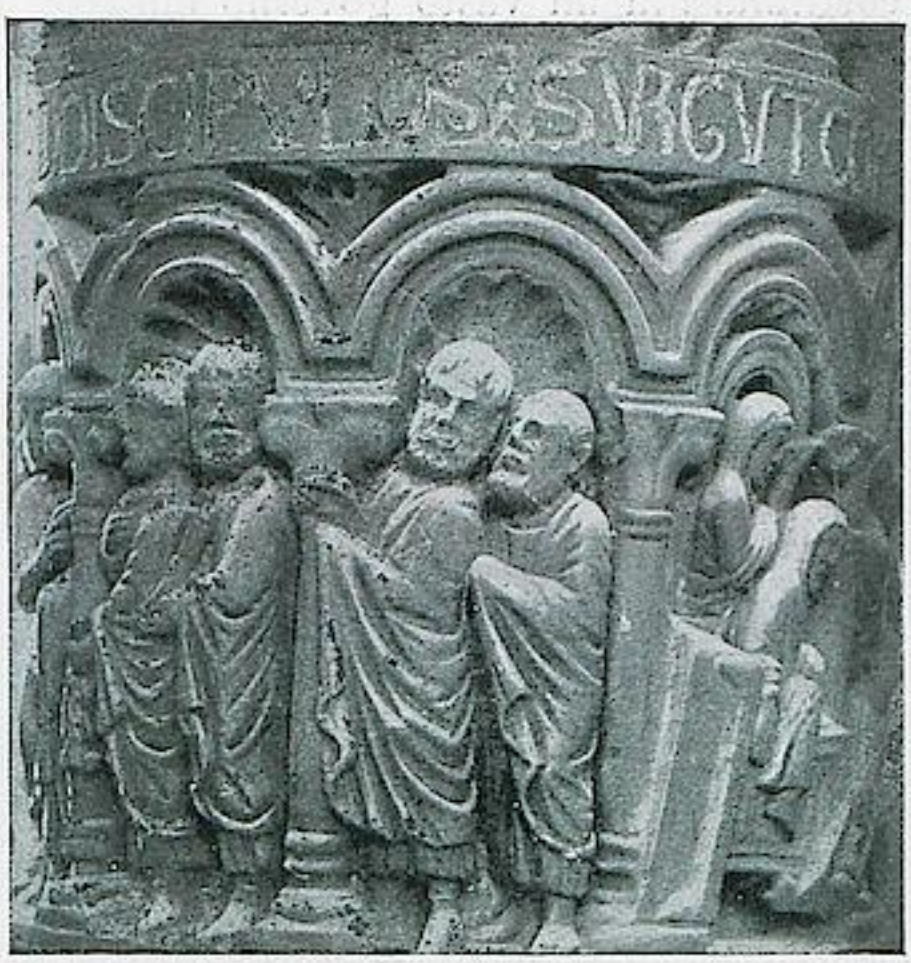


Fig. 264 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

corona stellata in capo, con gioielli pendenti dalle trecce, con una stola d'oro a ricami e a gemme sopra la tunica ornata d'oro e dalla immagine della fenice raggiante (fig. 110). Tutto mostra dal tempo di Costantino in poi lo straripare del lusso. Il Cristo, come un imperatore dell'Oriente, appare ombra sfolgorante sul trono, gigante sull'aureo broccato dei cieli; la Vergine non è più la semplice donna delle catacombe, è la sovrana assistita da guardie. La gerarchia della corte di Bisanzio ordinava le figure del cielo, ed Eusebio ci presenta Dio come una immagine ingigantita dell'imperatore terrestre. « Gli archi del mondo, egli scrive, gli servono di trono, la terra è il suo sgabello, le coorti celesti lo assistono, le potenze soprannaturali sono i suoi dorifori e lo riconoscono per loro despota, padrone e re ». Dall'Oriente, da

Bisanzio, arrivano queste nuove idee con le nuove forme in Italia, specialmente a Ravenna, ove soggiornò la corte imperiale. Ravenna era divenuta un'immagine ridotta di Costantinopoli, costituitasi in un vasto governo militare, nell'esarcato, che tendeva a ellenizzarla. Un gran numero di Greci viveva in quella città, e con essi commercianti siriaci, fabbricanti di sete d'Antiochia, mercanti di pellicce d'Oriente,

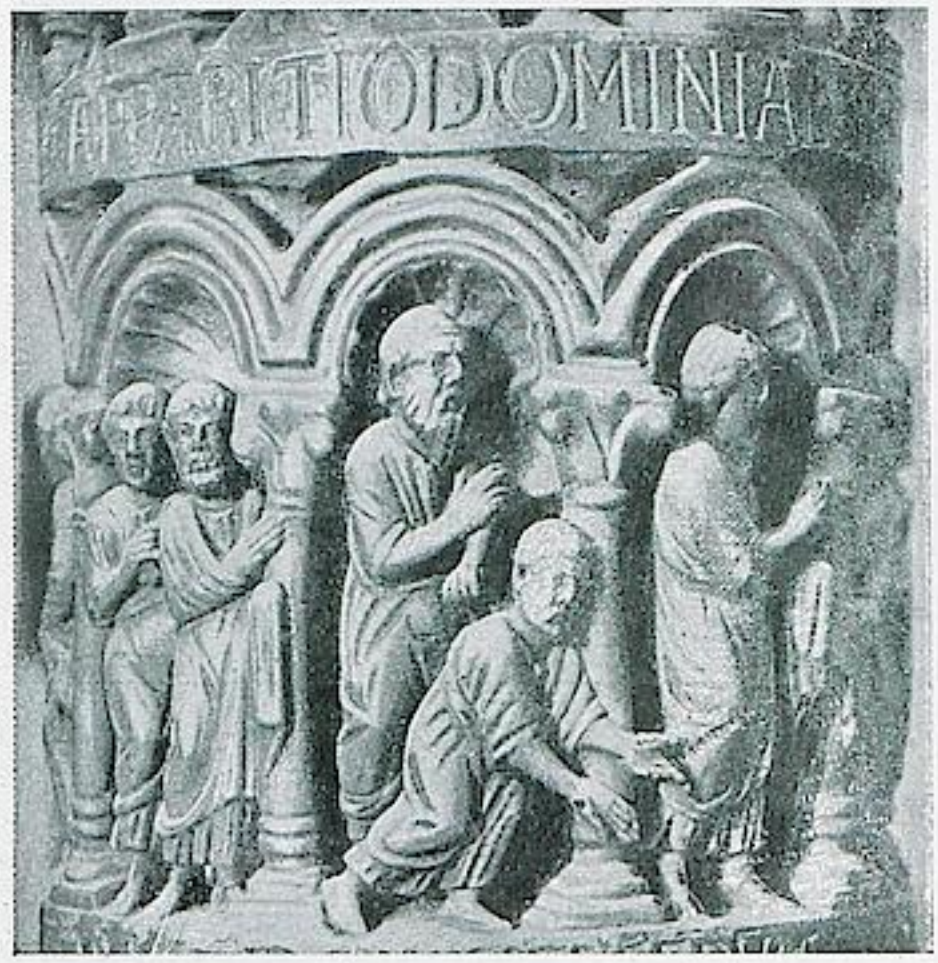


Fig. 265 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

pellegrini e monaci bizantini. Chiese, monasteri e una *schola graeca* si fondarono; un palazzo portava il nome di *Chalchi* come uno di Costantinopoli; un rione s'intitolava Armenia per i molti Armeni che lo popolavano; la famosa Pineta ancora nel IX secolo era designata grecamente col nome di *Strovilia Peucodis.*[1] In quella città, nella chiesa dei Santi Nazario e Celso (figg. 112 e 113), rivediamo la gentile immagine del Buon Pastore, fatta eseguire in musaico da Galla

[1] DIEHL, *Études sur l'administration byzantine dans l'Exarcat de Ravenne* (Vol. LIII de la *Bibl. des écoles francaises d'Athènes et de Rome*).

Placidia. La nobile figura, fiorente di gioventù, non è più l'umile pastore col suo bastone ricurvo, anzi già, per la croce che tiene, per la tunica regale di tela d'oro che lo ricopre, rivela esser Cristo medesimo.[1]

Il musaico ci mostra la differenza, che già si determinava al principio del secolo V, tra l'arte classica in Roma e l'altra modificatasi a Bisanzio per il contatto degli eterni esemplari

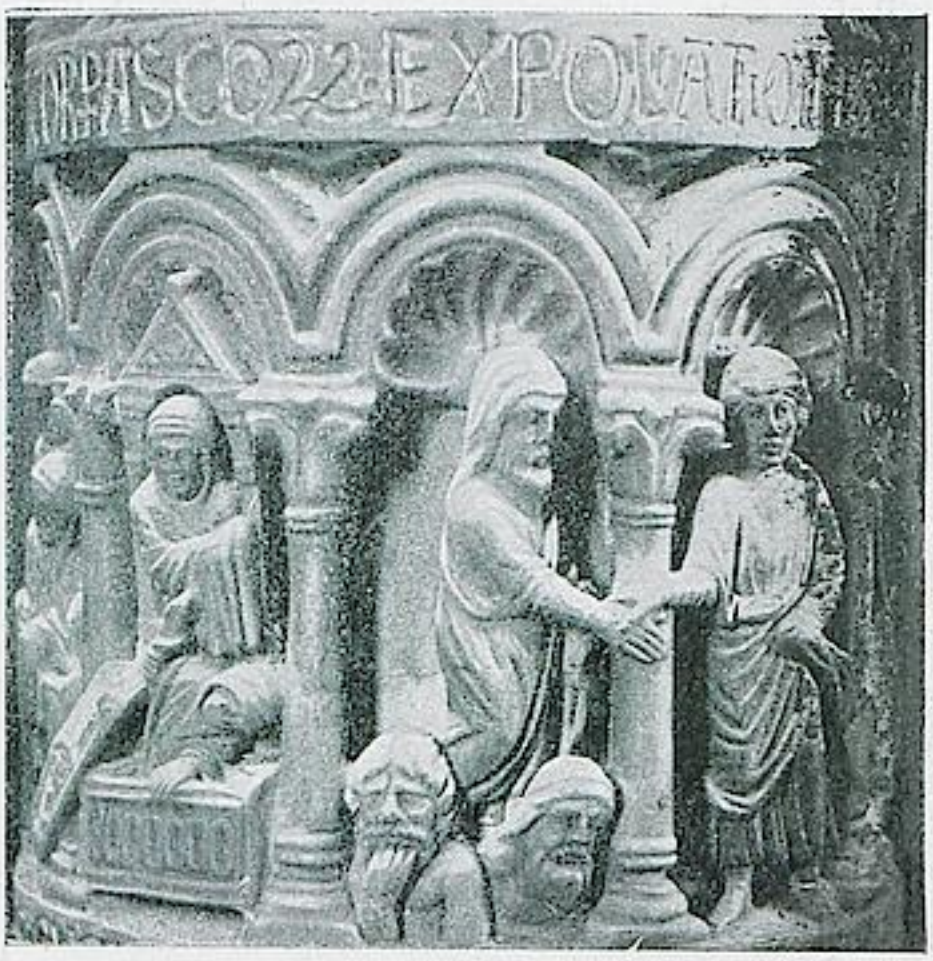


Fig. 266 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

della Grecia: quella tiene ancora della forza, della pienezza, della magnificenza antica; questa torna alla semplice dignità ellenica. Il Buon Pastore riposa sulla montagna sparsa di

[1] Bibliografia sui musaici di Ravenna:

AGNELLUS, *Liber pontificalis* (Ed. Bacchini, Modena, 1708); MURATORI, nei *Rerum italicarum scriptores;* HOLDER-EGGER, *M. G. SS. Langob.*, pag. 265-301; HIERON. RUBEI, *Ital. et Rav. Historiar.*, libri XI, Venetiis, 1572-1589; SPRETI, *De amplitudine, eversione et restauratione urbis Ravennae*, Ravenna, 1793-1797; IDEM, *Compendio istorico di comporre i musaici, con la descrizione de'musaici antichi che trovansi nelle basiliche di Ravenna*, Ravenna, 1804 (appendice all'opera precedente); FANTUZZI, *Mon. Rav.*, Ravenna, 1801, vol. VI; GIROL. FABRI, *Ravenna ricercata*, Bologna, 1678; RUD. RAHN, *Ein Besuch in Ravenna* (*Jahrb. für Kunstwissenschaft*, I, 1868); I. P. RICHTER, *Die Mosaiken von Ravenna*, Wien, 1878; VON QUAST, *Altchristliche Bauwerke von Ravenna*, Berlin, 1842; CORRADO RICCI, *Ravenna e i suoi dintorni*, Ravenna, 1897.

arboscelli, e spicca sul cielo limpido (fig. 112); i miti agnelli vaganti sul terreno si volgono a lui, come presi da incanto; il piano lieto di frescura si spezza nel margine in tanti cristalli di quarzo e scintilla d'oro ove più si avvicina all'osservatore, come nella campagna par che le erbe s'imperlino e i fiori ridano ove più son prossimi ai passi del viandante.

La dolcezza dell'effetto della lunetta, dal chiarore di cielo, è messa in risalto dall'azzurro profondo della volta che si diparte intorno ad essa e copre quel braccio del mausoleo con un tappeto sparso di aperte corolle di fiori, che mostrano bianchi e aurei semi; di globetti d'oro; di stelle azzurrine; di cerchi in vario grado d'azzurro ornati nel mezzo da bianche stelle, nella periferia da punte e da trifogli.

Gli altri tre bracci, che formano una croce latina con questo primo dell'entrata del mausoleo, sono pure adorni nelle volte: l'uno, cioè quello opposto al braccio descritto, dallo stesso tappeto a musaico; gli altri due, a destra e a sinistra, dalla vite dorata che sale in regolari volute, di qua e di là da candelabri, in mezzo a ognuno de' quali s'aderge un apostolo, e si arresta nel centro intorno al monogramma costantiniano del Cristo.

Nelle lunette degli altri tre bracci della croce si osservano una rappresentazione storica non definita sin qui e due decorative: quella, nel fondo del mausoleo, dirimpetto alla porta, mostra un santo che s'inoltra con un libro aperto, la croce sulla spalla destra, le vesti agitate dal vento, verso una catasta di legna ardenti per bruciarvi forse il libro de' Manichei: le fiamme salgono in mezzo a una stanza, ove sono esposti in un armadio i libri dei quattro Evangeli. Le altre due composizioni figurano due cervi che si avanzano sitibondi verso una conca d'acqua circondata da un cespo, dal quale si dipartono e s'aggirano rami dorati per tutto il campo della lunetta.

Nel tamburo della cupola, di qua e di là dalle finestrine che s'aprono sotto grandi conchiglie ornate di file di perle,

gli apostoli a due a due acclamano, guardando la croce di tela d'oro splendente tra le stelle torno torno roteanti, in alto, sopra i simboli dei quattro evangelisti, tutti dorati e lumeggiati di bianco, i quali spuntan sopra cirri azzurri, bianchi e vermigli (fig. 113).

Questa decorazione tutta azzurro e oro, su cui passano bianche luci, bianche imagini e bianchi fiori, non ha per bellezza l'uguale. I simboli dei quattro evangelisti non sono,

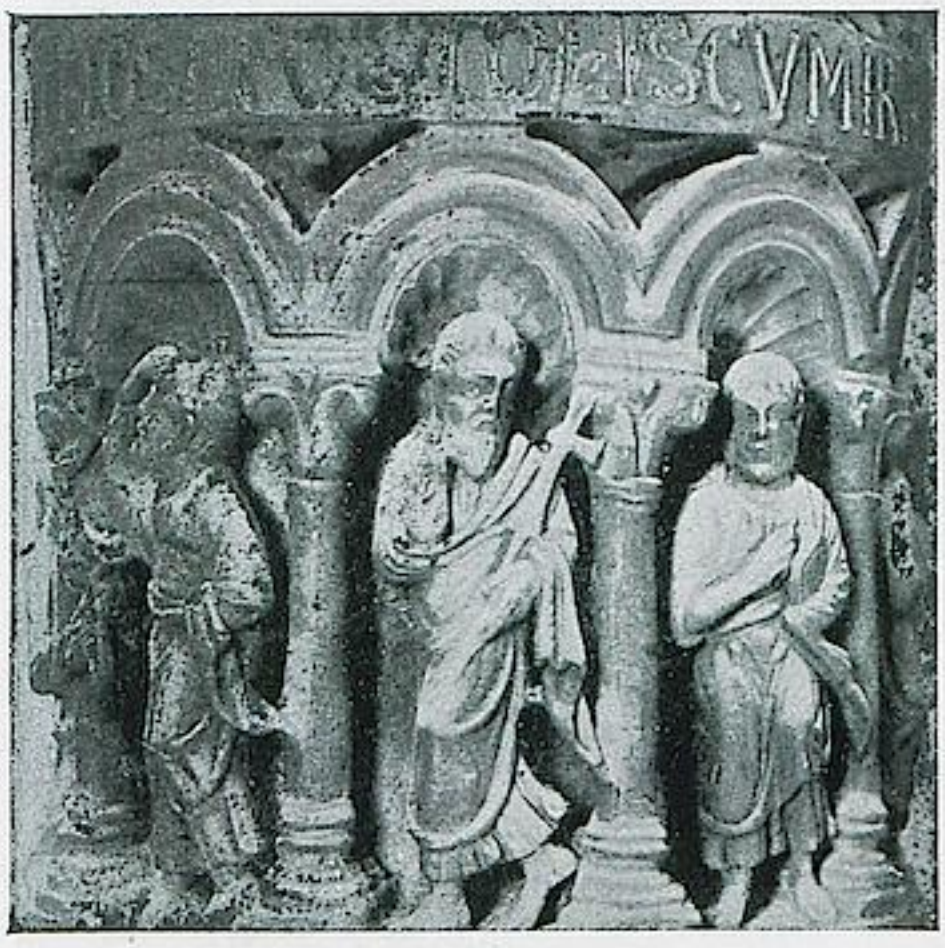


Fig. 267 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

come di consueto, mostruosi; gli apostoli nel tamburo sono bene adatti per proporzione allo spazio, su cui proiettano la loro ombra azzurra; e il vuoto di quello spazio, tra i piedi degli apostoli, è riempito opportunamente or da un cantaro da cui zampilla l'acqua, or da un vaso su cui posano due colombe, una delle quali è in atto di bere. La vite col gambo flessuoso a curve regolari, con grappoli di porpora e d'oro, si dirama sopra una zona azzurra fuor dal nascimento degli archi su cui s'imposta la cupola; serie di foglie smerlate,

formate da cinque gradazioni di verde e da una sesta d'azzurro, si collegano e formano il tessuto dell'orlatura di una delle volte; le *greche* si svolgono e limitano altre parti del mausoleo; festoni che salgono su da corbe intessute di vimini spiegano in un sottarco le frutta conteste ordinatamente con foglie verdi sopra altre azzurre del fondo; le fettucce lemniscate che s'avvolgono nei sottarchi del tamburo mostrano ora il diritto a varî gradi d'azzurro, ora il verso a sfumature di verde: quei toni di verde sfumano nell'azzurro, come i prati e gli alberi sull'orizzonte chiuso dalle montagne, o la terra fertile nel mare in cui s'inoltri. Tutto questo ne dimostra la grand'arte del musaicista per ottenere l'unisono

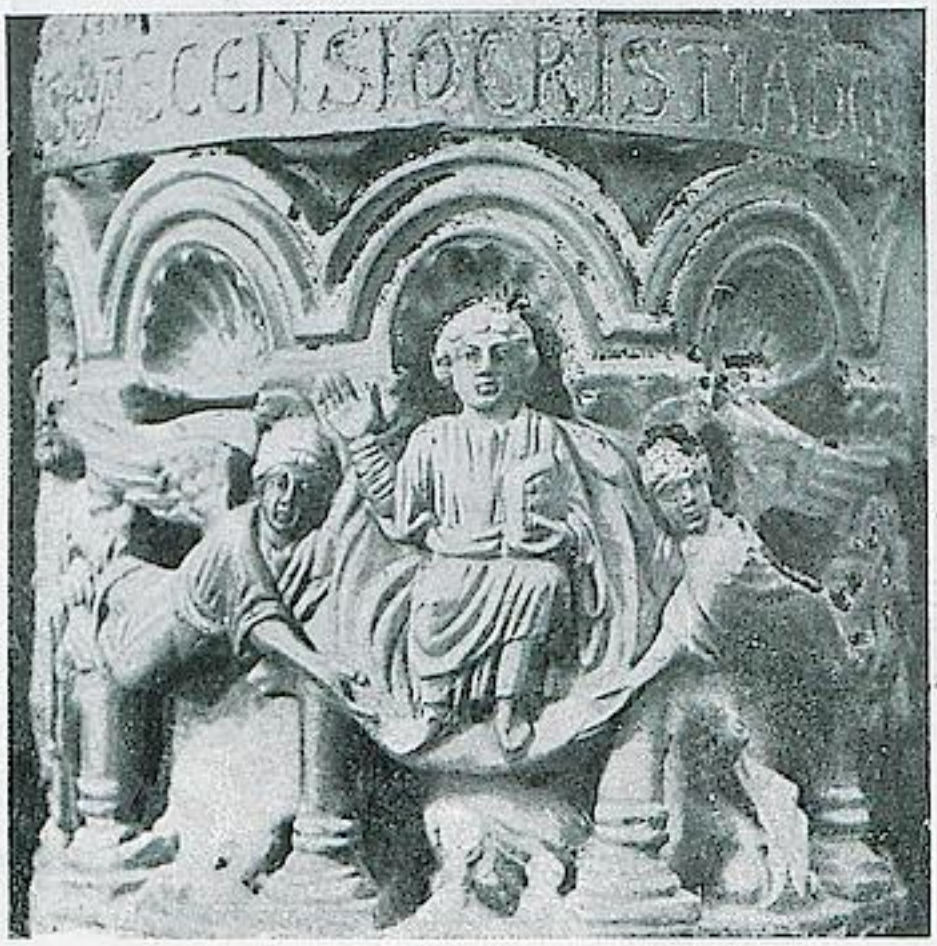


Fig. 268 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

degli effetti con il disegno semplice e armonico, la progressione de' valori d'una medesima tinta e la replicata combinazione di alcuni colori che dolcemente si fondono insieme.

Così era adorno il mausoleo di Galla Placidia, nel tempo all'incirca in cui Sisto III ornava di musaico la basilica di

Santa Maria Maggiore in Roma. Qui ancora squilla il romano trionfo; lì s'intona la preghiera della Chiesa orientale:

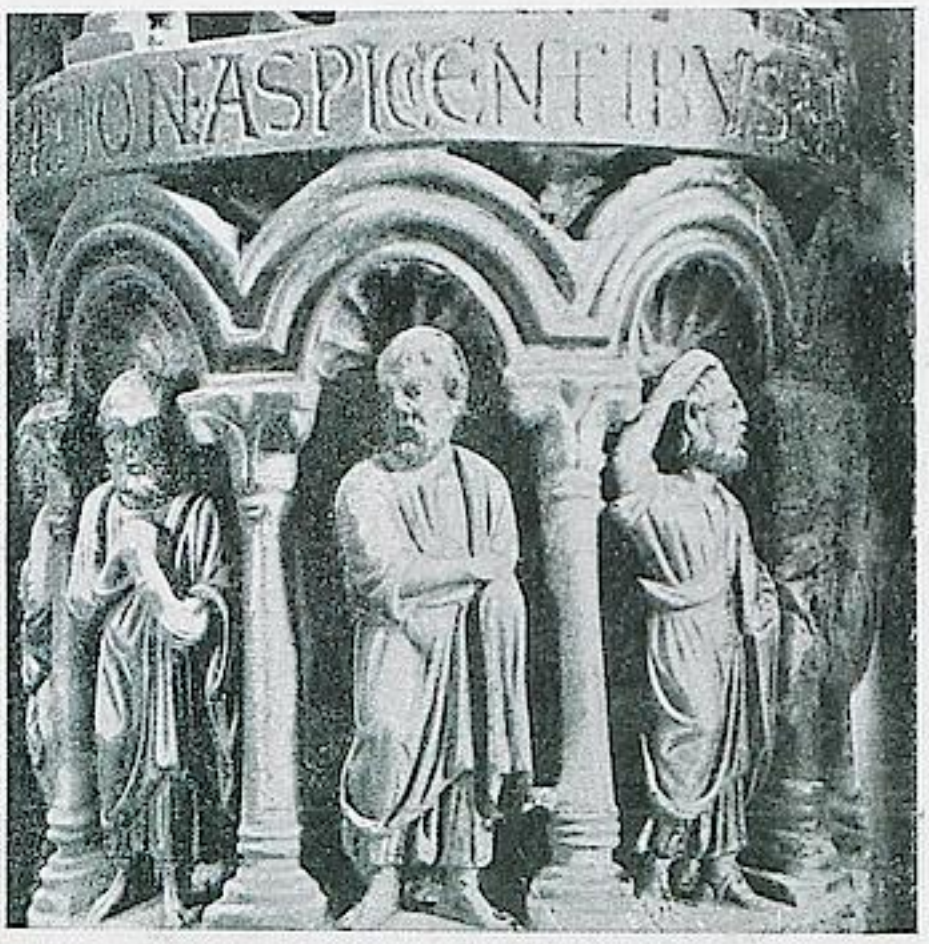


Fig. 269 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

« Introducete, o Signore, i fedeli, raccoglieteli ne' luoghi verdeggianti, sulle acque tranquille, nel paradiso di gioia, donde sono banditi il dolore, la tristezza, i gemiti ». [1]

Un'altra decorazione musiva del V secolo è quella del battistero di Ravenna, fondato dal vescovo Neone (451). Dalle otto colonne angolari della base volgonsi gli archi di una pergola fantastica, coi rami verdi lustri d'oro ne' contorni, racchiudenti santi o profeti entro aurei dischi (figg. 116 e 117); e su dal piano sovrastante alla base, e su dagli archi aggirantisi sulle colonne erte agli angoli di essa, si eleva la cupola. La orna una prima zona musiva, separata in tante parti da lunghi steli di foglie grasse; e in ogni parte è un'abside di chiesa fiancheggiata da due portici retti da quattro colonne,

[1] Renaudot, *Liturg. orientalium collectio*. Edizione di Francoforte, 1847, t. I, pag. 71.

coperti da lacunari e chiusi da transenne. In mezzo alle absidi ora sta un altare eretto su gradini marmorei, con la tavola gemmata sostenuta da colonne d'oro e recante esposto uno dei quattro Evangeli, mentre di sotto ai portici stanno cattedre gemmate; ora sta un trono poggiato su zampe leonine, con la corona e il diadema, e ai lati, sotto ai portici quadrati, un albero tra grandi serti.

Sotto questa zona simbolica de' sacri altari e de' troni de' beati s'avanzano in un'altra più alta gli apostoli, or con tuniche ed or con manti d'oro, or con tuniche ed or con manti d'argento, che il cielo ombreggia d'azzurro. Procedono con le corone nelle mani velate, tra cespi d'oro da cui s'irraggiano viticci a mo' di candelabri dorati tra l'uno e l'altro apostolo (fig. 114). Sul loro capo pendono *vela,* a fiocchi e a festoni ad arco, disposti intorno al disco con la imagine santa

Fig. 270 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

che si discopre del Cristo battezzato nel Giordano (fig. 115). Il Giordano, come un'antica deità fluviale, porta una canna

verde e guarda sorpreso la scena, mentre offre al Cristo per asciugarsi il drappo che tiene disteso tra le mani; ed è questa

Fig. 271 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

la sola figura della rappresentazione del battesimo del Cristo, che, ben determinata dall'arte antica, e non guasta da restauri, serbi ancora vita e vigoria di forme.[1]

Questa decorazione piena di fulgore svolgesi come un inno alla rigenerazione ed alla grazia, ha bellezze nuove in quella mescolanza del simbolo e della storia; e, per l'alternarsi continuo di forme e di colori, ha un effetto superbo.

Da queste decorazioni musive del V secolo a quelle di Sant'Apollinare Nuovo e di San Vitale in Ravenna, opera del VI secolo, la distanza è assai grande.

Nei musaici di Sant'Apollinare Nuovo,[2] sulle pareti del-

[1] Nel battistero degli Ariani in Ravenna trovasi ripetuta la decorazione del centro della volta, ma sembra, benchè guasta, peggiorata assai sin dall'origine sua.

[2] Agnello, nel *Liber pontificalis* (ed. Bacchini, II, pag. 123), parla così di questi musaici: « Reconciliavit beatissimus Agnellus pontifex infra hanc urbem ecclesiam S. Martini confessoris, quam Theodoricus rex fundavit, quae vocatur Coelum Aureum, tribunal

l'aula mediana, vedonsi a destra in lunga fila i martiri uscenti dal palazzo di Teodorico, che recano corone al Cristo (figg. 123 e 125), l'uno dall'altro separati da palme che hanno il fusto attorto come faci; a sinistra, in altra fila, in una serie simmetrica quale l'arte romana non compose mai, le vergini sante, divise da palme sorgenti a mo' di cornucopia, vanno in processione dal porto di Classe verso la Vergine madre di

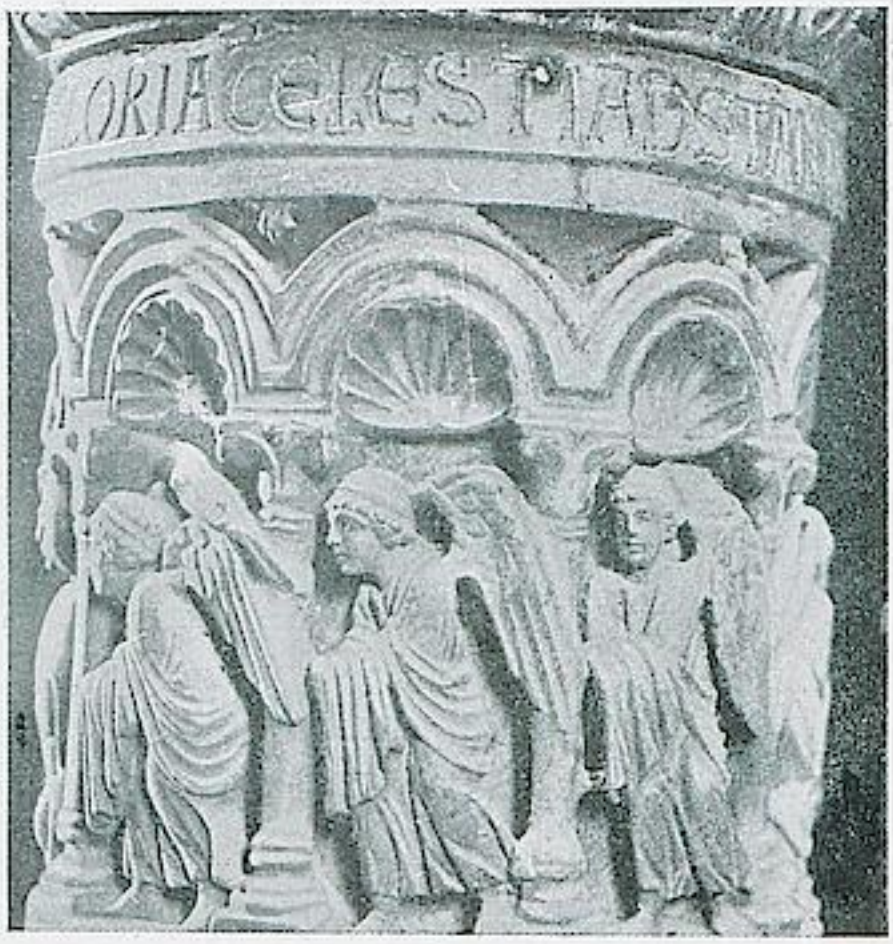


Fig. 272 — Venezia. Particolare del ciborio di San Marco

Dio, cui apportano serti d'alloro (fig. 124). Le martiri, col capo gentilmente chino, camminano sul terreno sparso di gigli e di rose, e portano in testa, sull'alta acconciatura, il bianco velo nuziale listato e frangiato d'azzurro; le palme lasciano cadere

---

et utrasque parietes de imaginibus martyrum virginumque indecentium tessellis decoravit, suffixa vero metalla gypso aurea super infixit, lapidibus vero diversis parietibus adhaesit, et pavimentum lithostratis mire composuit. In ipsius fronte intrinsecus si aspexeritis, Justiniani augusti effigiem reperietis, et Agnelli pontificis auratis decoratam tessellis... ». Ora, il *tessellis decoravit* della prima frase si riferisce a Teodorico o ad Agnello? A rigore si dovrebbe accettare la seconda spiegazione, mentre i musaici ci fanno pensare, non ostante il giro contrario della frase, alla buona probabilità della prima. Così pure opina il Bayet. Il ritratto di Giustiniano a musaico si trova nell'ultima cappella a sinistra.

sul loro capo le foglie protettrici, e presso al loro collo i datteri come collane di corallo. Le celesti donne abbondano d'oro nella sovratunica adorna di cerchi, di rose, di stelle, orlata di gemme e di madreperla: e gemme e madreperla si versano nelle cinture, intorno al collo, sul diadema che ne adorna il capo. Ognuna ha una lunga stola rettangolare a fiorami sulla

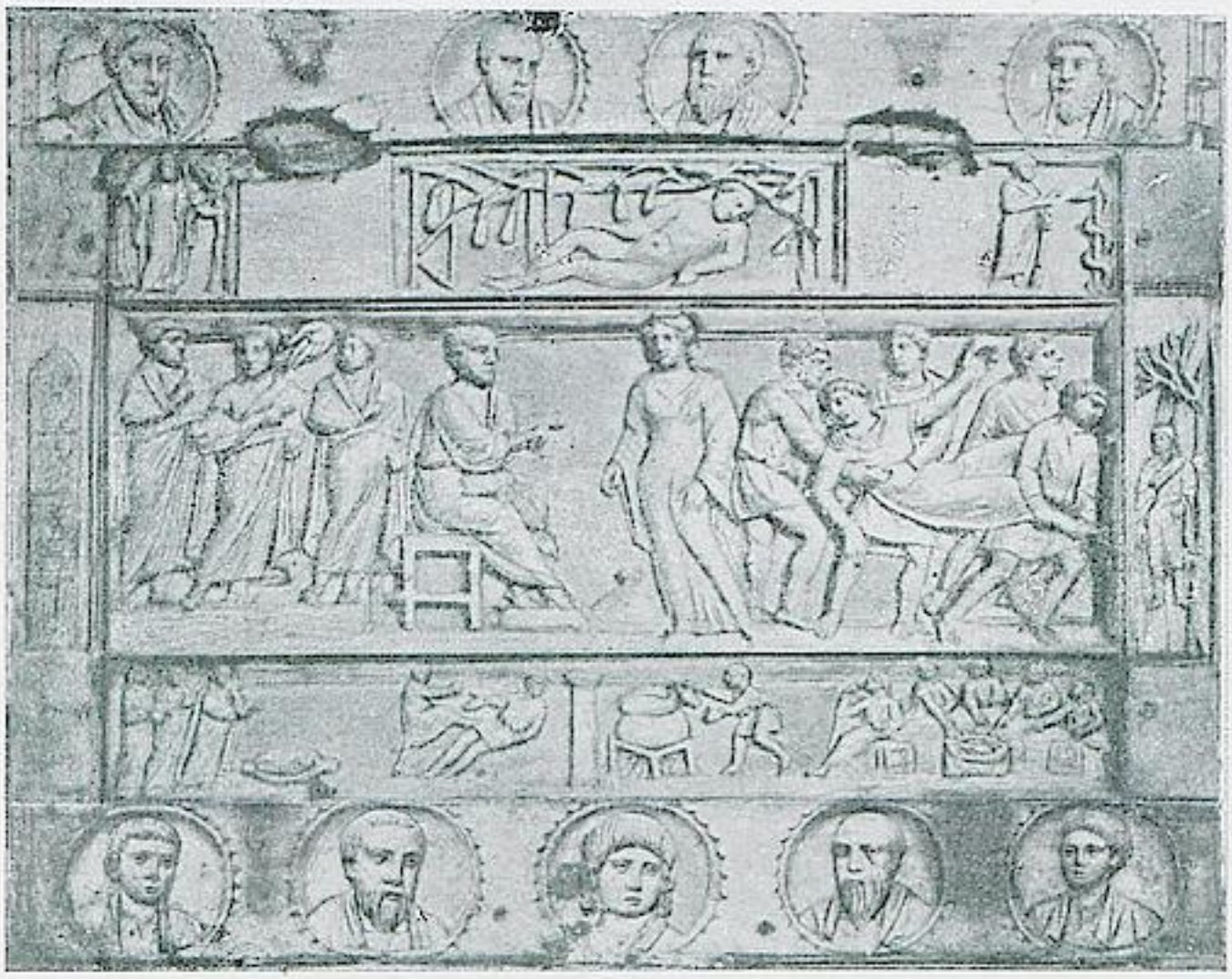


Fig. 273 — Brescia. Museo Cristiano. Teca eburnea

bianca tunica. Tutte sembrano uscite da una stampa medesima, posano i piedi in linee convergenti ad angolo, inclinano leggermente il capo, e con lo stesso atteggiamento tengono la corona sul velo nuziale. Sono precedute dai Magi che corrono verso il divin Bambino, il quale sta sulle ginocchia di Maria in un trono, assistito di qua e di là da angeliche guardie. Tanto la Madre divina, come Gesù e come gli angioli, guardano severamente innanzi a sè, senza volgersi a tutta quella rassegna di Sante e ai Magi accorrenti; il mondo

acclama e reca tributi, ma la Regina del cielo non altera la maestà sua per trattare con la turba santa; impassibile, rigida, fissa i grandi occhi nel vuoto; e gli angeli diritti la custodiscono nella sua cattedra solenne. Similmente il Cristo sta nel suo trono, come un imperatore d'Oriente circondato da' suoi dorifori; e pare che innanzi a lui le turbe debbano cadere ginocchioni, col capo sulla nuda terra, atterrite dalla sua onnipotenza.

In una zona superiore a queste processioni de' martiri e delle vergini sono figurati altri santi e profeti: nei sottarchi delle finestre ora si dispiegano stoffe d'oro con stelle e cerchi, ora collane di gemme e perle, croci e corone alternate, stole di croci nere sul fondo dorato, aperte corolle di fiori bianchi e rossi entro circoli, cuori l'uno nell'altro rientranti, fettucce attorte, stelle e gigli coi calici congiunti; sulla centina delle finestre, il motivo consueto: uccelli affrontati ad un vaso.

Nella zona superiore, tra gli scompartimenti rappresentanti una conchiglia o *apsis,* con una croce e due colombe al di sopra, una corona pendente nel mezzo, stanno altri riquadri con episodî del Nuovo Testamento. Quelli a sinistra hanno riscontro nelle rappresentazioni de' sarcofagi, mostrano sempre il Cristo vestito di porpora, seguito da un apostolo biancovestito, il quale a fatica svincola il braccio dal pallio che lo fascia, per far atto di ammirazione e di sorpresa. Le figure sono tozze come ne' sarcofagi, le composizioni hanno una grande semplicità: da una parte il malato, dall'altra Gesù che lo guarisce e l'apostolo che commenta. Notevole è però la rappresentazione del Redentore giudice sul monte da cui sgorgano le quattro fonti: di qua e di là dal monte stanno gli agnelli candidi a destra del Cristo, macchiati alla sua sinistra. L'angelo che presenta le pecore bianche è tutto rosso e fulgido d'aspetto; l'altro che conduce le macchiate ha azzurri il nimbo, i capelli, le ali, le vestimenta. Come si vede, il simbolismo bizantino de' colori già si manifesta in quel musaico, ispirato probabilmente a

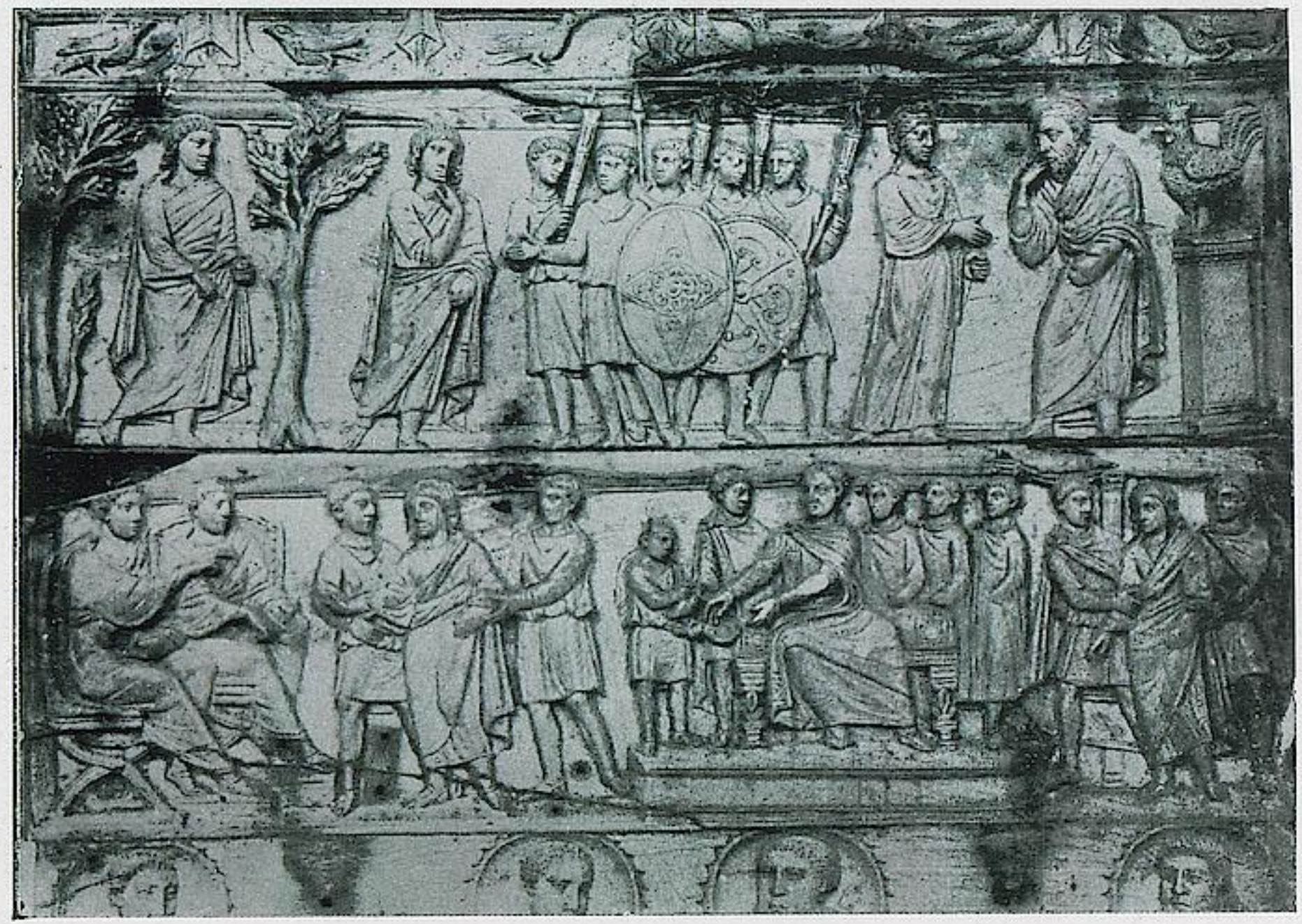


Fig. 274. — Brescia. Museo Cristiano. Teca eburnea

qualche libro degli Evangeli miniato. Anche il movimento di alcune figure lascia supporre nel musaicista lo studio dalla miniatura, quella, per esempio, di Lazzaro nell'edicola:

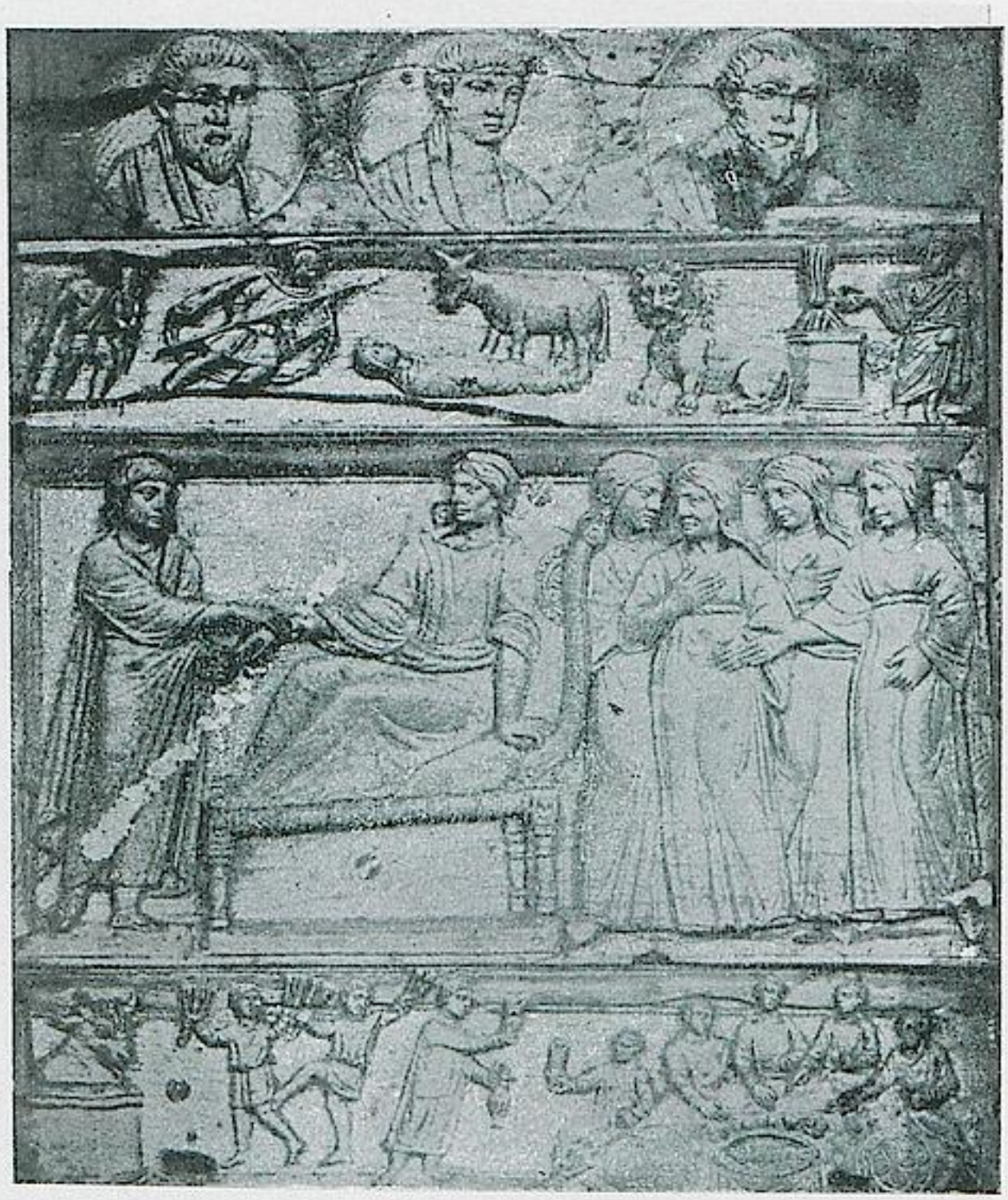


Fig. 275 — Brescia. Museo Cristiano. Teca eburnea

essa non è come mummia irrigidita, ma si protende innanzi, quasi che lo spirito ne rianimi le membra. Maggiormente, nei riquadri della parete a destra, si può riconoscere lo studio da un Evangilario miniato, anche per la complessità delle composizioni e per il più frequente uso del colore del minio predominante nelle miniature de' bassi tempi. Una composizione,

quella di Pilato che si lava le mani, e l'altra della cena degli apostoli, hanno somiglianza strettissima con le rappresentazioni del codice purpureo di Rossano. Due tra le altre

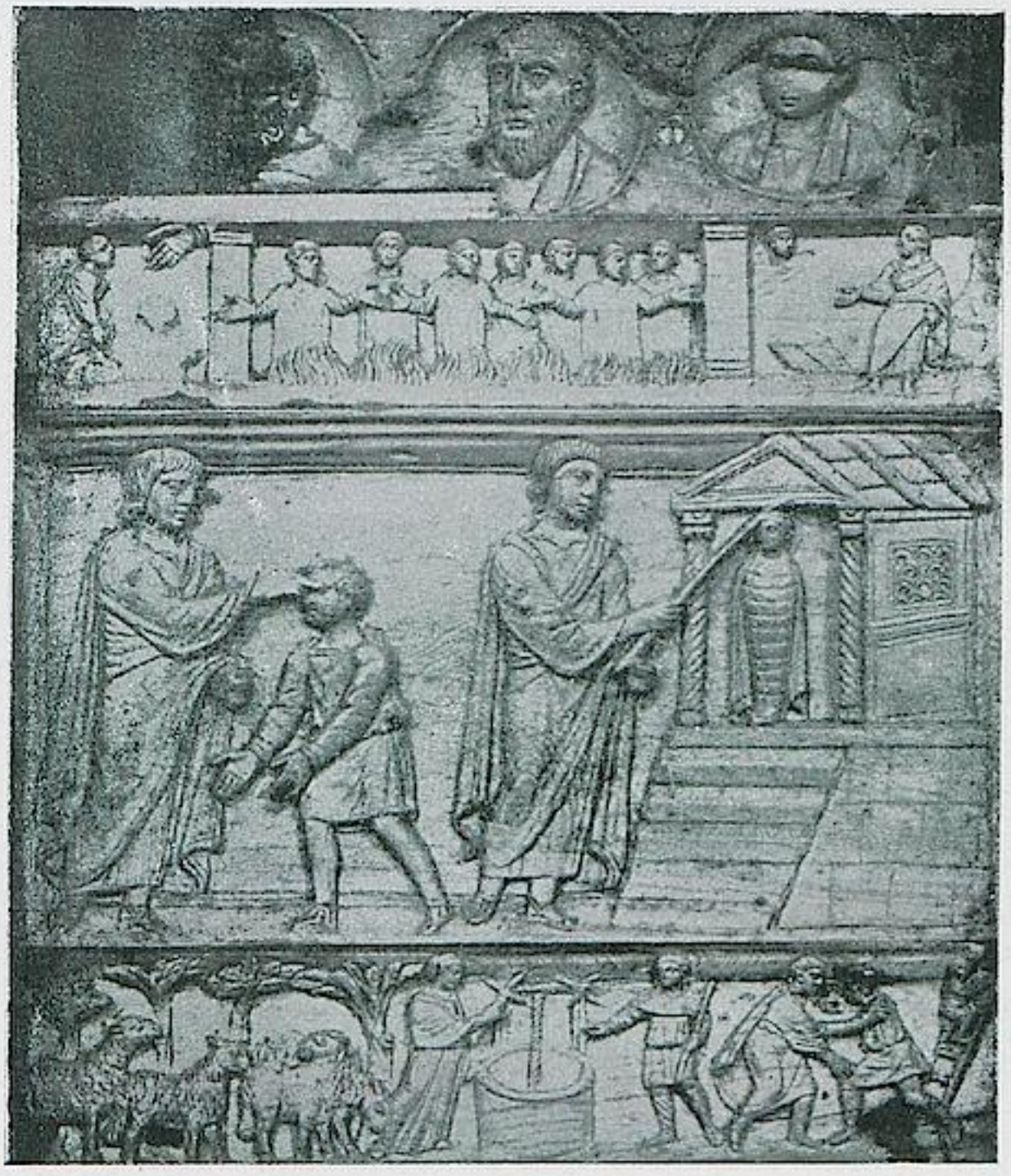


Fig. 276 — Brescia. Museo Cristiano. Teca eburnea

composizioni sono notevoli, quella della fante che interroga Pietro, per il sentimento drammatico; l'altra della predica di Gesù sul monte, per la grandiosità della scena. Nella prima si vede Pietro che si ritrae spaventato, indietreggia alle domande della fante persecutrice china verso di lui; nella seconda Gesù sul monte, e distesi attorno, ne' più svariati

atteggiamenti di attenzione e di riposo, gli apostoli.[1] Ancora l'arte trova qualche modo d'esprimersi, ma nei musaici a San Vitale, eseguiti a mezzo il secolo VI, ogni grandezza è sepolta sotto il peso de' gioielli e delle convenzioni. Passano in processione Teodora con le sue dame e Giustiniano cinto dal diadema e dall'aureola (figg. 118 e 119), il vescovo Massimiano, prelati e diaconi, dignitarî della corona e guardie del corpo. In tutta la storica rappresentazione, in quelle figure che si trasformano in idoli, si sente che, anche da più lontano di Bisanzio, dall'estremo Oriente, dalle provincie della Siria e dalla Persia, proveniva quella pesantezza di lusso barbarico, come provennero quei complicati nodi, quei fiori bizzarri, quegli animali fantastici comuni nei monumenti dell'Asia. In ogni modo spira un senso di maestà dalle absidi e dalle volte, dai fondi d'oro robusti e caldi, che paiono di filigrana, su cui la luce s'avviva e s'acqueta, scintilla e s'ammorza.

Quando si confrontino i musaici del mausoleo di Galla Placidia e di San Vitale, questi sembrano di un disegno crudo, anche per il nero che entra come elemento di colore da per tutto, nelle fasce decorative, e sino negli occhi delle figure, sulle sopracciglia, sulle palpebre e intorno le orbite. I colori si moltiplicano e danno ai musaici di San Vitale l'effetto di lana tessuta, mentre quelli del mausoleo sembrano drappi serici, tappeti alessandrini, tele d'oro ricamate. Col moltiplicarsi de' colori l'equilibrio si perde; e tutte quelle

---

[1] Le composizioni cominciano da quella che sta più prossima all'altare.

A sinistra: 1. Il ragazzo coi cesti del pane da moltiplicare. — 2. La moltiplicazione dei pani e dei pesci. — 3. La pesca miracolosa. — 4. Il miracolo del cieco nato. — 5. La guarigione dell'Emoroissa. — 6. La Samaritana al pozzo. — 7. La resurrezione di Lazzaro. — 8. Il tempio di cui Gesù predice la distruzione. — 9. La vedova offerente l'obolo. — 10. Cristo giudice sul monte, e le pecore bianche e macchiate. — 11. Il malato tirato sul tetto. — 12. La guarigione dell'ossesso. — 13. Il paralitico guarito.

Nella parete a destra: 1. La cena degli apostoli. — 2. Gesù predica sul monte agli apostoli. — 3. Il bacio di Giuda. — 4. Gesù in viaggio co' discepoli. — 5. Gesù innanzi a Caifa. — 6. Gesù predice a Pietro d'essere da lui rinnegato. — 7. La fante interroga Pietro. — 8. Giuda vuole restituire la borsa ai sacerdoti. — 9. Pilato che si lava le mani. — 10. Gesù sulla via del Calvario. — 11. L'angiolo appare alle sante donne, innanzi al mausoleo. — 12. I discepoli sulla strada di Emaus. — 13. Cristo appare agli apostoli e dà la legge a Pietro.

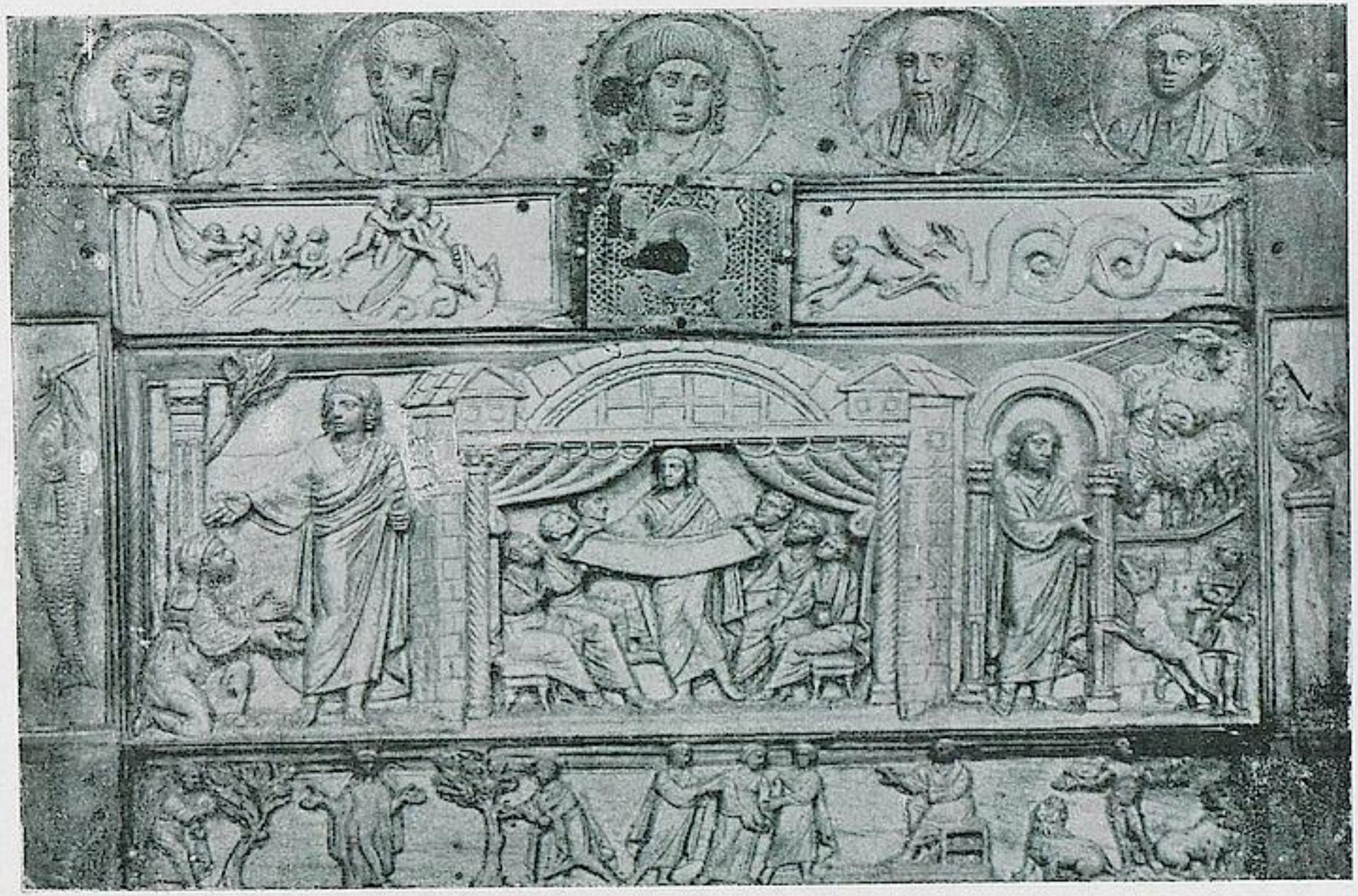


Fig. 277 — Brescia. Museo Cristiano. Teca eburnea

gemme negli ornati e l'uso frequente della madreperla meravigliano per lo sfarzo, non per la bellezza. Gli ornati sembrano fatti a stampa, non dall'industriosa mano dell'artefice; gli animali perdono la loro forma; gli uomini a fatica si reggono in piedi: Teodora, Massimiano vescovo e Giustiniano vi riescono aprendo con isforzo straordinariamente le gambe.

Le figure stanno in rassegna, come sospese a fili, nel primo piano del quadro, tanto nella rappresentazione di Teodora, quanto nell'altra di Giustiniano; e ai loro lati sta il coro, il gruppo delle ancelle nell'uno, delle guardie nell'altro. Le due scene teatrali, storiche, più proprie dell'arte occidentale che di quella d'Oriente, si svolgono fra due pilastri tutti fasciati di gemme e dischi di madreperla. I ritratti sono caratteristici: l'imperatore come un despota dell'Asia (fig. 120); il suo assistente, un raffinato coi capelli arricciolati e ben pettinati, come San Vitale nella conca dell'abside; Teodora, l'antica prostituta del circo, coi grandi occhi cerchiati (fig. 121); l'ancella, col manto d'oro fiorito, che sembra una sacerdotessa d'Iside; il vescovo Massimiano forte e severo.

Anche gli apostoli che stanno sotto l'arco trionfale della tribuna, entro clipei (fig. 122), sono ritratti con varietà d'accenti fisionomici. Le scene bibliche, nelle pareti laterali della tribuna, si distinguono solo per lo studio del musaicista di trarre pro d'ogni spazio per svolgere i suoi racconti; quindi sul rinfianco d'un arco vedonsi gl'Israeliti tumultuanti, più in su Mosè che riceve la legge sul Sinai; in un altro rinfianco d'arco, Mosè pastore col gregge del sacerdote Madian, e più su Mosè che si scioglie i calzari sul monte Horeb. Una scena, quella di Sara, di Abramo e degli angioli seduti a mensa, ha riscontro con l'altra musiva di Santa Maria Maggiore, in Roma.

Nella nicchia a curva dell'abside è rappresentato il Salvatore sul globo, che porge la corona a un angelo per trasmetterla a San Vitale; un altr'angelo a destra riceve dal vescovo Ecclesio il modello del tempio stesso di San Vitale da lui

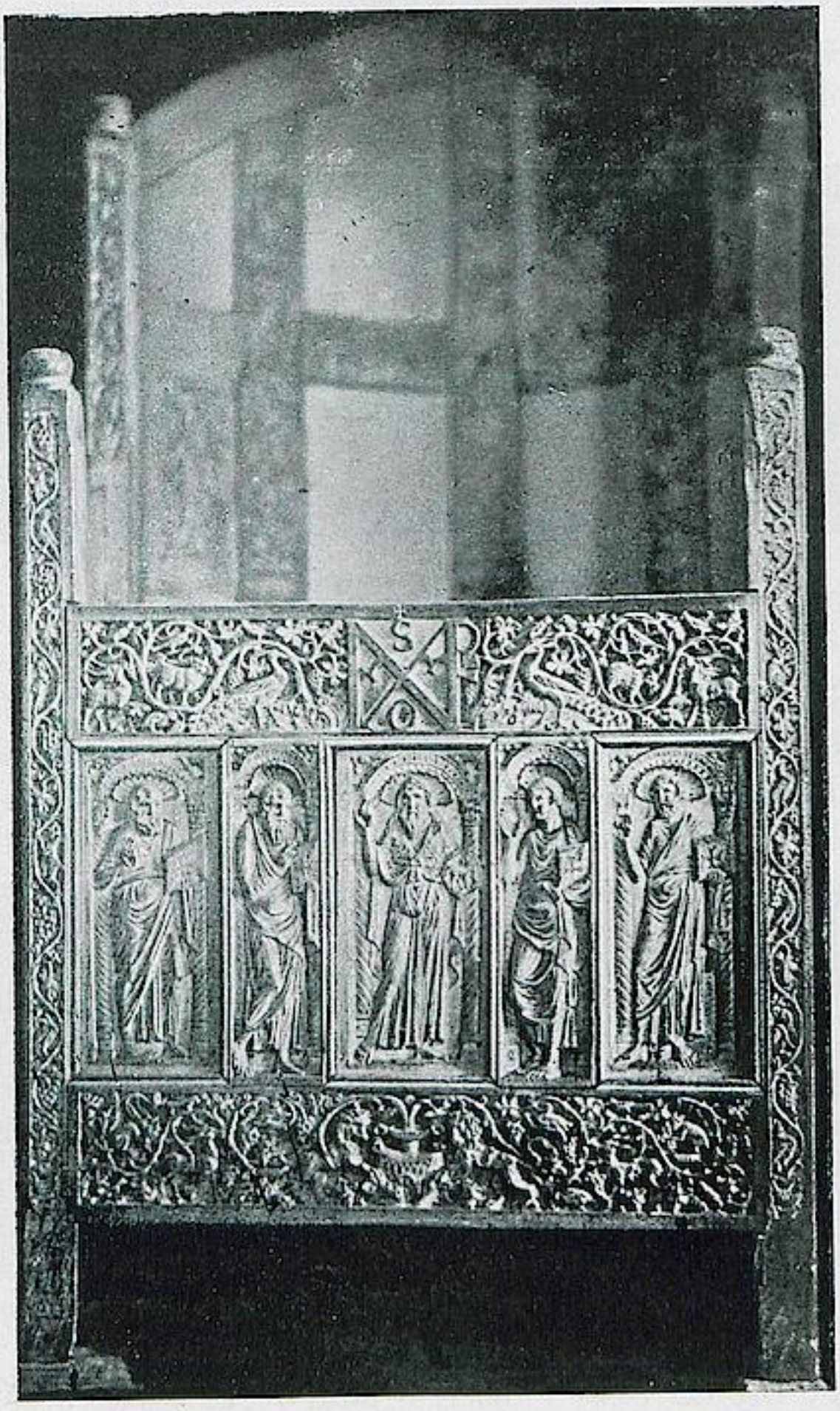


Fig. 278 — Ravenna
Sagrestia del Duomo. Cattedra detta del vescovo Massimiano

fondato. Mentre a Roma i santi e gli offerenti sono presentati al Cristo dai principi degli apostoli, a Ravenna, nell'abside di San Vitale, gli angioli servono da intermediarî tra Dio e l'umanità. Tuttavia la disposizione delle figure

Fig. 279]— Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

intorno al Cristo sul globo è come nell'abside di San Teodoro a Roma; e anche la decorazione della volta sembra l'ampliamento di quella che abbiamo veduto nella cappella di papa Ilario, nel battistero lateranense, coi costoloni ornati da fasce triangolari, e il mistico agnello dominante in mezzo alla trionfal corona di fiori e frutta. Lungo i costoloni, sopra al ventaglio aperto delle penne d'un pavone, salgono fiori e rami di frutti; e tra questa divisione crocigera della volta, intorno al cespo mediano di ognuno de' triangoli, s'aggirano rami in tonde volute, dal centro delle quali si slanciano lepri e leoni e volano uccelli. Sui cespi posano quattro globi azzurri, e quattro angioli con le braccia alzate tengono come cariatidi il disco entro cui fra stelle bianche ed auree regna l'agnello.

Anche gli ornati, o quei delfini intorno ai clipei degli apostoli, disposti come in un pavimento delle terme di Pont-d'Oly dei bassi Pirenei; o tutte quelle volute a spira della volta, sopraccariche di grosse foglie, come robusti rami curvati e ricurvati a fatica, tra cui prorompe la vita degli animali, appartengono all'arte romana. La decorazione musiva

di San Vitale, sebbene si risenta alquanto degl'influssi greci, ci sembra da ascriversi all'Occidente. Non c'è qui la regolarità, nè quello spirito d'ordine, di chiarezza, d'euritmia, che abbiamo ammirato in primo luogo nel mausoleo di Galla Placidia e nel battistero (in quegli apostoli disposti come sui lunghi raggi che si dipartono dalla cupola, e in quegli altari e troni alternati), e che poi abbiamo visto degenerati in monotonia e uniformità a Sant'Apollinare Nuovo.

I musaici di San Vitale rimasero tipici: la volta coi quattro angioli sostenenti il tondo con l'agnello fu imitata nella cappella del palazzo arcivescovile di Ravenna, dove pure ne' sottarchi si vedono clipei con le imagini degli apostoli e dei santi, che perdono sempre più il risoluto aspetto romano, per assumer quello di cortigiani della imperiale corte bizantina. I volatili, gli animali tutti si sformano sempre più, finchè ne' musaici di Sant'Apollinare in Classe, chiesa consacrata nel 549 dal vescovo Massimiano, la forma è perduta compiutamente. Dobbiamo credere però che quei musaici appartengano al secolo VII, e che sieno stati eseguiti d'ordine del vescovo Reparato, anche per onorare Flavio

Fig. 280 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

Costantino IV, detto Pogonato, e i suoi fratelli Eraclio e Tiberio, che concessero privilegi per la chiesa ravennate.[1] L'ampia unità che lega i due quadri laterali a musaico, in

[1] V: Corrado Ricci, *Guida di Ravenna*. Bologna, Zanichelli, 1897.

cui si rappresenta Costantino IV, Eraclio, ecc., con tutto il resto della decorazione, non ci permette di assegnare, come altri fanno, questa in parte al VI e in parte al VII secolo. La decadenza è grandissima, anche là dove s'imitano i musaici di San Vitale; la decorazione è ridotta al minimo; i segni tengono luogo delle figure, come ne' sarcofagi ravennati. Tuttavia nella conca di un'abside il sentimento cristiano trovò la sua espressione nel santo patrono Apollinare, che sta con le braccia alzate in guisa di orante, circondato dalle sue pecorelle, in

Fig. 281 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

un campo a cespugli e a fiori: l'asceta, in sacerdotali paludamenti, leva il viso in alto, ove si apre il cielo, e vedonsi tra le stelle la croce gemmata e Mosè ed Elia volanti tra le nubi intorno a quell'occhio di cielo.

Altra serie di musaici, puramente decorativi, è quella de' pavimenti. Abbiamo già accennato a quello di Santa Costanza, che, secondo il disegno di Sante Bartoli, figurava scene bacchiche in corrispondenza con quelle delle volte.[1] Il combattimento di Teseo col Minotauro fu pure un motivo preferito come decorazione de' pavimenti, di cui si hanno reminiscenze a San Michele di Pavia, a San Savino di Piacenza, nel duomo di Cremona, in quello di San Giovanni al Sepolcro in Brindisi. Così il ratto d'Elena rappresentato nel

[1] MÜNTZ, *Études iconographiques et archéol. sur le moyen âge*. Paris, 1887.

pavimento del duomo di Pesaro, le fatiche di Ercole nel Pantocrator di Costantinopoli sono reminiscenze pagane, testimonianze dell'associazione dell'arte classica alla cristiana nel primo periodo medioevale.

Un musaico della seconda metà del VI secolo, scoperto dal Renan a Tiro, formava il pavimento della chiesa del martire San Cristoforo, ed è diviso in tre parti corrispondenti alle tre navate della chiesa. In quella di mezzo, partiti dai quattro vasi degli angoli, si volgono rami ornati di

Fig. 282 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

foglie e fiori, formando tanti circoli che racchiudono dei fanciulli, degli agricoltori, degli animali in riposo o in lotta. Le due strisce laterali si compongono di settantaquattro medaglioni rappresentanti i dodici mesi, le quattro stagioni, i quattro venti e una serie d'animali e di frutta; gli spazi tra le colonne che dividono le navate sono occupati da otto quadri rappresentanti il cane che insegue la lepre, il leone contro il toro, la tigre contro il cavallo e simili. È uno dei rari monumenti in cui sia la rappresentazione delle stagioni, tanto comune nel medio evo; [1] un altro fu veduto da Beulé a Cartagine; [2] un terzo fu trovato a Palermo e giudicato

[1] RENAN, *Mission de Phénicie*. Paris, 1864, pag. 607 e segg. Vedi anche *Annales archéologiques*, 1863 e 1864.

[2] BEULÉ, *Fouilles à Carthage*, pag. 37.

anteriore a Costantino.[1] E la rappresentazione ispirata ai versi d'Ausonio[2] si trova poi comunemente nelle chiese romaniche, a San Michele Maggiore di Pavia, a San Prospero di Reggio Emilia, nella cripta della chiesa di San Savino a Piacenza, nella cattedrale d'Otranto, ecc.

Il pavimento d'un cubicolo sepolcrale cristiano, fatto da Flavio Evenzio, veterano delle milizie imperiali, certamente non posteriore al secolo V, e scoperto ad Ancona,[3] ci mostra la vite che si dirama da un vaso, e s'aggira per tutto il campo a volute, ricca di grappoli e di foglie a croce. L'epigrafe che reca fu tratta dal cantico d'Isaia, e ne dichiara il significato nella vigna fruttifera per le buone opere dei fedeli: *vinea facta est dilecta in cornum* (cornu) *in loco uberi.*

Questi pavimenti sono tutti tessellati, a piccoli cubi di diversi colori, generalmente bianchi e neri, simili nell'effetto a quelli monocromi, assai comuni, di Pompei, con sassolini bianchi irregolari, cioè di una forma approssimativa del *pavimentum signium,* così chiamato da Segni ov'ebbe origine, il quale era composto di un fondo di rosso mattone su cui s'incastonavano sassi bianchi. Pure sopra un fondo rosso, ma con marmi tagliati bianchi e neri, si cominciarono a comporre i pavimenti secondo il sistema chiamato *opus alexandrinum,* che divenne poi comunissimo nel medio evo.

* * *

L'arte della miniatura, nei bassi tempi, si esercitò principalmente sui *codices,* formati di *carthae* di papiro, importate dall'Egitto, o di pelli d'animale, che, essendo fabbricate specialmente a Pergamo, si chiamarono poi pergamene, anche in documenti ufficiali, sin dal tempo di Diocleziano.[4] Non si

---

[1] *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions,* 18 marzo 1870.

[2] *Eclogarium,* nella *Patrol. lat.* del Migne, vol. 19, 911. Notisi però che i tetrastici attribuiti sinora ad Ausonio furono dal von Bähren indicati come dell'età augustea per la eleganza e la bellezza dell'espressione.

[3] De Rossi, *Bull. d'arch. crist.,* 1879, pag. 128 e segg.

[4] Marquardt, op. cit., pag. 489.

Fig. 283 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

sarebbe potuta esercitar del pari, per la difficoltà della conservazione, sui fogli non piegati, impaginati e legati in *codices*

Fig. 284 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolari della cattedra detta del vescovo Massimiano

membranei o *chartacei*, ma uniti in forma di *volumen* o di rotulo. Sin dal I secolo le comunità cristiane adottarono, per le trascrizioni della Bibbia, il *codex*, che fu usato poi

comunemente dagli scrittori ecclesiastici, per esempio da San Girolamo.[1] I codici si adornarono di miniature, e si ha ricordo,

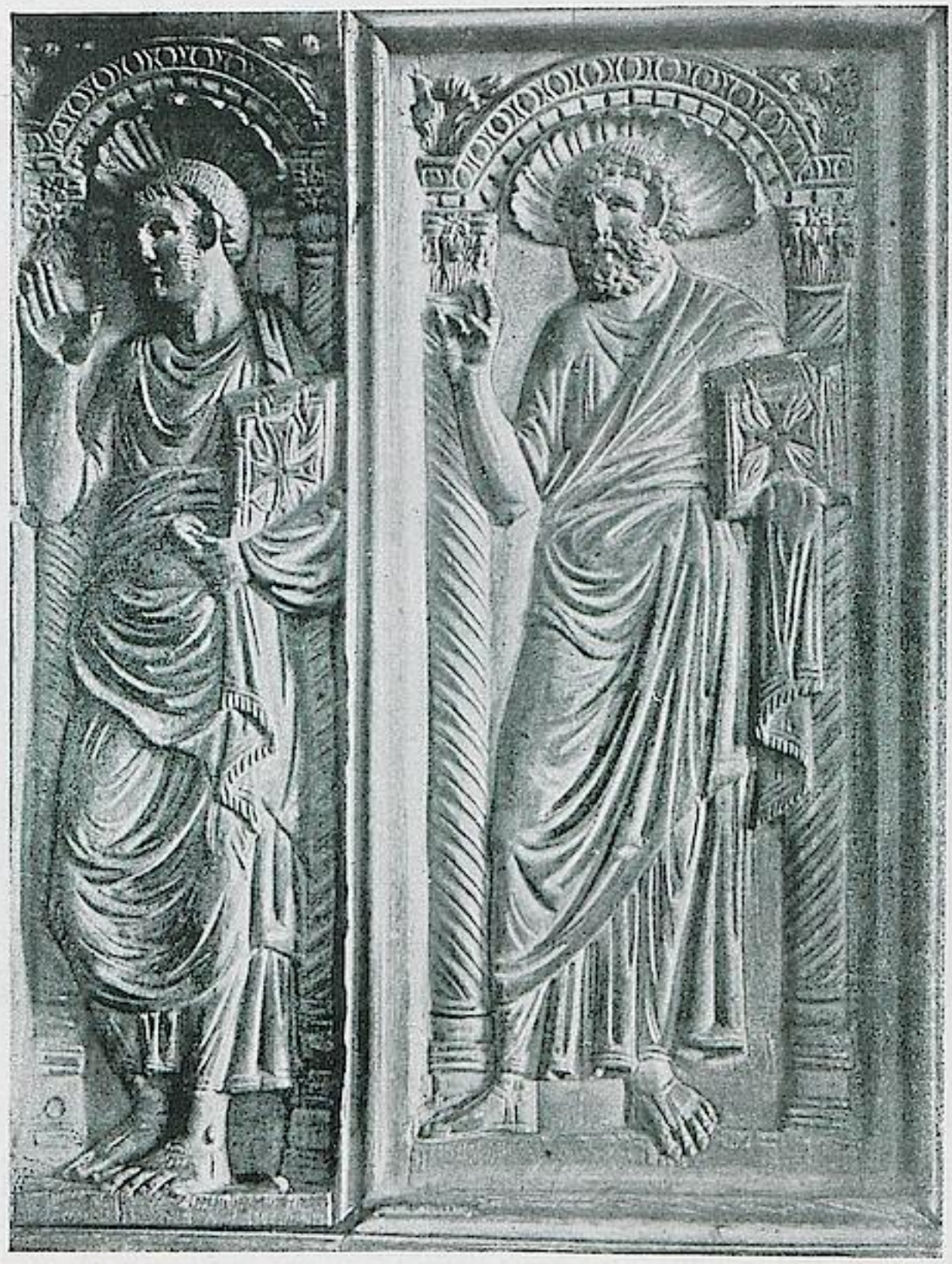


Fig. 285 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolari della cattedra detta del vescovo Massimiano

presso i Romani, di trattati di botanica con disegni di piante, di poemi fregiati col ritratto dell'autore nella *prima tabella*,

[1] *Ep. ad Lucin.* (71, 5, ed. Vallars).

di scritti illustrati da ben settecento riproduzioni artistiche, come le *Imagines* di Varrone.[1] Ne' bassi tempi il lusso ne' manoscritti fu portato all'eccesso; e gli scrittori, ben più frequentemente degli antichi,[2] ricordano lettere d'argento e d'oro, margini adorni di pitture, pergamene tinte di porpora. La parte che serviva di preambolo al panegirico di Costantino, scritto da Aptatianus Porphirius, era « ostro tota nitens, argento, auroque coruscis Scripta notis picto limite dicta notans ».

Le produzioni dell'arte della miniatura s'iniziano per noi con le due venerabili reliquie dell'antichità: l'Omero

Fig. 286 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

della Biblioteca Ambrosiana in Milano e il Virgilio della Biblioteca Vaticana in Roma.[3]

---

[1] Marquardt, op. cit., pag. 496.

[2] Di un poema di Nerone, scritto con lettere d'oro, discorre Svetonio (*Nero*, 10). Di un Omero, in lettere d'oro su pergamena purpurea, Jul. Capitol. (*Max. Vita*). Degli Evangeli colorati e de' rotoli dell'*Iliade* e dell'*Odissea* scritti in caratteri d'oro, i quali erano posseduti da Costantino, scrive Eusebio (*Vita Constant.*).

[3] Bibliografia sulla miniatura de' bassi tempi:

Bayet, *Recherches* (op. cit.); Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, 1875; Labarte, *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la*

L'Omero dell'Ambrosiana è un libro quadrato, di pergamena, che consta di poco meno che sessanta fogli, ciascuno dei quali, nel diritto, mostrava una miniatura, ora in

Fig. 287 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

molti luoghi svanita, dei fatti dell'*Iliade*, e nel verso aveva attaccata col glutine una carta che il Mai tolse, contenente argomenti di rapsodie e gli *Scolia* greci. Questi, che sono molto posteriori al secolo XI, confusero i conoscitori, tra gli altri il Montfaucon, che assegnò il codice a quel tempo. In origine il codice membranaceo conteneva tutta l'*Iliade*, con gran copia di miniature, parecchie delle quali illustrano anche un singolo argomento; quindi, venuto nelle mani

Renaissance, Paris, 1865; DU SOMMERARD, *Les arts au Moyen âge*, Paris, 1838-46; LOUANDRE, *Les arts somptuairs*, Paris, 1852-58; DENIS, *Histoire de l'ornementation des manuscrits*, Paris, 1880; I. H. MIDDLETON, *Illuminated Manuscripts in Classical and Mediæval Times*, Cambridge, 1892; SILVESTRE, *Paléographie universelle*, Paris, 1839-41; BORDIER, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1883-85; KONDAKOFF, *Histoire de l'art byzantin*, Paris, Londres, 1886.

di chi prediligeva solo le illustrazioni, tutte le pagine di semplice scrittura andarono perdute. Ancora però molte tavole devono mancare, se si tien conto che, per la rappresentazione della lite tra Achille e Agamennone, il miniatore fece tre tavole (1, 2, 3 nel Mai); per la domanda e la consegna di Briseide, due (5 e 6); per il concilio e il banchetto degli Dei, altre due (9 e 10); e otto per la pugna del quinto libro (16 a 23). Lo scrittore degli *Scolia* aggiunse in minio, alle pitture, il nome degli Dei, degli eroi e degli avvenimenti, spesso cadendo in errore e mostrandosi ignaro dell'argomento. Il Mai, che fece ritrarre le pitture da Emanuele Scotti, incisore, omise quelle aggiunte di nomi nelle infedelissime riproduzioni.[1]

Il Mai ascrisse le miniature al IV o V secolo, osservando i corpi non ben fatti, le scene non ben composte, la decadenza dell'arte. Ne lodò il chiaroscuro, i passaggi di tinte, in qualche caso la simmetria e la misura, notando tuttavia come gli uomini fossero troppo grandi, i cadaveri,

Fig. 288 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

le bestie e le case troppo piccole; come le scene di battaglie non avessero alcuna varietà; come il miniatore non si

[1] *Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis item scholia vetera ad Odysseam* edente Angelo Maio. Mediolani, Regiis tipis, MDCCCXIX.

attenesse al testo, e, dopo aver fatto un eroe barbuto, lo rappresentasse imberbe in una seguente miniatura. Meglio il Mai studiò minutamente le pitture, mettendo in relazione

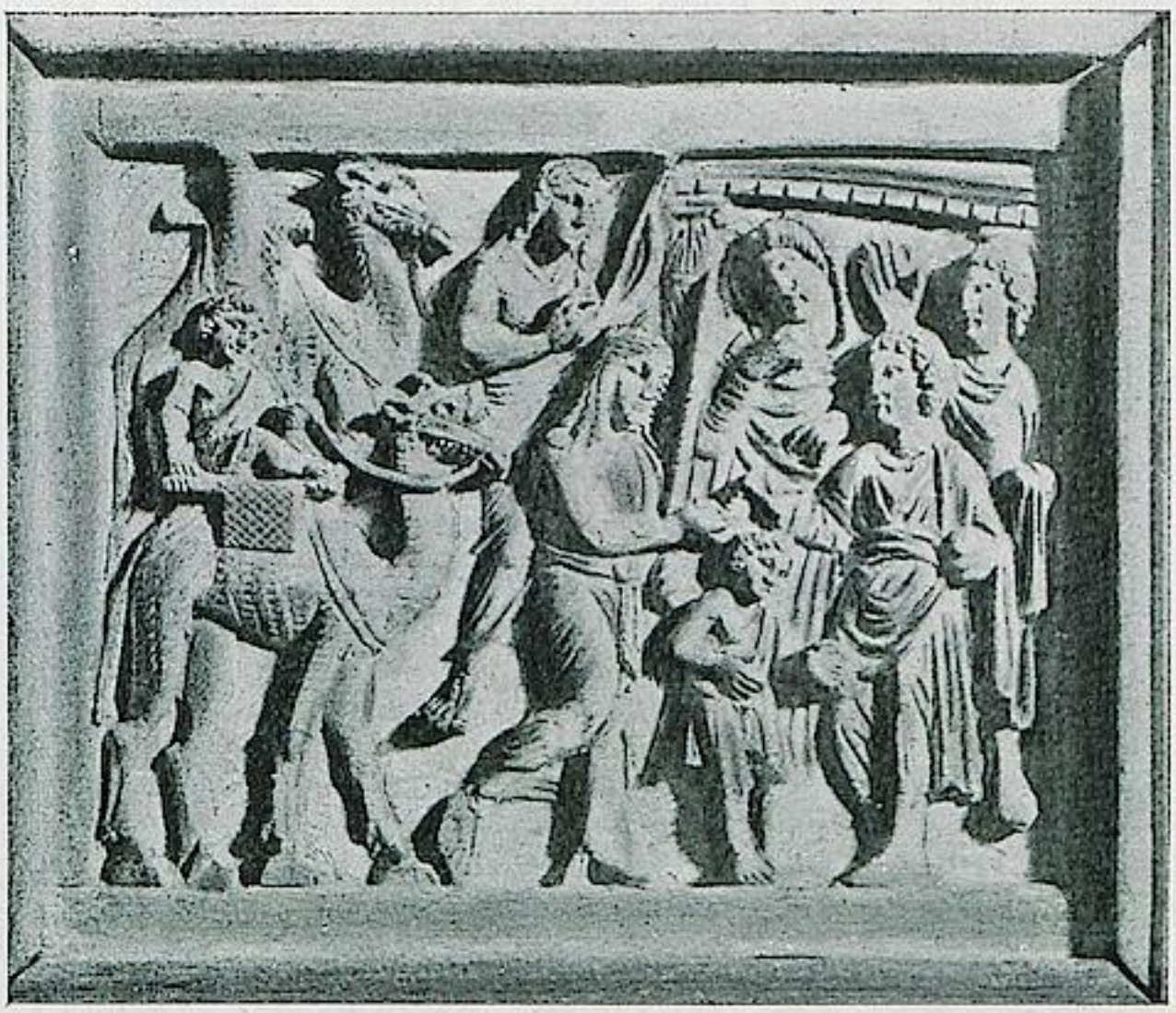


Fig. 289 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

la rappresentazione degli Dei con le descrizioni di Marciano Capella. La corona di Giove nel codice ambrosiano è di fiamme, come Marciano dice: *Jupiter apponit vertici regalis serti flammantem coronam.* Il suo manto è di porpora scura e i sandali di croco; intorno al capo ha il nimbo purpureo, mentre Venere lo ha verde, e gli altri Dei di un azzurro carico. Giunone si copre la testa col peplo; e il Mai cita le parole di Marciano: *Juno tecto capite lacteo quodam galumpnate praemitebat...* Così passa in rassegna le forme degli Dei, delle figure allegoriche, dei principali eroi, dei sacerdoti e d'altri; ed esamina anche quella delle singole cose, delle armi, delle navi, ecc.

La miniatura qui riprodotta (fig. 126) rappresenta il notturno consesso dei duci greci per deliberare l'invio degli esploratori al campo troiano; Idomeneo, Agamennone, Menelao, i due Aiaci e Fileo, figlio di Meges, e seggono ascoltando Nestore. Diomede e Ulisse accettano l'incarico di esplorare. Sono presenti i *praecones* e i custodi armati. (Libro X, v. 168-175).

Vi è qui una grande dignità classica, tutto il decoro dell'arte greco-romana. Nelle altre scene Zeusi, Apollo, Achille derivano da antichi modelli classici, come tante altre figure allegoriche del codice, quella, ad esempio, del fiume Scamandro (tav. 52 e 53 del Mai), o quella della Notte alata (tav. 34 e 35 del Mai), che rammenta Virgilio: *nox ruit et fuscis tellurem amplecitur alis*. Nel manoscritto dell'*Iliade* queste sono rimembranze d'altre forme più antiche, di miniature ora perdute, che stettero innanzi agli occhi del

Fig. 290 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

pittore, così come poi innanti a quelli dei maestri bizantini della seconda età d'oro.

A questo proposito ricordiamo la nota miniatura del Salterio di Parigi (n. 139), rappresentante Davide. Evidentemente

essa deriva da una pittura greca: Davide suona l'arpa, mentre la Melodia gli poggia amorosamente la sinistra sulla spalla, fissando pensosa gli occhi lontano; l'Eco si rimpiatta dietro una colonna fasciata da un nastro rosso;

Fig. 291 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

un pastore, come un fauno antico, si stringe ad un albero. Questa rappresentazione, che per la distribuzione e la bellezza ha tanti riscontri con il celebre affresco della casa di Livia al Palatino, è certamente una copia da un'antica miniatura, vero fiore dell'arte classica, eseguita nella seconda età d'oro bizantina. Altre due copie della stessa opera d'arte, una della Vaticana (cod. pal. grec. 381) e l'altra della Barberiniana (III, 29), la rendono sempre più imperfettamente. La copia vaticana è di un decadente che non intende più il suo originale, dove par che risuoni il canto di Teocrito: le carni delle figure divengono bruciate, le penombre verdognole, torti i lineamenti della Melodia; e i colori d'uno stesso valore si ripetono sino ad impedire lo stacco de' piani. La copia della Barberiniana pure è l'opera d'un bizantino del secolo XII, ma non dimentico delle abituali eleganze: dà i nimbi e il fondo

d'oro alla Melodia e a Davide, formando di tutta la composizione come un bel tappeto, inquadrato da una cornice con listelli rossi e filetti dorati, che corrono paralleli intorno a una interiore banda azzurra, adorna di tratti terminati a riccioli tra i quali spuntano delle foglioline. Le figure non hanno la rigidezza, la regolarità geometrica, le vesti tirate a piombo delle altre del codice; ma si conformano all'esemplare antico, si

Fig. 292 — Ravenna. Segrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

arrotondano e s'affondano nella verdura del campo; il pilastro dietro cui Eco si occulta diviene più basso e quadrato, prende la tinta azzurrina delle aspre acuminate vette delle rupi gialle, luminose e calde, tra le quali la luce irriga il verde chiaro e i fiori, gli agnelli e le capre pascolano. L'arte bizantina nel XII secolo mostrava così di discendere dalla sua scala d'oro; ma i modelli ai quali essa attinse erano ancora vivi, quando, agl'inizî del IV secolo, si miniava l'*Iliade* dell'Ambrosiana; e le forme, che ne imitavano

altre più vetuste, erano ancora circonfuse dallo spirito classico. La distanza che corre tra le miniature dei Salterî della Vaticana e della Barberiniana e quella, prossima di tempo, della Nazionale di Parigi, ci può far intuire la grandissima differenza che doveva passare da questa ultima all' altra originale, spontaneamente nata più di mille anni prima, nella luce della bellezza ellenica.

L' *Iliade* dell'Ambrosiana, che riverbera più da vicino quella bellezza, è venerabile reliquia dell'antichità tra i codici miniati giunti all'età nostra. Il colorito è a tempera,

Fig. 293 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

con preponderanza nel minio; le terre, color bianco piombifero, giallo, bruno e rosso, sono usate insieme con varî colori vegetali, tra cui, primo, il purpureo ricavato dal *coccus*, e che si vede qua e là tocco o lumeggiato dal giallo, non dall'oro.[1] I fondi in gran parte sono lasciati senza imprimitura e senza colore, la pergamena è allo scoperto.[2]

Il Virgilio della Vaticana (vat. lat. 3225), opera del secolo IV, è pari all' *Iliade,* in ordine di antichità e di bel-

[1] MIDDLETON, *Illuminated Manuscripts in Classical and Mediæval Times.* Cambridge, 1892.

[2] Vedi per l'Omero le riproduzioni della *Paleographical Society* (tav. 39, 40, 50 e 51).

lezza.[1] Si compone di 75 fogli di pergamena, comprendenti una parte delle *Georgiche* e dell'*Eneide*, illustrati da cinquanta miniature, nove per le *Georgiche*, quarantuna per

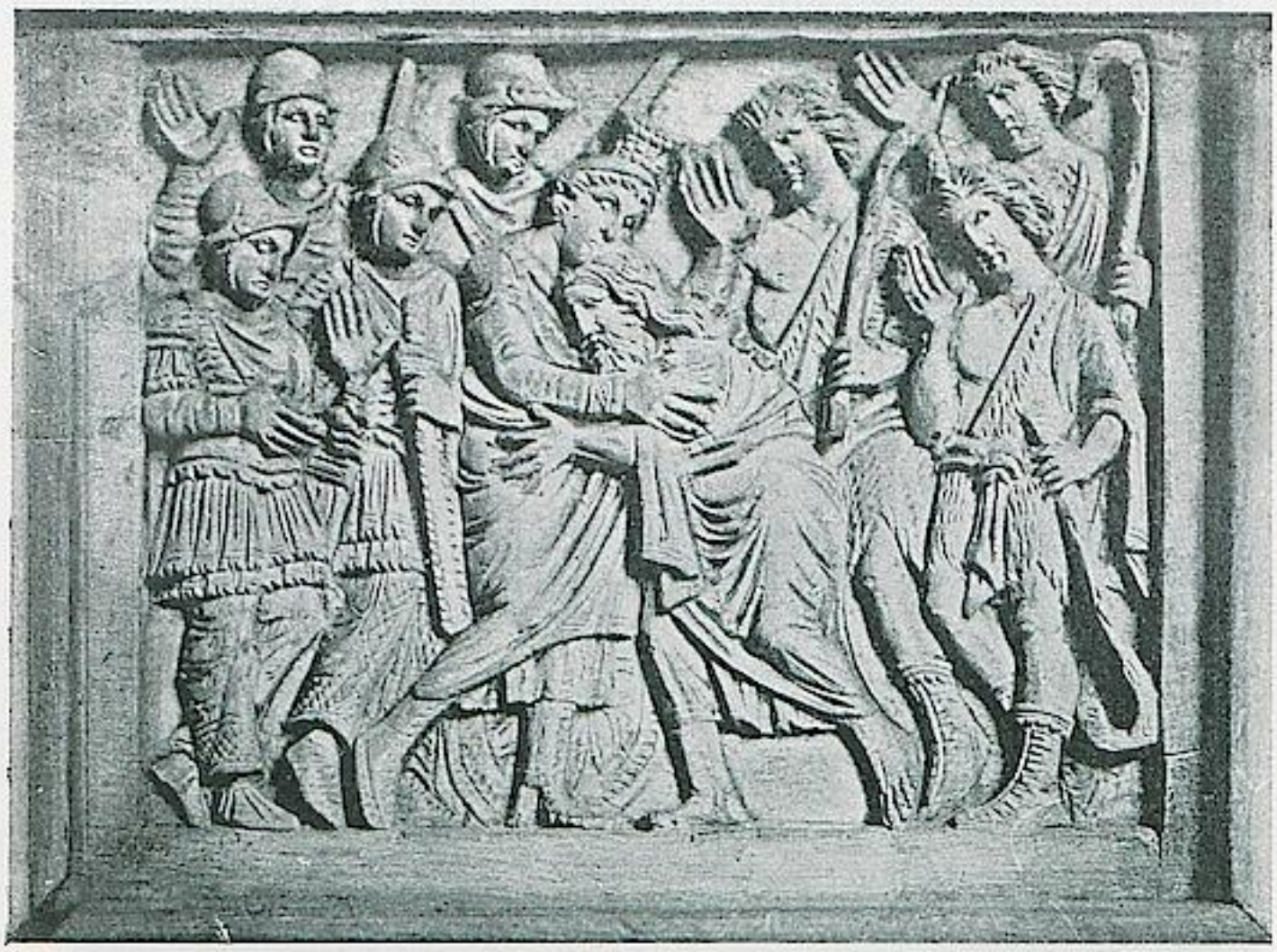


Fig. 294 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

l'*Eneide*: tutte inquadrate da strisce rosse sparse di losanghe d'oro e da strisce nere, le une dalle altre divise da bianchi filetti, tanto nelle prime quanto nelle ultime illustrazioni. Le *Georgiche* sono d'un miniatore fine, che dà per fondo alle sue scene i colori rosati dell'aurora. Dal primo piano verde-giallo o cinericcio le tinte, a mano a

[1] Angelo Mai, *Virgilii picturae antiquae ex codicibus Vaticanis*, Roma, 1835; Pierre de Nolhac, *Les peintures des manuscrits de Virgile*, nelle *Mélanges d'arch. et d'histoire*, Roma, 1884; Idem, *Petites notes sur l'art italien: Raphaël et le Virgile du Vatican*, Paris, 1887; Idem, *Le Virgile du Vatican et ses peintures* (*Notices et extraits des manuscrits de la Bibl. Nat. et autres Bibliothèques*, t. XXXV, pag. 2, Paris, 1897). — *Codices Vaticanis selecti phototypice expressi iussi Leonis PP. XIII, consilio et opera curatorum Bibliothecae Vaticanae*. Vol. I: *Fragmenta et picturae vergiliana codicis vaticanis 3225*, Romae, in officina Danesi, 1899.

mano che si allontanano, si fanno più intense, traggono all'azzurro, si schiariscono rosee all'orizzonte sotto la zona azzurrina del cielo. In quella grande dolcezza di toni, come sopra un drappo iridato, spiccano uomini e animali dalle carni di mattone caldo e le coniche chiome degli alberi con quadrettini e losanghe d'oro. L'illustratore delle *Georgiche* non traduce alla lettera, ma commenta con libertà. Vedasi la formosa giovenca quando costringe alla lotta i suoi superbi amanti: essa non pasce già per la selva, sì come la disegna Virgilio, ma sta spettatrice al formidabile cozzo, all'assalto furioso dei tori: dal piano elevato, china il capo guardando alle aspre corna che stanno per incrociarsi in suo omaggio. E, finita la lotta, il vinto toro, con l'erta coda, la gibbosa schiena e l'abbassata testa, assalta, a sfogo della sua rabbia, il tronco d'un albero; qui il miniatore si studia di rendere la descrizione virgiliana, mentre nella rappresentazione del combattimento continua la fantasia del poeta, che dava alla giovenca dolci vezzi e gelosi amanti. Essa è

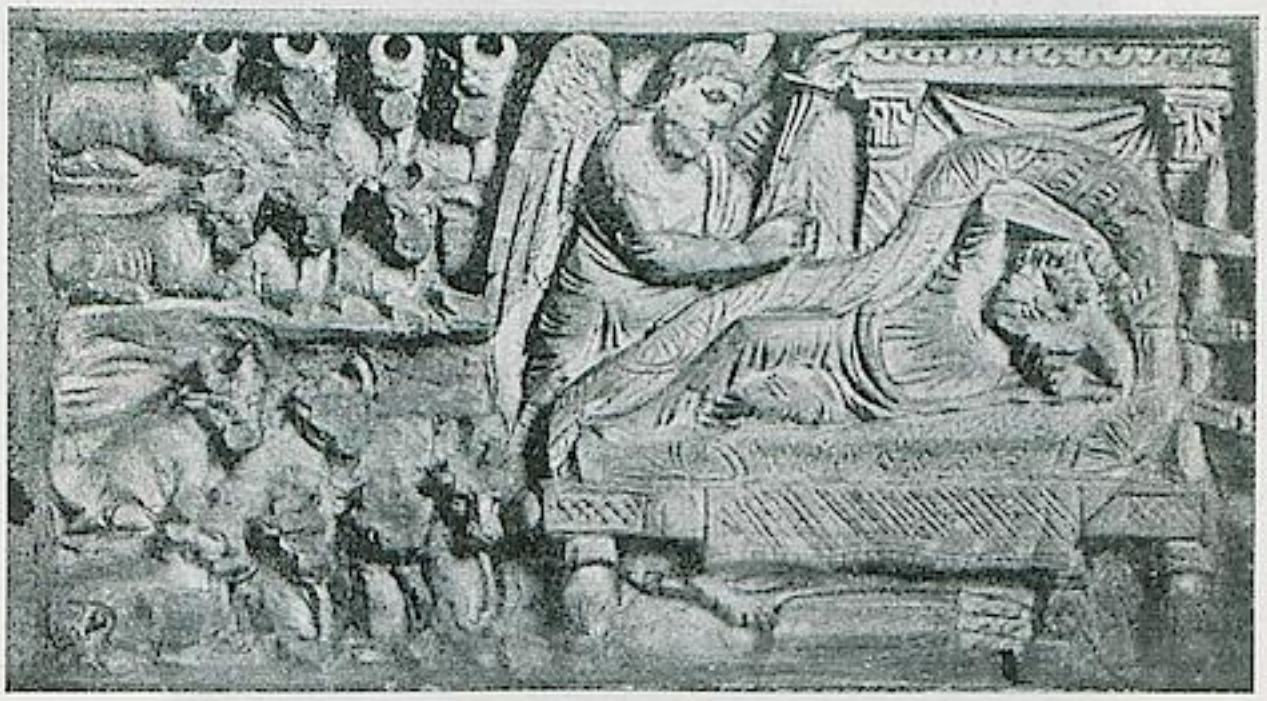


Fig. 295 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

là a giudicare dell'ardore e della forza de' combattenti e ad aspettare il vincitore per dargli il premio del ludo amoroso.

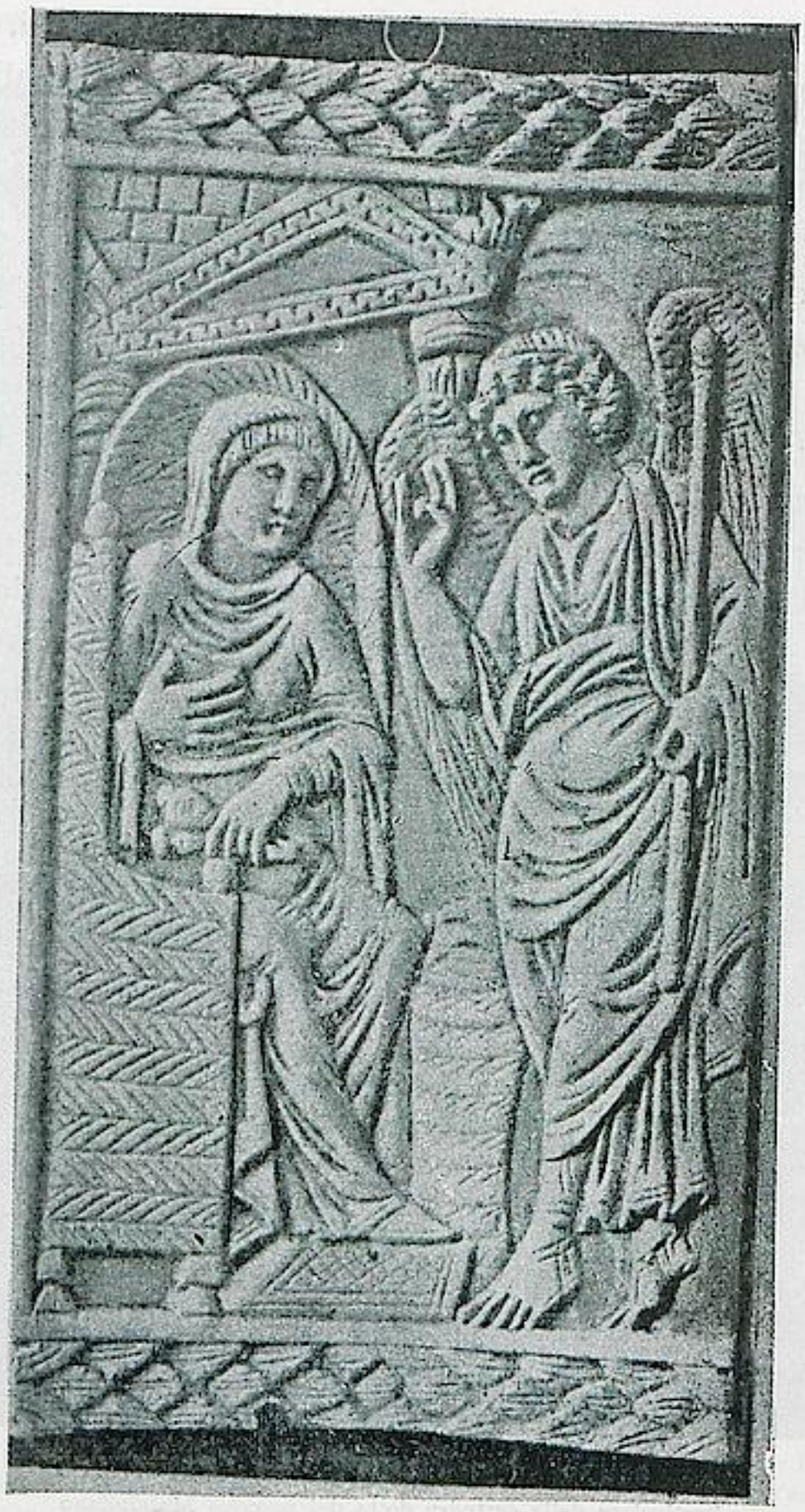


Fig. 296 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

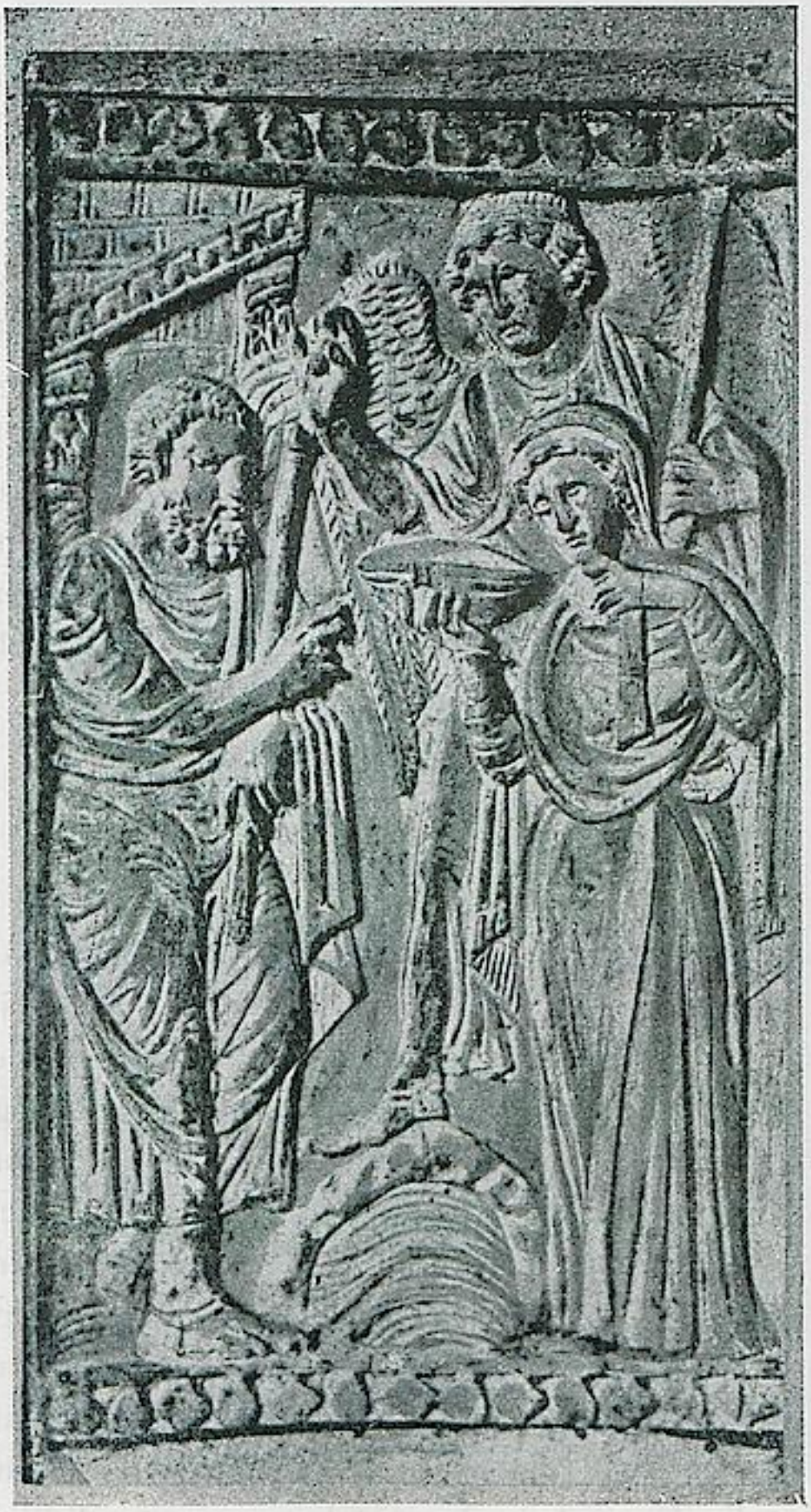


Fig. 297 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

Del pari, non vediamo il vecchietto Corizio, secondo la descrizione di Virgilio, sotto le alte torri di Taranto, nè sui biondi campi bagnati dal nero Galeso; bensì presso una siepe di rose e di giacinti, raccolti da servi non designati nel canto virgiliano, mentre egli si gode le delizie de' campi e la casetta piantata tra i fiori, sotto la luce d'una stella, che annuncia la sua ricchezza e il suo splendore di re. Tanta libertà d'interpretazione mostra di per sè la potenza artistica del miniatore delle *Georgiche*. Anche quando si trova innanzi a difficoltà grandissime, come nella scena della discesa d'Orfeo all'Inferno, trova modo di uscirne ingegnosamente: Orfeo rattiene il piede, disperato, nel vedere entro una grotta Euridice sparirgli dagli occhi, come fumo soffiato via dal vento; il fantasma, già avvolto nell'ombra, gli stende le braccia, in modo rispondente alle parole che Virgilio fa pronunciare alla moglie del cantore trace:

... en iterum crudelia retro
fata vocant, conditque natantia lumina somnus
iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas.

Presso alla grotta, Issione ferma la ruota; più in là, verso sinistra, mostransi le vane apparenze delle ombre intorno al nero Cocito; in alto sta accosciato il trifauce Cerbero. Sono questi tanti momenti delle rappresentazioni virgiliane, uniti soltanto dalla tinta violacea, propria delle tenebre, che si stende per tutta la scena e quindi involge anche gli ignudi corpi degli uomini, delle donne e de' magnanimi eroi evanescenti tra il pantano e le canne della morta palude: solo Orfeo sta nel chiarore col suo *plettrum* e la sua disperazione. Non abbiamo qui una composizione ben concatenata, ma a niuno può sfuggire l'abilità di concentrare la luce sopra Orfeo, di rilevare le ombre con lumeggiature di lievissima intensità, di figurare con pochi incerti tratti la sparizione di Euridice. L'arte veniva meno nell'insieme, pur determinandone ingegnosamente le singole parti.

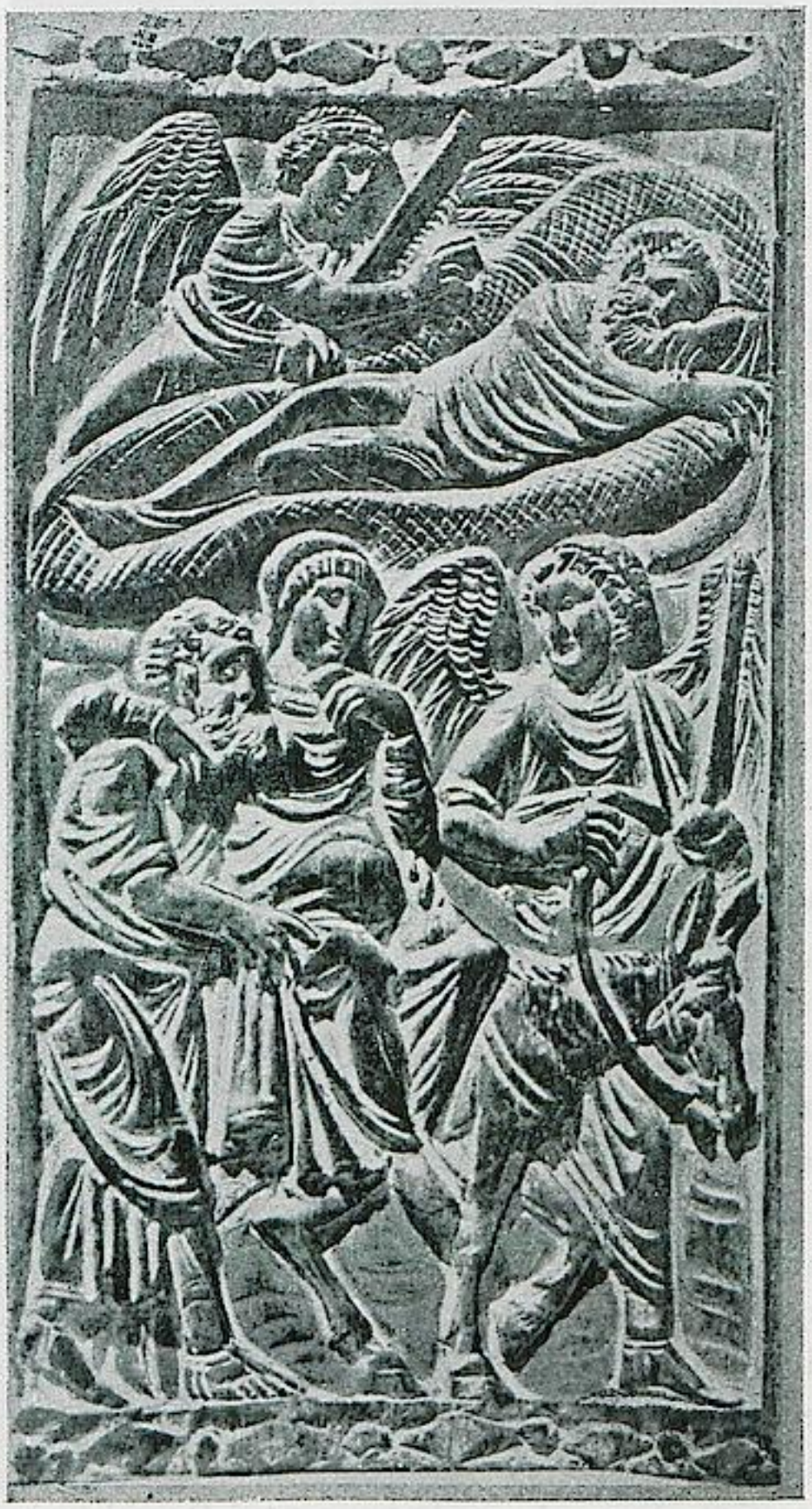


Fig. 298 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

I primi miniatori dell'*Eneide* non giungono alla finezza di quelli delle *Georgiche*, che sembrano aver diretto il lavoro di tutta l'opera di minio, tante sono le particolarità comuni nella inquadratura e nel resto delle illustrazioni. Il primo dei miniatori s'attiene al metodo di sfumare le tinte del piano gialliccio in violette e rosee; ma, nel fare le figure mal piantate sul suolo, nella deficienza a dar saldezza di forma alle cose e nell'addimostrarle prospetticamente, nel dipingere i costumi abusando di cinabro, e i lineamenti delle persone con segni neri, dimostra la sua grande inferiorità artistica. Le carni infatti sono di vivo cinabro avvampanti, schiarate da forti lumi; negli occhi contornati di nero scorgonsi le pupille come bianche capocchie di spillo; le architetture sconnesse, abbozzate, con archi cadenti direttamente sui capitelli, e con le fronti dei templi a mo' dell'edicola di Lazzaro ne' sarcofagi romani, mostrano la forma architettonica immiserita del secolo IV. Sembrano eseguite da questo miniatore le illustrazioni 10, 13, 14, 17, 19, 21, 23, 25. Ad ogni modo, egli si confonde e potrebbe anche essere una stessa persona con l'altro dei miniatori dell'*Eneide*, praticone grossolano, che dipinge con più grasso impasto di colore e a furia, dando alle miniature talora l'effetto dell'affresco; segna con tratti serpentini le onde del mare, a zigzag i calzari delle figure; illumina le vesti con lunghi raggi o strali d'oro, e involge d'indaco le case, i templi, le are. Invece però di rendere parecchi momenti delle rappresentazioni virgiliane, si studia di esprimere un momento solo, con figure grandi, di proporzioni ben superiori a quelle del precedente cooperatore. Tali sono Enea innanzi a Didone (minatura 16); l'ombra di Ettore che appare a Enea (15); Creusa supplicante Enea mentre avviene il prodigio sulla testa di Ascanio (16); Enea alla sepoltura di Polidoro (18); Enea che vede in sogno i Penati (20); il sacrificio di Didone (22); Didone che rimprovera Enea (24); Enea che incontra Deifobo (35); Enea e la Sibilla uscenti dallo Averno (38); Giunone che schiude il tempio della guerra (45).

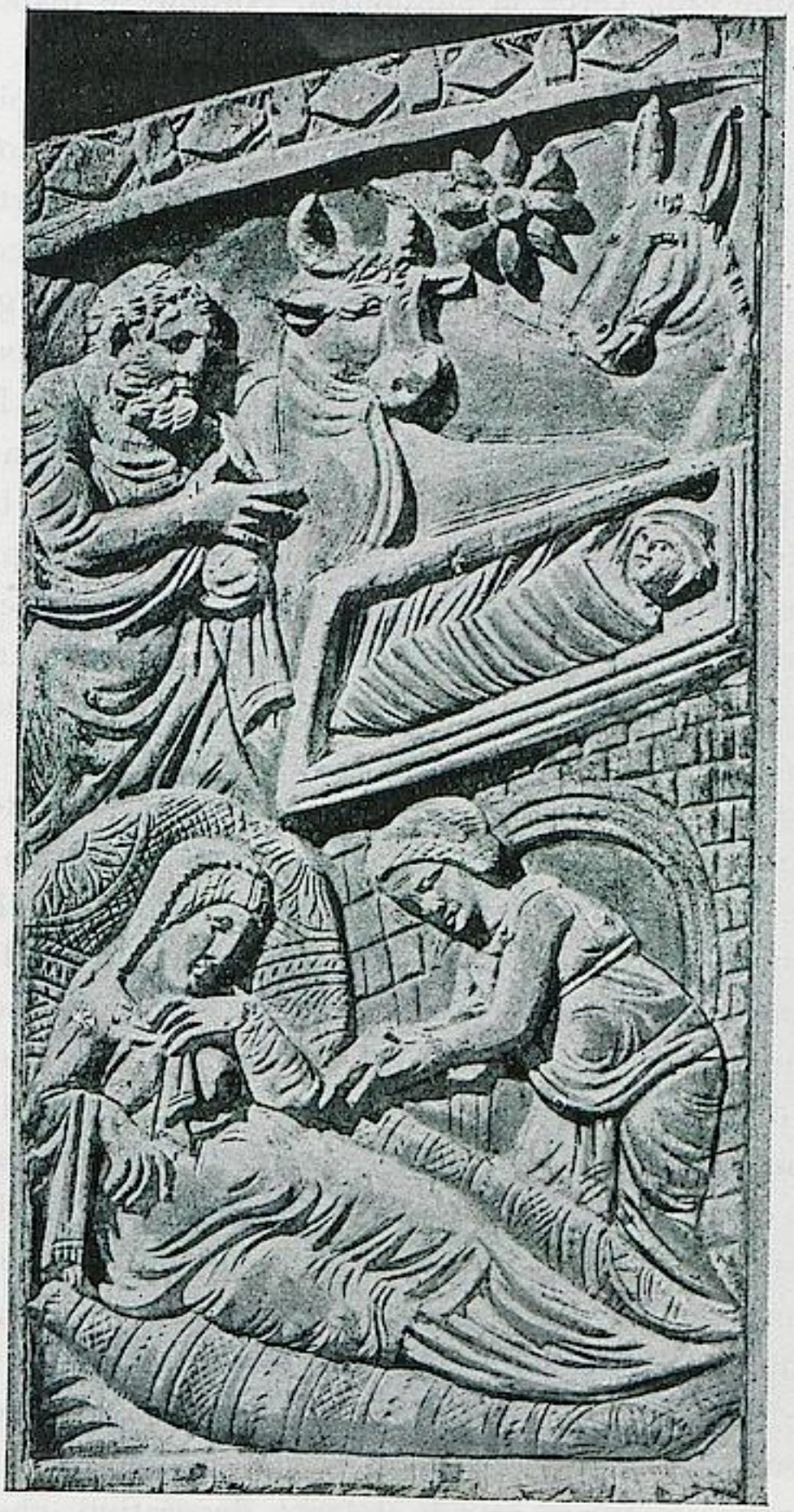


Fig. 299 — Roma. Collezione Stroganoff
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

Il terzo miniatore, a cominciare dalla pittura della morte di Didone (26), cerca la simmetria, l'ordine, e dispone con ogni cura le composizioni entro stanze a lacunari, in prospettiva disegnata intorno all'asse mediano del dipinto. Le sue figure dalle teste tondeggianti, dal pieno modellato, lasciano scorgere lo studio de' rilievi scultorî; e certamente da una statua egli ricava l'immagine di Nettuno col piede sinistro sopra un masso e la mano destra appoggiata al tridente come ad un'asta. Gli appartengono le illustrazioni 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 40, 41, 42, 43, 44, 46. In tutte queste scene, che Pierre de Nolhac suppose d'un miniatore inferiore a quello delle *Georgiche*, noi troviamo la mano medesima di questo maestro. Si confronti ad esempio il Sacrificio d'Enea e della Sibilla (32) con la scena de' Ciclopi (7): entrambe le rappresentazioni hanno grande raffinatezza di luci rosee e di forme color di viola; nella prima si coprono di questa tinta l'agnello sgozzato da Enea, la clamide di questo, la *palla* della Sibilla, i tori dalle lunate corna (fig. 128); nella seconda, i sassi ad arco dell'antro de' Ciclopi e la base su cui siede uno di essi. Mentre nelle prime miniature dell'*Eneide* l'indaco colora, ad esempio nella scena di Laocoonte, il mare, i serpenti che lo traversano e che cingono il corpo del sacerdote, le case, il tempio, le are, la scure del *popa* e il drappo che gli è cinto a mezzo il corpo, nel miniatore delle *Georgiche* e in quello dell'*Eneide*, dalla pittura 26 in seguito, il colore di convenzione è di un delicatissimo violetto. Anche il sole che illumina il paese, dove i pastori abbeverano il gregge ne' canali d'elce (5), manda fasci di raggi violacei listati d'oro; e la sua faccia e i capelli e il nimbo si tingono di quel colore preferito. Tutte le scene di questo miniatore sono chiare, dolci e liete. E in tutte vi è un grande talento decorativo, che manca nelle altre del codice e si rileva anche nella pittura dei marmi di lievi tinte azzurrine e trasparenti. Qui è il tempio (fig. 127) decorato di festoni di fiori (31), lì i quattro

tori neri con collari di frondi accompagnati dai pastori con corone intorno alla chioma (32). Come nelle prime miniature

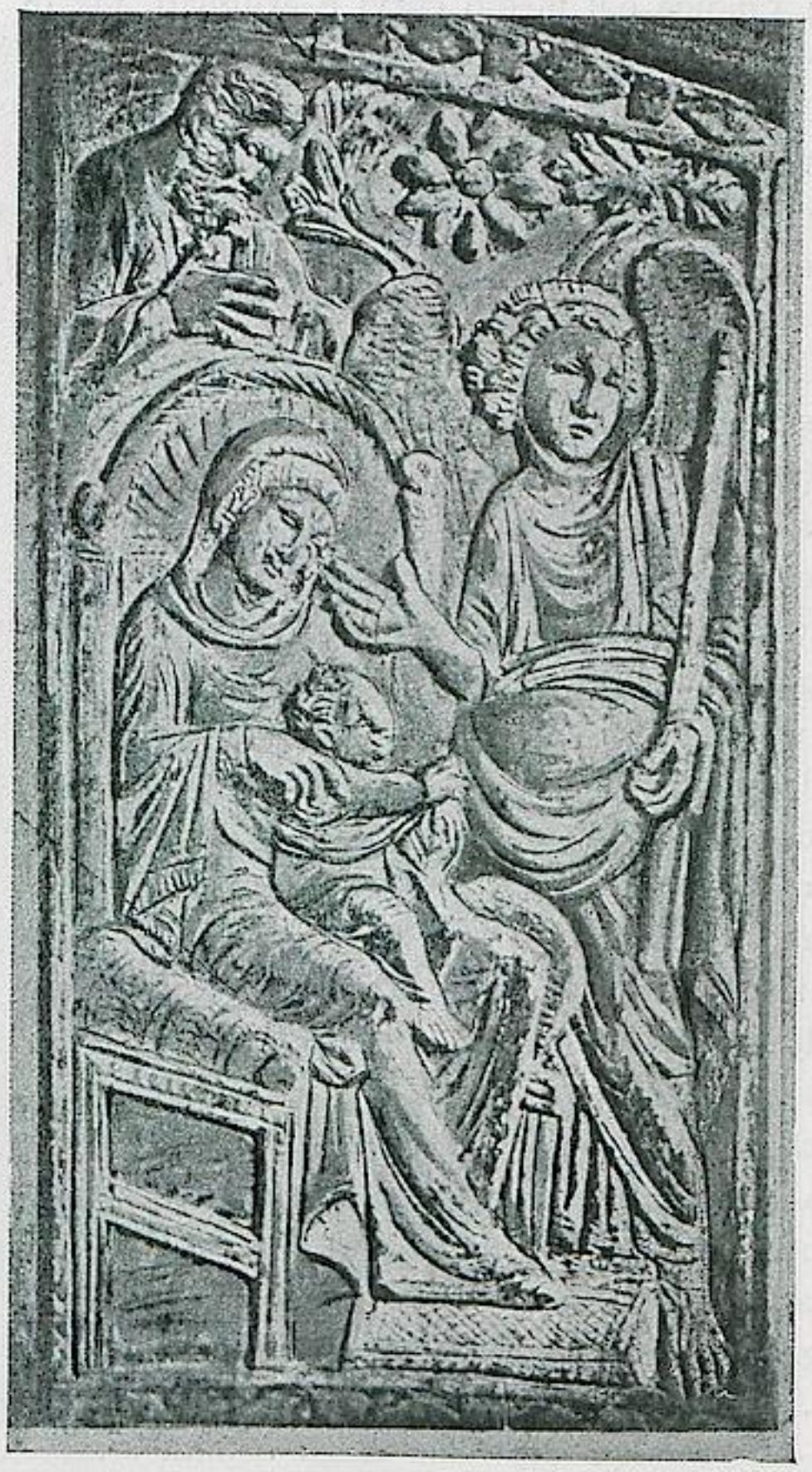


Fig. 300 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

dell'*Eneide*, le figure non hanno gli occhi dalle pupille bianche a fior di testa, nè le scure sopracciglia strette l'una presso

all'altra, ma pupille nere nelle tonde orbite. Le mani non sono grandi o enormi, come in Cupido sotto forma d'Ascanio, con l'indice e il medio curvi e artigliati, ma di piccole proporzioni; le vesti non cadono, non piovono giù dalle membra, ma ricoprono nobilmente i corpi, tutti raggiati di oro. I tipi delle figure delle miniature dell'*Eneide*, dalla pittura 26 in seguito, sono similissimi a quelli delle *Georgiche:* Enea che uccide la pecora per il sacrificio (32) fa perfetto riscontro al Ciclope sul limitare dell'antro (7); la Sibilla (32), a Giunone (30) e alla tonda testa di Proteo (9); i paesani in rivolta contro i Troiani (44), ai Ciclopi nella fucina (7).

In alcune delle miniature dell'*Eneide* eseguite dallo stesso maestro illustratore delle *Georgiche* vi sono però delle particolarità che farebbero pensare ad un cooperatore, come il disegno più lineare delle figure diritte e il dominio del giallo aranciato (40, 41, 42); ma lo stato di conservazione del codice non lascia spingere più oltre la distinzione delle mani dei pittori che lavorarono sotto l'influsso e la direzione di quello. Sembra però che debbansi attribuire specialmente ad uno di essi le miniature col campo ripieno di figurine, e dove è una cert'arte nel diminuire le proporzioni delle persone e delle cose secondo le distanze, e nel disegnare i piccoli nudi messi in rassegna nel lontano (33, 34).

Il che non si vede però nelle miniature 36 e 37. Il miniatore si prende anche delle libertà, disegnando le sue minuscole figure: rappresentando nello scompartimento 39 la flotta troiana che passa innanzi alla dimora di Circe, figura la maga presso un telaio messo all'aperto, non entro alla reggia, donde usciva, secondo il sommo poeta, il suono delle spole, dei pettini e dei telai. E gli uomini mutati in belve da Circe non istanno chiusi e incatenati nelle sue stalle, ma innanzi a una tavola su cui sono apprestate vivande, e guardano incantati la maga che s'appressa. Evidentemente il miniatore sfuggiva la rappresentazione degl'interni come la

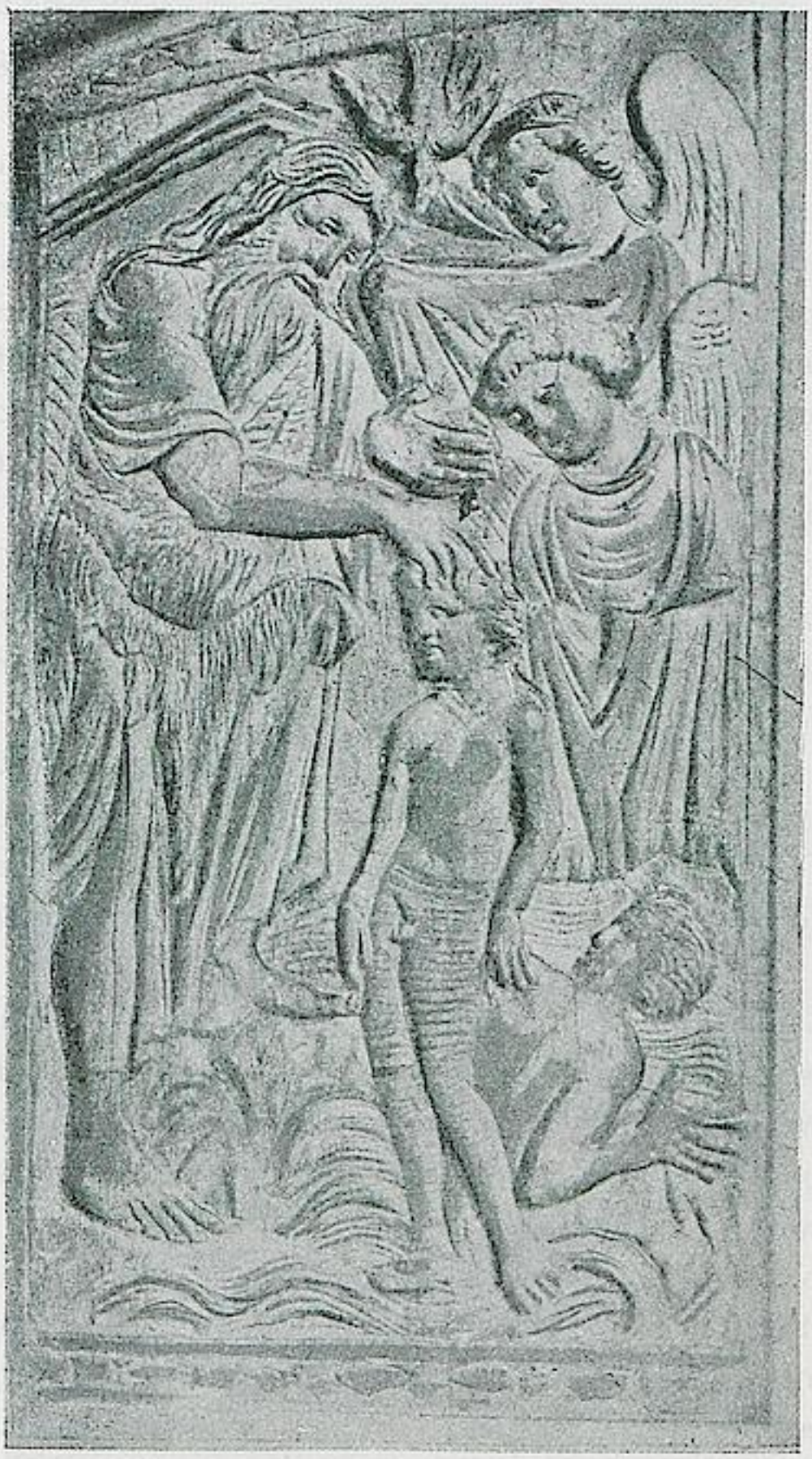


Fig. 301 — Milano. Museo Archeologico
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

sfuggì l'altro maestro rappresentando Latino in atto di ricevere i Troiani, non nell'interno, ma sulla gradinata del tempio di Pico. Ad ogni modo le case con barre di ferro alle finestre e molti altri particolari rendono la descrizione virgiliana.

Da queste miniature graziose, piccine, con figure di giuste proporzioni, alle altre n. 47, 48, 49 (fig. 129 [1]) e 50, ove i corpi umani s'assottigliano e s'allungano baroccamente, v'è tanto divario da dover ascrivere queste ultime ad un altro miniatore. Non sembra possibile che dal modellare le forme rotondette quell'illustratore del codice sia passato a filarle in modo così strano: non si mutano di tanto le proporzioni con cui un artista suol rendere le sue imagini, nè i rapporti delle loro parti, che restano sempre costanti. E non ci può parere strano che intorno alle illustrazioni delle *Georgiche* e dell'*Eneide* lavorassero più mani, sapendosi come i librai antichi si servissero di schiavi per svolgere le loro intraprese e per fornire al miglior prezzo le opere ai collezionisti. È noto che il vescovo Eusebio da Cesarea fu invitato da Costantino a fare scrivere in pergamena cinquanta esemplari delle Sante Scritture, per distribuirli alle chiese di Bisanzio, e che adempì l'incarico, inviando i libri sontuosamente ornati. [2] Non avrebbe certo potuto adempierlo in breve tempo, se non avesse trovato librerie pronte ad eseguire simili lavori di lusso traendo pro dell'opera di molti servi. Se nel bel Quattrocento, quando l'individualità artistica fu al colmo, era possibile a Vespasiano de' Bisticci dispensare a molti miniatori i quaderni d'uno stesso libro da colorire, nessun dubbio può esservi che ne' bassi tempi si distribuissero i fogli d'un codice a tutti gli aiuti dell'industria. Nonostante le mani diverse che lavorarono intorno al codice virgiliano, la direzione, come abbiamo detto, appartenne ad un solo miniatore, a quello che iniziò con le sue vaghe illustrazioni la mirabile opera. Da per tutto, anche nelle illustrazioni più

[1] Rappresenta il Consiglio nel campo troiano in assenza di Enea (*Eneide*, IX, 234).
[2] *Vita imp. Const.*, IV, cap. 36 e 37. Ed. di Parigi, pag. 543 e 544.

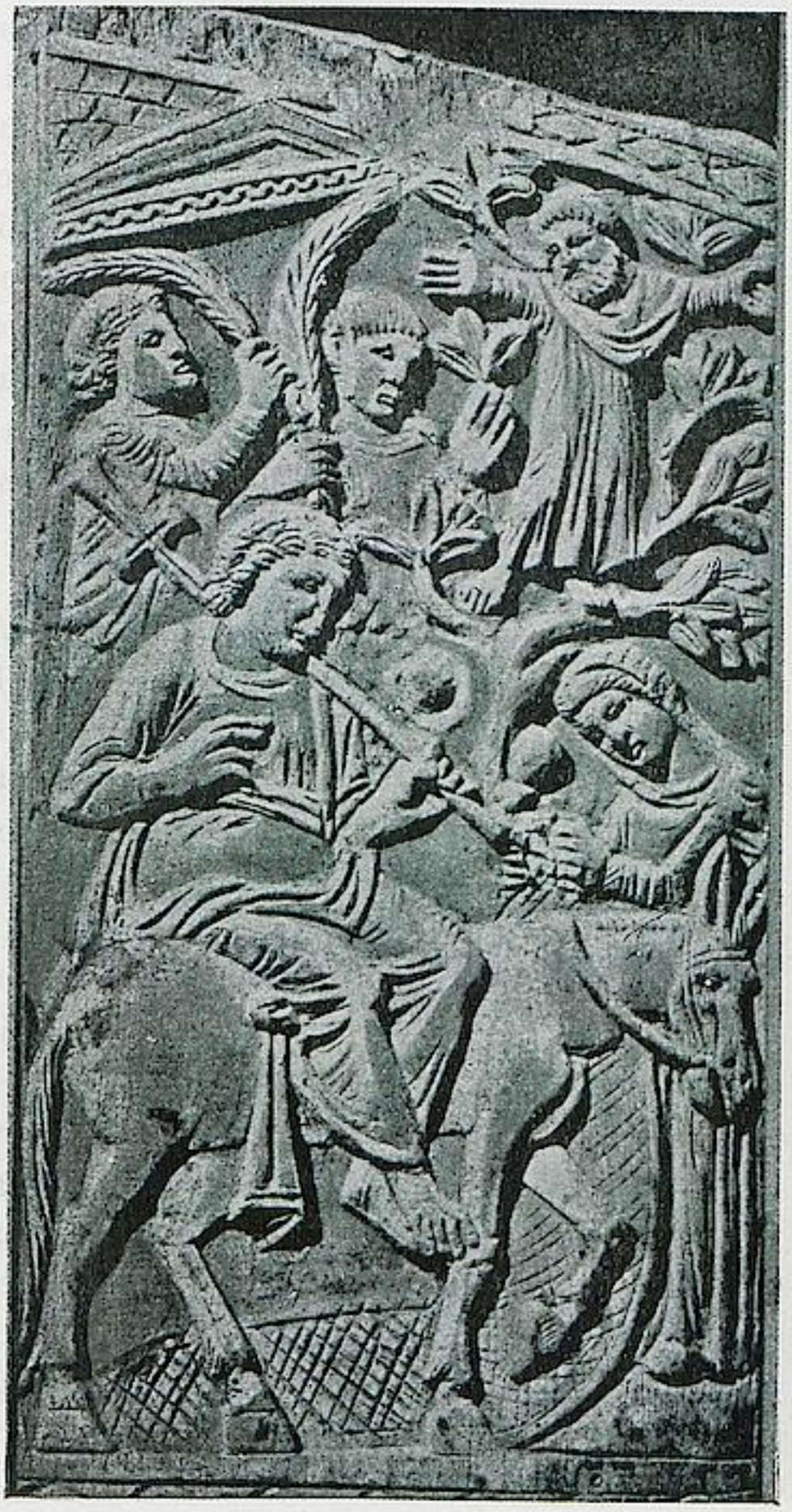


Fig. 302 — Roma. Collezione Stroganoff
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

trascurate, si vedono forme derivate da uno stesso maestro: le inquadrature; i tetti delle case; le foglie con quadretti d'oro; la larga zona rosata all'orizzonte; gli alberi a forma di pini; le grotte con i sassi tondi ad arco, i quali ci fanno pensare a sboffi di tela; le casette aventi pareti con una fascia nel mezzo e finestrine rettangolari a croce di sopra; i palazzi, le reggie con file di colonne sostenenti il cornicione; i templi con timpano triangolare e una gradinata che mette alla porta, donde s'intravvede la statua del nume; i costumi delle figure con tuniche ornate da due bande verticali rassomiglianti a quelle de' sacerdoti ne' musaici di Santa Maria Maggiore e alle tuniche trovate in tanta abbondanza nel Fayum.

Il frammento del bellissimo codice del secolo IV fu conosciuto da Raffaello, che tradusse episodî dall'*Eneide* nel *Quos ego*, nella *Peste* e nell'*Incendio di Borgo*, ed inspirò Marc'Antonio Raimondi e Marco Dente di Ravenna, i quali se ne servirono nelle loro incisioni. Tra gli elementi classici che penetrarono al principio del Cinquecento nel seno dell'arte nostra, niuno forse come il sacro codice, passato dalle mani di Giovanni Pontano in quelle del cardinal Pietro Bembo, recò all'età moderna tanto profumo d'arte classica. Derivò esso da una più antica illustrazione de' versi virgiliani? Molti opinano di sì; tale riflesso di vita classica è nelle scene miniate; e l'opinione potrebbe dimostrarsi forse ricorrendo ad una particolarità delle pitture, al modo cioè con cui è messo in generale l'oro negli alberi, nelle riquadrature e da per tutto, a quadrettini o a rombi. È questo un modo strano per indicare frutta, tondetti, bacche auree, tanto più che l'oro è messo liquido, o steso come fluido pigmento sulle cose dipinte. Ora, considerando le difficoltà di tagliare le leggiere foglie d'oro per applicarle o riportarle sulla pittura, conformate al disegno delle parti di essa, possiamo chiederci se quelle auree forme quadrate non fossero tracciate a quel modo col pennello per imitare un codice più

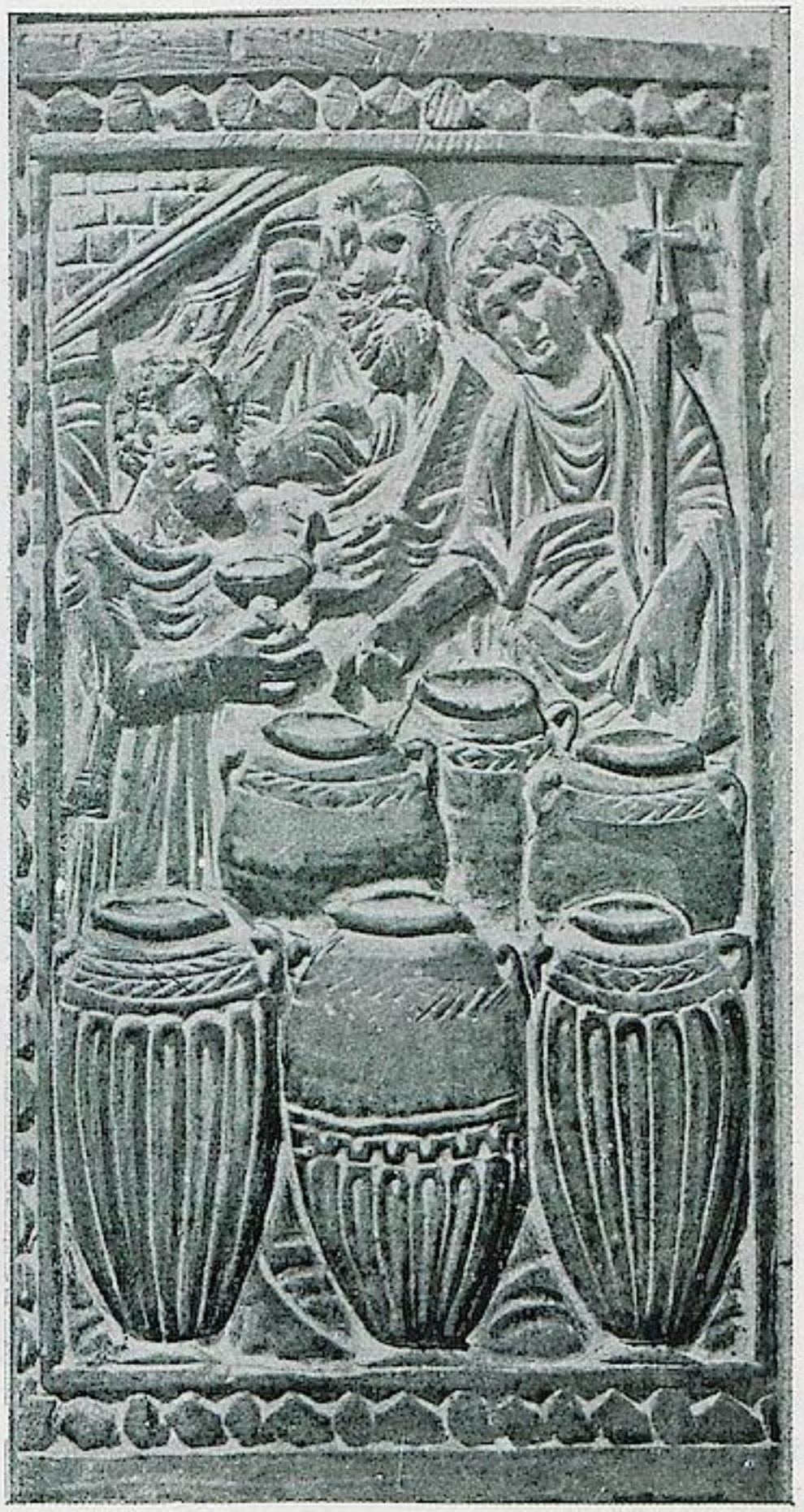


Fig. 303 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

antico, ove l'oro fosse messo in pezzetti così com'era possibile di rompere le *bratteae*. Vediamo, ad esempio, nel *Cosmas Indicopleustes* del Vaticano i nimbi intorno al capo de' patriarchi e de' profeti, non a forma tonda, ma a contorni di linee spezzate e irregolari, e anche piccoli rombi d'oro sovrapposti ai tondetti preparati a ricever la doratura nelle vesti degli angioli.

Il nostro codice fu detto dal Kondakoff il prototipo delle miniature bizantine, e certo, in mancanza d'altri manoscritti miniati, esso può servirci per il confronto con quelli che furono eseguiti più tardi; ma non si può studiare se non come un rarissimo saggio di forme e di modi d'arte che continuarono in uso. Il particolare più importante, che si rivedrà poi comunemente nell'arte bizantina, è quello delle vesti lumeggiate d'oro, a fili, a raggi, a tratti paralleli, a strali convergenti. Si è sempre creduto che questo modo di segnare le vestimenta de' personaggi derivasse dallo studio degli smalti, dove le laminette d'oro formano gli alveoli delle paste colorate, mentre le miniature del Virgilio vaticano ci mostrano il metodo essere anteriore alla fabbricazione degli smalti incassati. Così lo Springer notò nel codice l'origine del gesto della benedizione greca, mentre era più giusto il notare come la disposizione curva dell'indice e del medio divenisse tanto comune poi nel rappresentare personaggi in animato colloquio. Lo storico tedesco notò anche il caratteristico abbigliamento de' Troiani, come modello del costume obbligatorio dei tre Magi, mentre da molti altri monumenti con figure d'orientali, coperti di mitra e vestiti di anassiridi, derivò il tipo degli adoratori del Fanciullo divino. Infine il Middleton, non distinguendo le differenti mani de' miniatori del codice, vi trovò colorazioni fosche e fangose, particolari grossolani, atteggiamenti senza spirito; egli avrà certo osservato soltanto i primi miniatori dell'*Eneide*.

Un altro codice miniato, che sarebbe fondamentale per lo studio dell'arte de' bassi tempi, oggi noto solo per le copie

che ne furono ricavate, è il calendario dei figli di Costantino il Grande. Ci resta in un frammento della Biblioteca

Fig. 304 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

di Saint-Gall (n. 878), e in altro della Biblioteca di Berna (n. 108), pure senza illustrazioni, dal quale derivò la copia nella Biblioteca di Vienna (n. 3416), eseguita nel Rinascimento

e contenente in dodici disegni i dodici mesi; così nella copia della Biblioteca di Brusselles (n. 7524 - 53), ed in

Fig. 305 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

quella di casa Barberini in Roma (XXXI, 39),[1] derivate da

[1] Kondakoff, *Histoire de l'art bizantin*. Paris-Londres, 1886; Strzygowsky, *Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahr. 354* (*Jahrbuch des k. d. archäolog. Instituts*, I: *Ergänzungsh.*, Berlin, 1888).

un esemplare del IX secolo. Questo abbiamo a ricordo del codice miniato sotto il regno di Costanzo II (337-361), mentre

Fig. 305 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

erano consoli Costanzo e Cesare Costanzo Gallo, cioè nell'anno 354.[1]

[1] MOMMSEN, *Ueber den Chronographen des Jahres 354* (*Atti della « K. sächsische Gesellschaft der Wissenschaft »*, II, 548).

Nel foglio che precede il calendario si vedono sulla copia barberiniana a penna, fatta dal Peiresc,[1] una tabella ansata,

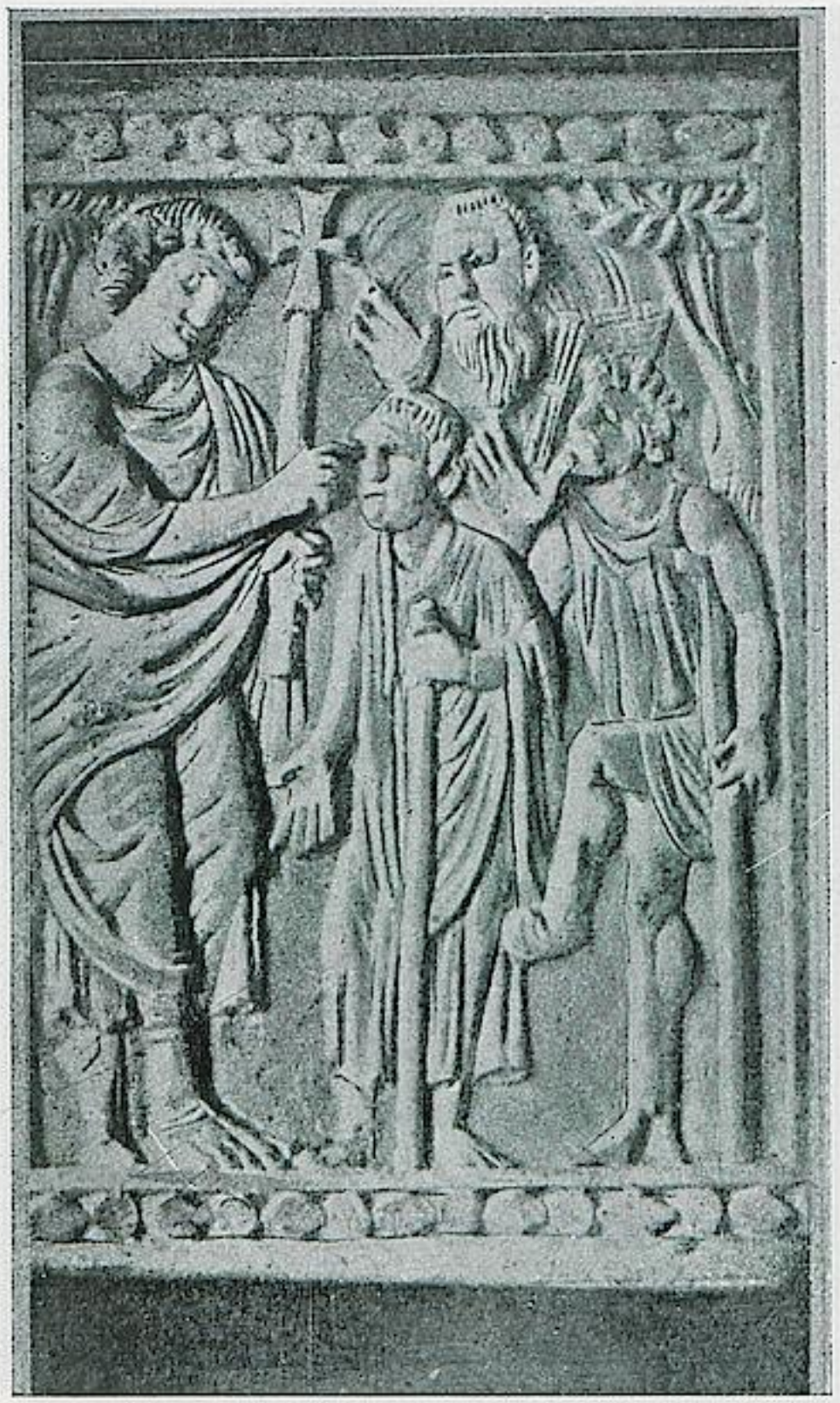


Fig. 307 — Ravenna. Sagrestia del Duomo
Particolare della cattedra detta del vescovo Massimiano

con entro le scritte augurali: VALENTINE | LEGE | FE-

[1] Vedi la sua lettera nel codice Barberini (XXXI, 39), a proposito del codice che egli ebbe nelle mani.

LICITER — VALENTINE | VIVAS | FLOREAS — VALENTINE | VIVAS | GAVDEAS, ed entro le anse il nome del calligrafo di papa Damaso (FVRIVS DIONYSIVS FILOCALVS TITVLAVIT). Sopra la tabella sostenuta da due genî alati vi è un monogramma spiegato dall'iscrizione che gli sta appresso: VALENTINE FLOREAS IN DEO.

Nelle carte seguenti si vedono le immagini di Roma, di Alessandria, di Costantinopoli e di Treviri: Roma in trono

Fig. 308 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

gemmato, con un globo nella destra sormontato da una Vittoria, con a' piedi, a segno delle largizioni imperiali, un sacco pieno di denaro e un genietto alato che versa a terra le monete di un altro sacco; Alessandria, col capo coronato di spiche, con un ramo d'alloro e uno di melagrano nelle mani, con putti che l'accompagnano sollevando ceri accesi, mentre nel fondo, che si scorge dalle aperte finestre del luogo, scorrono in mare due navi annonarie; Costantinopoli col capo cinto da corona turrita, sulla quale due genî stanno

per posare corone d'alloro, tiene nella destra un serto di lauro, nella sinistra una lancia, ed è accompagnata da genietti con faci; Treviri, infine, a guisa di amazzone galeata, con asta e scudo, trae prigioniero un barbaro germano, intorno al quale stanno un bicchiere gemmato, un corno da caccia, un cantaro, due targhe, un arco e un turcasso. Il fatto, scrive il Kondakoff, che Treviri ha sostituito Antiochia, permette di supporre che il manoscritto sia stato eseguito a Roma; ma questo non sembra argomento per giudicare del luogo di esecuzione del calendario, perchè nell'*ordo nobilium urbium* d'Ausonio prima incontriamo Roma:

Prima urbes inter, divum domus, aurea Roma.

In secondo luogo Costantinopoli e Cartagine, nel terzo Antiochia e Alessandria, nel quarto Treviri:

Armipotens dudum celebrari Gallia gestit;
Trevericaeque urbis solium, quae proxima Rheno,
Pacis ut in diae gremio secura quiescit:
Imperii vires quod alit, quod vestit et armat.[1]

Nell'ordine seguito dal miniatore, Costantinopoli non ha la compagna Cartagine, e così Alessandria non ha la città a cui era pareggiata. Questo non dà quindi il modo di formar congetture sulla origine del manoscritto, che si dimostra tuttavia fatto nell'Occidente, e con probabilità a Roma, specialmente perchè reca il nome di Filocalo, calligrafo di papa Damaso, ricordato nell'epigrafe del Museo Lateranense.

A carte 6 della copia barberiniana è disegnata la Vittoria con un'aquila legionaria, in atto di scrivere in un clipeo: SALVIS AVGVSTIS FELIX VALENTINVS, così come suole esser figurata ne' medaglioni de' bassi tempi scrivendo i voti decennali o vicennali dell'imperatore. Nella pagina seguente è un arco trionfale con pilastri gemmati e con

[1] MIGNE, *Patr. lat.*, 19, pag. 870.

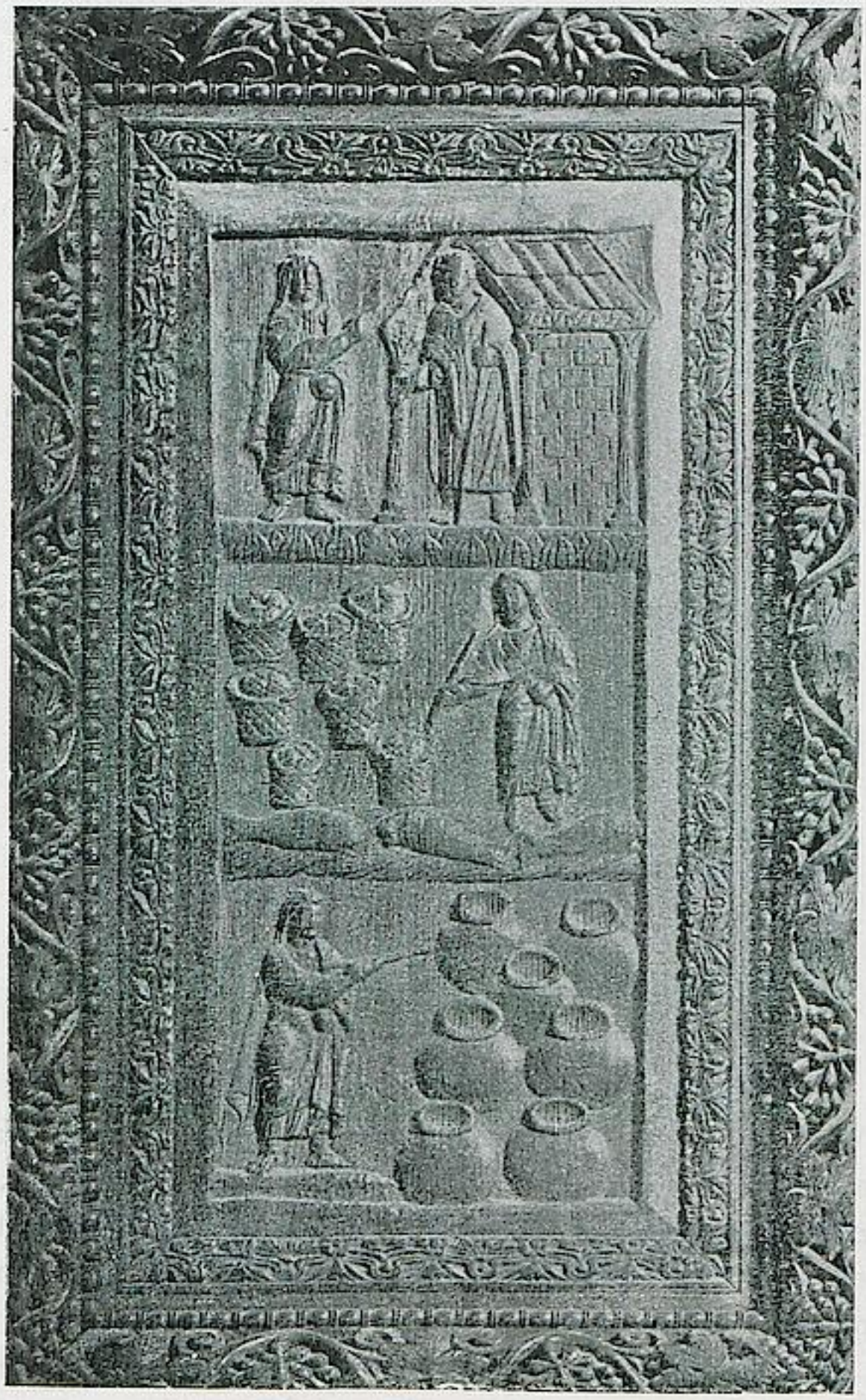


Fig. 309 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

lunette, a cui si appone in una cornice l'iscrizione NATALES CAESARVM; nella lunetta superiore, il busto di Costanzo con la destra levata in alto e la sinistra recante il globo sormontato dalla fenice; negli spazî tra i pilastri, le tabelle dei natali degl'imperatori.

Dalle pagine 8-12 sono rappresentati i pianeti Saturno, Marte, Mercurio, il Sole e la Luna. Mancano alla serie Giove

Fig. 310 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

e Venere, e tuttavia è facile scorgere come in quelle rappresentazioni abbiano avuto origine le rappresentazioni astrologiche del medio evo, i trattati *de Sphera,* ne' quali si attribuì alle divinità che presiedono alle fasi dell'anno questo o quell'influsso sugli uomini. La superstizione astrologica che ci ha dato gli affreschi del salone di Schifanoia, le stampe di Baccio Baldini ed altre opere d'arte del Rinascimento, mette capo al calendario dei figli di Costantino, che già mostra gli uomini mossi da occulti fili tenuti dalle celesti divinità.

Sotto all'arcata, ove Saturno velato sta con una falce in pugno, leggesi: *Saturni dies horaque eius cum erit nocturna sive diurna omnia obscura laboriosaque fiunt qui*

Fig. 311 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

nascentur periculosi erunt qui recesserit non invenietur quidecubuerit periclitabitur furtum factum non invenietur. Non sembra qui designarsi la composizione quattrocentesca

di Saturno con la falce, il quale produce sulla terra ogni sorta di malvagi e d'infelici? Sotto al suo carro tirato da draghi traverso i segni zodiacali del cielo si stende la terra con le sue miserie: storpî che si trascinano sulle grucce,

Fig. 312 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

prigionieri dietro l'inferriata della finestra del carcere. Così nella stampa del Baldini, così nella torre Borgia al Vaticano!

In seguito alle pagine con le rappresentazioni de' pianeti, vi sono disegnati due imperatori (c. 13 e 14); il primo nimbato, con diadema e la trabea gemmata, sta seduto sul trono con predella gemmata, tiene lo *scipio* nella sinistra e apre la destra da cui cadono monete; il secondo, pure col nimbo della divinità ma senza diadema in capo, con la trabea tutta adorna di gemme e di camei figurati, sta in piedi sotto un'edicola dal timpano triangolare, dai pilastri adorni tutti di foglie per il lungo; tiene lo *scipio* nella sinistra, una tavoletta nella destra, sostenente una Vittoria con palma e corona,

un sacco di monete a' piedi. Entrambe le figure ricordano i consoli nei dittici di Darmstadt, di Brescia, ecc.

I segni zodiacali (c. 15), che potrebbero utilmente confrontarsi coi frammenti di quelli del *Cosmas Indicopleustes* del Vaticano, precedono le rappresentazioni dei mesi (c. 16-23). Nella copia barberiniana mancano parecchie figurazioni di mesi, ma, col sussidio della copia di Vienna, possiamo dare la descrizione della serie che inizia quelle comunemente ripetute nel medio evo, assai più complessa delle altre che abbiamo osservato ne' pavimenti a figure, ricchissime di attributi. Gennaio si scalda le mani alla fiamma d'una lucerna; Febbraio, in figura di donna velata come una vestale, ha presso una cicogna, un pesce, un'oca, alcune conchiglie e

Fig. 313 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

un cantaro rovesciato che versa acqua; Marzo, pastore, veste di pelle di lupo, indica una rondine posata sopra una finestra, mentre un capro gli saltella attorno; Aprile danza sonando le nacchere davanti a una statua di Venere; Maggio

odora un fiore e porta una cesta di rose; Giugno tiene il cornucopio dell'abbondanza; Luglio una coppa con frutta, una borsa e monete d'oro; Agosto, ignudo, mangia in un poculo di vetro, ed è attorniato da vestimenta, da un ventaglio di penne di pavone e da cocomeri; Settembre, che ha daccanto uve e favi di miele e una tavola con orciuoli di vetro, tiene un vaso con frutta e un filo da cui pende una lucertola; Ottobre trae un lepre dal laccio e ha un paniere di legumi allato; Novembre, in figura di sacerdote d' Iside, con la testa rasa, ha intorno delle melagrane e un'oca, una colonna con un vaso, e nelle mani tiene un sistro e un vassoio con serpenti; Dicembre, schiavo con una torcia che illumina la notte, giuoca a' dadi: attorno a lui una maschera scenica e della selvaggina.

Un altro codice prezioso, di 914 fogli, appartenente alla Biblioteca di Vienna, eseguito a Bisanzio al principio del secolo VI, contiene le opere del celebre medico Dioscoride, scritte per la principessa Giuliana Anicia, figlia del senatore Anicio Olibrio, ritiratasi a Costantinopoli, dove morì ne' primi anni del regno di Giustiniano.[1] Vedesi il medico in una miniatura la quale rappresenta ЄYPЄCIC (*Euresis*, la scoperta), che presenta a ΔIOCKOPIΔHC (Dioscoride) la magica pianta della mandragora, dall'aspetto d'una puppattola. Dioscoride, assiso sopra una sedia con piedi dorati e con predella, guarda la strana radice; e un cane si contorce aprendo le fauci, per indicare la virtù attribuita alla pianta stessa contro l' idrofobia. Non si crederebbe quasi di aver presente una miniatura de' primi anni del secolo VI, tanta è la bellezza della figura muliebre che s'avvicina a Dioscoride. Altrettanta artistica nobiltà si rivede nella miniatura qui riprodotta dal Labarte (fig. 130), dove è la principessa Giuliana Anicia tra la Prudenza e la Magnanimità, come un console ne' dittici

[1] LAMBECIUS, *Commentaire sur la Bibliothèque de Vienne*. Edizione di Collard, 1776, tomo III. – Cfr. anche D'AGINCOURT, LABARTE, BUSSLAÏEW, nel *Recueil de la Société de l'ancien art russe* (1866), e KONDAKOFF (op. cit.).

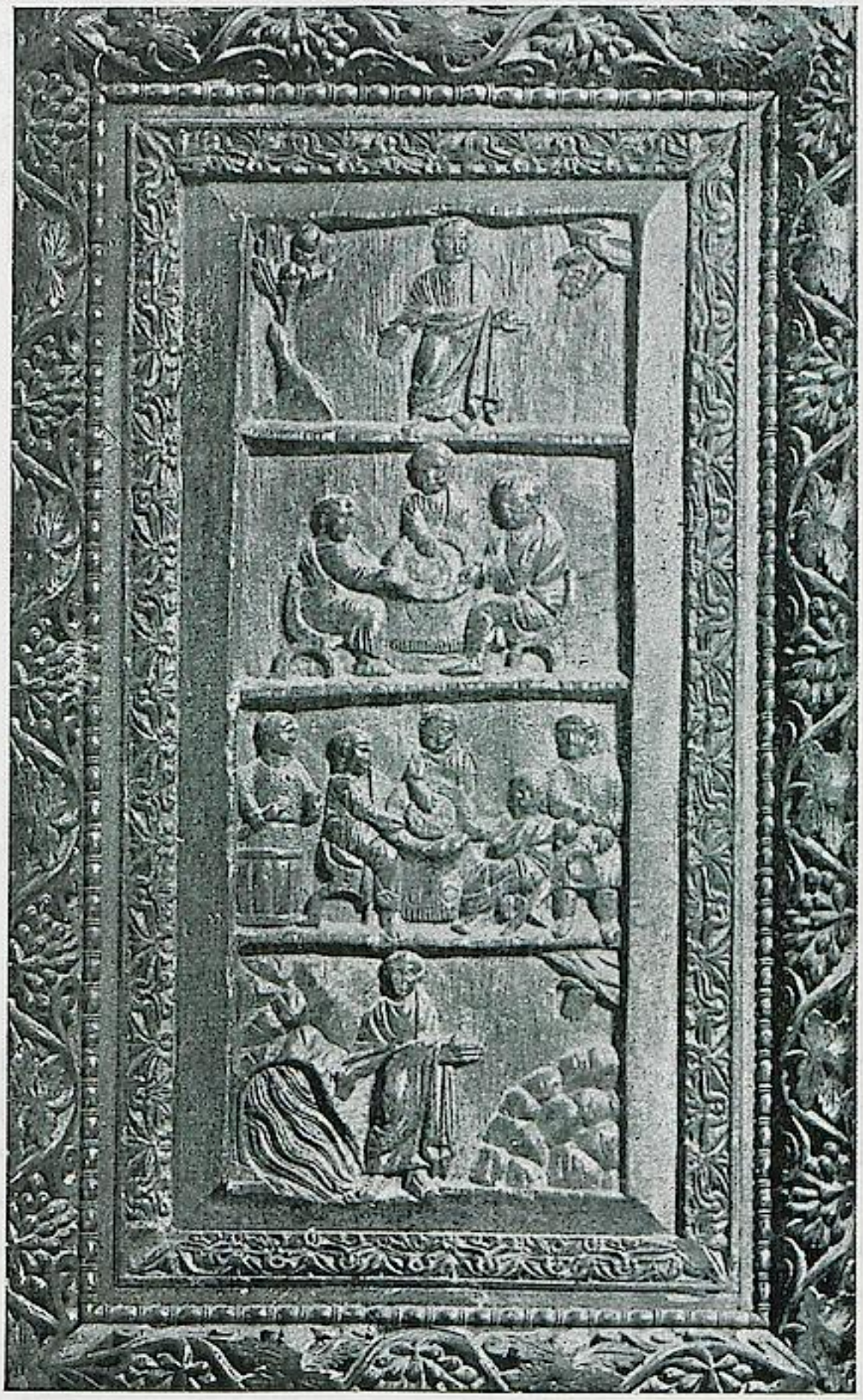


Fig. 314 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

tra le due figure di Roma e di Costantinopoli. La Prudenza (Φρόνησις) tiene un libro sulle ginocchia, la Magnanimità (Μεγαλοψυχία) una somma d'oro. Un fanciullo alato presenta un libro aperto alla principessa; e una figura biancovestita sta prostesa a' suoi piedi, per ringraziarla de' suoi beneficî. Tra gli spazî lasciati vuoti dagl' intrecci ornamentali vedonsi

Fig. 315 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

piccoli genî in atto di dipingere, di scolpire e di architettare, allusivi forse alle opere di Giuliana Anicia, che nel 505 edificò una chiesa in onore della Vergine, in Costantinopoli. E qui abbiamo uno dei primi esempî delle personificazioni delle arti, che ebbero poi tanto sviluppo conformate alla poetica fantasia di Marciano Capella.

Le miniature del Dioscoride, splendide per la vivezza dell'azzurro oltremare e per le lumeggiature d'oro, quantunque eseguite a Bisanzio riflettono ancora le forme classiche. Le cinque grandi miniature del codice e le molte vignette con figure di vegetali, quando il grosso impasto delle

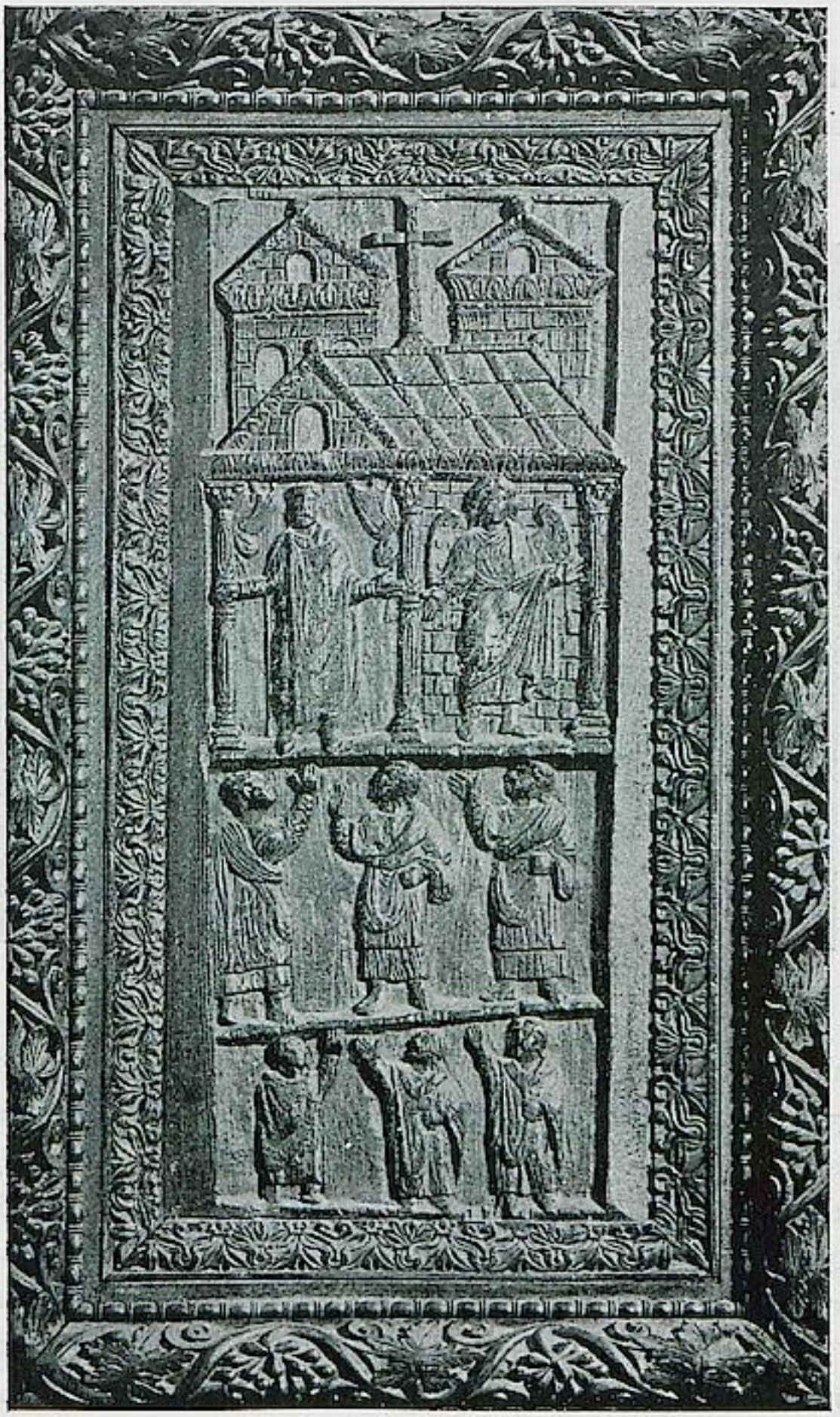


Fig. 316 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

tinte non ne avesse impedita la buona conservazione, attesterebbero che ai primi del secolo VI non era ancor fatta una divisione netta tra l'arte greco-romana e la bizantina.

Tra gli altri codici, copie di antichi esemplari, possono particolarmente considerarsi il *Cosmas Indicopleustes* e il Terenzio (n. 3868) della Biblioteca Vaticana, il Nicandro della

Fig. 317 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

Nazionale di Parigi. Non teniamo conto del Virgilio *romanus* (n. 3867) della Vaticana, perchè le illustrazioni che reca sono certo un esercizio di fanciullo barbaro, o di barbaro ignorante quanto un fanciullo. Si sono supposte imitazioni di un magnifico manoscritto perduto; ma quando si tolga la imagine, due volte in differenti proporzioni ripetuta nel codice, del poeta Virgilio seduto in cattedra, con pallio e tunica bianca corsa verticalmente da due bande purpuree, convien ritenere che al misero miniatore mancasse la capacità di comprendere e di riprodurre un esemplare antico, se pur lo aveva dinnanzi. Del resto, quand'egli rappresenta de' pastori,

li fa sempre di profilo, con l'occhio tondo come se visto di fronte, con lungo mento, con un braccio steso, mostrando

Fig. 318 – Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

non aver varietà di modelli, e ripetere anzi con poche varianti un proprio tipo colorato con i più forti e stridenti colori. La mensa a mo' d'emiciclo e altri particolari del costume antico sono resi in modo fantastico e sbagliato, così che il

miniatore sembra aver ricordato cose lontanamente vedute e confuse nella memoria.

Il copiatore del Terenzio vaticano (n. 3868) invece ha avuto certamente innanzi a sè un bell'esemplare, e quantunque egli fosse rozzo e inesperto, rende la vivezza degli atteggiamenti delle figure. Preparati i contorni di queste per mezzo di uno stilo, anche con un grosso segno nero, pennelleggia le figure di giallo, turchino e rosso a gran furia; e col minio colora le carni così che sembrano stillar sangue; e col bianco sporco passa lumeggiando il giallo dilavato e le tuniche rosate e turchine. Ne risultano brutte marionette, ma che rendono in qualche modo la vita de' mimi e degli istrioni, certo ritratta nel codice originale.

Il Nicandro della Biblioteca Nazionale di Parigi (supplemento greco n. 247), contenente i poemi dei *Theriaca* e degli *Alexipharmaca,* è opera dell'XI secolo, ma copia di un manoscritto del III o del IV al più tardi.[1]

Il *Cosmas Indicopleustes* contiene la topografia cristiana, o la notizia de' luoghi cristiani, scritta da Cosma alessandrino, detto *Indicopleustes* per i viaggi da lui impresi nell'India. Dopo aver fatto il mercante e il marinaio, egli si diede a vita monastica, e scrisse in un chiostro del Sinai, verso gli anni 547-549, la grande opera geografica,[2] di cui restano parecchie copie nella Biblioteca Vaticana (n. 699), nella Laurenziana di Firenze, in quella del Sinai e dell'Εὐαγγελικὴ σχολή di Smirne. L'esemplare della Vaticana, fra tutti il più bello e il più rinomato, e certo il più prossimo all'originale, è attribuito dal Kondakoff al VII secolo. Le rappresentazioni simboliche dell'universo, delle parti del mondo,

---

[1] FR. LENORMANT, *Pan Nomios et la naissance des Serpents, peintures d'un ms. de Nicandre* (*Gazette archéol.*, Paris, 1875, I, pag. 68 e segg.); IDEM, *Peintures d'un ms. de Nicandre* (ivi, pag. 125); E. DE CHAUOT, *Peintures d'un ms. de Nicandre* (ivi, II, 1876, pag. 34); IDEM, *Caystros et Cilbis, Hélène et Canobos* (ivi, 1876, pag. 87).

[2] MIGNE, *Patr. greca,* vol. LXXXVIII; I. W. M. CRINDLE, *The christian topographie of Cosmas, an egyptian monk,* London, 1897; KONDAKOFF, *Histoire de l'art byzantin,* I, 141-150; JOSEPH STRZYGOWSKI, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus. Des Kosmas Indicopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna,* Leipzig. 1899.

dell'aurora, del tramonto, dell'ecclissarsi del sole, dell'Etiopia, della via di Tolomeo, sono il primo saggio figurato delle rappresentazioni astronomiche e geografiche medioevali. Appaiono ancora classiche le figure dei Venti e quella del Sole (a c. 96) entro un medaglione, tutto del color rosso, simboleggiante la luce e il fuoco; e ricordano più antichi monumenti cristiani le figure di Giona sotto la cucurbita (a c. 69),

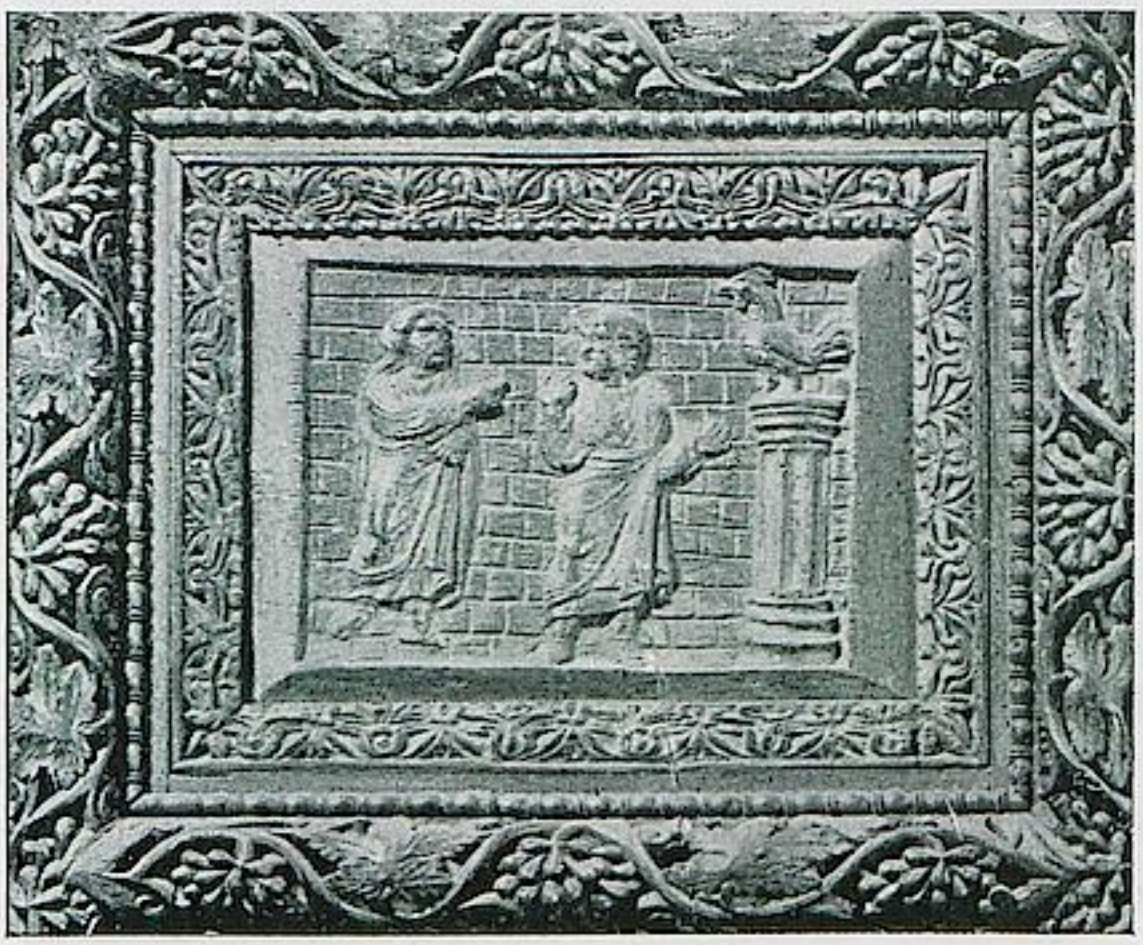


Fig. 319 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

Mosè, atletico pastore, come ne' musaici di Santa Maria Maggiore. Nel disegno spesso si notano le teste grosse de' personaggi su corpi corti; ma in generale, specialmente nelle figure grandi, il miniatore è ampio e solenne. Nel colorito dominano il turchino e la porpora; le tuniche delle figure sono generalmente turchine, i manti purpurei o giallo-chiari. Le composizioni, per la mancanza del fondo che leghi le parti, sembrano fatte di elenchi di figure e cose; e questo ed altro vedremo descrivendo le miniature qui riprodotte.

Enoch, forte ed energico (c. 56, fig. 143), ha il viso giallastro con luci rosate, barba e capelli di color castagno che trae al violaceo, il nimbo formato da una foglia d'oro non bene arrotondata e limitato da un cerchio verde, il pallio rosa violaceo, la tunica verde con grosse lumeggiature bianche. Senza quel suo gesto di benedizione si crederebbe, dice il Kondakoff, di vedere qui effigiato un oratore greco, tanto i lineamenti del volto e tutto il drappeggiamento sono antichi. Presso a lui, seduta sopra una base verde, sta la Morte, con la chioma svolazzante, e come in atto di volgersi da altra parte per isfuggire la vista di Enoch. Prima disegnata con un tratto come di seppia, fu poi dipinta nelle carni di un color verdastro, livido nelle ombre, così che sembra un cadavere in putrefazione.

Melchisedec (c. 58, fig. 144) è in atto d'orante: non è rappresentato come il sacerdote dell'Altissimo, ma come il re di Salem, nella foggia degl'imperatori bizantini, con la clamide adorna della tabula (ταβλίον) d'oro, con la tunica celeste dai *clavi* e dalle orlature dorate; le calze sono purpuree, ornate nelle punte e nelle calcagna da tre perle indicate con tre puntolini bianchi. La corona sul capo, formata da una striscia di stoffa purpurea, reca appuntate sedici perle e nel mezzo una gemma rossa o un rubino. Il colore delle carni è rosa pallido, le pupille come in orbite incavate, i capelli e la barba neri.

Il Sacrificio d'Abramo è rappresentato a c. 59 (fig. 147) con la figura del patriarca, dalle carni gialle ravvivate da luci rosee, come nel profeta Enoch; e quelle luci sui pomelli delle guance, in Abramo e nelle altre figure della scena, crescono d'intensità sino a tingerli del color della pesca. Il servo dietro all'asino, bardato e con sella dorata, ha una tunica ad esomide viola; l'altro che lo tira, una tunica rossa, adorna davanti d'una larga stola verde. Isacco che porta le legna ha una corta tunica celeste con due bande verticali d'oro; Abramo, intento al sacrificio, ha il pallio violetto,

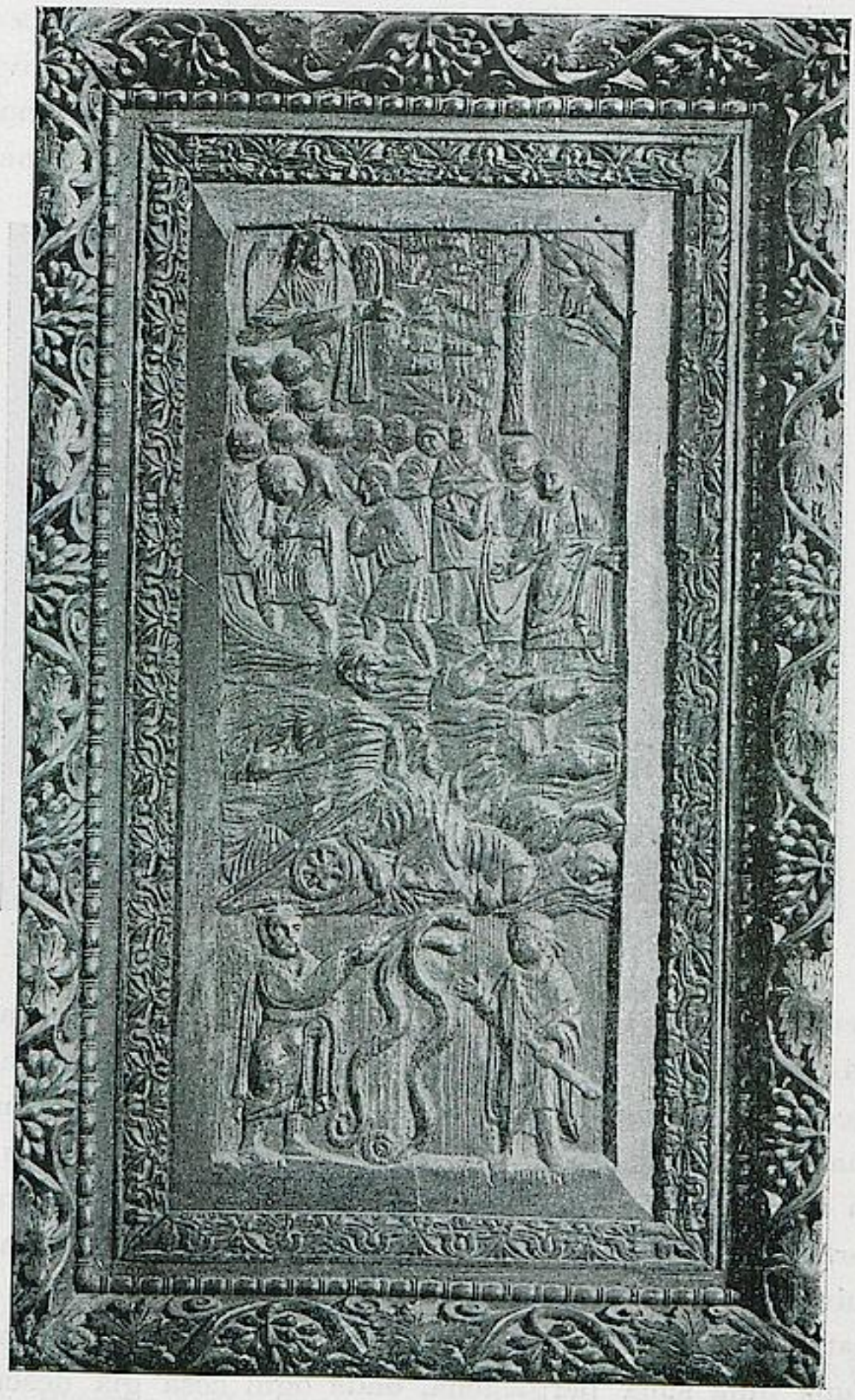


Fig. 320 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

la tunica azzurra, e il nimbo dorato gli cinge il capo contornato da un cerchio cilestre. La mano di Dio benedicente alla greca esce da una manica purpurea, sporge da un arco di cielo, e da essa si diparte un raggio verde diviso in due strisce: è la mano dell'Onnipotente che per molto tempo, dal secolo IV in poi, si vedrà in tanti monumenti

Fig. 321 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

medioevali, al sommo delle conche delle absidi di musaico, sul capo del Crocifisso trionfatore della Morte. La mano uscente dalle nubi significò l'intervento divino ne' fatti umani; finanche nel quadro fatto dipingere fra il 398 e il 401 da un Prefetto di Roma, e che rappresentava una disfatta di barbari, si vedeva una mano recante un' iscrizione che attribuiva a Dio l'onore della vittoria.[1] Tutte le parti della miniatura sono separate l'una dall'altra per mancanza di fondo, d'una tinta sulla pergamena, onde ogni cosa già descritta sta a sè, ed anche la coppa d'oro con le lingue di fuoco

[1] Vedi frammento pubblicato dal cardinal Mai: *Except. Eunap.*

sanguigne, il montone dalle corna dorate, l'albero a cui questo è legato, con la chioma conica di foglie verdi che spiccano sopra le altre di dietro azzurre, secondo il metodo

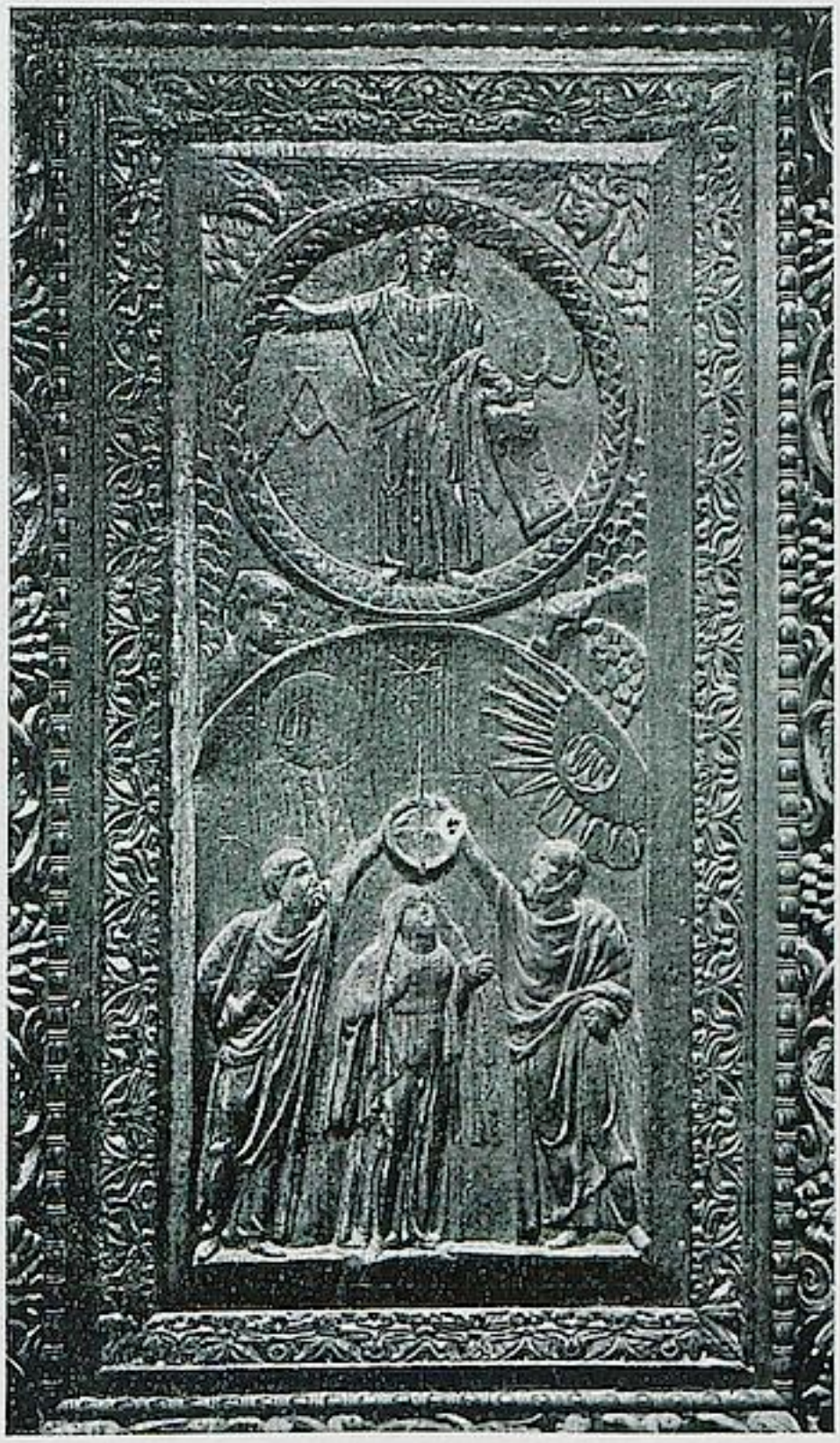


Fig. 322 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

pittorico di cui abbiamo veduto un saggio nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna.

Mosè pastore (c. 61, fig. 146) attorniato dal gregge, come Gesù tra le mandre fedeli, ascolta la voce di Dio, il quale

sporge dai cerchi di cielo la mano benedicente, e invia all'eletto d'Israele un fascio di raggi turchini. Mosè ha forme atletiche, carni gialle lumeggiate di rosa, i piedi nudi senza i calzari, che gli stanno vicini in forma di stivaletti (ὑποδήματα διβολέα, χρώματος ὀξέως καὶ λευχοῦ). A destra si rivede Mosè sacerdote, con la tunica adorna dalle due lunghe bande purpuree, in atto di ricevere sull'ampio pallio violetto il *volumen*

Fig. 323 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

dalle mani dell'Altissimo. Vicino a Mosè è una coppa dorata da cui escono fiamme, così come escono dalla china del monte Oreb nell'angolo inferiore a destra.

Nel Giudizio Universale (c. 89, fig. 145) già si abbozzano le rassegne delle figure umane intorno al trono di Dio, che vedremo sviluppate in età posteriore, sviluppatissime nei pulpiti di Nicola Pisano. Il Cristo col nimbo crocigero benedice sul trono, col libro gemmato e chiuso nella sinistra; la solenne figura emerge in un' aureola elittica di color

Fig. 324 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

ceruleo, cinta all'intorno da una striscia turchina, aggirantesi entro un riquadro dorato con sbarre purpuree ornate di

Fig. 325 — Roma. Santa Sabina. Porta intagliata

gemme e perle, che formano al loro incontro tante losanghe le quali hanno nel mezzo gigli azzurri. Otto messaggieri celesti (ἄγγελοι ἐπουράνιοι) levano in alto gli occhi all'apparizione divina; in una zona inferiore parecchi uomini (ἄνθρωποι ἐπίγαιοι) tutti biondi, coi pallî di variati e vivacissimi colori drappeggiati sulle tuniche cilestri, guardano pure Iddio; e di sotto, nella zona infima, uomini a sinistra e donne a destra, tutti visti a mezzo busto, innalzano gli occhi al giudice eterno. Sono questi ultimi i morti καταχθόνιοι e νεκροὶ ἀνισταμενοι, non sorgenti dai sarcofagi come ne' dittici carolingi della Crocifissione, non disfatti dalla morte, non fasciati come mummie: sono uomini animati dalla speranza. Salvi dalla dissoluzione medioevale delle forme, vivevano anche nelle copie le figure in cui s'era irradiata la luce dell'arte classica al tramonto.

Esaminati questi codici, convien trattare di altri, fatti con iscopo puramente religioso, cioè delle miniature della Genesi di Vienna, della Bibbia cottoniana, dell'Evangelario di Rossano, del Pentateuco di Ashburnham, del rotulo di

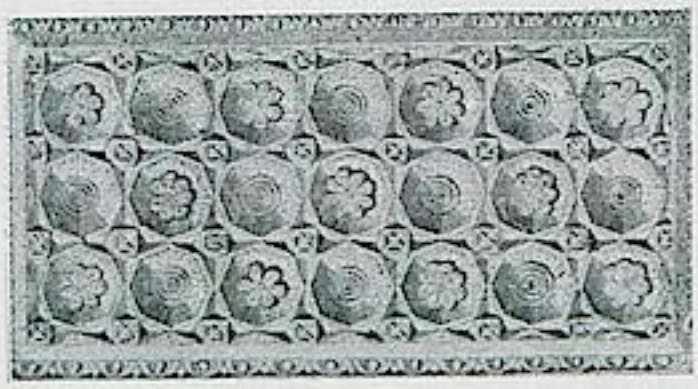
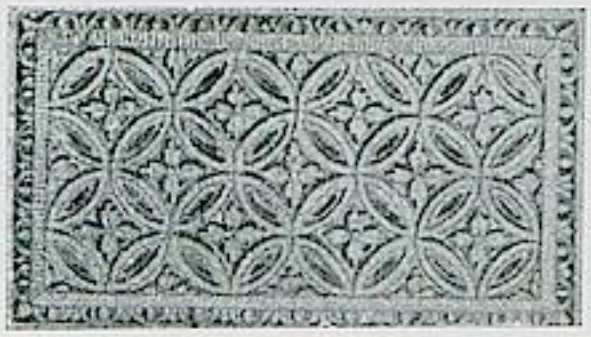


Fig. 326 — Roma. Porta di Santa Sabina
Riquadro intagliato nella parte interna

Giosuè, dei frammenti d'Evangelarî di Parigi e di Vienna, dell'altro Evangelario siriaco del monaco Rabula nella Laurenziana di Firenze.

La Genesi della Biblioteca Imperiale di Vienna consta di ventisei fogli in quarto: due non hanno miniature, ventiquattro ne sono adorni tanto nel diritto come nel verso. La pergamena, tinta con l'umore della murice, ha il fondo di porpora,



Figg. 327 e 328 — Roma. Porta di Santa Sabina
Riquadri intagliati nella parte interna

su cui è scritta in lettere d'oro e d'argento la Bibbia, cioè nella suntuosa forma per molto tempo riservata solo agl'imperatori. Le illustrazioni parte spiccano sulla tinta della pergamena, parte sull'imprimitura del campo pittorico.

Il Wickhoff attribuì le miniature a tre differenti artisti: il primo, pittore di libri, che preferisce i racconti semplici

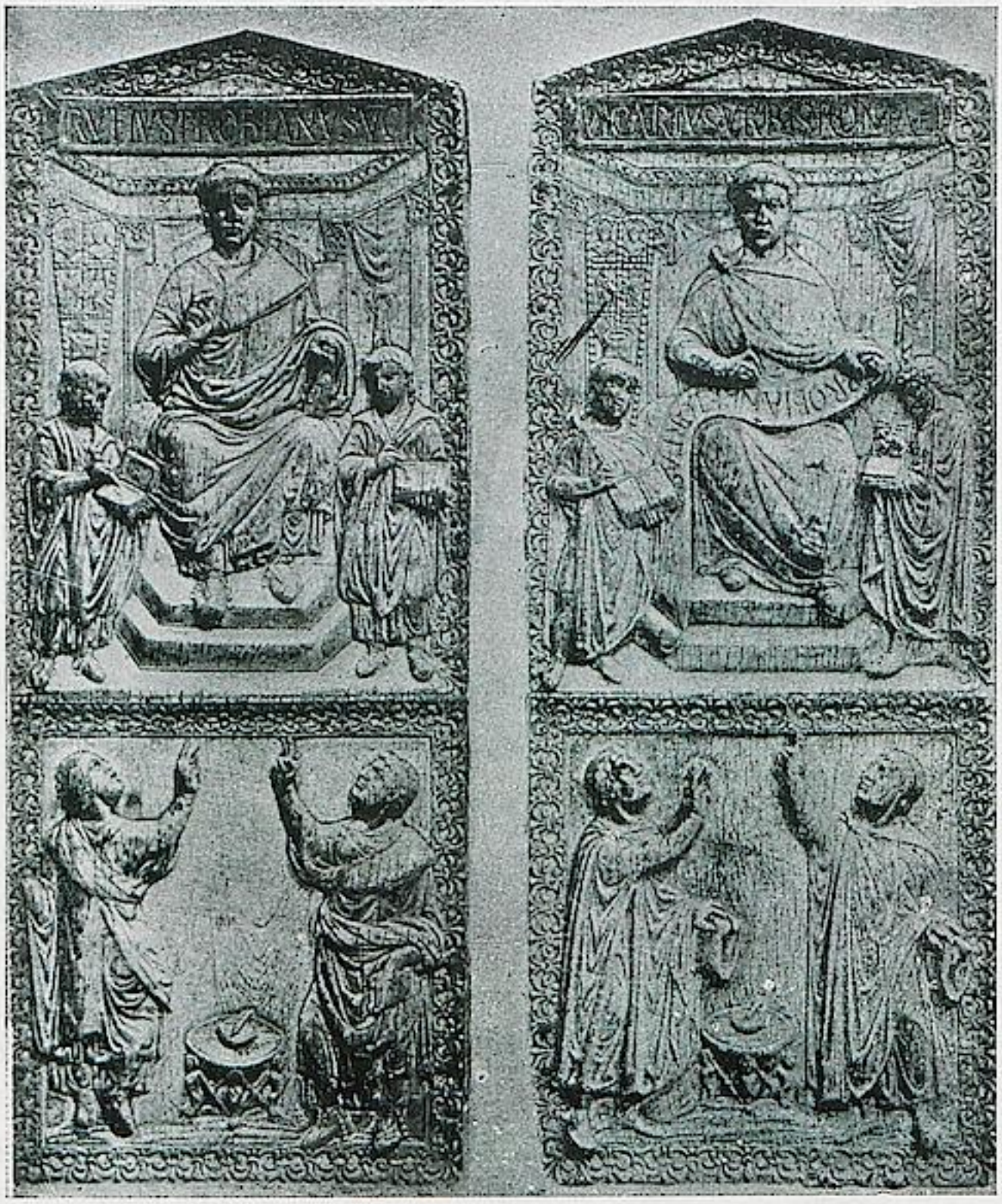


Fig. 329 — Berlino. Museo. Dittico di Probiano (secolo IV)

conformi al testo e il modo continuativo delle rappresentazioni, e giuoca d'illusione, soprattutto negli alberi con toni degradanti di colore; il secondo, che lascia la pergamena scoperta nello sfondo delle sue scene, disegna e racconta con spirito, cerca di dar lineamenti caratteristici alle sue figure,

colorisce quadri luminosi, tratta le mani e le facce così che il sangue sembra pulsare nelle vene; il terzo, illusionista come gli altri due, più fine nel dipingere il paesaggio, ma che non signoreggia la figura, tanto da far sembrare le sue pitture dipinte da un fanciullo d'alto talento artistico. Non ci sembra che questa distinzione renda la varietà delle forme pittoriche, quale si riscontra nella Genesi di Vienna, e dia in qualche modo la misura del valore di quelle deboli e decadenti composizioni; e quindi che neppure si possa attribuire quel codice alla fine del secolo III, come pensa il

Fig. 330 — Aosta. Cattedrale. Dittico di Anicio Probo, console l'anno 406

Wickhoff. Il Lambecius lo disse del IV secolo, il Montfaucon lo collocò tra il V e il VII, il Kondakoff tra il V e il

principio del VI.[1] Invero ci sono parecchie particolarità nel codice, che ci lascerebbero riportarlo verso il VI secolo: la forma tarda architettonica del ciborio, con archi poggiati direttamente sui capitelli di colonne tortili, collegati da una

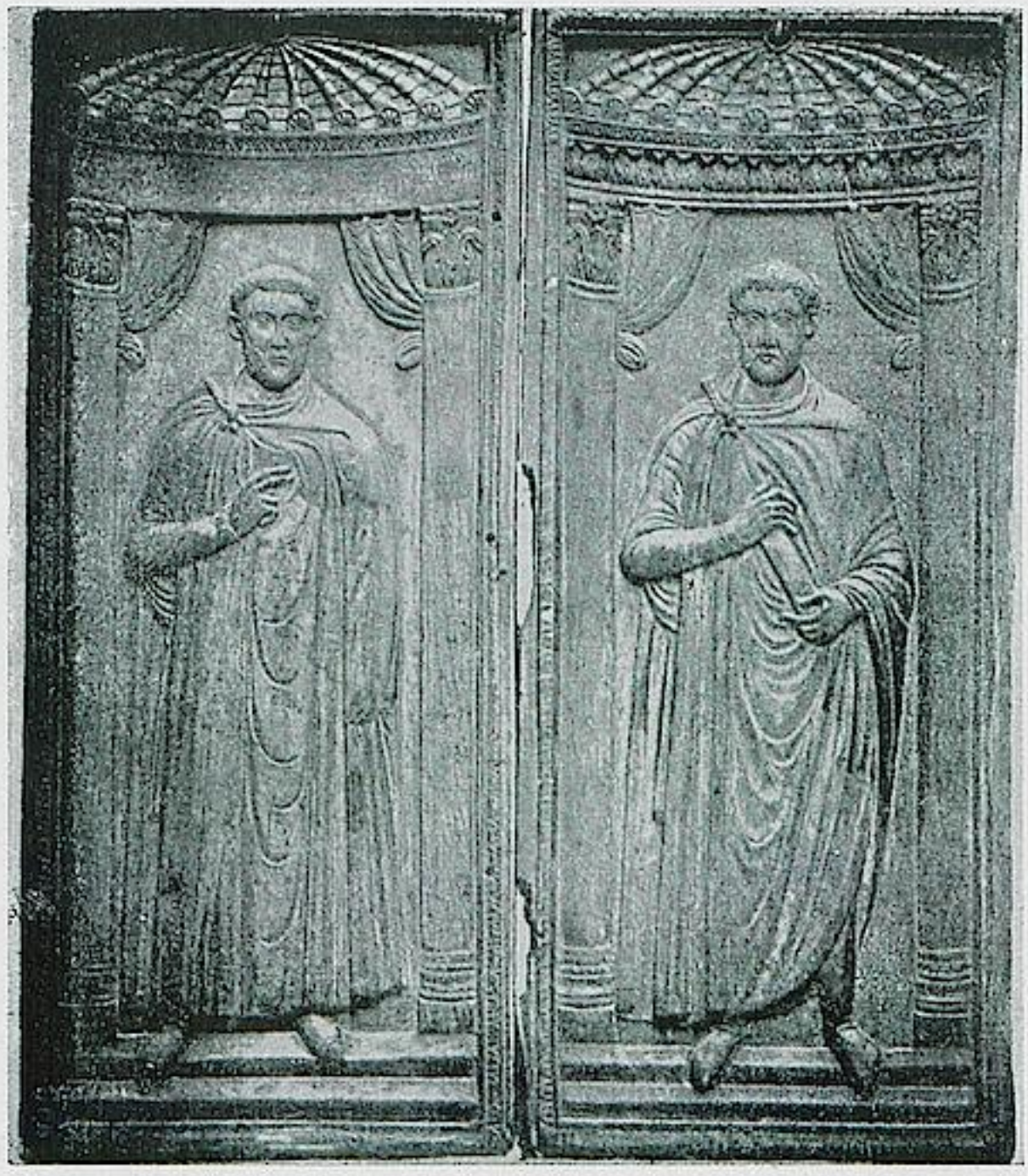


Fig. 331 — Novara. Cattedrale. Dittico anonimo del principio del secolo V

volta a botte, ma gonfia così da lasciar intravvedere il formarsi della volta a vela; la forma tarda degli alberi coi tronchi curvi come sermenti di vite e con foglie a mo' di cappelli di funghi, così come si vede nelle miniature bizantine; la forma degli angioli alati, col bastone viatorio, col

[1] W. Ritter v. Hartel u. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*. Wien, 1895.

nimbo, con la stefane sulla fronte, quale non si vede prima del V secolo. Ma a parte queste ed altre particolarità, che non si potrebbero trovare nell' opera quando fosse uscita

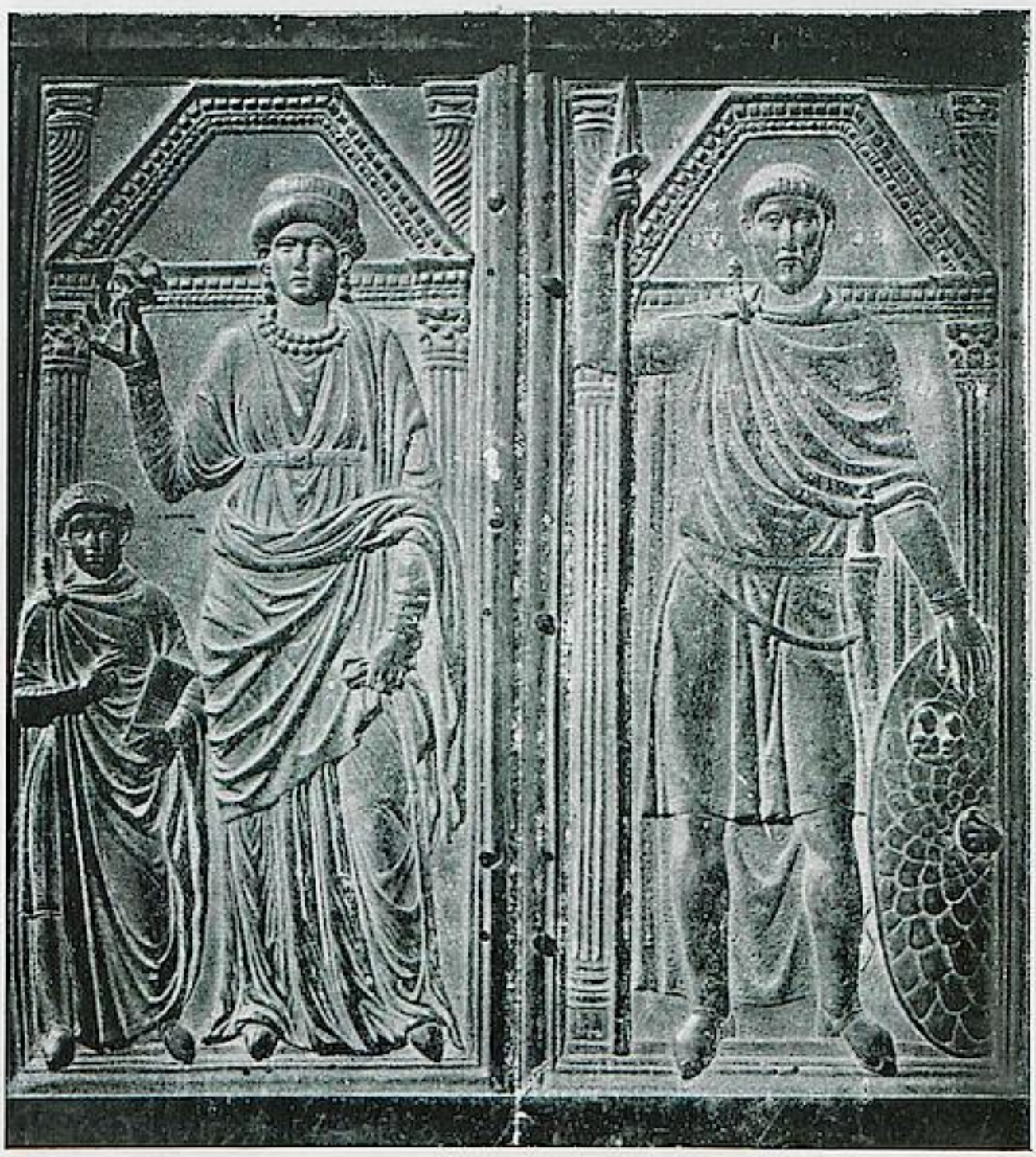


Fig. 332 — Monza. Cattedrale
Dittico coi supposti ritratti di Galla Placidia, Valentiniano III ed Ezio

prima o all' incirca del Virgilio vaticano, osserviamo che le miniature non sono degne del gran vanto avuto. Una distinzione si potrebbe fare tra le figure, secondo che portano la capigliatura, alta sul vertice del capo a guisa di grande berrettone di pelo e cadente giù a zazzera; o l' hanno tirata

liscia all'indietro, da mezzo la fronte dove si disegna triangolare; o invece è a riccioli. In ogni caso non sono mai molto notevoli per la bontà del disegno, nè dal punto di vista dell' iconografia biblica. Un'importanza singolare la ricevono dalla popolarità, dalla gaiezza di certe scene. Meno la prima rappresentazione di Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre e il loro allontanamento dall'Eden, che trova riscontro e continuità nella tradizione, e meno anche, se vuolsi, la seconda scena, dove Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso sono accompagnati da una donna, personificazione del Pentimento, o μετανοία, secondo il Montfaucon e il Bottari, tutto il resto non ha la dignità, la solennità delle figurate rappresentazioni bibliche, quali si andavano formando a fondamento dell'arte medioevale. I miniatori qui si esercitano liberamente, secondo il loro talento, a illustrare la Bibbia. Mentre Giuseppe steso sul letto sta contemplando il sole, la luna e le stelle, i fratelli pastori seggono qua e là sui rialzi di terra fra le loro mandre, alcuni pensosi, altri in colloquio, uno sonando un flauto. Mentre Giuseppe fugge dalle braccia della moglie di Putifarre, alcune donne della reggia filano, un'altra porta un fanciullo che le butta le braccia al collo, una schiava custodisce un fanciullo nella cuna. Altre scene realistiche, curiose, sono quella di Giacobbe che cuoce le lenticchie, quella del viaggio della famiglia di Giacobbe, ecc. E non mancano scene pietose, come quella della morte di Giacobbe, che giace sul letto funebre, pianto dai suoi (fig. 133), baciato da Giuseppe; e del trasporto del cadavere alla sepoltura involto nella sindone e nelle fasce. Un'altra scena piena di sapore classico è quella del servo di Abramo che trova Rebecca al pozzo (fig. 131). Rebecca viene dalla città di Nacor in veste d'un rosa carico, con fazzoletto bianco sul capo, con la brocca sulla spalla sinistra; passa per la strada fiancheggiata da colonnette marmoree e s'avanza verso la sorgente, che prende la figura d'una ninfa con l'idria rovescia. Sotto, si rivede Rebecca che dà con il suo

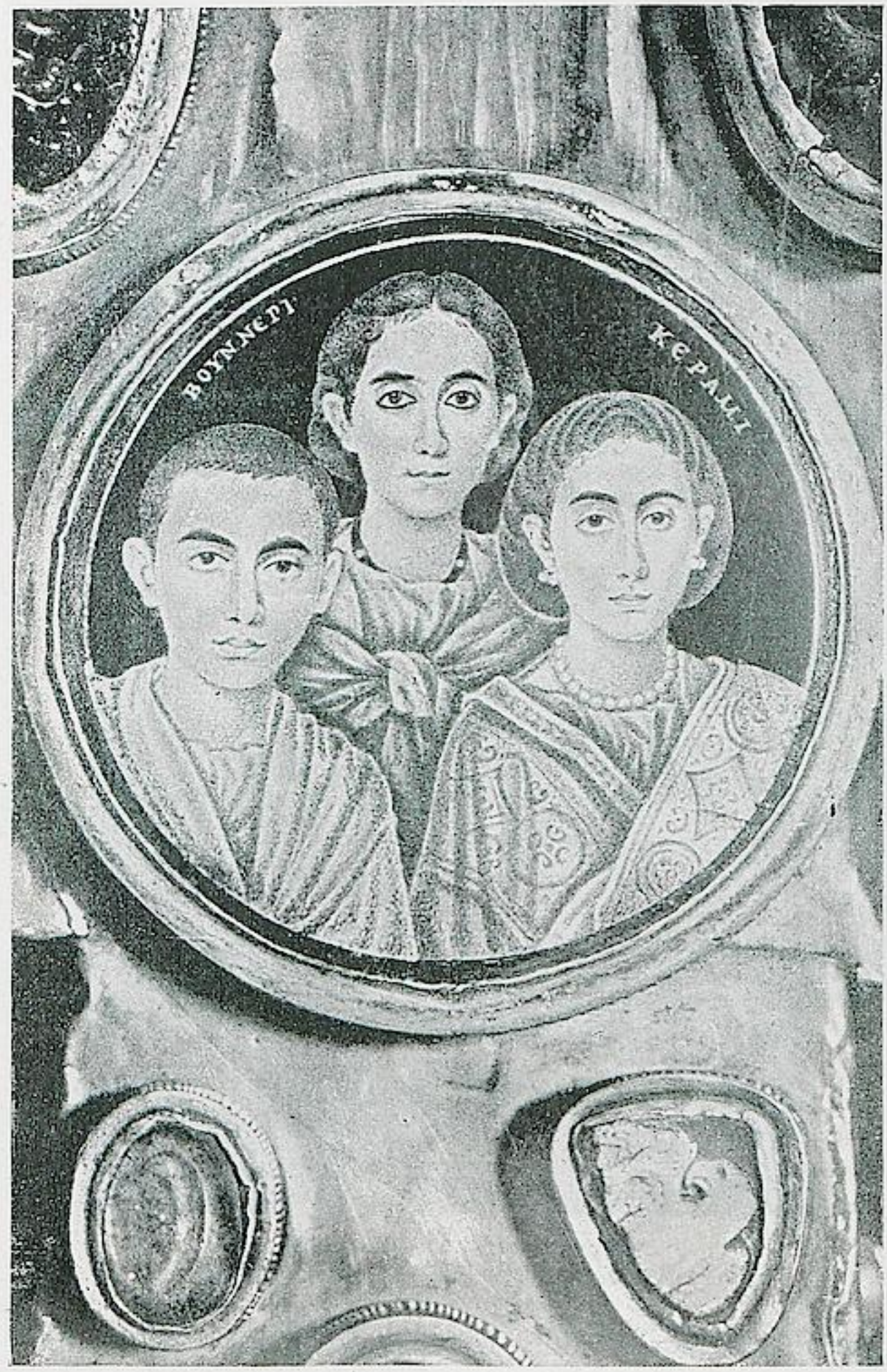


Fig. 333 — Brescia. Museo Cristiano
Vetro dorato coi supposti ritratti di Galla Placidia, Valentiniano III e Onoria nella Croce di Santa Giulia

vaso da bere ad Eliezer, seguíto da' suoi camelli. Un'altra scena animatissima è quella che rappresenta Giuseppe che riconosce i fratelli e fa legare Simeone (fig. 132). Un'altra

Fig. 334 — Parigi. Biblioteca Nazionale
Frammento del dittico del console Felice (anno 420, Roma)

che riflette la vita antica è quella del convito di Faraone, seduto con altri tre a una mensa a *sigma* (C), mentre il coppiere porge al Re la tazza piena del vino versato dall'anfora che tiene con la sinistra; un servo con un orcio e un

fiaschetto segue il coppiere; due sonatrici, una con la doppia tibia, l'altra con due asticelle che batte su piatti metallici, rallegrano i convitati; nel fondo il palazzo del Re, una pergola, e più a destra l'aperta campagna, il panattiere appeso ad un albero, divorato dai corvi, e i carnefici, uno dei quali caccia a sassate quegli uccelli di rapina.

Fig. 135 — Liverpool. Museo Meyer. Frammento di dittico di magistrato (principio del secolo v)

La Bibbia di Cotton, regalata da due vescovi greci ad Arrigo VIII, vien chiamata dal nome di uno dei suoi antichi proprietari, sir Robert Cotton, che la ebbe da sir John Fortescue, maestro di greco alla regina Elisabetta d'Inghilterra. Nell'incendio della celebre Biblioteca Cottoniana, avvenuto nel 1731, il prezioso codice, ricco di 250 miniature, fu quasi distrutto.[1] Ne restano alcuni fogli carbonizzati al British Museum (*Otho B. VI*), e nel Collegio Battistino a Bristol, i quali bastano a dimostrarci come la Bibbia di

[1] Alcuni de' frammenti furono pubblicati dalla Società antiquaria di Londra, nel primo volume dei *Vetusta Monumenta* (1747); dal GARRUCCI nella sua *Storia* (volume III). Due frammenti sono pubblicati nel *Westwood: Paleographia sacra pictoria* (Londra, 1843-45); altri due dal GOERTZ nell'opera in russo: *Sullo stato della pittura nell'Europa settentrionale*. Il TIKKANEN, nell'articolo *Le rappresentazioni della Genesi di San Marco in Venezia* (*Arch. stor. dell'Arte*, I, 6, 7 e 9) e nel libro *Die Genesismosaiken in Venedig und die Cotton-Bibel* (Helsingfors, 1889), mise in evidenza l'importanza dell'antichissima Bibbia figurata.

Cotton fosse miniata da chi seguiva il movimento delle idee e dell'arte cristiana. Parecchie scene, come quella degli

Fig. 336 — Brescia. Museo Cristiano
Dittico di Boezio, console ordinario (anno 487, Roma)

angeli ospiti d'Abramo, trovan riscontro ne' musaici di Roma e di Ravenna; e molte concordano con le rappresentazioni dei musaici del secolo XIII, nell'atrio di San Marco in Venezia, come ha ben dimostrato il Tikkanen. L'esemplare cottoniano

del V o del VI secolo o altro simile derivato da una stessa fonte artistica, fu imitato, tradotto ne' musaici veneziani, provando così una volta di più, e con la maggiore evidenza,

Fig. 337 — Lucca. Cattedrale
Dittico del console Areobindo (anno 506, Costantinopoli)

che si trasmettono di generazione in generazione, di secolo in secolo, le vecchie imagini, come le vecchie canzoni e le vecchie novelle.

Il codice greco posseduto dalla Cattedrale di Rossano, scritto a grandi e bellissimi caratteri unciali argentei su pergamena purpurea, contiene tutt'intero l'Evangelo di San Matteo e parte di quello di San Marco, più una lettera di Eusebio a Carpiano sulla concordanza degli evangelisti. È ornato di parecchie miniature rappresentanti storie sacre tratte dagli Evangeli; figure di profeti che predissero la nuova dottrina; un fregio rotondo con in giro le mezze figure de' quattro evangelisti; un altro fregio puramente ornamentale, e infine una composizione allegorica con la figura di San Marco scrivente sotto l'impulso della Sapienza divina. Per lo stile il codice ha grande affinità in alcuni tipi con la Genesi di Vienna. Confrontisi, ad esempio, con uno de' sacerdoti della miniatura terza la figura fasciata nel pallio del vecchio Abramo (*Genesi*, VI, 11), da la faccia stretta, dai capelli lunghi, bianchi, discriminati nel mezzo del capo e cadenti sugli omeri in linea serpentina. Vi è una simiglianza straordinaria tra essi, come tra le Vergini savie e folli (4) o la figura dell'Ispirazione (14) e le figure muliebri della Genesi, specialmente con quella a foglio XVII, 3. Le une e le altre hanno coperto il capo dalla palla, la quale disegna sulle loro fronti una mezza luna. Uno degli assistenti alla comparsa di Cristo innanzi a Pilato (11) ha la stessa costruzione del capo di Giuseppe ebreo (XIX, 37), la stessa clamide cadente a linee rette trattenuta da alta fibula o *cornucopia*. Infine gli ornamenti di tondetti nelle vesti di Giuseppe si rivedono nei Giudei (12); il drappo che scende come una tabella dalla porta del tempio (IV, 7) si vede similmente ornare l'altro

[1] Oskar v. Gebhardt u. Adolf Harnack, *Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis*, Leipzig, 1880; S. A. Ussoff, *Le miniature dell'Evangelario greco in Rossano del secolo VI* (in russo), 1881; O. v. Gebhardt u. Adolf Harnack, *Texten und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Litteratur*, I. Band, Leipzig, 1883; Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris et Londres, 1886-1891; Pakrowsky, *L'Evangelo nei monumenti iconografici, principalmente bizantini e russi* (in russo), Mosca, 1890; F. X. Kraus, *Geschichte*, cit.; F. X. v. Funk, *Die Zeit des Codex Rossanensis* (*Historischen Jahrbuch*, XVII, 1896); Arthur Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis*, Leipzig-Berlin, 1898.

Fig. 338 — Liverpool. Museo. Dittico del console Clementino (anno 513, Costantinopoli)

dell'Evangelario (3). Tutto questo ci fa pensare almeno che tra l'un codice e l'altro non possa correre gran divario di tempo. La particolare corrispondenza poi della rappresentazione della Cena nel codice di Rossano e nei musaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna lasciano supporre che il codice di Rossano sia stato eseguito al principio del secolo VI. Nel codice, come nel musaico, stanno stesi Cristo al limite a sinistra, Pietro a destra della tavola a semicerchio. Così il modo con cui è rappresentato il tribunale, su cui siede Pilato con le due guardie che tengono gli stendardi ornati dai busti dell'imperatore e dell'imperatrice, ha riscontro con la distribuzione del console e de' suoi assistenti nei dittici consolari, distribuzione che si rivede ne' musaici citati. Così la cassa dove la povera vedova getta i suoi spiccioli si rivede similmente nel codice, a destra della scena del miracolo del cieco.

Fig. 339 — Liverpool. Museo Particolare del dittico del console Clementino. Medaglione con il ritratto dell'imperatrice Arianna.

Già l'Ussoff e l'Haseloff trovarono grandi correlazioni tra la Genesi di Vienna e il codice purpureo di Rossano, tanto negli accessorî come nello stile: entrambi sono codici purpurei a lettere d'argento, hanno disposte le scene e i diversi momenti successivi d'un racconto sopra una stesa linea di terra e mancano di cornice ne' quadri. Però, osserva l'Haseloff, il miniatore del codice di Rossano fa pitture più schematiche; non dà alle sue figure, vere statue colorate, uno sfondo; s'ispira, nel formare i suoi tipi, all'Oriente. E ciò è vero; ma il miniatore del codice rossanense, appunto perchè s'ispira a modelli plastici, dà una forza, un'energia, una vivezza alle sue figure che non troviamo in alcuni miniatori della Genesi: la costruzione delle teste delle sue figure, quantunque simile ad altra di parecchie della Bibbia di Vienna, anche

Fig. 340 — Vienna. I. R. Museo
Tavola d'avorio ritraente l'imperatrice Arianna (?)

per la sviluppata nuca e l'alta cervice, è più forte e più antica. E nelle scene la tradizione cristiana si afferma grandiosamente con espressioni vive; con naturalismo corretto, semplificato; con evidenza delle espressioni essenziali, così che in esse già si può scorgere il fondamento dell'arte di Giotto.

La scena della Resurrezione di Lazzaro (fig. 134) ci mostra il Cristo nimbato, con manto d'oro segnato in nero per le pieghe, e con tunica turchino-violacea, avanzantesi, seguíto da Pietro e da altri apostoli coperti di tuniche e di manti biancastri, ma senza nimbo sul capo. Egli benedice con il medio e l'indice stesi della destra. Le sorelle di Lazzaro si prosternano innanzi al Cristo in atto di preghiera; dietro ad esse v'è un gruppo di spettatori in varî atteggiamenti, alcuni che guardano verso Cristo, altri verso Lazzaro, il quale, fasciato tutto di bianco, apparisce sul fondo di una grotta, mentre un giovane con tunica breve e a maniche di color rosso carminio, col viso mezzo coperto dalla stessa tunica tirata in su per non sentire il puzzo cadaverico, tiene una mano sulla spalla di Lazzaro, mentre apre l'altra per indicare la sorpresa che la mummia riprenda vita. Sopra alla grotta due fanciulli colgono frutta su di un albero. Sotto questa rappresentazione quattro figure di profeti, con una mano alzata in atto di benedire, o al modo greco o al latino, stanno come dietro un pulpito quadrangolare, in cui è trascritto un versetto tratto dalle loro profezie e accennante alla venuta del Messia e alla nuova fede; sopra è indicato il loro nome. Così in questa prima pagina troviamo David, Osea, David (col nome così abbreviato: ⲁⲁⲁ) e Isaia. Tra le quaranta figure di profeti rappresentati nel codice, non poche sono parecchie volte ripetute, appunto perchè parecchie volte si attinse alle loro profezie. Ad ogni figura però sono serbate sempre la sua fisonomia e le sue speciali caratteristiche. David, più frequentemente rappresentato, appare sempre con barba e capelli corti e ricciuti, aurea corona cilindrica con tre gemme sul capo, tunica celeste-chiara

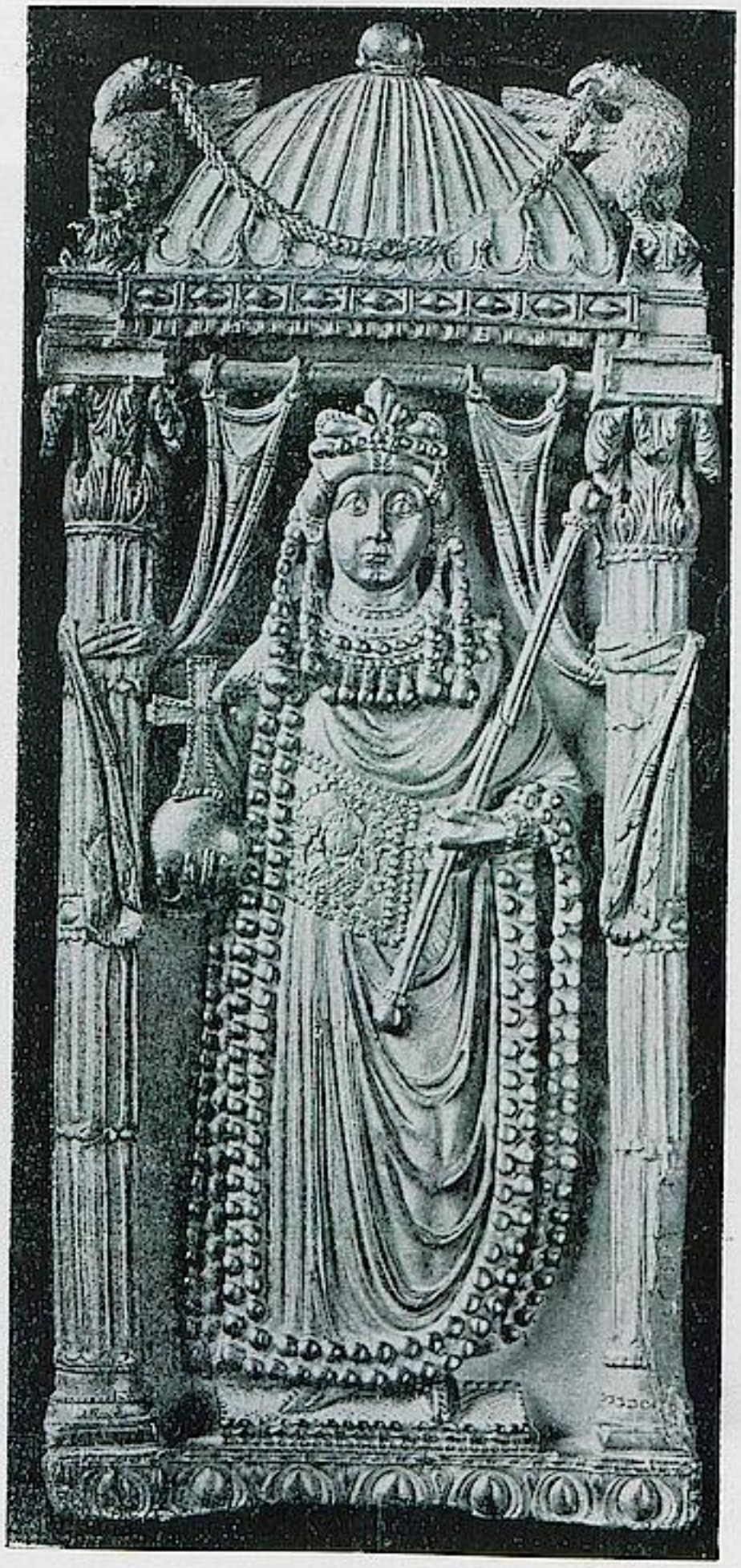


Fig. 341 — Firenze. Museo Nazionale
Tavola d'avorio ritraente l'imperatrice Arianna (?)

lumeggiata di bianco, clamide turchina ed un libro d'oro davanti.

Nell' « Entrata di Cristo a Gerusalemme » (fig. 135), Cristo siede sull'asina da una parte, secondo il modo proprio del-

Fig. 342 — Parigi. Biblioteca Nazionale
Frammento di dittico di console anonimo (principio del secolo VI)

l'arte bizantina, ed è seguíto da due apostoli. Due giovani, vestiti di rosso e turchino e con calze nere, gli stendono sul

terreno abiti rossi e turchini. Presso a questi un gruppo di molte persone recanti ognuna una palma, tutte con volti diversi e caratteristici, con abiti di vario colore, con atteggiamenti svariati; e quattro fanciulli in tunichette bianche, pieni

Fig. 343 — Milano. Museo Archeologico
Frammento di dittico di console anonimo (principio del sec. VI)

di vita, pure con palme. Altra gente col ramo trionfale si mostra dalle case, mentre dietro a Cristo stanno due giovani

Fig. 344 — Roma. Biblioteca Barberini
Frammento di dittico di console anonimo
(principio del secolo VI)

arrampicati su di un albero. Tale composizione, una delle migliori e più conservate del codice, è così sviluppata come non lo è stata più durante tutto il medio evo. Sotto ad essa le quattro mezze figure di David, Zaccaria, David e Malachia.

Nell' « Ultima cena degli apostoli e lavanda de' piedi » (fig. 136) il Cristo e gli apostoli sono seduti l'uno addosso all' altro intorno al *sigma*. Gesù guarda verso lo spettatore; Giuda, il settimo, imberbe, stende la mano verso il piatto, e San Pietro, seduto in faccia a Cristo, guarda Giuda con aria diffidente. Nella « Lavanda » San Pietro è seduto su una sedia di legno, il Cristo col manto d'oro, curvo, comincia la cerimonia prendendo un piede all'apostolo, che mostra una certa ripugnanza per rispetto al divino Maestro. Gli altri apostoli sono in piedi, aggruppati intorno alle due figure. Sotto alle due composizioni tre figure di David e una del profeta Sofonia (COϤONIAC).

Nella « Distribuzione del pane » (fig. 137) Cristo dà un pezzo di pane ad un apostolo, che divotamente gli bacia la

mano. A fianco di questo un altro apostolo tende le braccia al cielo; un terzo si fa innanzi con le braccia stese coperte dal manto; ed altri tre ad uguale distanza fra loro si fanno innanzi con le mani spiegate. Lo stile di queste figure è largo e grandioso, con belle masse di luci e d'ombre e bellissimi passaggi e riflessi di luce giallastri sui manti e sulle tuniche bianche. Come in tutte le rappresentazioni del codice, il Cristo ha manto d'oro e tunica turchino-violacea, e gli apostoli sono sempre vestiti di un bianco-cilestrino, con clavi azzurri sulle tuniche. Il tipo del Cristo è quello barbato, comune all'arte figurativa della fine del IV secolo, con la barba e i capelli senza artificio, senza che cadano dalla sommità del capo sulla fronte, come vediamo poi nell'arte bizantina, anche nel manoscritto di Cosma. Non è più il tipo ideale di giovane imberbe, quale s'incontra generalmente fino al V secolo, non è ancora il tipo spiacevole dalla fronte bassa e dagli occhi sbarrati, dai capelli fluenti e contornanti duramente il viso, dalla barba bionda e corta, dagli zigomi sporgenti, ma è un tipo umano, dalla barba e dai capelli castani lunghi e folti, dalla fronte alta, dagli occhi

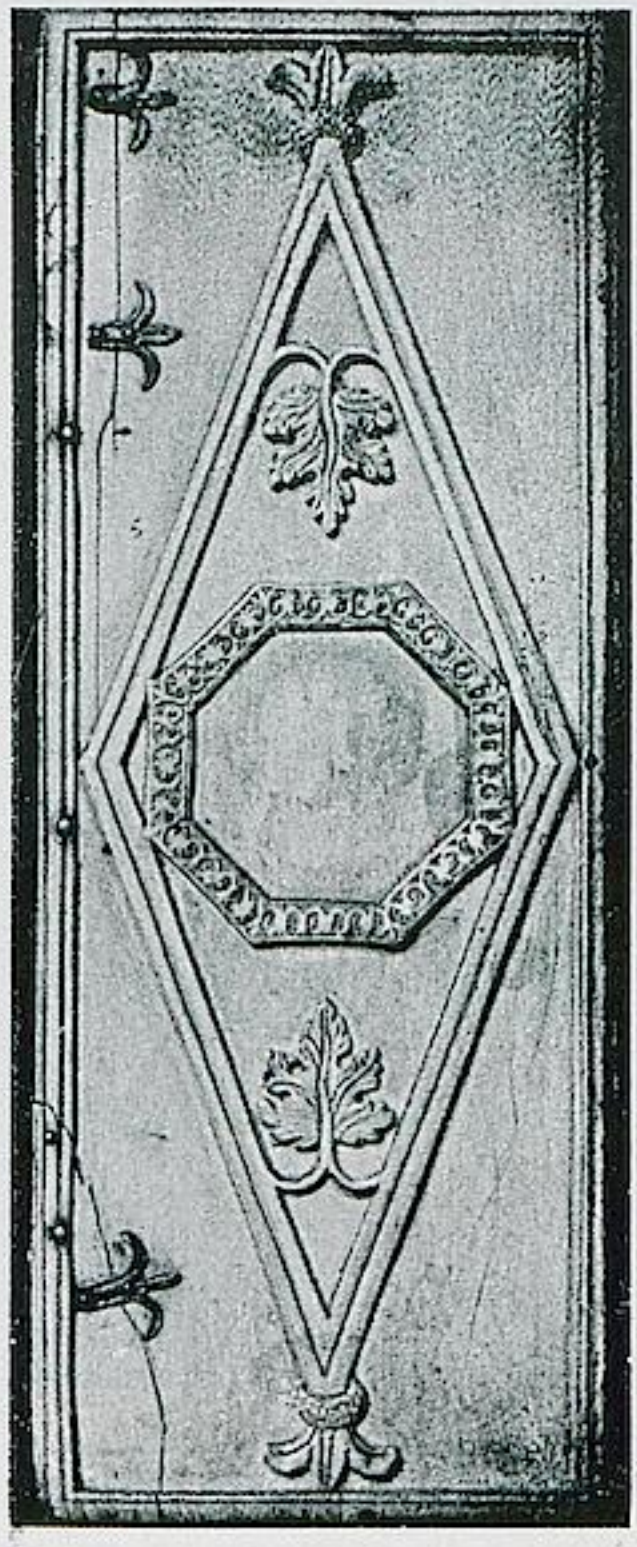


Fig. 345 — Parigi. Cabinet des médailles
Frammento di dittico di console anonimo
(principio del secolo VI)

intelligenti. Sotto la rappresentazione sono figurati i profeti David, Mosè, David, Isaia.

La scena della « Distribuzione del vino » (fig. 138) è intimamente legata con la precedente: San Pietro, profondamente inchinato, beve in una ricca coppa che Cristo gli porge; gli sta al fianco un apostolo con poca barba e capelli neri, e dietro, quasi di prospetto, un altro apostolo con le braccia coperte dal manto e seguíto da tre altri con le mani tese. Sotto: Mosè, David, David e Salomone con corona sul capo.

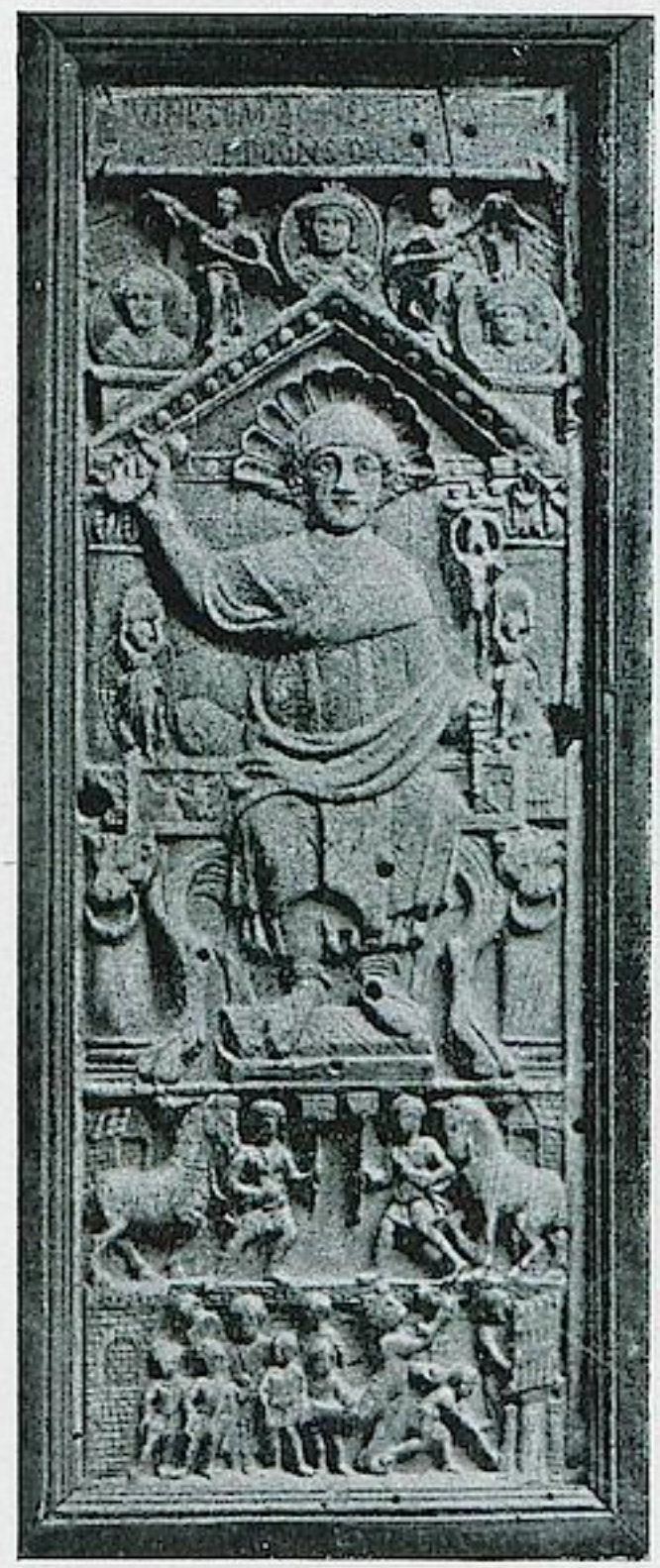


Fig. 346 — Verona. Biblioteca Capitolare
Frammento di dittico del console Anastasio
(anno 517, Costantinopoli)

Cristo che dà la vista a un cieco è il soggetto di un'altra miniatura (fig. 139). Cristo, seguíto dagli apostoli Pietro e Giovanni, tocca con un dito l'occhio al cieco, il quale, a destra, presso un tavolo coperto da un tappeto celeste e bianco, par che si bagni l'occhio davanti a molti spettatori. Tra gli altri forse è figurata la vedova che mette l'obolo sul tavolo. Sotto alla rappresentazione: David, Sirach, David ed Isaia.

Solenne è la scena del Cristo davanti a Pilato (fig. 140), una delle più caratteristiche del codice, mai svolta con tanta grandiosità durante tutto il medio evo. Nel mezzo, Pilato

con tunica a maniche, celeste, lumeggiata di bianco, e col manto giallastro: siede di prospetto sopra alto trono, con un volume nella destra, maestosamente. Dietro a lui due soldati romani, con gli stendardi d'oro aventi i ritratti in busto dell'imperatore e dell'imperatrice. Più innanzi sta una tavola, coperta d'un panno con davanti gli stessi busti e con sopra un calamaio e tre penne. A sinistra di chi guarda, due scribi accusano il Cristo, che è dietro a loro in atto umile e rassegnato. Dall'altra parte si scorge un gruppo di cinque personaggi in piedi, caratteristici di fisonomia, vestiti di tunica e lunga clamide a colore, con risvolti dalla parte destra a colori più scuri. La simmetria e l'equilibrio della composizione a piramide ricordano assai davvicino l'arte classica. Sotto sono espressi il pentimento e la morte di Giuda. In una stanza quadrata con volta a vela seggono due sacerdoti che rifiutano di ricevere il denaro riportato da Giuda; a destra, questi è appeso al ramo d'un albero sfrondato. Lasciamo di descrivere il resto del codice, ma accenniamo

Fig. 347 — Londra. South Kensington Museum
Frammento di dittico del console Anastasio (?)
(anno 517, Costantinopoli)

all'ornamento circolare (fig. 141) che ne adorna un foglio (IX), con doppio contorno dorato, parallelo, e coi medaglioni dei quattro evangelisti, formati dalle curve del contorno intersecantisi. Sopra sta Matteo, a manca Marco, a dritta Luca e sotto Giovanni, tutti col nimbo dorato, l'Evangelo nella sinistra e la destra benedicente alla latina. I colori nero, roseo,

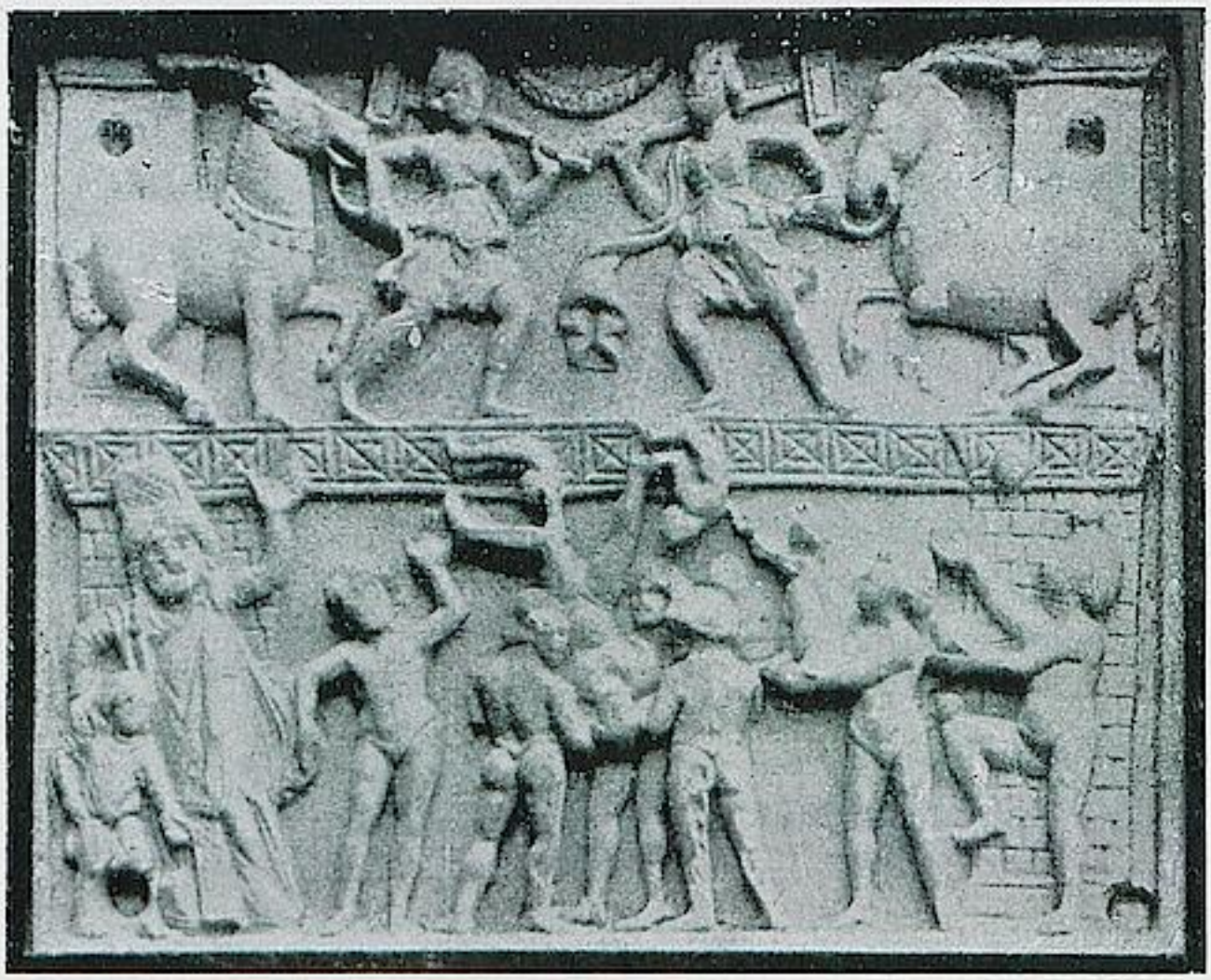


Fig. 348 – Parigi. Cabinet des médailles
Frammento di dittico consolare (principio del secolo VI)

celeste, rosso, ornano il contorno circolare tra i due cerchi paralleli, degradando in chiaro nel mezzo e con tre stellette bianche in ciascuno.

Infine, nella pagina 241, vedesi la composizione di cui abbiamo fatto cenno (fig. 142). Entro uno sfondo architettonico, ornato anche di stoffe colorate, siede San Marco, intento a scrivere nel rotulo spiegato sulle ginocchia. Dinanzi gli sta una donna col manto cilestrino che le copre anche il capo, porta la destra sul volume e sembra in atto di dettar

l'Evangelo. Le pieghe del manto celeste della donna, la quale del resto non è senza una certa grandiosità, sono appena segnate col nero, senza alcun passaggio tra le ombre e la luce. La rappresentazione può dirsi tipica di quelle tanto usitate dagli evangelisti nel medio evo, curvi, meditabondi, in atto di scrivere, ispirati, sul libro degli Evangeli.

Fig. 349 — Firenze. Museo Nazionale
Frammento di dittico del console Basilio
(anno 541, Costantinopoli)

Un'altra Bibbia attribuita all'arte occidentale del VI e VII secolo è il Pentateuco di Ashburnham,[1] proveniente da un monastero di Tours. Esso non rispecchia, secondo lo Springer, i caratteri, le forme antiche del gruppo di rappresentazioni della Genesi, quali vediamo nelle Bibbie di Vienna e di Cotton; ma s'ispira a criterî didattici, piuttosto che a principî estetici. Pare allo Springer una cronaca figurata scritta e illustrata lontano da centri di civiltà: poche sono le tracce della vita antica e dell'amore per la natura, mentre si vedono

[1] O. v. Gebhardt, *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, London, 1883; A. Springer, *Die Genesisbilder in der Kunst des früh. Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch* (*Abhandlungen der phil.-hist. Classe der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft*, vol. IV, Leipzig, 1884).

in giuoco le forti e primitive passioni nei rudi caratteri e nelle figurazioni di lotta dipinte ne' fogli ove si riuniscono molte scene, senz'ordine, senza alcuna simmetria, ma con lo scopo di facilitare l'intendimento del testo. Vi sono rappresentate la storia della creazione, della vita di Adamo ed Eva dopo la cacciata dall'Eden, del fratricidio di Caino, del diluvio, di Abramo, d'Isacco e Giacobbe, di Giuseppe e Mosè.

Il rotulo di Giosuè nella Biblioteca Vaticana (cod. gr. 405), di pergamena, unico esempio del genere che ne rimanga dell'antichità,[1] fu paragonato dal Wickhoff e da altri alle colonne trionfali di Traiano e di Marc'Aurelio, per la continuità dei momenti storici della rappresentazione delle gesta di Giosuè figlio di Nun. È la copia frammentaria di un'opera antica creata ne' bassi tempi, prossimamente a' musaici di S. Maria Maggiore, del secolo V, che corrispondono in alcune scene alle miniature, specialmente in quella del trasporto dell'Arca Santa. Abbiamo riprodotto qui, primo i sette anziani e Giosuè ginocchioni (fig. 148), avviliti per la sconfitta de' figliuoli d'Israele contro gli uomini della città di Ai: « Giosuè stracciò le sue vesti, e stette prostrato per terra, dinanzi all'Arca del Signore, egli e tutti i seniori d'Israele » (libro di Giosuè, VII, 6). Poi la scena dell'assedio di Gerico (fig. 149), sette sacerdoti danno fiato alle tube, altri portan l'Arca del Testamento sulle spalle: « I sette sacerdoti sonavano le sette tube innanzi all'Arca del Testamento del Signore, andava avanti tutto l'esercito armato, il resto della turba veniva dietro all'Arca, e da per tutto rimbombava il suono delle tube » (lib. sudd., VI, 8 e 9). In terzo luogo, vediamo Giosuè seduto, con predella a' piedi, con asta nella sinistra (fig. 150), mentre riceve gli ambasciatori di Gabaon, che gli si presentano ossequiosi con le mani velate, dicendo: « Siamo tuoi servi » (IX, 8). La scena avviene negli alloggiamenti di Galgala dominati dal monte (ΓΕΒΛΛ), il quale è in figura d'uomo con

[1] Stevenson Senior, *Codices manuscripti Palatini Graeci Bibliothecae Vaticanae*, pag. 279; Hans Graeven, *Il rotulo di Giosuè* (*L'Arte*, 1898, fasc. VI, IX).

Fig. 350 — Monza. Cattedrale. Imitazione di dittico consolare (secolo IX)

un cornucopio, sdraiato e nudo, fuorchè ai fianchi, ov'è involto da un breve drappo. Infine qui si vede l'apparizione dell'angelo di Dio a Giosuè (fig. 151): « Trovandosi questi ne' contorni

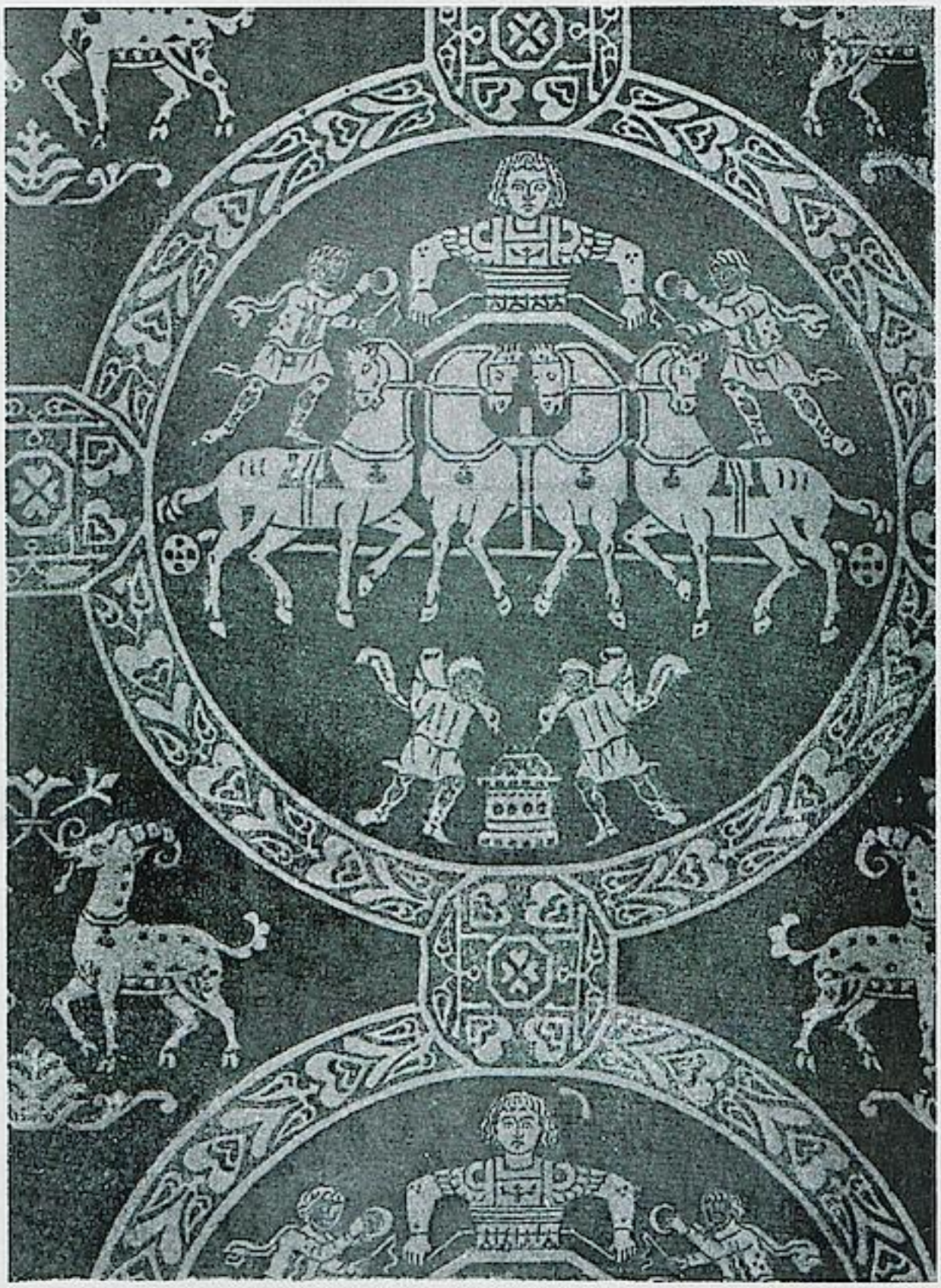


Fig. 351 — Aix-la-Chapelle. Cattedrale. Stoffa pubblicata da Cahier e Martin

della città di Gerico, levò gli occhi, e vide davanti a sè un uomo ritto con la spada sguainata. Mosse verso di lui, e gli

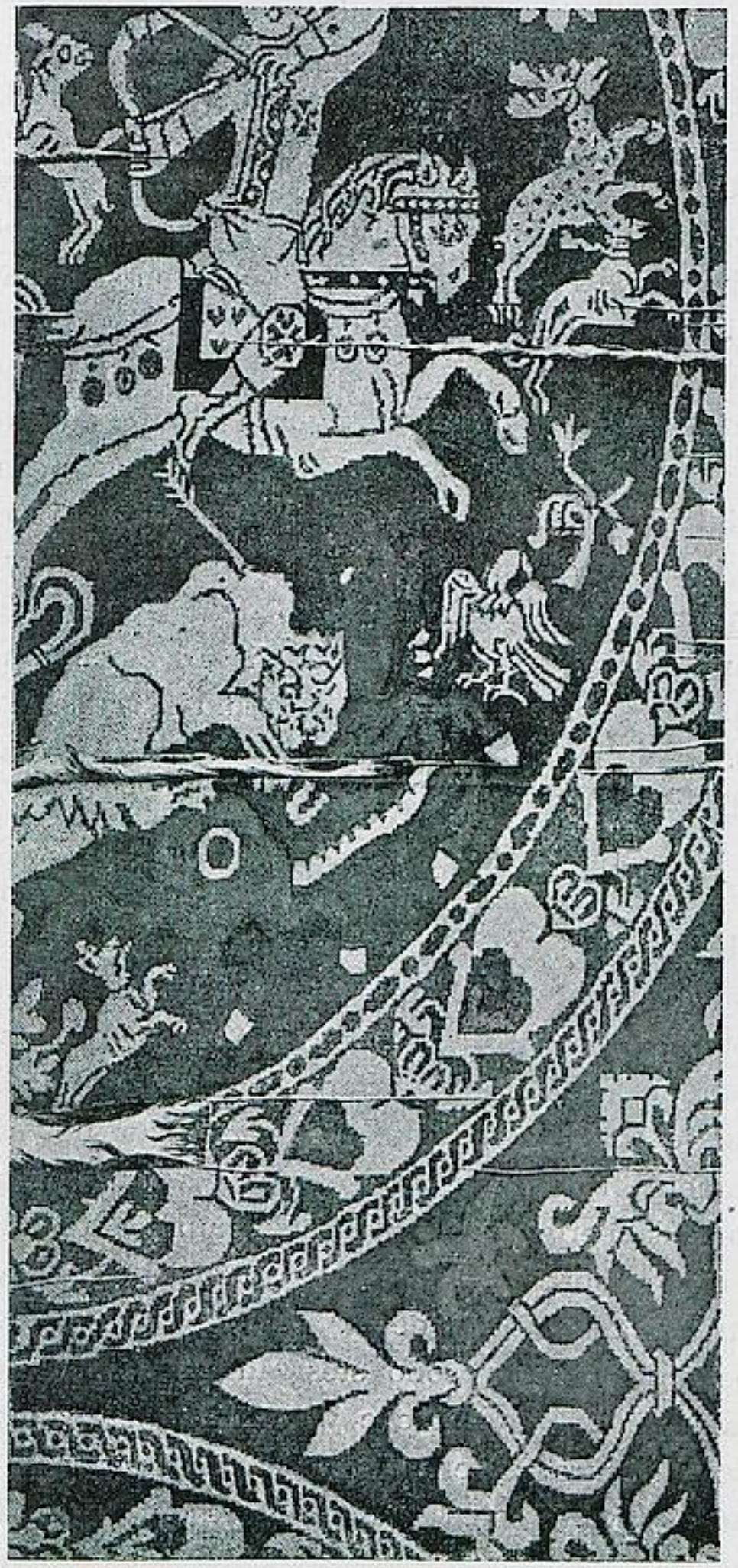


Fig. 352 — Milano. Sant'Ambrogio. Stoffa del pallio della confessione

disse: Sei tu de' nostri o de' nemici? E quegli rispose: Io sono il principe dell'esercito del Signore... Cadde Giosuè prosteso, e adorandolo disse: Che dice il mio Signore al suo servo? » (lib. sudd., V, 13-15).

In tutte le scene figurate nella lunghezza di 10 metri del rotulo esiste un contrasto tra le composizioni e l'esecuzione; il movimento e la vita dell'insieme, che non si trovano nelle figure isolatamente prese, dimostrano come il pittore il quale ha concepito non fu lo stesso che ha eseguito il rotulo, dal Labarte e dal D'Agincourt assegnato al VII e all'VIII secolo, dagli editori della *Paleographical Society* con incertezza al X, dal Kondakoff al V o al VI. Il Graeven, confrontandolo con i due ottateuchi vaticani (cod. grec. 746 e 747), che giovano non solo al supplemento delle figurazioni in esso mancanti, ma in parecchi casi anche ad emendarne gli errori di disegno, ritenne che il rotulo sia una copia non molto distante dal suo originale, proveniente dalla Siria o dall'Egitto, « creato nell'età d'oro dell'antica arte cristiana ».

A noi sembra del principio del X, sì per ragioni paleografiche (quali si possono ricavare, ad esempio, dal confronto delle scritte del rotulo con « la Vita de' Santi », nella Biblioteca Vaticana, dell'anno 916), sì per ragioni stilistiche. Il disegnatore era un calligrafo ritraente un suo bellissimo esemplare con una certa facilità convenzionale, schizzando rapidamente i contorni e facendo gli scuri d'un giallo più carico della pergamena, così che sembra ottenerli con un ferro caldo sopra un fondo di legno piallato. I chiari, spesso a tratti paralleli, sono densi, mentre gli altri colori, l'azzurro ed il violetto, sono stesi ad acquerello sulle vestimenta; e il violetto qualche volta tinge le guance, i capelli e il chiaroscuro delle membra. L'improvvisato miniatore inquadra i volti con la stessa linea ondulata de' capelli, che sono ugualmente ventilati sulla fronte, cadon lisci sull'occipite e in riccioli sul collo; le gambe tondeggiano nella

Fig. 353 — Milano. Sant'Ambrogio. Stoffa del pallio della confessione

rotula, gonfiano ne' polpacci, si stringono fortemente verso il collo del piede; e la pianta del piede, vista di profilo, forma un arco e termina in punta acuta.

Queste conformità non sono le sole, chè tutto si ripete nel rotulo di figura in figura. Quelle in atto di camminare hanno in modo similissimo i manti svolazzanti, le gambe spalancate, le ginocchia piegate, i piedi disposti sul piano; i pallî de' sacerdoti hanno gli stessi risvolti e i lembi cadenti a zigzag; i paludamenti di Giosuè e dell'angelo scendono in strisce con angoli rientranti ne' contorni. I monti si spezzano in tanti piani triangolari fessi nel mezzo, gli alberi dal fusto liscio e torto stendon la chioma a grasse foglie ovate, sopra a strane costruzioni con muri curvi e sovrapposte da torrette con lunghe aperture. Tutte queste forme convenzionali si debbono al calligrafo copiatore, perchè basta osservare Giosuè, contemplante dall'alto del trono lo sterminio dei Re nemici, per comprendere come il miniatore originale si fosse ispirato ad una statua di Marte, cioè a forme che al suo tempo duravano ancora. L'originale probabilmente recava i nimbi dorati, perchè il miniatore, nel rifarli con un semplice cerchio e col bianco, non seppe come schiararli, anzi mise i lumi contrariamente alla luce della figura, così da farli parer concavi. E pure dovette accader per le lance, che sovente ricevon lume in senso opposto a tutto il resto.

Un frammento d'Evangelario, che ci dà altri elementi per la formazione dell'arte bizantina, è stato recentemente scoperto. Esso ha strettissima relazione col codice di Rossano, ed è quello che al principio del 1900 la Biblioteca Nazionale di Parigi ha acquistato dall'ufficiale francese De la Taille, che lo rinvenne sulla costa nord dell'Asia Minore.[1] Le cinque miniature del manoscritto, mirabilmente conservate, rappresentano

[1] Omont, *Manuscrit grec de l'Évangile selon Saint Mathieu en lettres onciales d'or sur parchemin pourpre, récemment acquis pour la Bibliothèque Nationale* (*Journal des Savants*, mai 1900).

Fig. 354 — Parigi. Museo di Cluny
Foglio di dittico nuziale (fine del secolo IV o principio del V)

cinque scene del Nuovo Testamento: Erodiade e la decollazione di San Giovanni Battista, il miracolo della moltiplicazione dei pani, l'altro della guarigione dei due ciechi di Gerico, e, infine, quello del fico disseccato. A destra e a sinistra di ciascuna miniatura, come nel codice rossanese, vedonsi i busti nimbati dei profeti dell'Antico Testamento, i quali pure si tengono davanti i testi delle profezie relativi alla vita del Cristo. Nella decollazione di San Giovanni, la tavola su cui banchettano Erode e tre commensali è della stessa forma dell'altra nell'ultima Cena del codice di Rossano; così nella moltiplicazione dei pani e dei pesci, e così nelle altre miniature, è tanta la somiglianza reciproca de' tipi del Cristo e degli apostoli, fino ne' particolari degli abiti, da lasciar supporre che l'uno e l'altro manoscritto sieno usciti dalla stessa scuola di miniatura, se non dalla stessa mano.[1]

Un altro frammento d'Evangelario greco della Biblioteca Imperiale di Vienna (n. 847) non ha come i precedenti preziose tavole della vita del Cristo, ma è importante per le decorazioni del testo. Il Wickhoff, che lo ha illustrato, lo classifica tra il VI e il principio del VII secolo. Le tavole poste da Eusebio vicino agli Evangeli con numeri di riferimento furono incorniciate con colonne ed archi, forse dallo stesso amanuense. La decorazione delle colonne è piatta, le membrature architettoniche non sono troppo geometriche; ma, in ogni modo, quei motivi ornamentali trovano qualche riscontro con le tavole dei canoni nell'Evangelario del monaco Rabula, benchè in queste si trovi il tentativo di dare evidenza plastica all'architettura.

L'Evangelario siriaco della Laurenziana di Firenze (codice sir. 56) fu scritto nel convento di San Giovanni di Zagba in Mesopotamia l'anno 586 dal monaco Rabula. In esso il maggior posto è dato all'ornamentazione: da per tutto architetture, alti portici sostenuti da sottili colonnine, e intorno

[1] Fr. Wickhoff, *Die Ornamente eines altchristlichen Codex in Hofbibliothek* (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1893).

agli archi giranti direttamente sui capitelli, corone di foglie, di fiori, su cui arrestano il volo gli uccelli. Le colonne e i pilastri, che reggono gli archi principali, sono ornati per il lungo con tutta quella ricchezza orientale che vedremo più tardi nelle colonnine dei chiostri de' Cosmati; gli archetti minori a ferro di cavallo (figura 153), poggiati sulle leggiere colonnine che distinguono gli scritti cánoni, sembrano preannunciare l'arte araba. Il codice ci apporta il saggio dell'arte dell'Oriente siriaco, qual'era fiorito a' tempi di Giustiniano, con esuberanza tutta nuova di forme. Dal fondo di una delle provincie orientali più remote, il monaco Rabula, pur continuando a miniare ne' modi già usati intorno a lui, non appare certo in ritardo rispetto agli artisti della corte imperiale di Bisanzio.

Fig. 355 — Londra. South Kensington Museum
Altro foglio del dittico nuziale suddetto

Se, date le cognizioni presenti, non temessimo di generalizzar troppo, diremmo che l'arte, di cui l'Evangelario è saggio, non ebbe maggiore fioritura ne' luoghi lontani dalla Siria. È un'arte che, sottratta alla tirannia degli antichi esemplari, sorprende per la novità. In essa troviamo per la prima

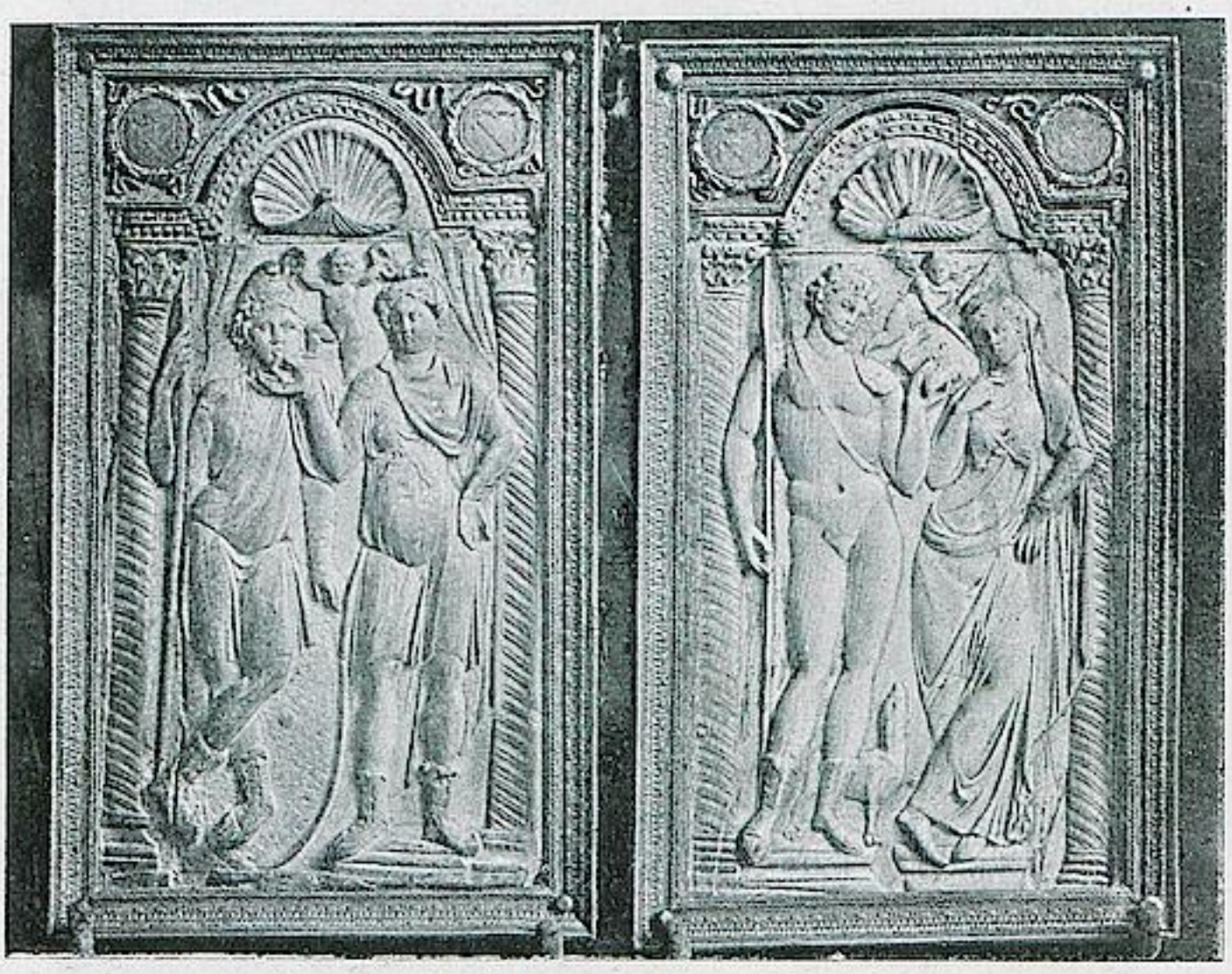


Fig. 356 — Brescia. Museo Cristiano. Dittico amatorio

volta la rappresentazione compiuta della Crocifissione. La scena che vedremo già disegnata tra gl'intagli della porta di Santa Sabina a Roma e in un avorio del British Museum a Londra, nel manoscritto siriaco prende uno sviluppo iconografico senza pari, tanto che Crowe e Cavalcaselle dubitarono che il foglio con la miniatura della Crocifissione fosse interpolato al codice, anzi ne esclusero l'autenticità o la contemporaneità col resto, sostenuta poi con buone ragioni dal Bayet e da altri. Il Cristo è vestito di tunica senza maniche; il sole e la luna sopra la croce, già

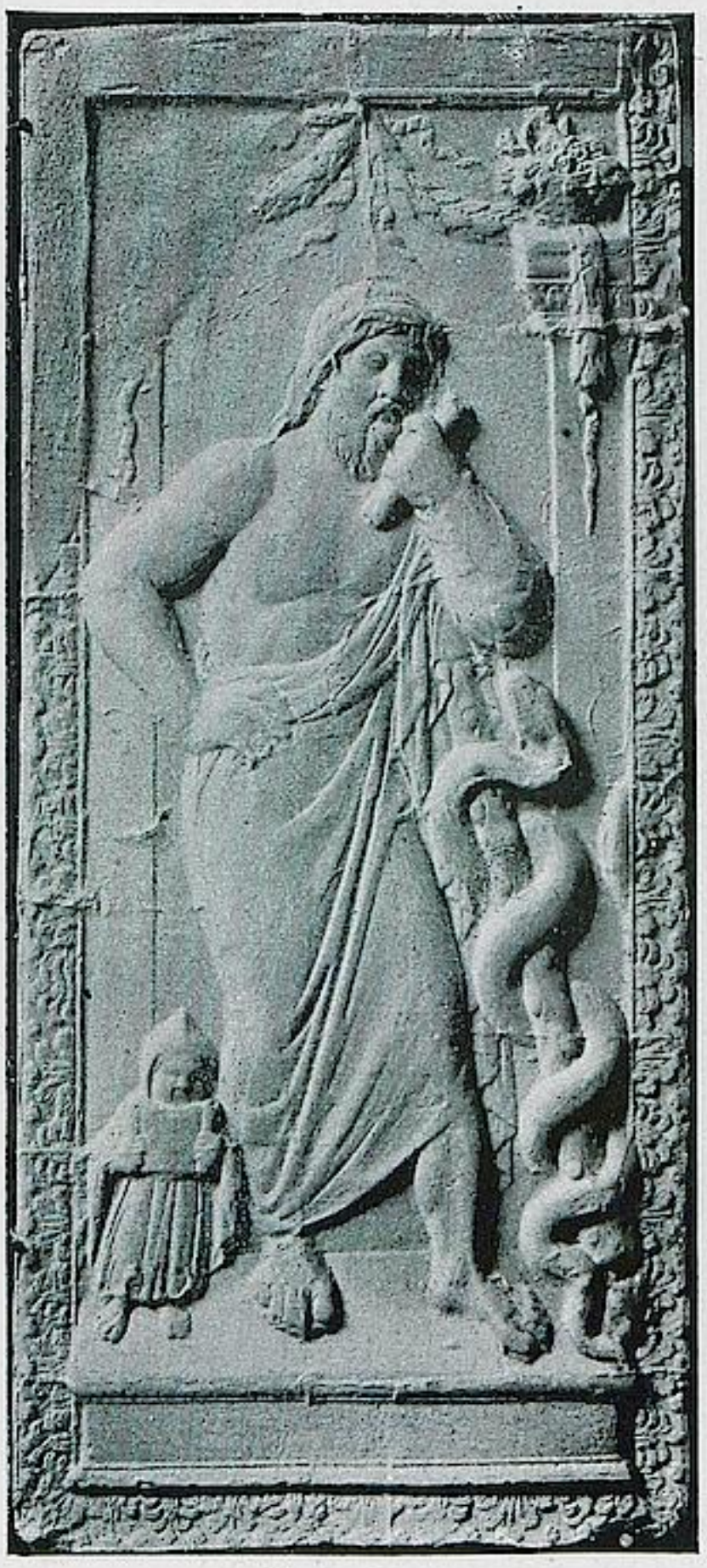


Fig. 357 — Liverpool. Museo. Dittico votivo

significano il dolore dell'universo; i due ladroni stanno crocefissi ai lati, come nelle porte di Santa Sabina e nell'avorio

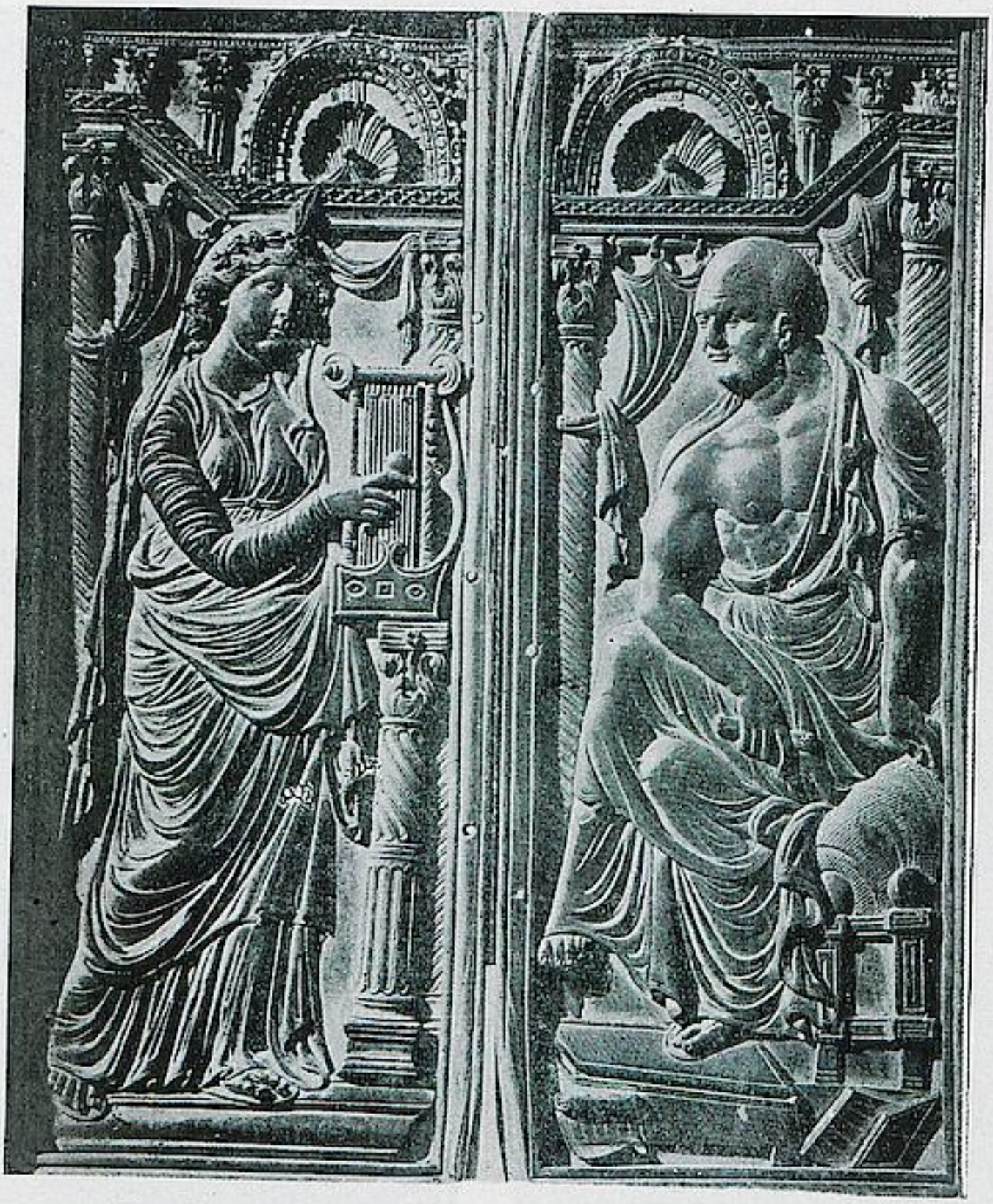


Fig. 358 — Monza. Cattedrale. Dittico detto del Poeta e della Musa

di Londra; Longino ferisce il fianco alla vittima divina e il soldato le tende la spugna intrisa di fiele, come si vedrà poi sempre nelle composizioni medioevali della Crocifissione, nelle quali Longino, il portalancia, rappresentò la gentilità

convertita, e il corrispondente portaspugna il giudaismo ostinato. Inoltre vi sono la Vergine, San Giovanni, le pie donne, i soldati che giuocano le vesti del Salvatore. La Vergine nimbata solleva il manto, come se volesse portarlo al volto, secondo il modo antico di esprimere il dolore; ma ella non sembra agitata da passione umana, e il gesto non corrisponde al sentimento della figura. Era troppo presto ancora; anzi i molti elementi cresciuti di improvviso sulla scena religiosa si trovano di rado in altri monumenti contemporanei.

Fig. 359 — Londra. British Museum
Avorio con l'apoteosi di un imperatore

Il monaco Rabula ricorda anche forme antecedenti: Pilato seduto in tribunale (figura 153) ha simiglianze con quello del codice di Rossano; e in qualche modo richiamano la stessa opera le due scene della « Distribuzione del pane » e dell' « Entrata di Gesù in Gerusalemme » (fig. 152) ed altre. Pure tenendo conto delle forme già accette, sembra che nella Siria con più libertà, con più sincero entusiasmo, con ingenua vivacità si preparasse l'avvenire dell'arte cristiana, si diffondessero nell'Oriente e nell'Occidente le forme nuove e rinnovatrici.

* * *

Tra le arti industriali, che si collegano alla pittura, conviene tener conto della fabbricazione di stoffe, che erano

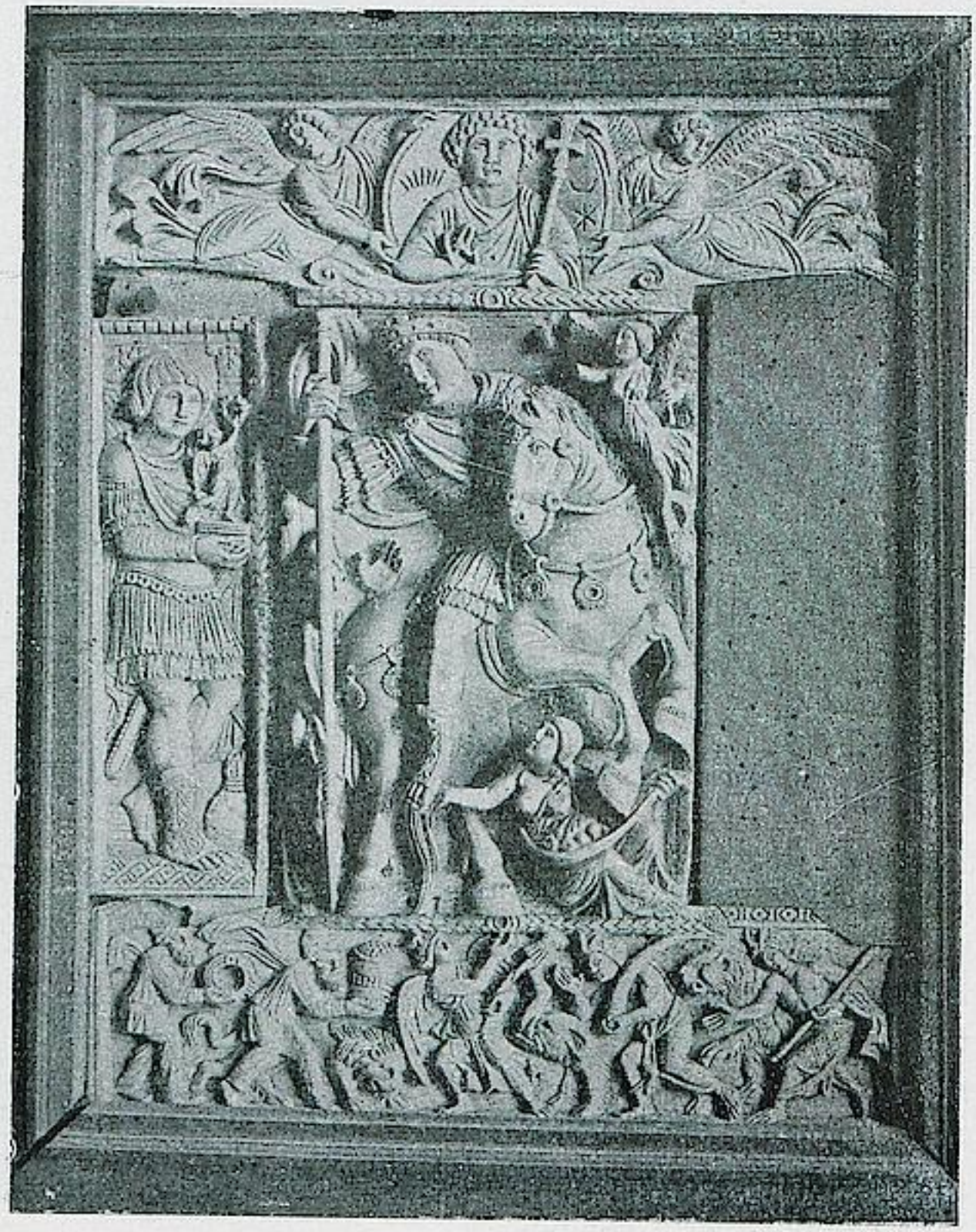


Fig. 360 — Parigi. Louvre
Dittico dalle cinque parti con il supposto ritratto di Giustiniano

talora dipinte, talora ricamate o tessute a istorie. Con l'aumentare del lusso, dal tempo di Costantino in poi, trovasi

frequentemente menzione di *vela plumata* o di *vestes plumatae*,[1] cioè ricamate a figure, a sentenze, a ritratti, ad animali, a grandi composizioni.

Giustiniano, nel musaico di San Vitale a Ravenna (fig. 118) ha sulla clamide una *tabula* aurea tutta ornata di cerchi entro cui stanno dei pappagalli; Teodora (fig. 119), pure a San Vitale, ha il mantello orlato d'oro con figure che rappresentano l'adorazione de' Magi; il Generale figurato in un dittico di Monza (fig. 332) è tutto ornato dalla testa ai piedi,

Fig. 361 — Parigi Biblioteca dell'Arsenale. Frammento d'avorio.

sulla tunica e sul manto, con le imagini ripetute dell'imperatrice e del giovinetto imperatore, a cui dedicava la sua spada e la sua lancia; così come il re dei Lazi, quand'ebbe ricevuta la corona dalle mani dell'imperatore Giustino, vestì la clamide di seta, a cui era attaccata una banda purpurea ove era dipinto in colore azzurro il busto del sovrano, e una

[1] Nel *Liber Pontificalis* (*Vita Gregorii IV*) è parola di un *velum ante januas plumatum;* nelle *Epistole* di San Girolamo (29, 6, ed. Vallars) leggesi *in Exodo ceterisque locis ubi describuntur vestes plumaria arte contextae;* e in Prudenzio (Hamartig, 294): *avium quoque versicolorum Indumenta novis texentem plumea telis.*

candida tunica coperta de' ritratti dell'imperatore ricamati in oro.

È noto che la tunica, sottoveste dei Romani, si usava in casa, e che la toga vi era gettata sopra, e si portava in pubblico. Vi erano degli abiti di cerimonia, come la *toga picta* e la *tunica palmata,* importati d'Etruria a Roma; la toga ornata di cerchi, di stelle, di *oculi;* la tunica con foglie di palma, per segno del trionfo, era portata da magistrati in circostanze solenni, dai pretori nella *pompa circensis,* dai tribuni del popolo nella festa degli Augustali.[1] Gli ornamenti cominciarono ad esser comuni un po' tardi, nel III secolo, e si accrebbero col tempo.

Nella tunica, oltre il *clavus,* si cucirono gale all'orlo, allo scollo, alle maniche; nel davanti, strisce di porpora verticali o *lora.*[2] Il lusso si fece sempre maggiore, e finchè sotto il peso de' gioielli la figura umana non prese la rigidezza dell'idolo, la pittura si provò a darle effetti solenni, a ornarla come una mobiglia sacra; e l'ago e le spole gareggiarono con la pittura per pararla riccamente. Le fabbriche di Alessandria, di Tiro, di Damasco, d'Antiochia diedero le loro splendide produzioni per le vestimenta dei grandi, le *vela* delle chiese, le tovaglie degli altari. Paolo il Silenziario[3] racconta che Giustiniano aveva fatto stendere sull'altare di Santa Sofia una tovaglia, su cui era raffigurato il Cristo vestito di tunica purpurea e di un manto d'oro scintillante, con il libro degli Evangeli nella sinistra e la mano destra stesa innanzi a sè. Allato gli stavano Paolo e Pietro, l'uno col libro sacro, l'altro con la croce su un bastone d'oro; e tutti erano sotto una cupola dorata, sostenuta da colonne pure dorate. Nelle orlature erano disegnati i miracoli del Cristo, e insieme con essi le buone opere dell'im-

---

[1] Vedi il MARQUARDT, op. cit., II.

[2] Cfr. WILPERT, *Un capitolo di storia del vestiario. Tre studi sul vestiario dei tempi postcostantiniani,* parte I (*L'Arte,* III, V, 1898); parte II (ivi, I-III, 1899). — IDEM, *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten.* Köln, 1899.

[3] *Descriptio S. Sophiae,* ed. di Bonn, v. 775 e seg.

peratore e dell'imperatrice, le loro visite agli ospedali e alle chiese. In altri tessuti di Santa Sofia si vedevano Giustiniano e Teodora congiunti or dalla mano della Vergine, or da quella del Cristo.

Una stoffa di Aix-la-Chapelle, riconosciuta da Cahier e Martin saggio rarissimo dell'arte tessile antica,[1] ha il fondo purpureo, colore d'abito che Teodosio nel 424 interdisse di portare ai privati, e Giustiniano poi soltanto agli uomini.[2] La stoffa è ornata da medaglioni (fig. 351) che facevano dare alle stoffe il nome di *rotatae,* mentre si dicevano *scutulatae* quelle con ornati a forma di rombi o di quadretti. Diceva degli eleganti dei suoi giorni il poeta Prudenzio:

Gaudent et durum scutulis perfundere corpus.[3]

Nel mezzo d'ogni medaglione si vede una quadriga, e l'*agitator* che tiene le redini de' cavalli pronti a slanciarsi nel circo, mentre due servi accorrono con la sferza o *sirpicula* e con una corona; innanzi alla quadriga due uomini si curvano sotto un enorme cornucopio donde escono monete cadenti sopra un'ara. Questa rappresentazione arieggia quelle dei dittici consolari d'avorio, ove spesso si esalta la liberalità de' consoli nel largire giuochi e monete alla moltitudine, nel giorno di festa dell'assunzione alla dignità consolare.[4]

Le tuniche anche a Roma, secondo la moda, sin dal IV secolo, si coprirono di figure d'animali svariatissimi,[5] spesso fantastici, di grifi, di chimere, di cavalli marini. Pareva che la moda barbara delle bestie mostruose ricamate sui tessuti attecchisse ne' paesi civili! Due frammenti di una

---

[1] CAHIER & MARTIN, *Mélanges d'archéologie,* IV.

[2] Cfr. C. THEOD., X, 21, 3; C. JUST., XI, 8, 4.

[3] *Hamartig.,* 289.

[4] Bibliografia sulle stoffe medioevali:

A. JUBINAL, *Les anciennes tapisseries historiées,* Paris, 1837-39; CAHIER & MARTIN, op. cit.; MICHEL, *Recherches sur le commerce, la fabrique et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent en Occident pendant le moyen âge,* Paris, 1852-54; BOCK, *Geschichte der liturgisch. Gewänder des Mittelalters,* Bonn, 1856-1871; D. ROCK, *Textile Fabrics,* London, 1870; T. O. WEIGEL u. A. C. ZESTERMANN, *Die Anfänge der Druckerkunst,* Leipzig, 1866.

[5] AMMIANO MARCELLINO, XIV, 6, 9.

stessa stoffa orientale, certo antichissima, son quelli rettangolari che foderano le antine della confessione nella faccia posteriore dell'altare d'oro della basilica di S. Ambrogio a Milano (figg. 352 e 353), che ben si potrebbero ricostruire per mezzo dell'altro frammento, affatto simile e più completo, rinvenuto nell'arca di S. Cuniberto a Colonia.[1] È evidente la relazione della stoffa con altre di origine orientale. Quella dianzi citata, già pubblicata da Cahier e Martin, ha nella zona che volgesi tra i due circoli concentrici intorno al medaglione una serie ripetuta di figure a cuori con tagli arcuati nel mezzo, i quali formano come un grosso **3**, e due appendici terminate a foglie lanceolate, che talora sembrano due áncore simmetricamente disposte a destra e a sinistra in basso dei cuori. Tali i contorni dei medaglioni nella stoffa *picta* che servì forse per la *trabea* d'un imperatore o di un console, e altrettali quelli nel tessuto del pallio di Sant'Ambrogio, e in un altro di cui si vede un frammento nel South Kensington Museum a Londra (583-'93), con due arcieri nel centro del medaglione.

Fig. 362 — Parigi. Museo di Cluny
Statuetta di una Menade
(da una cattedra antica)

I cavalieri figurati nella stoffa del pallio ambrosiano, col grande arco di corna, di cui parecchi popoli dell'Asia fanno

[1] A. Venturi, *Stoffa del pallio ambrosiano* (*Le Gallerie nazionali italiane*, IV, 1899).

uso anche ai nostri tempi, tirano una freccia al feroce leone che s'avventa sul dorso d'un cavallo e lo azzanna. Questa rappresentazione è tipica e comune nell'Oriente, propria

Fig. 363 — Ravenna. Museo. Avorio rappresentante Apollo e Dafne

soprattutto de' Persiani, che, dice Erodoto, insegnavano ai loro fanciulli a montare a cavallo, trar d'arco e dire la verità. I destrieri dei cacciatori hanno la grossa testa china de' loro compagni che tirano la quadriga nella stoffa imperiale

o consolare già citata, e degli altri d'una simile quadriga nel tessuto conservato da monsignor Helbig a Liegi e di

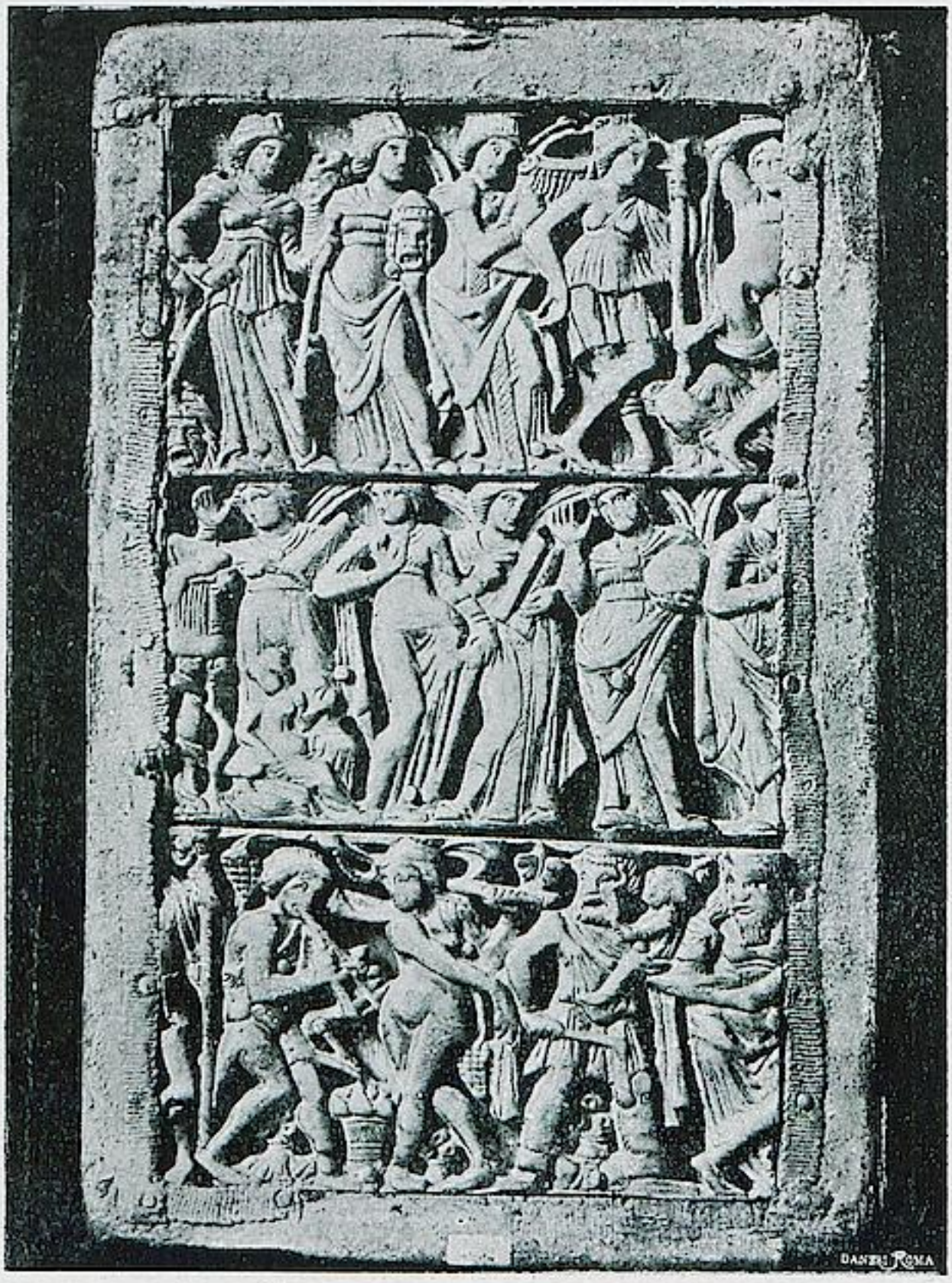


Fig. 364 — Parigi. Biblioteca Nazionale
Frammenti di una cassetta d'avorio con Apollo, le Muse, Telefo e Oreste, ecc.

quelli della tomba di Santa Mandelberta, nella cattedrale di Liegi, e sono tutti riccamente bardati. Il leone che azzanna il cavallo ha la coda legata, così da formar fiocco dal

mezzo in giù, come nel vaso sassanide in argento della Biblioteca Nazionale di Parigi; e il cavallo morso dalla fiera reca sulla coscia un cerchio giallo, mentre in quel vaso chi porta impresso un sole raggiante, simbolo di Zoroastro, è il leone. I cani che si vedono correre per il campo, nel nostro tessuto, volgono la testa all'indietro abbaiando, e hanno le gambe anteriori rampanti, la coda in arco, il collare con banda e svolazzo; identicamente si vedono nella stoffa del South Kensington Museum (n. 558 – '93). Nel mezzo dei frammenti del tessuto, come nell'altro similissimo dell'arca di San Cuniberto a Colonia, si rappresenta non l'*home* sacro che i Persiani riproducono da per tutto, ma una palma con foglie dentate, frutti rossi come datteri e bianchi fiori stellati intorno a cui volano gli uccelli variopinti. Questa pianta è di forma men geometrica e meno arricciata dell'*home*, quale non si riscontra nella Persia sassanide; così la mitra conica degli arcieri, con le due grosse e lunghe bande svolazzanti dietro al capo, è costume che si riscontra ne' Saci, popolo della Scizia. Probabilmente nel VI secolo, quando il vescovo San Lorenzo adornò la tomba di Sant'Ambrogio e dei due Santi martiri Gervasio e Protaso, vi mise il prezioso tessuto, che ricorda quello pure del VI secolo, veduto dal Bock nell'arca di San Servazio a Maestricht, *pallia holoscerica rotata*

Fig. 365 — Sion (Svizzera)
Frammento di teca eburnea

cum figuris hominis et quadrupedum, e che ora trovasi nel South Kensington Museum (n. 558 - '93).

Un frammento di una stoffa di cotone sassanide (VI-VII secolo), rappresentante il Ratto di Ganimede, si trova nel Museo

Fig. 366 — Berlino. Museo. Frammento di una teca

artistico-industriale di Berlino, e fu pubblicato dal Lessing.[1] Un altro di seta, di età cristiana, in cui è figurato Sansone in lotta col leone, fu edito dal Bock.[2]

I tappeti alessandrini o egizi, le stoffe *polymitae*, gloria delle officine di Alessandria e di Cipro, ebbero grande diffusione a Roma e in Occidente, insieme coi ricami babilonesi. Da Plauto, che ricorda le *alexandrina belluata conchyliata*

---

[1] *Mittelalterliche Zeugdrucke in Kunstgewerbe Museum zu Berlin* (*Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen*, I, Berlin, 1880).

[2] Bock, *Mittheilungen d. ant. Ges. in Zürich*, XI, pag. 163.

tapetia, sino al secolo IX, in cui Gregorio IV donò alla chiesa di San Marco in Roma la « vela Alexandrina habentia leones et caballos », l'industria d'Alessandria fu tenuta in grandissimo pregio. Si sospesero anche que' tappeti alle porte delle chiese per adornamento, ma più comunemente le *vela* avevano immagini e simboli tessuti d'oro *(de chrysoclavo)*, mentre la loro fascia *(periclysis)* era di seta pura o di velluto unicolore *(de holovero)*. Oltre che nelle cortine, anche nelle vestimenta si ordirono e si dipinsero sacre immagini,[1] come abbiamo veduto nei musaici di San Vitale a Ravenna.

Ai tempi dell'apostata Giuliano, Sant'Asterio, vescovo d'Amasea, discorrendo delle matrone che avevan costume di portar dipinti sugli abiti i fatti della vita del Cristo, così disse: « Vedi tu dipinte le nozze di Galilea e le idrie, il paralitico che porta il suo letticciuolo sulle spalle, il cieco guarito col fango, l'emorroissa che tocca il lembo della tunica di Cristo, la peccatrice cadente a' suoi piedi, Lazzaro che dal sepolcro ritorna alla vita ». E soggiunse: « Io vi supplico

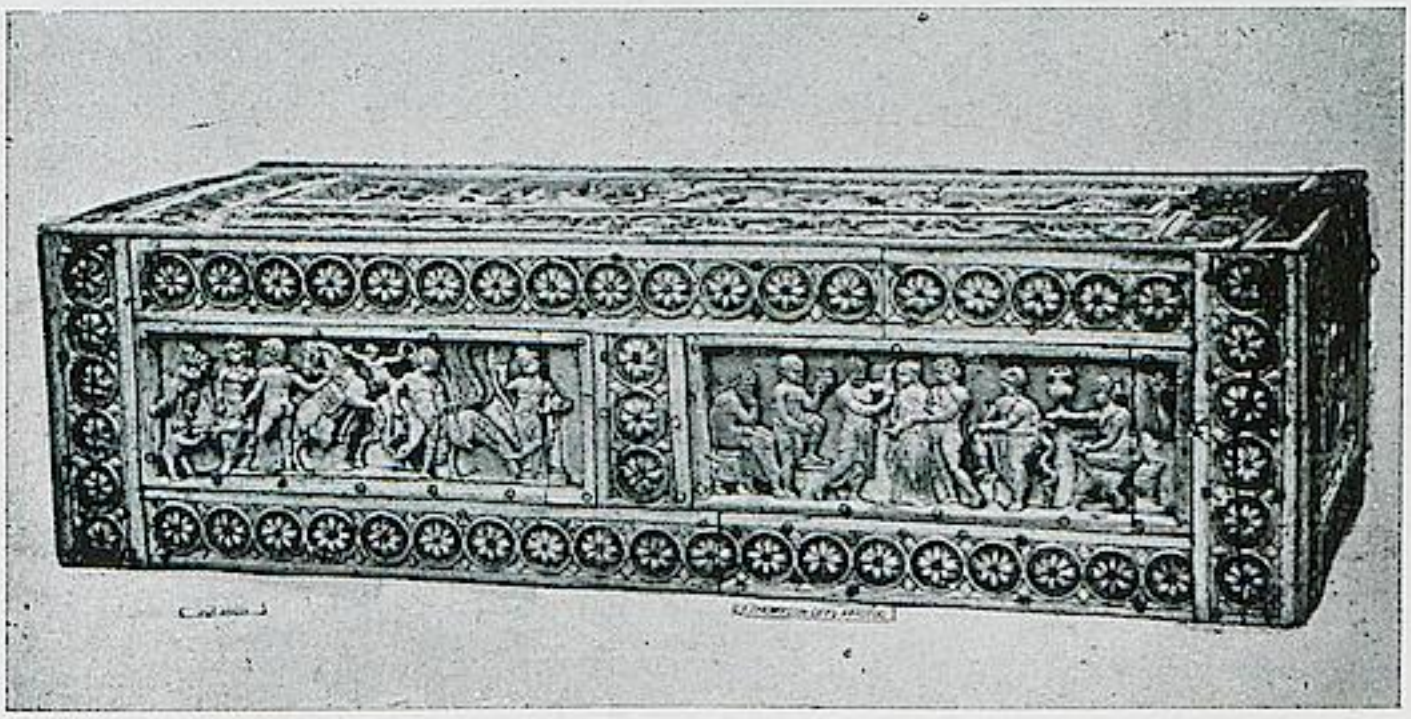


Fig. 367 — Londra. South Kensington Museum. Cassettina civile bizantina

a portar Cristo e la dottrina di lui nel cuore, non a dipingerlo nelle vostre vestimenta ».[2]

[1] De Rossi, *Bull. d'arch. crist.*, 1871.
[2] Homelia I, *De Divite et Lazaro*. Ed. Rubenii, 1615, pag. 4.

* * *

All'arte pittorica si collegano in qualche modo i vetri dorati o vetri con foglie d'oro incise, che si sono trovati, in forma di bicchieri e di coppe, principalmente nelle catacombe

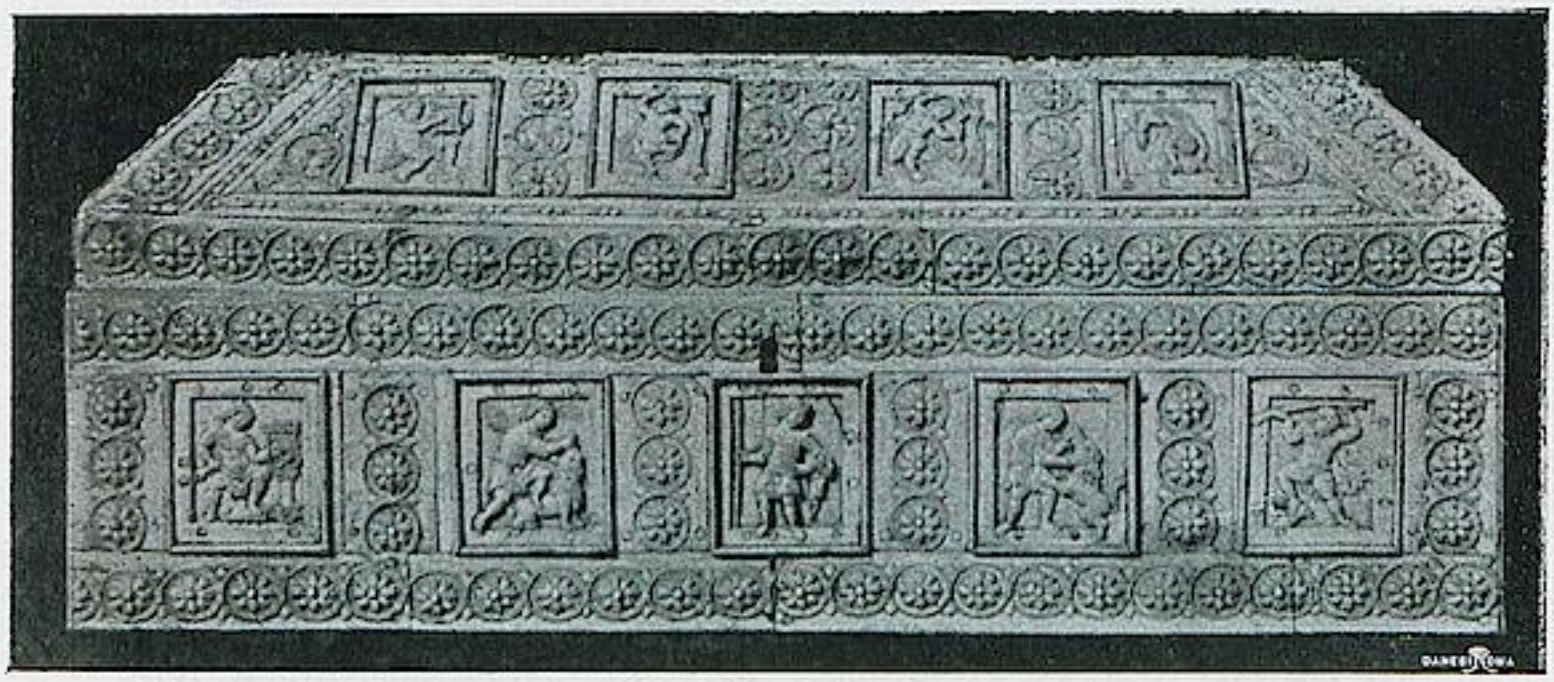


Fig. 368 — Firenze. Museo Nazionale. Cassettina civile bizantina

cristiane di Roma.[1] Si formarono con una laminetta aurea stesa su una lastra di vetro, ossia sul piede del vaso, e intagliata col bulino in modo che la parte superflua fosse portata via, e quindi serrata a fuoco dal vetro soffiatovi sopra. Oltre i contorni, col cesello si segnò talora a tratti il chiaroscuro delle forme ritratte, e alla foglia d'oro si diede anche un fondo colorato o si sovrapposero colori, per coprire i tratti del bulino e render distinto il chiaroscuro.

Le tazze e i calici dorati furono usati dai cristiani nelle agapi fraterne per festeggiare gli anniversarî del martire, nelle agapi funerarie e nelle occasioni di sponsali.

---

[1] Bibliografia sui vetri dorati:

FIL. BUONARROTI, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, trovati ne' cimiteri di Roma*, Firenze, 1716; BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimiteri dei Santi Martiri*, ecc., Roma, 1720; GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro trovati ne' cimiteri dei cristiani primitivi di Roma*, Roma, 1858; 2ª ed., 1864; IDEM, *Storia dell'arte cristiana*, III, 1876; FRÖHNER, *La verrerie antique*, Paris, 1879; ARMELLINI, *I vetri cristiani della collezione del Campo Santo* (*Röm. Quartalschrift*, ecc., 1892); HERMANN VOPEL, *Die altchristlichen Goldgläser*, Freiburg i. B., 1899.

Uno de' più belli fra tutti è il vetro del Museo Cristiano di Brescia (fig. 333), indicato per falso dal Garrucci, e che raffigura, secondo il Sala e l'Odorici, Galla Placidia, Valentiniano e Onoria; secondo altri, Ansa, il giovinetto Adelchi e Ansilsperga.[1] L'aureografico lavoro su cristallo circolare raffigura una donna, così descritta dall'Odorici: « Ha la fronte aperta, ma pur pensosa, l'arco del nero sopracciglio risentito, il nero occhio sporgente, un po' velato dalla lunga palpebra, ma di tanto più vivo, le gote d'un contorno delicato e dolcemente scemo, le labbra sottili ed espressive che danno a quel volto un'impronta orientale che a prima giunta

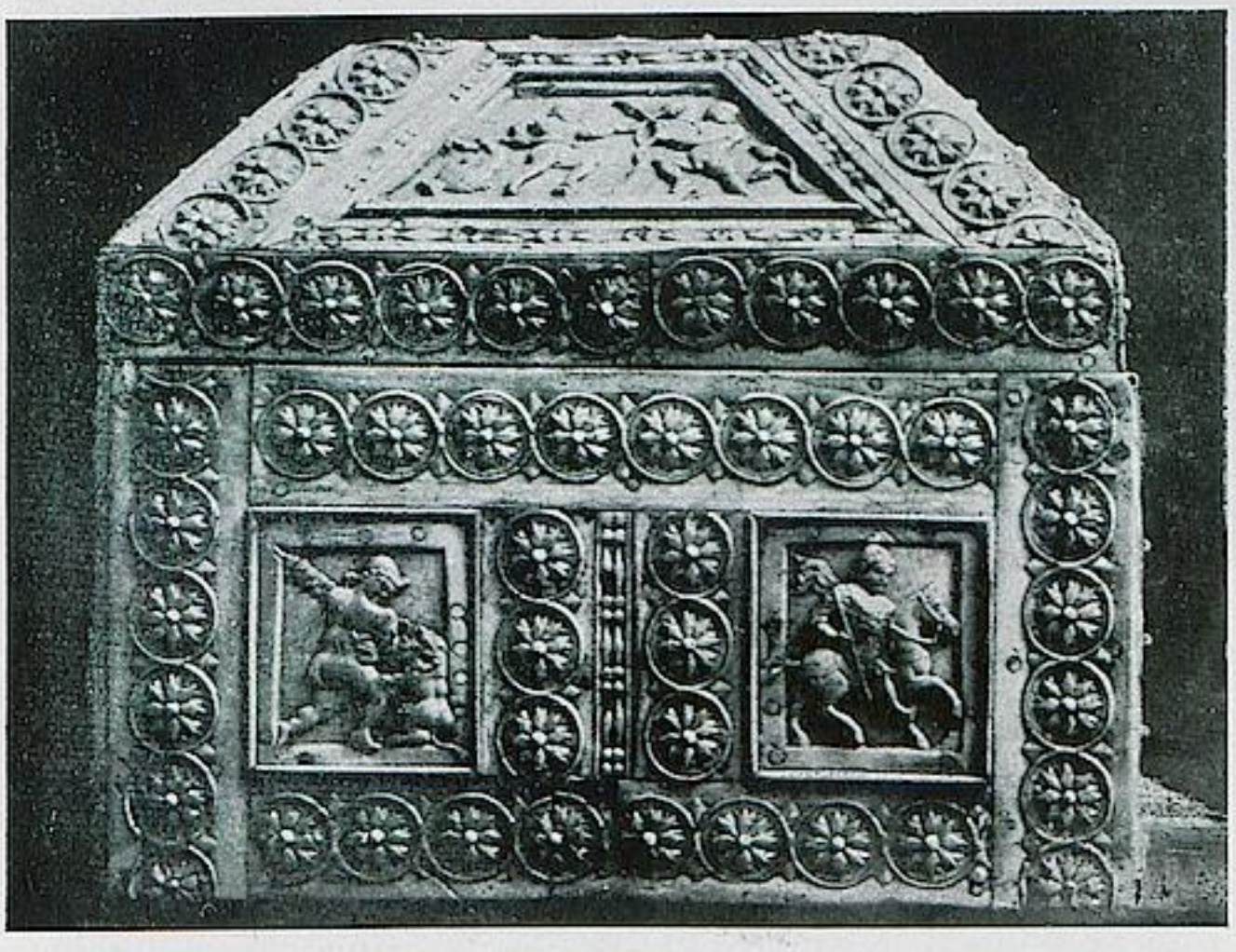


Fig. 369 — Firenze. Museo Nazionale
Parte laterale della suddetta cassettina civile bizantina

ammiri. La chioma divisa nel mezzo per una lieve scriminatura scende a contornare quel volto, ma di un abban-

[1] Odorici, *Antichità cristiane di Brescia*, Brescia, 1845; Nazari, *Brescia antica*, Brescia, 1658; Sala, *Illustr. di monumenti antichi posseduti dalla Queriniana*, Milano, 1843.

dono che fa contrasto con la studiata capellatura della giovane sua figlia. Un vezzo le cinge il collo; voluminoso, eppur semplice paludamento, le si raccoglie in sul petto, e si raggruppa, ma con un nodo senz'arte e come a caso;

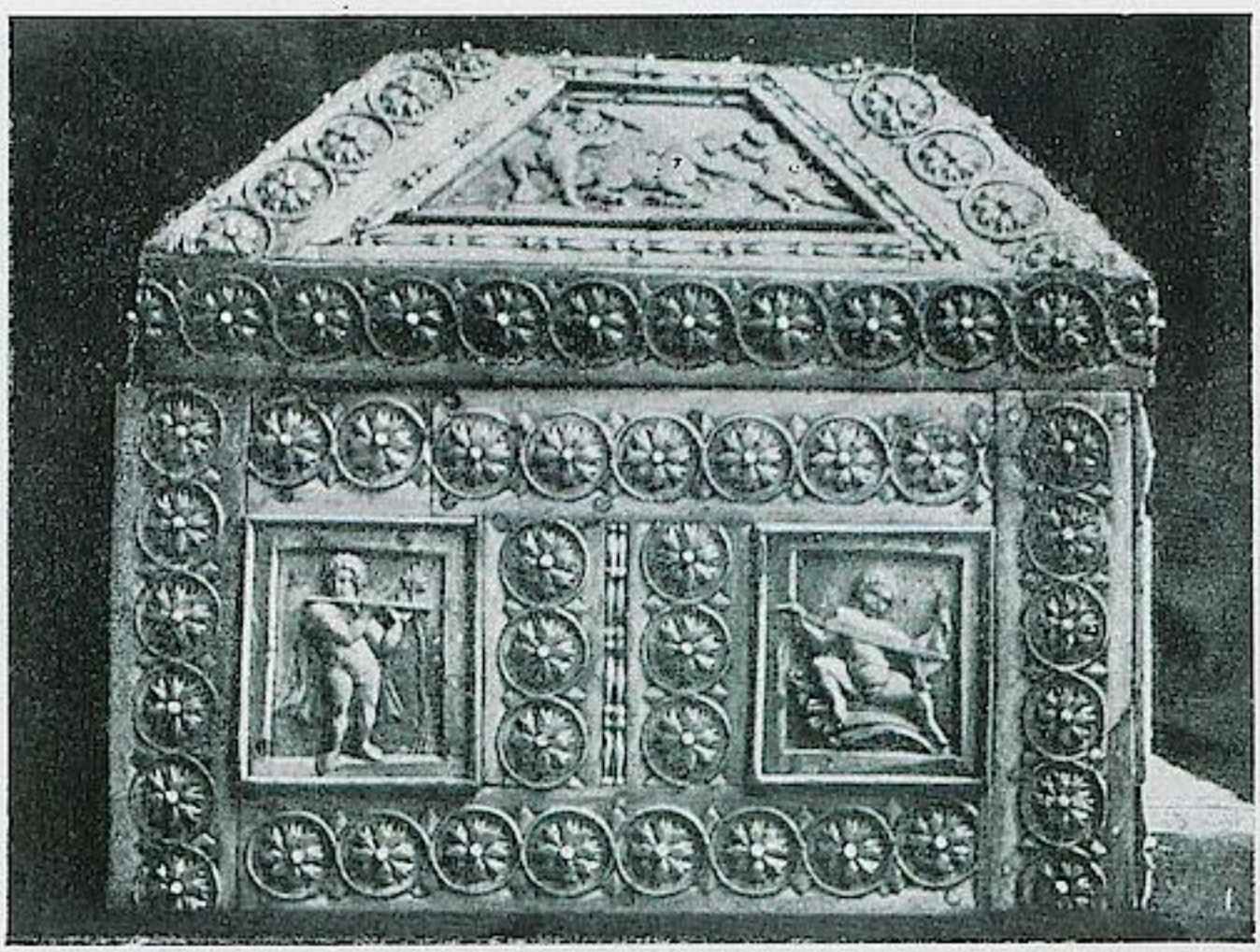


Fig. 370 — Firenze. Museo Nazionale
Parte laterale della suddetta cassettina civile bizantina

unico segno dell'alto grado suo, è tra quegli inviluppi come smarrita la imperiale trabea ». La giovinetta, che vien creduta Onoria, porta la trabea gemmata, la chioma marezzata secondo il costume di Ottacilla, di Giulia Tranquillina, di Mammea e di altre donne imperiali. Il fanciullo, indicato per Valentiniano, è vestito della tunica e della semplice pretesta. Ciò ha fatto supporre che non avesse ancora raggiunto il settimo anno di vita quando già Teodosio II lo aveva decorato delle imperiali insegne (anno 425).

Il Garrucci ritenne falso il vetro per la iscrizione ΒΟΥΝΝΕΡΙ ΚΕΡΑΜΙ, che a lui parve ibrida, perchè forse la greca

epigrafe, pur di eletti caratteri, è piegata a desinenza latina. Ma tante altre se ne trovano del IV e V secolo in quella forma; nè il groppo del paludamento della nobile donna può dirsi inusitato, come parve al Garrucci, trovandosi similmente in una statuetta pubblicata dal Wilpert.[1] E certo è che i tre ritratti sono di tanta verità, di tanta bellezza, da far escludere l'opera d'un falsario. Si noti anche che il vetro è nell'antichissima croce gemmata di Santa Giulia, che sin dal 1437 faceva parte principalissima del tesoro del monastero bresciano così denominato. È certo pure che la croce fu rilavorata diverse volte, ma non in tempo posteriore al secolo XVI, e cioè non dopo che si ritentò l'arte de' vetri dorati.

Parecchie centinaia di vetri furon descritti dal Garrucci e dal Vopel: alcuni figurano avvenimenti biblici, altri il buon Pastore, oranti, i principi degli apostoli, e santi; infine ve ne sono parecchi che rappresentano de' ritratti, e coppie di giovani sposi coronati dal Cristo, e spettacoli pubblici, e figure mitologiche.

[1] *Un capitolo di storia del vestiario. Tre studi*, ecc., loc. cit.

Fig. 371 — Venezia. Museo Correr. Frammento di cassettina civile bizantina

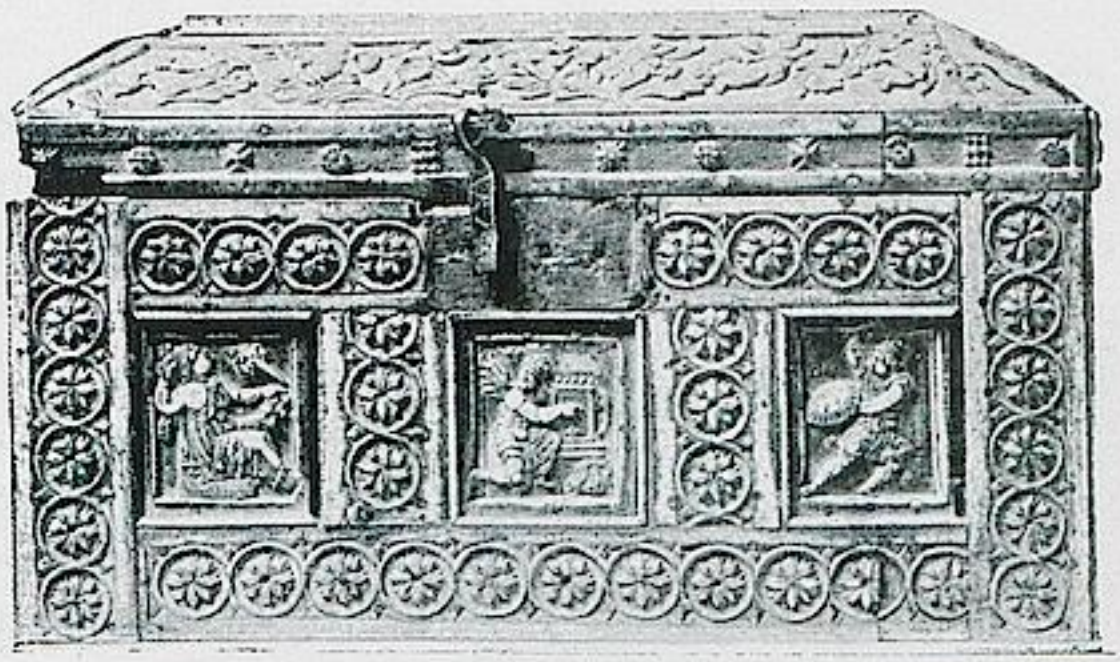


Fig. 372 — Roma. Collezione privata. Cassettina civile bizantina
Una delle facce maggiori

IV.

La scultura dal tempo di Costantino a Giustiniano — Busti, statue, rilievi — Sarcofagi cristiani di Roma, Ravenna e d'altri luoghi — Le colonne anteriori del ciborio di San Marco in Venezia — Intagli in avorio, in osso e in legno: la teca eburnea di Brescia; la cattedra ravennate detta di Massimiano; la porta di Santa Sabina in Roma; dittici consolari, profani, sacri; cassettine civili bizantine e frammenti di altre; pissidi, teche e torri eburnee cristiane — Scultura ornamentale — Lavori d'argilla — Metalli battuti, filati, incisi, incrostati: monete, clipei, ciste, "gabatae,, croci — Intaglio in gemme.

La scultura ellenistica aveva impedito il manifestarsi spontaneo delle tendenze italiche, quantunque esse si disegnassero, attraverso gli elementi importati, nella determinazione chiara, sincera e forte delle scene storiche, che da Pergamo ebbero origine, e attraverso le forme pittoresche, che si diffusero da Alessandria.[1] Il realismo artistico de' Romani, nato dal loro senso pratico, da una concezione meditata e piana della vita, dai calcoli della ragione più che dagli eccitamenti dell'immaginazione, dal bisogno di affermare la grandezza e la ricchezza propria nelle opere maestose e magnifiche, mise

[1] Edmond Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, Paris, 1899.

il freno alla fantasia ellenica. Ma nei bassi tempi tutto si sconvolge, ogni dono si perde, ogni conquista si dimentica, ogni eredità d'arte si sommerge. Vedasi la base d'una colonna eretta per i *decennalia* de' due Cesari, forse Costanzo e Massimiano, secondo il Jahn, [1] la quale si conserva nel *Foro Romano*. Ancora le scene de' bassorilievi antichi, dall'*Ara Pacis* in poi; ma non si possono ricordare i modelli senza sentir tutto disfatto per decrepitezza: vi si vede la processione de' personaggi, la scena del sacrificio con l'imperatore

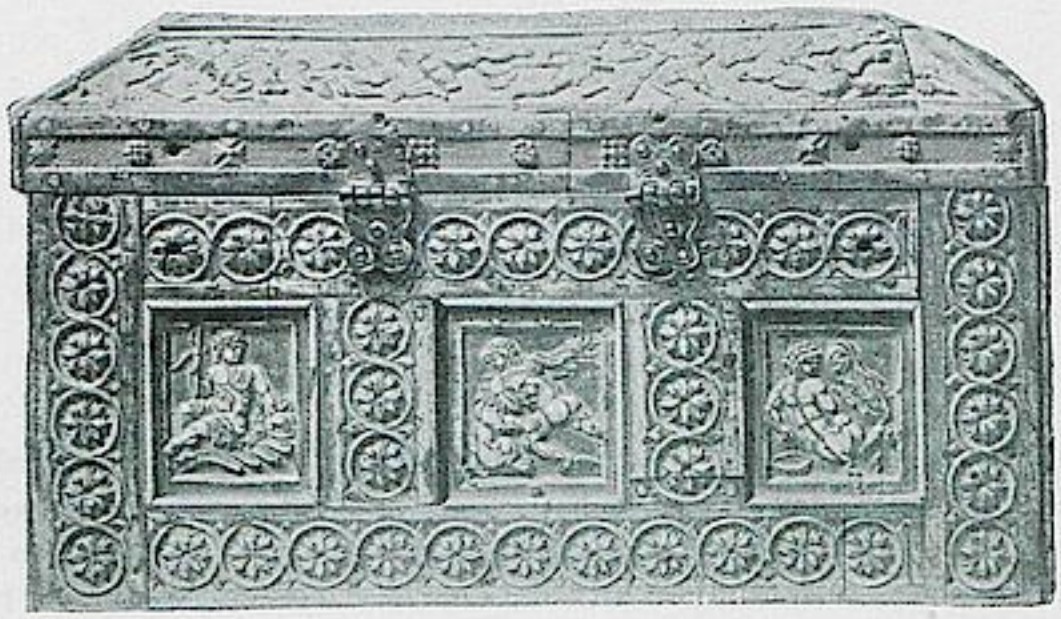


Fig. 373 — Roma. Collezione privata. Cassettina civile bizantina
Altra faccia maggiore

velato, e i *camilli*, le vittime del sacrificio dei *suovetaurilia* per la cerimonia purificatoria, come nella prossima balaustrata del Foro. Ma i contorni delle figure sono incavati grossamente nel marmo; i diversi piani si sprofondano come se non fosse possibile allo scultore di metterli in risalto nella superficie pari, e gli fosse necessario anzi di scavare al di sotto del fondo, e di spingere indietro il marmo, per trovar posto alle figure. Tutta la forza naturalistica dell'arte romana non è più; i bassorilievi di quella base possono dirsi l'ombra dell'antico confusa, evanescente.

---

[1] *Berichte der sächsischen Gesellschaft*, 1868, tav. IV, pag. 195 e segg. — Vedi anche *Corpus Inscript. Lat.*, VI, p. I, n. 1203.

Nel ritratto si serbò ancora più che in altri lavori scultorî la romana impronta realistica, il carattere fisionomico, l'aria forte ed austera. E il nuovo sentimento religioso, che non permetteva di render le fattezze dei defunti con quelle di una divinità, avrebbe concorso a ridare allo scultore la sua naturale e spontanea attitudine, quand'egli avesse potuto esprimerla. Invece di formare il busto di un defunto, adattato al tipo e con gli attributi degli Dei che lo avevan rapito dalla terra, come un Cupido o un Apollo, una Diana o una Venere, doveva darci un ritratto, un ricordo vero e proprio, un costume reale.

Fig. 374 — Roma. Collezione privata
Cassettina civile bizantina. Una delle facce minori

Ne' ritratti imperiali la decadenza si fa sempre maggiore col proceder del tempo. Vedansi il busto di Massenzio (?), velato, con lo sguardo e i lineamenti torti, in atto di mordersi le labbra (fig. 157); quello di Magnenzio, con gli occhi bovini stragrandi, nel faccione tondo (fig. 159); quel di Gioviano, dal naso schiacciato, come un mascherone, con gli occhiacci sotto le grotte sopracciliari (fig. 160); quel di Valentiniano, con gli occhi pazzeschi che si aprono sotto la pelle frontale cascante sul naso,

Fig. 375 — Roma. Collezione privata
Cassettina civile bizantina. Altra delle facce minori

e il gonfiore de' muscoli orbitali (fig. 161). Lo scultore in questo busto segna e non modella, così come fa lo scultore dell'effigie di Magno Decenzio del Museo Capitolino (fig. 163). Non si scalpella più, si graffisce; onde fa meraviglia, come un'eccezione, il ritratto di Costanzo Cloro (fig. 162), romanamente formato e forte. Come abbiamo veduto, ogni equilibrio dei lineamenti vien meno, e gli occhi si sbarrano, come per ispavento, nel busto del Museo della Badia di Grottaferrata (fig. 164), o si piantano come in una testa di civetta,

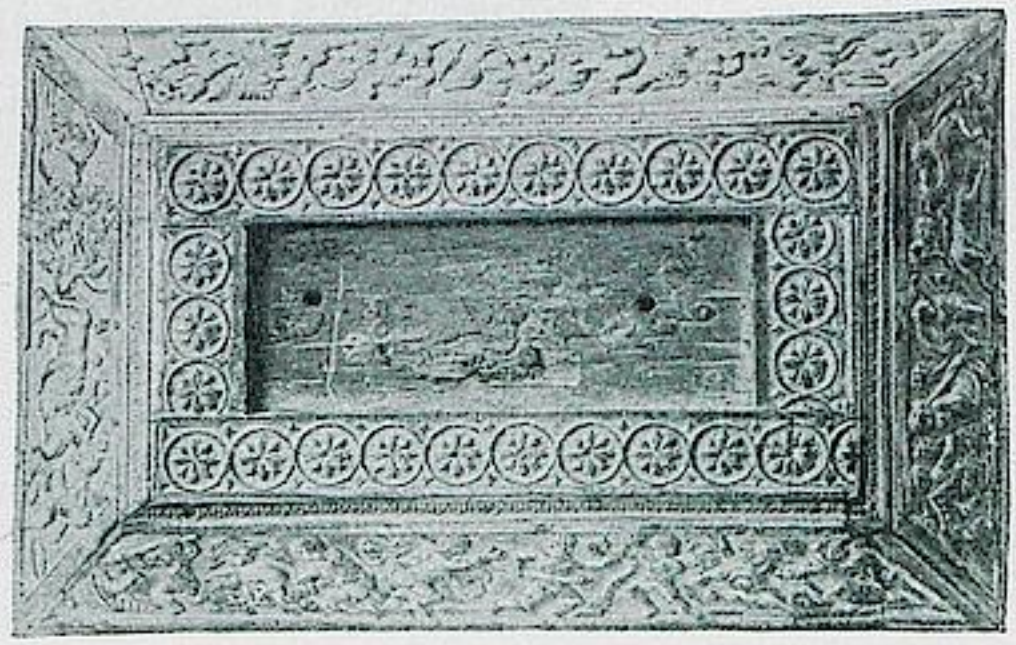


Fig. 376 — Roma. Collezione privata. Cassettina civile bizantina
Coperchio

sotto a sopracciglia che sembrano cuciture, nel busto di Flavia Massima Fausta (?) (fig. 158).

Il busto supposto di Amalasunta (fig. 165) nel Museo Capitolino, [1] o di una nobile dama, secondo il Graeven, [2] a quella contemporanea, ha un cercine sulle trecce simile alle altre delle ancelle di Teodora nel musaico dell'abside di San Vitale a Ravenna. È una maschera quella faccia grassa e gonfia, con gli occhi a fior di testa, con le iridi e le pupille incavate, concave. Ad ogni modo, qui ancora lo scultore

[1] C. L. Visconti, *Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata* (*Bull. della Comm. arch. comunale di Roma*, Roma, 1888).

[2] Hans Graeven, in *Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen*, Berlin, XIX, 2, 1898.

modella largo e pieno, mentre nel busto di Magno Decenzio (fig. 163), fa gli occhi con graffiti a cerchio, i peli delle grandi arcate delle sopracciglia con scalfiture, le orecchie grandi e piatte, e i capelli, limitati sulla fronte da un grosso contorno, a quattro zone di curve parallele.

La stessa decadenza è nelle statue, che si scolpiscono più raramente, benchè Cassiodoro ci dica che la popolazione vivente al suo tempo uguagliava quella delle statue di marmo

Figg. 377 e 378 — Collezione privata. Cassettina civile bizantina
Particolari del coperchio

e di bronzo.[1] Di poche statue innalzate ne' bassi tempi si ha notizia; una di esse, più frequentemente ricordata, è quella del poeta Sidonio Apollinare, esposta nella basilica Ulpia.[2] Quando i Romani vollero innalzare un monumento all'imperatore Foca, si servirono di una colonna antica. Le statue imperiali, del resto, non si adoravano più; e l'imperatrice Eudossia promosse uno scandalo facendo trasportare di provincia in provincia, per essere adorata dai popoli, la sua statua parata con le insegne della sovranità. E maggiore scandalo, poi, quando a Bisanzio, nel fòro principale, di fronte al palazzo ove si tenevano le grandi assemblee, non lungi

[1] *Variarum*, 7, 15.
[2] Sid. Ap., *Epistolae*, 9, 16.

dai rostri e in vista della basilica di Santa Sofia, si eresse la sua statua, per voto del Senato, a disperazione di San Giovanni Crisostomo.[1]

Le due statue di marmo greco scoperte nel 1879 sull'Esquilino, raffiguranti due consoli del secolo IV, sembrarono a colpo d'occhio ad un archeologo,[2] « per la simiglianza dei volti », che non c'è, le imagini di padre e figlio. La simiglianza sta nella movenza, nella materialità dello scultore, che diede analogo atteggiamento ai due personaggi (figg. 155 e 156). La mano dritta con la *mappa circensis* nel pugno chiuso, la sinistra con lo *scipio;* il manto che forma un grand'arco a scanalature; e lineamenti e forme grosse, come di legno, ad entrambi. Il fascio di rotuli strettamente legati, che sta a' piedi di ciascuno di essi, fece supporre che il console in età senile fosse Simmaco maggiore, denominato Fosforio; l'altro, giovane, suo figlio, Eusebio, *orator disertissimus,* colui che difese contro Sant'Ambrogio la restaurazione dell'ara della Vittoria nel vestibolo del Senato. Queste ed altre ipotesi sul nome de' personaggi rappresentati non hanno fondamento di sorta.

La statua bronzea di Barletta (fig. 154), già ritenuta di Costantino o di Eraclio, e ora di Teodosio,[3] ci mostra sempre più l'irrigidimento della figura umana nell'arte. E la statua di San Pietro può considerarsi il tipo maggiore dell'arte statuaria verso la fine del V secolo. È nel costume de' filosofi, quale si vede ne' sarcofagi n. 16 del Museo profano Lateranense (fig. 189), n. 68 del Museo Vaticano; nel costume e nell'atteggiamento del poeta, quale si mostra nel sarcofago del Museo stesso Vaticano n. 48. Ancora ne' drappeggiamenti vi è lo studio classico di adattarli alle forme del corpo, di disegnarli in linee curve sulle gambe, angolari tra queste; ma perdono della loro ampiezza, si stirano sulle membra e

[1] THIERRY, *Saint Jean Chrysostome,* ecc., Paris, 1874.

[2] C. L. VISCONTI, *Di due statue togate in atto di dar le mosse ai circensi* (*Bull. della Comm. arch. comunale di Roma,* XI, 1893).

[3] FRIEDLAENDER, in *Arch. Zeitung,* e BAUMEISTER, *Denkmäler des Klass. Alterthums,* III.

fasciano, a mo' dei pallî degli apostoli ne' musaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, il braccio sinistro avvolto dalla grossa tunica. Dove scompare l'antica abilità dello scultore è nella testa a riccioli come bernoccoli, segnati a spira, che piglian la forma di chiocciole, nella guisa stessa che nel dittico d'avorio del console Boezio a Brescia; quella corona di riccioli circonda la fronte bassa solcata da rughe trasversali, sotto cui stendonsi le grandi arcate delle sopracciglia, e rientrano gli occhi fra gli scodellati muscoli orbitali. La faccia è stretta, con zigomi sporgenti; la pelle è tirata, vizza; due grossi solchi stanno tra le sopracciglia; le orecchie grandi e piatte hanno ampie aperture; le dita delle grosse mani son poco flessibili; il collo è alto, diritto, rigido, legnoso. San Pietro non ha più l'aspetto rude ed energico del filosofo: è il principe degli apostoli, solenne in tutta la sua dignità, nell'atteggiamento di parlare al popolo cristiano. Ma la figura non ha vita, non ha espressione in quei lineamenti rattratti; non è più l'apostolo nella forte virilità come nella teca eburnea di Brescia, non il vecchio e potente sacerdote del musaico dei Santi Cosma e Damiano, non il senatore di quello di Santa Pudenziana, non il nuovo Mosè dell'altro nel mausoleo detto di Santa Costanza, non il fedele che acclama e accorre nei sarcofagi ravennati: è un vegliardo barbaro, che stringe le chiavi, suo scettro, e severamente s'impone alla folla soggiogata dalla sua potenza. Questo tipo di arte, quale si poteva creare dall'arte classica ne' suoi ultimi aneliti, non avrebbe potuto mai esser concepito ai

Fig. 379 — Roma. Collezione privata Cassettina civile bizantina. Particolare del coperchio

Fig. 380 — Roma. Collezione privata Cassettina civile bizantina. Particolare del coperchio

giorni di Arnolfo di Cambio, come s'è erroneamente pensato,[1] e molto meno da quello scultore che spirò delicatissima grazia

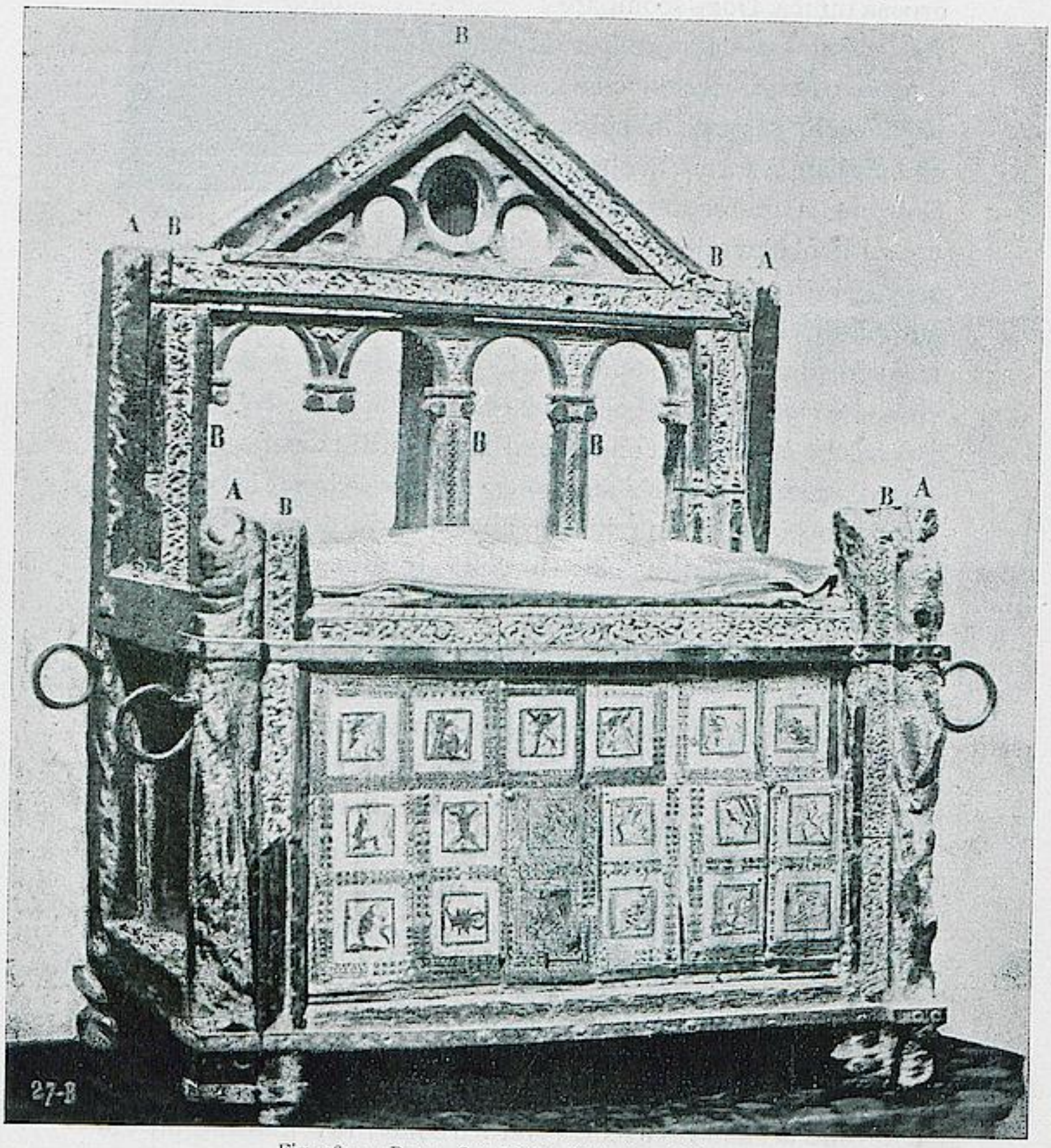


Fig. 381 — Roma. San Pietro. Cattedra del Santo

alle rinnovate forme romane del suo maestro Nicola Pisano.

[1] VICKHOFF, nella *Zeitschrift für bildende Kunst* (nuova serie, anno I, Lipsia, 1890); H. GRISAR, *Analecta Romana*, I, Roma, 1899.

Il tipo del San Pietro ha avuto imitazioni poi addolcite, ingrandite, nobilitate, ma qui egli è lo stesso del celebre

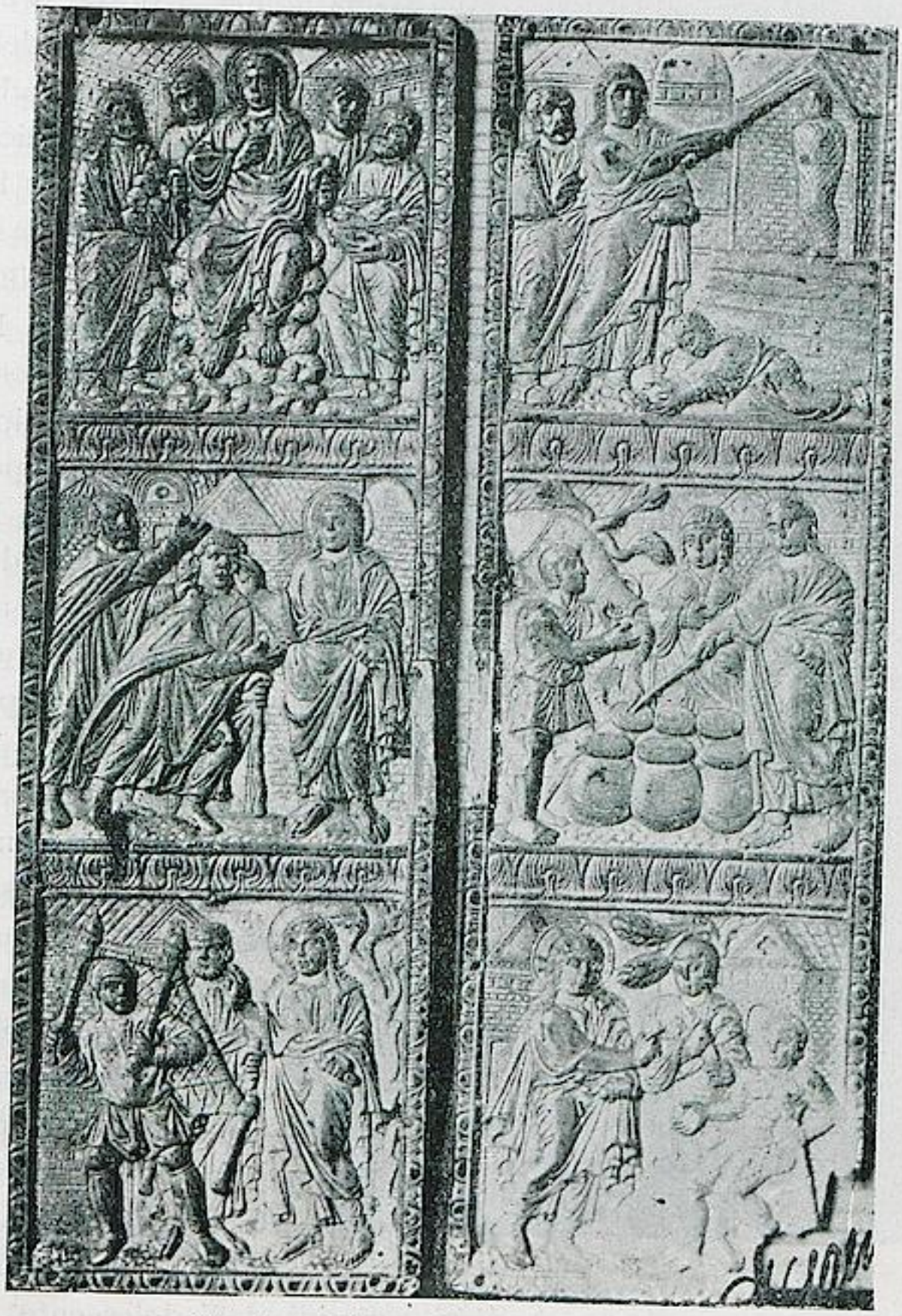


Fig. 382 — Palermo. Cattedrale. Dittico sacro

medaglione (fig. 169),[1] senza la forte ossatura del capo, bensì

[1] De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1864, pag. 81; 1887, pag. 130. — Vedi anche la *Römische Quartalschrift*, 1888.

Fig. 383 — Berlino. Museo. Dittico sacro

con i capelli corti, fitti e crespi, la barba tonda e breve. Per la decrepitezza dell'arte si è scemata la potenza naturalistica del ritratto; per la barbarie invadente si è perduta la nobiltà del filosofo; per la devozione religiosa adorante il principe della Chiesa, l'apostolo non ha più la popolana energia del pescatore delle anime. Sembra un duce goto, che alzi imperioso la destra per raccontar le vittorie dal trono elevato nel tempio. Non è possibile confondere queste forme di un'arte decadente con quella che tende a rinnovarsi, e ricerca tormentosamente l'espressione, il carattere, la vita. Qui è la paralisi dell'arte, non gli slanci súbiti o timidi dell'adolescente; e, d'altronde, in niun tempo mai si è avuto il contrasto di antiche forme ampie e strette, d'abilità tradizionale e consueta nel rendere le men caratteristiche della figura umana e di inabilità nel riprodurre le più vive. Quando si scolpiva

la statua di Carlo di Angiò, ora nel palazzo de' Conservatori (statua messa dal Wickhoff a confronto del San Pietro), con grande difficoltà si formava nel marmo o con lastre battute di rame una statua al naturale o maggiore del naturale, e lo sforzo è evidente nelle parti e nei loro rapporti geometrici con l'insieme: era un arduo lavoro d'architettura che toglieva all'artista la spontaneità dimostrata nelle sculture di piccole dimensioni, mentre nel San Pietro ancora la figura umana non si assoggetta alle squadre e ai compassi, e il volume del corpo si disegna naturalmente grandioso.

Fig. 384 — Berlino. Museo. Dittico sacro

Anche nei rilievi a scultura perdette nei bassi tempi le sue salde forme, il suo equilibrio. Al tempo di Costantino vi sono sarcofagi che serbano ancora una certa grandiosità, quello, ad esempio, entrato da pochi anni nel Museo Lateranense (fig. 176). Nel mezzo è il Buon Pastore, verso cui si volgono le aspirazioni

della donna seduta a destra, presentata dalla Chiesa in guisa di orante, e del coniuge suo, che le fa riscontro a sinistra, un filosofo *inter Sanctos*.[1] Ben più complessi sono il sarcofago del Laterano con l'istoria di Giona, che ha le figure distribuite secondo forme pittoriche (fig. 179); e l'arca del tempo costantiniano nello stesso Museo (figg. 181, 57 e 58), rappresentante il Cristo in cielo, Pietro che riceve con le mani velate la legge, e Paolo che leva le mani verso l'Altissimo. Un giovane che tiene steso un velo sul capo figura il cielo; accanto, Abramo sta per compiere il sacrificio; Gesù è condotto innanzi a Pilato; e ne' fianchi dell'arca, sullo sfondo di sacri edificî, di basiliche e di battisteri, è espressa la negazione di Pietro apostolo, Mosè in atto di percuotere la rupe, l'emorroissa supplice a' piedi del Cristo. A questi sarcofagi ne succedono altri in cui le figure sono disposte in due piani, e fra le teste de' personaggi d'ogni piano appaiono le altre dei personaggi del secondo; e le figure volgono l'una all'altra i profili in modo da farsi riscontro coi loro lineamenti. Non abbiamo più vere e proprie composizioni, ma rassegne di figure bibliche o sacre, tutte diritte, l'una piantata accanto all'altra, stringentisi, assiepate. Non si compone più, si classifica, si affollano figure che devono dir tutto, esprimer tutti gl'insegnamenti della Chiesa e le dottrine dei Santi Padri, riassumere il maggior numero di avvenimenti cristiani in fretta e furia, nel minimo spazio. Le immagini

---

1 Bibliografia sui sarcofagi cristiani:

Le Blant, *Les ateliers de sculpture chez les premiers chrétiens*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, III° année, 1883, Paris; Grousset, *Un sarcophage chrétien inédit*, in *Mélanges* c. s.; Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke in christlichen Museum des Laterans*, Leipzig, 1890; Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, Paris, 1878; Grousset, *Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens* (*Catalogue des sarcophages chrétiens de Rome qui ne se trouvent point au Musée du Latran*, Paris, 1885; (*Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, fasc. 42); Garrucci, *Storia*, vol. V, 1879; De Rossi, *Roma sotterranea cristiana*, III, Roma, 1877; Brownlow e Northcote, *Roma sotterranea*, I, Londra, 1869; Kraus, *Roma sotterranea*, Friburgo, 1879; Apell, *Monuments of early Christian Art*, London, 1872; Barbier de Montault, *Musées et Galeries de Rome*, Rome, 1870; V. Schultze, *Archäologische Studien über altchristlich. Monumente* (VIII: *Die altchristl. Bildwerke des Museo Kircheriano in Rome*), Wien, 1880; De Waal, *Katalog. der Sammlung altchristl. Skulpturen und Inschriften im Campo Santo*, 1892; Le Blant, *Les sarcophages chrét. de la Gaule*, Paris, 1886.

sembrano rincorrersi, fuggire in rassegna attraverso una lanterna magica. Già ai tempi di Diocleziano appariva questo

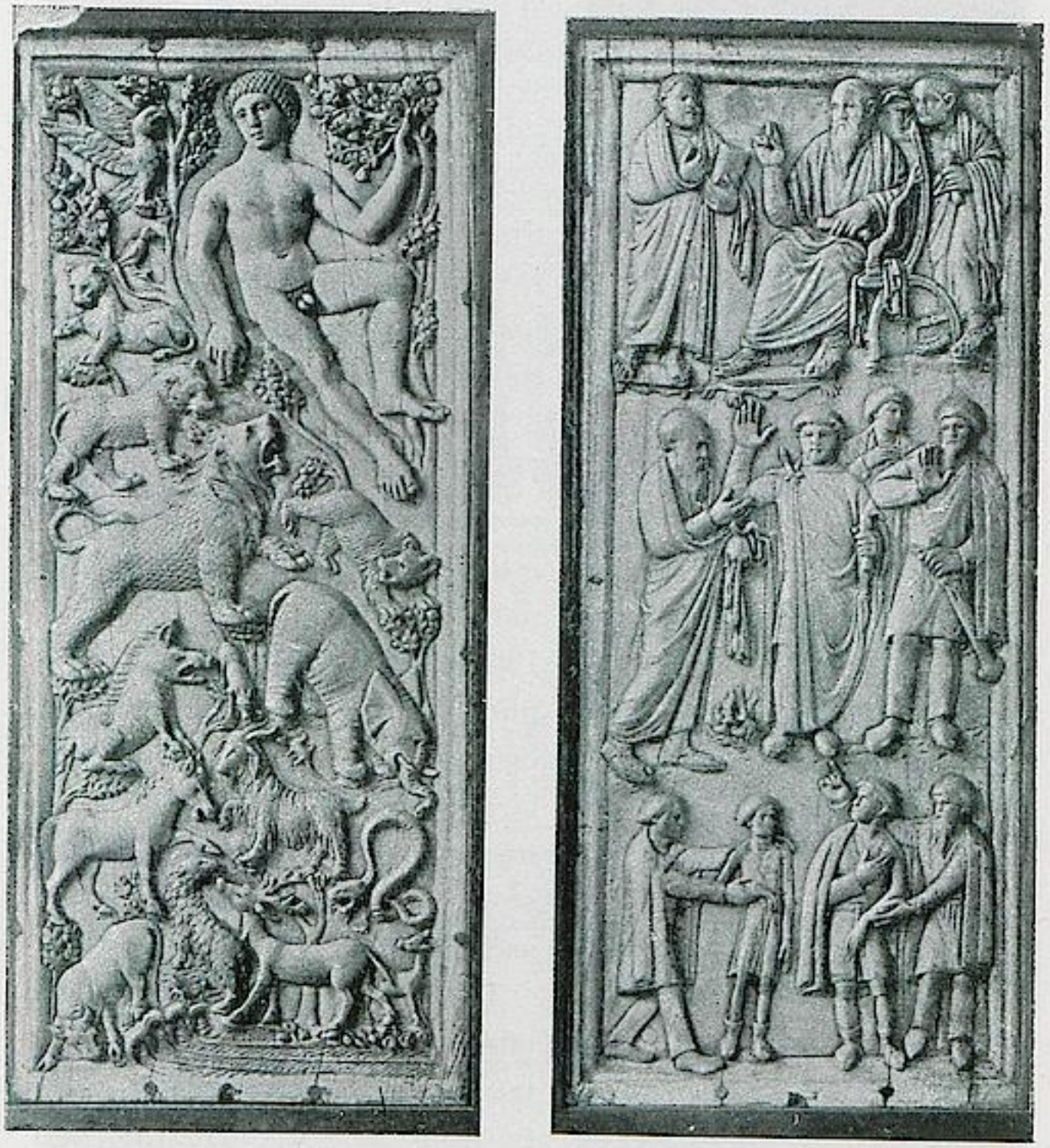


Fig. 385 — Firenze. Museo Nazionale. Dittico sacro

bisogno di sovraccaricare, come gli spettatori nei giuochi pubblici dati da questo imperatore venivano quasi soffocati dalla grande quantità di fiori che si gettavan loro. L'arte subì una specie di soffocazione nel IV e V secolo; le sue parole sonarono tra i colpi dello scalpello in una concitazione strana.

Fig. 386 — Firenze. Museo Nazionale
Frammento di dittico dalle cinque parti

Nei sarcofagi del Laterano si possono distinguere parecchie specie artistiche. La prima è rappresentata da uno dei più semplici e più antichi sarcofagi cristiani (n. 163), con la faccia anteriore divisa in tre scompartimenti (fig. 170): nel mezzo vi è la defunta col libro della vita nelle mani e accompagnata dai Santi nel cielo; ad ogni lato, il Buon Pastore tra gli olivi del Paradiso, sogguardante la sua pecorella, con un'espressione di tenerezza, quale abbiamo veduto nella celebre statuetta del Buon Pastore nel Laterano. La semplicità della composizione e della disposizione, la fattura ancora larga e classica, senza uso di trapano, ci fanno attribuire questo frammento di sarcofago al secolo III.

La seconda specie, bella di effetti pittoreschi, è rappresentata dal sarcofago (fig. 179) che fu disegnato dal Peruzzi nel suo libro conservato nella Biblioteca di Siena, notevolissimo per le piccole proporzioni delle figure, per la interruzione de' piani, che distinguono i due ordini di bassorilievi a scopo di dar luogo a rappresentazioni varie di paese. Il sole splende nell'alto e il vento si leva dietro un monte, battendo le ali, soffiando il

turbine che trasporta a furia un naviglio. Giona è gettato da un marinaio nelle fauci dell'enorme pistrice, animale fantastico

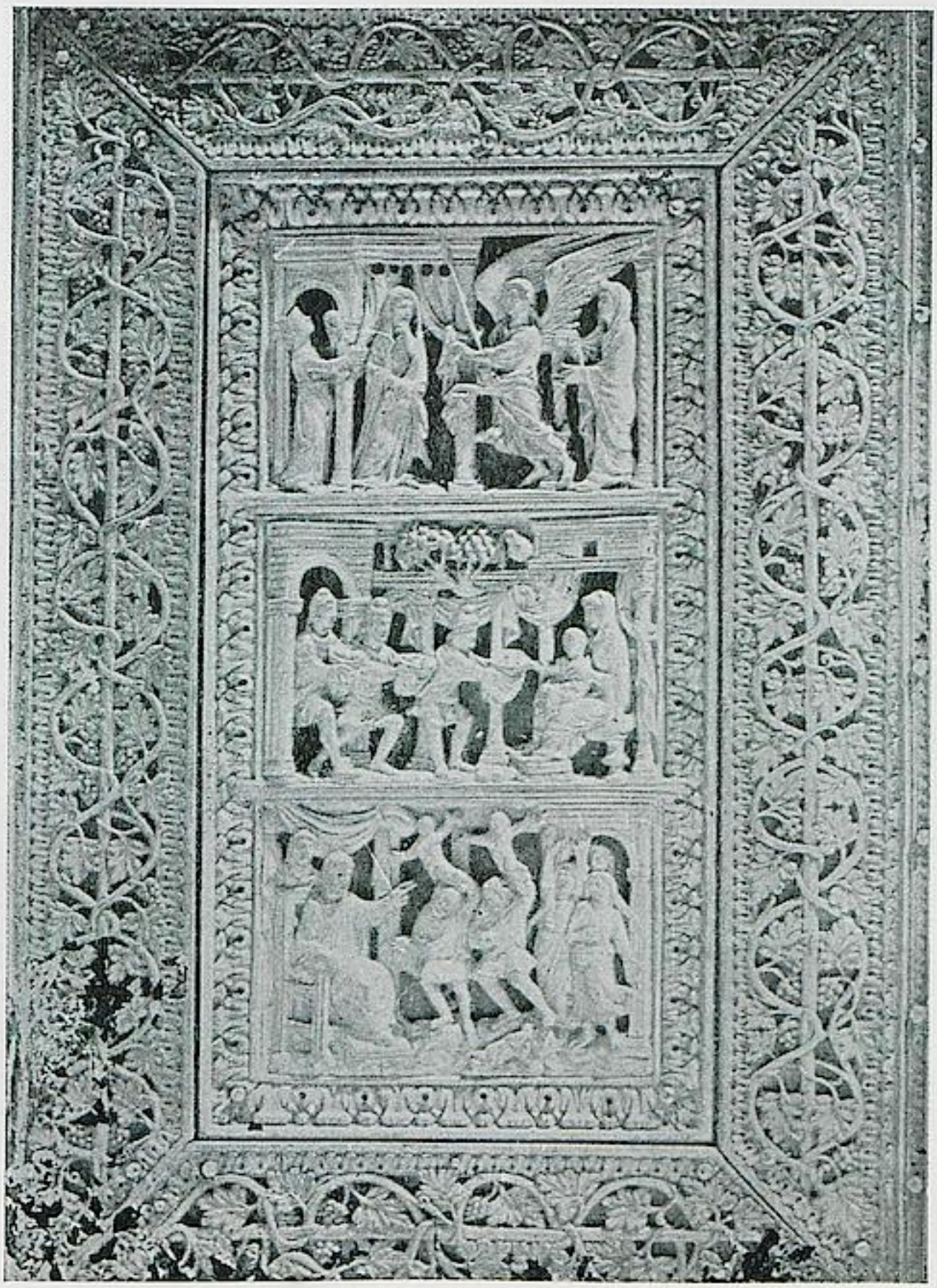


Fig. 387 — Milano. Cattedrale. Coperta eburnea di libro

tratto dalle rappresentazioni di Andromeda, e da questo rigettato sulla riva, dove riposa all'ombra della cucurbita.

Sulle onde va la nave di Noè; sul lido, da una parte, sta un pescatore con la canna, e da quella opposta un altro

Fig. 388 — Milano. Cattedrale. Dittico dalle cinque parti
Coperta di un Evangelario

che dà un canestro pieno a un fanciullo. Nel piano superiore si vedono Mosè che batte la rupe; il Buon Pastore, vigile custode, innanzi alla sua capanna; la resurrezione di

Lazzaro. Il terreno sparso di lumache, lucertole, granchi marini; la cicogna a destra, che cerca i pesci per suo nutrimento,

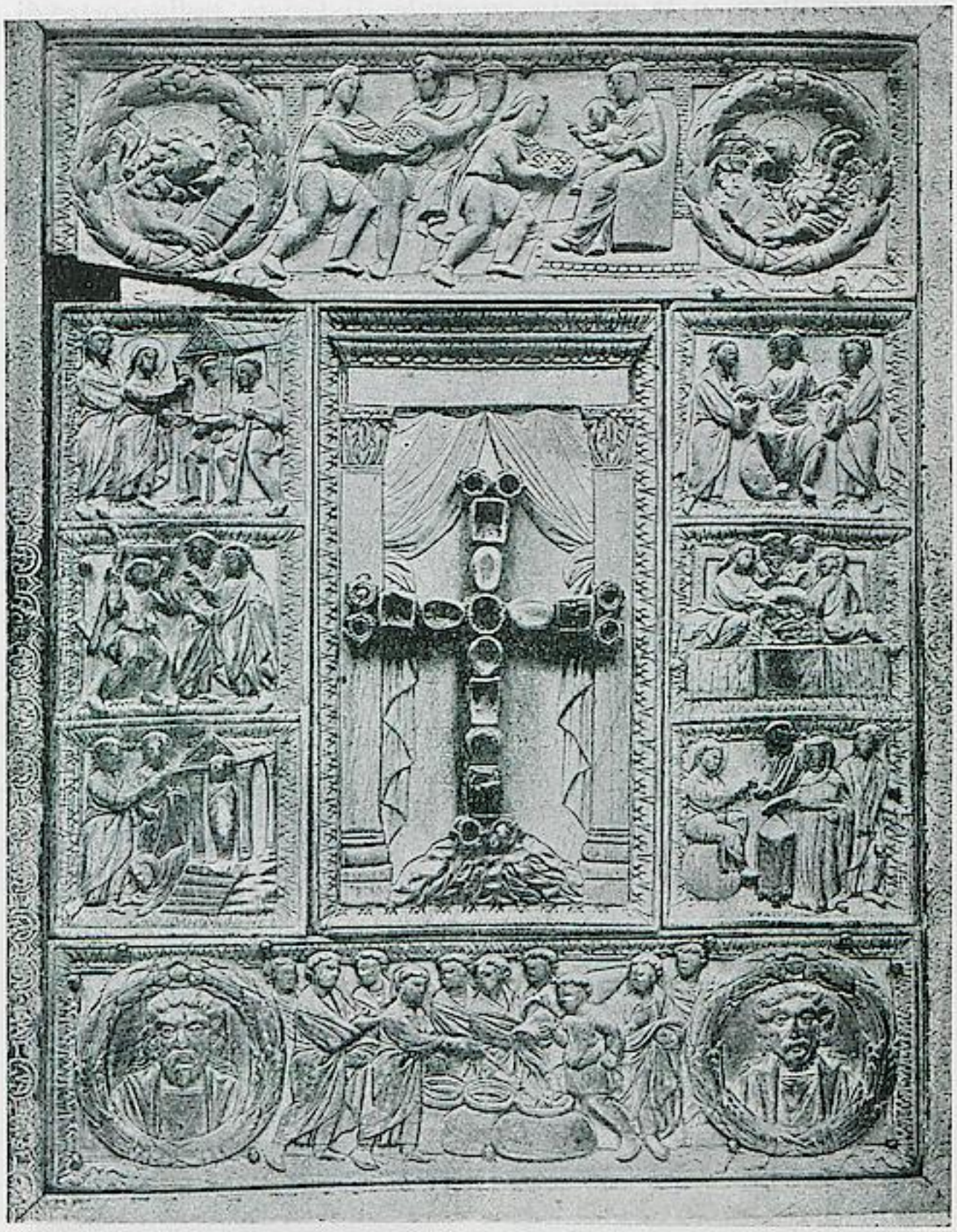


Fig. 389 — Milano. Cattedrale. Dittico dalle cinque parti
Coperta di un Evangelario

e molti altri particolari, dimostrano come lo scultore di quest'elegia cristiana espressa in un sarcofago curasse minuziosamente di rendere il vero. Affine per molti caratteri

è l'altro sarcofago lateranense (fig. 180), in cui sono rappresentati i miracoli della guarigione dei ciechi, dell'emorroissa, del paralitico, e la entrata trionfale di Cristo nella porta di Gerusalemme.

Una terza specie è propria di uno scultore ornamentale, che dispone le sue figure a stiacciato sopra un piano a traforo, ed è quello rappresentato nel sarcofago (fig. 177). Il Buon Pastore figurato da lui non è un villico, ma un

Fig. 390 — Milano. Cattedrale. Dittico sacro

romano de' tempi aureliani. Lo scultore non sa mettere in abbandono le sue abitudini. Psiche va tra i pampini; un

fanciullo sospende una fistula a un tronco di vite; la base, su cui s'erge il Pastore, nel mezzo, è ornata da due grifi affrontati con un tripode tra essi.

Infine una quarta specie, la più numerosa, è rappresentata dapprima dal sarcofago lateranense (fig. 181), e poi

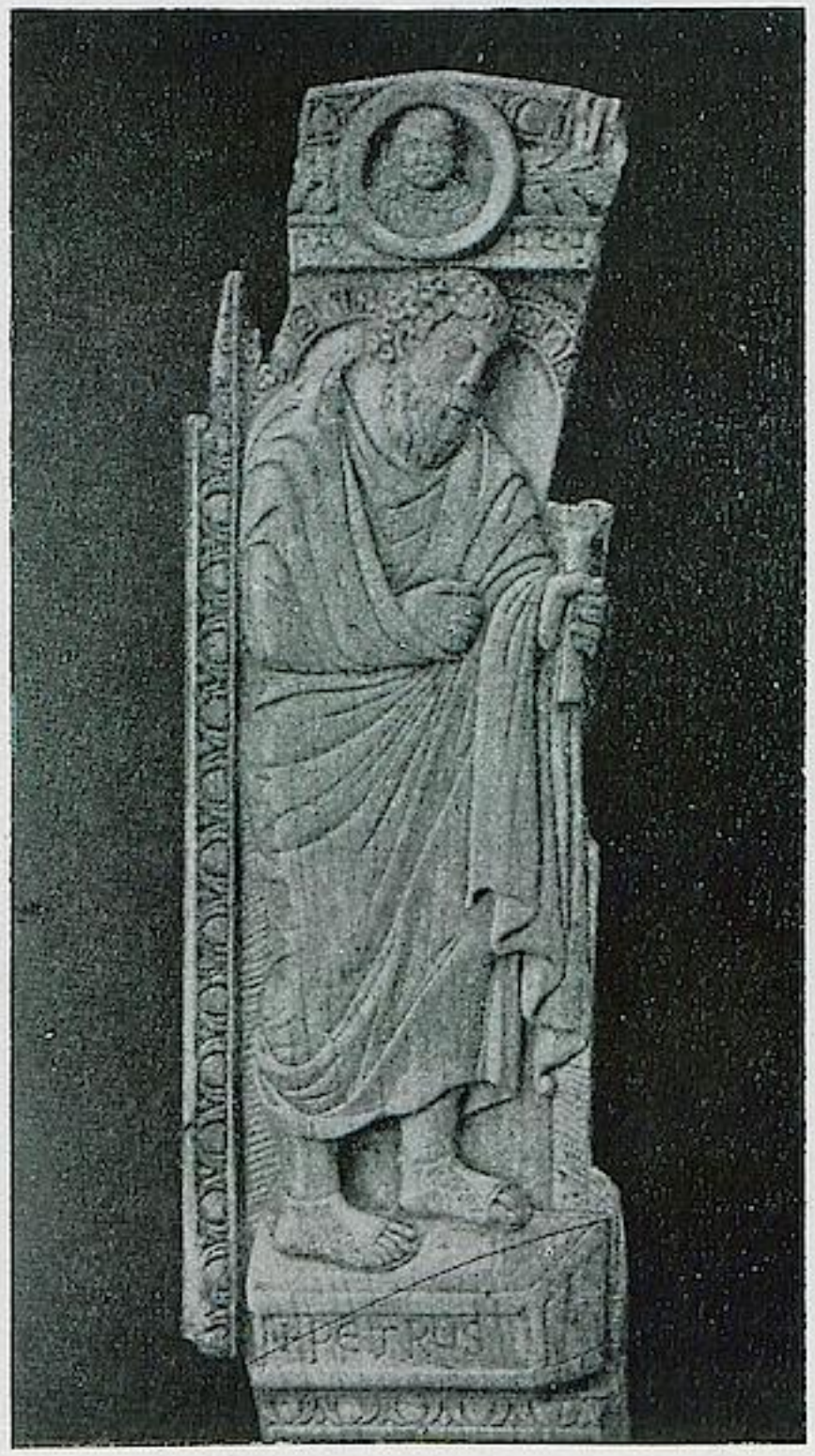


Fig. 391 — Bologna. Museo Civico. Tavoletta d'avorio

dagli altri qui pure riprodotti (figg. 182-192). Da quel primo esemplare le figure scolpite si scostano sempre più, col

moltiplicarsi delle convenzioni: parte stanno in alto rilievo nel primo piano d'ognuno dei due ordini in cui è distinta la faccia principale del monumento, le altre appaiono tra l'una testa e l'altra delle figure in rilievo, come schiacciate contro il muro di fondo. Talvolta, ne' più antichi, si vedono le figure in tre piani, poi in due, infine in uno solo, e talvolta la massa del fondo è appena rilevata dal piano verticale, in attesa che il frettoloso scultore vi tracci un profilo. Le figure de' primi piani nel sarcofago tipico (figg. 181, 57 e 58) sono disegnate largamente, con facilità, con belle curve ne' drappeggiamenti; e le altre de' secondi piani si muovono, gestiscono, prendono parte alla scena, non sono incassate nel fondo. I tipi delle teste nello stesso sarcofago, quando si eccettui quella di Pilato, imitazione d'una statua sedente d'imperatore, hanno un'espressione fiacca e melensa, anche per gli scuri a colpi di trapano ne' lagrimatoi, nelle nari, negli angoli delle labbra. Le teste sono allungate, con prominenti zigomi, la canna nasale è grossa, le labbra son semiaperte, il mento tondeggia, tanto da ricordare il grande busto capitolino de' bassi tempi (n. 8). Però dal tipico sarcofago lateranense agli altri della scuola il peggioramento s'accresce col tempo: gli zigomi s'ingrossano e le guance si gonfiano in modo non simmetrico, per il tentativo degli inabili scultori di rendere alcune leggi del bassorilievo in quelle figure che sono quasi a tutto tondo, per la incapacità di ottenere scorci pittorici. I buchi del trapano ne' lagrimatoi disturbano e distraggono l'effetto della luce negli occhi, che pure non sono intatti bulbi, secondo il modo classico, ma portano indicati i segni dell'iride e della pupilla, ora con cerchietti, ora con mezze lune. Lo sguardo divien losco, le bocche si slargano come per disgusto o per amarezza; le vestimenta, i capelli divengon brucati.

A partire dal sarcofago riprodotto nella figura 181 gli altri si possono classificare come posteriori e progressivamente peggiorati, compreso quello tanto vantato dal De Rossi (fig. 176);

e tutti trovano riscontro per tecnica col Buon Pastore scopertosi alla Porta Ostiense (fig. 22), ora nel Museo Capitolino, e

Fig. 392 — Parigi. Museo del Louvre. Tavoletta d'avorio

con i sarcofagi pagani di Roma, col grandissimo (n. 45) del Museo Capitolino, con l'altro (n. 28) dello stesso Museo, e

infine con uno, ivi esistente, che rappresenta il ratto di Proserpina.[1] Anche il sarcofago di Adelfia, nel Museo di Siracusa (fig. 183), e quello di Giunio Basso, nelle grotte vaticane (fig. 182), appartengono al gruppo che abbiamo descritto. Il primo figura nel prospetto parecchie scene del Vecchio e Nuovo Testamento, e nel centro, in un clipeo a conchiglia, Adelfia e il conte Balerio suo sposo, i cui nomi sono indicati dalla cartellina ansata del coperchio:[2]

[H]IC ADELFIA C[LARISSIMA FEMINA]
POSITA COMPAR | BALERI COMITIS

---

[1] La figura 184 ha i due ritratti, nel clipeo centrale a conchiglia, moderni: nel piano superiore, le scene della resurrezione di Lazzaro, della moltiplicazione dei pani e dei pesci, del sacrificio d'Isacco, della guarigione del cieco nato, di Pietro che rinnega il Maestro, di Dio che dona spiche ad Adamo e un agnello a Eva; nel piano inferiore, Mosè che si leva i calzari, la guarigione dell'emorroissa, il prodigio dell'acqua mutata in vino, Giona, Daniele nella fossa e Abacuc che gli offre de' pani, Mosè tra gli ebrei ribelli, Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe.

La figura 185, di un sarcofago abbozzato, ha un medaglione centrale con l'immagine di due sposi: a sinistra, la resurrezione della figlia di Giairo, Dio che dà ad Adamo le spiche e a Eva l'agnello; a destra, il miracolo dell'acqua mutata in vino, la moltiplicazione de' pani, la resurrezione di Lazzaro; nella zona inferiore, l'adorazione dei Magi, la guarigione del cieco, Daniele nella fossa e Abacuc, Cristo il quale dice a Pietro che sarà rinnegato, Mosè tra i ribelli e quindi che batte la rupe.

La figura 186, nella cattedrale d'Ancona, rappresenta Cristo sulla rupe, con l'emorroissa ai piedi, e intorno gli apostoli.

La figura 187, Mosè tra i ribelli, e in atto di fare spicciar l'acqua dalla rupe.

La figura 188, il sacrificio d'Isacco, il miracolo del cieco, la resurrezione della figlia di Giairo.

La figura 189, le due defunte ascoltando le spiegazioni del filosofo.

La figura 190 riproduce la fronte d'un sarcofago divisa in cinque compartimenti: nel mezzo un'abside sormontata dal sole e dalla luna, e sotto di essa, tenuta dal rostro d'un uccello, la corona del labaro, la quale ha inscritto il monogramma costantiniano, e adorna un'asta con un braccio trasverso a croce. Le colombe posano sul braccio, e sotto di esse stanno le guardie del sepolcro, una vegliante, l'altra dormente. A destra, nel compartimento con architrave, Gesù s'avanza condotto da un soldato verso il tribunale di Pilato, il quale, assistito da un assessore, siede appressando la mano sinistra alla guancia e rivolgendosi altrove, mentre un familiare con patera ed orciuolo sta per versare l'acqua perchè il giudice si lavi le mani. Nei compartimenti a sinistra, Gesù coronato da un soldato del preside romano, e il Cireneo che porta la croce. Notansi gli Eroti nelle due volte a tetto, distesi in uno de' lati, cogliendo uva nell'altro.

La figura 191 riproduce la fronte d'un sarcofago, simile al precedente, dove gli olivi coi rami intrecciati fanno l'ufficio di volte a tetto: gli uccelli stanno tra i rami e i loro nati nel nido. Nel mezzo il monogramma come sopra; a sinistra Abele che offre a Dio un agnello, e dietro a lui Caino col manipolo di spiche; poi Pietro tra due sgherri; a destra Paolo con un soldato che sta per sguainare la spada, e quindi Giobbe sopra faldistorio e la moglie che si tura le nari.

La figura 192 riproduce il ratto di Elia, che dà il manto a Eliseo, mentre due fanciulletti assistono al prodigio.

[2] E. Maucieri, *Guida di Siracusa*, Siracusa, 1897.

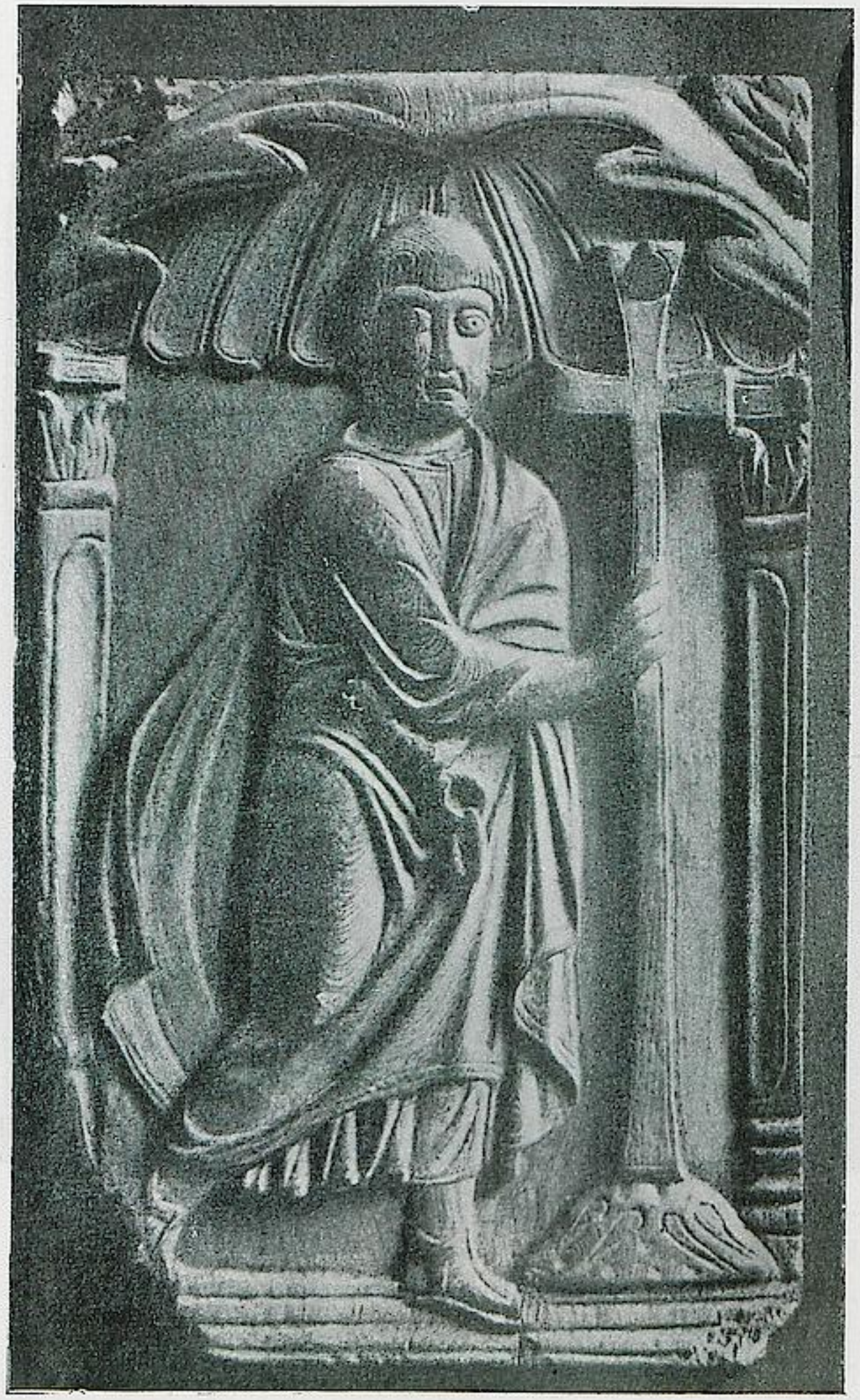


Fig. 393 — Roma. Collezione Stroganoff. Tavoletta d'avorio

Il secondo, di marmo pario (fig. 182), reca un'iscrizione, che data la morte di Giunio Basso, prefetto di Roma, divenuto cristiano negli ultimi momenti di sua vita, all'anno 359.[1]

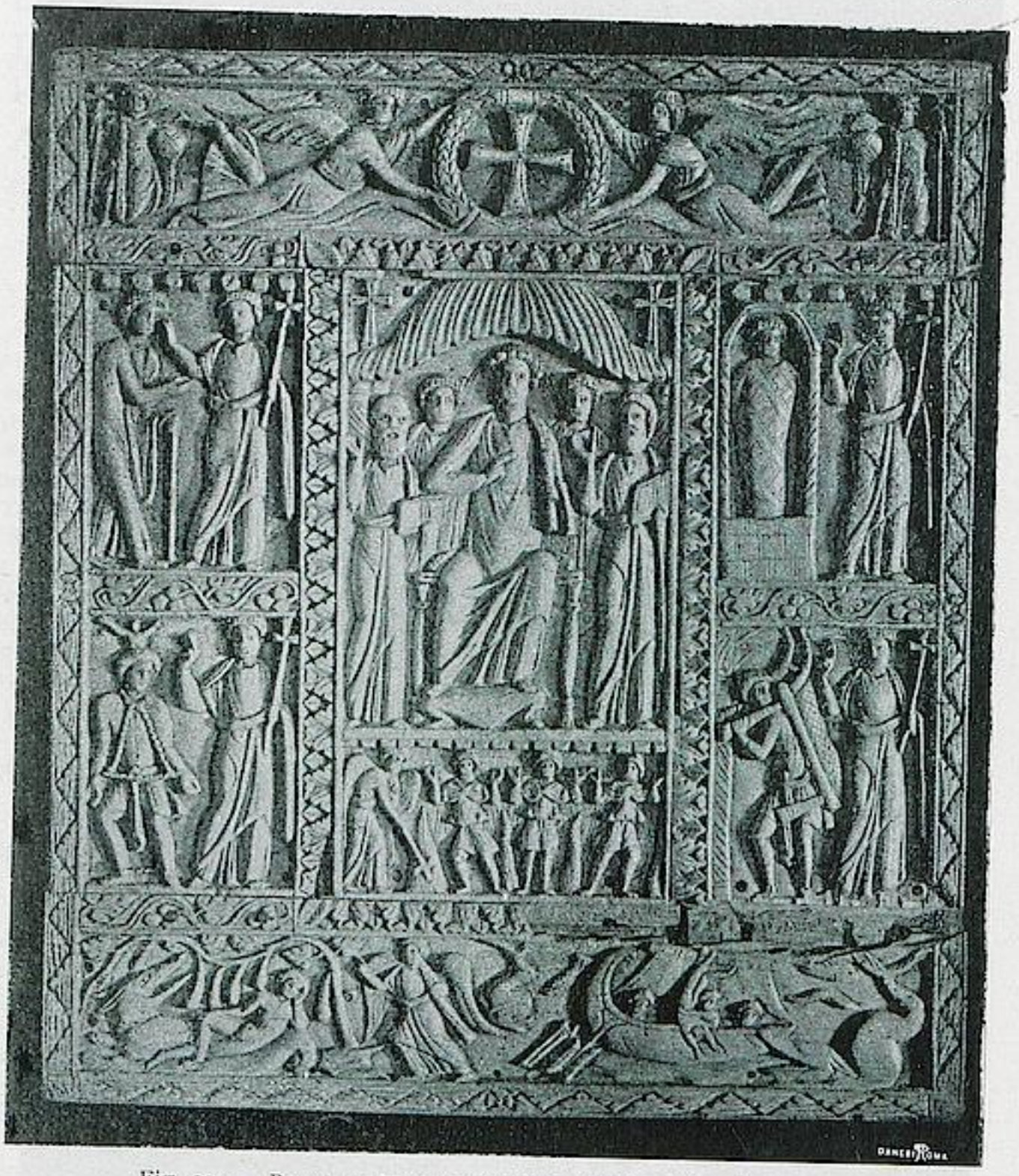


Fig. 394 — Ravenna. Museo Nazionale. Dittico dalle cinque parti proveniente da Murano

Dai sarcofagi romani agli altri di diverse regioni vi è una differenza notevole, quasi che già si disegnassero nelle formule, negli ornamenti, nelle figurazioni le caratteristiche

[1] Grisar, in *Römische Quartalschrift*, 1896, pag. 311-333.

locali. Quello di Spalato (fig. 178) mostra il dominio dell'elemento architettonico, come altri sarcofagi emiliani,[1] esempio quello qui riprodotto del Museo lapidario di Modena (fig. 217). Nella Gallia vi sono due tipi di tombe scolpite nei

Fig. 395 — Berlino. Museo. Pisside d'avorio

primi secoli cristiani, quello del sud-est e l'altro del sud-ovest:[2] i sarcofagi d'Arles hanno la cassa in forma di parallelogramma e il coperchio a mo' di squadra messa sul limite del suo lato più lungo; gli altri di Rhodez, di Tolosa,

[1] Lucas Jelic, *Das Coemeterium von Manastirine zu Salona und der dortige Sarkofag des Guten Hirten* (*Römische Quartalschrift*, 1891, pag. 266-283).

[2] Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, Paris, 1878.

Fig. 396 — Londra. British Museum
Frammento di una tavola d'avorio

di Bordeaux hanno il coperchio curvo; in Africa sono sormontati da un tetto a due versanti. E i soggetti stessi mutano da luogo a luogo: Sant'Agostino ci dice che era inibito ai fedeli di rappresentare l'immagine di Dio nelle chiese, mentre in alcuni luoghi non doveva conoscersi tale divieto, trovandosi ad esempio in un sarcofago di Siracusa, sopra la roccia percossa da Mosè, la testa colossale del Signore. Già ne' sarcofagi pagani della Grecia e di Roma vi erano differenze che continuarono con riduzioni e varianti nelle tombe cristiane: [1] i sarcofagi greci erano più monumentali, meno carichi di ornamenti e di figure, senza i grandi contrasti di luci ed ombre; i sarcofagi romani, invece della ricca cornice architettonica, hanno semplici e lisci listelli, ma sviluppatissima la decorazione del corpo. I sarcofagi greci erano posti sopra terra, ed erano ornati da ogni parte; i romani, nella camera mortuaria, appoggiati al muro, secondo l'uso generale italico e quello particolare degli etruschi. I cristiani dapprima li addossarono alle pareti

[1] Vedi Fr. Matz, *Archaelogische Zeitung*, Berlin, 1873 (*Sarkofag aus Patras*).

dei vestiboli, li collocarono dentro i nicchioni dei cubicoli, li infossarono nelle pareti di tufo; e quando li esposero all'aperto, li collocarono entro edicolette, o sotto portici, così come nel medio evo si misero le arche de' Glossatori a Bologna entro un *tegurium*, e i sarcofagi, tra cui quello detto del profeta Eliseo, nel sepolcro di Braccioforte a Ravenna.

Alcuni sarcofagi pagani furono usati da' cristiani, quando non avevano un carattere troppo spiccato di paganesimo.

Fig. 397 — Londra. British Museum. Parte di teca eburnea

Uno tra gli altri si può vedere nel Museo Capitolino, strigilato e con grifi affrontati nelle facce laterali, mentre ai lati della faccia anteriore sono i genietti funebri con le faci riverse, e nel mezzo della medesima il Buon Pastore con l'agnello sulle spalle.

Nei sarcofagi intagliati in materia durissima, come il porfido, l'arte si manifesta meno chiaramente, tutta intenta a vincere le difficoltà del lavoro. I due del Museo Vaticano, quello di Sant'Elena imperatrice proveniente dal mausoleo di quest'Augusta nella via Labicana e l'altro delle figlie di Costantino nel mausoleo di via Nomentana, ne attestano del grande uso del porfido fatto al tempo di Costantino;[1] e il

[1] E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino*, lib. VII.

primo anche di un'abilità veramente straordinaria nello scultore (figg. 172 e 175), nel rappresentare i genietti reggenti festoni di quercia, e due leoni stesi, pure sulla copertura dell'arca, ruggenti per dolore. Le sculture dell'arca delle figlie di Costantino (fig. 171) sono al confronto molto grossolane. Quei putti fregiati di collane con *bulla,* vere maschere, che pestano i tondi enormi chicchi dell'uva, o ne riempiono corbe, o distaccano i grappoli dai grandi arabeschi a foglie d'acanto; quegli arieti senza forma più; quelle teste coronate di pampini, insignificanti: tutto dimostra la goffaggine, il grandissimo stento dello scultore. Nell'arca di Sant'Elena, l'alloro, la quercia sono resi con verità; ogni cosa trova il suo carattere; mentre nell'altra delle figlie di Costantino i piani troppo larghi e grandi distruggono l'imagine della realtà; in quella il porfido or tirato a liscio, or no (come si vede nei due busti, muliebre, uno diademato, l'altro laureato) consente una certa varietà di effetti; nell'altra tutto si confonde nella liscezza, sotto alla lustratura. Altre sculture di porfido de' bassi tempi, ornamento forse d'un arco di trionfo, sono i guerrieri abbracciati presso la Porta detta della Carta a Venezia (fig. 166), e gli altri simili nel Museo Vaticano.

Pochi autori di sarcofagi ci sono noti: MAETIVS APRILIS statuario, ricordato in un epitaffio del cimitero di Priscilla, trascritto dal Boldetti, con i segni della sua professione: un martello e uno scalpello. Nella pietra sepolcrale di *Exuperantius* sta una sega da marmi; un martello, una squadra e altri strumenti sono indicati al disotto del nome di *Crescentius, Aur. Vincentius, Laurentius.* In un vetro dorato pubblicato dal Garrucci scorgonsi parecchi scultori intenti a operazioni diverse. Nel sepolcro esistente in Urbino, d'uno scultore di sarcofagi, Eutropio, questi si vede coi garzoni della bottega intento a trapanare per il suo proprio figlio, che fu pure scultore, un'urna strigilata con teste leonine nella faccia principale. Sulla base d'una statua del IV o del V secolo, ora perduta, già nella chiesa di San Grisogono in

Trastevere, leggevasi: *H. Tertullus de arte sua ecclesiae donum posuit.* [1]

I sarcofagi di Ravenna ora hanno il coperchio a botte, con lastre di pietra sovrapposte l'una all'altra, rotondate come squame, simili alle occhiute penne del pavone, nella maniera detta *pavonacea* da Plinio; ora un tetto a versanti, con embrici o tegole, e ornamenti agli angoli, detti orecchioni o

Fig. 398 — Londra. British Museum. Parte di teca eburnea

corni. Tra i primi è veramente tipico il sarcofago di Santa Maria in Porto Fuori (fig. 196), ove vedesi il Cristo in cattedra accompagnato da Pietro con le mani velate e da apostoli acclamanti. Da quella scena disposta semplicemente sul nudo fondo della faccia anteriore del sarcofago all'altra simile del San Francesco di Ravenna (fig. 197) la differenza è già grande; le figure del Cristo e degli apostoli stanno entro nicchie fiancheggiate da colonne scanalate a spira, con capitelli corinzî e aventi tra gli archi foglie di vite con grappoli d'uva; il Cristo in cattedra e gli apostoli, con la bocca semiaperta, non hanno più anima, prendono come un'aria attonita; tutti eleganti, con lineamenti segnati accuratamente, con il drappeggio delle vesti facile, cadente in dolci

[1] De Rossi, *Bull. d'arch. crist.*, 1889, pag. 139.

curve. L'altro sarcofago evidentemente imitato da questo, pure nella chiesa di San Francesco in Ravenna (fig. 198), è peggiore assai, tanto nella decorazione come nella distribuzione delle figure, i cui lineamenti si sono arrotondati, l'aria dolce si è mutata in altra fissa d'ebete, le pieghe si son fatte grosse, girano intorno al corpo e lo fasciano, si stirano disotto alle rotule prominenti delle ginocchia, così che una piega de' manti s'arresta su di esse e un'altra scende più in basso. Affini a questo sarcofago sono gli altri del Duomo ravennate (due, riprodotti alle figure 200 e 202), benchè peggiorati: i panni divengon più grossi, le membra pesanti, le estremità maggiori; e la sproporzione s'accresce nelle membra delle figure. Nell'urna (fig. 200), il Cristo, col nimbo monogrammatico e un libro aperto nella sinistra, siede sopra

Fig. 399 — Londra. British Museum. Parte di teca eburnea

un trono posato sulla roccia dalla quale sgorgano i quattro fiumi, simbolo degli evangelisti, secondo San Paolino da Nola:

De qua sonori quatuor fontes meant
Evangelistae, viva Christi flumina. [1]

E la Chiesa greca cantava: « la fonte che scaturisce dall'Eden innaffia la Chiesa, giardino spirituale; la fonte si divide in

[1] *Sancti Paulini Nolani Episcopi, Poemata* (in MIGNE, *Patrologia latina*), pag. 61.

quattro fiumi, che sono i quattro Evangeli; il mondo ne è irrigato, l'umanità vivificata; e le nazioni venerano il regno di Cristo ».

Pure il sarcofago del Museo Nazionale in Ravenna (figg. 199, 194 e 195) si attiene in qualche modo al tipo di quelli, e

Fig. 400 — Londra. British Museum. Parte di teca eburnea

alquanto l'altro, detto d'Isaaccio, nello stesso Museo, quantunque i corpi delle figure si facciano grossi, le vesti ampie, tondeggianti; e l'artista ricorra più di sovente all'uso del trapano ne' capelli a riccioli. Si possono collegare a quest'arca e alle altre suindicate, quella di Sant'Apollinare in Classe (fig. 201), e finalmente anche quella nel sepolcro di Braccioforte, conosciuto come sarcofago del profeta Eliseo anche a' tempi di Fra Salimbene.[1] Nel centro della fronte v'è Cristo in trono, cinto di nimbo col monogramma costantiniano, un leone e un drago gli stanno prostesi ai piedi, in segno del trionfo sull'eresia; a destra e a sinistra due personaggi, forse gli stessi che si stringono le mani nell'aperta campagna, tra due abeti, rappresentati nella faccia laterale (fig. 193), allusivi forse alla leggenda,

[1] *Chronica Fr. Salimbene Parmensis ordinis minorum. Parmae, MDCCCLVII* (in *Monumenta Historica ad Provincias Parmensem et Placentinam pertinentia*, pag. 206).

ricordata dall' Agnello, dei due compari che invocarono, a malleveria di segreto prestito, il braccio forte del Signore. Certo qui non è espressa la Visitazione, come si è creduto: sono uomini i due, che si stendon le mani, ugualmente vestiti, con tunica e pallio ricadente dietro il corpo. Nella faccia opposta a questa del loro incontro è espressa la Annunciazione, secondo gli Evangeli apocrifi. Maria, come una Penelope ne' sarcofagi romani della decadenza, è in atto di filare la porpora per il velo del tempio, ed ha un paniere di vimini accanto; l'angiolo alato, chino verso lei, le porge il saluto. Nessun moto però sembra animare la figura di Maria, mentre l'angiolo, benchè piegato rigidamente verso di lei, esprime la missione datagli dal Cielo. È una delle prime volte che in un monumento ci appare l'angiolo alato. Nell'età eroica del cristianesimo gli angioli non sono distinti in alcun modo dagli uomini: le ali non li librano nello spazio, il nimbo non si volge intorno alle loro chiome. Ricordando poi le istorie bibliche, le visioni de' profeti, e quindi la dottrina degli angioli, formatasi anche sotto l'influsso persiano e della religione di Zoroastro, e intenti a tradurre l'Antico Testamento in modo letterale, i cristiani, per una interpretazione inesatta del passo della visione di Daniele, a cui Gabriele arrivò « subitamente volando », dovevano assegnare agli angioli le ali preste al volo. E alati ci appaiono l'angiolo che guida i Magi, nell'ambone di Tessalonica illustrato dal Bayet, e l'altro che assiste la Vergine, nel frammento scoperto dal padre Delattre a Cartagine. Sono due sculture del V secolo, l'ultima appartenente al periodo romano delle arche sepolcrali adorne di rilievi, ma incerte e incomplete rappresentazioni dell' angiolo, il quale pure, circa a quel tempo, come vediamo nel sarcofago ravennate, assume, alla pari di tante imagini del ciclo cristiano, i proprî attributi e una forma perenne. Il messo divino non è in aspetto di trionfatore, nè di guardia regale: è l'oratore cui si sono date le ali.

Nella quarta faccia del monumento (fig. 214) sono scolpiti un cervo e una cerva che bevono in un cantaro d'acqua, messa in evidenza dallo scultore col ricolmare il vaso come di spuma segnata a onde. I due animali, anche per la loro conservazione, superiore a tutte le altre parti dell'arca, mostrano come lo scultore sia da collocarsi tra i migliori del gruppo che sembra raccogliersi intorno ai tipici sarcofagi del San Francesco di Ravenna. Per l'espressione mite, l'agnello

Fig. 401 — Firenze. Museo Nazionale. Pisside d'avorio

nell'urna di Onorio (fig. 203) si può ricordare insieme con quei cervi, benchè il vello già si disegni in modo convenzionale.

Nei sarcofagi di Ravenna, [1] alla fine del V secolo e al principio del VI, si lasciano in disparte gli uomini e si scolpiscono agnelli, colombi, pavoni, vasi, monogrammi, croci. Animali e cose perdono il loro carattere, gli agnelli l'aspetto docile e sorpreso, i pavoni la bellezza, le architetture la solidità (figg. 204-215). Sembra che l'artista, trovata la materia

---

[1] Bibliografia sui sarcofagi ravennati:

BAYET, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient*, Paris, 1879; GARRUCCI, *Storia*, V, Prato, 1879; CIAMPINI, *Vetera Monimenta;* MARCO FANTUZZI, *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo*, Venezia, 1802; GIROLAMO FABBRI, *Ravenna ricercata;* ANTONIO TARLAZZI, *Memorie sacre*, Ravenna, 1852; RAHN, *Ein Besuch in Ravenna*, in *Zahn's Jahrbüchern*, 1868.

troppo massiccia, invano affannandosi a sprigionarne figure, forasse il marmo invece di scolpirlo, scavasse le superficie invece di spezzarle in molteplici piani. E tuttavia quelle forme misere d'arte rimasero a modello agli scultori del medio evo, come può vedersi nel frammento di plutei esistente nel chiostro del Santo a Padova (fig. 216).

Tutto diviene d'una regolarità stentata; le forme non si staccano più dal vivo de' piani, anzi vi si schiacciano. I principî di convenzione, rapidamente sostituitisi alla semplicità e alla libertà dell'epoca anteriore, già s'impongono e danno alla faccia dell'arte l'aspetto d'una mummia, o d'una sfinge, o d'una cariatide assira; alle attitudini delle figure, l'inverosimiglianza e il grottesco; agli edificî, entro cui le figure s'appiattano, la forma di sconnessi cestelli di vimini.

Tutti i sarcofagi, se si eccettuano i rari tipi più antichi, dovettero essere scolpiti da scultori ravennati o emiliani. Notisi il motivo dell'ornamento architettonico nei sarcofagi (figg. 203 a 218) somiglianti a quello della figura 217, comunissimo a molti altri dall'Emilia sino alla Dalmazia (fig. 178).

Fig. 402 — Pesaro. Museo Oliveriano. Pisside d'avorio

In un documento del V secolo, in una lettera di Teodorico al Senato, s'impara a conoscere il nome di Daniele, chiamato a lavorare in Ravenna. Cassiodoro riporta il rescritto

col quale il re goto, dopo aver lodata l'abilità di Daniele nella scoltura, gli conferisce privilegio di vendere agli abitanti di Ravenna le sue urne funerarie: « Artis tuae peritia

Fig. 403 — Pesaro. Museo Oliveriano. Pisside d'avorio

delectati, quam in excavandis atque ornandis marmoribus diligenter exerces, praesenti auctoritate concedimus, ut, te rationabiliter ordinante, dispensentur arcae, quae in Ravennati urbe ad recondenda funera distrahuntur, quarum beneficio cadavera in supernis humata sunt, lugentium non parva consolatio ». [1]

* * *

¶ Prima però che veleggiasse nelle tenebre d'un mare morto, l'arte si era arricchita di nuove idee, aveva accolto fiori odorosi di poesia, le leggende piene d'ingenuità, di candore, di fede che formarono i poemi popolari de' primitivi cristiani: gli Evangeli apocrifi. Questi si erano mescolati ai sinottici per la facilità con cui le genti accolgono il meraviglioso; e intanto nuovi campi si aprivano all'arte; e

[1] Cassiodori Senatoris, *Variae*.

il medio evo aveva già trovato il telaio su cui tessere la sua epopea.

Le due colonne anteriori del ciborio di San Marco a Venezia, forse preziosi ricordi dell'Istria, mostrano principalmente la mescolanza degli Evangeli sinottici ed apocrifi; sono monumenti che sembrano solenni termini dell'arte, i quali segnino la fine dell'età classica, l'inizio dell'età barbarica. Le colonne anteriori (figg. 219 e 246) sono tutte scolpite con istorie degli Evangeli, disposte in nove zone, ciascuna delle quali è ripartita da nove colonnine, su cui girano piccoli archivolti.[1] Le nove fasce che si stendono negli archetti recano iscrizioni latine, tracciate posteriormente, come può inferirsi dal fatto che la scritta in alcuni casi non corrisponde più alla rappresentazione. Ricordiamo, ad esempio, che nella zona di mezzo della colonna a destra, nelle due ultime nicchiette, si vede il Cristo passare su un panno steso a terra dal cursore di Pilato, che, secondo l'Evangelo apocrifo di Nicodemo, adorò Gesù, e lo invitò a entrare nel palazzo del preside, stendendo innanzi a lui il *faciale involutorium* (fig. 258) e dicendogli: « Va' sopra questo ed entra, perchè il preside ti chiama ».

Fig. 404 — Bobbio. Chiesa di San Colombano
Pisside d'avorio

[1] Bibliografia sulle colonne del ciborio di San Marco:

ZANETTI, *Della origine di alcune arti principali appresso i Viniziani*, Venezia, 1758; CICOGNARA, *Storia della Scultura*, I, capo 6°, pag. 417; SELVATICO, *L'Architettura e la Scultura in Venezia*, 1847; ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, II, 24, tav. CIII; DURAND JULIEN, *Trésor de l'Église de Saint-Marc à Venise*, Paris, 1862; GARRUCCI, *Storia dell'Arte cristiana*, VI; ZORZI, *Colonne storiate che sostengono il ciborio dell'altar maggiore*, nell'opera: *La Basilica di San Marco*, edita dall'Ongania; DOBBERT, *Ueber den Styl Nicola Pisano*; PAOLO TEDESCHI, in *Arte e Storia*, 1866, n, 30; DE VAAL, nella *Römische Quartalschrift*, 1887.

Tale rappresentazione continua nelle due nicchiette a sinistra della stessa zona, in cui si vede Pilato seduto innanzi a una tavola, e in alto, fuori da una finestra, sporgersi la moglie di lui (fig. 260). Anche in ciò lo scultore s'ispirava all'Evangelo di Nicodemo, ove si legge che la consorte di Pilato, mentre egli stava per dare il giudizio, gli fece sapere di aver sofferto molto nel sonno per causa dell'innocenza di Gesù. E intanto, dice la leggenda, i segni imperiali s'inchinavano innanzi al Cristo. Lo scultore, per rendere il racconto, nella nicchia che segue, piegò i labari innanzi al Redentore. Ebbene, a cominciare dalla scena di Gesù che avanza sulla sopravveste del cursore di Pilato, sino all'altra delle insegne che si curvano sulle nicchie, leggesi: « Traditur Christus militibus flagellatus ». Eppure non vi è traccia di flagellazione, e Cristo fu flagellato dopo che Pilato si lavò le mani. La iscrizione fu dunque apposta quando più non si conosceva il senso della rappresentazione. Anche nella scena della discesa di Cristo all'Inferno (fig. 266) si hanno tracce dell'Evangelo di Nicodemo, diffusosi nel V secolo: Cristo tiene per mano Adamo, a' cui piedi stanno Satana e il principe dell'Inferno, del quale quell'Evangelo riporta i colloquî e le rampogne. Lo scultore tradusse, nelle forme figurative, il tratto dell'Evangelo in cui si narra di Satana e il principe dell'Inferno colpiti da spavento ascoltando la voce di Gesù pari a quella de' tuoni e dell'uragano. La distinzione si trova pure in antichi autori ecclesiastici

Fig. 405 — Bobbio. Chiesa di San Colombano
Pisside d'avorio

e in altri scritti apocrifi; ed è evidente nella scultura in cui Satana si mostra in figura di demone, con occhi furiosi e la larga bocca come maschera scenica, mentre il principe dell'Inferno tiene intorno al capo un cerchio o una benda. Ancora una volta sembra che l'Evangelo di Nicodemo abbia ispirato lo scultore del monumento. Nella seconda fascia della colonna a destra, sotto la scritta: ASCENSIO CRISTI AD CELOS · APOSTOLIS CV MIRATIONE ASPICENTIBVS, si vedono, a destra e a sinistra del Cristo in gloria, due figure che si mettono le mani sul capo: non sono gli apostoli, secondo la scritta, ma Enoch ed Elia (figg. 267-269). Accanto ad uno di questi profeti si vede un uomo che porta la croce, e nemmeno esso è un apostolo; potrebbe supporsi che sia il ladrone, di cui l'Evangelo di Nicodemo dice: « Mentre Enoch ed Elia parlavano, sopravvenne un uomo recante sulle spalle il segno della croce ». I santi, al vederlo, gli domandarono chi fosse. Ed egli disse: « Io sono il ladrone crocifisso presso Gesù, che mi promise di accogliermi nel suo regno, e mi donò questo segno della croce, perchè l'angiolo guardiano del cielo mi permettesse d'entrarvi. Ei mi ha lasciato difatti entrare, e mi ha posto alla destra nel Paradiso ».

Ma oltre questi elementi tratti dall'Evangelo di Nicodemo, ne abbiamo altri che solo al principiò del VI secolo entrarono nel dominio dell'arte, tanto che il monumento si può ascrivere alla prima metà di quel secolo. Gli elementi nuovi a cui alludiamo si vedono nella zona superiore della colonna a destra, nella rappresentazione degli angioli (figure 270-272).

Al principio del secolo VI si sparsero gli scritti dello pseudo Dionigi l'Areopagita, che unì il finito all'infinito, l'inaccessibile e l'invisibile, per mezzo d'una gerarchia d'angioli. Prima della diffusione di quegli scritti, dalla semplice forma umana l'angiolo era giunto a quella delle statue eroiche, senza che l'arte cristiana prendesse a prestito le delicate

figure alate della Grecia, nè gli amorini che popolavano le delizie romane. Se talora un amorino antico si smarrì tra i simboli nuovi, rimase quale semplice forma decorativa, senza significato, senz'anima. Nulla della gaiezza e della

Fig. 406 — Roma. Museo delle Terme Diocleziane
Pisside proveniente dagli scavi di Nocera Umbra

eleganza dei classici genî nell'arte severa, nella solennità con cui il cristianesimo concepì dapprima i suoi angioli, secondo le tradizioni bibliche e gl'insegnamenti dei Padri. Quelle tradizioni però dovevano dar luogo a una distinzione degli angioli in classi, perchè sotto diversi aspetti già si presentarono nella Bibbia ai mortali, e diversamente gli artisti si erano studiati di rappresentarli. Ad esempio, nel *Rotulo di Giosuè* alla Vaticana, l'angiolo che dice a Giosuè di essere il principe dell'esercito del Signore, è vestito come un

centurione romano. Già Basilio il Grande e Gregorio Nazianzeno avevano ammesso differenti classi d'angioli; ma l'anonimo scrittore vissuto verso il secolo VI, non Dionigi giudice dell'Areopago d'Atene, come si credette, nel libro XV della sua *Gerarchia Celeste,* fece del Paradiso la corte d'un imperatore bizantino, traendo suo pro dai simboli delle immagini bibliche, nelle visioni dei profeti, di Ezechiele specialmente; e costituiti in ordini gli angioli, con funzioni e attributi diversi, li dispose in circoli concentrici nella volta del cielo. Come già Saturnino gnostico aveva creato tra Dio e il mondo un'immensa scala gerarchica di esseri immateriali; come Basilide aveva fatto intervenire alla creazione e alla conservazione degli esseri sensibili gli arcangeli, gli angeli e le dominazioni; come Proclo aveva gerarchizzata la religione ellenica; così lo pseudo Dionigi costituì le schiere degli spiriti vaganti tra il cielo e la terra, abilmente servendosi delle audacie degli gnostici, dei sistemi dei neoplatonici sulla religione ellenica, e riducendo tutte quelle dottrine in servizio della fede cristiana, col fonderle in un misticismo nuovo.

Il libro della *Gerarchia Celeste* dello pseudo Dionigi, tanto diffuso nel medio evo, apportò nell'arte i canoni desunti dalle interpretazioni metafisiche dei testi biblici, per opera di un filosofo alessandrino; ossia quelle forme concrete nella rappresentazione degli spiriti celesti, che racchiudono e nascondono le astrazioni sotto il velo della materia.

In questo libro gli esseri felici si dispongono intorno a Dio, e sono investiti dalla sua luce, che a mano a mano, allontanandosi dalla fonte, scema d'intensità e di calore. Nella rappresentazione della colonna non troviamo ancora tutte le forme designate dallo pseudo Dionigi per gli angioli, ma troviamo accanto alla Divinità la forma dei cherubini corrispondente alle astrazioni dell'anonimo filosofo: essi sono tutti coperti da ali e hanno ai piedi le ruote alate di Ezechiele, che lo scrittore designa come simbolo della

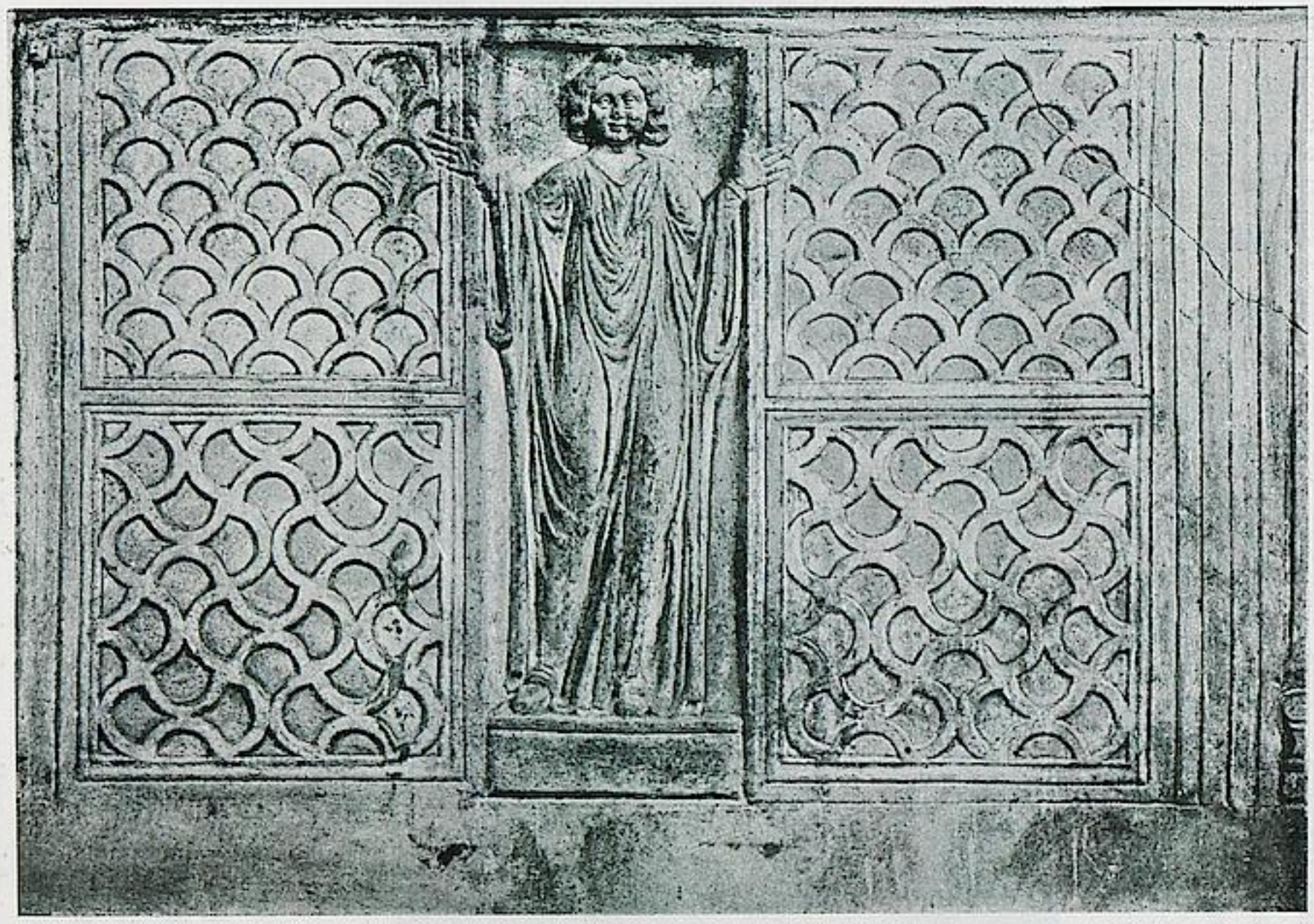


Fig. 407 — Roma. Sant'Agnese. Frammento di pluteo

energia con cui l'angiolo corre le regioni del cielo, eternamente in rivoluzione intorno al bene immutabile, qual satellite intorno al sole. Gli altri angioli, come i santi e come gli apostoli, tengono le mani velate in segno di adorazione: non hanno ancora la forma definita dallo pseudo Dionigi. Ciò fa sempre più ritenere il monumento come opera della prima metà del secolo VI, perchè gli elementi nuovi qui

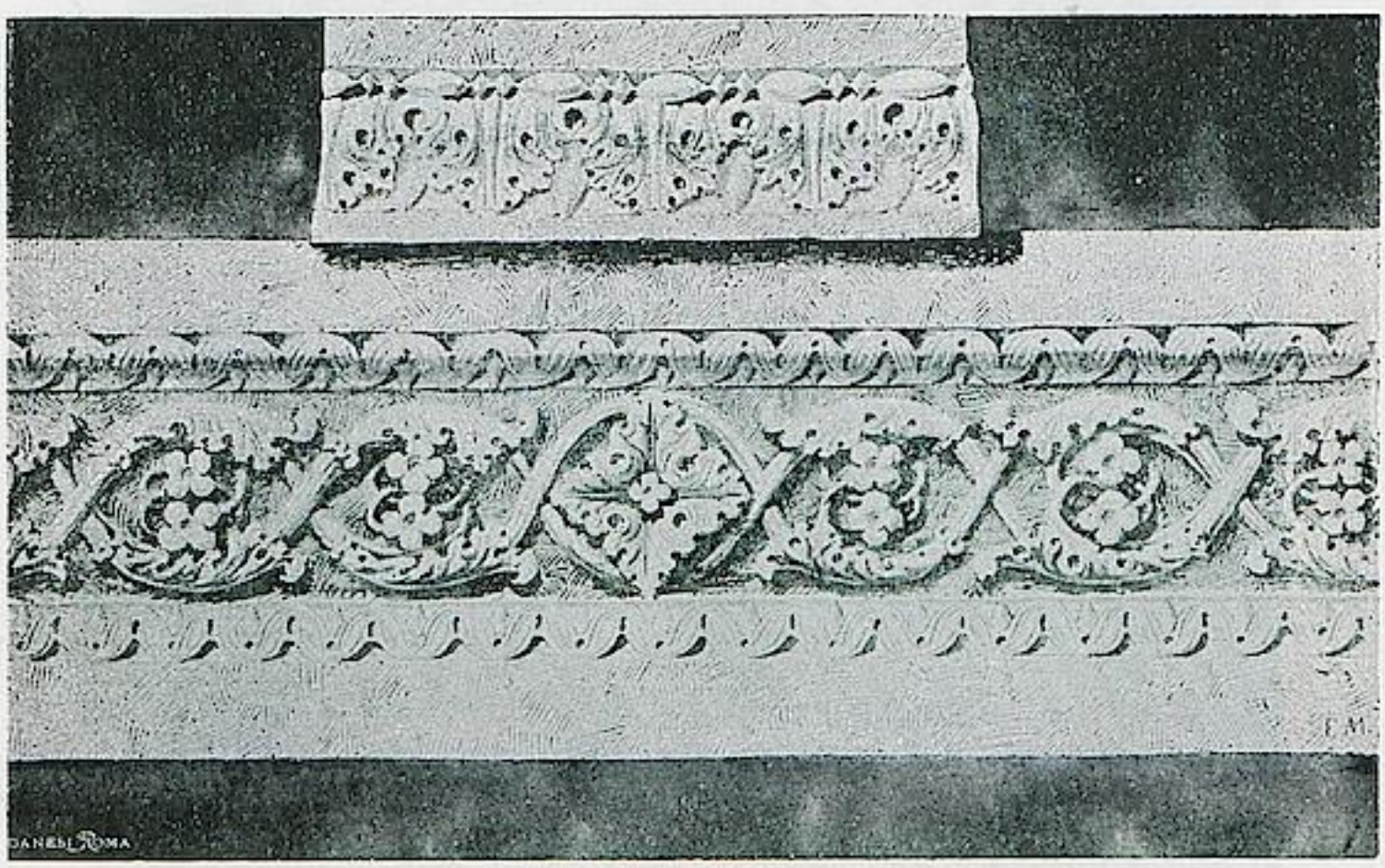


Fig. 408 — Roma. Basilica di Costantino. Ornati della trabeazione e delle mensole

penetrano nell'arte, ma non interamente. Un altro segno di quel tempo può ricavarsi dal modo con cui è rappresentato il Crocifisso (fig. 261). Nel mezzo della croce vedesi un circolo, e in questo è effigiato il mistico agnello, come si vede nella croce imperiale della Basilica Vaticana, dono di Giustino II e Sofia sua consorte.

L'agnello sostituisce il Cristo: ancora la realtà non attraeva gli occhi della fede affisi nel cielo. L'arte cristiana non ardiva ancora di figurare Gesù nella sua forma umana, ma vi si approssimava, poichè la croce a destra e a sinistra

del braccio superiore ha già le teste del sole e della luna, che dapprima si vedono nei monumenti mitriaci, in uno dei

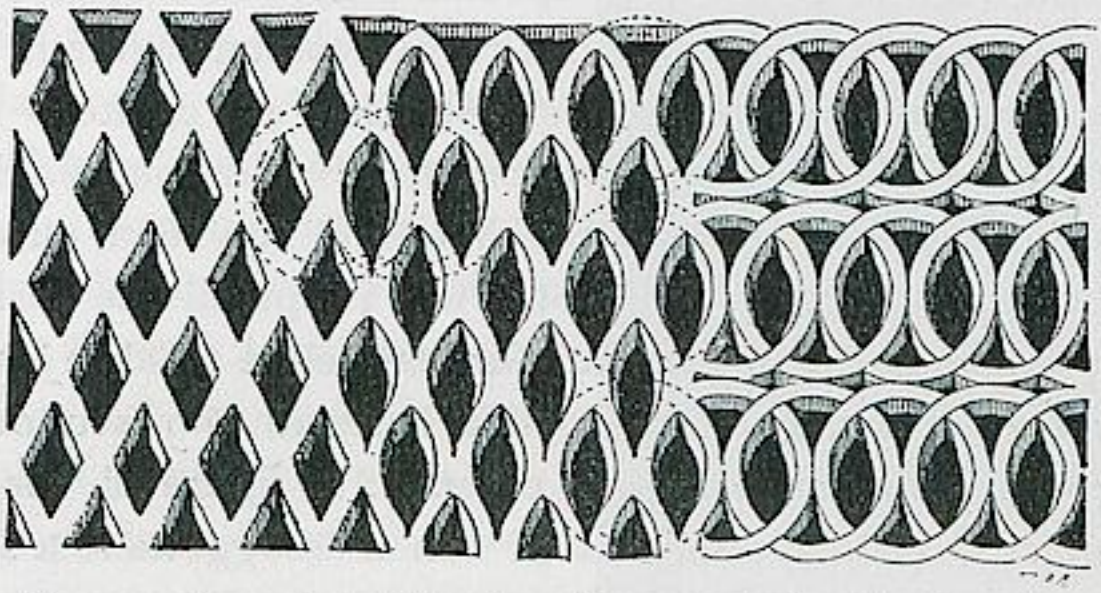


Fig. 409 — Roma. Santa Pudenziana. Transenne degli archi nel musaico

sarcofagi lateranensi, nel dittico sacro di Berlino, poi nel codice siriaco del monaco Rabula (anno 586) nella Biblioteca Laurenziana.

Anche le particolarità del costume delle figure concorrono a far ritenere che il monumento appartenga al tempo designato. Pilato ha la clamide fermata alla spalla destra con una fibula (fig. 257), come poi vedremo negli avorî del secolo V, una di quelle lunghe e grosse fibule che avevano nome di cornucopia. Cristo condotto al Calvario ha la corona in testa quale re da burla, e veste la tunica e la clamide fissata pure dalla lunga fibula (fig. 262). In generale i costumi dei personaggi con tuniche, manti e *penule*, de' Re Magi coi *saraballa* (figg. 222 e 227), della Vergine con la *palla*, corrispondono a quelli ancora in uso al principio del secolo VI. Non un costume, non una particolarità delle vesti di tempi posteriori.

Altrettanto può dirsi degli accessorî: il letto del paralitico (fig. 241) ha la forma che abbiamo veduto ne'sarcofagi, e la *Coena Domini* sembra un'agape, con la mensa a ferro di cavallo (fig. 248). Ogni cosa però si avvicina particolarmente alla forma tenuta ne' sarcofagi ravennati. Il Cristo nel cielo siede

in cattedra, con predella ornata di perle preziose e il cuscino in uso presso gli Orientali (fig. 271); anche il pallio che vela le mani degli angioli e degli apostoli (figg. 264 e 270), di Regolo (fig. 238) e de' Re Magi, si ritrova comunemente in quei sarcofagi. Infine l'arco che impostandosi sul capitello delle colonnine si piega in linea orizzontale, trova riscontro a Santa Sofia di Costantinopoli e a San Vitale di Ravenna, ed è carattere architettonico del secolo VI. E i capitelli e le basi alte delle colonnine sono simili ad altri capitelli e ad altre basi di sarcofagi ravennati. C'è insomma l'arte di uno scultore di sarcofagi nella sua maggiore potenza: le figure si rilevano fortemente nelle nicchie, talora non si assoggettano a starvi rinchiuse, anzi si muovono liberamente tra gli intercolonnî o fuori delle arcate. Se de' sarcofagi si scorge la distribuzione delle figure, come in tanti loggiati l'uno all'altro sovrapposti, non si vedono esse ugualmente irrigidite sul fondo delle nicchie. Lo scultore si attiene alla tradizione, ma qualche volta sa raccontare con novità di frasi e di gesti. Così i Re Magi che scrutano profondamente il vero delle profezie (fig. 222), Erode che appoggia rabbiosamente ad

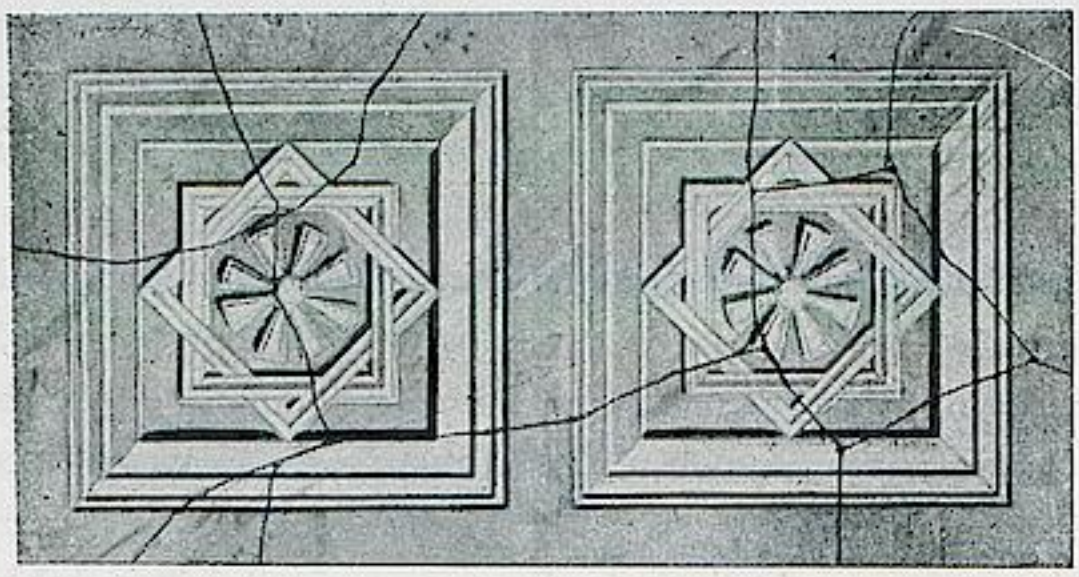


Fig. 410 — Roma. Grotte vaticane. Frammento di pluteo

una mano la testa (fig. 224), il Sacerdote imbarazzato al ricevere da Giuda la restituzione del denaro (fig. 256), la

gioia de' giovanetti recanti palme al Cristo che entra in Gerusalemme (fig. 247), sono peregrine bellezze delle due colonne trionfali del cristianesimo.

Nella storia della scultura cristiana non si sono tenute in quel gran conto di cui sono degne queste colonne anteriori istoriate del ciborio di San Marco. Lo Zanetti le ritenne del secolo XI; il Cicognara lo contraddisse, osservando che a Venezia, posta nelle paludi salse, i marmi eran rari a quel tempo; Pietro Selvatico non determinò cosa alcuna con le sue generalità; però tra lo Zanetti e il Cicognara fu di parere contrario. La questione dell'età del monumento si fece municipale, e il Lazzari e lo Zanetti conchiusero che le colonne erano veneziane. Venne la volta del Garrucci, che, animato da un dotto inglese a pubblicarle quali sculture del V secolo, si recò a Venezia, e, considerata la paleografia delle iscrizioni, non lo fece, e solo pubblicò una delle due colonne come saggio negativo all'opinione già espressa. Il Dobbert finalmente le attribuì all'età cristiana primitiva, e lo Zorzi, sulle sue tracce, ma con argomenti incertissimi, si provò

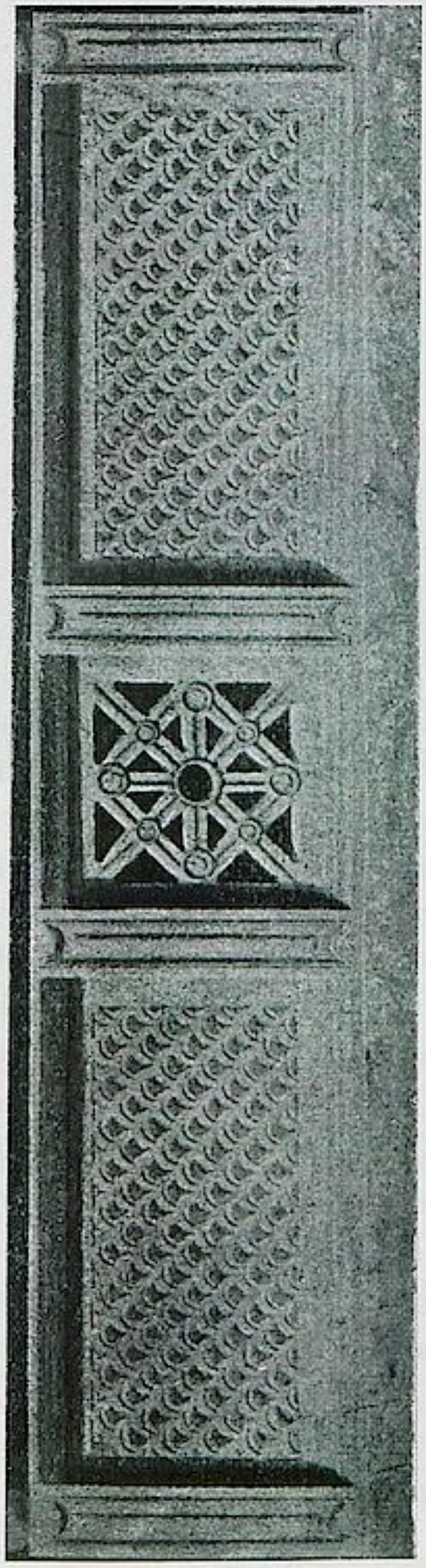


Fig. 411 — Roma. San Lorenzo fuori le Mura. Ricostruzione di un recinto marmoreo (dal Mazzanti)

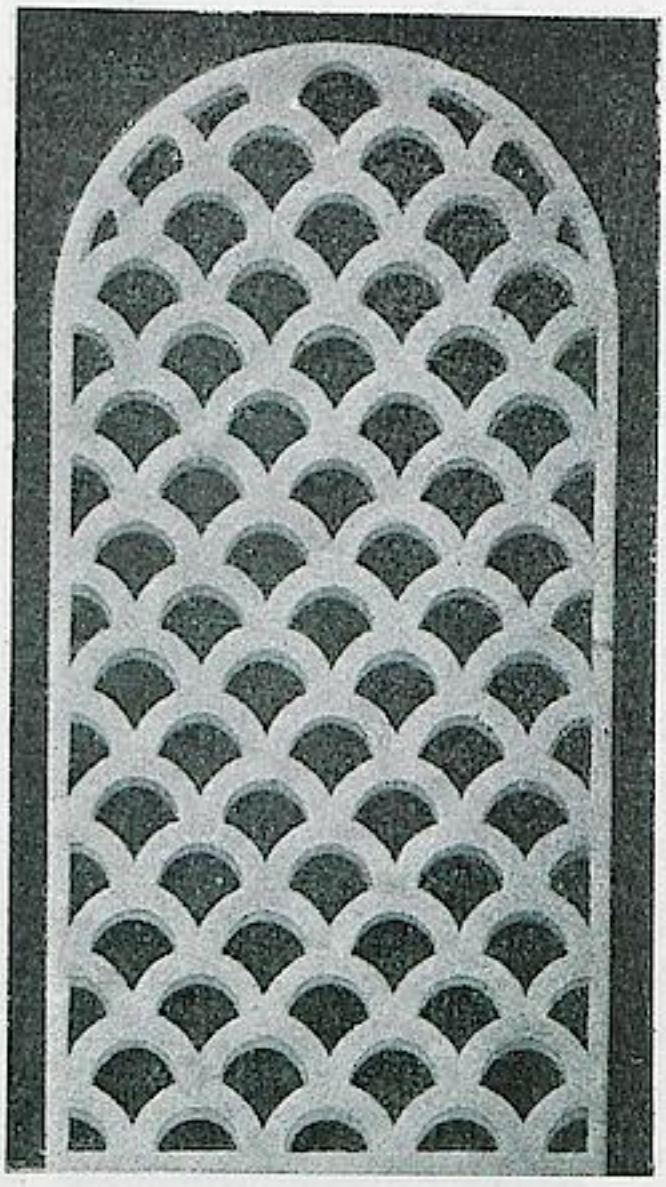


Fig. 412 — Roma. Foro Romano
Traforo di finestra

a dimostrare che le due colonne anteriori sono di scalpello italiano ravennate dal secolo V al VI. Il De Waal [1] intanto notava come le iscrizioni fossero posteriori alle sculture, discorrendo della mancanza di corrispondenza tra la leggenda sovrastante alla scena del cursore di Pilato e la scena stessa; e l'Haseloff [2] si trattenne sulle rappresentazioni ricavate dagli Evangeli apocrifi, notando i rapporti col codice purpureo di Rossano del VI secolo.

Tra le spoglie dei vinti, di cui è ricca la basilica di San Marco, le due colonne son forse preziosi ricordi dell'Istria, quelle stesse venute da Pola, tolte dal ciborio della basilica che Massimiano, vescovo poi di Ravenna, innalzò con grande magnificenza. Quella città fu messa l'anno 1243 a ferro e a fuoco dai Veneziani; e ne' dialoghi dell'Anonimo di Pola, pubblicati dal Kandler, si parla di colonne tolte dai Veneziani dalla basilica di Massimiano. Certamente le colonne sono opera occidentale, e basterebbe a dimostrarlo la forza del rilievo che, al principio del secolo VI, non si trova più nell'Oriente, come può vedersi nell'ambone di Salonicco. [3] E appartiene non a Roma e non a Ravenna,

---

[1] *Römische Quartalschrift* (1887). — Vedi anche A. DI ERBACH DI FUERSTENAU, nell'*Archivio storico dell'Arte*, II, 3, 1896.

[2] Op. cit.

[3] BAYET, *L'Ambon de Salonique*, nella *Bibl. de l'école française de Rome et d'Athènes*, I.

capitali dell' arte cristiana, bensì a luogo dove le tradizioni più antiche sieno rimaste più a lungo che in quelle città; a luogo di provincia in cui certe forme dell'arte cristiana, quale, ad esempio, la tipica del Cristo giovane e imberbe, abbiano continuato, quando a Roma e a Ravenna erano già mutate. Di tal fatto forniscono saggio i sarcofagi di Arles e d'altri luoghi lontani dai centri principali: l'arte vi si muove a rilento, e percorre più tardi la sua orbita. Mentre a Ravenna si perdeva l'abitudine dello scolpire, a Pola forse, ricca di monumenti antichissimi, stretta a Ravenna da molti rapporti, si creava un capolavoro della scultura cristiana.[1]

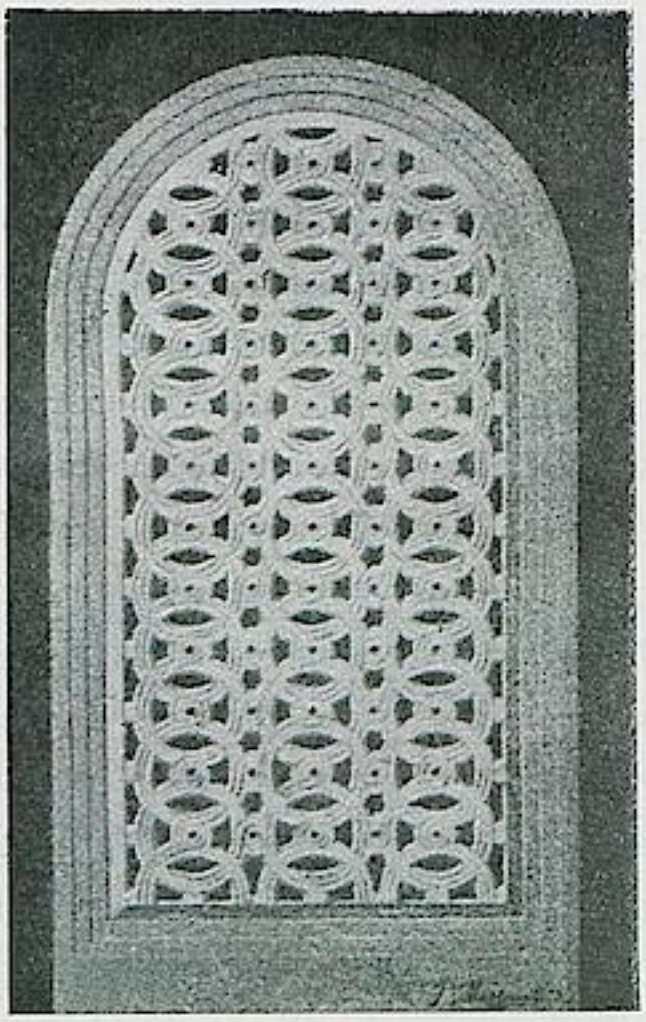


Fig. 413 — Roma. Magazzino archeologico municipale. Traforo trovato di fronte alla chiesa di Santa Maria in Via Lata.

[1] Diamo qui la descrizione sommaria delle rappresentazioni: Nella più bassa zona della colonna a sinistra, alla figura 220, l'annunciazione della Vergine e il rimprovero rivoltole da Giuseppe, secondo il racconto del protoevangelo di San Giacomo; nella figura 221, la visitazione e poi la natività con la figura di Salome: la Vergine qui, ravvolta nel manto, seduta in cattedra e con predella a' piedi, non sembra prendere parte alla scena, sì come è figurata ne' sarcofagi romani. Nella seconda zona (fig. 222) vedonsi i tre Magi, uno in atto d'osservare una sfera, il secondo di svolgere un rotulo, il terzo di additare una stella; poi tre pastori (fig. 223) a cui un angiolo annuncia la buona novella, mentre Erode sta cogitabondo (fig. 224). Nella terza zona, l'adorazione dei Magi (fig. 227), l'invito alle nozze di Cana (figg. 226 e 225) fatto da un servo che addita a Gesù e a Maria un edificio a guisa di torre, con innanzi alla porta un gran vaso su uno scanno. Nella quarta zona, Gesù e Maria s'avanzano verso il convito di Cana (figg. 228 e 229); poi la vocazione degli apostoli nel mare di Galilea (fig. 230). Nella quinta, il miracolo dell'acqua mutata in vino (fig. 232); Cristo che scaccia i profanatori dal tempio (fig. 231); la Samaritana al pozzo (fig. 233). Nella sesta, Zacheo che per veder Gesù si arrampica sul sicomoro (fig. 236), e quindi dà una coppa di vino a un povero (fig. 235), mentre Gesù gli si avvicina e Regolo, che si vede a sinistra, prega per il figlio suo (fig. 234). Nella settima, Regolo, seguito da un ufficiale, in atto di porgere ringraziamenti a Cristo (fig. 238); Gesù che si china verso terra per prendere il fango con cui guarire i ciechi (fig. 237); un uomo presso una fonte in atto di meraviglia (fig. 239). Nell'ottava, Gesù che guarisce il paralitico (fig. 241) e che fa risorgere Lazzaro (figg. 240

* * *

La decadenza precipitava, e tuttavia appariva minore nella piccola scultura, nell'intaglio in avorio e in legno. Si adoprava meglio la raspa che lo scalpello. Ne è bellissima prova la teca eburnea del Museo di Brescia (figg. 273-277), opera del secolo IV;[1] le forme umane sono ancora rese con vigore; qua e là riflessi dell'arte classica, come nella morte di Anania copiata da quella di Meleagro, e ricordi delle forme ornamentali delle catacombe, finanche nella dolce figura del Nazareno giovinetto, ove si sente la purezza dell'ideale cristiano; le scene sono ben coordinate, appena separate nelle zone più strette da un pilastrino, non ancora per mezzo di arcate; gli spazi ben distribuiti; le figure non si pigiano e non si sovrappongono come nei sarcofagi romani del V secolo.

Il costume di Pilato, con la *vestis picta* (veste di cerimonia dei consoli romani, ornata di *oculi* o cerchi, di croci

---

e 242). Nella nona, l'ossesso, la Cananea inginocchiata (fig. 243); la guarigione della figlia di lui (fig. 244); la moltiplicazione dei pani e dei pesci (fig. 245).

La seconda colonna, nella zona più bassa, presenta l'entrata di Cristo in Gerusalemme (figg. 247 e 250); l'ultima cena (fig. 248); la lavanda de' piedi (fig. 249). Nella seconda, Gesù che desta gli apostoli e Giuda che s'avvicina a uno de' principi de' sacerdoti per ricevere il prezzo del tradimento (fig. 252); quindi Gesù nell'orto e il bacio di Giuda (fig. 251). Nella terza, Pietro che taglia un orecchio a Malco (fig. 253); la negazione di Pietro (fig. 254); Cristo innanzi a Caifa (fig. 255). Nella quarta, e precisamente nella seconda nicchia da sinistra, Pietro e il gallo che canta, Pietro pentito, e a destra i sacerdoti (fig. 256) che conducono Cristo innanzi a Pilato, assistito da due ufficiali che scrivono nei dittici; quindi Giuda che getta i denari ricevuti ai sacerdoti (fig. 257). Nella quinta zona, il cursore di Pilato (fig. 258), il giudizio (fig. 260) e Giuda impiccato all'albero (fig. 259). Nella sesta, Gesù condotto al supplizio (fig. 262); la crocefissione (fig. 261); le pie donne al sepolcro (fig. 263). Nella settima, i morti risorgenti dalle tombe; gli apostoli intorno al Cristo, il quale tiene per mano il padre Adamo (figg. 264-266). Nell'ottava il Cristo in gloria (figg. 267-269). Nella nona ed ultima, l'Eterno Padre tra i cori degli angeli (figg. 270-272).

[1] Bibliografia sulla teca eburnea di Brescia:

ALESSANDRO SALA, *Illustrazione di monumenti antichi di spettanza della municipale Biblioteca Queriniana di Brescia*, Milano, 1844; FEDERICO ODORICI, *Antichità cristiane di Brescia, illustrate in appendice al « Museo bresciano »*, Brescia, 1845; DOBBERT, *Altchristliche Elfenbeinarbrit in Brescia. Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung*, XVIII Jahrgang, Wien, 1872; WESTWOOD, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum*, London, 1876; RAFFAELE GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, VI, Prato, 1880; MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V° à la fin du XVIII° siècle* (1: *Ivoires*), Paris, 1876, pag. 60; VICTOR SCHULTZE, *Archälogie das altchristlichen Kunst*, München, 1875, pag. 278 e segg.; KRAUS, *Die christlichen Kunst*, II, Freiburg, 1896.

e di stelle d'oro) e col manto ancora affibbiato sulla spalla destra, è assai più semplice delle toghe ricamate all'orientale, di cui si vestono i consoli ne' posteriori dittici d'avorio. Il *lectus*, su cui giace la suocera di Simon Pietro risanata dal Cristo, ha i piedi foggiati artisticamente e ornati di busti, un bracciuolo formato da un delfino, i cuscini o *cervicalia* pure adornati di *oculi* o cerchi. Il *bisellium*, su cui siede Pilato, ne ricorda uno scavato a Pompei, ed ha la forma del seggio dei decurioni e degli augustali. Qui splende ancora la grande

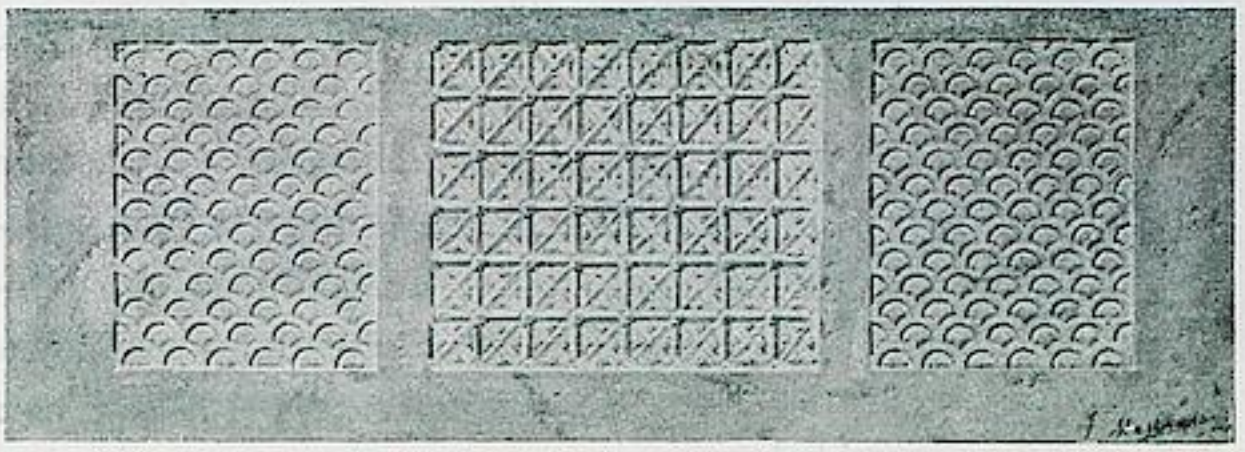


Fig. 414 — Roma. Museo del Laterano. Faccia posteriore del sarcofago

arte romana del buon tempo; non si sopraccaricano gli ornati, non si nota il disfacimento de' corpi e delle architetture, il tremito d'ogni segno che più tardi vedremo.

Il nimbo intorno al capo di Cristo, segno della divinità, non si trova in quest'opera, come nelle posteriori del secolo V, tanto sarcofagi che musaici. Quell'attributo di gloria e di potenza dato dai pagani agl'imperatori nel celebrarne l'apoteosi, e che si vede sul capo di Traiano nell'arco di Costantino, di Antonino Pio e di Costantino stesso nelle medaglie, divenne più tardi simbolo di santità. Nel nostro avorio non ce n'è traccia, e questo è segno della sua appartenenza al tempo primitivo della religione trionfante. All'epoca di Galla Placidia, a cui si assegnò l'avorio, la croce s'inalbera dovunque e si aderge nella destra del Cristo, mentre nella teca non appare affatto; e questo prova che il monumento appartiene al secolo IV, in cui la croce fu usata ben di rado,

mentre nel secolo V divenne l'impresa trionfale de' cristiani. Nella teca si vedono in piccoli scompartimenti laterali alcuni simboli che denotano l'epoca di transizione del cristianesimo, perchè si trovano accanto alle figure che rappresentano e non sono più segni misteriosi del credente. Accanto a Gesù additato dalla mano divina a due apostoli vedesi l'eterna Sionne, la torre aperta agli eletti; accanto al pastore che custodisce le sue pecorelle, un gallo su un pilastro, segno della vigilanza raccomandata da Gesù con le parole: « Vegliate, perchè non sapete se il padrone di casa venga a sera, a mezzanotte, al canto del gallo o alla mattina » (Evangelo di San Marco). E si vede pure il pesce che ricordava ai fedeli « Gesù Cristo figlio di Dio Salvatore », con le cinque lettere staccate dal vocabolo greco: ἰχθύς; una lucerna, simbolo del lume della nuova fede, nel tempo in cui i martiri stessi erano chiamati candelabri del tempio eterno, ecc. Più che simboli, nella teca sono commenti alle rappresentazioni più prossime e alle idee che ad esse si associano. Giuda appeso all'albero sta presso alla rappresentazione della morte d'Anania, reo, come Giuda, per amor di denaro.

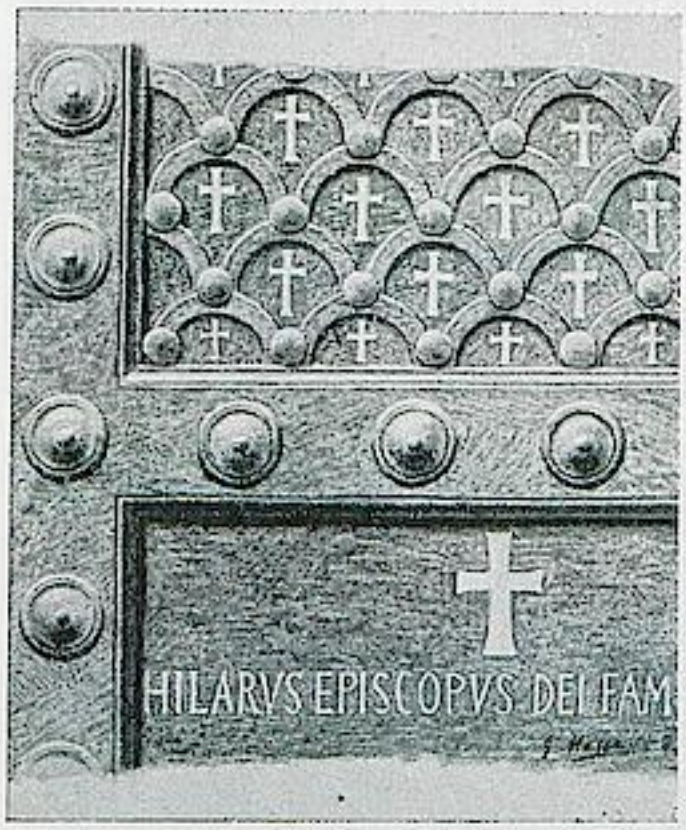


Fig. 415
Battistero di San Giovanni in Laterano
Particolare della porta di papa Ilario

Una fascia nell'alto mostra sei colombe che stanno tra i veli su cui è sparso il becchime, a guisa di polli nelle gabbie degli áuguri: emblema delle anime cristiane, alle quali Dio raccomandò di essere semplici come le colombe, e non degli apostoli, che solo più tardi furono rappresentati

a guisa di colombe dai musaicisti bizantini. Gli apostoli sono entro clipei in numero di quattordici, comprendendo anche Mattia in luogo di Giuda traditore, San Paolo e il condiscepolo Barnaba; e sono effigiati di maniera, ma non senza caratteri di realtà. Il ritratto di San Pietro può dirsi principalmente il tipo d'altre imagini di apostoli riprodotte sulla teca medesima. Gesù, che sta in mezzo a quelle, è un gentile adolescente coi capelli tirati sulla fronte e ricadenti in riccioli sugli omeri, secondo l'uso.

Nei compartimenti maggiori della teca si vedono rappresentazioni bibliche ed evangeliche.

Vi è figurata la parabola del Buon Pastore e del mercenario; poi Gesù, tornato dal deserto a Nazareth, mentre spiega un rotulo nella Sinagoga. Presso a questa avvenne il prodigio dell'emorroissa, e vi è rappresentato dall'intagliatore della teca, rigoroso nell'attenersi all'Evangelo di San Luca. L'atteggiamento di Gesù che, sostando sul cammino, vòlto alla donna, sembra darle un saluto, e quello della donna, che sta con un ginocchio a terra, e spinge innanzi il capo, e tiene aperte le mani, come per ispiegare animatamente il beneficio ricevuto o per manifestare al popolo come fosse subitamente guarita, sono traduzioni fedeli, interpretazioni esattissime del testo biblico. Nelle due facce minori della scatola vi sono altre rappresentazioni dei miracoli del Cristo: a sinistra, Gesù che visita la suocera di Simon Pietro, non in casa dell'arcisinagogo e non nell'atto di risuscitare la fanciulletta morta, come ha supposto il Garrucci. La donna a cui Gesù tocca il polso non è ad evidenza la figlia dodicenne del capo della Sinagoga

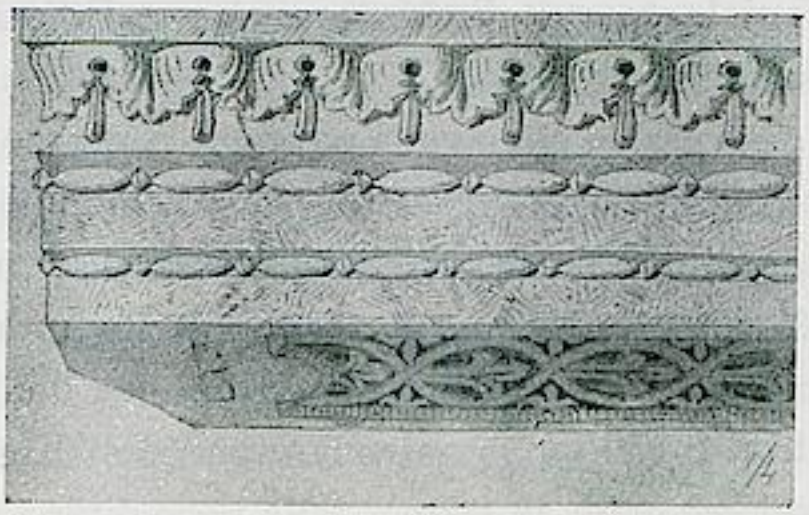


Fig. 416 — Roma. San Clemente
Architrave dell'altare di Ormisda

e non appare morta, bensì guarda Gesù come invasa da magica virtù. A questo fatto, ricavato dal capitolo IV dell'Evangelo di San Luca, segue il miracolo del cieco della strada di Gerico, il quale avanza incerto e stende le braccia innanzi a sè per cercare un appoggio, mentre apre supplici le mani. Quindi è rappresentata la risurrezione di Lazzaro, che si vede fasciato come una mummia, diritto innanzi alla porta dell'edicola, a cui si accedeva per una gradinata e riceveva lume da una finestra chiusa da transenna; Gesù lo tocca con la verga prodigiosa, simbolo, anche presso i pagani, della divina potenza. Seguono a queste scene quelle della Passione: Gesù che esce dall'orto di Getsemani; e quindi che incontra la coorte con fiaccole ed armi; l'apostolo Pietro, a cui la fante domanda se mai fosse uno dei discepoli di Gesù, e gli sta appresso il gallo su di un pilastro. Seguono le scene di Gesù condotto innanzi a Caifa e a Pilato, il quale, valendosi della usanza legale de' Giudei, si lava le mani innanzi al popolo.

I soggetti della Passione del Cristo sono gli stessi dei sarcofagi di Giunio Basso e degli altri di tempo prossimo a Costantino. Come in questi, l'arte non va troppo oltre nel rappresentare la Passione, rifuggendo dal manifestare la gloria del Dio a traverso il martirio del corpo.

La maggior composizione, quella del coperchio, è ricavata dagli *Atti degli apostoli,* e figura la morte di Anania in modo affatto simile a quello con cui fu figurata sui sarcofagi la morte di Meleagro e, più tardi, il trasporto della salma del Cristo.

Anania, che aveva nascosto il prezzo del podere a San Pietro, muore ed è portato via da alcuni giovani; Saffira, sua moglie, a cui toccherà la stessa sorte, è innanzi all'apostolo. A sinistra di questa scena ne sta un'altra, che fa parte de ciclo degli avvenimenti della vita del Cristo. Gesù tra Andrea e Filippo, mentre la mano dell' Eterno si stende dal cielo sul suo capo, in segno della voce divina che lo glorificò. (Evangelo di San Giovanni, cap. XII).

Queste scene dell'intaglio nel coperchio fanno supporre che la scatola non sia una *Lipsanoteca*, come è stato creduto — chè nel secolo IV il culto delle reliquie era biasimato dai Padri della Chiesa — bensì una teca ove si conservassero gli atti delle donazioni a favore di qualche grande basilica, le monete d'oro e d'argento, l'obolo dei fedeli, i prodotti rari provenienti alla Chiesa dalla provincie orientali, come la mirra d'Arabia, il nardo delle Indie, il chiodo di garofano delle Molucche, il balsamo delle rive del Giordano.

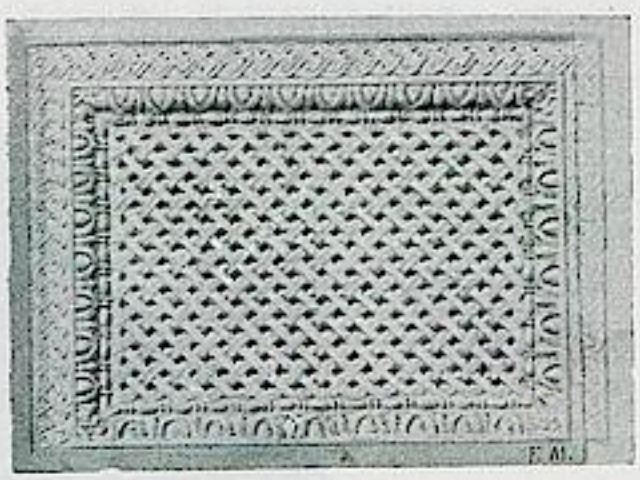


Fig. 417 — Roma. San Vitale
Frammento di transenne dell'altare di Ormisda

Alle composizioni tratte dagli Evangeli fanno riscontro sulla teca le altre ricavate dal Testamento Antico; e da per tutto traspare l'idea della risurrezione e della immortalità, della vittoria sul male e sulla morte.

Giona è gettato in mare, ed entra nella gola d'un mostro, che lo rigetta poi sulla spiaggia: egli si stende sotto la inaridita cucurbita abbattuto dal sole dardeggiante sul suo capo, sfibrato dal vento che lo bruciava. L'altra scena de' tre fratelli nella fornace è relativa pure alla risurrezione: essi stanno con le braccia stese a mo' di oranti; e dietro loro, quattro figure simili, cioè i tre fratelli e l'angelo sceso dal cielo a salvarli dalle fiamme. È un momento successivo del fatto, ad illustrazione del testo biblico, del terzo capitolo del libro di Daniele, dove si legge che Nabuccodonosor vide quattro uomini in mezzo al fuoco. Dal libro del profeta Daniele è tratta pure la rappresentazione di Daniele, in atto di avvicinarsi al drago di Babilonia per ucciderlo, e questa è ricavata dalla simile d'Esculapio o d'Igía, o pure dalla Vittoria, che nei dischi votivi mostra un serpente avvolticchiato ad una colonnina. Daniele in atto di avvelenare il serpente di

Bel, fa riscontro all'immagine di Susanna tra due alberi, in forma di orante, per reminiscenza della figura delle anime rivolte al cielo negli affreschi delle catacombe. Nella zona

Fig. 418 — Roma. Museo Kircheriano. Lucerna fittile

inferiore si rivede Susanna sorpresa nell'orto dai due vecchi e condotta innanzi al tribunale di Daniele per esser giudicata: e il profeta riappare in seguito, come un gladiatore, tra due leoni.

Oltre queste rappresentazioni, vi sono, in una faccia laterale, Rachele al pozzo mentre s'incontra con Giacobbe;

la lotta di Giacobbe con l'angelo, che gli tocca e rende immoto il nervo della coscia. E si vedono pure Davide in atto di lanciar la fionda contro Golia, e Geroboamo presso

Fig. 419 — Roma. Museo Kircheriano. Lucerna fittile

l'altare di Bethel, con la mano tesa e irrigidita da Dio. Appresso un leone, un asino è un cadavere fasciato, quello del profeta ucciso dal leone, mentre sull'asino aveva ripreso il cammino, dopo aver mangiato e bevuto contro gli ordini di Dio. La rappresentazione è in forma di *rebus*, tanta era la difficoltà di rendere la narrazione evidente.

Parecchie altre scene ritraggono Mosè in atto di esser salvato dalle acque, d'incalzare e percuotere l'Egiziano, di levarsi i sandali prima di salire il sacro monte, o in colloquio con Dio sul Sinai. Connessa con queste composizioni è quella degl'israeliti che si cibano delle quaglie cadute nel campo, o che stanno a danza, o a convito innanzi al vitello d'oro. Mangiando le quaglie gl'israeliti stanno seduti intorno alla tavola ad emiciclo, come i cristiani nelle agapi sacre. Nel semicerchio è la *mensa escatoria* co' cibi, all'estremità della tavola i pregustatori o i preposti alla dispensa delle vivande e dei vini. L'arte sa ancora rendere con vigore le forme umane, come appare nella figura di Giona sotto l'inaridita cucurbita, che ricorda le figure adagiate ne' timpani degli antichi edifizî. Si nota dovunque una gran forza e verità d'espressione: nel piglio soldatescamente baldanzoso del capo della coorte, che sta per arrestare il Cristo; nel colloquio della fante ciarliera con l'apostolo Pietro che, colto da imbarazzo, spergiura; nel dibattito tra Caifa e Cristo; nel gruppo della donna in lacrime presso il letto della suocera di Simon Pietro febbricitante, che guarda incantata ed ansiosa il medico divino; nel barcollare del cieco, e nella lotta dell'angiolo invincibile, nobilmente atteggiato, mentre Giacobbe fa disperati sforzi per atterrarlo; infine nella naturalezza dell'armento che segue Rachele verso il pozzo, ove si attingerà dai popoli l'acqua della vita eterna.

La teca eburnea ci dimostra come la Chiesa dimandasse all'arte la quantità, il gran numero delle cose, i cicli di scene storiche, la serie completa degli apostoli, le allegorie per esprimere la sua potenza ed esporre la sua dottrina.

L'arte non riusciva però a staccarsi dalla lettera dei testi. Vedasi, ad esempio, uno dei bassorilievi della teca, in cui è scolpito un giovinetto in tunica e pallio innanzi a una porta arcuata, presso un branco di pecore che si addossano l'una all'altra, mentre un lupo salta avanti la porta e il pastore fugge. Non abbiamo qui l'imagine del pastor buono, come

di un *Hermes* crioforo, ma una composizione che traduce la parabola evangelica del vero pastore e del mercenario. Nel capitolo X dell'Evangelo di San Giovanni, Gesù dice di essere il buon pastore che dà la vita alle sue pecorelle, « mentre il mercenario, che non è pastore, vede venire il lupo e lascia le pecorelle e si fugge ». La traduzione è letterale, tanto che ci presenta il Cristo innanzi alla porta,

Fig. 420 — Roma
Museo Nazionale alle Terme Diocleziane
Lucerna trovata negli scavi per il monumento
a Vittorio Emanuele

perchè nella parabola Gesù dice in modo figurato: « Io sono la porta; chi per me entrerà sarà salvo; ed entrerà, e uscirà, e troverà pascoli »; e poi: « Io sono porta alle pecorelle ». Tale rappresentazione, in corrispondenza strettissima con la lettera del testo, distingue l'arte ne' suoi primi tentativi di esprimere il nuovo; ma, a poco per volta, quei vincoli s'infransero per oblío delle fonti, per negligenza dell'imitazione, per impotenza di riprodurre i modelli antichi, anche per desiderio del meglio e per spirito di libertà individuale.

La cattedra che fu attribuita a Massimiano,[1] vescovo di Ravenna († 553), devesi considerare invece secondo la cronaca del diacono Giovanni, trasmessa nel dicembre del 1001 da Pietro Orseolo doge, in segno di gratitudine per i doni ricevuti, a Ottone III, che risedeva allora in Ravenna, e che la lasciò alla cattedrale di questa città:

« Eo tempore duo imperialia ornamenta auro miro opere acta Cesar per Johannem diaconum Petro suo compatri duci, unum ex Papiensi, aliud ex Ravennati urbe dono transmisit; cui dux recompensationis gratia cathedram elephantinis artificiose sculpta tabulis, per eundem diaconum, Ravennae direxit, quam avide suspiciens in eadem conservandam urbe reliquit ». [2]

Questo passo, che fa cadere le ipotesi del Bacchini e dei suoi seguaci, non può tuttavia rafforzare l'opinione che la cattedra fosse stata da prima in Grado, sotto il nome di cattedra di San Marco, perchè, secondo quanto lasciò scritto il P. Cortenovis, essa proveniva da Alessandria, dove predicò l'Evangelista. [3] Il monogramma che si legge sulla cattedra ben si conveniva al nome del vescovo Massimiano di Ravenna, ma molti altri vescovi dello stesso nome, ricordati dal Gams,[4] si trovano prima e al suo tempo. Un vescovo Massimiano ad Arezzo (a. 377), altri a Costantinopoli (a. 431),

---

[1] Bibliografia sulla cattedra di Massimiano:

BACCHINI, *Agnello: Liber Pontificalis*, Modena, 1708, t. II, app. tav. *E, H;* A. DEGLI ABBATI OLIVIERI GIORDANI, *Lettere sopra alcune antichità cristiane conservate in Pesaro nel Museo Olivieri*, pag. XXX, t. 7; PAOLO MARIA PACIAUDI, nella sua diatriba *De Vet. Christi Crucifixi signo*, in GORI, *Symb. litt. Flor.*, III, 1749, pag. 235; GARRUCCI, *Storia*, VI, pag. 17 e segg.; G. B. PASSERI, *Thesaurus gemmar. antiq.*, vol. III, pag. 226; PAOLO GINANNI, *Scrittori ravennati*, II, pag. 39; BAYET, *L'Art byz.*, pag. 92; PÉRATÉ, *L'archéologie chrétienne*, Paris, 1892, pag. 345 e segg.; WESTWOOD, *Descriptive catalogue*, London, 1876, pag. 31 e 357; SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter*, in *Zweite Auflage*, III, pag. 220, Düsseldorf, pag. 220, 1869; DU SOMMÉRARD, *Histoire de l'art au Moyen âge*, série Ire, t. IIe; WEISS, *Kostümkunde Mittelalter*, pag. 152; RAHN, *Ein Besuch in Ravenna*, in *Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft*, I Jahrgang, 1868, Heft II und III; MOLINIER, *Histoire générale*, etc., Paris, 1896, pag. 67 e segg. — C. RICCI, *Avorî* di Ravenna (in *Arte italiana decorativa e industriale*, VII, 1898).

[2] Vedi il PERTZ nei *Monumenta Germaniae Historica*, VII, pag. 104; GIO. MONTICOLO, nell'*Istituto storico italiano*, Roma, 1890, pag. 164.

[3] DE ROSSI, in *Bull. di arch. cristiana*, III, 1865, pag. 29.

[4] GAMS, *Series Episcoporum* (Ratisbonae, 1873), a pag. XIX, 318, 439, 714, 741, 755, 951.

a Palermo (?) (a. 455), a Perugia (a. 495), a Treviri (a. 498), a Subaugusta, territorio di Preneste (a. 499-502), a Siracusa (a. 590), a Massa Marittima (a. 600). Accettando dunque la verosimile dichiarazione del monogramma, conviene studiare a quali di questi sia appartenuta la cattedra, o almeno

Fig. 421 — Museo Nazionale alle Terme Diocleziane
Lucerna trovata al Palatino

in qual tempo possa avere adornato un luogo sacro, o un battistero, come si potrebbe supporre per esservi la figura del Battista nel davanti. Di sedie adorne d'avorio, come le *sellae curules* dell'antichità, si ricorda quella di Grado, indicata per tradizione come dono dell'imperatore Eraclio, proveniente da Alessandria,[1] ed esistente ancora a Grado

[1] Hans Graeven, *Fragment eines frühchristlichen Bischofsstuhls in Provinzial Museum zu Trier*, nel *Bonner Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinlande*, dispensa 105.

mezzo secolo dopo Ottone III. Non si può quindi congetturare col Ricci che la cattedra ravennate sia quella, ma neppure col Graeven ch'essa abbia appartenuto a Massimiano vescovo di Ravenna, e ricordare a questo proposito il viaggio di lui, prima della sua nomina, in Oriente, donde avrebbe potuto trarla.

A noi sembra evidente che la cattedra è di un tempo più antico, di un tempo prossimo a' musaici di Santa Maria Maggiore, al primo apparire delle rappresentazioni tratte dagli Evangeli apocrifi. Essa sarebbe stata quindi la cattedra del vescovo Massimiano di Costantinopoli.

Nelle tavolette d'avorio della parte anteriore la cattedra mostra San Giovanni Battista, con l'emblematico agnello sopra un disco, e quattro evangelisti sotto ad arcate (figg. 278, 283-285). La decorazione delle fasce che si stendono intorno alle sacre figure è superiore ad ogni altra del tempo; la vite è ancora scelta come motivo generale d'ornato, ma si sviluppa simmetricamente, e nelle sue volute saltano o s'appiattano conigli, volano uccelli, s'aggirano anitre e cervi (figg. 279-282). I bracciuoli della sedia sono illustrati con la istoria di Giuseppe ebreo[1] (figg. 286-295); con soggetti desunti dall'Evangelo[2] lo schienale (figg. 296-307). Un sentimento classico spira ancora nel tipo romanamente forte di San Giuseppe, simile all'evangelista a sinistra nella parte anteriore del seggio, e nel tipo giunonico della Vergine, e nell'eroico degli angeli. Classiche reminiscenze sono la figura della deità fluviale rappresentante il Giordano, nella scena del

[1] Le istorie sono le seguenti: annuncio della morte di Giuseppe a Giacobbe; Giuseppe calato nella cisterna; vendita di lui a' Madianiti; gl' Ismaeliti di Madian lo vendono a Putifarre; Giuseppe fugge dalla moglie di questo ed è condotto prigione; Giuda supplica Giuseppe a tenerlo in ostaggio invece di Beniamino; Giuseppe dispensa grani ai fratelli; Faraone ascolta la interpretazione del sogno da Giuseppe; questi riceve il vecchio padre; il sogno di Faraone.

[2] Si conservano le tavolette con i soggetti seguenti: l'annunciazione (la tavoletta della visitazione, che faceva seguito, è smarrita); Giuseppe e Maria sottoposti alla prova dell'acqua; la visione di Giuseppe e l'andata di lui e di Maria a Betlemme; il presepe e la punizione dell' incredula; l'adorazione de' Magi (frammento della scena); il battesimo di Gesù; il suo ingresso in Gerusalemme; il suo miracolo di Cana; la moltiplicazione dei pani e dei pesci; il convito di Cana; Gesù e la Samaritana; la guarigione del cieco.

battesimo; il costume dei fratelli di Giuseppe in veste villosa esomide, come i fauni antichi, e col pedo pastorale; la

Fig. 422 — Ravenna. Museo Nazionale. Lucerna fittile

personificazione del sonno nel vegliardo alato, che con la fiaccola accesa ispira le immagini a Faraone nella notte; l'agape delle nozze di Cana con i personaggi seduti sul triclinio intorno alla mensa ad emiciclo. Anche i gesti delle figure sono presi talora dall'antico; vedasi il vecchio Giacobbe con le mani in alto sul capo, mentre gli vien mostrata la tonaca del figliuolo macchiata di sangue. Il disegno appare lo stesso in tutti i bassorilievi della cattedra, nell'ampio

panneggiamento che si modella sopra membra sottili e nel ricadere delle tuniche in lunghe pieghe triangolari. E v'è lo stesso metodo in ogni cosa: le pieghe minori sono a tagli o solchi; le frange de' manti degli evangelisti e della Vergine sono tutte a piccoli tratti paralleli; la stessa rapidità e libertà del segno dovunque. Le figure sono come tagliate dai solchi dei drappeggiamenti, e le membra si disegnano angolose, sottili, contro la massa largheggiante delle vesti. Gli occhi s'infossano, il grosso mento sporge sul largo collo cilindrico. Si determinano qua e là le formule artistiche bizantine, nell'indicazione degli atti delle mani, tanto nel più giovane degli evangelisti, quanto in molte altre figure della cattedra, sempre con la palma della destra aperta e sollevata, e nel ripetersi uguale di certe forme, quella, ad esempio, del modo di benedire dell'angiolo dell'annunciazione e dell'evangelista che sta a destra sul davanti della cattedra: similissimo finanche nell'incurvarsi del braccio benedicente. Tuttavia l'artista seppe distinguere i costumi de' Madianiti guerrieri dagl' Israeliti pastori e dagli Egiziani opulenti; la vita semplice, patriarcale di Giacobbe e la splendida di Faraone. E seppe bene esprimere la scena dell'incontro del vecchio Giacobbe col figlio, pietosissima; e nella rappresentazione di Giuseppe che spiega i sogni a Faraone rese felicemente il contrasto del giovinetto in semplice tunica, timido, fra i satelliti di Faraone e gli astrologi avvolti nel pallio. Non mancavano artistiche puerilità; eppure l'istoria di Giuseppe, in cui i Padri della Chiesa videro adombrati gli avvenimenti della passione del Cristo, si è già determinata così da servire di esempio o fondamento all'arte che la riprodusse negli affreschi testè scoperti di Santa Maria Liberatrice a Roma, nel pallio scolpito della cappella di Santa Restituta a Napoli, e via via sino nell'età d'oro.

Abbiamo accennato qua e là al penetrare degli Evangeli apocrifi nelle sacre rappresentazioni. Anche nella cattedra

di Massimiano si vede Maria in atto di filare, con un paniere di vimini accanto, mentre l'angelo le annuncia il gaudio di madre, benedicendola al modo greco. Ebbene, questa rappresentazione deriva dal Protoevangelo di San Giacomo, da un tipo della rappresentazione della « Annunciazione »,

Fig. 423 — Roma. Museo Kircheriano. Lucerna fittile

ove la sommessa Madre dell'Emanuele sarà eternata dall'arte nostra. Un altro componimento tratto da quel Protoevangelo è quello della « Prova dell'acqua ». Il Sommo Sacerdote, per accusa d'uno scriba, fece bere a Giuseppe e a Maria l'acqua della prova, e vedutili rimaner sani e salvi, li assolse. Nella cattedra ritroviamo questa rappresentazione (inusitata o quasi nell'arte occidentale), che rivelava il medio evo

nella sua materialità e ne' suoi sospetti. In un'altra tavoletta vedesi Giuseppe dormiente, steso su un materasso,

Fig. 424 — Roma. Museo Nazionale alle Terme Diocleziane
Lucerna trovata al Palatino

mentre l'angelo lo ammonisce in sogno di tenersi la sposa, dalla quale pensava di separarsi, vedendola prossima a divenir madre. « Non temere, gli disse secondo l'Evangelo apocrifo della natività, che da Maria nascerà per volere di Dio un fanciullo, cui darai il nome di Gesù perchè redimerà il suo popolo ». Al di sotto di questa rappresentazione è figurata la coppia divina condotta a Betlemme da un angelo, e nel momento, designato dal Protevangelo di Giacomo, in

cui Maria chiede a Giuseppe che l'aiuti a smontare, facendole urgenza il parto.

Ancora una composizione proviene dallo pseudo Matteo, o Protoevangelo di San Giacomo: Maria giace pensosa sopra un materasso bizantino; Salome, che aveva dubitato di lei, le

Fig. 425 — Roma. Museo Nazionale alle Terme Diocleziane
Lucerna fittile trovata nei lavori del Tevere

mostra il braccio cadente, irrigidito per punizione del Cielo, e la supplica di guarirla. Tutte queste composizioni derivano da

fonti apocrifi. Il popolo non poteva seguire a lungo nei mistici rapimenti o nelle dottorali astruserie i suoi maestri; aveva bisogno di dar corpo alle fantasie, di stringersi vicino anche alle sacre figure, sino a toccarle, e di mirare gli avvenimenti riflettersi nello specchio dell'arte: le sottigliezze non fanno per lui! I Padri della Chiesa nel cielo, i volghi sulla terra, ricercavano il raggio degli splendori divini.

V'è qui una grandiosità antica nelle figure, che non si trova in alcun monumento del secolo VI, la semplicità non ancora messa al bando dai troppi ornamenti, tipi di classica robustezza, composizioni senza rigidezza, un'arte che può trovare riscontro col dittico del console Felice (anno 428), non con gl'intagli d'un più tardo periodo. Gli ornati architettonici, specialmente la forma de' capitelli, hanno simiglianza col dittico del Poeta e della Musa, a Monza (fig. 358), certamente del secolo V, e che potrebbe dirsi l'opera d'un michelangiolesco vissuto innanzi ai termini fatali dell'arte antica. La tecnica dell'intaglio ha pure stragrandi corrispondenze con uno dei più bei dittici sacri, quello di Berlino (figg. 383 e 384), che può anche considerarsi uno de' più antichi, per la forma del trono a mo' di sedia curule, e per la presenza dei busti del Sole e della Luna, che si vedono costantemente nei bassorilievi mitriaci, e incisi nel clipeo del Redentore sul dittico barberiniano ancora classico, ora al Louvre (fig. 360), e in un sarcofago lateranense del V secolo (fig. 190). Se confrontiamo le istorie di Giuseppe con quelle della Genesi di Vienna, è facile accorgersi che l'intagliatore della cattedra ha più compiuta educazione artistica, ed è più prossimo del miniatore all'antico, di cui ricorda gli atteggiamenti delle figure scultorie, l'ossatura delle teste e rappresentazioni allegoriche, forme, costumi. Il Labarte suppose che gli evangelisti nel davanti della cattedra sieno d'un artista di Costantinopoli, e le altre figure, meno forti di rilievo, sieno state eseguite da artisti greci a Ravenna. A parte la stranezza della supposizione, che un'opera di

tal fatta fosse semplicemente cominciata come campione a Costantinopoli, l'uguaglianza del disegno è evidente, come abbiam detto, in tutte le parti della cattedra. Il Graeven ha trovato giuste relazioni degl'intagli delle storie di Giuseppe nella cattedra ravennate con un frammento d'altra nel Museo provinciale di Treviri, e con alcuni pezzi dispersi a Mettlach, a Tongres, ecc., che, a suo parere, formavano parte d'una cattedra di cui doveva essere adorna la chiesa di Treviri, città capitale; e conclude che la cattedra detta di Massimiano, per il modo della rappresentazione degli Egiziani

Fig. 426 — Medaglia di Costantino I († 337)

e per l'affinità con la pisside rappresentante San Menna, nel South Kensington Museum, fu eseguita ad Alessandria. Non ci sembra che vi siano oggi dati tanto sicuri per designare Alessandria o Costantinopoli come luogo d'origine della cattedra; ma forse a Costantinopoli, meglio che altrove, si potevano manifestare quelle ultime forme di arte classica, nel comporre una cattedra per il vescovo del luogo. I rapporti della pisside di San Menna, nel South Kensington Museum, con gli avorî della cattedra e con la rappresentazione di Abramo vittorioso di ritorno dal campo, quale si vede ne' musaici di Santa Maria Maggiore, è per noi una ragione di più per ascrivere ai primi decenni del secolo V l'eburneo monumento ravennate.

Un altro grande monumento cristiano è la porta intagliata di Santa Sabina, chiesa eretta sull'Aventino da Pietro d'Illiria, prete romano, dopo che Alarico si ritrasse da Roma, essendo papa Celestino I. I bassorilievi della porta

appartengono a quel tempo, non a epoche artistiche differenti, come si è voluto da tanti illustratori del monumento, che gli hanno assegnato tutte le date tra il V e XII secolo. Il Mamachi lo attribuì al VI-VII secolo; il D'Agincourt lo raffrontò con le porte bronzee dell'XI-XIII secolo; Crowe e Cavalcaselle lo giudicarono confusamente così, che il lettore potrebbe sempre chiedersi se la porta fu eseguita al tempo d'Innocenzo III (1198-1216), se fu copia d'opera anteriore o lavoro eseguito sul modello di pitture delle catacombe, di musaici, di sculture dell'arte classica. Il Kondakoff lo indica invece come monumento intermedio tra l'arte dei primi secoli e la seconda fase dell'arte rappresentata dalla cattedra di Massimiano, vescovo di Ravenna; e il Padre Berthier, accettando in massima queste conchiusioni, nota che alcuni scompartimenti sono stati rifatti nel IX secolo, specialmente i più belli, come il ratto di Elia, l'Ascensione, il passaggio del mar Rosso, il dono della legge. Il Padre Grisar si domanda se non fosse tuttavia più esatto di ammettere che i pochi quadri così differenti dagli altri abbiano avuto origine in epoca posteriore,[1] e sostiene infine che l'intera porta sia stata compiuta al tempo di Sisto III, successore di Celestino I. Invero il compartimento ov'è figurato il ratto d'Elia presenta un bassorilievo di caratteri simili a quello del Cristo in gloria, e con maggiore scienza degli altri intagli. Però è forza ammettere che l'intaglio della porta è opera di mani differenti, ma contemporanee, le quali lavorarono intorno a una stessa trama, sullo stesso fondo di motivi cristiani, riflessero le stesse forme classiche ed animarono ad un tempo le tavole di cipresso per la porta di Santa Sabina.

I bassorilievi sono pagine di un poema sacro.[2] Alle com-

---

[1] Opinione sostenuta sempre da noi nelle lezioni all'Università di Roma, e in una conferenza tenuta anni addietro a Santa Sabina.

[2] Bibliografia sulla porta di Santa Sabina:

P. MAMACHI, *Annales ordinis predicatorum*, t. I, pag. 569-572; D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, vol. II: *Sculptures*, pag. 182; *Sommaire*, tav. XXII; NIBBY, *Roma nel 1838*;

posizioni tratte dagli Evangeli fanno riscontro quelle tratte dal Vecchio Testamento.

Mentre nelle catacombe aleggia la speranza, sulla porta di Santa Sabina si afferma la vittoria e il predominio della Chiesa. All'arte simbolica primitiva era succeduta un'arte concreta,

Fig. 427 — Medaglia di Costante I (n. 320, † 350)

sorta sotto l'influsso dello spirito latino e delle tendenze pratiche di Roma, un'arte con intendimenti d'insegnare e di erudire figurando il catechismo sulla porta della casa di Dio. Gl'intagli non sono tutti della stessa mano: alcuni d'un ar-

---

Odescalchi e Visconti, nel *Giornale accademico*, anno 1836, vol. IV, pag. 363-365; Bunsen, in *Beschreibung der Stadt Rom*, III, 1, 415; Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, VII, 251; Burckhardt, *Der Cicerone*, ed. 1869, pag. 557; Garrucci, *Storia*, VI, pag. 178, tav. 419; Rumohr, *Italienische Forschungen*, I, pag. 273; Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura*, ed. italiana, t. I, pag. 82 e segg.; Dobbert, *Ueber den Styl Niccolò Pisano*, pag. 87; Idem, in *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen*, I, 1880; Rohault de Fleury, *Études iconographiques: L'Évangile*, vol. I, pag. 122, tav. 37, 55, 81; De Rossi, *Musaici cristiani*, fasc. III, p. I, nota 5; Kondakoff, *La porte de Sainte-Sabine*, in *Revue archéologique*, 1877, pag. 361 e segg.; Kraus, *Real-Encycl. der christl. Alterthümer*, articolo: *Thüren*, II, pag. 862; P. Grisar, nel *Bullettino d'archeologia cristiana*, 1891, pag. 31-32; P. J.-J. Berthier, *La porte de Sainte-Sabine à Rome*, Fribourg, 1892; Strzygowski, *Das Berliner Moses Relief und die Thüren von Santa Sabina in Rom*, in *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen*, XIV, 1893; Ehrhard, *Die altchristliche Prachtthüre der Basilika Santa Sabina in Rom*, in *Katholik*, 1892, pag. 444 e segg., 538 e segg.; Grisar, *Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von Santa Sabina in Rom*, in *Römische Quartalschrift für christl. Alterthumskunde u. Kirchengeschichte*, 1894; R. Forrer u. G. A. Müller, *Kreuz u. Kreuzigang Christi in ihrer Kunstwickelung*, Strassburg, 1894; A. Bertram, *Die Thüren von Santa Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwards-Thüren am Dom zu Hildesheim*, Freiburg, 1892; Ehrhard, *Die Santa Sabina-thüre und ihre Nachbildungen in Hildesheim und Spalato* in *Ephemeris Spalatensis*, 1894, pag. 9 e segg.; A. Pératé, *L'archéologie chrétienne*, Paris, 1892, pag. 332 e segg.; Grisar, *Analecta romana*, I, Roma, 1898; Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina in Rom.*, Trier, 1900.

tista che forma figure tozze e rotondeggianti, come nei sarcofagi; altri di un secondo che dispone ogni cosa a bassi piani, con equilibrio, nobilmente, con grande scioltezza, e dà alle Vittorie alate l'impeto trionfale romano.

La figura di Gesù, negli scompartimenti di destra, giovane, imberbe, con un dolce ovale di volto e coi riccioli ricadenti sugli omeri, non somiglia al chiomato e barbato Cristo degli scompartimenti prossimi: quello si attiene al tipo del Redentore adolescente determinatosi nell'èra costantiniana, questo risente già della barbarie. Il manto di Elia, che svolazza intorno al corpo del profeta liberamente, non trova paragone negli altri riquadri, in cui sembra che i panni delle figure s'avvolgano pesanti e si stringano e s'incollino ai corpi. Il movimento nei bassorilievi di destra è ancora libero e sciolto: Eliseo con le braccia aperte; gli apostoli, che per sommo rispetto si avanzano curvi verso il donatore della legge; la Chiesa supplice verso Gesù nel cielo, onnipotente, sono forme che non si rivedranno per un gran lasso di tempo.

E difficilmente si rivedranno una figura come quella di San Pietro titubante; la testa di Faraone nelle onde, la quale sembra gettata nel bronzo; una figura come quella di Caifa, vecchietto che resta qual tipo comico del leguleio e del giudice.

Il primo scompartimento (fig. 308) nella linea verticale a sinistra, rappresenta la Crocifissione, detta dal Grisar la più antica imagine del Salvatore confitto tra i ladroni sul legno infame. Tutte e tre le figure sono ignude, solo coperte ai lombi da un drappo (*sub ligaculum*); il Cristo ha gli occhi aperti, i capelli lunghi ricadenti sugli omeri secondo il modo con cui nei monumenti cristiani sono figurati gli Orientali, le mani inchiodate, i piedi poggiati sopra una mensoletta; i ladroni sono di proporzioni minori, quasi di fanciulli; il fondo è un edificio coronato da tre frontoni. Secondo il Grisar, le altre rappresentazioni di quella scena che

possediamo del V e VI secolo non ripetono il tipo di Santa Sabina, benchè molte simiglianze si possano notare in quella ben più sviluppata, e forse più antica, nella teca del British Museum (fig. 397), dove Maria e San Pietro (non Giovanni, come scrive il Grisar) stanno ai piedi della croce, e con essi un giudeo che insulta il Redentore, già nell'attitudine poi consueta del portaspugna. È certo San Pietro per riflesso dell'ardita invenzione del secolo IV, che lo fece apparire a

Fig. 428 — Roma. Medaglia di Costanzo II (n. 317, † 361)

pie' della croce con Maria intercedente perdono per lui che aveva rinnegato il Maestro.[1]

Dice Maria:

Quid fles, Petre? atrocia fecisti, sed tamen
Adhuc potes horum veniam consequi.
O Fili, o dilectissime, o Dei verbum,
Ignosce, Fili; consentaneum est homines errare:
Et Petrus deliquit turbam metuens.

E il Cristo:

Abi nunc, recede Virgo parens;
Te rogante, suum Petro delictum remitto.

Quest'attinenza della rappresentazione del British Museum con un testo del IV secolo e la forma prossima ancor più della porta di Santa Sabina alle sculture de' sarcofagi

[1] *Christus Patiens Tragoedia*. Appendix ad S. Gregorii Theol. *Carmina* (S. Greg. Nazianzenus), nel Migne, *Patr. gr.*, 38, 4, pag. 202.

ci fa dire che nell'intaglio della porta non è la più antica imagine conosciuta della crocifissione.

Il secondo scompartimento (fig. 309) rappresenta i miracoli del Cristo: la guarigione d'un cieco presso la porta d'un tempio, la moltiplicazione dei pani e dei pesci, l'acqua mutata in vino nelle idrie per le nozze di Cana.

Il terzo (fig. 310) rappresenta la scena del Cristo che, condannato da Pilato, s'avvia al supplizio, seguito da Simone Cireneo che porta la croce. Il quarto, Mosè pastore, poi in atto di levarsi i sandali, e quindi di ricevere da Dio il rotulo della legge nelle mani velate, mentre Aronne dietro a lui stende le braccia inchinevole ai comandi di Dio. Il quinto scompartimento (fig. 312) è descritto da alcuni come se figurasse Cristo risorto presso i discepoli; altri vi designano Cristo in casa del centurione di Capernaum. E questa ci sembra figurazione propria della porta, ricordando come Sant'Ambrogio discorresse « De Servo centurionis in Evengelio in dedicatione Basilicae ».[1]

Nella seconda linea verticale, prossima alla descritta, sono le seguenti rappresentazioni: l'apparizione dell'angelo alle pie

Fig. 429 — Roma. Medaglia di Costanzo II (n. 317, † 361)

donne (fig. 313); Mosè che vede le acque sgorgare dall'Oreb; gl'Israeliti che si cibano delle quaglie; Mosè a cui Dio mostra l'albero col quale addolcirà le acque di Mara (fig. 314);

[1] Luca, VII, 2 e segg.; Matteo, VIII, 8; Sant'Ambrogio, Sermo LXIII (*Patr. lat.* del Migne, XVII, 2).

l'apparizione del Redentore alle pie donne in un giardino (fig. 315); infine una scena già indicata come rappresentante Zaccaria sulla porta del tempio, in atto di guardar la moltitudine, senza poter raccontare se non con segni l'annunciazione avuta dall'Arcangelo (fig. 316). Il Grisar, che prima aveva accettato l'interpretazione comune, vi scorse piuttosto l'*acclamatio* d'un imperatore cristiano custodito dall'angelo. [1] Più

Fig. 430 — Roma. Medaglia di Valente († 378)

probabilmente vi è figurato Salomone benedicente il suo popolo, innanzi al luogo santo ove si custodivano le tavole della legge (*Libro I dei Re,* VIII, 16 e segg.). Vi è uno de' cherubini, che « spandevano le ale sopra il luogo dell'arca », vi sono i sacerdoti avvolti nel pallio, « usciti fuor del luogo santo »; il popolo coperto d'umile penula, e Salomone re che « volge la faccia » e dice al popolo di avere edificata la Casa « al nome del Signore ». L'anacronismo della croce soprastante al tempio di Salomone si spiega pensando come in quello si vedesse la imagine della chiesa novella, dove pure s'innalzano le preci che Dio ascolta « dal luogo della sua stanza ne' cieli », dove Dio esaudisce e perdona. Negl'intagli della porta di Santa Sabina, in cui è continuo il parallelismo de' soggetti dell'Antico e del Nuovo Testamento, nulla da stupire se, nel fondo del campo, ove Salomone parla al popolo della casa di Dio, questa sia eretta

[1] Grisar, *Roma alla fine del mondo antico,* I, in nota a pag. 656. Roma, 1899.

in forma cristiana, adorna al sommo d'una croce gemmata. Aggiungasi che Eusebio nella *Oratio panegyrica de aedificatione ecclesiarum Paulino Tyriorum episcopo dicta*[1] richiama, nel vantare l'edificazione della chiesa di Tiro, il ricordo di Salomone, come lo richiamava lo scultore della porta: « Tuque, o novi ac sancti Dei templi decus eximium, qui senili quidem prudentia a Deo decoratus es, juvenilis autem ac vividae virtutis praeclara facinora edidisti; cui ipse universum mundum continens Deus, hanc in terris domum Christo unico ac primogenito suo Verbo, sanctaeque ac divinae ejus sponsae construere ac renovare, eximia quadam praerogativa concessit; seu quis te novum Beseleelem divini architectum tabernaculi vocare voluerit; seu Salomonum novae ac multo praestantioris Jerusalem regem: seu denique novum Zorobael. Quas quidem aedes in gratiam eorum qui expiatione et purgatione per aquam et Spiritum Sanctum opus habent, Salomon noster vere pacificus templi huius conditor exstruxit ».

I riquadri della terza linea portano impressa l'adorazione de' Magi (fig. 317), dov'è notevole l'elevazione per mezzo di una gradinata del luogo sul quale siede la Vergine col Bambino, in segno dell'eccelso grado assegnato alla Madre di Dio dalla Chiesa trionfante sull'eresia nestoriana. Quindi una scena (fig. 318) indicata dai PP. Mamachi e Berthier come rappresentante Gesù nell'orto di Getsemani, dal Kondakoff la resurrezione, e bene dal Garrucci e dal Grisar l'ascensione. Quindi la negazione di Pietro (fig. 319); e, per ultimo (fig. 320), Aronne che trasforma la verga in serpente innanzi a Faraone, e il passaggio del Mar Rosso.

Nella quarta linea di scompartimenti, prima a destra, è figurato, in alto, il dono della legge (fig. 321), secondo il Kondakoff; la trasfigurazione, secondo i PP. Garrucci e Grisar. Per la corrispondenza della rappresentazione con quella in

---

[1] *Historiae Eccles.*, lib. X (*Patr. graeca* del Migne, XX, 2).

musaico di un'absidiola del mausoleo detto di Santa Costanza ci atteniamo alla prima interpretazione. Segue (fig. 322) la glorificazione del Cristo. Il Redentore, giovane e bello, sta entro un clipeo laureato sul firmamento, e a' suoi lati sono scritte le lettere α e ω, indicanti ch'Egli è il primo e l'ultimo, principio e termine, causa efficiente e finale d'ogni cosa. Con quelle lettere era designato il Cristo dell'Apocalisse, e qui pure, intorno al cerchio di gloria del Giudice Eterno, appaiono i quattro simboli evangelici.

Gli apostoli Pietro e Paolo tengono sollevata una corona con entro una croce su cui spunta una fiammella; e tra

Fig. 431 — Roma. Medaglia di Onorio

quelli sta una donna con lo sguardo in alto, in guisa di orante, simbolo della Chiesa di Dio. Gli altri scompartimenti recano il ratto del profeta Abacuc (fig. 323), dove il cane abbaiante ripete il motivo proprio delle rappresentazioni del ratto di Ganimede; quindi il ratto d'Elia (fig. 324), e infine Gesù condotto innanzi a Caifa (fig. 325).

Tale è la porta della chiesa che coronò l'Aventino, dopo che a Roma piombarono gl'irsuti Sarmati condotti da Alarico, e irruppero su quel monte e nella casa della pia Marcella, la prima monaca romana di nobile lignaggio. La chiesa fu dedicata alla umbra matrona che morì martire per la

legge di Cristo, e fu sepolta dai fratelli nella fede accanto alla salma della vergine Serapia, ch'ella stessa con le sue mani aveva composta nella *perpetua domus*.

Tra gli stipiti di marmo di Paro, la porta di cipresso s'apre ancora come quindici e più secoli fa, non con tutti i suoi bassorilievi e non ordinati come in antico, ma con molti di essi che lasciano ricostruire idealmente il libro della dottrina dei Padri, spiegato da artefici romani sulla porta della chiesa trionfante.

* * *

Altri intagli d'avorio, preziosi per le date che recano generalmente impresse, sono i dittici, taccuini in forma di tavolette eburnee riunite da anelletti o da cerniere, sovrapponentisi l'una all'altra come due valve di conchiglia. Erano in uso presso i Romani, che con lo stilo segnavano ricordi nella cera spalmata all'interno delle tavolette così finamente da compararsi a un tessuto di seta. I dittici erano dispensati come oggetti commemorativi in giorni solenni, e inviati dai dignitarî, nel momento di assumere la carica, all'imperatore, al Senato, ai parenti, agli amici.

Claudiano celebrò in versi le lodi di Stilicone, che con profusa magnificenza, non solo agli Ottimati, ma eziandio al popolo, dispensò i dittici d'avorio; e Simmaco ne donò a Flaviano e ad altri che cooperarono alla pompa degli spettacoli dati dal Questore, suo figlio. A frenare l'eccessiva prodigalità dei magistrati e la grandissima spesa nella dispensa di sportule d'oro e di dittici eburnei, Teodosio nel 384 pubblicò la legge con cui si vietava, fuorchè ai soli consoli ordinarî, di farne regalo.

Si chiamarono dittici consolari quelli distribuiti dai consoli, i quali furonvi generalmente ritratti nel costume dei trionfatori, con la tunica dipinta a cerchi, croci e stelle.[1] Ma

[1] Bibliografia dei dittici di consoli e di funzionarî.

BUONARROTI, *Osservazioni sopra tre dittici antichi d'avorio*, 1716; DONATI, *Dei dittici degli antichi, profani e sacri*, 1753; SALIG, *De diptychis veterum tam profanis*

il console non sa più tenere altro che un bastone da cerimonia o una *mappa,* ossia un fazzoletto da gettare nel circo. Al popolo romano che domandava giuochi, il console, divenuto semplice comparsa teatrale, si presentava nel migliore apparato, come preside degli spettacoli. In uno dei dittici più antichi, sotto i piedi d'un console, si vedono prigioni e vinti, segni di conquiste e di gloria; poi il console

Fig. 432 — Medaglia di Prisco Attalo (regnante dal 409-414)

appare solo con regali: dischi, dittici, tessere, sacchi, da cui si verseranno i donativi per il popolo, e gloriosamente solleva il fazzoletto, come se con tale scettro dominasse il mondo. Le Vittorie che guidavano i carri trionfali si riducono a semplici ornati dei bracciuoli della sedia ove i consoli siedono in pompa magna; Roma guerriera, la *invicta Roma aeterna,* si copre di gemme come donna vana, e per ultimo non sostiene più la sua lancia, che muta in una banderuola, e sopraccarica di diamanti e perle, con vesti a ricami, prende

---

quam sacris, 1731; Gori, *Thesaurus veterum diptichorum,* 1759; Wieseler, *Das Diptychon Quirinianum zu Brescia nebst Bemerkungen über die Diptycha überhaupt,* 1868; W. Meyer, *Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staats-Bibliothek in München,* München, Akademische Buchdruckerei, 1879; Labarte, *Histoire des arts industriels,* I, 1864; Molinier, *Histoire général des arts appliqués à l'industrie,* I, Paris, 1896; Westwood, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum,* London, 1876; Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* (alla parola *Diptyque*); Pulszky, *Catalogue of the Fejérváry ivories,* Liverpool, 1856; H. Graeven, *Enstellte Consulardiptychen,* nelle *Mittheilungen des k. Archäologischen Instituts,* 1892.

Per la Bibliografia relativa a questo o a quel dittico consolare si consulti Meyer o Molinier.

l'aspetto di una vecchia sfarzosa. Par di vedere la Roma che Sidonio Apollinare presenta all'assemblea degli Dei imbracciante lo scudo, divenuto per lei un peso insopportabile, e con la lancia che non fa più terrore ad alcuno.[1] Ogni energia era venuta meno nell'immagine possente, così come nella figura dei consoli e in tutto il vecchio mondo.[2] Dalla forza romana dell'atteggiamento grandioso de' primi personaggi figurati nei più antichi dittici l'arte era caduta sempre più in basso con l'inoltrare del tempo, e a poco a poco le figure dilatano gli occhi e i corpi s'irrigidiscono.

Il più antico dittico conosciuto è quello d'un magistrato, o *vicarius,* di Probiano (fig. 329), assistito dagli scribi che scrivono nei dittici, e con una tavola nel fondo della stanza ornata di busti imperiali, secondo la *formula consularitatis* di Cassiodoro: « Quale tibi debet esse quod curules inclytas probatur ornare? Vultus quinetiam Regnantium geniata obsequii pompa praemittit; ut non solum summi judicis sed et Dominorum reverentia cumulatus orneris. O magnae temperationis inventum! De nomine Consulis promitteris clementissimus, et de Principum imagine metuendus ».[3] Nel basso del dittico stanno due oratori e fra essi un tripode con calamaio sopra. Ma il primo dittico consolare in ordine cronologico è quello di Anicio Probo (fig. 330), PROBVS FAMVLVS V[IR]. C[LARISSIMVS]. CONS[VL]. ORD[INARIVS], console di Roma nel 406. Egli offriva il dittico ad Onorio sempre augusto, ritratto ne' due fogli, come trionfatore delle orde barbariche di Alarico, or col labaro imperiale, che sostituì l'aquila delle legioni, e dove si legge: IN NOMINE XPI. VINCAS SEMPER; or con il lungo scettro e lo scudo. Il giovane imperatore è nimbato, porta una corona a diadema,

---

[1] Carmen VII, *Panegyricus in Avitum aug.*, nel MIGNE, *Patr. lat.*, pag. 58.

[2] Cfr. PARISOTTI, *Evoluzione del tipo di Roma,* nell'*Archivio romano di storia patria,* II, 1888; F. KENNER, *Die Romatypen* (*Sitzungsberichte der Wiener Akademie, phil.-histor. Classe,* 1857).

[3] CASSIODORO, *Variar.*, lib. VI, 20. Vedi anche LYDUP, *De magistratibus,* lib. II, 17, ed. di Bonn, pag. 183.

alle orecchie due grossi pendenti di perle, una stretta corazza, una cintura annodata a mezzo il corpo, un mantello

Moneta di Arcadio

Moneta di Onorio

Moneta di Giustiniano

Fig. 433 — Roma. Museo Nazionale. Monete trovate nei lavori del Tevere

arrotolato intorno al braccio sinistro e una bandoliera ricamata che sostiene la spada. In quest'omaggio al sovrano fu sacrificato l'amor proprio del console al rispetto per l'imperatore: il *vir clarissimus*, il console ordinario, invece di farsi ritrarre nel dittico, vi faceva rappresentare il suo signore, umilmente chiamandosi suo servo.

Nel dittico anepigrafo di Novara (fig. 331), come in quello dove sono ritratti, a parere di molti, Ezio, Valentiniano III e Galla Placidia (fig. 332), i corpi perdono della loro forte

struttura, dell'atletica grandezza; ma in compenso, per il manifestarsi di elementi più greci che romani, acquistano in finezza, nella giusta distribuzione de' bassorilievi e nella verità. L'acconciatura del capo nel patrizio raffigurato sul dittico di Novara, come nel supposto Ezio, è la stessa; e così l'alta fibula irregolare dentata, con placche metalliche attaccate al suo anello nel basso, è somigliante nell'uno e nell'altro personaggio. Secondo il Didron, il dittico rappresenta Galla Placidia, Valentiniano III ed Ezio, suo generale, e sarebbe stato eseguito circa il 432; mentre Camille Jullian si sforza di riconoscere nel dittico stesso Stilicone, Serena sua moglie, figlia di Onorio, ed Eucherio loro figlio. Però, se si tien conto che nell'umbo dello scudo e nelle vesti del guerriero si vedono ritratti in piccolo tanto la donna che gli sta dappresso, acconciata nel capo da quella specie di turbante, quanto il piccolo busto del fanciullo, parrà più verosimile la prima interpretazione. Ezio, protettore ufficiale della reggente e dell'imperatore suo figlio, si è coperto da capo a' piedi dell'effigie della sua sovrana e del suo signore, a cui dedicava scudo e lancia.

Il dittico del console Felice (anno 428), FL[AVII] FELICIS V[IRI] C[LARISSIMI] COM[ITIS] AC MAG[ISTRI], si conservava intero nell'abbazia di Saint-Junien, diocesi di Limoges; e l'altra parte completava la enumerazione dei titoli così: VTR[IVSQVE] MIL[ITIAE] PATR[ICII] ET CONS[VLIS] ORD[INARII]. Flavio Felice tiene lo *scipio* nella sinistra, è abbigliato riccamente, con la tunica al di sotto senza ornamenti, l'altra superiore ricamata (*tunica palmata*) e la *trabea* (fig. 334). Da questo dittico agli altri posteriori di consoli s'affretta la decadenza. Ma circa al tempo stesso, o poco prima, fu eseguito il dittico veramente singolare, di cui un foglio si trova a Liverpool (fig. 335). Vi si vedono tre personaggi togati, quello di mezzo con una patera, presedente ai giuochi del circo, in un palco adorno di balaustrata marmorea. Nel circo sono

Moneta di Valentiniano III

Moneta di Libio Severo

Moneta di Marciano

Moneta di Antemio

Moneta di Eufemia

Moneta di Leone

Fig. 434 — Roma. Museo Nazionale
Monete trovate in una chiavica nella casa delle Vestali al Foro Romano (1899)

cervi ed altri simili animali; un cacciatore, distinto per il vestito dalle altre persone che si sporgono dalle porticelle socchiuse, trafigge la fiera; in una delle porte, quella in basso a destra, è segnata una figura d'uomo, simile alle altre vere e proprie che escon sull'arena, e vi è rappresentata per eludere gli attacchi delle belve. Non è il sanguinoso combattimento degli antichi gladiatori, ma uno spettacolo dove la prudenza e la destrezza dettan legge, a seconda della nuova cristiana umanità de' costumi.

Il dittico del console Boezio, a Brescia (fig. 336), come quello precedente del console Astirio in Darmstadt (anno 449), è intagliato in modo grossolano e informe. In ambedue le tavole, Nario Manlio Boezio è vestito pomposamente, con lo *scipio* sormontato dall'aquila imperiale, con la *mappa circensis* per dare il segnale de' giuochi, con le palme a' piedi per i vincitori, un clipeo e sacchi di danaro per gratificare la milizia e il popolo. I congiarî, i giuochi nel circo, le corse, i combattimenti contro le fiere, le rappresentazioni mimiche, si associano, quale ragione del vanto e della gloria de' consoli, al loro ritratto. In un dittico anepigrafo del duomo di Halberstadt, anteriore a quello di Boezio, il console tiene bensì la mappa, ma al basso sono ancora i segni delle sue vittorie, della sua gloria guerresca: prigioni incatenati, città o provincie come femmine in pianto. Con l'avanzare del tempo, non si pensa più se non a cattivarsi l'affetto del popolo con pubblici spettacoli, generosità, conviti, tanto che il console Areobindo fece anche a meno di farsi ritrarre nel dittico di Lucca (fig. 337): gli bastò l'incrocio di due cornucopi, da cui si dipartono rami di vite, e corbe ricolme di frutta, a segno della sua liberalità. La figura dell'imperatore, che nel primo dittico consolare tiene il campo delle tavolette, è passata di poi in second'ordine. Nell'altro di Halberstadt l'imperatore siede in un *subsellium* con la consorte tra Roma, Costantinopoli, una donna simbolica e satelliti regali; in quello del console Areobindo, nel Museo di Zurigo, l'imperatore si vede in piccolo con

scudo e lancia; in uno del console Clementino, a Liverpool (fig. 338), l'imperatore Anastasio e l'imperatrice Arianna appaiono entro dischi, tra la croce che già si disegna nei dittici dell'anno 506 del console Areobindo. Roma e Costantinopoli non assistono più i personaggi imperiali, bensì i consoli. Clementino è assistito da Roma con la teca consolare e da Costantinopoli con uno scettro ricurvo; e a' piedi del console due ragazzi versano monete dai sacchi e corrono tra dittici, clipei e palme. Intanto tutto diviene rigido, simmetrico: il console e le due figure allato, nei dittici di Areobindo, e le due Vittorie e gli otto spettatori del circo

Fig. 435 — Parigi. Bibl. Nazionale. Clipeo con Ercole in lotta col leone nemeo

sembrano fantocci; le composizioni relative ai ludi circensi ora sono regolate con materiale simmetria, ora scompigliate

confusamente. Così dicasi dei dittici di Anastasio (figg. 346 e 347), in cui il console ha la mappa e lo scettro nelle mani, ed è assiso sul seggio ornato da Vittorie. Dietro alla testa del console, una conchiglia; sopra questa, tre busti: uno dell'imperatore, l'altro dell'imperatrice, un terzo di un personaggio con la trabea, tutti entro dischi e tra due Vittorie. Sotto, vincitori di corse, mimi, musici, ginnastici. In un altro foglio di dittico del console Anastasio, nel Museo di Berlino, è figurato il circo con gli spettatori intorno, con *tichobates* dentro in lotta contro gli orsi; in un altro, della Biblioteca Nazionale di Parigi, è invece una rappresentazione di farsa schiettamente nazionale o atellana: vi si vede il *dossennus*, o il gobbo furbo e indovino, il dottore delle maschere moderne; il *maccus*, o arlecchino, e accanto a lui il *pappus* o *casnar*, il buon vecchio, capro espiatorio nella commedia, corrispondente al nostro Pantalone.

Il frammento, riprodotto a figura 348, forse era parte di un dittico di Anastasio: vi sono espressi i vincitori delle corse e i ginnasti, a destra de' quali è un'enorme figura, una di quelle pupazze dette *pilae*, che servivano a eludere gli attacchi delle fiere, ed anche oggi si usano dagli Spagnuoli ne' combattimenti contro i tori.

Sembra che l'arte abbia fatto un ultimo sforzo nell'affastellare tante cose sui dittici di Anastasio, tante varie rappresentazioni tratte dalla realtà. I dittici anepigrafi dei consoli (figg. 342 e 343) sono già di molto semplificati; sul capo dei magistrati pende una corona votiva, simile a quelle poste innanzi agli altari; ai lati, Roma appoggiata a uno scudo e Costantinopoli con la teca consolare e uno scettro. Qui sembra raffigurato Magno, console nell'anno 518 a Costantinopoli; ma in un altro dittico della Biblioteca Nazionale di Parigi egli tiene ancora a' suoi piedi, come in quello di Clementino, due giovanetti con sacchi versanti oro e dittici. La semplificazione si fa sempre maggiore: un dittico di Vienna presenta solo le figure di Roma galeata, con un globo nella destra

velata e una Vittoria sopra, e di Costantinopoli, cinta da corona turrita, con il corno dell'abbondanza e una palma.

fig. 436 — Parigi. Museo del Louvre. Clipeo detto di Scipione
Antiloco conduce Briseide ad Achille

Altri del console Giustiniano di Costantinopoli (anno 521), a Parigi, nella Biblioteca Nazionale, e a Milano, nella collezione Trivulzio, recano semplicemente rosoncini in alto e in basso, e cornici tonde nel mezzo con l'iscrizione: † | MVNERA PAR | VA QVIDEM PRE | TIO SED HONO | RIBVS ALMA † — † PATRIBVS | ISTA MEIS OFFE | RO CONSVL EGO †. Un dittico anepigrafo, già nella Biblioteca Barberini (fig. 344), ha circa la stessa disposizione, soltanto nel

clipeo mediano, formato da un festone di frutta e di fiori, sporge il console con la *mappa* e lo *scipio*.

La semplificazione giunge al massimo con un dittico, forse del console Filosseno di Costantinopoli (anno 525), formato da una losanga in alto e in basso, fasciata da una corona cui spuntano tre foglie (fig. 345). In un altro dittico, Filosseno (Parigi, Biblioteca Nazionale), l'illustre conte palatino, già duce de' soldati nella Tracia, console ordinario, è raffigurato entro due cerchi; mentre negli altri due del dittico si vedono Roma e Costantinopoli con diadema, dalmatica, ricchi pendenti alle orecchie e un vessillo. Si distinguevano così le composizioni in tante parti, tra i nodi d'una fettuccia gemmata. L'ultimo dittico consolare è quello del console Basilio (fig. 349), in cui la rigidezza è giunta all'ultimo segno, e con essa la impotenza di esprimersi. Undici anni prima, in un dittico di Lampadio, nel Museo Cristiano di Brescia, si distinguevano bene le quadrighe superanti la meta in forma di tre lunghi coni; il secondo stadio dimostrato dalla spina obliqua del circo su cui s'ergeva un obelisco con geroglifici egiziani; gli aurighi con isferze o *sirpiculae;* le gambe de' cavalli fasciate con fettucce distinguenti le fazioni; le testiere, i pettorali e il marchio sulle cosce dei corsieri. Nel dittico del console Basilio tutto questo è appena accennato; il console medesimo non pianta più coi piedi sul suolo, e sembra tenuto superiormente da un filo; la figura allegorica che gli sta appresso è tagliata a linee dure e geometriche. L'altra parte del dittico, conservata frammentaria nel Museo Archeologico di Milano, rappresenta una Vittoria con un clipeo, dov'è ritratto lo stesso console Anicio Fausto Albino Basilio, *vir clarissimus*, accompagnato dalla leggenda BONO REI PVBLICE ET ITERVM. Quest'intaglio di tanta cresciuta rozzezza, davvero non fa fede del rifiorimento delle arti, sognato da alcuni, al tempo di Giustiniano. Nel torpore che prende ogni cosa scolpita a quei giorni par di sentire l'impotenza degli artefici a contrastare

ai barbari, che s'avanzano e spezzano gli strumenti nelle loro mani. Ma i barbari non distrussero le tradizioni nel cuore del popolo; sì che le cose anche trasfigurate, anche sotto la maschera inchiodatavi, serbarono gli antichi contorni. Invero, i dittici consolari, che servirono poi anche ad uso religioso, fornirono il tipo della pala d'altare, con predella e cimasa, e, nella disposizione stessa delle figure sacre nel quadro, si tenne conto quasi inconsciamente della distribuzione di

Fig. 437 — Ginevra. Museo. Clipeo di Valentiniano

quella dei dittici: invece dei consoli nel mezzo, con due prefetti ai lati, nelle pale d'altare si mise la divinità in Cristo e i santi ai lati; invece dei *congiaria* dati al popolo e delle altre liberalità e de' fasti del console, nella predella si avrà

la rappresentazione della storia di Gesù o della vita dei santi raffigurati nel quadro, e la cimasa rappresenterà pure, come nei dittici stessi, la divinità suprema, il cielo superno.

I dittici restarono come modelli nel medio evo, e nel IX secolo, ad esempio, se ne imitò uno per coprire un graduale, ora nel tesoro di Monza, recante sulle tavolette i nomi di DAVID REX e di SANCTVS GREGORIVS (fig. 350). Vuolsi dal Gori, dal Martigny, dal Molinier e dal Graeven che il dittico fosse consolare del V secolo e rilavorato in seguito, mentre il Wilpert sostiene ch'esso è una imitazione eseguita per glorificare l'alta stirpe di San Gregorio, come lo indica la iscrizione sulla figura: GREGORIVS PRAESVL MERITIS ET NOMINE DIGNVS VNDE GENVS DVCIT SVMMVM CONSCENDIT HONOREM.[1] La ipotesi del Wilpert sembra verosimile, anche nel carattere proprio del IX secolo degl'intagli o degli ornati suggellati entro il piano, e come se fossero sotto uno strettoio e lasciassero la loro impronta sul piano stesso.

Nei dittici consolari eburnei comunemente si vede lo *scipio* sormontato dalle imagini dell'imperatore e dell'imperatrice. È supponibile che i due avorî, similissimi, ma di proporzioni differenti, del Museo di Vienna e della raccolta Carrand nel Museo Nazionale di Firenze (figg. 340 e 341), fossero incastrati sul bastone tenuto dal console. L'imperatrice veste una clamide sovraccarica di pietre preziose, che ha un segmento rettangolare col busto a ricamo di un fanciullo vestito della trabea, recante nella destra una mappa, nella sinistra uno scettro. In entrambe le tavole di Firenze e di Vienna verosimilmente è rappresentata l'imperatrice Arianna, che presentasi con gli stessi lineamenti nel dittico di Clementino (fig. 338) e nel particolare del disco dove l'imperatrice è rappresentata (fig. 339), e vedesi con lo stesso diadema avente un giglio nel mezzo. Il fanciullo figurato a

[1] WILPERT e GRAEVEN, *Dittico di San Gregorio Magno*, nell'*Arte*, III-V, 1898.

ricamo nel segmento della clamide sarebbe il figlio d'Anastasio e d'Arianna, perito, secondo Teofane, nel 507, durante una sommossa. [1]

* * *

Altrettanto può dirsi dei dittici profani [2] e degli altri di tema sacro. Gli avorî profani, o a soggetto mitologico, sono

Fig. 438 — Madrid. Museo. Clipeo di Teodosio

imitazioni di artefici che non sentivano la bellezza dei mo-

[1] E. Modigliani, *Avorî de' bassi tempi rappresentanti un' imperatrice*, nell'*Arte*, fascicoli VI-IX, X-XII, 1898.

[2] Bibliografia sui dittici profani:

Sul dittico con l'iscrizione NICOMACHORVM-SYMMACHORVM: Martène et Durand, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, Ire partie, pag. 98; Gori, *Thesaurus veterum diptychorum;* Maskell, *Catalogue of the ivories in the South Kensington Museum;* Otto Seek, *De Symmachi Vita*, nei *Monumenta Germaniae historica*, t. VI, 1883;

delli antichi; tuttavia son preziosi nella debolezza, nell'incertezza e nella confusione delle loro forme, perchè esprimono chiaramente l'abbandono delle tradizioni classiche. Il più bello de' dittici privati d'argomento profano è certamente quello, già esistente nell'abbazia di Montier-en-Der, ora diviso tra Londra e Parigi (figg. 354 e 355). Come ne' quadretti del Quattrocento portati dalle fanciulle nel loro corredo nuziale, o nelle così dette *maiestati* recanti gli stemmi dello sposo e della sposa, così nel dittico da una parte è il nome della famiglia dello sposo, NICHOMACHORVM, e dall'altra quello della casa della sposa, SYMMACHORVM, o viceversa. Il matrimonio avvenne tra gli anni 392 al 401; e in questo periodo fu intagliato il dittico. Non sembra possibile a tutta prima che la bella opera appartenga ad un tempo di tanta decadenza; ma ne saremo persuasi considerando che nei dittici consolari gl'intagliatori, abbandonati a sè per fare il nuovo, producevano opere mediocri, mentre per i dittici a soggetto mitologico attingevano nelle antiche forme, e pur

---

PULSZKY, *Catalogue of the Fejérváry ivories;* BORGHESI, in *Annali dell'Istituto,* 1849, pag. 361; WIESELER, *Das diptycon Quirinianum zu Brescia,* ecc.; WESTWOOD, *A descriptive catalogue of the fictile ivories;* MEYER, *Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staats-Bibliothek in München.*

Sul dittico di Brescia cfr. le opere citate del WIESELER, del GORI, del WESTWOOD e del MEYER.

Sul dittico di Esculapio e Igia: CARRONI, *Ragguaglio del viaggio,* t. II, tav. 9; RAPHAEL MORGHEN, *Palmerini's Catalog,* n. 201; le opere citate del GORI, PULSZKY, MASKELL, WESTWOOD e MEYER.

Sul dittico delle Muse: J. DE WITTE, *Cabinet d'antiquités de feu M. le chev. Durand,* 1836, n. 2256, pag. 453; e le opere citate del PULSZKY, WESTWOOD e MEYER.

Sul dittico del Museo di Sens: MILLIN, *Voyage dans les départements du Midi,* t. I, tav. II e III; IDEM, *Monuments antiques inédits,* t. II, tav. 50 e 51; LACROIX et SÉRÉ, *Le Moyen âge et la Renaissance* (*La reliure*), tav. I; LABARTE, *Histoire des arts industriels,* t. I; A. DE MONTAIGLON, *Le Trésor de la Cathédrale de Sens,* nella *Gazette des Beaux-Arts,* t. XXI e XXII, 1881; JULLIOT, *Les deux feuillets du diptyque de Sens,* 1895; e le opere citate del PULSZKY, del WESTWOOD e del MEYER.

Sul frammento di una cassettina con la rappresentazione di Apollo e delle Muse: DUMONTET, *Mémoire sur les diptyques de la Cathédrale de Bourges,* nelle *Mémoires lus à la Sorbonne en 1863* (1864); CHABOUILLET, nella *Revue des Sociétés savantes,* t. VI, 1883, e *Catalogue des camées.*

Sul frammento del dittico rappresentante una Musa: CARL BONE, *Antike Elfenbeinrelief aus Trier,* nei *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinlande,* 1877; MEYER, op. cit.

Sugli avorî di Aix-la-Chapelle: CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'archéologie,* t. IV.

Sulla menade del Museo di Cluny: DU SOMMERARD, *Les arts au Moyen âge.*

nelle deboli copie restava loro un riflesso della nobiltà classica. Del resto, gli ornati delle orlature con palmette del dittico sono gli stessi delle tavolette di Rufio Probiano (fig. 329)

Fig. 439 — Firenze. Museo Nazionale. Clipeo del console Aspare (anno 434)

e del bellissimo avorio cristiano della collezione Trivulzio (fig. 61). Una donna è figurata da una parte del dittico con due torcie rovesciate; un'altra nella seconda è innanzi ad un'ara eretta sotto una quercia, in atto di spargere incenso sulla vampa del sacrificio.

Le tradizioni dell'antichità classica si trovano pure vivaci nel dittico amatorio del Museo Cristiano di Brescia (fig. 356),

in cui sono figurati a destra Ippolito che legge a Fedra versi amorosi scritti su di un pugillare, e Cupido che, dirigendo la face verso di lei, le desta sensi d'amore; e a sinistra, forse Diana con Virbio o Endimione, cui ella accarezza il mento, mentre un amorino stende una corona sul capo di entrambi. Queste figure stanno sotto archi con colonne scanalate e conchiglie ne' timpani, come alcuni consoli ne' dittici che abbiamo già esaminatc; esse ci ricordano la descrizione che Papia Grammatico fa dei dittici usati per scriver lettere amatorie, e sono, egli dice, tavole nelle quali gli amanti significano alle donzelle i loro amori, imprimendo talvolta esteriormente a bassorilievo i fatti amorosi di qualche Nume, per risvegliare con sì autorevoli esempî più ardente amore nel cuore dell'amica.

Nè al dittico d'Esculapio e di Igía (fig. 357) si può attribuire un'antichità troppo remota, perchè l'inabilità dell'esecuzione guasta il modello, il quale per Igía dovette essere una statua del v secolo avanti l'èra nostra; per Esculapio, che qui è nell'atteggiamento dell'Ercole Farnese, e per il piccolo Telesforo, forse la moneta di Marc'Aurelio o l'altra di Apamea; per la bella decorazione nell'alto con ghirlande di foglie unite da nastri, quella d'un marmo antico, simile al bassorilievo del Museo Vaticano che rappresenta un sacrificio (n. 425). Il dittico fu eseguito per annunciare a parenti e ad amici il lieto evento d'una guarigione. Era costume di render grazie in questi casi a Igía, a Esculapio e a Telesforo, genio della guarigione. Ricordiamo come Cicerone in un biglietto annunciasse alla sua donna di esser uscito da una malattia così presto, « che mi sembra, egli scrive, qualche Dio mi abbia guarito: perciò non manchiate d'offrire con cura pietosa e la purezza che vi è ordinaria, un sacrificio a quel Dio, cioè a Esculapio ».

Nella cattedrale di Monza si conserva un altro dittico (fig. 358) dove si vollero figurati Menandro e Melpomene, ed anche Boezio ed Elpide, siciliana illustre, sua prima

moglie, o semplicemente una Musa. Nello sportello a destra siede un poeta o un filosofo con un *volumen* in mano e un

Fig. 440 — Kertsch. Museo. Clipeo imperiale

dittico a' piedi; nell'altro a sinistra, una donna vestita riccamente, adorna il capo di fiori, in atto di trarre col plettro suoni da una lira. Simile rappresentazione si vede in un sarcofago cristiano di un console, riprodotto dal Garrucci (n. 4); e ciò farebbe pensare che il dittico fosse commemorativo.

Commemorativo è certamente il foglio del dittico del IV secolo (fig. 359), che rappresenta l'apoteosi d'un imperatore, il quale si scorge in alto portato da due genî alati, il

Vento e il Turbine, alla sede degli Dei in concilio sulle nubi, e lungo l'arco dello zodiaco. L'eroe sta più in giù in una quadriga sulla pira, in memoria degli onori trionfali conceduti dal Senato agl'imperatori, e, secondo che Dione descrive le imagini dei trapassati, sui carri. Dal fuoco si fuggon due aquile, così come Dione stesso racconta la consacrazione di Pertinace, ed Erodiano quella di Settimio. In basso un carro tirato da quattro elefanti trasporta l'imagine imperiale divinizzata, con l'asta e un ramo d'alloro.

Il bassorilievo ci rende ancora, in una forma guasta, l'antica cerimonia dell'apoteosi d'un imperatore, la sua consacrazione; e sembra la confusa reminiscenza di quella del divo Giulio, che, nel rilievo del Vaticano, sta per abbandonare la Terra sul carro tirato da quattro cavalli alati, mentre il Cielo spiega un velo sulla sua testa, il Sole monta la quadriga e l'aquila con le ali stese porta nella sede degl'Immortali l'anima dell'eroe.

Altri frammenti di dittici potremo qui ricordare: la guasta tavoletta del British Museum, con una Musa che tiene un *volumen* o forse un *plectrum;* un'altra del Museo di Trieste rappresentante i Dioscuri, Giove ed Europa, genietti, ecc.

E dobbiamo far menzione del dittico pubblicato da Cahier e Martin, che serve di copertura a un manoscritto del secolo XIII, nel Museo di Sens, contenente l'ufficio della Circoncisione o del primo dell'anno, ossia l'ufficio detto dei Pazzi, per l'uso invalso fin da quel tempo di tollerare, anche nell'interno delle chiese, cerimonie bizzarre e sconvenienti. In una delle tavolette è rappresentato il trionfo di Bacco, nell'altro Diana Lucifera; e, secondo il Didron, si è voluto rappresentare il corso trionfale del Sole e della Luna, che illuminano e fecondano l'intera natura, fanno maturar le messi, le frutta degli alberi e della vigna. Originariamente le due tavolette racchiudevano una specie di calendario. Bacco Elio sta sopra una quadriga tirata da centauri, ed ha vicino Ampelo con un pedo, divinità marine, vendemmiatori; Diana,

sul carro tirato dai tori, tra figure di ninfe, di satiri, di una Venere, di un Cupido, tra pesci e crostacei.

Infine ricordiamo le due tavolette del Louvre, su cui si vedono sei Muse e sei poeti. Secondo il De Witte, in una sono scolpiti Erodoto e Clio, Anacreonte ed Euterpe, Aristotile e Polinnia; nell'altra Euripide e Melpomene, Menandro e Talia, Orazio ed Erato. Il Molinier, per il dimagramento delle figure, vede nell'avorio una copia d'un modello

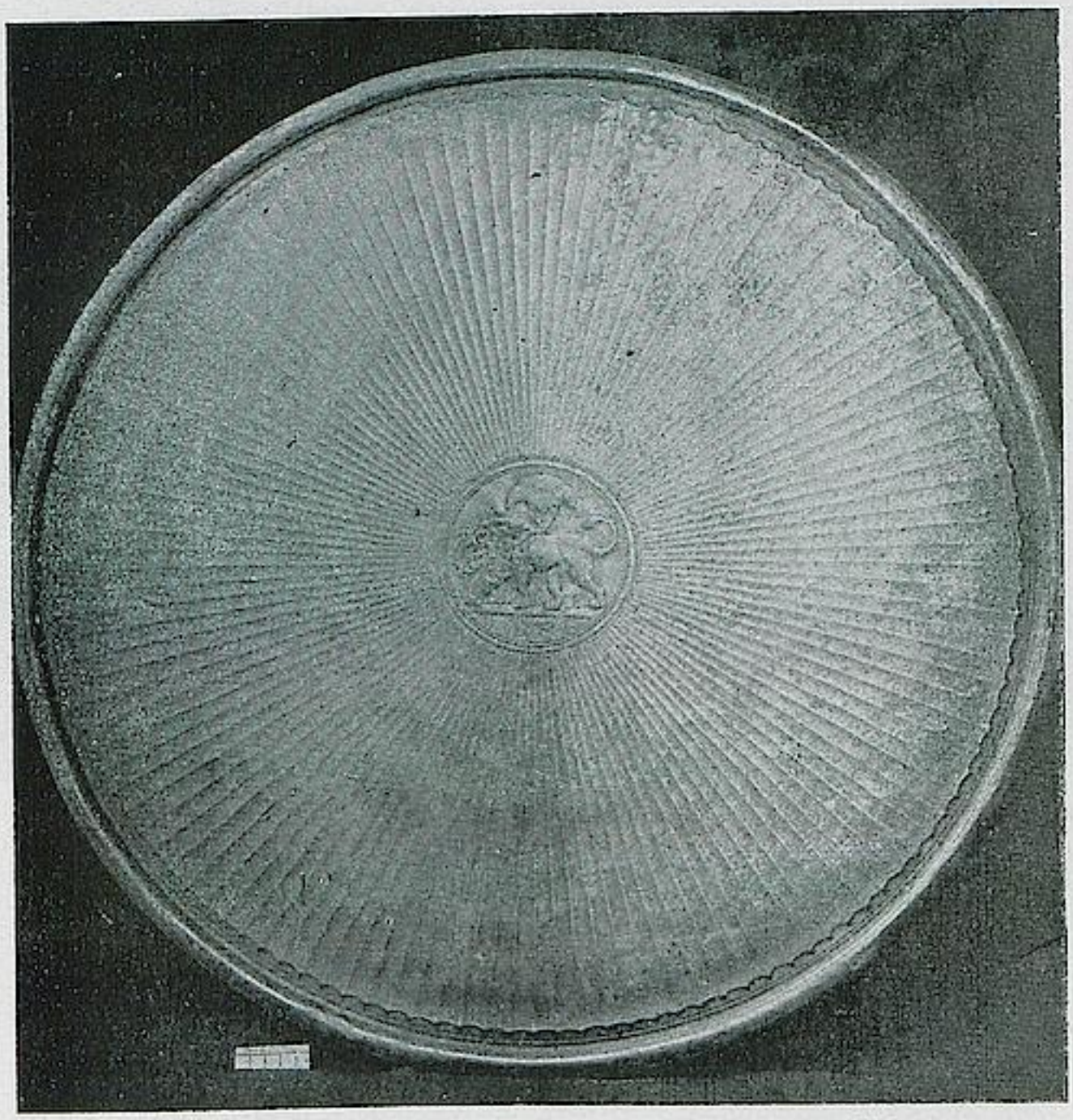


Fig. 441 — Parigi. Museo del Louvre. Clipeo detto di Annibale

antico eseguita da un maldestro operaio de' bassi tempi, mentre il copiatore doveva comprendere assai bene il suo originale.

* * *

I dittici sacri o ecclesiastici furono definiti dal Salig: « Tavole pubbliche, che nella primitiva Chiesa leggevansi dall'ambone nel tempo della messa, e contenevano i nomi degli offerenti, degli alti magistrati, de' chierici d'ordine superiore, inoltre de' santi, de' martiri, de' confessori, e finalmente di quelli ch'eran morti nella fede ortodossa, per dimostrare quello strettissimo vincolo di comunione e di amore che fra loro, anche morti, si manteneva ».[1] Gli scrittori ecclesiastici li chiamano sacre tavole, cataloghi ecclesiastici, mistiche tavole, mistici dittici, libri anniversarî, matricola della Chiesa, libro dei vivi. Da essi derivò nella Chiesa l'uso dei calendarî, de' menologi, de' martirologi, degli aghiologi o santilogi, dei libri anniversarî, obituarî e necrologi. Dapprima ebbero la forma di dittici, poi, resosi necessario includervi più membrane, le tavolette divennero la coperta d'un libro.

Tra i dittici sacri più notevoli va indicato quello della raccolta Carrand, nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 385), opera del principio del v secolo, rappresentante alcune scene della vita di San Paolo distribuite in tre piani. L'illustrazione del capitolo XXVIII degli Atti degli apostoli è fatta con straordinaria vivezza. Vedasi l'infermo dimagrato, quasi scheletro vestito, col lungo braccio sinistro ciondoloni; un pietoso sorregge in piedi quel corpo allampanato di febbricitante, che

---

[1] Bibliografia sui dittici sacri:

GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana;* ANT. FRANC. GORI, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum,* Firenze 1759; WESTWOOD, *A descriptive catalogue of the fictile ivories,* London, 1876; JULES LABARTE, *Histoire des arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance,* Paris, 1872; WILLIAM MASKELL, *Description of the ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum,* London, 1872; G. SCHAEFER, *Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des grossherzoglichen Museum zu Darmstadt in kunstgeschichtlicher Darstellung,* Darmstadt, 1872; DARCEL et BASILEWSKY, *Catalogue raisonné précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècles,* Paris, 1874; ROHAULT DE FLEURY, *La Messe,* 8 vol., Paris, 1883-1889; KRAUS, *Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer,* Freiburg, 1880, all'articolo: *Elfenbein;* SMITH u. CHEETAM, *Dict. of Christian Antiq.,* articolo: *Diptychs,* I, pag. 560 e segg.; MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie,* I: *Ivoires,* Paris, 1896; KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst,* I, Freiburg, 1896; SCHULTZE, *Archäologie der altchristlichen Kunst,* München, 1896; GEORG. STUHLFAUTH, *Die altchristliche Elfenbeinplastik,* Freiburg, 1896.

sembra formato da due grucce; un altro malato lascia ricadere inerte il braccio sinistro e guarda in alto il taumaturgo, il quale al principe Publio e a' suoi cortigiani presi da spavento mostra la vipera che lo morde; nella zona superiore Paolo discorre nell'Areopago, e i due che l'ascoltano si cibano della sua parola. L'altra parte del dittico figura Adamo nel Paradiso, il che non fa meraviglia, sapendosi che nelle

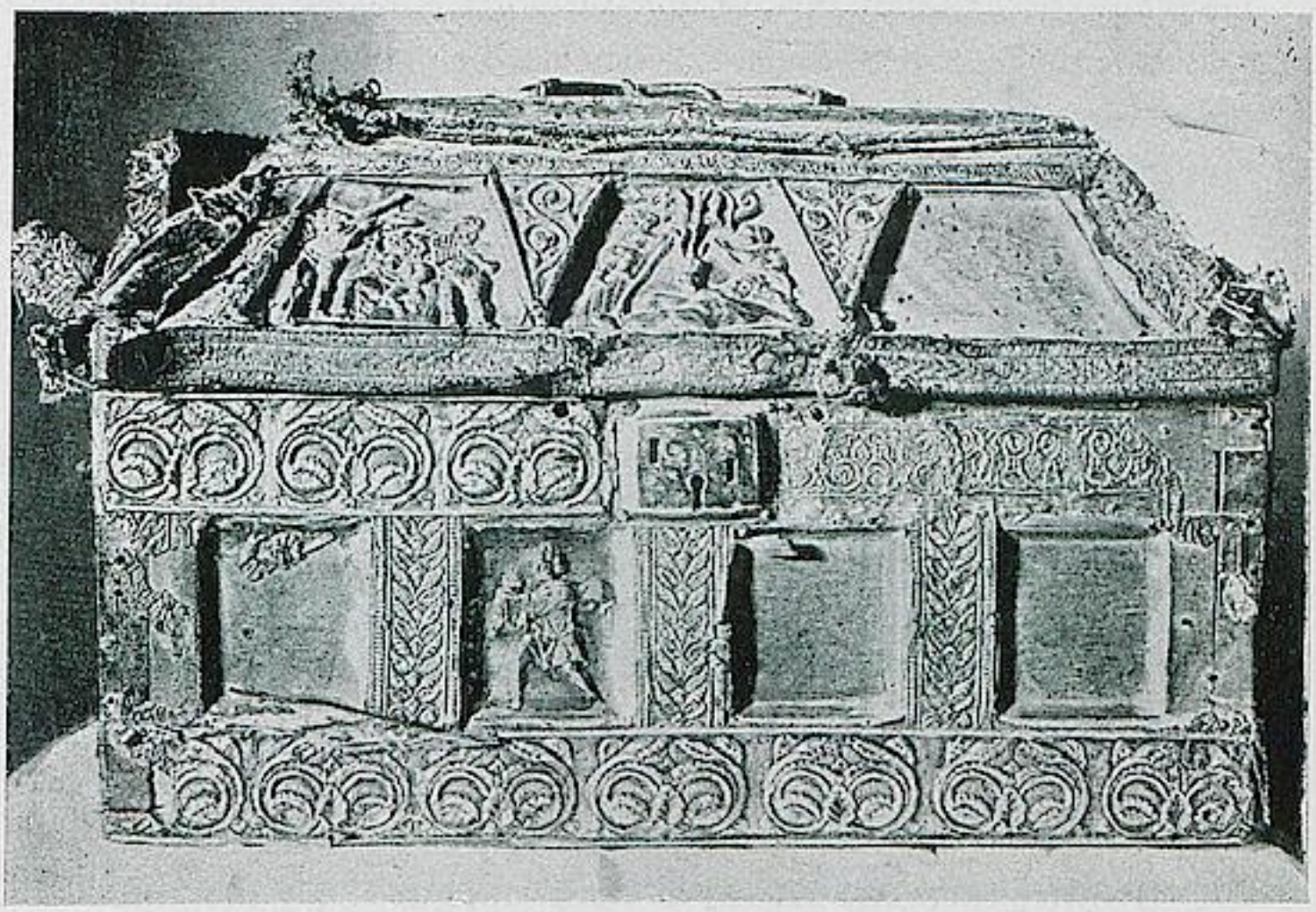


Fig. 442 — Anagni. Cattedrale. Cassettina civile

loro liturgie gli Orientali commemorano Adamo ed Eva e tutti gli uomini che piacquero a Dio.

Altri notevoli dittici sacri sono quelli della Cattedrale di Palermo (fig. 382), del Museo di Monaco (fig. 60) e del Museo Trivulzio a Milano. Il primo ha rappresentazioni ancora simili ai sarcofagi, e tra esse una rarissima: il Cristo che guarisce il lebbroso. Il secondo rende due scene: quella delle Marie al sepolcro e del Cristo che ascende al cielo. Nell'ultimo (fig. 61) l'angelo appare alle pie donne innanzi

al santo sepolcro, che non è uno speco cavato nel monte, secondo le parole del sacro testo, ma un edificio quadrato con una terrazza, dal cui mezzo si eleva una lanterna, e il mausoleo ha la porta socchiusa, motivo che l'arte romana aveva ereditato dall'etrusca.

Il frammento del dittico d'avorio del British Museum (fig. 396) ci rappresenta un ministro celeste, bello e vigoroso giovane, sull'alto di una gradinata, sotto un arco sostenuto da colonne corinzie; è visto di faccia: con la destra porta il globo imperiale sormontato dalla croce, con la sinistra sollevata si appoggia a un lungo scettro, e guarda con grandi occhi innanzi a sè. È un trionfatore, cui la Vittoria ha donato le ali; un eroe, il quale si mostra alle turbe prostrate e presenta loro il frutto della conquista dall'alto del trono. È questa un'opera della fine del IV secolo; eppure l'angelo non ha ancora il nimbo già dato dai pagani agli Dei, agli imperatori, ai re di Oriente, alle imagini allegoriche delle forze della natura e dell'uomo. Un'iscrizione greca doveva essere ripartita nelle tavolette del dittico; nella metà si legge questo:

ΔΕΧΟΥ ΠΑΡΟΝΤΑ ΚΑΙ ΜΑΘΩΝ ΤΗΝΑΙΤΙΑΝ

(Ricevi l'oggetto che vedi e apprendendo la causa...)

Il dittico sacro del Museo di Berlino (figg. 383 e 384) rappresenta Gesù coi capelli lunghi e barbato, in trono, sotto una abside su cui stanno i busti del Sole e della Luna; alla sua destra sta San Pietro, a sinistra San Paolo. L'altra faccia del dittico rappresenta la Vergine in trono assistita da due angeli, velata, con il Bambino sulle ginocchia, un volume nella sinistra, e in atto di benedire. Il Didron mise in dubbio l'autenticità del dittico, paragonandolo ad altro di fattura barbara, della Biblioteca Nazionale di Parigi, e per il Cristo, che a lui parve inverosimile, sì nel tipo, come nell'atto benedicente alla bizantina, seduto sul trono a gambe di leone, di tigre o di chimera, secondo la moda romana; e per le

rappresentazioni del Sole e della Luna, che l'autore medesimo disse proprie solo degli avorî posteriori con la crocifissione, tutte nuove negli avorî del VI secolo. E perchè, si domanda, la Luna e il Sole illuminerebbero il Paradiso o il trono di questo preteso Redentore, il Paradiso dove non è, secondo l'Apocalisse, nè Sole, nè Luna, poi che il Cristo ha in sè la luce di questi astri? Eppure il Cristo coi capelli ricadenti sugli omeri all'orientale e con lunga barba si trova in altre opere del principio del VI secolo, al sommo della colonna

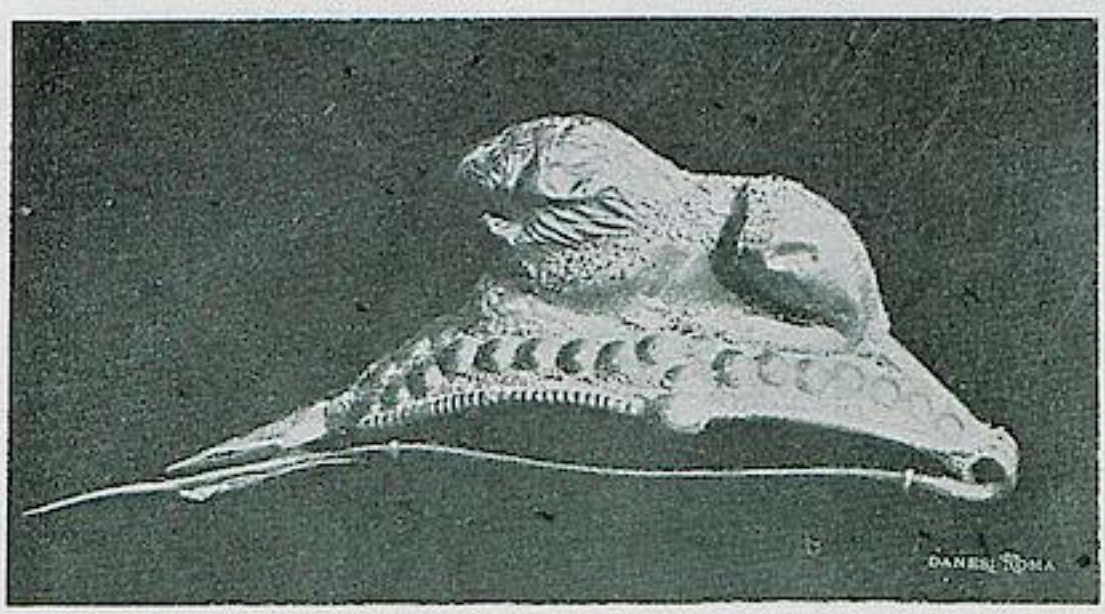


Fig. 443[7] — Roma. Museo delle Terme Diocleziane
Fibula trovata in un'urna del territorio volsiniese

anteriore a destra del ciborio di San Marco (fig. 271); i due apostoli Pietro e Paolo sono simili anche, nell'ossatura delle teste, agli evangelisti nel davanti della cattedra di Massimiano (figg. 284 e 285); il gesto di San Pietro, in una barchetta, e dell'angiolo a sinistra, nell'altra, è quello consueto negli avorî della cattedra stessa. Il trono a gambe di leone si trova di continuo ne'dittici consolari, anche in quelli de' consoli di Costantinopoli, e negli ornati dello scanno a mo' della sedia curule romana vi son castoni di gemme, dove si manifesta il lusso bizantino. Gli astri che si trovano ne' sarcofagi e in altri intagli d'avorio, cioè il Sole raggiante con la frusta in mano, la Luna in forma di Diana con la mezza luna sulla

fronte e una torcia accesa, potevano ben essere nel dittico e servire di modello a opere posteriori.

Non era nuova la loro rappresentazione nel V secolo, a cui appartiene il dittico di Berlino; anzi già accompagnava, quale segno di gloria, di apoteosi, la imagine del Cristo nel cielo, e gli astri sporgevano le teste ai lati del dominatore del firmamento. L'architettura del dittico poi corrisponde a quella dell'altro di Monza, detto del Poeta e della Musa; così che questo riscontro e gli altri con monumenti contemporanei, specialmente con la cattedra di Massimiano, che è di fattura similissima, ne escludono la falsificazione.

Un altro dittico del tesoro della cattedrale di Milano (fig. 390), rappresentante la passione e la resurrezione del Cristo, fu assegnato dal Labarte al IX secolo, quantunque l'avorio abbia evidenti simiglianze con le figure della porta intagliata di Santa Sabina, con quelle particolarmente scolpite come ne' sarcofagi, alquanto atticciate e corte, ma sciolte nel loro muoversi ed atteggiarsi. Vi è il carattere particolare dell'arte derivata dalla vista e dallo studio delle sculture romane. Dalle scene della passione del Cristo, senza che appaia quella culminante della crocifissione, si giunge alla resurrezione; e questa è una ragione di più per classificare il lavoro verso la fine del secolo V.

Chiamansi « dittici dalle cinque parti » quelle tavolette composte di cinque pezzi, uno, quadrato o quasi, nel centro, gli altri intorno. Frammento d'uno di essi è quello già nella Biblioteca Barberini, ora al Louvre, che rappresenta un imperatore nel mezzo, e nella zona inferiore i popoli dell'Asia e dell'Africa portanti tributi e doni a lui che, stando a cavallo, pianta la punta della lancia nel suolo; la Vittoria lo incorona, la Terra gli fa da sgabello e gli offre i suoi frutti. Il movimento dell'imperatore, e specialmente della parte anteriore del cavallo, è di grande bellezza classica, quale non si trova nel secolo VI, cui è stato attribuito. È piuttosto del secolo antecedente, come può scorgersi dal modo di segnare

le pieghe con solchi, come negli avorî della cattedra di Massimiano a Ravenna, e dal forte rilievo e dai capitelli che, come nella cattedra stessa, prendono forma di calici. Si suppose che rappresenti Giustiniano, a cui ben convenivano gli accessorî figuranti le vittorie riportate sui barbari d'Asia e d'Africa dalle legioni di Belisario e di Narsete. Ma possono convenire anche ad altri, ad alcuno degl'imperatori del principio del V secolo.

Fig. 444 — Roma. Museo delle Terme Diocleziane. Pendente trovato in una urna del territorio volsiniese.

La Terra, grata all'imperatore che ha largita la pace ai suoi sudditi, gli offre i suoi frutti, ripetendo ancora ciò che Orazio disse al primo imperatore di Roma:

Tutus bos etenim rura perambulat,
Nutrit rura Ceres almaque Faustitas.[1]

Nelle monete di Nerone, di Galba, de' Flavi, degli Antonini, in quelle particolarmente di Adriano e di Commodo, la Pace (*Pax urbis terrarum*), la Felicità (*Felicitas August.* o *saeculi*), la Sicurezza (*Securitas August.* o *publica*) sono rappresentate come donne stese a terra con un cornucopio o una corba di frutta, circondate da quattro amorini, simboli delle quattro stagioni.[2]

Il frammento di un dittico sacro dalle cinque parti, del Museo Nazionale di Firenze (fig. 386), è di una ricchezza ancora classica nella decorazione.

La coperta conservata nel tesoro della cattedrale di Milano consta di due tavolette, ciascuna composta di cinque parti. Nella prima (fig. 388), vi sono i simboli di Matteo e

[1] Carmina IV, 5, 17.
[2] Petersen, *Röm. Mittheil.* (1894), pag. 205-206.

Luca evangelisti e le loro imagini entro corone; la natività; la Vergine in atto di attingere l'acqua dalla fonte, secondo il Protoevangelo di Giacomo; la Vergine, sempre acconciata allo stesso modo con due filze di perle intorno al collo e un ciuffo di capelli sul vertice del capo, innanzi al tempio, sua dimora, mentre riceve l'annuncio dall'angelo che le addita una stella. A destra, i Magi, due de' quali additano l'astro *fixis in altum vultibus*, come canta Prudenzio; nella zona inferiore è la strage degl'Innocenti: due madri, alle quali sono stati tolti i pargoli, mostrano il petto ignudo ed alzan le braccia disperate innanzi ad Erode, seduto sul trono, a' cui piedi giace morto uno de' loro figliolini e un altro vi è gettato da un satellite. Negli altri scompartimenti laterali si vede Gesù che si avvicina a un dottore, il quale tiene accanto alla cattedra due verghe ed una ferula; il battesimo di Gesù, e la sua entrata in Gerusalemme. Nel mezzo, l'agnello in argento, adorno già di smalti e di pietre preziose e cinto da un nimbo, entro una corona, formata con foglie e frutti differenti, a seconda delle quattro stagioni che simboleggiano.

Nell'altra tavola della coperta (fig. 389) sono i simboli e i busti dei due evangelisti Luca e Giovanni, entro corone; nel mezzo l'aurea croce gemmata sul mistico monte da cui sgorgano i quattro fiumi del Paradiso, innanzi ad una porta con *vela* sospese all'architrave. Nella zona superiore è espressa l'adorazione de' Magi, nell'inferiore il miracolo della trasmutazione dell'acqua in vino; nello scompartimento verticale a destra due ciechi che chiedono la guarigione a Gesù, il paralitico guarito, la resurrezione di Lazzaro; nello scompartimento verticale a sinistra la cena in Emaus, il Redentore sopra un globo stellato che riceve le corone da due martiri, e infine una scena non chiaramente spiegata sin qui: il Redentore, pure sul globo, con una donna innanzi, che impone la destra sopra un'ara, avendo accanto un uomo chino in atto di venerazione, nel mentre che un

altro se ne parte dal luogo consacrato. Il tempo ha arrotondato e lisciato la scultura, ma ancora si può apprezzare la bontà della composizione, nell'atteggiamento, nel costume, nel carattere de' personaggi delle tavolette regali.

Una rappresentazione della strage degl'Innocenti con le guardie d'Erode che stanno per sfracellare due corpicciuoli

Fig. 445 — Milano. San Nazario. Capsella argentea

di fanciulli si vede pure nella cattedrale di Milano (fig. 387) insieme con le scene dell'annunciazione e dell'adorazione de' Magi, tutte di bellezza così grande, che la tavola fu erroneamente assegnata all'età romanica.

Dalle coperte di Milano all'altra coperta d'Evangelario, già presso i Camaldolesi di San Michele in Murano, ora nel Museo Nazionale di Ravenna, opera siriaca del secolo VI (fig. 394), la differenza sembra ben maggiore di un solo

secolo. Quantunque s'ispirino a quelle comuni nelle catacombe o a quelle primitive del cristianesimo trionfante, le composizioni si mostrano guaste, come uscite da una stampa logora; l'architettura si sforma; la conchiglia, che sta sotto alle arcate ne' dittici precedenti, qui prende la forma d'un baldacchino; l'edicola di Lazzaro diviene un cestello di vimini; l'ornato si fa geometrico. È l'architettura mal congegnata, che circonda i canoni siriaci di Eusebio, e che in luogo degli acroterî mette la croce.

Alcune tavolette eburnee, una consolare ridotta a cristiana del Museo Civico di Bologna (fig. 391) l'altra della collezione Stroganoff (fig. 393), con San Pietro vessillifero del Cristo, appartengono al secolo VI; quella dei due apostoli col clipeo del Cristo (fig. 392) tra le loro teste è alquanto anteriore: tutte ne attestano la decadenza crescente dell'arte.

* * *

Anche in alcune cassettine civili bizantine d'avorio,[1] imitate lungo il medio evo, si vede come ne' bassi tempi la

---

[1] Bibliografia sulle cassettine civili d'avorio:

I. Le cassettine civili de' Bizantini: ROBERT VON SCHNEIDER, *Ueber das Kairosrelief in Torcello und ihm verwandte Bildwerke*, in *Serta Harteliana*, Wien, Tempsky, 1896; AUS'M WEERTH, *Denkmäler der christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, Taf. VI, 8, 8A-C; XVII, 2, 2A-B; DARCEL, *La collection Basilewsky*, Paris, 1874, pag. 49, e tav. VIII e IX; MASKELL, *Description of the ivories in the South Kensington Museum*, London, 1872, pag. 176; WESTWOOD, *Descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum*, London, 1876; G. CAPRIN, *Marine istriane*, Trieste, 1889, pag. 113; SALAZARO, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, I, tavola a pag. 39; CAPRIN, *Pianure friulane*, Trieste, 1892, pag. 260; R. v. EITELBERGER, *Schriften*, Bd. III, S. 367 f.; *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Bd. IV, 1859, t. X; *Gazette des Beaux-Arts*, 3me série, vol. VIIIe, pag. 336; cfr. pure vol. XIX, 1865, pag. 292; PAUL CLEMEN, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, IV, pag. 130 e seg.; DARCEL, *Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro*, 1889, n. 74; Collection Spitzer, vol. I: *Ivoires*, tav. II, pag. 1, 29 e segg.; *L'art pour tous*, VIe année, n. 1595; Ve année, n. 1486; BAYET, *L'art byzantin*, in *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*; LAZARI, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr*, Venezia, 1859, pag. 142, n. 727; *Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F.*, Bd. X, 1884, S. CVII; *Archäologischer Anzeiger*, 1892, pag. 174, n. 204; MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, I: *Ivoires*, Paris, 1896.

II. La cattedra di San Pietro: G. PHOEBENS, *De identitate cathedrae in qua S. Petrus Romae primum sedit*, Romae, 1666; WISEMANN, *Sul ragguaglio di Lady Morgan rispetto alla cattedra di San Pietro in Roma* (Saggio critico tradotto dall'inglese da A. DE LUCA), Roma, 1832; DE ROSSI, *La cattedra di San Pietro nel Vaticano e quella del*

cognizione delle antiche leggende si andasse abbuiando nella mente dell'artefice, il quale riproduce immagini e composizioni che più non sapeva spiegare, scegliendole a capriccio da ciste di metallo greche, o altri oggetti d'argento

Fig. 446 — Milano. San Nazario. Capsella argentea

quasi per forza d'inerzia. Nella cassetta di Veroli, tra Bellerofonte e Pegaso c'è un putto che si mette un mascherone al visino per spaventare i compagni, secondo la comune rappresentazione dello scherzo; ma i compagni? I motivi antichi sono riprodotti in modo frammentario sui

cemetero ostriano, in *Bull.*, 1867; Garrucci, *Storia*, VI, pag. 412; Aspitell a. Nesbitt, *Two Mem. on St. Peters Chair*, London, 1870; Mariott, *The Testimony of Catacombs*, London, 1870; Kraus, *Roma sotterranea*, pag. 568; Rohault de Fleury, *La Messe* (*Étude archéologique sur les monuments*), vol. VIII, Paris, 1883-1889; Stevenson, in Kraus, *Real-Encykl.*, II, pag. 156.

cofanetti. Frequentemente si vedono intagliati genietti, taluni sopra cavalli marini, e dan fiato a strumenti, altri accarezzano leonesse, cavalcano cervi. Scene che sembrano riflettere il mondo classico, così come nel sogno si mescolano le cose più disparate. Nel cofano di Veroli il sacrificio d'Ifigenia richiama per forma la base di Cleomene, agli Uffizî di Firenze; la figura di Venere ritrae l'antica in atto di levarsi un calzare. Osserva il Graeven che il movimento del capo di Polifemo ricorda il rilievo del Ciclope nella villa Albani; i due centauri derivano dalle composizioni dionisiache o di Arianna; le donne danzanti sembrano antiche Menadi; il gruppo d'Europa rammenta il musaico del palazzo Barberini e l'affresco della tomba dei Nasoni, ora distrutto. Ciò basta a farci pensare come così gran serie di rappresentazioni desunte dall'antichità classica non sia nota, come si vuole, nel medio evo inoltrato, in cui si fecero bensì molteplici imitazioni, ma sempre più lontane dal tipo originario. Invece dei componimenti mitologici del cofano di Veroli, delle fatiche d'Ercole del cofano di Xanten, della battaglia nell'ippodromo dell'altro di Cluny, degli atleti dei cofani di Cranenburg, di Arezzo e di Firenze, troveremo animali affrontati innanzi a un vaso, grifi, chimere, mostri, suggeriti forse dai ricordi della decorazione zoomorfica de' barbari, o dalle descrizioni del *Physiologus*, che recava chiusi i segreti della zoologia mistica. Ne' più antichi cofani c'è un fare rotondeggiante, ma ancora nutrito e pieno, quale non si vide se non alla fine del IV secolo e al principio del V. Raffrontandolo con quello del rovescio di alcune medaglie imperiali della seconda metà del IV secolo, l'affinità artistica si palesa; e anche si vedranno rapporti comuni nella speciale acconciàtura delle teste, coronate da due ordini di cincinni, alternate con stelle o rosette nelle strisce ornamentali dei cofani. Ne' musaici del mausoleo di Costanza vedonsi figure di putti baccanti, simili per il rotondeggiare del segno ai putti di questi cofani; e nel sarcofago

della basilica di San Lorenzo fuori le Mura, in Roma, si vede un disegno simile nelle estremità delle figurette, sottile alla fine, allargantesi a grado a grado e aggirantesi in cerchio intorno alle giunture, così che le rotule delle ginocchia si disegnano come l'umbo d'uno scudo.

Il Darcel[1] citò i cofanetti come italo-bizantini, per il fatto che gli esemplari più belli della specie si trovavano in Italia, adorni di bassorilievi che dimostrano l'influsso bizantino od orientale. Robert von Schneider[2] ha supposto che parte fossero

Fig. 447 — Milano. San Nazario. Capsella argentea

eseguiti a Bisanzio, in una bottega fornita di un antico campionario, parte a Venezia e nei luoghi vicini. Hans Graeven[3]

---

[1] *La collection Basilewsky*. Paris, 1884.

[2] *Ueber das Kairosrelief in Torcello und ihm verwandte Bildwerke* (*Serta Harteliana*. Wien, 1896).

[3] *Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs*, nel *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*. Berlin, 1897.

stima poco verosimile che per secoli si fosse mantenuto il campionario antico; e ritiene che dall'artefice si adoperassero a modello antiche argenterie.

Circa al tempo dell'esecuzione degli avorî, la incertezza degli scrittori è ancora più grande, quantunque gli ultimi, il Molinier,[1] Robert von Schneider e Hans Graeven, convengano nel classificarli tra le produzioni artistiche dall' VIII al XII secolo. A noi sembrano invece in contraddizione con tutte le forme d'arte di quel periodo, perchè pieni di reminiscenze dell'antichità, della mitologia e degli usi della vita classica, che dall' VIII al XII secolo non appaiono più. C'è nei cofani un fare rotondeggiante, ma ancora nutrito e pieno, quale non si vide per ultimo che alla fine del IV secolo e al principio del V.

Vedasi, ad esempio, la cassettina conservata nel Museo di Cividale, e le altre, del Museo Civico di Arezzo, del Museo Nazionale di Firenze (figg. 368-370) e del Museo Civico di Pisa, e infine la tavoletta distaccatasi da un cofano, ora nel Museo Correr di Venezia (fig. 371). Il cofano del Museo di Cividale ha il coperchio piatto, e si compone di medaglioni quadrati d'avorio, in cornici adorne di rosoncini a stelle nelle facce laterali, di rosoncini e di teste umane nel coperchio; ma si osservi le cornici o strisce esser tagliate in modo che dimostra come l'intagliatore non avesse pensato a preparare pezzi per gli spigoli. Le segava, e le attaccava o inchiodava sui fusti di legno tenero, cominciando col principio d'una striscia e finendo in un punto qualsiasi di essa. Se la lunghezza di una striscia non era sufficiente per tutto un lato della cassetta, l'intagliatore ve ne attaccava appresso una seconda, talvolta senza curarsi dell'esattezza delle loro intersezioni.

Anche il cofano d'Arezzo ha il coperchio piatto, ma è intagliato più duramente e più tardi di quello di Cividale; l'altro di Firenze ha il coperchio a mo' di piramide tronca,

[1] *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie.* I: *Ivoires.* Paris, 1866.

con figure simili a quelle del cofano di Veroli (fig. 367). Anche quello di Pisa è a piramide tronca, ma le forme sono degenerate, imbarbarite. La tavoletta di avorio del Museo Correr,

Fig. 448 — Milano. San Nazario. Capsella argentea

ascritta già dal Lazari [1] al III o al IV secolo (fig. 371), rappresenta Bacco coperto della nebride e col tirso, sopra un carro a quattro ruote cui sono aggiogate due tigri, l'una delle quali volge all'indietro la testa spalancando le fauci: questa tavoletta copriva certamente una faccia laterale minore di un cofano, imitato da quello del South Kensington Museum, già a Veroli, il quale reca appunto in una faccia minore la rappresentazione stessa (fig. 367).

Descriviamo le rappresentazioni del cofano di Cividale, secondo l'ordine della tavola. Faccia laterale lunga: figura

[1] Cfr. LAZARI, *Notizie delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr*. Venezia, 1859.

di donna pensosa; di un giovane danzante al suono di crotali, tratta da sarcofagi con rappresentazioni di baccanti; un centauro che porta un pavone; Ercole in atto di strozzare il leone nemeo; Ercole e Anteo. Coperchio: figura di poeta presso un tripode, sopra cui si eleva un serpente;[1] due donne sedute, l'una in atto di ascoltare attentamente, l'altra di parlare con vivacità; un cavaliere con un liuto; una donna con elmo e collana. Faccia laterale corta: fanciullo con cimbali. Seconda faccia laterale corta: fanciullo in atto di avanzare e di colpire con la spada; combattente con scudo e la spada sollevata in atto di difesa e di minaccia. Seconda faccia laterale lunga: un centauro afferra da dietro una donna caduta in ginocchio che regge due torce, e la trae a sè per baciarla; imperatore seduto in trono, in atto di parlare; fanciullo che sembra minacciato da un serpente.

Il cofano di Firenze è prossimo di tempo a quello di Cividale e a quello di Veroli, col quale offre particolari somiglianze per le rappresentazioni sulle facce della piramide del coperchio. Faccia laterale lunga del cofano e faccia della piramide sovrastante (fig. 368): Polifemo, fanciullo danzante, fanciullo che fa le capriole, citarista con la cetra su una colonnina, Ercole (?) col leone, guerriero in piedi con mantello avvolto al braccio sinistro, Ercole (?) col leone, figura con un albero in atto di fuga. Seconda faccia laterale lunga e faccia sovrastante della piramide: centauro, genietto alato sopra un mostro marino, putto alato che suona un corno, putto con una palla sopra un drago, guerriero con lancia e scudo, altro guerriero che gli si avanza contro,[2] centauro con uno scudo, e infine due guerrieri l'uno volto contro l'altro. Coperchio: un cavaliere, due guerrieri in atto di combattersi, centauro che suona il flauto ed ha un cane sulla

---

[1] Otto Jahn pubblica una rappresentazione simile (tav. III, 1) nelle *Griechische Bilderchroniken*. Bonn, 1875.

[2] Simili guerrieri sono in una cassettina col coperchio a piramide tronca nel South Kensington Museum.

groppa. Facce minori del cofano e quelle sovrastanti della piramide: 1ª (fig. 370), centauro atterrato che implora la grazia dall'atleta vincitore (simile al motivo delle pitture pompeiane rappresentanti Ercole con Nesso) e figura fuggente con un albero tra le mani sollevate; putto che suona il flauto, putto che suona il violino con un arco lungo. 2ª (fig. 369), una figura

Fig. 449 — Milano. San Nazario. Capsella argentea

robusta a destra in atto di sradicare un albero, mentre da sinistra accorre un altro con lungo bastone o tronco d'albero, e più a sinistra, nell'angolo, un vaso da cui sporgono le gambe d'una figura apparentemente di un fanciullo, che pare vi sia precipitato a capo fitto.[1] Nei due scompartimenti della faccia: un uomo in lotta contro un leone; un guerriero a cavallo.

[1] Questa figura di fanciullo entro un vaso richiama l'altra simile entro un cesto, nella scena di Bacco, sul cofano di Veroli.

La cassetta d'Arezzo, anche per il taglio grossolano, è certamente posteriore, imitazione dei tipi precedenti. Faccia laterale lunga: figura muliebre ignuda meditabonda, sopra un muro basso e sotto una palma; Ercole che strozza il leone; due combattenti; figura muliebre come sopra. Coperchio: quattro cavalieri, uno con il nemico vinto sotto le zampe del cavallo. Facce laterali minori: Ercole (?) che strozza il leone, e un'altra figura col pedo; leone che azzanna un toro e un grifo a destra che mette la zampa sulla testa di questo. Seconda faccia laterale maggiore: figura col tirso seduta su un muricciolo; tre combattenti; figura col tirso come sopra.

Un'altra cassetta (figg. 372-380), che si avvicina specialmente a quella tipica di Veroli nel South Kensington Museum, si trova in una casa privata in Roma. È a piramide tronca, ed è adorna di tipi figurati, ripetizione d'altri già noti: Ercole che strozza il leone nemeo si vede similmente nella cassettina del Museo d'Arezzo; e così pure il combattente con lo scudo nella sinistra e la spada in alto in atto di tirare un fendente. Polifemo che suona la lira si rivede nella cassettina del Museo Nazionale di Firenze e in altre. Le rappresentazioni del cofano hanno maggiori riscontri con le altre del cofano del South Kensington Museum: vedi i putti che stanno sopra un ippogrifo che si buttano entro un vaso, che tengono un drappo a mo' di vela intorno al capo, e la figura di Bacco seduto con la frusta, che, tanto nel cofano di Londra, quanto nel frammento del Museo Correr in Venezia, gli serve a spingere al corso le tigri che tirano il suo carro. Una rappresentazione nuova è quella della Menade, invasata da furore, col cembalo appoggiato al ginocchio sinistro, la testa buttata all'indietro. Ed è ancora una rappresentazione attinta dall'arte greca!

La cassetta di Pisa con figure nel coperchio, che sembrano la caricatura di quelle sin qui descritte, è certamente un'imitazione tarda. Il Molinier osserva che, a causa dei soggetti rappresentati nelle cassettine, si è tentati d'assegnar

loro una data remota; ma subito si prova a dimostrare il contrario, ricordando una coppa del tesoro della basilica di San Marco, ornata di medaglioni che rappresentano scene dell'antica mitologia, con fregi a rosettine simili alle orlature dei codici. Il vaso ricordato dal Molinier è una coppa o tazza di vetro, con fornimento d'argento dorato, con sette medaglie figurate nella parte rigonfia all'esterno, e recinte da fasce a dorature e a colori. Nelle medagliette o ne' dischetti minori vedonsi testine in profilo ornate di diademi, pendenti e collane; nelle medaglie maggiori, un uomo ignudo

Fig. 450 — Milano. Raccolta Gilbert. Capsella trovata nel castello di Brivio (Brianza).

con tirso in spalla; una donna seduta riccamente abbigliata, con diadema e una verga d'oro in forma di lancia, tutta pensosa, di fronte a un amorino, in piedi sopra una base; un uomo ritto tra due colonne, ad una delle quali si appoggia; un vecchio palliato con il lituo e accennante con la destra, a mo' di un augure o di un aruspice; un uomo con elmo e due tirsi in atto di danzare; una donna ritta in piedi, vista alquanto di profilo, ornata di diadema, orecchini e armilla; infine un uomo su uno sgabello, accennante ad una maschera. Il Pasini, illustratore del tesoro di San Marco in Venezia,[1] ritiene il vaso d'epoca romana; ma vi è in esso

[1] Ed. Ferdinando Ongania. Venezia, 1885.

un fregio a lettere cufiche, che il Casanova riconobbe per copia della scrittura carmatica del 1107 circa. Dunque, osserva il Molinier, eccoci ricondotti da un monumento bizantino a una data concordante con quella fissata dagli archeologi ai cofani bizantini. A dire il vero, la simiglianza non è rigorosa; le figure lunghe, con teste piccolissime, sembrano studiate in un gabinetto di statue antiche; sono sostenute da colonne e mezze colonne tozze, proprio come se l'artefice, per cavarne i motivi decorativi dei suoi medaglioni, le avesse ritratte, quali si potevano vedere in un Museo. Gl'intagliatori delle cassette civili bizantine invece tormentano i corpi, li avvolgono, li raggomitolano, e ne aggrovigliano stranamente le vesti. Insomma lo stile è diverso; e solo nelle stelle tra i cerchi concentrici, che attorniano i medaglioni, e nelle testine cinte da una benda può vedersi una reminiscenza delle cassettine, ma semplicemente una lontana reminiscenza, perchè quelle teste con una benda non sono inquadrate da due ordini di riccioli, nè hanno le vesti accollate. Il motivo poi delle stelle tra ornamenti arabi, imitati da lavori all'azzimina, non hanno riscontro alcuno con le cassette.

Robert von Schneider, nel ricercare altri monumenti da mettere in paragone alle cassettine, cita il sarcofago della badessa Teodata († 720), esistente nel cortile Malaspina a Pavia, con cornici e fettucce simili, formate da una serie di circoli grandi e piccoli intrecciati; e più specialmente ricorda un pluteo del duomo di Torcello, con ornati a rosette composte di foglie a punta, eseguito circa il 1008, data della rinnovazione della chiesa. Pochi anni fa, tra il duomo e il battistero di Torcello, si rinvennero quattro frammenti che facevano parte di quel pluteo, e si commisero con esso; e il compianto Raffaele Cattaneo trovò presso uno scalpellino di Venezia un pezzo mancante, che servì a ricomporre il tutto. È rappresentato Kairos, che brandisce un coltello, tiene una bilancia nella sinistra, e camminando a gran furia

sopra due ruote alate, oltrepassa un vecchio che tenta di afferrarlo. Intanto un giovane acciuffa il demone, e la Vittoria porge la corona e la palma al vincitore, mentre una

Fig. 451 — Milano. Raccolta Gilbert. Capsella trovata nel castello di Brivio (Brianza)

donna si ritrae addolorata in disparte. Tale bassorilievo fu ascritto al IV e al V secolo dell'èra volgare, e finanche al III; Selvatico e Curtius lo ritennero un frammento di Altino, splendida città lagunare cantata da Marziale. Ma lo Schneider pensa che i costumi della rappresentazione non hanno rapporti coi monumenti del V secolo, e molto meno poi le forme figurate e gli ornati; egli si mostra propenso a classificare, insieme con il Cattaneo, il bassorilievo tra le sculture del X e dell'XI secolo. E così dicasi dell'altro bassorilievo composto coi frammenti scavati tra il duomo e il battistero di Torcello, congiunti certo in antico al bassorilievo di Kairos, e rappresentanti insieme Issione legato alla circonferenza della ruota e due donne appresso in lunga veste. Queste sculture, secondo lo Schneider, sono una prova del fatto che, anche nel medio evo inoltrato, si lavorava sopra modelli antichi, così come s'intagliavano i nostri cofanetti. E soggiunge che i bassorilievi di Torcello non sono saggi isolati nel X e nell'XI secolo della riflessione dell'antico, trovandosi, sulla facciata di San Marco, due rilievi con le forze di

Ercole. Ma resta da dimostrare i rapporti dei cofanetti civili bizantini con le rappresentazioni qui citate. Una prova si deduce da una formella del parapetto del coro nell'interno del duomo stesso di Torcello, rappresentante due pavoni che bevono in un vaso collocato sopra una colonnetta, entro un rettangolo attorniato da una fascia a circoletti con entro stelle, come nei cofani bizantini. Ma evidentemente lo scultore, come tanti altri suoi colleghi del secolo XI, si è inspirato agli antichi avorî e ne ha tratto un partito decorativo. In una formella prossima, ove si veggono due leoni ai piedi di una canna o all'albero sacro *Hom,* da cui si dipartono tralci, quel partito decorativo è abbandonato. Non è nuova la riflessione di una forma d'arte sopra altre, e basti rammentare come le sculture romaniche imitassero talvolta avorî carolingi e bizantini. La simiglianza tra due forme non significa sempre la loro contemporaneità. E nel nostro caso non può affermarsi, essendo evidente la imitazione nei grossi circoli, più strettamente congiunti, non tangenti soltanto, e nelle rosette a punta, segnate da fibre nel mezzo ad ogni foglia.

Hans Graeven tenta pure di aggiungere nuovi argomenti a quelli dello Schneider, studiando l'avorio in tre pezzi esistente nel South Kensington Museum, lunga tavoletta che doveva rivestire una faccia maggiore di un cofano. Vi sono rappresentate alcune scene tratte dalla Bibbia, dal nono e decimo capitolo del *Libro di Giosuè,* ed eseguite con evidente conformità alle miniature del rotulo di Giosuè, conservato nella Biblioteca Vaticana. In questo si vede anche un gruppo d'Israeliti in atto di lapidare Acam; e la rappresentazione, secondo il Graeven, trova riscontro con quella de' lapidatori del toro che rapisce Europa nella cassetta di avorio, la quale, tolta dal tesoro della chiesa di Veroli presso Alatri, ora adorna il South Kensington Museum. Innanzi tutto la tavoletta con le rappresentazioni bibliche può confrontarsi a rigore con le cassettine bizantine? Non ci pare,

tenuto conto specialmente del drappeggiamento, con pieghe cadenti in forma triangolare, a linee tirate e diritte, tanto diverso da quello delle nostre cassettine tutto rotondeggiante e mosso violentemente. Le forme della tavoletta possono piuttosto trovare riferimento con avorî del secolo XI, ad esempio col frammento di trittico nella collezione Trivulzio in Milano, rappresentante la « Deposizione dalla Croce ».

E il rotulo di Giosuè esistente alla Vaticana servì di tipo al gruppo dei lapidatori, o servì invece qualche esemplare anteriore al rotulo stesso?

E trattasi veramente della fusione di una rappresentazione cristiana con le altre della cassetta di Veroli derivanti dall'arte classica? In entrambe abbiamo dei lanciatori di sassi; ma la loro forma è differente, tanto che può supporsi che la rappresentazione della cassettina di Veroli sia tratta da altra classica, da una scena di lotta o di combattimento.

Il trovarsi poi il gruppo de' lanciatori di sassi presso al gruppo d'Europa non significa che le due rappresentazioni

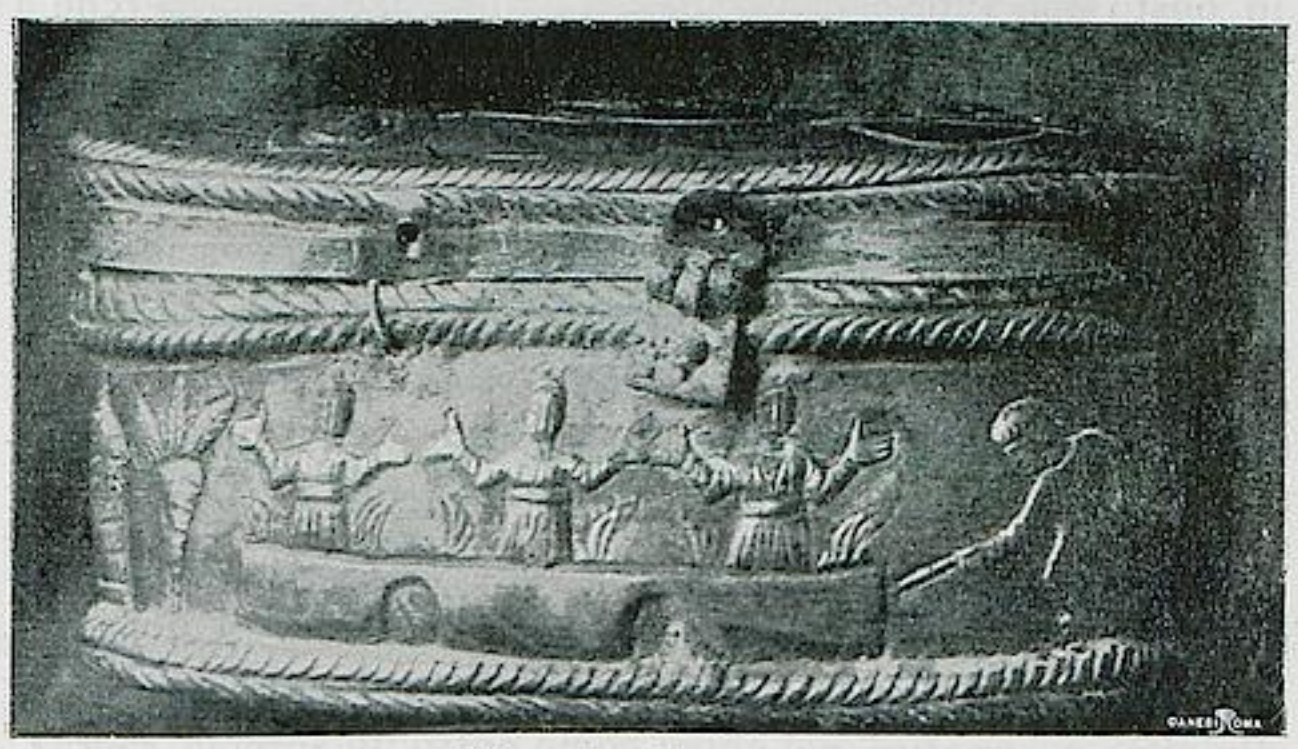


Fig. 452 — Milano. Raccolta Gilbert. Capsella trovata nel castello di Brivio (Brianza)

fossero collegate tra loro. Le cassettine ci mostrano, e quella di Veroli anche, come le composizioni antiche si fossero disgregate nelle imitazioni degl'intagliatori di avorio, e stessero

congiunte senza il filo della storia e della leggenda. Abbiamo citato la rappresentazione del fanciullo, che si è buttato a capofitto entro un vaso, la quale si vede nel cofano di Veroli sopra a Bacco tirato dalle tigri e in quello di Firenze in una composizione tutta differente.

Un altro monumento dal Westwood,[1] da taluni messo a riscontro con le cassettine civili bizantine, è la cattedra di San Pietro nel Vaticano (fig. 381), che fu intravveduta dal Garrucci[2] e da altri alcuni anni fa. Alcuni la ritennero della classica età di San Pietro; ma tale opinione cadde allora che il Padre Garrucci si avvide di un busto, scolpito nel mezzo della zona che orna la base del triangolo della spalliera, e lo suppose di Carlo Magno, per la corona, i mustacchi e il frammento dello scettro superstite. Il De Rossi,[3] che aveva già stampato come gli avorî gli sembrassero del secolo V, allora che fu conscio dell'osservazione del Garrucci, opinò che la cattedra si dovesse invece ritenere dell'epoca carolingia; e intanto questi abbandonò l'idea che quel Carlo rappresentato in busto sull'avorio della spalliera fosse il Magno, perchè a lui sarebbe convenuta la barba e non i soli mustacchi, e sostenne in una memoria stampata dalla Società degli antiquarî di Londra esservi rappresentato piuttosto Carlo il Calvo, che largì molti doni alle chiese di Roma. Questa oscillazione di opinioni sarebbe dovuta però, a giudicare dalla fotografia che si serba della cattedra, a un gravissimo errore, perchè gli ornati e la figura supposta di Carlo Magno o di Carlo il Calvo sembra appartengano a un restauro del secolo XVII e non alla età carolingia. Quando mai, del resto, nell'età carolingia una figura imperiale si è perduta tra i meandri e tra i ghirigori ornamentali, invece di sorgere maestosa sul trono come una divinità, e apparire nei clipei come entro un'aureola sacra?[4]

[1] *A descriptive catalogue of the fictile ivories.* London, 1876.

[2] *Storia dell'arte cristiana,* VI, 412.

[3] *La cattedra di San Pietro nel Vaticano e quella del cemetero Ostriano,* nel *Bullettino,* 1867.

[4] Stanislao Fraschetti nei *libri della munizione* della fabbrica di San Pietro ha trovato notizia d'intagli eseguiti nel secolo XVII per la cattedra (*Il Bernini.* Milano, Hoepli, 1899).

Ci pare certo che venga meno il fondamento per assegnare al tempo carolingio gl'intagli della cattedra che rappresentano le fatiche d'Ercole. Sono tante tavolette applicate sul fusto di acacia disordinatamente, alcune finanche a rovescio, o scomposte in un restauro. La loro forma è certamente affine a quella delle nostre cassettine d'avorio, ed

Fig. 453 — Modena. Medagliere estense. Frammento di gabata

è tale che non ha riscontro nell'età carolingia. Nè può ammettersi che in quel tempo, e proprio per l'adornamento della cattedra del « maggior Piero », si ricorresse alla mitologia classica. Le forme cristiane del secolo V si erano già determinate, e servirono per tutto il medio evo all'ornamento delle suppellettili sacre. Potrà vedersi far capolino qua e là qualche reminiscenza pagana; ma non si troverebbe mai

esempio di un oggetto dedicato al culto, che in ogni sua parte derivasse dall'antichità e ne fosse interprete fedele. Non tutti gli avorî a chi vide la cattedra sembrarono di una stessa mano, nè al loro posto primitivo; e ciò sempre più ne persuade che i bassorilievi di una cassa bizantina antica, avente l'origine stessa de' più antichi cofani civili da noi studiati, venissero disordinati nel restauro della sedia gestatoria, la quale poteva essere in origine quella che Galla Placidia ricordò scrivendo a Teodosio, ed Ennodio di Pavia, alla fine del secolo V o al principio del VI, indicò come se ad essa dal sacro fonte accorressero i neofiti vestiti di candide stole.

Ammettendo che le forme d'arte de' cofanetti siano del medio evo inoltrato, dovremo convenire con lo Schneider che tali forme si manifestassero isolate; mentre niuna cosa nella storia dell'arte è separata dal tronco della vita sociale, e niuna forma spunta o lampeggia all'improvviso.

Le cassettine, che meglio si accostano al tipo più bello di Veroli o di Cividale, dovettero escire dalla bottega d'intagliatori bizantini in un periodo limitato di tempo; non è verosimile che si facessero così uguali nello spazio di quattro secoli. Il Graeven tende difatti a restringere il tempo dal IX all'XI secolo, ma non vi comprende più nè il sarcofago della badessa Teodata, nè la coppa del tesoro di San Marco, che egli pure cita come monumento importante per la determinazione dell'età dei cofani. Su quella coppa vi sono ornati imitati dai vasi persiani alla damaschina, e sono il segno che l'artefice, al principio del secolo XII, anche imitando, non poteva dimenticare le tendenze, le predilezioni dell'età sua. Nelle cassettine civili bizantine, prossime al tipo di Veroli o di Cividale, vi è invece un carattere sempre conforme, sempre antico, e un sapore classico, un raggio della grande arte ellenica; nulla che si connetta al medio evo, all'arte cristiana, alla vita nuova. Una cassettina con la Madonna e Santi entro scompartimenti arcuati, appartenente alla

Fig 454 — Roma. San Pietro. Croce dell' imperatore Giustino II

seconda età d'oro bizantina, conservata nel Museo Nazionale di Firenze, ha in una faccia le fasce con circoli e rosette, come comunemente si vedono negli antichi cofani da noi studiati; ma che sieno state imitate o prese a prestito da questi si può arguire dalla forma più complicata e materiale che le rosette, come traforate e ricamate, prendono in un'altra faccia del cofano, mentre negli antichi esse sembrano, per il biforcarsi delle estremità delle foglie, come nocciuole col loro invoglio. In una cassetta del Museo Granducale di Darmstadt, nella quale si vedono scene del libro della Genesi, le figure sono lunghe, diritte, rigide: manichini senza riscontro con le figure dei cofani civili bizantini da noi studiati; e la simiglianza degli ornati non basta a classificare tra essi quel cofano. In un'altra cassetta, rozza imitazione, conservata dal conte Stroganoff in Roma, c'è perfino uno stemma gentilizio; e tanto basta a dimostrare come, in ogni tempo, i nostri cofani servissero di modello agli artisti. Ma tra la copia e gli originali vi sono differenze che non è possibile disconoscere, mutamenti essenziali nel carattere dell'arte.

* * *

Alcune tavolette di soggetto profano provengono dalla decorazione di teche, di cattedre e di altri oggetti. Una statuetta del Museo di Cluny (fig. 362) rappresenta una Menade non invasa da Bacco, incoronata, come un'imperatrice bizantina, da due genietti, e ornata d'una collana di perle e d'una cintura con dischi e pendenti d'oro. Vuolsi che provenga da un'antica sedia, e invero ha qualche riscontro con alcuna delle statuette eburnee poste nello scanno argenteo di Aix-la-Chapelle,[1] certo non destinate in origine a ornare la cattedra nell'ambone costruito dall'imperatore Enrico. Tre sole erano parte di una sedia civile della decadenza romana,

[1] *Mélanges d'archéologie*, di Cahier et Martin, t. IV, pag. 282, tav. XXXIV.

d'una di quelle cui si riferisce Sidonio Apollinare parlando di *eboratas curulus et gestatorias bracteas*: la prima raffigura Iside di Paro, protettrice della navigazione; la seconda Bacco tra le viti, con una pantera; la terza Venere marina. Iside si circonda di tutti i suoi attributi e ridiviene un idolo; Bacco è in attitudine di riposo, senza la vita che lo animava nelle feste, inerte. In quegli avorî è un'accozzaglia di forme, di attributi, di segni che non rispondono più all'antico sentimento.

La figura di Apollo qui riprodotta (fig. 366) par quella di un barbaro con la spada al fianco e con la lira nella sinistra: sembra un druido uscito dalla foresta. Il Dio che conduceva i cori delle Muse e delle Grazie riassume in sè alcuni degli attributi delle Muse stesse, e porta in pugno le maschere di Melpomene, di Talia e una terza per giunta: esempio della tendenza medioevale a riassumere brevemente i frutti dell'arte antica, come dell'antico sapere. In un frammento d'una teca in una raccolta di Sion (fig. 365), rappresentante Esculapio, questi ha perduto la dolce gravità del volto che talora lo faceva confondere con Giove: veste un mantello che lascia il braccio destro e una parte del busto scoperti, ma non cade più, come in antico, sul braccio sinistro, anzi è come un sacco rotto.

Barbari divengono pure i Dioscuri in berretto frigio intagliati in una tavoletta del Museo di Trieste,[1] sovrastanti alla scena del ratto di Europa; e confusa è la rappresentazione delle Muse accompagnate da Apollo, di Bacco, di Telefo pastore col fanciullo Oreste in braccio e di Sileno, che si vede in tre frammenti della faccia di un cofano, ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi (fig. 364), eseguiti sul modello di sarcofagi antichi, come può supporsi per l'indicazione degli archi delle nicchie nel fondo dell'avorio. Molto superiori sono due tavolette del Museo del Louvre, dove son pure rappresentate le Muse accompagnate dagli scrittori, incertamente

[1] Pervanoglu, nell'*Archaeologische Zeitung* (VIII, 1876).

identificati per Erodoto, Anacreonte, Aristotile, Euripide, Menandro e Orazio.[1] L'Apollo, ne' frammenti sopra citati, è in attitudine di riposo, ed ha appresso il cigno con cui recavasi annualmente ne' santuari di Delo e di Delfo; tiene il braccio destro sul capo, come il famoso Apollino di Firenze. Nell'altro frammento di una teca, ora nel Museo Nazionale di Ravenna (fig. 363), Apollo, che insegue Dafne, ha la cetra e il plettro, col cigno che innanzi gli vola, e un Cupido che si slancia nell'aria sul suo capo: l'acconciatura con i capelli annodati al sommo della testa ricorda quella comune nelle imagini di Apollo, ma il corpo inelegante, sgangherato, s'irrigidisce, come preso da paura, alla vista di Dafne. Le tradizioni classiche sono spezzate!

Un'altra serie di piccoli oggetti in avorio sono le teche, le pissidi e le torri eburnee, alcune mitologiche e civili, altre liturgiche.[2] Queste, per la conservazione del pane eulogico,

---

[1] De Witte, *Description des antiquités du cabinet de feu le ch. Durand*, Paris, 1836.

[2] Bibliografia sulle pissidi, teche e torri eburnee:

Sulla pisside di Berlino: Friedrich Hahn, *Funf Elfenbeingefässe des frühesten Mittelalters*, Hannover, 1862; Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunste in Mittelalter*, I, pag. 95; Aus'm Weerth, in Kraus, *Real-Encyklopädie*, I, pag. 401, articolo *Elfenbein*; Sacken, *Zwei vormittelalterliche Elfenbeinbüchsen im k. k. Münz- und Antiken-Cabinete*, in *Mittheilungen der k. k. Central-Commission*, Neue Folge, 2 Jhrg. (1876), pag. 47; Kraus, *Real-Encyklopädie*, I, pag. 409; *Geschichte der christl. Kunst*, I, pag. 502; Ficker, *Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst*, Leipzig, 1887; Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, Prato, 1873-1881; Wyatt and Oldfield, *Notices of sculpture in ivory*, London, 1856; De Linas, *Revue de l'art chrétien*, XXXI, 2ᵉ série, 14 (1881), pagina 119; Schultze, *Archäologie der altchristlichen Kunst*, München, 1895, pag. 276, fig. 86; Dobbert, *Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VIII (1885), pag. 168; Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Vᵉ à la fin du XVIIIᵉ siècle*, Paris, 1896; Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Freiburg i. B., 1896, pag. 19; Craemer, *Die Elfenbeinpyxis des Berliner Museums*, nel *Christliches Kunstblatt*, 1895; Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, II, in *Das Mittelalter*, Leipzig, 1895, pag. 14, tav. 14; Rohault de Fleury, *La Messe*, volume V, tav. 363; Pératé, *L'archéologie chrétienne*, Paris, 1892, pag. 344, fig. 235; W. Lübke, *Geschichte der Plastik*, Leipzig, 1880, I, pag. 386, fig. 255; Westwood, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum*, London, 1876, pag. 272; Bode, *Die italienische Plastik*, Berlin, 1891, pag. 2; Smith and Cheetham, *A dictionary of christian antiquities*, vol. II, London, 1875-1880.

Sulle tavolette rappresentanti la *Passione* nel British Museum: Garrucci, tav. 446, 1-4; Kraus, *Geschichte*, ecc., pag. 174 e tav. 137, pag. 505 e tav. 390, pag. 506 e tav. 391, 392; Rohault de Fleury, *L'Evangile*, tav. 86, 1; 87, 2; 92, 3, e 96, 2; Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, Paris, 1872-1875, IV, pag. 264, tav. 25; Idem, *Manuel de l'art chrétien*, Poitiers-Paris, 1878, pag. 386; Detzel, *Christliche Ikonographie*, Freiburg, 1894, I, pag. 575, tav. 219; Kraus, *Real-Encyklopädie*, II, pag. 75, tav. 52;

Fig. 455 — Roma. San Pietro. Croce dell'imperatore Giustino II

si usarono anche nel secolo IV, quando i vescovi si scambiarono un pane consacrato, in segno della fraterna comunione ecclesiastica. Anche prima dell'èra costantiniana si ripose in cofanetti o in ciste il pane eucaristico, poi che leggesi di Sant'Eudossia, martirizzata sotto il regno di Traiano, come si recasse alla chiesa prima d'incamminarsi al supplizio, e lì aprisse un'*arcula*, ov'era conservato il sacramento.

La più bella pisside è quella di Berlino (fig. 395), raffigurante Cristo assiso in cattedra, gli apostoli e il sacrifizio di Abramo, simbolo del sacrifizio del Figliuolo di Dio. La scultura può sostenere il confronto coi migliori sarcofagi cristiani, e che sia da assegnarsi al IV secolo si può arguire dalla grandissima differenza che passa tra essa e l'altra del VI, ritrovatasi negli scavi di Nocera Umbra (fig. 406), dove pure è riprodotto qualcuno de' suoi motivi, tra gli altri quello del sacrificio d'Isacco, con lo strano altare per l'olocausto. Un'altra pisside, nel Museo Oliveriano di Pesaro (figg. 402 e 403), ha il fondo del cilindro ornato d'un portico, davanti al quale sono figurati tre miracoli del Cristo: la guarigione d'un cieco, quella della suocera di Simon Pietro, l'Eucaristia. Lo Stuhlfauth attribuisce la pisside alla scuola dell'intagliatore del dittico dalle cinque parti, di Murano (fig. 394), mentre il fare largo di essa non ha alcuna affinità con quello. Come la pisside coi Magi del Museo Nazionale di Firenze (fig. 401), appartiene

---

DOBBERT, *Zur Entstehungsgeschichte der Cruzifixes*, pag. 41 e segg., nel *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*, I, Berlin, 1880, pag. 46; DE WAAL, *Römischen Quartalschrift*, 1887, pag. 20, tav. 15; ROBERT FORRER und GUSTAV A. MÜLLER, *Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstewicklung*, Strassburg, 1894, tav. 111, 2; WESTWOOD, op. cit., pag. 44 e seg.; MOLINIER, op. cit., pag. 64 e seg.

Sulle tavolette della raccolta Micheli: GARRUCCI, tav. 448, 10-13; WESTWOOD, pag. 43, n. 100-103, e pag. 413; MOLINIER, pag. 73.

Sulla pisside di Firenze rappresentante l'*Adorazione de' Magi:* GARRUCCI, tav. 437, 5; ALEXANDER WILHELM, *Luciliburgensia sive Luxemburgum Romanum*, Luxemburgi, 1862, tav. 50, n. 187; WESTWOOD, op. cit., pag. 377.

Sulla pisside del Museo di Pesaro: GARRUCCI, tav. 439, 1; GORI, III, appendice, t. XXIII.

Sulla pisside di Bobbio: BOTTAZZI, *Degli emblemi e simboli dell'antichissimo sarcofago di Tortona*, 1824; WESTWOOD, 379.

Sulla pisside di Firenze, con la rappresentazione di *Orfeo:* CAHIER, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, Paris, 1874.

a una scuola d'intagliatori che s'ispira alle forme tipiche della cattedra di Massimiano, è più avvinta alla tradizione, non ha la libertà di forme degli artisti siriaci.

La teca più importante per le sue rappresentazioni, e che ricorda alquanto lo stile delle porte di Santa Sabina, era formata dalle quattro tavolette del British Museum, raffiguranti Pilato che si lava le mani e la negazione di Pietro; Gesù crocifisso e Giuda appiccato a un albero; le pie donne al sepolcro; la resurrezione (figg. 397-400).

Altri quattro pezzi d'avorio del secolo VI, che dovettero ornare la faccia d'una teca, sono quelli già in possesso di certo Micheli di Parigi, con le seguenti rappresentazioni comuni nei dittici sacri: la guarigione del paralitico, l'Eucaristia, la resurrezione di Lazzaro, la guarigione d'un cieco.

Le torri eburnee furono pure in uso presso i cristiani, per contenervi il pane eucaristico di forma rotonda: erano piccoli tabernacoli, di cui fa parola l'antico sacramentario gallicano pubblicato dal Mabillon.

La torre eburnea di Bobbio (figg. 404 e 405), assai migliore della simile nel Museo Nazionale di Firenze, rappresenta Orfeo coperto dalla mitra frigia o tessalica, in atto di sonare la lira, mentre intorno a lui si raccolgono animali d'ogni specie, e in un fregio i simboli ricavati dalle parabole del Vangelo. La Chiesa primitiva aveva pensato a Orfeo come a un simbolo di Gesù; più tardi Clemente Alessandrino ed Eusebio lo posero a contrapposto del Buon Pastore, e altri lo ritennero, come le Sibille, autore di predizioni sul Cristo. Nessuna meraviglia quindi che il mistero cristiano fosse adombrato nella figura del cantore trace, o che i fedeli usassero quei bassorilievi a duplice senso. Nel sarcofago di Tortona l'immagine di Orfeo fa riscontro a quella del Buon Pastore, e ciò ne induce a credere cristiana la pisside. Il cimitero di Domitilla racchiude pure due pitture di questo soggetto. L'immagine che figurò nel rovescio di medaglie di Antonino Pio e di Marc'Aurelio, che Pausania vide in

marmo e in bronzo, che Alessandro Severo pose nel suo larario accanto a quella del Cristo, sembrò un riflesso delle profetiche parole d'Isaia (XI, 6 e segg.): « Sotto il suo regno il lupo abiterà con l'agnello, il leopardo riposerà presso il capriolo, il leone e la pecora staranno insieme »; e come nelle classiche pitture, l'Orfeo dei cristiani con la dolce armonia de' suoi canti attirò a sè gli uomini ed ogni cosa creata. Nella pisside di Bobbio gli animali fuggono la persecuzione de' cacciatori, e si raccolgono intorno al cantore trace, che li rapisce col suono della lira.

* * *

La scultura ornamentale nel IV secolo si sforza di emergere gonfiando le membrature entro cui colloca i suoi girari di foglie d'acanto picchiettate a colpi di trapano, producendo così l'effetto di decaduta signora che si copra di panni grossolani rattoppati e s'adorni con collane e cinture di metalli dorati, perle e gemme false. Nella trabeazione e nelle mensole della basilica di Costantino riccamente intagliate (fig. 408) si vede a qual punto era la scultura ornamentale al principio del secolo IV; quel bisogno di dar lumi alle singole parti, di ravvivar tutto bucherellando il marmo, di mettere in evidenza i lobi delle foglie, come i lineamenti delle figure, aveva condotto alla dissoluzione della forma e a materiali convenzioni in cui si perdeva la verità. Quel metodo portò alla predilezione di trafori, che si usarono comunemente nelle balaustre e nelle transenne (figg. 409, 411, 412, 413, 417) e si riprodussero anche come motivo ornamentale sopra un fondo piano, in un sarcofago lateranense (fig. 414) e in un frammento di pluteo (fig. 407), in mezzo al quale appare giovanile e sorridente Sant'Agnese con le braccia sollevate a guisa di orante. Le transenne, che vi sono figurate ai lati, in forma di tante scuri, volte a destra o a sinistra, all'insù o all'ingiù, producono linee ondulate, serpentine, ricorrentisi come sui fusti delle colonne nelle scanalature a spirale, o

lungo le costruzioni del tempo costantiniano, o sulle facce de' sarcofagi strigilati.

Nel V e nel VI secolo continuarono i metodi precedenti, che non si possono riscontrare, come ha fatto taluno, nei

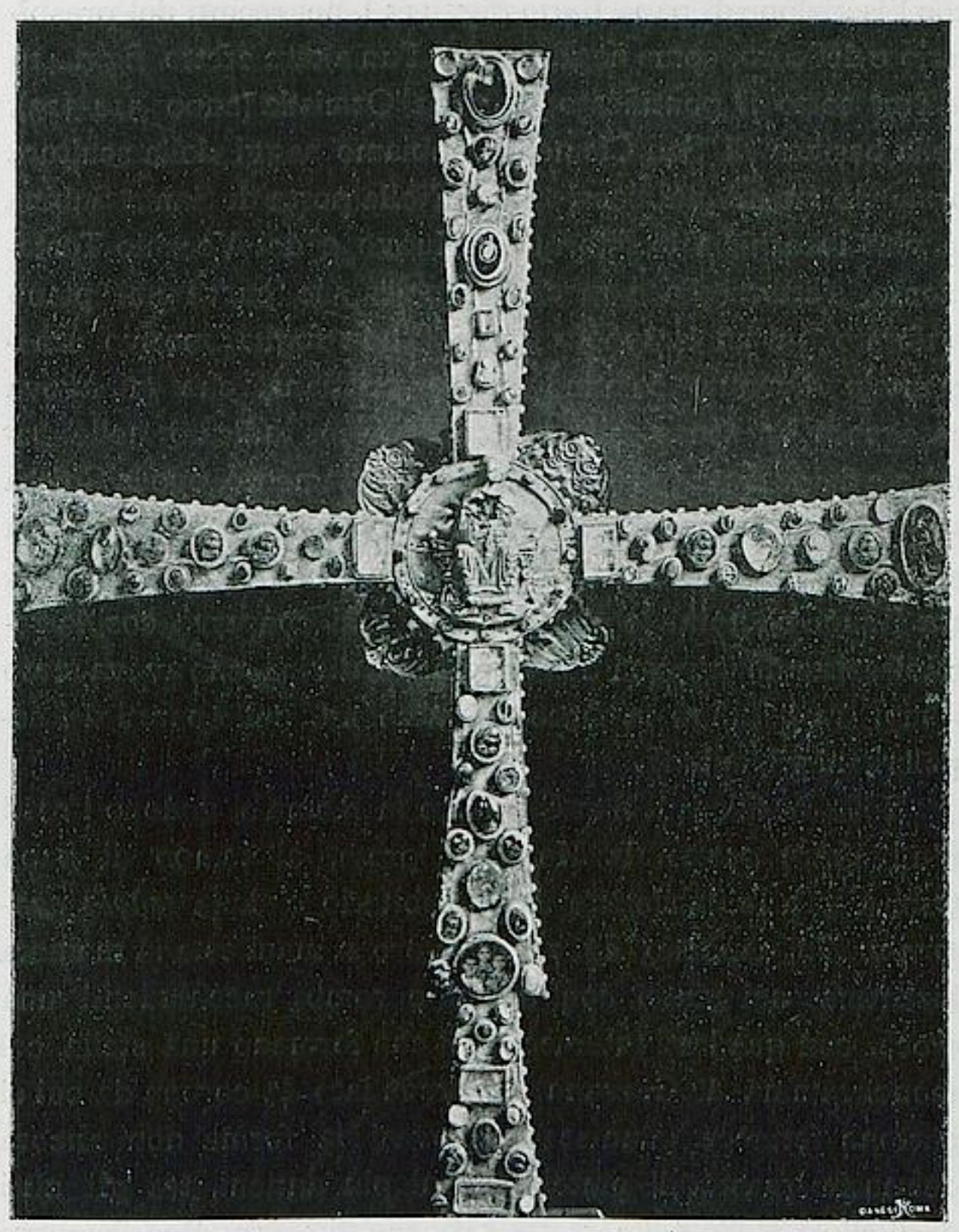


Fig. 456 — Brescia. Museo Cristiano. Croce gemmata

riquadri della porta di Santa Sabina (figg. 326-328), certamente di molti secoli dopo. I frammenti dell'antica decorazione, a mo' di grandi pilastri tutti a foglie d'alloro, si vedono

nel basso della porta dalla parte interna; e così pure qua e là si distinguono le antiche cornici ad ovoli logori e schiacciati, tanto differenti dalle altre rinnovate con gli spigoli vivi. Invece nella porta in bronzo del battistero lateranense, con l'iscrizione di papa Ilario (fig. 415), nei recinti del presbiterio e del coro, come negli avanzi d'un altare eretto (figg. 416 e 417) sotto il pontificato di papa Ormisda (anno 514-523), nella basilica di San Clemente, abbiamo saggi della scultura ornamentale in quei bassi tempi. Nella porta di Santa Sabina la vite incornicia le istorie del Nuovo e del Vecchio Testamento, s'attorciglia e racchiude nelle sue curve sul piano traforato qui un grappolo d'uva, lì una foglia, motivo ornamentale divenuto comune all'arte cristiana, che gli aveva assegnato un senso mistico e allegorico, indicato nelle parabole degli Evangeli e nell'Antico Testamento, ove la Chiesa stessa è paragonata ad una vigna. Anche nella coperta eburnea nel tesoro della cattedrale milanese (fig. 387) la vite rinserra tra i suoi pampini le storie sacre; e si conserva così la reminiscenza della vigna della promessa divina, che aveva steso i suoi tralci lungo le facce de' sarcofagi, nelle pareti dei sepolcri, negli epitaffi.

Nella basilica di San Clemente in Roma si vedono i resti d'un altare eretto da Mercurio prete, al tempo di papa Ormisda, e le cancellate del presbiterio e della *schola cantorum*. Nel capitello (fig. 74) a traforo si manifesta la maniera bizantina; nei plutei con dischi e rombi racchiudenti una croce, con quadrati intersecantisi che formano una stella, col monogramma di Giovanni II circondato da corone da cui si partono fettucce lemniscate, trovasi la forma non ancora del tutto guasta di plutei romani più antichi, tra gli altri di quello a stelle nelle grotte vaticane (fig. 410). Bene osserva però il Mazzanti come « la esecuzione sia divenuta negletta, la scultura languida e quasi sfumata ne' contorni, gli spigoli smussati, gli angoli arrotondati »; e come questi siano caratteri diversi dalla scultura ornamentale bizantina « dall'aspetto

fine, elegante, *smerlettato;* coi contorni a spigoli vivi, nettamente distaccati dal fondo ».

La porta in bronzo del battistero lateranense, come le transenne imitate nel frammento di pluteo in Sant'Agnese, è decorata da file d'arcatine, le une poggiate sulle sommità delle altre, e in mezzo ad esse sono incassate crocette d'argento, col metodo che ebbe poi tanto sviluppo nelle arti decorative del medio evo e si chiamò all'agemina, o all'azzimina, o alla damaschina.

* * *

Restano pochi lavori d'argilla dei bassi tempi che meritino considerazione per riguardi artistici.[1] La statuetta del Buon Pastore, terracotta conservata nel Museo Cristiano della Biblioteca Vaticana, è cavata da una stampa tanto logora, che appena se ne distinguono le forme. Le lucerne fittili sono in gran numero, ma le cristiane non competono con le pagane, nè per la finezza della pasta ceramica, nè per le figurazioni. Una antica, con la figura del Buon Pastore, e che porta nel rovescio il bollo del fabbricante ANNISER (ANNI[VS] SER[VIANVS] o SER[ENVS]), e fu trovata ad Ostia in una casa incendiata del III secolo, è di un vasaio che segnò del suo nome anche lucerne pagane, una tra le altre della collezione Piot a Parigi. Furono usate per dono, specialmente nell'occasione della festa del capodanno, e per le cerimonie funebri, come le antiche; e poi che queste erano adorne delle imagini degli Dei, i cristiani apposero in quelle i simboli

---

[1] Bibliografia sull'industria ceramica:

D'Agincourt, *Recueil de fragments de sculpt. ant. en terre cuite*, Paris, 1814; Brongniart, *Traité des arts céramiques ou des poteries*, ecc., Paris, 1854; P. Santi-Bartoli, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate*, con osserv. di G. P. Bellori, Roma, 1691; L. Begeri, *Lucernae veterum sepulcrales iconicae*, Colon., March., 1702; *Lucernae fictiles Musei Passerii*, Pisauri, 1739-51; Wieseler, *Ueber der Kestnersche Samml. v. ant Lampen*, in *Nachrichten v. d. k. Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen*, 1870, n. 10, pag. 163 e segg.; Kenner, *Die ant. Thonlampen des k. k. Münz u. Ant. Cabinets u. d. k. k. Ambraser Sammlungen*, Wien, 1858; Le Blant, nella *Revue arch.* (Parigi, 1875); Delattre, in *Revue de l'art chrétien*, 1889-90. — Vedi anche le opere citate del Garrucci, del De Rossi, del Roller e di altri illustratori delle catacombe.

e i segni della loro religione. Ne abbiamo riprodotto qui alcuni saggi: in una si vedono due uomini che portano sulle spalle l'enorme grappolo della terra promessa da Dio al popolo d'Israele (fig. 418); il *signum Christi* (figg. 419 e 420); il martire con la palma e co' rotuli degli Evangeli a' piedi (fig. 421); una testa di apostolo (fig. 422); la croce innalzata sopra una colonna (fig. 423); il Cristo con la croce, e a' piedi un serpente e un drago indicanti l'eresia (fig. 424); un gallo, simbolo della vigilanza (fig. 425) raccomandata dal Cristo con le parole: « Vegliate, perchè non sapete se il padrone di casa venga a sera, a mezzanotte, al canto del gallo o alla mattina ».

Quasi tutte sono di grande rozzezza, anche negli ornati a stampa che circondano il cavetto della lucerna, a puntolini, a segni geometrici, che sembrano preannunziare la scultura ornamentale del più oscuro medio evo.

* * *

Gli orefici di Roma formarono una corporazione sin dal tempo di Marc'Aurelio. Tre di essi sono annoverati fra i cristiani: Elia argentario, ricordato in un epitafio dell'anno 406; Gaudenzio, che comprò una camera in una catacomba; Giuliano, morto nel 557.[1] Il picciol numero non ci deve lasciar supporre che le industrie del metallo non fiorissero singolarmente nei bassi tempi. Ne dava un saggio il tesoro di argenterie pagane del IV secolo, scavato presso il monastero delle religiose Minime sull'Esquilino, illustrato da Ennio Quirino Visconti nel 1793.[2] Erano gli arredi di un'antica toletta di Projetta, matrona romana: una cassetta d'argento con bassorilievi allusivi all'acconciatura della giovine sposa; il ritratto in mezza figura di lei e di Secondo, suo marito;

---

[1] X. Barbier de Montault, *Les orfèvres et joailliers à Rome*, in *Revue de l'art chrétien*, 1889, pag. 179 e segg.

[2] *Lettera di Ennio Quirino Visconti su di un'antica argenteria novamente scoperta in Roma*. Roma, Salomoni, 1793.

la *deduzione* della sposa alla casa matrimoniale; e, nel coperchio a piramide tronca, Venere Marina corteggiata dalle

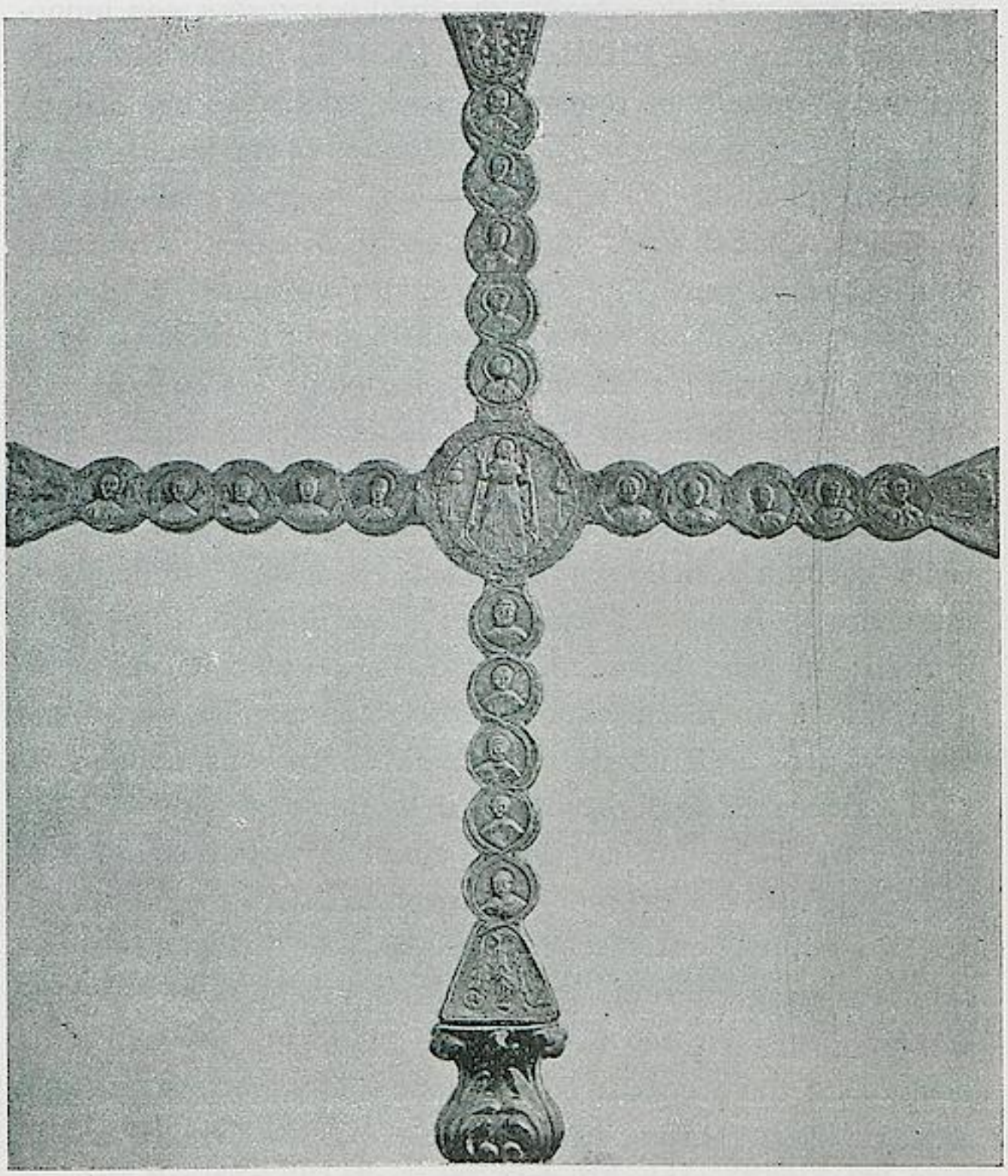


Fig. 457 — Ravenna. Cattedrale. Croce.

Nereidi e un Tritone che le regge innanzi lo specchio; la dama seduta con le damigelle attorno, che le recano oggetti per l'acconciatura o reggono doppieri. Una delle ancelle tiene nelle mani uno scrigno pendente da tre catene, uguale per forma ad uno trovato insieme con quella cassettina, e adorno della rappresentazione delle Muse, otto nelle facce,

una nella sommità del coperchio. Oltre a ciò si rinvennero due candelieri a guisa di braccia di fanciulle ornate di monili; cinque piattelli a foggia di schifo o *scutulae,* con monogrammi interpretati PROIECTA TVRCI, moglie di Turcio Secondo, prefetto di Roma nel 339, o dell'altro che occupò la stessa carica nel 362; infine cinque vasi, uno de' quali cesellato ad arabeschi e un altro con epigrafe niellata; una lucernina, anse di vasi, cucchiai, ecc. Con questi arredi muliebri si trovò pure una sedia gestatoria ornata di quattro statuette, imagini di Roma, Costantinopoli, Antiochia, Alessandria. Le grandi città dell'impero, come abbiamo già veduto nel calendario dei figli di Costantino, nei dittici consolari, nel clipeo d'Aspare, entravano fra le insegne e nelle decorazioni delle cose relative a grandi personaggi. Oltre la sedia gestatoria, nello scavo v'erano *phalerae,* o scudetti con maschere di leone e d'aquila per il fornimento di cavalli e di muli; un candelabro, un piatto d'argento con ornamenti a graffito e un mesciacqua; un vaso con manico, avente nel cavo Venere assistita da due Eroti, dentro una conchiglia.

La ricchezza degli ornamenti della persona s'accrebbe col tempo, ma la profusione delle gemme dovette restringere il campo all'arte dell'orefice. San Girolamo, deplorando il lusso del suo tempo, « ut taceam — scrive — de inaurium pretiis, candore margaritarum, Rubri Maris profunda testantium, smaragdorum virore, cerauniorum flammis, hyacinthorum pelago, ad quae ardent et insaniunt studia matronarum ». E in altro luogo: « cave ne aures ejus perfores, ne cerussa et purpurissa consecrata Christo ora depingas, nec collum auro et margaritis premas, nec caput gemmis oneres ». [1]

Mentre abbondano i saggi dell'orefice nell'età barbarica, pochi ne restano dell'età precedente, che giunge sino al tempo costantiniano. Ricordiamo i graziosi oggetti dell'imperatrice Maria, figlia di Stilicone; e diamo due saggi di ornamenti

[1] Hieronym, *De virg. serv.*, ep. 8, 130, 7, 107, 5, Vallars.

muliebri: un fermaglio d'oro con un leone accosciatovi sopra (fig. 443), e un pendaglio pure d'oro, con un pavone dalla coda aperta (fig. 444), trovati in un'urna del territorio volsiniese.

Le collane con monete ad ornamento divennero pure comuni; parecchie se ne vedono nel Museo di Vienna.

* * *

Ne' medaglioni e nelle monete dei bassi tempi si può pure studiare il cammino dell'arte, i caratteri propri dell'età, il riflesso della vita e delle idealità sociali. I medaglioni di peso e di diametro stragrandi erano distribuiti nei congiaria al popolo e ai soldati, e offerti ai dignitarî dell'impero; e le monete erano talvolta trasformate in medaglioni, e, come questi, orlate d'oro, fornite di anelli o appiccagnoli.[1] La serie de' medaglioni comincia col regno di Adriano, nell'ultimo rifiorimento della vita artistica romana. Un medaglione di Costantino I (fig. 426) rappresenta tanto nel diritto quanto nel rovescio l'imperatore laureato, col manto riccamente adorno, con lo scettro sormontato da un'aquila e con un globo: la figura sembra a ricamo, non impressa nel metallo, e come se un orefice l'avesse disegnata con filigrana: un diadema composto di perle e di pietre preziose si sostituisce alla corona radiata. Invece del pieno modellato dello scultore, qui si hanno forme piatte, filiformi; e i lineamenti si alterano, e gli occhi si spalancano.

Un medaglione di Costante I (fig. 427) mostra sul retto quest'imperatore diademato e drappeggiato nel paludamento;

---

[1] Bibliografia sulla numismatica de' bassi tempi:

FRANC. GNECCHI, *Monete romane*, in *Manuale Hoepli*, Milano, 1896; SABATIER, *Description générale des monnaies bizantines*, Paris, 1862; HENRY COHEN, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain, communément appelées médailles impériales*, 2ᵉ éd., Paris, 1880-92; W. FROEHNER, *Les médaillons de l'Empire romain depuis le règne d'Auguste jusqu'à Priscus Attale*, Paris, Rothschild, 1878; F. IMHOOF BLUMER, *Porträtköpfe auf römischen*, München, Leipzig, 1892; A. ENGEL et R. SERRURE, *Traité de numismatique du Moyen âge*, t. Iᵉʳ, Paris, 1891; BLANCHET, *Nouveau manuel*; KEARY, *The coinage of western Europe*, 1879; *Revue numismatique*, 1865, pag. 235-249.

e sul rovescio, in piedi, con un labaro, e le parole TRIVMPHATOR GENTIVM BARBARARVM. Sul labaro sono scritti i voti quinquennali. Gli antichi medaglisti rappresentavano solennemente con un sacrificio le feste augurali per la conservazione dell'imperatore. Dopo Diocleziano l'idea religiosa vien meno, e basta per tutto una semplice corona d'alloro con l'augurio SIC V (*quinquennalia*), SIC X (*decennalia*); oppure VOTIS X (*decennalibus*), MULTIS XV (*quindicennalibus*). La figura è sostituita da numeri.

Un medaglione di Costanzo II (fig. 428) rappresenta nel retto l'imperatore insolitamente vòlto di faccia, con la Vittoria sulla testa che gli stende la corona, e nel *verso* lo stesso, seduto, con un globo sormontato pure da una Vittoria. In un'altra medaglia (fig. 429), dove il Cesare è visto di profilo, il rovescio reca la cifra dei voti entro una corona d'alloro. Un medaglione di Valente (fig. 430) è di dimensioni enormi, come tutti gli altri di lui, quasi che con la grandezza si volesse supplire alla barbarie dell'arte. Invece del lauro, una corona di gemme e di perle gira sul capo dell'imperatore, che, nel rovescio della medaglia, si rivede, atletico, reggere il labaro col *signum Christi*. E Onorio nella sua (fig. 431) riproduce Roma irrigidita sul trono, e la circonda con le parole che sembrano un'ironia della sorte: GLORIA ROMANORVM.

La imagine di Roma si presenta per l'ultima volta nel medaglione di Prisco Attalo, che regnò dal 409 al 414 (fig. 432): essa mantiene il suo atteggiamento maestoso e il vestimento di amazzone, ma è divenuta un'ombra dell'immortale regina delle genti; le membra si sono ischeletrite e le ossa si congiungono come gli arti di legno d'un manichino; la testa pesante si pianta su quel corpo esigue; le estremità sembran quelle di una rana. La *invicta Roma aeterna* non è più l'antica Pallade, ma un simulacro carnevalesco.

La moneta romana chiudeva così il suo ciclo di ricordi civili e patriottici; sobria ne' simboli, sempre grave, rigorosa

nell'espressione degli avvenimenti storici e de' fasti nazionali, veniva meno. Andati via via restringendosi, i soggetti si ripetevano con noiosa monotonia: sempre la grandezza del

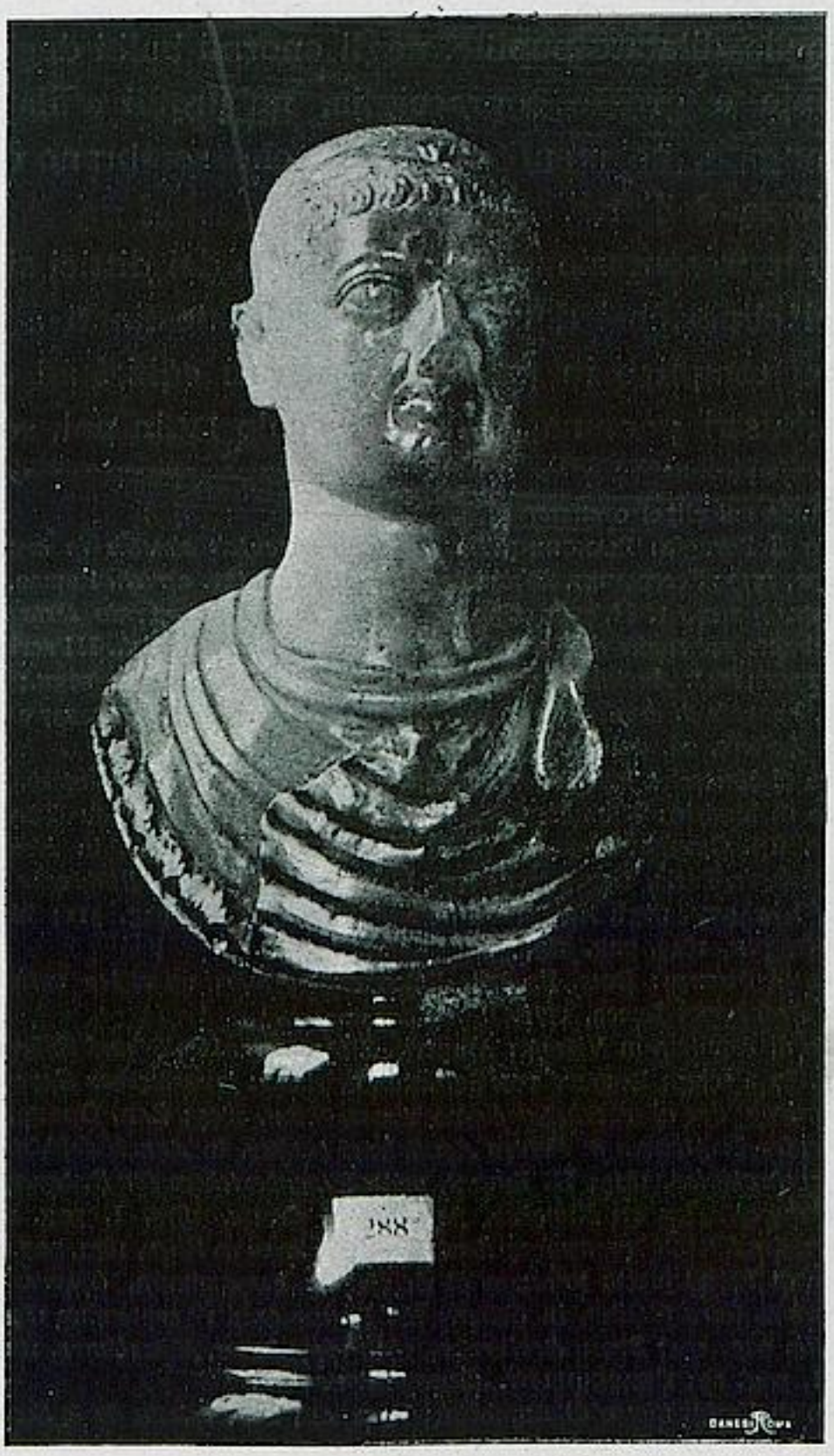


Fig. 458 — Parigi. Biblioteca Nazionale
Busto in agata (alto 9 cm.) di Costantino il Grande

principe, le feste augurali, la vittoria sui Barbari, l'allegoria della gloria di Roma. Le forme de' medaglioni, come delle

monete (figg. 433 e 434), si rinchiudono sovente come entro alveoli, segnati da fili d'oro, quasi per essere smaltate. Quelle che ancora serbano alcunchè del rilievo delle monete precedenti mostrano ugualmente il disquilibrio ne' tratti fisionomici, nelle dilatate pupille, negli enormi bulbi degli occhi, nelle ampie e grosse sopracciglia, ne' profili affilati, nelle facce allungate, ne' menti appuntiti, che sembrano dinotare la vecchiezza dell'arte.

Una rappresentazione simile a quella dei dittici si rivede talora nei clipei così detti votivi, perchè destinati ad essere appesi nei templi e in pubblici e privati edifizi ad onore e gloria d'illustri personaggi. [1] Dal secolo IV in poi, servendo

---

[1] Bibliografia sui clipei o *missoria:*

Sul clipeo di Perugia: BIANCHINI, *De aureis et argenteis cimeliis in arce Perusina effossis,* Romae, 1717; FONTANINI, *Discus argenteus votivus vet. christ.,* Romae, 1727; PASSERI, *Thesaurus gemm.,* t. II, pag. 289; DE ROSSI, *Il disco d'argento testè scoperto in Verona paragonato col simile di Perugia,* in *Bullettino di arch. crist.,* III serie, anno IV, pag. 151; VERMIGLIOLI, *Antiche iscriz. perugine,* 1834, II, pag. 608 e segg.; G. CONNESTABILE, nel *Giornale di erudizione artistica,* marzo e agosto 1873, pag. 237 e segg.; APOSTOLO ZENO, *Lettere,* ed. del Morelli, 1875, pag. 228.

Sul clipeo di Kertsch: JOS. STRZYGOWSKI, *Der Silberschild aus Kertsch,* 1892.

Sul clipeo di Madrid: DELGADO, *Memoria sobre el gran disco de Theodosio,* Madrid, 1849; P. CH. CAHIER, *Bouclier commémoratif d'Almendralejo,* in *Nouveaux mélanges d'archéologie,* Paris, 1874, pag. 65 seg.; HUEBNER, *Die antik. Bildwerke in Madrid,* pag. 213-216; LABARTE, negli *Annales archéologiques,* t. XXI, pag. 311; MÉRIMÉE, in *Revue archéologique,* 1849, pag. 263.

Sul clipeo di Firenze: DOM. BRACCI, *Dissertazione sopra un clipeo votivo spettante alla famiglia Ardaburia,* Lucca, 1771.

Sul clipeo di Aquileia in Vienna: ARNETH, *Die antiken Gold- und Silbermonumente in Wien,* pag. 67 e segg.; ROBERT VON SCHNEIDER, *Album auserlesener Gegenstände der Antiken Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses,* Wien, 1895; CAR. ODOFR. MUELLER, *C. De Germanico-Triptolemo in Patera Aquileiensi caelato,* in *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica,* 1839; H. BRUNN, nelle *Sitzunberichten der R. bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, phil.-histor. Classe,* 1875, I, pag. 17 e segg.; *Verhandlungen der XLII. Versammlung deutscher Philologen in Wien,* 1893, pag. 297 e segg.

Sul clipeo di Parigi (detto lo scudo di Scipione): LONGPÉRIER, *Œuvres,* VI; SAL. REINACH, *Pour la tiara d'Olbia,* in *Gazette des Beaux-Arts,* 1er septembre 1896; BAGERO, *Floro illustrato,* pag. 294; SPON, *Recherches,* ecc., 1675; IDEM, *Miscellanea,* 1685; MILLIN, *Monuments,* I, pag. 69; CHABOUILLET, *Catalogue,* n. 2875.

Sul clipeo di Parigi (detto di Annibale): BABELON, nel *Bulletin de la Société des Antiquaires,* 1890, pag. 228; LONGPÉRIER, *Le missorium de Geilamir et les monuments analogues,* in *Gazette archéologique,* 1879.

Sul clipeo di Parigi, rappresentante Ercole in lotta col leone: EUGÈNE PIOT, *Sur un missorium de la collection de M. Eug. Piot,* in *Gazette archéologique,* 1886.

Sul clipeo di Ginevra: MONTFAUCON, *Suppliment au livre de l'antiquité expliquée,* t. IV, pag. 51-65; BLAVIGNAC, *Histoire de l'Architecture sacrée du IVe au Xe siècles dans les diocèses de Genève, Lausanne et Sion,* 1853; BAULACRE, *Œuvres,* I, pag. 149, 1857; RIGAUD, *Renseignements sur les beaux-arts à Genève.*

di frequente come sottocoppe, furon largiti agli amici da imperatori e da consoli nelle feste solenni, e si chiamarono quindi *missoria*. Costantino Porfirogenito cita quelli serbati nel Museo d'Arcadio come cose preziose. Il piede su cui poggiano alcuni di quei dischi avverte dell'uso loro nelle mense per apprestare le vivande. Sant'Isidoro di Siviglia dà di quei dischi questa definizione: « Messorium vocatus a mensa per derivationem, quasi mensorium ».[1] Abbiamo veduto difatti in alcuni dittici, tra i donativi consolari, rappresentato *sportule* e dischi. Vienna conserva il clipeo trovato in Aquileia, rappresentante Claudio imperatore che sacrifica a Cerere: ottimo saggio della romana toreutica. Parigi, nel Gabinetto delle medaglie, serba il clipeo de' bassi tempi trovato nel Rodano presso Avignone, in cui è copiata debolmente un'antica rappresentanza di Antiloco che conduce Briseide innanzi ad Achille (fig. 436); ivi pure il clipeo con Ercole che strozza il leone nemeo, certo posteriore all'èra degli Antonini, a cui fu ascritto, forse raffigurante, sotto i tratti del semidio, Massimiano, il soldato della Pannonia, socio di Diocleziano (fig. 435). Ginevra, nel suo Museo, ha il disco circolare d'argento dell'imperatore Valentiniano iuniore, rappresentato in atto d'arringare i suoi soldati dopo una vittoria (fig. 437). L'Accademia Reale di Madrid si vanta di possedere lo scudo di Teodosio, da lui donato verosimilmente ad una tra le più grandi famiglie della Spagna, dell'Andalusia o dell'Estremadura, celebrandosi i suoi decennali (fig. 438). Firenze nel Museo Archeologico espone il clipeo di Aspare, capitano di Teodosio, vincitore di Giovanni Tiranno a Ravenna, console dell'Occidente nel 434 (fig. 439). Egli sta seduto sopra una sella curule, e tiene nella destra alzata la mappa, nell'altra lo scipio; appresso a lui sta il giovinetto Ardaburio, pure con la mappa. In alto, in due medaglioni con le immagini di Ardaburio seniore e Plinta, antenati di Aspare. Ai lati di lui e

---

[1] S. Isidori Hisp. episc., *Etymologicar.*, libro XX, cap. IV.

di suo figlio stanno Roma con la testa galeata, il globo e un'asta; Costantinopoli con asta e con fiori e frondi, così come nei dittici consolari d'avorio. Il disco di Teodosio invece ci mostra l'imperatore in trono sotto un portico tetrastilo e due principi accanto, l'uno, Arcadio, con un lungo scettro ricurvo a mo' del lituo degli auguri e un globo, l'altro, Onorio, non ancora augusto, col globo soltanto; ai lati del portico alcune guardie palatine con lance e scudi, mentre un piccolo personaggio s'avanza a ricevere dall'imperatore l'atto di nomina di prefetto del pretorio, o di vicario, o di preside. Nell'esergo del medaglione la Terra, Cibele coronata, munita di cornucopia, stendesi tra le spiche, simbolo de' beneficî largiti dall'imperatore a' suoi popoli. Da questi clipei a quello di Kertsch, rappresentante un imperatore trionfante seguito da una guardia (fig. 440), e a quello di Perugia, trovatosi tra nummi aurei di Giustiniano e di Giustino iuniore, oggi perduto, col vinto supplice innanzi al guerriero a cavallo, la differenza è grandissima. Entrambi sono ricavati da tipi monetarî, verso la metà del secolo VI; e il rilievo, come si vede, cede il campo al graffito. Tuttavia il clipeo di Kertsch coll'imperatore vittorioso e maestoso sul destriero supera di gran lunga quello di Verona, che appartenne forse a un capitano dell'esercito di Belisario e di Narsete, e la sottocoppa di Annibale, in Parigi, con una rosa radiante ad ornamento, simile ad altra sottocoppa o *missorium* di Geilamir, re dei Vandali d'Africa (fig. 441), con la scritta † GEILAMIR REX VANDALORVM ET ALANORVM, scopertasi ad Arten nel comune di Fonzago (provincia di Belluno). Questo forse appartenne ad un re vandalo, che lo perdette nel Veneto, o a un soldato di Belisario, che, al dire di Procopio, si fece servire a Cartagine dagli ufficiali di Geilamir e coi vasi stessi da costui fatti apprestare per il giorno della sperata vittoria. Belisario aveva fatto dispensare ai soldati il bottino, e nel 534 gettò al popolo [1] vasi d'argento, cinture d'oro, oggetti pre-

[1] PROCOPIO, *De bello vandalico*.

ziosi tratti dall'Affrica. Ma già nei clipei detti di Annibale e di Geilamir si schiude l'età barbara. Le ultime produzioni della scultura sono state ritrovate entro sepolcri, sotto i corpi de' Barbari. Così giacque l'arte per secoli!

* * *

Fra le teche metalliche cristiane va dato il posto d'onore a quella argentea di San Nazario in Milano, ivi trovata nel 1894

Fig. 459 — Parigi. Biblioteca Nazionale
Busto in agata (alto cm. 9 $^1/_2$) di Costantino il Grande
o di Valentiniano III

entro un'urna granitica con l'iscrizione « Reliquiae Sanctorum ». Conteneva alcuni pezzi di stoffa o *brandea,* quelli forse

che Simpliciano arcidiacono, inviato da Sant'Ambrogio a raccogliere reliquie per la consecrazione dell'altare dedicato nella nuova chiesa di San Nazario ai principi degli apostoli, recò a Milano. I rilievi di cui va adorna la lipsanoteca permettono di ritenere che verso l'anno 382, quando quella chiesa fu consacrata, fosse riposta con le reliquie sotto l'altare. Tanta è la bellezza de' rilievi, che niuno potrebbe assegnar loro una data posteriore al secolo IV. Sul coperchio, Gesù Cristo tra gli apostoli (fig. 446) siede in trono con la predella a' piedi, come un trionfatore; innanzi a lui si stendono idrie e corbe con pani, a indicare il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci e come simbolo eucaristico. Nella parte posteriore della cassettina è la Madonna in cattedra (fig. 447), senza nimbo, col Bambino ignudo sulle ginocchia, mentre due pastori con tunica ad esomide, seguíti da altri sei, vengono e presentano offerte in patere a Gesù. In un'altra faccia (fig. 445) è rappresentato il giudizio di Salomone: il Re diademato, con la tunica e la clamide, siede in trono guardando attentamente le due donne che contrastano, indicando il bambino fasciato come una piccola mummia, steso nel mezzo, innanzi alla predella regale. Una comare tiene il bambino vivo; tutti attorno armati, con gli scudi, si dispongono i regali satelliti. Nella faccia attigua sono figurati i tre fratelli nella fornace (fig. 448), mentre il messo di Dio sopravviene a estinguere le fiamme. Nell'altra faccia Daniele giudice condanna i tentatori di Susanna (fig. 449). Il Graeven, che illustrò la cassettina,[1] la suppose eseguita nell'Oriente ellenico; ma essa sembra piuttosto un'opera dell'arte classica romana in servigio del cristianesimo.

Un'altra capsella argentea, artisticamente di gran lunga inferiore, fu esposta nella mostra d'arte sacra a Torino, come lavoro del secolo XI, mentre è un cimelio d'arte cristiana del V. Il coperchio rappresenta la resurrezione di Lazzaro (fig. 450):

---

[1] Vedi nella *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1899, fasc. I.

la mummia entro l'edicola, a cui si accedeva per una gradinata; Gesù volgente la verga in direzione della mummia stessa, mentre Marta supplice, con un ginocchio a terra e con le braccia aperte, invoca grazia. Una palma è segnata a destra della scena per indicare che avveniva all'aperto, e si ritrova anche, come mezzo di distinzione di una scena dall'altra, nella parete curva della scatola. Quivi l'adorazione de' Magi (fig. 451) è rappresentata come nelle pitture delle catacombe e come nei sarcofagi: i Magi, coperti di berretto frigio, s'avanzano, con patere nelle mani, verso Gesù, proteso loro dalla Vergine, che ha il velo in capo e siede come nobile matrona in cattedra, con predella ai piedi. Poi si vedono i tre fratelli ebrei, a mo' di oranti, nella fornace (fig. 452). Le rappresentazioni sono similissime a quelle delle teche o pissidi d'avorio cristiane, tanto che possiamo senza esitanza classificare tra esse questa piccola e rara teca argentea, che dovette servire a sacro uso, perchè chiaramente esprime il concetto semplicissimo del riconoscimento della divinità di Cristo e dell'anima che soffre nei vincoli terreni, nelle prove della vita, finchè, tocca dall'Onnipotente, risorge.

Un'altra capsella argentea, pure di forma ovale ma di maggiori proporzioni, fu rinvenuta entro il sepolcro d'altare sotto le rovine di un'antica basilica, poco lungi da Ain-Beida nella Numidia, tra Tebessa e Costantina. Il De Rossi l'attribuì al principio del V secolo, benchè per l'imperfezione dell'arte sembri alquanto posteriore. Le rappresentazioni, come nella piccola teca descritta, richiamano quelle delle catacombe e de' più semplici sarcofagi: una che orna il coperchio figura il santo martire sulla rupe, dalla quale sgorgano le mistiche fonti, con la tunica listata di un clavo ricamato a foglie d'alloro, con la corona nelle mani e candelabri ai lati, mentre la mano divina gli stende sul capo una corona. Anche in un sarcofago di Tebessa tre volte si ripetono i candelabri ardenti ai fianchi delle sante figure. Del resto, nella parete curva della teca sono le comuni rappresentazioni delle pecore

che escono da edicole (Gerusalemme e Betlemme), e del *signum Christi* sulla rupe, alla quale accorrono il cervo e la cerva sitibondi.[1] Un'altra capsella infine, simile alle cassette civili bizantine, si trova nel tesoro della cattedrale di Anagni (fig. 442).

Le *gabatae*, dischi o piatti concavi pendenti da catene, furono usate anche per voto nei tempi cristiani. I monogrammi di Costantino in tanti cerchi a traforo interpolati da croci formarono le catene per appendere le lampade o *lychni pensiles*, e si chiamarono *catenas signochristas*. Se ne trovò un esemplare in bronzo negli scavi fatti sotto la canonica della cattedrale di Verona, sul pavimento a musaico di un'antica basilica cristiana; e mercè i riscontri con quello il De Rossi ne indicò un frammento nel Museo Cristiano della Biblioteca Vaticana.[2] Anche i candelabri votivi del Museo di Vienna sono formati da monogrammi costantiniani con gigli sulla sommità del cerchio o sulle braccia sporgenti dalle parti. E le gabate constano di una tabella votiva, da cui pende il monogramma, il *signum Christi*, o συνόχριστον, lavorato a traforo entro un cerchio, e da questo un disco o piatto d'oro o d'argento e incastonato di gemme. Un frammento di gabata votiva fu rinvenuto in Transilvania, ed è nel Museo Bruckenthal in Hermannstadt, con l'iscrizione EGO ZENOVIS VOTVM POSVI; un altro trovatosi in Roma, acquistato dal Basilewski, recava in una tabella ansata di bronzo in lettere argentee il nome del vescovo Eraclida, che lasciò la sua offerta ad una basilica.[3] Un terzo frammento è quello del medagliere estense in Modena (fig. 453), che al Muratori e al Cavedoni parve campione unico di

---

[1] Gio. Batt. De Rossi, *La capsella argentea africana offerta al Sommo Pontefice Leone XIII dal Card. Lavigerie, arcivescovo di Cartagine*, Roma, 1899.

[2] De Rossi, *Catene monogrammatiche di metallo per appendere lampade nelle basiliche*, in *Bull. Arch. crist.*, 1890-91, pag. 139 e seg.; *Notizie degli scavi*, 1886, pag. 214; Cahier et Martin, *Mélanges d'archéol.*, III, 1-51; D'Allemagne, *Histoire du luminaire*, Paris, 1891.

[3] De Rossi, *Epigrafe d'un sacro donario in lettere d'argento sopra tabelle di bronzo*, nel *Bull. Arch. crist.*, 1870-71.

un'insegna militare cristiana dell'esercito romano.[1] Da Aquileia passò nella raccolta Obizzi del Cataio, ereditata dagli Estensi, che lo fecero riporre nel loro Museo, dove pochi anni fa rivide la luce. È in bronzo, con corona di vite e coi due anelli per sospenderlo alla tabella votiva e per tenervi sospesa la gabata.

* * *

Rarissime sono le croci metalliche, quantunque nel secolo IV si disegnasse il monogramma costantiniano della

Fig. 460 — Parigi. Biblioteca Nazionale
Sardonica rappresentante Costantino II, detto il Giovane
(alta cm. 6 $^1/_2$, larga 5.2)

croce, e nel V la croce divenisse impresa de' cristiani, segno trionfale della nuova religione. Abbiamo veduto sulla teca

[1] De Rossi, ibidem; Mozzoni, *Tav. cronol. di storia eccl., sec. IV*, pag. 41, n. 19 Bertoli, *Memorie della Società colombaria fiorentina*, t. I, pag. 127 e segg.; Cavedoni, *Dell'origine ed incremento dell'odierno R. Museo Estense*, Modena, 1846; Idem, nelle *Mem. di religione e letteratura*, IX, Modena, pag. 431.

d'avorio di Londra e sulla porta di Santa Sabina il Crocifisso, ma l'arte cristiana non ne ripeteva sovente l'immagine, e collocò al posto di esso il mistico agnello, nel medaglione all'intersecazione dei bracci della croce, sopra la colonna anteriore a destra del ciborio di San Marco in Venezia, e ancora più tardi nella croce imperiale della basilica Vaticana, dono di Giustino II (565-578) e Sofia sua consorte (figg. 454-455), ritratti in forma di oranti sulla croce stessa, che reca la seguente iscrizione: « Mediante il legno, col quale Cristo ha sconfitto il nemico del genere umano, Giustino manda aiuto alla città di Roma, e la sua sposa un ornamento di onore ».[1] Questo ci spiega come poi l'assemblea dei vescovi « in Trullo (anno 692), ricordando l'uso di rappresentare il Redentore sotto forma d'agnello, decretasse che al simbolo si sostituisse il Cristo « in alcune delle sante immagini ». Così si esprime il decreto: « Si dipinge, additato dal Precursore, l'agnello, simbolo della grazia divina, e che significa, secondo la legge, il vero agnello, Cristo nostro Dio. Tali antichi tipi, tali allegorie trasmesse alla Chiesa, noi li onoriamo come abbozzi della realtà; ma preferiamo la realtà stessa, che ci dà l'evidenza della legge. E perchè tale perfezione sia espressa sui quadri agli occhi di chiunque, ordiniamo che in luogo dell'agnello redentore del mondo si rappresenti il Cristo nella sua forma umana ». Quando tale decreto fu emanato, l'arte già di frequente aveva messo in abbandono il simbolo, o i simboli sostituiti alla figura di Gesù; e non solo il Crocifisso, ma anche la scena della crocifissione aveva ricevuto una forma ben determinata, come si è veduto nel codice del monaco Rabula alla Laurenziana. Ad ogni modo verso la fine del VI secolo il Crocifisso si disegnava nelle chiese, nelle case, ne' fòri, dovunque: nelle chiese, tra i vasi sacri e le cortine di Bisanzio o sui tappeti alessandrini, splendeva la croce d'oro gemmata; ne' fòri s'innalzava tra statue impe-

[1] Vedi a questo proposito De Waal nella *Röm. Quartalschrift* (1893).

riali; e i vincitori e i vinti la portavano sulle vestimenta come amuleto.[1] Rarissimi sono però gli esemplari rimasti a noi di croci in metallo precedenti la fine del regno di Giustiniano. Di croci portate al collo come *encolpia* possiamo citare quella elegantissima d'oro, trovatasi nel 1863 in San Lorenzo fuori le Mura, in Roma, con iscrizioni, così nel diritto che nel rovescio, sulle rette che si tagliano in mezzo alla croce: EMMANOYHA | NOBISCVM DEUS — CRUX EST MIHI VITA | MORS INIMICE TIBI. Le due grandi croci del Museo Cristiano di Brescia e della cattedrale di Ravenna non si possono considerare opera del periodo artistico che ci occupa: la prima, quantunque s'adorni del vetro dorato da noi studiato e di cammei classici, fu evidentemente messa insieme, nei parecchi restauri che dovette subire sino al secolo XVI, con elementi eterogenei, ed ebbe aggiunte e rifacimenti che ne guastarono il carattere primitivo (fig. 456).

L'altra croce stazionale di Ravenna (fig. 457) appartiene all'età romanica. Se anche dobbiamo credere che il Cristo risorgente dal sarcofago, quale si vede dalla parte opposta alla figura della Vergine orante, sia lavoro rifatto, resterebbe a spiegarsi l'ornato goticizzante degli angoli e tante altre particolarità che la indicano opera della fine del secolo XII.

* * *

L'arte dell'intaglio in gemme nata in Oriente, sviluppatasi specialmente per l'influsso degli alessandrini in Roma, e da qui emigrata a Costantinopoli, al cadere dell'impero d'Occidente, fu lasciata in eredità al medio evo.[2] La Biblio-

---

[1] Vedi, sulla croce, STEPH. BORGIA, *De cruce Vatic.*, Roma, 1779, e *De cruce Veliterna*, Roma, 1780; STOCKBAUER, *Kunstgeschichte des Kreuzes*, Schaffhausen, 1870; GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Iconographie de la croix*, negli *Annales archéologiques*, 1869.

[2] Bibliografia sull'arte dell'intaglio in gemme:

BUCHER, *Geschichte der techn. Künste*, I, pag. 273-356; TÖLKEN, *Erkländeres Verzeichniss der aut. vertieft geschnitten Steine der k. preuss. Gemmensamml*, Berlin, 1835; ARNETH, *Die aut. Cameen des k. k. Münz u. Antikencabin*, ecc., Wien, 1849; C. W. KING, *Antique Gems and Rings*, I, 2, London, 1875; BABELON, *La gravure en pierre fines*, Paris, Quantin, 1894; FURTWAENGLER, *Die Antiken Gemmen Geschichte der Steinschneidekunst*, in *Klassischen Alterthum*, Berlin-Leipzig, Giesecke u. Devrient, 1900.

teca Nazionale di Parigi serba un busto in agata di Costantino il Grande (fig. 458), proveniente dal Collegio dei gesuiti di Tournon; e un altro, creduto anche ritratto di Valentiniano III, che sino alla Rivoluzione si conservò nella Sainte-Chapelle (fig. 459), e ornava l'estremità del bastone corale dello « chantre », uno dei principali dignitarî del capitolo della cappella stessa. Entrambi sono molto guasti; il primo ha il naso rotto e il busto restaurato in argento dorato; il secondo, che ha le braccia e il panneggiamento rifatti in argento nel secolo XV, formava, come suppone il Babelon, la parte superiore d'uno scipio consolare,[1] il che ha influito probabilmente sull'uso che se ne fece sin da quando il re San Luigi lo donò come reliquia al Sacrario del palazzo reale. Nella stessa Biblioteca si conserva una sardonica a tre lastre, montata in oro smaltato e rappresentante Costantino II (fig. 460): l'imperatore vestito di paludamento, con un giavellotto in pugno, slancia al galoppo il suo cavallo per colpire un nemico, che sta accosciato presso un altro caduto al suolo. In simile atteggiamento vedonsi Costanzo II e Magno Decenzio in due medaglioni a segno dei loro trionfi, come Costantino II a ricordo delle vittorie contro i Sarmati. Questo motivo, comune nell'arte romana, del vinto supplice dinanzi al guerriero imperatore a cavallo, si riprodusse, come abbiamo detto, nel clipeo di Perugia e nell'altro trovato a Verona, nel villaggio di Isola Rizza, a breve distanza dall'Adige.

Un'altra sardonica a tre lastre, che pure si conserva nella Biblioteca Nazionale di Parigi, rappresenta Licinio che passa sul corpo de' nemici, in una quadriga trionfale, con un lungo giavellotto e un globo nelle mani (fig. 461). Due Vittorie alate tengono le redini de' cavalli, l'una con un labaro recante nella tabella due imagini imperiali, l'altra con un

---

CHABOUILLET, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibl. impér.*, Paris, 1858, pag. 55; MORAND, *Histoire de la Sainte-Chapelle du Palais*, pag. 56.

trofeo sulle spalle; e il Sole e la Luna, posti ai lati del vittorioso, gli offrono coi due globi l'eternità. Sin dal tempo di Vespasiano l'eternità è rappresentata dalle teste del Sole e della Luna poste nelle mani d'una donna ritta innanzi a

Fig. 461 — Parigi. Biblioteca Nazionale
Sardonica a tre lastre, rappresentante il trionfo di Licinio
(alta 55 mm., larga 70 mm.)

un altare.[1] Lo Chabouillet con qualche incertezza accettò l'attribuzione del cammeo a Licinio, e lo suppose eseguito fra il 314 e il 323, nel periodo in cui quegli divise l'impero con Costantino.

A lui onore e gloria! Gli astri splendono come nella corazza d'Augusto e nell'arco di Costantino. È l'ovazione all'imperatore o il suo trionfo, così come nel dittico d'avorio del Museo di Berlino (fig. 383), il Sole e la Luna celebrano le meraviglie di Dio, i cieli predicano la sua giustizia, *et thronus eius sicut sol in conspectu meo, et sicut luna*

[1] Chabouillet, *Notice sur un camée antique inédit*, in *Revue archéol.*, parte IX, pag. 2, 1853.

perfecta in aeternum. Nel trionfo di Licinio gli astri porgono il globo all'imperatore, come le Vittorie stendevano le corone a' suoi predecessori. Ma i trionfi d'allora in poi saranno riserbati al Redentore; e in una sardonica del medagliere di Monaco il Cristo sul trono è coronato da due angioli.[1] Già nel musaico di Santa Pudenziana (fig. 105) due matrone, che personificano le Chiese uscite dalla gentilità e dal giudaismo, stendono, come prima le Vittorie ai trionfatori, le corone di gloria al Cristo.

Quella prima applicazione dell'apoteosi romana, del trionfo di un Cesare al Re dei Re, ci dice come nella latinità abbia avuto il suo fondamento l'arte nuova, che Bisanzio ereditò da Roma, che il medio evo raccolse come fiori tra le rovine, e trovò trasfigurata nella coscienza umana. Lo spirito di quella rappresentazione comune al musaico e al cammeo ci dice pure la grande unità delle arti figurative, quale ci siamo studiati di dimostrare con questo primo volume, e l'universalità dell'arte cristiana quale fu determinata dal romanesimo.

[1] Vedi Furtwaengler, tav. LXVII, 3.

ADOLFO VENTURI

Storia dell'Arte Italiana

IN SEI VOLUMI

ciascuno di circa 500 pagine con 400 o 500 illustrazioni

VOLUME I. **Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano** (pag. XVI-558, con 462 illustrazioni). **L. 16.**

» II. **Dal tempo de' Longobardi all'inizio dello stile nazionale** (in corso di stampa).

» III. **Dal secolo XIII alla fine del Trecento** (uscirà nell'anno 1901).

» IV. **Il Quattrocento** } (usciranno nell'anno 1902).

» V. **Il Cinquecento** }

» VI. **Dal secolo XVII all'arte contemporanea** (uscirà nell'anno 1903).