L'ARCO TRIONFALE DI S. MARIA MAGGIORE IN ROMA.

DOPO le classiche illustrazioni fatte del mosaico dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore dall'immortale Giovanni Battista De Rossi (1) ed in tempi più recenti da I. P. Richter ed A. Cameron Taylor (2) ben poco di nuovo si potrà dire su quel meraviglioso mosaico che Kondakow (3) definì « la glorificazione più colossale della fede a mezzo della pittura ». Tutti però gl'illustratori del medesimo non poterono averne, fino ad oggi, sott'occhio una perfetta riproduzione meccanica. La fotografia, che in questo *Bollettino*, per cortesia del chiarissimo prof. Corrado Ricci, viene riprodotta in *clichés*, è opera del valente artista fotografo D. Anderson ed è senza tema di smentita, la più bella fatta finora di quel mosaico, che fu il più bel saggio della grandezza e del senso monumentale dell'arte classica romana ed in cui questa, nobilmente, vestì le idee nuove del cristianesimo. Il lavoro del sig. Anderson rende l'originale fedelmente nella sua integrità e nei suoi più minuti particolari, sì da avere per gli studi scientifici un valore positivo infinitamente superiore alle riproduzioni eseguite finora da pittori, incisori, ecc., che, pure espertissimi dell'arte loro, con tutto ciò non ne sono stati che semplici imitatori. L'esame attento di questa nuova riproduzione potrà giovare a studiare il monumentale mosaico anche dal lato

(1) G. B. De Rossi, *Mosaici cristiani*, Roma, 1899.

(2) I. P. Richter and A. Cameron Taylor, *The golden age of classic christian art*, London, 1904.

(3) N. Kondakow, *Histoire de l'art byzantin*, Paris, 1886, t. I, p. 104.

artistico, cosa che non fece De Rossi, il quale illustrò quello, solo nel suo significato archeologico ed iconografico. Aggiungerò a questi *clichés* alcuni schiarimenti, ed esporrò alcuni nuovi aspetti circa l'interpretazione di alcuni dei soggetti raffigurati in tale mosaico.

Mi reputerò, poi, ben fortunato, se i lettori mi useranno indulgenza.

Il trono divino.

La scena centrale nel sommo dell'arco, sotto la quale è la dedica di Sisto III (1) XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI, rappresenta dentro un disco simile a clipeo votivo, il ricco trono gemmato, sul quale è eretta pure la croce gemmata (2). Questa, alla base, poggia sul sedile entro una corona con pietre preziose che ha piuttosto la forma di diadema imperiale, come usarono gl'imperatori dopo Costantino. Tale corona poi è circondata da una *fascia* o *vitta* (come una fodera o soppanno di colore ceruleo con orli bleu), che ha le due estremità pendenti dietro a forma di *lemnisci* su ciascuna delle quali spicca una specie di lettera C in oro. Questi due C sono rivolti l'uno verso l'altro nell'apertura. Sul gradino o suppedaneo del trono vi è un rotolo chiuso da sette sigilli. De Rossi, in questo trono crucigero del codice divino corteggiato dagli Apostoli con i libri aperti in mano, e che hanno al di sopra i quattro animali evangelici dell'Apocalisse, ravvisa una simbolica allusione alla dottrina dommatica definita nel Concilio di Efeso. Certo, la croce poggiata sul trono e con la corona ai piedi ha significato di trionfo. Come pure il trono con il rotolo o libro chiuso a sette sigilli (*Apocal.*, V, 1, sq.), che nessuno potè aprire se non l'Agnello di Dio, cioè Gesù, ci dice che quello è il trono del regno di Cristo, il quale nella nuova legge si è manifestato al mondo come regno di giustizia e di carità. A Gesù Cristo invero, in cui le due nature, divina ed umana, sono riunite in una sola persona, *la divina*, spetta come Verbo di Dio il trono della sovranità.

I due apostoli che sono i SS. Pietro e Paolo, i quali assistono al trono divino con i libri aperti in mano, e le mistiche imagini personificanti i quattro evangeli collocate al di sopra di quello, vogliono significare che il regno di Cristo non può essere disgiunto dal concetto della dottrina evangelica ed apostolica predicata dalla Chiesa, nella quale si perpetua il magistero divino. Che poi siffatta preparazione del trono sia quella che i greci chiamano ἑτοιμασία non mi pare possa ritrovarsi nel seggio divino del nostro mosaico, mentre l'*etimasia (throni)* è propriamente la preparazione del trono per il Cristo nella sua seconda venuta *(parusia)*, allorchè dovrà giudicare il mondo; argomento questo che esclude affatto il ciclo delle scene raffigurate nel mosaico dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore, che tutte si riferiscono alla prima apparizione o venuta di Cristo sulla terra o ad altri episodi dell'infanzia di Gesù, nei quali il Messia figura come datore della legge di bontà agli uomini, nel suo regno tutto spiri-

(1) La dedica di Sisto III è in caratteri bianchi su fondo bleu. Questa specie di targa ha una forma rettangolare e copre il piede sinistro di S. Pietro ed il destro di S. Paolo. Tale soprapposizione, poco artistica, fa sospettare che la dedica suddetta sia stata aggiunta più tardi nel mosaico.

(2) Due teste di animali con ciondoli appesi alle loro bocche, stanno ai lati dello schienale del trono.

tuale, non disgiunto però dalla idea di grandezza e maestà divina che domina nell'intero mosaico dell'arco trionfale, e di cui è simbolo il trono che spicca nel mezzo (1).

L'Incarnazione del Verbo.

Nella prima scena, a sinistra dello spettatore, si vede un angelo (Gabriele), il quale scende dall'alto ed indica la colomba simbolo dello Spirito Santo. Gli angeli con ali e nimbo, a destra ed a sinistra della Vergine, assistono in piedi e come per fare corteggio alla Madre di Dio, seduta dinanzi alla sua dimora, in atto di filare. Questo quadro per la presenza del messaggero celeste e della simbolica colomba dovrebbe interpretarsi per l'Annunziazione di Maria. Però il testo del vangelo canonico (Luca, I, 28), ci dice che l'angelo *entrato* da Lei pronunziò prima le parole di saluto, poi Le rivelò il mistero dell'Incarnazione del Figlio di Dio che si sarebbe compiuto in Essa. Questo angelico colloquio sarebbe quindi avvenuto dentro e non fuori della casa di Maria.

Richter e Cameron Taylor opinano che la figura dell'angelo che vola probabilmente non sia antica (2), e che il soggetto del quadro non sia l'Annunziazione, ma il mistero del parto verginale. Osservando questa scena ed unendola con l'altra vicina che fa parte dello stesso quadro: cioè un uomo che sta in colloquio con un angelo davanti ad un'edicola, si ricava che lo scopo dell'artista fu di raffigurare il divino concepimento di Gesù, che così ci descrive Matteo (I, 20): « Maria madre sua (di Gesù) sposata a Giuseppe, prima che fos- « sero insieme si scoperse incinta di Spirito Santo ». Lo stesso evangelista più sotto (I, 22, 23), illustra questo grande mistero citando il testo del Profeta: « Ecco la Vergine concepirà e partorirà un figliuolo, e per nome lo chiameranno « Emanuele, che s'interpreta: Dio con noi ».

L'uomo che tiene l'antibraccio destro elevato e con la mano sinistra stringe una verga, mentre un messaggero divino, rivolto verso di lui, sta in atto di parlargli, è Giuseppe, lo sposo di Maria.

L'angelo gli annuncia il divino concepimento di questa. Ecco la parole pronunziate, secondo il vangelo: « Giuseppe figlio di David, non esitare a prendere Maria in tua consorte; invero quello ch'è nato in Lei è da Spirito Santo: partorirà un figliuolo cui porrai nome Gesù, perchè Egli libererà il suo popolo dai suoi peccati » (Matt., I, 20, 21). Tuttociò è rappresentato nel quadro della prima zona a sinistra dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore. Secondo il testo evangelico il messo celeste sarebbe apparso in sogno a Giuseppe, ma l'artista volendo dare vita a ciò, lo riproduce in piedi in atto di colloquio.

Per alcuni interpreti, ad es. Ciampini (3), la figura di S. Giuseppe sarebbe invece quella di Zaccaria cui è annunziata la nascita del Precursore, ma la verga che tiene in mano Giuseppe ricorda il mezzo per cui, secondo gli apocrifi, fu designato a sposo di Maria. Così pure reminiscenza degli evangeli apocrifi si trova nei fili di porpora di cui è ripieno il paniere, che sta presso

(1) Questa ed altre interpretazioni debbo alla cortesia del chiarissimo Prof. Nicodemo Kondakow, il quale, con squisita benevolenza, si degnò rivedere e correggere il presente mio modestissimo lavoro, per il che gli rendo qui vivissima azione di grazie.

(2) *l. c.*, p. 277 sq.

(3) *Vetera monimenta*, t. I, p. 206.

Maria, la quale aveva avuto l'onorifico incarico di tessere il prezioso velo del Santuario. Dalla stessa fonte è preso il corteggio degli angelici satelliti, che si trova anche in altri quadri del mosaico dell'arco trionfale, e che, evidentemente, con la loro presenza hanno lo scopo di manifestare l'origine divina del Figlio di Maria e la dignità di Madre di Dio di questa (*Θεοτόκος*) secondo il dogma promulgato ad Efeso (1). È anche negli apocrifi che si deve ricercare la spiegazione dell'edicola che sta dietro a Giuseppe.

La presentazione del Messia.

Il quadro ch'è nella stessa zona dalla parte opposta ci offre diverse scene: nella prima si vede la Vergine che ha vicino S. Giuseppe col solito corteggio di angeli ed in atto di presentare il divino Figliuolo (2), mentre le vengono incontro Simeone, che protende le mani velate verso Gesù, ed Anna, entro un gran portico arcuato dello stile architettonico dei sec. IV e V. Di tale portico appare un solo lato. Secondo De Rossi questo sarebbe il portico di Salomone, ch'era quello che circondava ad Oriente, verso il monte Oliveto, l'immensa spianata dove sorgeva il tempio. Questa scena riproduce con grande fedeltà la narrazione del Vangelo apocrifo dell'infanzia di Gesù (cap. VI). È da notare che Simeone non porta vesti sacerdotali ma tunica e pallio.

Accanto a questa si vede altra scena: dinanzi al portico un gruppo di sacerdoti ebrei e di leviti che pare discutano fra loro, mentre qualcuno di essi accenna ad un tempio che sta in fondo, di cui la facciata è composta di quattro colonne che sostengono un frontone triangolare ornato nel mezzo di una figura seduta, simile a quella classica di Roma, con altre due più piccole, come busti che le stanno uno a destra e l'altro a sinistra. Sulla cornice del timpano spiccano grosse teste umane come ornato. Dentro la porta del tempio, da cui pendono due *vela*, arde una lampada: sugli scalini della gradinata (con ringhiera) del tempio stanno due colombe e due tortorelle.

De Rossi in questa rappresentazione, che mette in confronto con la prospettiva del tempio di Gerusalemme in un insigne vetro giudaico (3), crede si tratti del tempio gerosolimitano.

Richter e Cameron Taylor invece pensano che sia la riproduzione del tempio di Giove Capitolino (4), che Adriano, nel 130 d. C., fece costruire là dove s'innalzava il magnifico tempio eretto da Erode il grande, e distrutto nel 70 d. C. quando Tito s'impossessò di Gerusalemme, dando compimento alla terribile vendetta divina minacciata da Gesù Cristo su questa città (5). I suddetti poi ravvisano un' attitudine ostile nell'aspetto e nelle mosse del gruppo dei sacerdoti e leviti ebrei verso Gesù, donde ne ricavano che oggetto della scena sia il

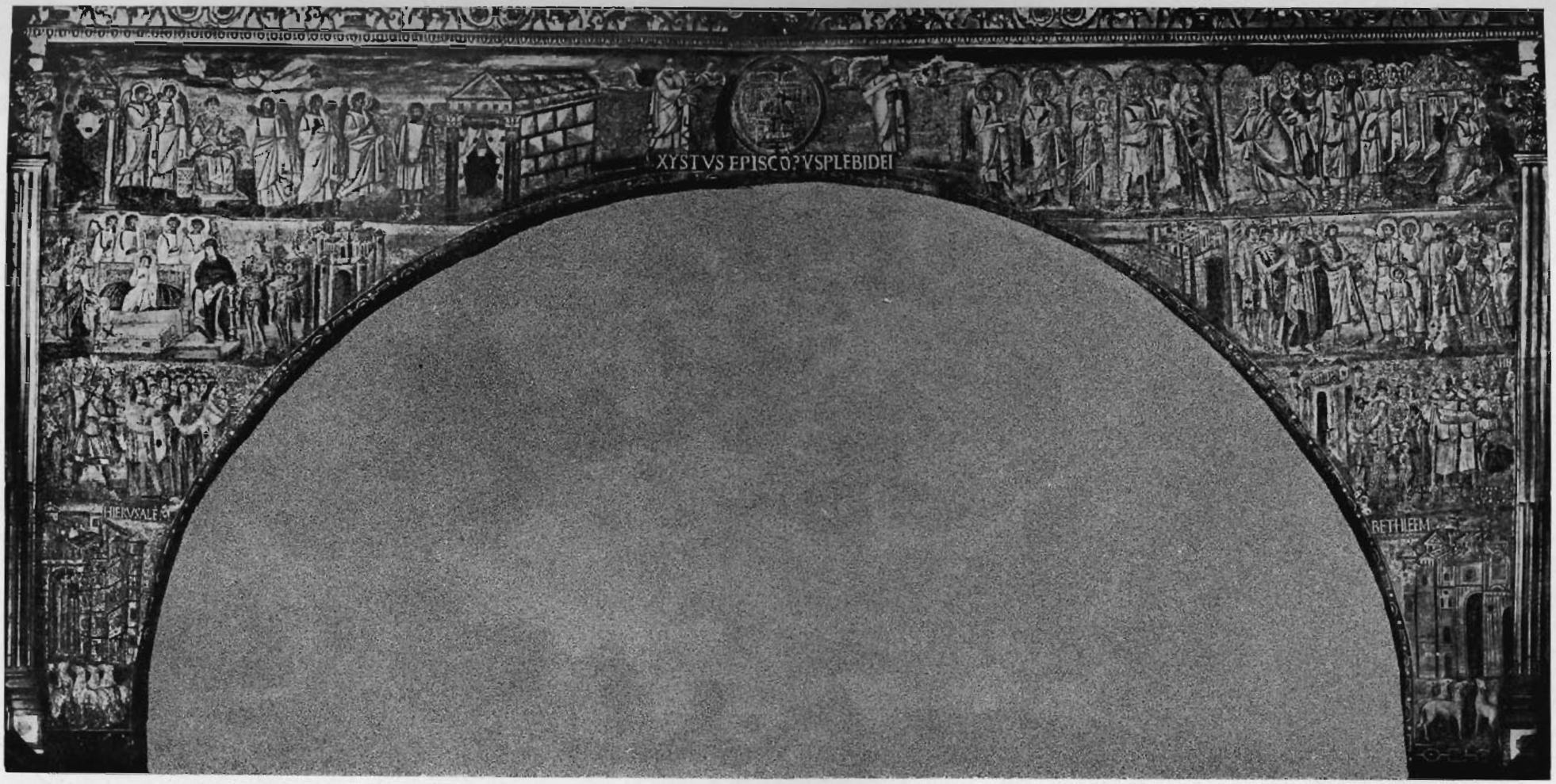
(1) Chi desiderasse schiarimenti sulla controversia nestoriana potrà consultare M. Jugie, *Nestorius et la controverse nestorienne*, Paris, 1912.

(2) Il ch.mo Prof. Kondakow osserva che in questa scena del ricevimento del Messia da parte di Simeone, la Madonna porta il Bambino come nella composizione *Nicopeia*, cioè in atto di presentar al mondo il Salvatore (*σωτερ*).

(3) *Bull.*, 1882, p. 149 sq.

(4) *L. c.*, p. 325.

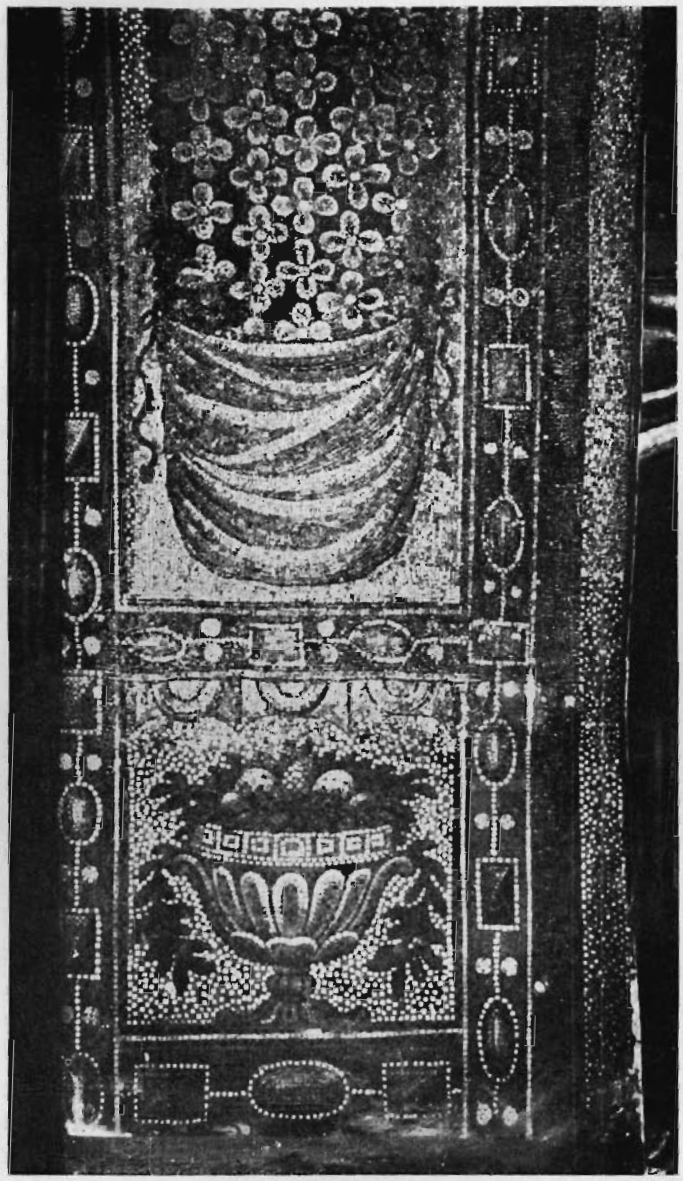
(5) Sulla storia di Gerusalemme e del suo Tempio, cfr. P. Baldi, *Nei luoghi santi*, Firenze, Barbèra, 1912, p. 36 sq., e p. 114 sq.



L'arco trionfale di S. Maria Maggiore.

BOLLETTINO D'ARTE BIBLIOTECA

ripudio di Cristo da parte della sinagoga; e che, appunto da questo rigetto, non avendo il popolo ebreo voluto riconoscere il tempo della visita divina, verificatasi nella venuta del Figlio di Dio nella carne, ne sia conseguito l'orrore



Estremità del sottarco.

della desolazione nel tempio profetizzato da Daniele (IX, 27) e sulla città santa (Luc., XIX, 43, 44).

A me però sembra, che gli atteggiamenti delle figure dei sacerdoti e dei leviti siano piuttosto di accenno e d'invito ad entrare nel tempio, il quale doveva almeno essere un ricordo di quello santo, di Gerusalemme, altrimenti non si saprebbe come spiegare la presenza delle colombe e tortorelle ch'erano la offerta dei poveri, secondo l'uso giudaico della purificazione (Levitico, XII, 6-8)

sulla porta del suddetto, e della lampada che ivi arde, simbolo del lume della nuova fede (1).

All'estremità di questa scena, là dove la parete destra della basilica è addossata all'arco, il mosaico antico è scomparso quasi completamente. Si vede un angelo che avanza verso il lato dove il mosaico è guasto. Ai piedi dell'angelo si scorgono le traccie dell'estremità di una figura vestita di lunga tunica con *clavi*, e che pare stia distesa come quando uno riposa. Garrucci opina che questa scena mutilata figurasse Maria che fugge in Egitto con l'Infante divino sulle braccia ed un angelo per proteggerla. Però, l'attento esame di questo residuo di mosaico fa piuttosto credere che si tratti dell'angelo che, in sogno, ammonisce Giuseppe di porre in salvo Gesù fuggendo in Egitto.

Questa aggiunta nel quadro potrebbe sembrare strana, ma, come osserva Venturi (2), nei musaicisti di S. Maria Maggiore si nota lo studio di esprimere tutto: tale bisogno di illustrare ogni parola del testo biblico rende necessaria la moltiplicazione delle scene anche in uno stesso scompartimento e dippiù, la suddetta è come introduzione alla scena sottoposta, cioè il viaggio e ricevimento in Egitto del Divino Fanciullo.

L'adorazione dei Magi.

Il vocabolo *ἐπιφάνεια* (o *θεοφάνεια*) nell'uso della lingua classica era adoperato per indicare la manifestazione od apparizione della divinità (cf. Dionigi d'Alicarnasso, l. II, dove rimprovera gli epicurei e filosofi *τοὺς διασύροντας τὰς ἐπιφανείας τῶν θεῶν*). Dall'uso pagano, questa parola passò a quello cristiano. Così nella S. Scrittura si rincontrano sia nel senso di apparizione o manifestazione, come in quello di venuta. S. Paolo (Ep. II a Timoteo, I, 10; Ep. a Tito, II, 11 e III, 4 ed altrove), frequentemente usa queste espressioni e se ne serve sia per indicare la prima venuta e manifestazione del Verbo per mezzo della sua incarnazione e nascita, sia in quella che avrà luogo il giorno del giudizio finale degli uomini. La terminologia e dottrina di S. Paolo, che tanto influsso ebbero nella letteratura cristiana, furono seguite dai Padri e scrittori ecclesiastici, i quali usarono i vocaboli *ἐπιφάνεια*, *ἐφάνη*, *ἐπεφάνη* per significare le manifestazioni agli uomini del Verbo Divino, che per le prima volta apparve con la sua nascita a Betlem, dando così principio a tutte le manifestazioni di misericordia e di grazia nella nuova legge (3). In Eusebio (cf. *Hist. eccl.*, 5, 6; *Demonstr. evang.*, l. VIII, ecc.) il vocabolo *ἐπιφάνεια* che genericamente significa *manifestazione, venuta nella carne* del Figliuolo di Dio è sostituito frequentemente da quello specifico di *natività* *γέννησις*, e ciò risulta in modo speciale nei passi dove si parla di date cronologiche.

La manifestazione però e riconoscimento della divinità del Messia si effettuò nell'adorazione dei Magi, in forma solennissima, mentre i suddetti, con i doni

(1) Il tempio era considerato come l'abitazione di Dio: ed in questo senso era figura dell'umanità di Gesù Cristo.

(2) *Storia dell'Arte Italiana*, I, 270.

(3) Cf. la Rivista *Roma e l'Oriente*, della Badia di Grottaferrata (1912, fasc. 15, pag. 157, sq. e fasc. 18, p. 367), dove sono riportati luoghi importantissimi di S. Ignazio, S. Atanasio, Teodoreto, S. Giovanni Crisostomo, S. Basilio, ecc., con i quali si dimostra chiaramente che *ἐπιφάνια* o *θεοφάνια* è l'equivalente di *Γενέθλιον* o festa del Natale nella Chiesa antica.

che presentarono al *Logos* di Dio incarnato, ne vollero riconoscere la divina origine e missione. Da ciò forse i Cristiani dei primi secoli si compiacquero rappresentare nei monumenti dipinti o sculti questa solenne manifestazione del Teandro al mondo, a preferenza della prima più semplice e direi quasi intima, che avvenne nella di lui *venuta nella carne* ossia *nascita* in Betlemme. Del resto, l'Adorazione dei Magi, oltrechè il riconoscimento della divinità del Verbo della Vita, esprimeva la bella sorte toccata a coloro che Dio, dalle tenebre del Gentilesimo, aveva chiamato alla luce del Vangelo, venendo con ciò ad essere incorporati al popolo eletto che aveva la benedizione di Abramo, dal quale traeva origine, come uomo, il Salvatore del mondo.

La festa delle manifestazioni *τὰ Ἐπιφάνια*, scrive Duchesne (1) ha testimonianze di un'origine più antica di quella del Natale, che ci viene ricordata per la prima volta nel calendario filocaliano (a. 336 circa) e ch'è il più antico documento, conosciuto finora, in proposito; mentre in quella, il culto cristiano antico, particolarmente in Oriente, commemorava la natività di N. S. G. C. e la sua adorazione da parte dei Magi (2). E così pure l'iconografia cristiana dei primi secoli amò riunire in una sola scena la nascita del Figlio di Dio con l'adorazione dei Magi, e che ordinariamente veniva raffigurata in questo modo: La SS.ma Vergine, madre di Dio, col divino Infante sulle ginocchia ed i Magi che offrivano i simbolici doni al medesimo.

(1) *Origines du culte chrétien*, Paris 1908, p. 261 e sq.

(2) Il nome di « Magi » in antico era comune ai sapienti dovunque nell' Oriente. Fra tutti i popoli orientali che si disputarono l'onore dell'origine dei Magi evangelici le maggiori probabilità della sorte pare favoriscano gli Arabi: infatti per l' « Arabia Felice » tutte le circostanze corrispondono al testo evangelico. Quella regione invero, rispetto alla Palestina, è proprio « orientale » tanto che nella sacra Scrittura viene generalmente chiamata « Oriente ». Inoltre la qualità dei doni offerti sono propri di tale regione: l'uso poi di quei popoli si era di offrire doni indigeni che noi diremmo le specialità, e l'*oro*, l'*incenso*, la *mirra*, abbondavano e tuttora abbondano nell'Arabia Felice. Anche gli Arabi erano dediti allo studio e specialmente del creato, cosicchè la Scrittura quando vuole dire che taluno è sapiente lo paragona agli Arabi. Il vaticinio poi della stella di Balaam era notissimo in tutto l' Oriente. I Magi probabilmente furono ricchi e potenti capi tribù, oltrechè uomini di vario sapere, custodi di antiche tradizioni, osservatori degli astri e di grande autorità nel loro popolo.

L'iconografia cristiana però dei tempi più antichi, cioè delle Catacombe, e che costituisce la prima espressione artistica dell'adorazione dei Magi, ce li raffigura sempre nel costume orientale, detto persiano, con berretto frigio, tunica rimboccata sulle coscie, mantello svolazzante, anassiridi e calzature chiuse. Questo costume, che troviamo riprodotto nei bassorilievi mitriaci e negli altri dove sono raffigurati i popoli di oriente tributari dell'impero romano, credo ispirasse ai primi artisti cristiani il vestito dei Magi. Prudenzio, nel sec. IV, facendosi eco di queste forme e concetti artistici, canta nel *Cathamerinon* (XI; VIII KAL. IAN., v. 25-29):

En Persici ex orbis sinu
Sol unde sumit januam
Cernunt periti interpretes
Regale vexillum magi.

Il loro numero, benchè il racconto biblico non lo richiegga, apparisce ordinariamente di tre, forse in accordo ai tre simbolici doni da essi presentati a Gesù: i Magi raramente, per ragione di simmetria o di spazio, sono due, quattro, sei. I loro doni, nelle pitture antiche in genere, non si distinguono, e nella plastica fanno supporre una forma non indicata dai Vangeli canonici, ai quali nulla aggiungono nella narrazione gli apocrifi, riguardo ai Magi. Su questi cf. A. FABER, *Les Rois Mages d'après les artistes*, in *Pages d'art chrétien*, deuxième série, Paris, 1911.

Un importantissimo documento greco del sec. IX ritrovato da Sakkélion nella biblioteca del celebre convento di Patmos e recentemente pubblicato con testo e traduzione nella Rivista *Roma e l'Oriente*, a cura di Mons. Duchesne (1) ci rende noto che la santa Imperatrice Elena ... « nella gloriosa Betlem innalzò un gran tempio in onore della Vergine e sulla facciata che guarda mezzogiorno, con musaici vi rappresentò il Santo Natale di Cristo (*τὴν ἁγίαν χριστὸν γέννησιν*), la divina Madre con il Bambino sul seno e l'adorazione dei Magi, che gli offersero i doni ». Seguita il testo raccontando che in grazia appunto a questo mosaico, il venerando edificio sfuggì alla distruzione nel 615, quando i Persiani invasero e distrussero tutti i sacri monumenti della Palestina.

I Magi in quella scena erano raffigurati in costume orientale, con pantaloni attillati e gemmati, giubba e berretto frigio. I Persiani, si racconta nel medesimo documento, vedendo il loro costume nazionale così riprodotto, ebbero riguardo ai loro antenati, e per amor dei Magi fecero grazia al presepio di Gesù. Il detto mosaico, al sec. IX, come si afferma nel citato documento, era ancora intatto.

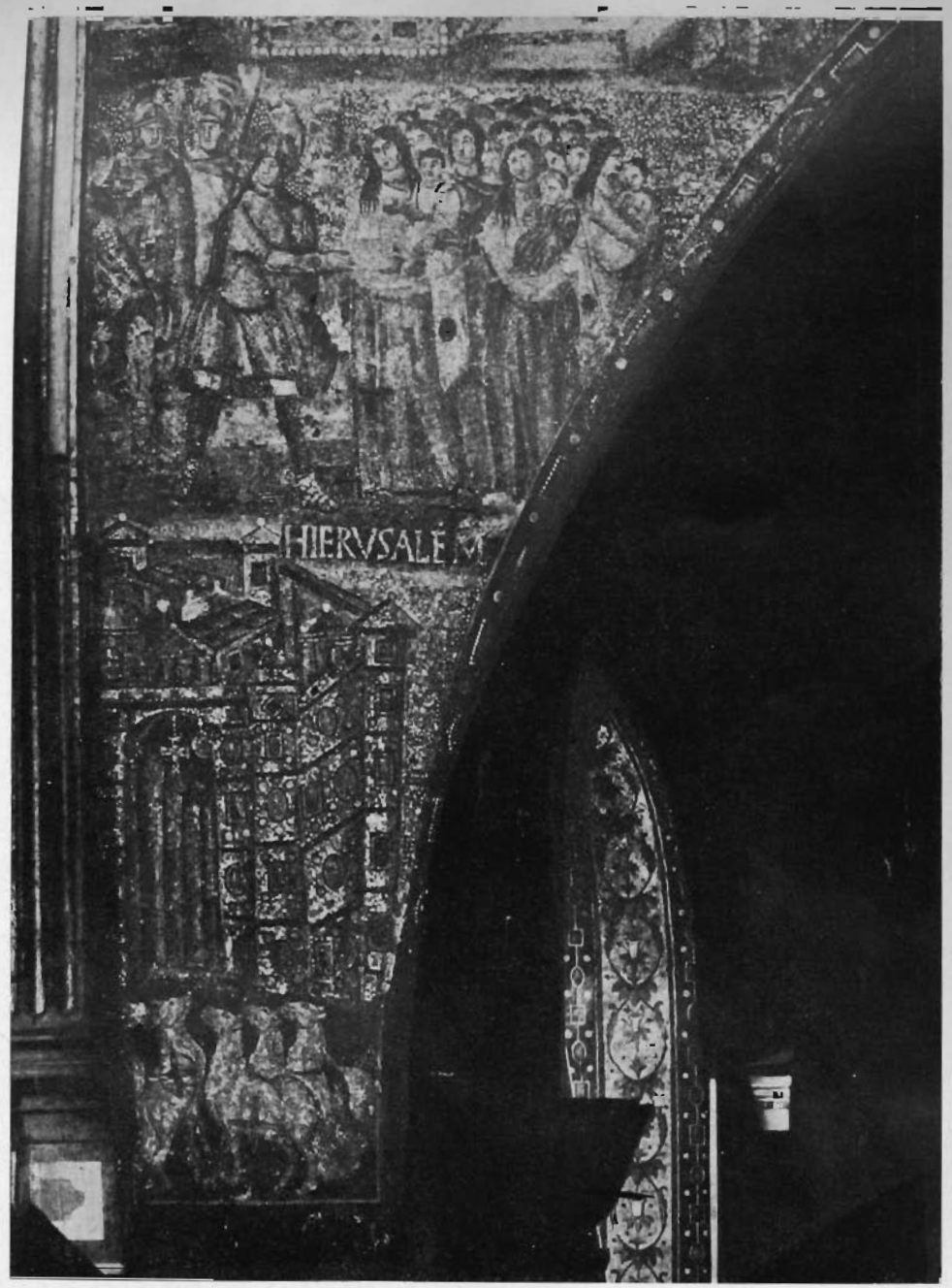
Questa testimonianza, così preziosa, conferma quanto sopra dissi che cioè, il tipo iconografico del mistero della Natività di N. S. G. C., nei primi secoli del cristianesimo, fu l'adorazione dei Magi.

Ora osservando le scene evangeliche dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore, nella seconda zona a sinistra, si vede l'adorazione dei Magi: questa in origine dovè anche rappresentare il detto mistero della Nascita di Gesù, e così, a mio modesto parere, rimarrebbe spiegato l'enimma della creduta omissione del quadro del presepio e della Natività fra le scene storiche dell'infanzia di Gesù nel detto arco trionfale, e che il ch.mo P. Grisar (*Analecta romana*, v. 1, pp. 587, 588), aveva ingegnosamente voluto spiegare con questa affermazione: che ciò avendo Sisto III, per meglio ricordare tale mistero, fatto riprodurre nella Basilica Liberiana, meritamente considerata come la Betlem di Roma, la grotta e presepio betlemitici originali, il quadro della Natività sul mosaico ne sarebbe stata un'inutile ripetizione (2).

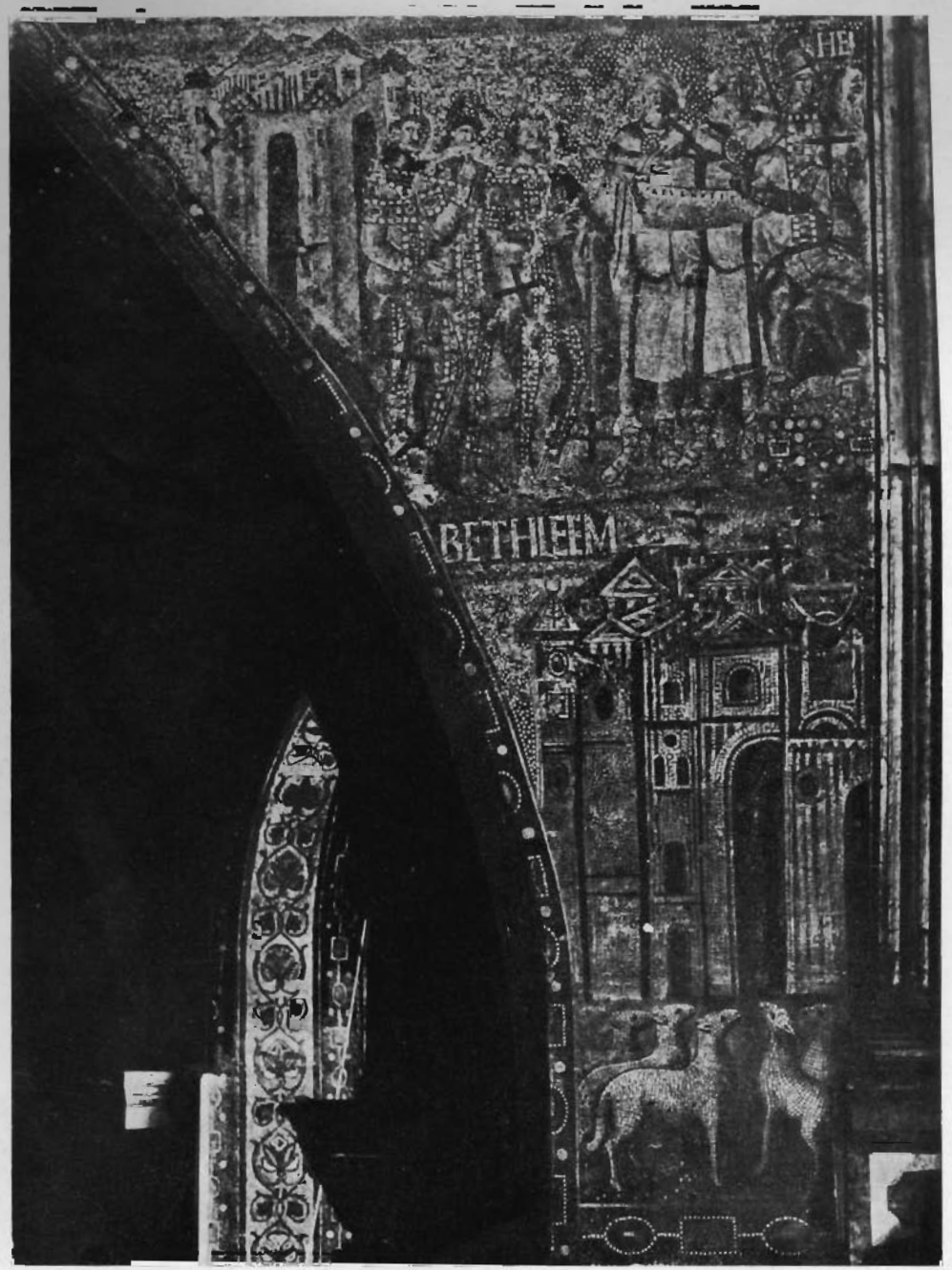
Per quanto poi riguarda il presepio ricordato dal De Rossi in *Bull.* 1877, p. 141 sq., faccio notare che nella sbiaditissima figura il Bambino non sta sulla greppia, ma su un tavolino a quattro gambe. Mons. Wilpert (*Malereien*, 202) fa risalire questa pittura alla seconda metà del sec. IV; modestamente anche per altre ragioni, credo che tale affresco sia di epoca più vicina a noi; dell'anaglifo poi che riproduce il De Rossi in *Inscript. christ. urbis Romae*, I, p. 51, n. 73, riporto testualmente l'illustrazione del grande Maestro: *Sine loci*

(1) L. Duchesne, *L'iconographie byzantine dans un document grec du IX.e siècle*, Grottaferrata, 1913. Questo importante codice è una lettera dei Patriarchi Cristoforo di Alessandria, Giobbe di Antiochia, Basilio di Gerusalemme, indirizzata nell'anno 836 all'Imperatore Teofilo. Il ch.mo Duchesne rivendica l'autenticità del documento, che non è stato menzionato nè nel rimaneggiamento francese della storia dei Concili di Hefele, nè nella storia della letteratura bizantina di Krumbacher ed Ehrard.

(2) Con ciò non intendo affatto di escludere dalla basilica Liberiana i ricordi del Presepio. Anche a prescindere dalla S. Culla, abbiamo altri monumenti storici che confermano il titolo di S. Maria *ad praesepe* dato alla Basilica suddetta. Però il documento più antico che abbiamo in proposito è della fine del VI secolo, ed è una donazione di fondi fatti da una certa Flavia, figlia di Santippo, ai mansionari della Basilica *S. Dei Genetricis quae appellatur ad presepem* e di cui il testo fu più tardi scolpito in marmo sotto Gregorio IV (827-844): Tale carta lapidaria si conserva tuttora nella Basilica Liberiana.



Le madri di Betlem dinanzi ad Erode. — La città di Gerusalemme.



I Magi e gli Scribi dinanzi ad Erode. — La città di Betlem.

BIBLIOTECA
BOLLETTINO D'ARTE

indicio, Anonymus in sch. Barber. cod. XXX, 92, f. 55, *unde anagliphi delineationem expressi;* nè quindi posso riuscire a comprenderne l'importanza.

Delle sculture che riproduce Garrucci (*Storia dell'arte cristiana*, tav. 315, 5; 316, 1; 380, 4) e così pure degli altri sarcofagi nei quali è raffigurato il *presepio*, volendo pure ammettere l'antichità (sec. IV incirca) da taluni loro attribuita, dei pochi esemplari che ne possediamo, si potrà dire che l'arte scultoria funeraria ci apparisce come novatrice, creando una forma nuova di rappresentazione della scena della Natività di N. S. G. C. che si allontana dal tipo iconografico tradizionale delle Catacombe. A favore però della mia tesi suesposta vi sono argomenti di grande valore che stanno a dimostrare che, nella prima metà del V secolo, la scena antica che amava di unire la nascita del Salvatore con l'adorazione dei Magi, era comunissima, sì che il presepio può considerarsi come una rarità od eccezione (1); tanto, ad esempio, dimostrano: la porta di legno scolpita di S. Sabina (a. 430 circa), le medaglie di bronzo del museo Vaticano, il sarcofago dell'esarca Isaccio in S. Vitale a Ravenna, le tre ampolle di Monza (2) l'ambone di Salonicco (sec. VI), il mosaico di S. Apollinare nuovo a Ravenna (sec. VI) ed altri insigni monumenti.

Che poi il divino Infante sia nelle scene del nostro musaico raffigurato non seduto sulle ginocchia di sua Madre, ma sul trono e circondato dagli angelici satelliti e con la stella rivelatrice della sua nascita sul capo, questo è un motivo ideato dall'artista per meglio far risaltare il Messia, *Rex regum*, adorato dai Magi. Maria poi, collocata sopra ricco bisellio, alla destra del trono ed in veste di imperatrice madre (3), ci rivela così la sua divina maternità.

(1) Gli artisti cristiani quando raffigurarono il presepio unirono alla storia evangelica la graziosa leggenda del bue e dell'asino, ed a volerla separare sarebbe assai difficile. Siamo così abituati a vedere riprodotti quei due animali nella scena del presepio, che neppure ci si affaccia alla mente il dubbio per sapere se alcuno degli evangelisti abbia segnalata la presenza del bue e dell'asino presso la culla di N. S. G. C. Eppure di essi nel solo evangelo apocrifo della Natività di Maria e dell'Infanzia del Salvatore (Cap. XIV) se ne fa menzione. La leggenda fu senza dubbio immaginata per giustificare la profezia di Isaia, I, 3 « agnovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui » ed il passo mal compreso di Abacuc III, 2: « *ἐν μέσῳ δύο ζῴων γνωσθήσῃ* » interpretata: *in medio duorum animalium cognosceris*, mentre invece San Girolamo così rettifica questo passo della versione alessandrina: *in medio annorum vivifica illud.* La liturgia consacrò definitivamente la tradizione in un celebre responsorio dell'officio di Natale. Nel medio evo l'arte cristiana sostituì alla mangiatoia l'altare su cui posa il Bambino come vittima, e riprodusse Maria con le spalle rivolte al suo divin figlio: insomma niente affetti umani o materni. Solo nei quattrocentisti avremo la Madre di Dio inginocchiata dinanzi all'Infante, in contemplazione, con le mani giunte e che pare lo circondi di un'amore infinito.

(2) Sull'ampolla 3 il primo Mago apparisce, per la prima volta, inginocchiato, atto che non si rivedrà che nel medio evo; inoltre l'artista sostituisce i tre soliti tipi antichi imberbi e somiglianti con tre tipi differenti; di cui, due con barba ed uno sbarbato; è l'arte che comincia ad allontanarsi dal tipo tradizionale e si avvia a nuove forme. Così vediamo man mano fissarsi l'età dei Magi che avranno poi sempre in seguito, il primo, l'aspetto di vecchio con bianca barba, il secondo di media età con leggera barba, il terzo di adolescente ancora imberbe. Dal sec. VIII poi i Magi non porteranno più il loro costume antico alla foggia persiana, ma vesti principesche che appresso si muteranno in regali; ed un po' prima del 1000 vedremo rimpiazzata sulla fronte dei Magi la mitra orientale od il berretto frigio, con la corona reale, così che quelli diventeranno i re Magi e rappresenteranno le tre razze umane, le tre parti del mondo antico (di cui assumeranno anche la forma ed il colorito) venute a rendere omaggio a Gesù.

(3) Il ch.mo Prof. Kondakow ritiene che il costume che indossa Maria nel mosaico dell'arco trionfale della Basilica Liberiana, sia quello delle nobilissime patrizie e delle principesse della famiglia imperiale del Basso Impero, anzi più ricco ancora, come poteva portarlo un'im-

La grave matrona ammantata di scuro pallio che (l'antichità dava ai profeti) ed in posa come di pensatrice, seduta alla sinistra del trono ha un significato simbolico: forse la Sibilla Eritrea nelle cui profezie parve ai primitivi apologeti e scrittori cristiani (1) di vedere figurata la nascita del Messia (2); forse la Sinagoga, e taluni interpreti vogliono vedere nella stessa figura muliebre ammantata la *Ecclesia ex gentibus* di cui i Magi furono la primizia.

La S. Famiglia in Egitto.

La seconda scena del lato destro presenta un soggetto che, fino al Garrucci, fu interpretato come il ritrovamento di Cristo fanciullo da parte di Maria e di Giuseppe, mentre disputava nel tempio con i dottori. Kondakow (3) e Mons. De Waal (4) ne hanno data un'altra interpretazione che largamente venne svolta ed arricchita di nuove osservazioni dal Richter (5). Essi credono che questa scena trovi la sua spiegazione nel racconto fatto nell'evangelo apocrifo dello pseudo-Matteo (c. XXIV) sul *riconoscimento di Cristo come vero Dio da parte del re egizio (Afrodisio) e suo popolo.*

In tale quadro vediamo il fanciullo Gesù in piedi, seguito da Maria, da Giuseppe e dalla solita scorta angelica. Secondo il detto apocrifo la fuga in Egitto di Cristo avvenne quando questi aveva raggiunto l'età di due anni; anche qui si vede bene la cura dell'artista nel far risaltare la divinità di Gesù, raffigurandolo nel centro della scena senza il sostegno materno. L'Emanuele, che è vestito di pallio letterato e porta la croce lucente nel nimbo, viene ricevuto da una folla uscente da una città, dove al di lui arrivo erano caduti gl'idoli.

A capo della folla sta il sovrano vestito da imperatore, circondato da soldati ed avente alla sua sinistra un uomo seminudo, con barba folta, cinto di solo pallio e con una clava nella sinistra (6), mentre tiene come il re egizio la destra alzata, nell'atto di chi parla.

Secondo il pseudo-Matteo tutte queste persone si sarebbero recate a prestar tributo di venerazione ed onore a Gesù, avendolo riconosciuto come vero Dio, in seguito alla caduta degl'idoli adorati nel loro Campidoglio locale. Ancora in questo quadro Maria viene rappresentata nell'abbigliamento d'imperatrice madre. Giuseppe porta la tunica laticlava ed il pallio. Al corteo dell'Uomo Dio

peratrice madre. Il costume degli imperatori e delle imperatrici del Basso Impero era contradistinto dalla clamide *(paludamentum)*, che nel nostro mosaico Maria non indossa mai.

(1) Cf. PICHON, *Lactance*, Paris, 1901, pp. 120, 128, 209, 211.

(2) Perfino l'Imperatore Costantino nel discorso *ad Sanctorum coetum* (cf. EUSEBIO, *Opera*, pars I, ed. Migne, Patrol. graeca, t. XX, 1285, 1288) per dimostrare la divinità di Cristo si appella all'autorità della Sibilla Eritrea.

(3) *Hist. de l'art byzant.*, 1886, p. 105.

(4) *Röm. Quartalschr.*, 1887, p. 175.

(5) *Nuovo Bull. archeol. crist.*, 1899, p. 133, sq.

(6) In quest'uomo Richter (*l. c.*, p. 145) crede di ravvisare un filosofo cinico, secondo la descrizione che ne fa S. Agostino (*De Civit. Dei*, XIV, 20): « E tuttora vediamo esistere i filosofi cinici, che sono quelli che non solo si avvolgono nel pallio, ma portano eziandio un bastone ». I filosofi furono nell'antichità considerati come i più autorevoli consiglieri. La loro influenza invero fu molto estesa anche presso le autorità, per le quali personificavano la sapienza illuminata, indispensabile per un buon governo.

si aggiungono gli angelici satelliti. Tuttociò contro la blasfema asserzione di Nestorio: che non poteva essere Dio chi per salvarsi aveva dovuto fuggire.

Perciò l'artista del nostro mosaico vuol mostrare Gesù nello sfoggio della sua potenza divina anche nel cammino dell'esiglio. Il divino Fanciullo tiene la mano destra elevata verso il re egizio. Tale gesto è quanto mai espressivo. Tutte le altre figure di questa scena sono pure assai movimentate. I due cortei che s'incontrano, evidentemente manifestano che le mosse dei loro componenti si convergono verso il divino protagonista. Il corteggio del re egizio, come quello di un imperatore; la tunica, paludamento, corona e *campagi* imperiali portati da quello, non certo corrispondenti al tipo più modesto storico iconografico di un piccolo sovrano, forse, nel pensiero dell'artista del quadro, vollero simboleggiare qualche cosa di assai maggiore importanza e probabilmente il trionfo del cristianesimo sull'idolatria. Nel fondo del quadro si vede una striscia cerulea: all'estremità sinistra spiccano le prore di alcuni navigli.

Le madri di Betlem innanzi ad Erode.

Così si potrebbe definire il quadro della terza zona a destra.

Come osserva giustamente Gruneisen (1) abbiamo sotto gli occhi, in questa scena, un vero e proprio tribunale inquirente per scoprire, se fosse stato possibile, fra gl'infanti di Betlem il vaticinato Messia (2).

Il gruppo di sinistra del quadro conserva la tradizione classica; vi si vede il giudice che siede « pro tribunali »; accanto a lui la figura dell'*actor*, che designa gli accusati. Fra il personaggio che funge da attore ed il giudice si vedono le guardie del corpo che assistono il presidente. È pure da notare che il giudice lo stesso re Erode che ha il capo cinto di nimbo circolare, simbolo di regia potestà, è rivestito del costume classico dei generali romani, e così anche l'*actor* indossa l'abito militare, sì che pare di vedere un tribunale militare sedente per giudicare di cosa che metta in pericolo la corona e la sicurezza dello Stato.

A destra spicca una moltitudine serrata di donne, raggruppate in prospettiva ordinaria, ma dall'alto in basso; le medesime hanno i loro nati sulle braccia ed i capelli sparsi in atto di dolore. Esse sembrano ivi raccolte per mandato del principe. In prima linea risalta una delle madri che ha il bianco mantello, che le copre per intiero le spalle ed il petto, pendente con un lembo a sinistra ed ornato all'estremità di un segno in cui si può ravvisare una croce: il fanciulletto poi che la medesima tiene sul braccio sinistro, vestito di tunica a liste variopinte, è crocesegnato in fronte e tiene la destra elevata come in atto di parlare.

A Gruneisen (*l. c.*) pare che questo bambino riguardi obliquamente, con occhio pieno di rimprovero il giudice, e così pure crede che la madre, la quale tiene la destra distesa, stia in tale attitudine come per provare l'innocenza del figlio.

Il fatto del fanciullo che porta la croce sulla fronte suggerisce al Gruneisen l'idea che in essa si debba ravvisare il Salvatore bambino, in odio del quale si prepara il massacro, e che perciò rimprovera ad Erode la sua crudeltà. La

(1) W. De Gruneisen, *Sainte Marie antique*, tav. LXIII, pp. 321-323.
(2) Il massacro fu ordinato da Erode dopo l'inutilità delle ricerche.

donna distinta per una croce nel mantello sarebbe la Vergine Maria. Essa ed il suo Divin Figliuolo sarebbero, secondo lo stesso Gruneisen, i soli del gruppo degli accusati che parlano col giudice, ed ai medesimi accennerebbe il gesto dell'*actor*.

Questo intervento però di Cristo e della sua Madre, dinanzi ad Erode, non ci viene affatto accennato nè negli apocrifi, nè tanto meno nei canonici evangeli. Inoltre, l'altra madre, che sta nel quadro in prima fila e vicina all'*actor*, ha sulle braccia il bambino che tiene le mani aperte e rivolto verso Erode, come per parlare ed implorare. Erode pure tiene la mano alzata, con le dita indice e medio distese, anulare e mignolo ripiegate, ed in atto di discutere. Quindi si deve escludere che parlino solo la madre ed il bambino, ai quali accenna Gruneisen.

La croce poi sulla fronte potrebbe avere tutto al più la significazione del martirio, come ordinariamente s'interpretano le figure così segnate (1).

La presenza del nimbo, che il divin Fanciullo porta in tutte le scene del nostro mosaico, con la croce ora dentro, ora sopra il nimbo stesso, non potrebbe giustificare le ragioni estetiche per cui in questa composizione sarebbe stato tolto.

Infatti, il pericolo di nascondere una parte del viso della madre e le teste di alcune delle donne, che si vedono nel secondo piano, sarebbe stato di poca entità, e, volendo riprodurre il nimbo, l'artista facilmente avrebbe potuto ovviare a questo inconveniente nel disegno del quadro.

Inoltre, il bambino crocesegnato di questa scena porta una tunica a strisce di vario colore, così pure la creduta Vergine Madre di Dio; vesti che sono affatto differenti da quelle che Gesù e Maria portano nelle altre scene. Ora noi sappiamo che il vestire, in quei tempi, non era come al presente quistione di gusti personali, ma era distintivo delle classi, dei gradi e delle cariche ed era rigorosamente regolato, come ai giorni nostri l'uniforme dei militari, e di alcune altre cariche ed offici pubblici.

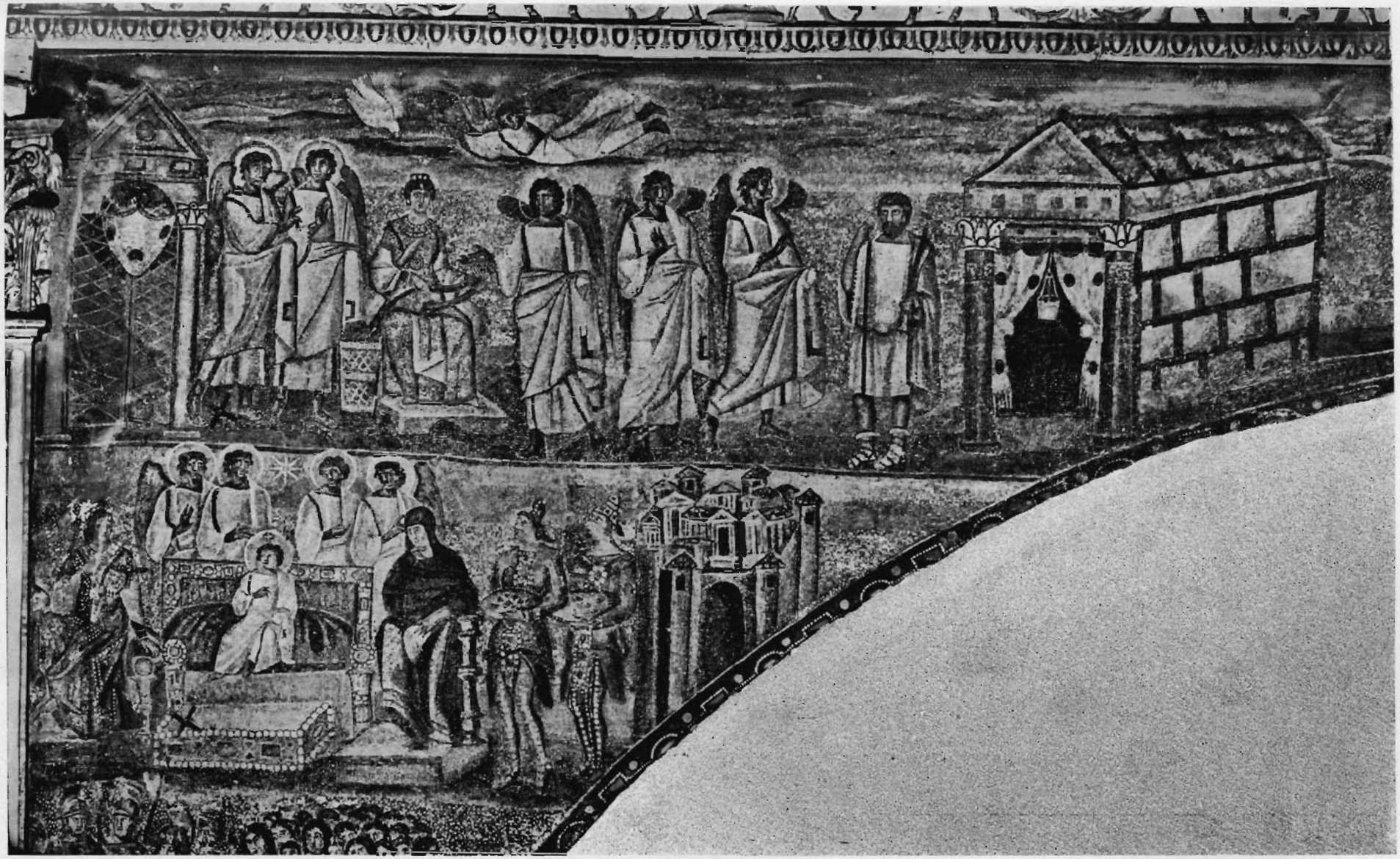
Assai probabilmente l'artista del mosaico, che in tutti i soggetti dell'arco dimostra un grande studio di verità, volle rappresentare nel costume nazionale le madri di Betlem. La figura del re Erode è dimezzata e coperta dal pilastro di stucco soprappostovi in uno dei restauri fatti nella basilica. L'artista volle risparmiare nel ciclo delle scene trionfali il crudele spettacolo della strage degl'Innocenti, i quali, come scrive S. Agostino, furono le vittime dovute al Dio incarnato ch'era venuto a condannare la malizia del mondo. Il tema, così attraente per il periodo delle persecuzioni, della strage degl'Innocenti, dopo il trionfo si presenta più raro.

I Magi e gli scribi dinanzi ad Erode.

Nel compartimento della stessa zona, sull'altra parte dell'arco, sono raffigurati i Magi davanti Erode il grande ed ai dottori (2) da lui consultati, che affermano il Messia dover nascere a Betlem.

(1) Il Prof. Kondakow riconoscendo il segno di croce sulla fronte, come proprio dei seguaci di Cristo, opina che l'artista del mosaico di S. Maria Maggiore, così appunto volle presentare i parvoli di Betlem, cioè come primizie dei cristiani.

(2) Nell'antica legge i dottori erano gli scribi ai quali nella nuova dottrina successero gli apostoli.



L'Incarnazione del Verbo. — L'Adorazione dei Magi.

BIBLIOTECA
BOLLETTINO D.A.TE

Questo quadro, che, in confronto agli altri, è di una composizione relativamente semplice, è però di una grande efficacia rappresentativa. Salvo la figura di Erode, ch'è dimezzata dal pilastro che le poggia sopra e sulla quale rimangono le prime lettere del nome *H E*, le altre figure hanno una gran forza e verità di espressione. Da una parte si vedono l'uno dopo l'altro i tre Magi personificazione dei Gentili illuminati, che dopo aver scorto sul cielo del loro paese la nuova stella sopra ogni altra brillante, da esperti interpreti dei corpi

Centro del sottarco.

celesti, riconoscendo in quell'apparizione straordinaria una visibile manifestazione sulla terra del supremo dominatore degli astri, spinti da irresistibile interno impulso, col desiderio di conoscere e fare omaggio a questo sovrano potente (per cui tremano le cose celesti ed al quale obbediscono la luce e l'etere) (1)

(1) Prudenzio, *Cathemer.*, XI, vv. 33-36:

Quis iste, tantus inquiunt
Regnator, astris imperans:
Quem sic tremunt coelestia
Cui lux et aethra inserviunt?

Dio si valse appunto dei Magi per far conoscere Gesù Cristo.

si mettono in viaggio seguendo il corso della stella miracolosa (1). Fermatasi questa sopra Gerusalemme, i Magi domandano dove si trovi il nato re. Tale strana richiesta, passando di bocca in bocca, mette in curiosa commozione la città di David, sì da restarne impressionato pure Erode, che, chiamati a sè i potenti venuti dalle regioni orientali e gli scribi, cerca d'informarsi da loro circa l'avvenimento straordinario.

Questa scena si può dividere in tre parti: in fondo, a destra, Erode seduto su trono gemmato e coi piedi poggiati sopra un gradino pure gemmato, vestito da generale romano e che ha vicino un ufficiale, regio satellite, pure in costume militare romano. Il re tiene la destra alzata con le dita, pollice, indice, medio distese, anulare e mignolo chiuse e come in atto di discutere: ha il capo cinto di nimbo circolare, simbolo di regia potestà. Il secondo gruppo è formato da due scribi che portano un mantello con fermaglio sul petto, tunica con clavi e succinta: ambedue stanno con la testa dritta. Lo scriba, che sta vicino ad Erode, tiene il rotolo aperto nelle mani; l'altro, accanto a quello, tiene la destra elevata, come se parlasse dopo aver scrutato il vero dalle profezie. I Magi, che formano il terzo gruppo, hanno le mani in queste pose: il primo, avanti Erode, tiene la destra rivolta al re come in atto di parlargli; il secondo ha la destra davanti alla bocca, ed il terzo più lontano ha pure la destra piegata. Questi tre danno l'impressione come di movimento verso Erode, perciò stanno quasi di profilo. Quello che più colpisce in questa scena è la relazione in cui l'artista ha messo le figure fra di loro e l'atteggiamento naturale che ha dato alle medesime (2).

Gerusalemme e Betlem.

Nell'ultima zona del musaico a sinistra di chi guarda, vi è la rappresentazione di Gerusalemme con la sua leggenda *Hierusalem* a somiglianza di città divenuta già cristiana. Dall'arco della porta della città pende una croce d'oro: dentro la stessa apertura si vede una fila di colonne con capitelli e basamenti che sostengono una volta a botte nel mezzo della quale è appeso una specie di globo. Le mura, di cui la cinta è a forma poligonale, sono interrotte in diversi punti da torri quadrate che ne assicurano gli angoli del perimetro. Queste torri sono coperte da tetti a forma piramidale sulle cui punte brillano palle auree. Anche le torri hanno le pareti gemmate. Dentro le mura, ornate di pietre preziose, spicca come principale edificio una basilica, di cui la facciata è costituita da un frontone triangolare sostenuto da quattro colonne e con vicino

(1) Tutto ciò che si riferisce alla stella apparsa alla nascita di Gesù, che guidò i Magi a Gerusalemme ed al luogo ove era il Divino Infante, ha sollevato fino ab antico innumerevoli discussioni fra gl'interpreti. In un recentissimo studio pubblicato nella *Rassegna contemporanea* (an. VI, serie II, fasc. XXVI) Pio Emanuelli discute sulle ipotesi astronomiche, con cui parecchi e celebri scienziati hanno cercato di spiegare la stella dei Magi. Il suddetto esclude, per varie ragioni, che questa fosse o una cometa, o una congiunzione planetaria, o una stella temporaria, o un bolide e conclude: che quella descritta da S. Matteo non si può mettere nella categoria degli astri ordinari.

(2) È da notare che i Magi nei mosaici di S. Maria Maggiore sono sempre raffigurati più eretti del tipo usuale, che comincia dal sec. II, e che, divenuto quasi canonico, si ripete sempre in seguito, per vari secoli (cfr. F. Fornari, *Nuovo Bull. archeol. crist.*, 1910, p. 71).

rotondo battisterio. A lato e dietro ad essa sono altri edifici di simile tipo architettonico. Sulle cuspidi dei medesimi brillano globi inaurati ed altri ornamenti; alla soglia della porta della città si raccolgono gli agnelli, simbolo dei fedeli usciti dal giudaismo.

Nel compartimento di contro v'è la citta di Betlem con la sua leggenda in mosaico. De Rossi afferma che il tipo di questa città è diversissimo da quello di Gerusalemme, e ch'è moderno e tutto opera dei restauratori. Ora io mi permetto richiamare l'attenzione dei lettori sulla riproduzione fotografica qui annessa. Dalla medesima risulta chiaramente che la parte superiore del quadro è ancora costituita dal primitivo mosaico. Difatti, la sommità della torre di angolo delle mura di cinta di Betlem è identica a quella delle torri di Gerusalemme, e porta sul tetto piramidale un globo aureo. Inoltre, gli edifici, che si vedono tuttora dentro le mura sono affatto identici a quelli dell'opposto mosaico. Hanno la facciata con timpano sorretto da quattro colonne: il tetto è a due spioventi e coperto di larghissime lastre rettangolari che non sembrano affatto tegole od embrici. Notevole poi che i fianchi di questi edifici sono lisci con finestre. Sarò troppo ardito, osando affermare che questa forma basilicale con facciata prostila tetrastila e così ripetuta in tutti gli edifici raffigurati entro le due città allegoriche, fosse la usuale nell'arte cristiana della fine del IV e del principio del V secolo in Roma?

Merita particolare menzione la forma, più corrispondente al vero, di città data a Gerusalemme e Betlem nel nostro mosaico, che sono simbolo quella della Chiesa uscita dal giudaismo e questa della Chiesa uscita dalla gentilità. Nei mosaici di S. Pudenziana e di S. Sabina sono ancora due donne che personificano questi due concetti, come sapeva e soleva creare l'arte antica la personificazione delle idee e cose inanimate. Le rappresentazioni di queste due città ci ricordano i luoghi dell'inizio e del termine del grande mistero della redenzione umana; Betlem e Gerusalemme.

Il sottarco è adorno di ricco encarpo sul cui sommo domina, entro disco, il monogramma costantiniano ☧ con le lettere apocalittiche **A** ed **Ω**.

L'insieme del mosaico.

Ed ora uno sguardo generale a tutto l'insieme del mosaico. L'impressione che se ne riceve è delle più grandiose: è il senso del romano imperio che domina ancora nella storica composizione, come l'arte romana usava nei bassorilievi ed altri ornamenti degli archi trionfali, dai quali appunto ha preso il nome quell'arco maggiore nelle basiliche cristiane, che poggia sui primi piloni della navata centrale al disopra della *Confessio*.

Il Cristianesimo, che già aveva con Teodosio (a. 391) nell'ultima lotta contro il paganesimo definitivamente abbattuto il suo più grande nemico esterno, ora vinto nel Concilio di Efeso il suo peggiore nemico interno, l'eresia nestoriana che negava del suo fondatore l'unione della natura divina ed umana nella persona del Verbo, privando così Maria del titolo di Madre di Dio, fa squillare la tromba della vittoria ed immortala con un monumento in musaico, ch'è la pittura per l'eternità, questo suo nuovo strepitoso trionfo. Ed invero i mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore sono un poema epico che l'arte compose ad esaltazione dell'Uomo Dio e della Vergine Madre di Dio.

Furono però questi gli ultimi bagliori che l'arte classica, convertita alla nuova fede, mandò in Roma.

Tutti i quadri del mosaico dell'arco trionfale della Basilica Liberiana hanno una freschezza, un'espressione vivissima di sentimento e di affetto, un carattere veramente drammatico che solo derivano dall'arte imperiale romana. La ricca immaginazione dell'artista dà una grande forza rappresentativa a tutte le figure; ed i personaggi, forse talvolta troppo numerosi, prendono tutti parte all'azione, vera, animata. Gli edifici, i ricchi seggi, ecc. servono a rialzare anche più l'effetto della scena. La tecnica è perfetta, e si vede chiaramente che l'artista è ancora padrone dei suoi mezzi, dei quali si serve bene per rendere espressive le figure. Soggetto della grandiosa pittura è, come abbiamo veduto, la storia della nascita e dell'infanzia di Gesù, della quale i quadri debbono dimostrare che Esso è veramente Dio ed Uomo, avendo il Verbo preso carne umana nel seno di Maria Vergine per opera dello Spirito Santo, unendo così alla sua natura divina l'umana, nella Persona divina, donde Maria viene chiamata Madre di Dio (*Θεοτόκος*), e perciò là dove i vangeli canonici non offrivano scene corrispondenti alla tesi dell'artista, che in tutte le medesime, e perfino nella umiliante e paurosa della fuga in Egitto, voleva far risaltare la divina potenza dell'Emanuele manifestantesi agli uomini, vediamo quello ricorrere, all'uopo, anche agli apocrifi (1).

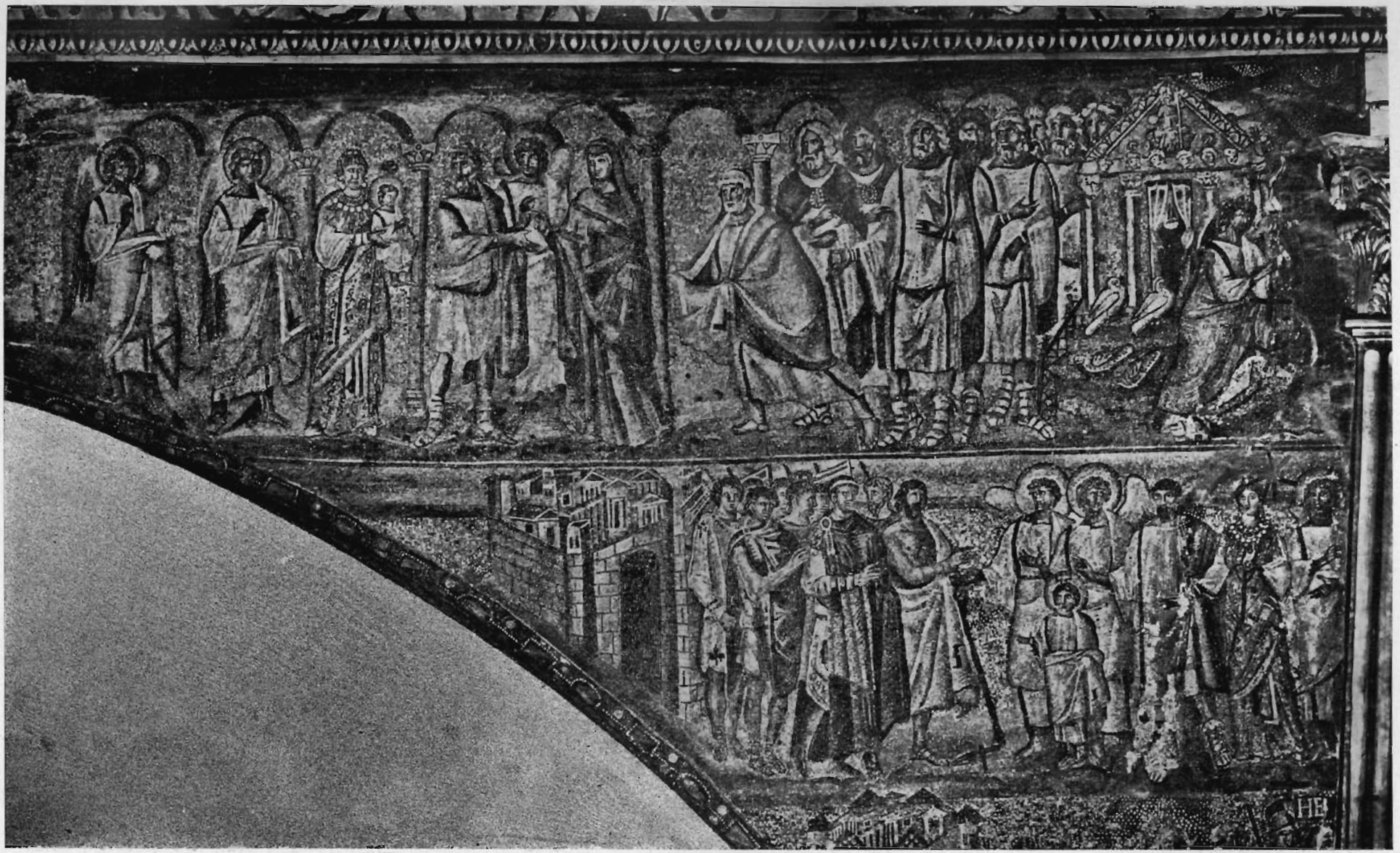
Questa istoria della natività ed infanzia di Gesù è divisa in tanti episodi, di cui l'artista determinò i punti culminanti, ed estraendone motivi artistici, scelse i momenti più vivi per l'efficacia della rappresentazione; da tale riassunto storico, che colpisce con i segni l'immaginazione popolare, il pittore creò l'epopea.

La ricerca della verità, secondo la storia, in questi quadri è meno trascurata che in passato, come del pari in essi si vede la bontà forte e romana del lavoro e la classica ossatura nonchè la magnificenza antica; in tutte le scene poi risalta lo straripare del lusso (2). Maria, ad esempio, è adorna di gioielli sul capo, alle orecchie, attorno al collo, sul petto; porta vesti preziosissime ornate di ricami e di gale tempestate di gemme come quelle di un'imperatrice madre del Basso Impero. Erode è rivestito del ricco costume dei generali romani; l'altro sovrano di Egitto, che uscendo dalla sua capitale va incontro a Gesù per tributargli onore, veste pure alla foggia degli Augusti del Basso Impero. Il divino Fanciullo, Giuseppe, gli altri personaggi, i soldati e le altre figure, quasi tutte, che si vedono nel magnifico musaico, vestono secondo il costume romano, portando talune i distintivi delle dignità politiche, civili e militari romane; tutti poi hanno buone proporzioni, nobile atteggiamento, partiti delle vesti semplici e larghi con buoni riflessi delle pieghe.

In tutte le figure vi è equilibrio, ossia stanno in pose naturali, non sforzate. I lineamenti sono pure gli stessi dello stile classico: vecchi forti, solenni, con ampia chioma bianca e breve barba ricciuta; giovani dalle teste larghe,

(1) Gli artisti cristiani con l'avere indistintamente attinto alle fonti canoniche ed alle apocrife, ingenerarono nelle loro opere un complesso così genialmente ideato ed attuato, che in esse ci troviamo imbarazzati a discernere i soggetti aggiunti da quelli che si trovano nei libri canonici. Spesso queste aggiunte sono simboli, ed invero i simboli e la storia si compenetrano l'uno con l'altra nelle antiche opere cristiane; anzi si prestano vicendevole appoggio.

(2) Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, v. I, p. 252 sgg.



La presentazione del Messia. — La S. Famiglia in Egitto.

BOLLETTINO D'A.I.C. BIBLIOTECA

compresse, con naso ad angolo retto, con occhi, in cui si distingue per vivezza la sclerotica e capelli a bioccoli mossi quà e là dal vento; donne dall'aspetto nobile, maestoso e tradizionalmente bello proprio delle romane, con ricche capigliature, occhi grandi, fronte, naso, bocca e mento regolari. Anche le case, i portici, i templi con le loro coperture dorate sono reminiscenze ed imitazioni dell'arte romana del bel tempo classico. I latini stamparono ancora in quell'arco il loro senso d'imperio. Insomma, nulla di bizantino, come taluni vorrebbero, in quel grandioso mosaico, in cui domina invece il classicismo con quell'armonia mirabile di eleganza e di splendore che fanno di esso la più bella manifestazione di arte decorativa della prima metà del V secolo in Roma. L'alma Urbe, a quell'epoca, era ancora la capitale dell'arte cristiana.

Note dichiarative alle illustrazioni.

Per far conoscere i metodi ed i mezzi usati nell'esecuzione del nostro musaico, affine di raggiungere i migliori effetti nell'esprimere la luce ed i colori nella grandiosa pittura, credo opportuno dare alcuni schiarimenti che potranno riuscire utili a chi volesse esaminare quelli, sul posto, sotto l'aspetto artistico.

Sono conosciute nell'arte le *mezzetinte*, che sono quel tono che sta tra la luce e l'ombra e che definisce la qualità del colore, ciò che viene chiamato *località* anche nel gergo pittorico. È appunto lo studio e la riproduzione esatta di queste contingenze di colorito che ha porto ai musaicisti dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore il mezzo per dare alle figure rilievo e la forza del colore locale. La tecnica e la colorazione delle luci e delle ombre sono gran merito di quei nostri musaicisti. In generale, essi preferiscono le mezze tinte; il bianco, da loro usato, non è mai puro; il carminio, l'aranciato, il verde, il bleu, l'indaco, il giallo, il violetto nelle loro varie mescolanze sono chiari e leggieri. Le carni, ad esempio, sono generalmente di un colore chiaro giallino, violetto, rosaceo, con ombre leggiere verdastre e con accentuazioni rosso carminio, sulla bocca, sugli zigomi, nel naso ecc.

Le tuniche, ordinariamente, sono di un colore bianchiccio con tendenza opalina e con ombre verdi di cobalto pallido: i *clavi*, che si vedono sulle medesime sono di un colore che risulta dal bleu bruno col carminio. I mantelli della dignità sono porpora violaceo chiaro. Quando poi le clamidi ed i palli sono rossi, come ad esempio quello di S. Giuseppe, le luci sono gialle cromo chiaro.

I nimbi hanno i fondi leggieri che variano dal bianco al violetto, dal verde all'azzurro. I capelli delle varie figure, che sono ora bianchi, ora neri, ora castagni, ora fulvi, ora biondi, hanno le luci chiare e scure le ombre.

Gesù porta sempre tunica lunga con clavi e pallio letterato. È scalzo in due scene: in quella di Egitto porta i *campagi*. Due volte è raffigurato con la croce lucente come stella sul capo ed il nimbo (1) attorno di essa. Una volta invece tiene la croce sul nimbo. Tale croce è comunemente interpretata come

(1) Il nimbo attorno al capo di Cristo è segno della divinità. Il nimbo era attributo di gloria e di potenza dato dai pagani agl'imperatori nel celebrarne l'apoteosi e che divenne nell'arte cristiana simbolo di santità. Nel nostro mosaico anche Erode ha il capo cinto di nimbo, ma questo ha significato diverso da quello di Cristo e degli angeli; è simbolo di regia potestà, non di natura superiore all'umana.

simbolo della futura Passione ed insegna gloriosa della umana Redenzione. Gesù è sempre raffigurato come un gentile fanciulletto con dolce viso rotondo, con bella e folta capigliatura arricciata.

Giuseppe porta sempre tunica listata con *clavi*, ed in una scena succinta, pallio, sandali o *calcei* rimboccati all'esterno: ha sempre la barba rotonda, bella chioma e ricca, aspetto nobile, occhi vivaci.

Gli apostoli Pietro e Paolo, che stanno rispettivamente a destra e a sinistra del trono divino, il quale risalta su un fondo bianco indaco verdino, hanno la tunica e pallio di colore comune sopra descritto; San Pietro di cui la testa è scomparsa salvo la barba rotonda e bianca, tiene nelle mani aperto un libro; San Paolo, che tiene nelle mani un simile libro aperto con la fodera rossa fregiata d'oro, ha una magnifica testa con barba e capelli neri leggermente brizzolati. Il piano su cui gli apostoli poggiano i loro piedi nudi con *soleae* è di un colore verde grigio; il cielo che sta sopra è indaco chiaro. I simboli alati degli Evangelisti, che stanno due a destra e due a sinistra del trono divino, in alto, sono nelle parti inferiori nascosti in nubi striate tinte di rosso carminio.

I vestiti di Gesù e degli Apostoli appartengono a quella categoria che si chiama « vestiario dei personaggi sacri ».

Gli angeli portano tunica bianca con *clavi* e pallio (1). Sono sempre scalzi. Hanno il nimbo celeste chiaro e la faccia giovanile sbarbata dal colore abbronzato: portano le ali simbolo di lor natura aerea. La loro capigliatura è copiosa e ricciuta di colore fulvo chiaro nelle luci, scuro nelle ombre. Le sclerotiche dei loro occhi sono ravvivate da tessere bianche e così pure queste, collocate sulla punta del naso dei celesti satelliti e nel centro del mento, li fanno assai risaltare; le pupille sono castagno scuro.

Maria nei mosaici dell'arcata trionfale non appare affatto l'umile ancella del Signore, ma spicca come la *Magna Mater* del Teandro, corteggiata dagli angeli, sublime più che tutte le creature, e perciò quì si presenta a noi per la prima volta (2) imperatrice madre. Un diadema con gemme e perle le adorna il capo; pendenti *(inaures)* con grosse perle sono attaccati alle sue orecchie. La veste poi è ricchissima come quella che conviene alla sua altissima dignità.

La Vergine porta una tunica intima *(interula)* con maniche lunghe che hanno all'estremità una fila di perle. Sopra questa tunica porta una dalmatica a larghe maniche di colore opale. Su questa gira la *palla contabulata, acu picta* che copre le spalle con una duplice *remeatio* e che i greci chiamano ὠμοφόριον (3).

Questa specie di manto è stretto alla vita da una cintura *(cingulum)* riccamente ornata di pietre preziose e di perle e fermata con una grossa borchia *(fibula)* pure gemmata. La *palla* pende al di sotto della fascia gemmata con le estremità che coprono artisticamente i fianchi ed il corpo.

(1) Le sigle L che spiccano sui palli sono semplici attributi ornamentali, forse il loro significato a volerlo cercare sarebbe oscuro anche all'autore; la spiegazione che ne dà il CIAMPINI (*Vetera monimenta*, Romae, 1690, v. I, p. 103) che cioè sia la marca dell'officina dove quelle vesti furono intessute, come erano i bolli figulini, è poco convincente. Nessuna delle figure del nostro mosaico porta la toga; del resto nella pittura cristiana quasi sempre comparisce il pallio; la toga assai di rado.

(2) Fin dal IV secolo S. Giovanni Crisostomo, S. Cirillo, S. Gregorio Nisseno avevano ingaggiato vive polemiche coi nestoriani in favore dell'adorazione di Maria.

(3) Cf. G. WILPERT, *Un capitolo di storia del vestiario* in *L'arte*, an. I, 1898, p. 99 sq. Il *lorum* (λῶρος) è per i primi sei secoli un anacronismo.

Attorno al collo ed al petto, Maria porta una larga collana di perle e pietre preziose. Ai piedi porta *calcei*.

I capelli della Vergine sono di colore castagno scuro, con ombre di violetto di cobalto cupo; la carnagione è rosacea con luci bianche; gli occhi hanno le sopracciglia e le pupille castagno scuro (1).

La donna ammantata che nella scena dell'adorazione dei Magi sta a sinistra del trono, in cui su cuscino porpora violetto siede Gesù, porta il mantello porpora violaceo, la tunica di stoffa intessuta d'oro; la sua carnagione è giallina rosacea con i pomelli rossi; le sopracciglia e le pupille dei suoi occhi sono castagno scuro; ha il mento poggiato sulla mano destra mentre nella sinistra tiene una specie di rotolo aperto. Ai piedi tiene i *calcei*.

Simeone porta tunica assai lunga con clavi e pallio che gli ricopre intieramente le spalle, braccia e mani. Il santo vecchio che, ha la testa rotonda con barba e capelli bianchi, si avanza curvo, per sommo rispetto verso Maria, che tiene sulle mani Gesù come in atto di offrirlo al Profeta. Questi, per ricevere il divino Infante, tiene le mani velate; era questo un segno convenzionale di venerazione presso gli antichi. Simeone porta le *soleae*. Il pallio e la tunica del santo vecchio sono di colore bianco violetto con ombre varie. Le pupille degli occhi e le sopracciglia sono castagno scuro. Il colorito della carnagione comune.

La profetessa Anna veste tunica lunga talare e porta largo mantello che le copre anche la testa, distintivo quello dei profeti: tiene la destra con l'indice disteso e le altre dita chiuse in atto di parlare, stando rivolta verso Gesù; forse l'artista ha voluto raffigurarla mentre dà gloria a Dio, parlando del Messia a quanti aspettavano la redenzione di Gerusalemme (Luca, II, 38). Il manto di Anna è di porpora violaceo scuro, la veste è di stoffa intessuta con oro. Ai piedi porta i *calcei*. Le pupille degli occhi e le sopracciglia castagno scuro.

I sacerdoti ebrei portano una tunica e su questa un mantello largamente aperto sul petto ed agganciato davanti con un grosso fermaglio, ornato di perle e pietre preziose. Questa specie di *abolla* o *lacerna* con *fibula* sui monumenti iconografici a partire dal sec. V, apparisce come mantello degli ebrei, ma più frequentemente dei sacerdoti dell'antico testamento e soprattutto del Re Melchisedech, sacerdote dell'Altissimo. Questo mantello porta il gallone verticale, ha il colore violaceo ed il fermaglio sul petto. I leviti hanno tunica interna *manicata*, sopra questa altra con *clavi* a maniche larghe *ad cubitum* e *cincta*. I sacerdoti ed i leviti che hanno tutti barba e capigliatura chi brizzolata, chi castagno variato, portano i sandali o *gallicae* con grande apparato di legacci. I Magi portano in testa un berretto chiamato volgarmente frigio, ma alto, ed ornato di gemme sul davanti. Sulle gambe hanno pantaloni lunghi, aderenti *(braccae, tegmina barbara crurum)* chiamati comunemente « anaxyrides », con molte gemme ed ornati soprapposti. Vestono poi una tunica attilata sul busto, e più sotto *cincta*, con lunghe maniche aderenti e terminate come da bracciali *(brachialia)*. La tunica è rimboccata o tagliata sulle anche e pendente sull'addome. Sul davanti è raggruppata per oltrepassare con la sua punta arrotondata il basso ventre. Le tuniche persiane erano tagliate a zig-zag *(indumenta scissa)*.

(1) In tutta la scena del mosaico dell'arco trionfale dove comparisce Maria (Θεομήτηρ) questa ha sempre le stesse caratteristiche.

I Magi nella scena dell'Adorazione hanno un grosso fermaglio con gemme per fissare il mantello sul petto e lungo questo, verticalmente, fino al basso ventre scende una larga striscia con sopra grosse pietre preziose, mentre nell'altra scena, davanti ad Erode, portano una doppio ordine di fascie cariche di gemme, con la figura di cerchio, la superiore attorno al collo e sulle spalle, le inferiori sulle braccia, sul petto e sulla schiena, riunite da altre due uguali fascie verticali cadenti in giù l'una davanti e l'altra di dietro: i suddetti nella prima scena portano i doni dentro recipienti di forma ellittica.

I Magi sono imberbi ed hanno tutti i capelli scuri. Nel secondo compartimento a destra i due magi hanno il mantello porpora violetto, la tunica tessuta di oro, e gli anassiridi gemmati che uno porta di colore rosso e l'altro bleu. Nell'altra scena dinanzi ad Erode, il primo Mago vicino al re veste tunica verde chiara intessuta di oro, anassiridi bleu, il berretto e mantello rosso con luci gialle; il secondo porta anassiridi verdi, tunica rossa intessuta di oro, bonetto verde smeraldo; il terzo anassiridi rossi, tunica violetto chiaro, berretto rosso. Gli scribi in questa stessa scena hanno barba e capelli bianchi, tunica con clavi violetto cupo e mantello con le rivolte violetto di cobalto cupo.

Il re Erode veste il costume dei generali romani, porta la corazza aurifregiata, tunica corta, con i *pteryges* appendici della lorica, e clamide porpora violaceo, ai piedi tiene le *gallicae*. I soldati che lo circondano portano la *lorica*, tunica succinta, manicata, il *sagum* ed il casco *(cassis* bass. lat. *cassicum)*. Questo costume è dei legionari romani trasformati all'epoca del basso impero. I due militari, che, nella scena a destra dove è raffigurato Erode, sono al suo fianco e che sembrano officiali, portano come i Magi la fascia con gemme attorno alle spalle e con le estremità pendenti avanti e dietro. Ai piedi hanno tutti le *gallicae*. Nell'altro compartimento a sinistra, quell'ufficiale che sta fra Erode e le madri di Betlem, porta la tunica rossa intessuta di oro, ha i gambali di acciaio (espresso dal colore bleu), il mantello di porpora violaceo scuro.

In quattro compartimenti del mosaico vengono figurate quattro città. Questi aggregati di edifizi hanno la loro prospettiva al di sopra delle mura, che sono indicate pel circuito sul piano. Gli edificì sono disposti come tante riempiture, messe, per ornamento ed a piacere, sopra un tracciato geometrico e perciò l'impressione che si riceve guardandoli è confusa e poco soddisfacente. Le mura si elevano diritte su un perimetro poligonale con torri agli angoli coperte da tetti a quattro pendenze. Le fabbriche, che si vedono quasi intiere al di sopra delle mura, sono ordinariamente di architettura monumentale, talune con colonne in facciata ed ai lati e frontone triangolare, altre a forma basilicale, con larghe porte, colonne e timpani. La forma delle coperture è quasi sempre a due spioventi, con sopra larghissime lastre dorate rettangolari. Le porte d'ingresso assai grandi, quasi sproporzionate. Si comprende di leggieri che queste costruzioni sono convenzionali.

Nel quadro della seconda zona a sinistra, il sovrano egizio porta tunica con larghi e pesanti ricami, *manicata* con bracciali, *cincta:* ha sulle spalle la clamide imperiale porpora azzurro, fermata con preziosa *fibula* in alto a destra e con le *tablia* giallo d'oro (pezzi rettangolari di stoffa preziosissima intessuti nella clamide avanti e dietro). Afrodisio porta sulla testa il diadema imperiale ed ai piedi le calzature rosse chiuse *(campagum imperiale)*. Il costume imperiale che porta questo re egizio è pure ornato di pietre scintillanti, come si usava nel Basso Impero per dare maggior splendore al sovrano. Il dignitario che

viene dietro al re porta anch'esso la clamide rossa con luci gialle, allacciata sulla spalla destra e tunica *cincta;* ai piedi tiene le *gallicae.*

La figura che sta dietro a questi ha pure la clamide, tunica corta, *manicata, cincta,* con un fiore in cima al braccio destro ed altro sul fine della tunica pure a destra; anch'esso porta le *gallicae.*

Notevole che il re e quasi tutti gli uomini del suo seguito sono sbarbati. Il filosofo che sta accanto al re porta il pallio che copre solo la spalla destra ed è raccolto attorno al corpo, ha lunghi capelli e barba; ai piedi tiene le *soleae.*

L'arco, il mosaico, le sue condizioni.

La nave centrale della Basilica Liberiana, nel cui fondo si apre l'arco trionfale, ha una larghezza di m. 16. Il mosaico poi dall'impostare dell'arco fino al soffitto a lacunari, ha un'altezza di m. 9. Alla base il mosaico è largo un metro circa. La grossezza del muro dell'arco è di m. 1,35 alla base, e di m. 1,26 in cima. Dal pavimento attuale della Basilica alla base del mosaico vi sono m. 9,31.

Per fortificare le spalle dell'arco, dalla parte che guarda il transetto, si nota tuttora (salendo nel soppalco della Basilica) un ringrosso di muratura, che, movendo da terra coll'identica grossezza dell'arco trionfale, prosegue al disopra di questo fino quasi alle corde dei cavalletti della nave maggiore. Nel medio evo, quando le incavallature erano scoperte, il muro dell'arco sopra il mosaico aveva riunito una decorazione pittorica imitante un arco in piatta banda, formato di tegoloni alternativamente rossi e gialli.

Sul rovescio poi, dal lato rivolto verso l'abside, correva una fascia a motivo floreale.

Nella medesima Basilica, chiamata anche *S. Maria Major,* come chiesa ufficiale della Madre di Dio in Roma, la decorazione interna seguiva quelle disposizioni iconografiche che il Grossi Gondi (1) indica come consuete nelle antiche chiese, dove alla pittura storica didattica venivano assegnate le pareti interne e talora le esterne, mentre a quelle storiche liturgiche erano riserbate le absidi, gli archi trionfali, ecc. (2), difatti nella nostra Basilica i mosaici della nave centrale rappresentano storie dell'antico testamento, nell'arco trionfale invece vi sono le scene del nuovo testamento relative alla divina maternità di Maria ed alla generazione del Verbo secondo la carne.

Il fondo del mosaico dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore è aureo, e siccome la luce non lo colpisce direttamente, le sue figure, in alcune ore del giorno, acquistano tale splendore e maestà che paiono quasi circonfuse di gloria, risaltandone insieme la pienezza ed il gusto del modellato (3).

(1) *Sulle soglie dell'arte,* Roma, 1912, p. 95.

(2) Nei secoli IV e V la pittura murale era molto in onore: ad effettuare l'ideale di quei tempi una chiesa doveva contenere tutta la teologia e svolgere un intiero poema; così il popolo di Dio (*plebs Dei*), ancorchè inconscio di lettere, poteva in quello leggere ed istruirsi.

(3) E ciò sebbene l'arte musiva non sia d'ispirazione ma di calcolo, mentre decompone la figura umana in un gran numero di figure geometriche, per le quali, affinchè tale arte decorativa riesca piena ed efficace, occorre sieno impiegate luci arditamente sparse qua e là sulle medesime; e sono appunto queste luci, sparse con tanta maestria sulle figure del mosaico dell'arco di S. Maria Maggiore, che danno alle medesime un magnifico rilievo. Così pure l'inter-

Le tessere o cubi di smalto che lo compongono, sono di varie dimensioni, e le più fine furono impiegate per le parti che si volevano trattare con una cura particolare, per esempio le teste. I colori delle tessere sono piuttosto chiari in confronto di quelle che furono poi usate nei mosaici dopo il VI secolo e che hanno tinte scure.

I cubi, nei quali è imprigionata una sfoglia di oro pallido (ἤλεκτρον) fra la massa ed uno smalto o vetro sottile trasparente che ne ricopre la superficie, sono di una pasta giallognola translucida (1). Forse la pasta dopo essere stata preparata veniva spianata e poi si tagliava come le tessere lo richiedevano.

Taluni, come ad esempio Garrucci (*Arte crist.*, IV, p. 17), avevano espresso il dubbio che il musaico dell'arco trionfale avesse subito dei profondi restauri che ne avrebbero alterato il carattere primitivo.

Ma io non posso in ciò convenire con i sullodati, perchè nel mosaico le parti più grandi cadute (2) furono riprese in vari tempi, con stuccature di intonaco dipinto e diviso in tante piccole tessere per imitare l'antica pittura musiva, e naturalmente la differenza di tecnica fa riconoscere subito le parti rinnovate.

Si accenna dal De Rossi, *l. c.*, ad una ripulitura del classico nostro musaico fatta ai tempi e per ordine di Benedetto XIV. Di cotesto lavoro però, dichiara lo stesso archeologo, di non aver potuto trovare alcuna notizia precisa e particolareggiata. Dall'esame attento che io ho fatto del musaico, credo di poter affermare che quella ripulitura dovette essere una cosa molto superficiale, mentre lo stucco immesso nelle parti cadute e dipinto, rimase tale e quale era prima del restauro (se così può chiamarsi la ripulitura) fatto eseguire da Benedetto XIV. Inoltre ho potuto constatare che la sostituzione con stucco fatta ai musaici caduti si è limitata a parti secondarie, come ad esempio nel bordo superiore dell'arco, là dove trovasi la fascia inferiore del soffitto.

Nel centro è rifatta un'ala dell'aquila di S. Giovanni, la testa di San Paolo, le parti superiori delle ali del leone di S. Marco, il coronamento della croce nel disco centrale, l'intera figura dell'angelo simbolo di S. Matteo, la testa dell'apostolo Pietro, il cielo al di sopra dell'edicola, la parte superiore delle ali dell'angelo annunciatore, ed una parte delle colombe.

Lungo i fianchi l'arco ha subito pure dei danni perchè i pilastri di stucco hanno invaso il campo del musaico, facendo scomparire alcune figure e tagliandone altre a metà.

Prima di questi restauri, relativamente moderni, si può dire che il musaico non abbia subìto grandi alterazioni in epoche anteriori, perche la disposizione dei cubi è dappertutto uniforme.

Lo stato attuale dell'insigne monumento lascia pure oggi molto a desiderare. In più punti il musaico è fermato con grosse grappe di metallo disposte

pretazione in forma convenzionale, ch'è propria dell'arte musiva, la quale deve dominare nella imaginazione più che nella realtà (come ad esempio nelle città o edifici che non hanno bisogno di sembrare abitabili perchè sono un simbolo) è quanto mai felice nel nostro mosaico.

(1) È da notare che nell'arco trionfale le tessere auree non sono a contatto, ma un po' scostate l'una dall'altra in modo da evitare il riverbero abbacinante della luce, la quale invece in esse gradevolmente si ammorza.

(2) Le piccole parti cadute nel nostro musaico furono invece riprese con tessere, ciò che possiamo rilevare specialmente per i cubi d'oro (nei quali questo è applicato sopra una massa opaca, talvolta rossa, talvolta scura e che sono proprio dei tempi più vicini a noi) che nell'*opus vermiculatum* originario furono come sopra descrissi con i fondi translucidi.

a croce, le quali deturpano le figure ed inoltre essendo alquanto logore non compiono più bene il loro officio, cosicchè sarebbe opportuno, anzi necessario, che con tutte le debite cautele si procedesse ad una esplorazione del musaico e che delle persone, specialmente in quest'arte competenti, proponessero gli opportuni restauri, che secondo il mio modesto parere, potrebbero effettuarsi nel distacco parziale e nella riapplicazione dei pezzi che ora sono rigonfiati perchè l'intonaco che porta le tessere musive non aderisce più alla muratura di fondo a cui era stato applicato. Questo sistema mi sembra preferibile all'altro, che è pure in uso, di aprire un forellino ed un sottile canaletto nell'intonaco rigonfiato, per il quale, con soffiatura, viene introdotta della malta liquida onde riempire il vuoto in modo da fermare quello e saldamente ricollegarlo col muro.

Del resto o l'uno o l'altro sistema sarà ancora utile se non si ritarderà il restauro che s'impone, ed urgente, onde non vada irreparabilmente perduto quanto rimane di quest'opera magnifica che fu una di quelle sommità rimaste isolate e luminose come le alte montagne, che riflettono gli ultimi raggi del sole morente quando già la notte ricopre le valli.

GIOVANNI BIASIOTTI.

Il trono divino.