

UNIVERSITA' DI PAVIA

FACOLTA' DI LETTERE

Relatore Professor Carlo Albizzati

archiviocederna.it

Tesi di laurea di
Antonio Cederna

novembre 1946

-I-
I N D I C E

BibliografiaI&II

Avvertenza.....

P A R T E P R I M A (Lo Spirito)

(Le nuove figurazioni a carattere pastorale agreste-
Il terzo secolo - Storia del motivo : pitture egiziane,
rilievi ellenistici, colonna traiana, mosaici africani,
pittura delle catacombe, sarc. con mito di Endimione, ecc.-
- Originalità spirituale e stilistica di tali figurazioni,
e sue ragioni- loro trasformazioni nel quarto quinto secolo
e nell' alto medioevo, sarcofagi mosaici, miniature, avori
ecc.- Ritorno di un' identica ispirazione nelle sculture
del due-trecento).;..... (pp. I-53)

P A R T E S E C O N D A (Lo Stile e il Tipo)

Premessa Prima, ovvero il sarcofagi con mito di Endimione,
sviluppo del motivo pastorale.....(pp. 54-63)

Premessa Seconda : tre rilievi provinciali..(pp. 64-68)

Capitolo Primo: i fianchi dei sarcofagi(catac. S. Callisto,
sarc. Grazie alle TERME, LATER. 77).....(pp. 69-77)

Capitolo Secondo.....(pp. 78-156)

(Sarc. da Via Imperiale alle Terme, pag. 78; sarc.
Laterano n° 150 pag. 96; sarc. a Palazzo Farnese pag. 105;
sarc. nelle catac. di S. Demetilla pag. 115; sarc. a Villa
Doria pag. 123; sarc. nel Museo di S. Callisto pag. 131;
sarc. in S. Maria in Trastevere pag. 137; sarc. di Velletri
pag. 143 ; sarc. di L.A.O. Valeriano alle Laterano pag.
146).

Appendice al Cap. II°: sarc. nella Loggia scoperta al Mus.
Pio Clementino- sarc. nel Mus. di Philippeville

(pp. 156-162)

Capitolo Terzo.....; (163-180)

(I coperci dei sarcofagi: coperchio Palazzo Conservatori pag. 164; cop. nella Tomba dei Pancrazi pag. 166; due cop. nella Galleria Lapidaria Vaticana pag. 167; cop. alle Terme pag. 168; cop. al Kaiser Friedrich Museum pag. 171; cop. nelle catac. di Pretestato pag. 172; frammenti Chiaramonti e Terme pag. 174; frammenti al Laterano pag. 177; cop. nel Museo di Pretestato pag. 178; coperchi del IV° secolo pag. 180).

Capitolo Quarto..... (181-186)

(Immagini sotto il clipeo: sarcofago di Baebia Hermophile alle Terme pag. 182)

archiviocederna.it

ABBREVIAZIONI

W S. = J. Wilpert. I Sarcofagi cristinani antichi.

R. III = K. Robert. Die Antiken Sarkophagreliefs, vol. III?

Sarc. End. = sarcofagi con mito di Endimione.

W. M.M. = J. Wilpert. Die Roemischen Mosaiken und Malereien ecc.

Gerke = F. Gerke. Die Christlichen Sarkophage ecc.

+ +
+

BIBLIOGRAFIA (I)

F. GERKE. Die Chrätlichen Sarkophage der Vorkonstantinischen Zeit. - Berlino, 1940.

J. WILPERT. I sarcofagi cristiani antichi. - Roma 1928-35.

M. GUETSCHOW. Das Museum der Praetextat-Katakombe (215-295) Roma. (in "Atti Pontif. Accad. Arch.- Memorie IV°)

F. RODENWALDT. Zur Kunstgeschichte des Jahre 220 bis 270. (in "Jahrb. Arch. Inst. 1936)

K. ROBERT. Die Antiken Sarkophagsreliefs. - Berlino 1890.

TH. SCHREIBER. Die Hellenistischen Reliefsbilder. Lipsia , 1889
1894.

E. ESPERANDIEU. Récueil général des bas-reliefs de la Gaule Romaine. - dal 1907.

F. WICKHOFF. Roemische Kunst. (trad. inglese: "Roman Art")

M. ROSTOWZEFF. Storia economica e sociale dell' Impero romano. Firenze, 1933.

(I) Per le opere di carattere particolare v. nel testo.

- S. REINACH. Répertoire des reliefs grecs et romains. (1809-12). Répertoire des peintures grecques et romaines.
- P. MARCONI. La pittura dei Romani.- Roma, 1929.
- J. WILPERT. La pittura delle Catacombe.- Roma, 1903.
- J. WILPERT. Die Roemischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten von IV^e bis XIII^e Jahrb.- Friburgo, I. 1916.
- A. GOLDSCHMIDT. Die Elefne beim Skulpturen ecc. 1914-26.
- MATZULEVITSCH. Bizantinisc Antike.- Berlino-Lipsia, 1923.
- R. VAN MARLE. Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance.- L' Aia, 1931-32.
- O. BENNDORF. - R. SCOENE. Die Antiken Bildwerke des Material-Museums.- Lipsia, 1967.
- W. Helbig. Fuehrer durch die oeffentlichen Sammlungen klassischen Altertuemer in Rom.- Lipsia, 1913.
- W. AMELUNG. Die Skulpturen des Vatikanischen Museums.- Berlin 1903-8.

-V-

AVVERTENZA

Il presente lavoro voleva in origine comprendere tutte quelle opere d' arte romana che per un loro comune contenuto - il motivo agreste e pastorale - formano un insieme sufficientemente omogeneo. Ma questa omogeneità mi parve venir meno quando (dovendo giudicare quei monumenti solo in base a riproduzioni, data tutte le difficoltà di viaggi e ricognizioni dirette) dal contenuto si passava all' esame stilistico tecnico e tipologico, poichè si trattava di considerare pitture e mosaici e gruppi statuari e rilievi ecc., spesso distantissimi nel tempo e nello spazio.

Inoltre, desiderando che il lavoro riguardasse solo opere da me direttamente esaminate, e non fotografie di esse, ho creduto meglio limitarmi a quei sarcofagi, coperchi di sarcofagi e frammenti, che avevo potuto osservare nei musei romani; anche perchè la costanza della materia (il marmo), la brevità del periodo (un cinquantennio tra il terzo e il quarto secolo), l' identità del luogo di lavorazione, ^(Roma) permettono di considerare i nostri rilievi come un tutto unico, nelle sue relazioni e differenze rispetto alle opere che li precedono e accompagnano e seguono, e di seguire in essi quei mutamenti stilistici e tecnici che le diverse officine e il succedersi dei decenni vi sono andati portando.

Nella prima parte ho cercato di inquadrare nel tempo i soggetti e i motivi, tracciando sommarariamente la storia, accennando ai precedenti greci e romani e agli sviluppi successivi del Medioevo : soprattutto dal lato spirituale. Nella seconda parte invece ho cercato di ordinare e studiare quei rilievi romani secondo il criterio stilistico tecnico e tipologico.

Essi, pur nella loro modestia, isolati come sono nella storia

dell' arte, tra l' ispirazione idillico-sacrale grecoellenistica, quella ~~antichistica~~ simbolico-astratta del quarto e quinto secolo, (suggestiva invece è l' analogia con certe sculture del Due e Trecento) quella arcadica e poi retorica e falsa dei secoli seguenti, costituiscono un unicum che meriterebbe un esame esauriente.

+ +
+

archiviocederna.it

PARTE PRIMA

- (LO SPIRITO)

archiviocederna.it

Tra la metà del III° secolo e i primi decenni del IV°, periodo in cui apertamente confluiscono nell' arte la ispirazione cristiana e quella pagana, tra il sussistere delle antiche figurazioni e l' affermarsi delle nuove, un motivo inedito, o per l' innanzi trattato diversamente o meno profondamente o con altri intendimenti o altrimenti ispirato, trova in Roma la sua inconfondibile e compiuta espressione artistica : il motivo georgico, agreste, rustico, pastorale, campestre. Con esso l' utile attività del contadino e del pastore diventa materia specifica di rappresentazioni figurate, che saranno riprese e inesorabilmente ripetute per tutto il Medioevo fino alle soglie del Rinascimento. Sui fiaschi, sulla fronte, nel coperchio, ai lati dei sarcophagi, sui cippi, sulle steli sepolcrali (specie provinci-li), come un secolo prima sui mosaici africani, e contemporaneamente in misura minore negli affreschi delle catacombe, irrompono fresche e viventi le immagini tolte dalle opere e i giorni dell' uomo sulla terra. E' il pastore che sorveglia il gregge, ora poggiato al bastone, ora con la syriax alla bocca, ora seduto pensieroso, ora addormentato. Ora munge la pecora, ora accarezza affettuosamente il cane, gli dà da mangiare, mentre vicino cozzano gli arieti, le capre brucano le foglie di un albero, le pecore accovacciate sull' erba si guardano intorno, sepascolano, i buoi e i cavalli. E' il contadino che "incurvo terram dimovit aratro" dietro i bovi; il contadino che miete le spighe e lega i covoni, che si li carica sulle spalle e li porta via, curvo sotto il peso; che zappa la terra, e pota la vite, che accompagna il carro che ritorna a casa carico di legna o dell' otre pieno di mosto; il latte è portato via nei secchi appesi a una stanga, pecore smarrite tornano a casa sulle spalle del pastore. Conversano tra di loro i pastori, o si ascoltano

suonare la syrinx; si coglie l' uva arrampicati sulle scale, la si piglia negli ampi tini o protomi leonine, si riempiono ceste di frutta, si colgono le ulive. Uno si riposa dalla fatica e conversa col sovrintendente ai lavori, un altro vecchio e curvo porta un fascio di rami secchi, un altro sotto un albero impasta il pane, altri macinano il grano. Gli alberi accolgono ^{CON} la loro ombra quest' umanità operosa: sullo sfondo la casa rustica, in un angolo la capanna in cui entra lentamente una pecora (a fianco di queste scene sono le altre affini e diverse, ma che aiutano a comprendere lo spirito delle prime; la caccia alla lepore, al cervo, all' orso, al cinghiale nella foresta, gli agguati colle reti, il ritorno col greve corpo della bestia appeso a una trave, l' allegro brindare davanti al cinghiale ucciso. E ancora, la pesca colla lenza e la rete, la vendita della merce nei negozi, i mestieri, il calzolaio lo scultore il mercante di stoffe il fruttivendolo il panettiere il mugnaio il beccaio l' oste al banco, il vasaio l' orefice il falegname ecc.; e nelle provincie specie la vita dei militari e della gente d' affari, gli speculatori e i grandi proprietari che sul carro si recano a ispezionare i loro terreni.) Se queste ultime figurazioni sono già documentarie e meno risolte nell' espressione (e qui non interessano) pure aiutano a comprendere come in quel tempo fu appunto il lavoro umano, in generale, nella sua quotidiana mediocrità, che riuscì ad esprimere in tutte le sue forme più varie, e insieme più "realistiche", quasi si scoprisse allora in esso un valore, un' importanza degna di essere consegnata al marmo e al colore con un' insistenza e una serietà che escluderono, nella parte più significativa dei casi, ogni compiacimento decorativo, ogni divertimento anadottico da cui le altre non poterono liberarsi.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
per cercare di capire qualcosa di nuovo si sente che si è affermato nell' arte romana. Ma per capire meglio queste sin-

goleri figurazioni, culminanti nei sarcofagi pastorali della fine del III° secolo, per rendersi conto della loro individualità e originalità e insieme per spiegarsi come mai un tema prima ignoto sia potuto entrare così decisamente nella sfera dell' arte , è bene ~~ripetere~~ accennare rapidamente alle condizioni del rilievo romano in quel secolo, e prima alle trasformazioni spirituali che informarono il suo rinnovamento.

+ + +

Il III° secolo segue come si sa la crisi più profonda dell' Impero romano : la crisi dell' ordinamento militare, la decadenza dell' Italia a vantaggio delle province, l' anarchia militare, la guerra civile, la crisi agricola e monetaria, gli attacchi ripetuti dei barbari ai confini, la lotta tra il senato e gli Imperatori, il contrasto tra occidente e oriente, sono sintomi e causa a un tempo di un profondo rivolgimento che si inserisce in quello più ampio, religioso, morale. La decadenza dell' antica mitologia, l' assolutismo teocratico degli imperatori, il dilagante cristianesimo, i nuovi culti del sole, di Iside, di Mitra, le pratiche magiche, la filosofia neoplatonica, tutto questo rinnovamento di un ordine mantenuto per secolo non potè non ispirare profondamente ogni espressione artistica. L' uomo con l' insolubile problema del suo destino, della vite e della morte è divenuto l' istanza fondamentale. Gli antichi miti decadono o si trasformano : prevalgono nella I° metà del secolo, colla loro rassegnata drammaticità, i temi della caccia tragica (che sostituisce quella mitica di Adone e Meleagro) e della battaglia, o della tragica morte (Ippolite e Amazzoni), e la morte è raffigurata dal sonno profondo di alcuni dei, Radimione, Marte, Rea Silvia) quasi apoteosi del defunto ; entrano nell' arte quei miti in cui più appare doleroso e fa-

tale il destino dell' uomo, il mito di Fetonte e quello di Prometeo che crea l' uomo, l' homo ^{Athena} , fatto dalla materia, in cui ~~appena~~ infonde l' alito vitale, mentre l' anima piange di dover entrare nella prigione del corpo, e le Parche presidono e il cielo e la terra e la luna assistono, e mentre Eros piange, lo spirito-farfalla fugge, ed Hermes conduce via l' anima liberata; si moltiplicano i simboli della vita e della morte, del divenire continuo, del perpetuo alternarsi delle cose umane, gli Eroti-stagionali, i leoni a fauci spalancate che divorano la preda, i geni nati colle faci rovesciate, amore e Psiche, Tritoni e Nereidi che sorreggono sulle onde il clipeo con l' immagine del defunto. Man mano che si procede la mitologia perde sempre più terreno, quasi si imborghesisce, gli eroi hanno i lineamenti del defunto, che così pensa di assicurarsi una sorta di eternità, una garanzia per l' Oltretonda: è l' Oltretonda, il destino dopo la morte, che preoccupa ora come non mai, ora che l' " IO " è entrato nell' arte, con tutto il suo ~~ogni~~ bagaglio di dolori, passioni, malinconie, cultura, con tutta la sua coscienza di sé: " e ciò è tanto più notevole, in un secolo di estrema insicurezza anche personale, di guerra civile o di disordine; ma proprio per questo il singolo, cosciente della sua debolezza cerca di darsi attraverso l' immagine una sicurezza, un valore duraturo " (Gutschow). Ne consegue una valorizzazione di tutto ciò che è cultura, raffinatezza d' animo, pensiero, ed ecco i sarcofagi filosofici, col defunto in raccolto colloquio col discepolo o il maestro, stretto nella mano il rotolo, ecco i sarcofagi con le muse.

" L' uomo è rappresentato nella debolezza e predestinazione alla morte, egli ha "das Antlitz des Sterbenden", angosciato dalla sua intima e Ratlosigkeit, in

preda a tutta la suspassiò humana che non gli lascia tregua. Tutta l' espressione artistica della seconda metà del secolo è sotto il segno del dolore" (Gerke); e si capisce come su questo terreno così maturo possa inserirsi perfettamente l' arte e l' ispirazione cristiana.

Le fotografie di particolari, delle teste che il Rodenwald ha eseguito sono sensazionali rivelazioni a questo riguardo.

L' arte romana nata cresciuta e morta secondo troppi studiosi sotto i luoghi comuni del "sano realismo", dello "spirito politico", dell' "operosità materialistica costruttiva", è in questo secolo eminentemente lirica e sentimentalistica e, si si vuole, addirittura metafisica.

Insieme naturalmente precede il mutamento dello stile : il formato si allunga e alza, le proporzioni mutano, le figure allungate e instabili occupano tutto lo spazio, profondamente scolpite si da emergere da una oscura zona d' ombra; i movimenti sono ora esasperati, ora si placano in un' attonita immobilità contemplativa di morte; tutto il campo è affollato da figure teste corpi cose animali personificazioni, senza zone di distensione, la luce batte inquieta in un chiaro-scuro drammatico ininterrotto, le buone norme anatomiche vengono sforzate per ottenere effetti psicologici di maggiore espressività, il senso plastico declinante va a tutto beneficio del valore pittorico e coloristico; a stento rimangono superfici lisce, ma tutto viene lavorato e tormentato con lo scalpello, soprattutto il trapano irrompe irrefrenabile ovunque. I capelli, le criniere dei cavalli, il vello degli animali vengono trapanati minutamente e irregolarmente, fino a diventare una massa fiammeggiante, buchi di trapano agli angoli degli occhi, della bocca, nelle narici, nelle orecchie, nel mento, nelle mani. I volti acquistano vivacità di contrasti e di piani, sono scavati ed emaciati, le fisionomie scomposte, quasi corrose da un interno dissidio. È lo stile

ottico, illusionistico, di luci e ombre, ora larghe e profonde, ora concentrata e sottili. La composizione gravita intorno a un centro labile, mentre tende talvolta a evadere dai limiti imposti. La forma si scoglie vieppiù nel contrasto luce e ombra, le vesti ubbidiscono all'insieme e ora affondano ora emergono ora vengono profondamente incise, ne seguono i movimenti ora ne sono affatto indipendenti. Alla rinuncia volontaria a ogni legge di armonioso classicismo, segue il ridursi dei piani a uno solo, la prospettiva suggerita per scorci rapidi e accennati, l'altezza costante del rilievo uguale e parallela al piano di fondo, e insieme l'invenzione di efficaci artefici per suggerire il senso dello spazio: la sovrapposizione in senso verticale delle figure di diverse o uguali dimensioni, mediante alte striscie incise e scavate, simulanti orli rocciosi o zolle erbose (il che porterà da ultimo alla netta suddivisione in due del campo, ai sarcofagi a due zone costantiniane). È un nuovo clima spirituale e stilistico che, per la prima volta forse nell'arte romana, già divisa tra arte ufficiale e arte non ufficiale, abbraccia e impregna di sé e sta alla base di tutta la produzione artistica, sia essa di artisti che scolpiscono i sarcofagi colossali, o degli artefici che decorano la serie innumerevoli coperchi di sarcofagi comuni, in cui, anche dove il lavoro è il più rozzo e più affrettato, è possibile riconoscere quelle caratteristiche di stile e di tecnica. Appunto in questo nuovo clima in cui tutto è rimesso in questione, e il mondo antico sta tramontando e si prepara l'avvento del Medioevo, e in cui si cercano ansiosamente nuove certezze, e la crisi economica e sociale si intreccia a quella religiosa e filosofica, è in questo clima che accanto alla declinante tradizione mitologica (cfr. Hevaldiano. *Cyuegeticon* 15-47, nel 281 "omnis et antiquae vulgata est fabula"), alle drammatiche immagini di cacce tragiche, di battaglie violente, di creazione e morte dell'uomo, di esoni e abbandoni profon-

di

di, di stagioni che si avvicendano, di eroti masti, di leoni feroci, di dei marini sulle onde infinite, è in questo clima che come espressioni dello stesso fondamentale stato d'animo, si affermano (come vedremo meglio in seguito); ora per la prima volta le immagini dell' operosa vita nel suo doppio aspetto : quella più dura del lavoro, georgica ; quella più tranquilla, bucolica pastorale agreste. Esse sono le creazioni forse più originali dell' arte romana in questo secolo.

+ + +

Unavolta affermato genericamente l' intimo nesso tra queste figurazioni e l' arte e lo spirito del secolo, e consideratele come una delle sue specifiche espressioni, mi pare bene definirne l' originalità diciamo così spirituale (della stilistica ci si occuperà nella II° parte); poi vedere come come storicamente si sia affermata, e quindi risalire alle origini del motivo e seguirlo man mano fino alla sua attuale massima cristallizzazione, confrontando, ove sia possibile con la forma datagli in altri ambienti artistici, poi questa originalità; leggerla direttamente sui nostri monumenti ; in più tentare un' interpretazione delle figurazioni in parola per capirne il significato, attaccarle strettamente al clima in cui sono state prodotte, vederne la capacità di sviluppo nei secoli successivi, e la capacità di fondere in sé l' ispirazione pagana tramezzata e quella pagana ecc?

+ + +

E qui può tornare opportuno leggere una bellissima epigrafe di mietitore , dalla Tunisia, ora al Louvre del III° secolo C.I.L. VIII ; 11824- Dessau 7457

.....
paupere progenitus lare sum parvoque parente
cuius ne ceasus neque domus fuerat.
ex quo sum genitus, ruri mea vixi colendo;

nec ruri pausa nec mihi semper erat.
Et cum maturas segetes produxerat annus,
demensor calami tunc ego primus eram.
Falcifera cum turba virum processerat arvis,
seu civitas Numados seu Iovis arva petens
demensor cunctos anteibam primus in arvis,
post tergus liaguens densa meum gremia.
Bis sanas messes rabide sub sole totendi
ductor et ex opere postea factus eram.
Undecim et turmas me sorum duximus assis
et Numidae campos nostra manus secuit.
Hic labor et vita parvo coata (sic) valere
et dominum facere deus et villa paratast,
et nullis opibus indiget ipsa domus.
Et nostra vita fructus percepit honorum;
iatar conscriptos scriptus et ipse fui.
Ornibus in templo delectus ab ordine sedi,
et de rusticulo censor et ipse fui.
Et genui et vidi iuvenes carosque nepotes.
Vitas pro meritis claris transegimus annos
quos nullo lingua criminis laedit atrox.
Discite mortalis sine crimine degere vitam.
Sic meruit, vixit qui sine fraude, mori.

epigrafe che mi pare importantissima per comprendere il significato spirituale delle nostre figurazioni e avviare ad una interpretazione di esse.

Un' altra iscrizione, sulla laetra con scena di vita agricola al Museo di Sulmona (pastore che sorveglianza il gregge, carro tirato da due cavalli) e questa del I° secolo dice: " lo esorto gli uomini a non diffidare delle proprie forze" (C. I. L. IX, 3128).

Una terza iscrizione sul coperchio del sarc. di A. O. Valeriane al Laterano (fine del III° secolo), con scene di aratura, falciatura, trasporti del grano ecc. dice :

" Evasi effugi spes et fortuna valet
nihil mihi vobiscum est
Iudificate alios ":

È in quarto luogo citiamo il Virgilio delle Georgiche, che seppe, dimentico di programmatiche "direzioni" e di intenzioni apologetiche, rendere il lavoro della terra materia di poesia, e ripensiamo, per non citare altro, il suo elogio della vita campestre (Georgiche II, 458-542)

O Fortunatos mirum, sua si bona norint
Agricolae, quibus ipsa, procul discerdis armis,
fundit humo facilem victum iustissima tellus!

.....
Et secura quies et nescia fallere vita
Dives opus variarum, et latis otia fundis
Speluncae vivique lacus, et frigida Tempe
Mugitusque boum mollesque sub arbore somni
Non absunt.....

Felix qui potest rerum cognoscere causas
Atque metus omnes et inexorabile fatum
Subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari!
Fortunatus et ille deos qui aevit agrestes
Paeaque Silvanumque senem nymphasque sorores!
Illam non populi fasces, non purpura regum

.....
Non res romanae perituraeque regna.....
.....nec ferrea iura
Insanumque forum aut populi tabularia vidit.
.....

Nelle quali citazioni si è soltanto volute cercare delle voci che aiutino a capire, mettendo nello stato d' animo giusto, e mi pare di poterne legittimamente dedurre che le aspirazioni e le inquietudini di Virgilio sono diventate esperienza vissuta a tre secoli di distanza nell' ignoto mietitore africano e che queste aspirazioni, inquietudini, esperienze vissute materiano e ispirano pienamente le nostre rappresentazioni plastiche e pittoriche, dai mosaici africani, alle pitture delle catacombe, dai sarcofagi a soggetto pastorale al sarc. di Valeriano, dai coperchi alle stele, dai calendari rustici a certi particolari del mito di Endimione, e non per es. i rilievi ellenistici o le pitture egiziane e le lastre Campana. Voglio dire che per la prima volta nell' arte antica il lavoro umano e in particolare il lavoro agreste acquista quella speciale valenza e morale per cui, naturalmente, inconsapevolmente diventa degno di compiuta espressione artistica. Come dice l' iscrizione africana: il lavoro in quanto tale nella sua durezza e quotidianità come norma costante e assidua di vita, amato e sofferto come dovere fattore di benessere ed oneri, che matura l' uomo e lo fa consapevole della propria dignità, gli rende la vecchiezza onorata, e si pone come paradigma d' umana perfezione.

(Si hanno buone ragioni per credere che il mietitore africano non fosse un retore). " At secura quies et noscitur fallere vita" conchiude Virgilio. Vita esemplare, dunque.

E' questa ispirazione fondamentale che io ritrovo nelle nostre figurazioni come per es. nel CALENDARIO FIGURATO AL LOUVRE da ST. ROMAN en GALL; dove con precisione cronologica a ogni stagione corrispondono sette scomparti con tutte le più variate operazioni, dalla raccolta dei frutti all' intreccio dei canestri, dalla battitura del grano alla seminazione, dalla vendemmia al giardinaggio, tutte eseguite con minuzia ed amore, intente e serie, senza leziosaggini; si da sembrare così intassellate e scompartite, simboleggiare veramente uno zodiaco non meno

regolare e immutabile di quelle celeste. Così nel sarc. di Valeriano, in cui il defunto con calmo gesto al centro della scena quasi dirige e ritma i lavori che si svolgono intorno; con quei contadini curvi a terra che arano, zappano, falciano e non possono rizzarsi perchè il coprochio li schiaccerebbe, e quello più piccolo che si riposa e beve appoggiato alla roncola e conversa col padrone, e quello che in direzione contraria torano col carro di bovi carico, mentre (e qui l'artificio stilistico delle due zone e le due direzioni aumenta il senso di pena, dà obbligarietà, e costanza della

) il defunto al centro potrebbe riflettere le parole finali del mietitore africano, e' egli invece non fosse (come suggerisce il Gerke) uno spiritoso stoico berghese spregiudicato quanto a illusioni sulla vita e la morte. Oppure sul Later. 150 dove intorno alla pecora da mungere conversano i due giovani e ai due che zappano la terra la stessa identità decorativa della loro posa rende più intensa la fatica e sembrano spinti da un bisogno di far presto - e insieme più manifesto il carattere ciclico ripetibile all'infinito del loro - mentre, sotto, un altro con tutto il corpo spinge un carro tirato da buoi : e l'insieme (sarà forse per il colore) dà un' ^{un'} impressione incastevole di antenale campagna.

Così in quell' unico che è il Mosaico di Zliten (il fatto che sia del primo secolo si compense pensando che è africano), con quell' aria assoluta su cui in efficacissimo contrasto stilistico e spirituale, si muovono da una parte lenti due buoi innanzi stmolati da un villieus, dall' altro due recalcitranti e focosi cavalli e stento trattieneuti da due uomini; più in là un altro agita con la forza il granaio, mentre all' ombra di un ulivo una donna sembra dare ordini , composta e tranquilla. Così sul sar Doris (che chissà perchè il Gerke chiama " pasticcio "), così scompartito a tre piani, uno sopra l' altro, che gravano

come il destino stesso del lavoro umano sulle figure sottoposte e curvano la schiena del maggiore e di quello che porta il pesante fascio, mentre gli animali stessi pecore e capre si muovono quasi per liberarsi da quelle strettoie e nessuna figura è in posizione di riposo, ma anche sembrano staccarsi dal fondo così profondamente lavorate come sono : senso di oppressione e sforzi di liberarsene che fanno l' unità della scena, con una nota più aerea nel B. Pastore al centro, libero da ogni contrizione compositive e che quelle strettoie ha rotto ^{definitivamente} ~~esclusivamente~~. Così ancora sull' interessante fronte di sarc. murato nella loggia del M. Pio Clementino, a due zone, nell' inferiore due contadini intesi a zappare la terra e a tagliare un traliccio di vite, con gesti forti e sicuri; accanto un terzo piegato in due che felcia, mentre da sinistra un quarto nobilmente impostato era con davanti due buoi, e più in là un pastore immobile, appoggiato al pedum sorveglia il gregge, e un' altra figura frammentaria (forse un cacciatore) completa il quadro. Nella zona superiore, uno in barca che rema, una rappresentazione di lavoro manuale, una *iuactio dextrarum*, una scena non chiara di lite davanti ai giudici, così che sembra proprio di essere davanti a quei cartelloni educativi che si appendevano una volta nelle officine e nelle scuole, in cui era raffigurata la vita esemplare dell' uomo secondo le età e le occupazioni, o la parabola dell' uomo virtuoso e di quello vizioso. Questo rilievo è importante, perchè ^è in certo senso la tradizione figurata dell' iscrizione africana e suggerisce l' idea, là così compiutamente espressa, del lavoro come parte integrante della vita umana, come suo tessuto costante e mezzo di affinamento spirituale che rende chi ha lavorato degno di "fructus percipere bonorum", di "censeri fieri" degli altri, come qui si vede nell' ultima scena. E si potrebbe continuare. Ma anche l' altro lato, l' altro a-

spetto del lavoro umano, non il dovere, non la fatica, ma il riposo conquistato, e che in fondo è il lavoro umano anch'esso, la "secura quies", i "latis otia fundis", i "molles subarbore" somni, anch'essi (cioè tranquillità quando "nullis opibus indiget ipsa domus", il riposo di chi ha la coscienza a posto) in uguale e forse maggior misura li ritroviamo espressi con artistica modestia nelle nostre rappresentazioni. Ecco infatti calmo o distratto o assorto o attento, la figura del pastore in piedi (non ce ne è uno uguale all'altro), appoggiato al pedana, la mano sostiene la testa o è tesa, verso il cane, mentre il gregge riposa intorno (suggestivi nella loro intensità e imponenza i fianchi del sarco. alle Terme, o del sarco. 77 al Laterano o nelle Catacombe); il pastore seduto su una zolla o sul secchio rovesciato che amorevolmente accarezza il cane o la pecora o gli porge qualcosa da mangiare (S. Callisto-Terme-Chiaramonti-Microfile) come in generale sui sarco. con Mito di Endimione, dove compare seduto ma assorto con la guancia nella palma immerso in pensieri che nulla hanno a che vedere con quanto gli si svolge intorno; ecco ascoltare un uccello che canta, ecco il pastore sdraiato che dorme, le mani sotto la testa (Albani), o appoggiato al gomito; l'altro braccio abbandonato sopra il capo (coper. Severiano, Pancrazi ecc) o che suona la siringa, ecco sul coperchio alle Terme la scena del riposo serale (dopo il ritorno dai campi a cavallo, davanti al carro di buoi) amministrato tra le sue pecore mentre una vecchia davanti alla casa rustica dondola un bambino sulle ginocchia, e più in là ricevere dalle mani di un servo un piatto di frutta. Tutti motivi che ritroviamo coscienti e ripensabili sui sarco. a soggetto pastorale (v. S. Farsese, S. Demitilla, Museo di S. Callisto, Terme), sui coperchi dei sarco. nelle pitture delle Catacombe ecc.). In essi (si prenda per es. il sarco. dalla Via Imperiale) tutto concorre a questo effetto di calma, di distensione, di riposo pensoso, di silen-

ziesax, la zona del gregge con la pecora checezzano, che brucano, che si guardano intorno, con quei cavalli e buoi tranquilli, a tre a tre, in tutte cose chiaramente suddivise in zone, ritmate dagli alberi, con un rilievo basso e arrotondato, accarezzate da una luce costante, i tre pastori assorti e concentrati estetici.

+ + +

Il lavoro umano dunque, in quanto tale, nel suo contrasto di fatica e riposo, nei suoi caratteri di varietà e di durezza, di ripetizione ciclica che esige amore ed estrema attenzione, il lavoro come destino e dovere, nel suo contrasto apparente tra la fisicità dell'operazione manuale e il suo valore morale di garanzia di una vita degna e serena (il quale insieme è espresso nell'iscrizione africana e nelle georgiche), ricca di allusioni al destino dell'uomo su questa terra e dopo la morte, è questo che nel terzo sec. ha trovato naturalmente sulle nostre rappresentazioni la sua espressione adeguata.

Chiamare quindi semplicemente "realistica" ~~indefinibile~~ e "concreta" e altre, la sensibilità artistica che presiedette a queste rappresentazioni, termine di cui fu sempre gratificata l'arte romana in generale, mi pare insufficiente e inesatto. Ma ora, dopo che si è cercato di dare un'idea delle spirite di queste figurazioni, aiutandoci anche con testi non artistici, e implicitamente si è data anche un'idea della loro qualità espressiva, conviene fare un po' la storia di queste figurazioni, cercare cioè i precedenti, le premesse, definirne il carattere. Di che "realismo" si tratti, poi, si cercherà di vedere in seguito.

+ + +

Rappresentazioni della vita agreste non mancano né nell'arte cretese, né in quella micenea (Coppa di Vaphio), né nei bassirilievi assiri, né nella più antica arte etrusca (v. il

il bronzo con l' aratore e i bevi al Museo di V. Giulia),
nè nella ceramica greca (v. ad es. Pfuhl III, 248), ma mi
sembrano più significative per contrasto e affinità con le
nostre romane quelle egiziane. (v. Farina. La pittura egizia-
na, tav. IX, aratura I02I03 , aratura mietitura vendemmia pi-
giatura (col defunto) I2I.I22.I6I, aratura I63 vendemmia
e altri lavori I9 gregge e trasporto di grano sull' asino).
Anche qui la sovrapposizione di zone, come sui sarcofagi, e
una analoga intenzione di suggerire l' idea della successio-
ne delle diverse operazioni (come per es. sul sarc. di L.
A.O. Valeriano), la stessa attenta cura dei particolari, la
stessa libertà nel variare le proporzioni per le esigenze del-
la composizione, la stessa attenzione a non cadere nella cari-
catura e nella macchietta. Senonchè ben diversa è lo stile,
l' ispirazione. L' unità è data dall' incomparabile purezza
della linea che non muta carattere per mutare di oggetto, e
tutto accorda in una superiore eunitria, dove mai si fa senti-
re uno strappo e una insistenza e una crudezza di notazione.
Evidentemente il tema *knzix* lavoro rientra in una più genera-
le e unitaria concezione religiosa della vita, per cui esse
è spiritualmente sulle stesse piane della parata militare, del
la processione sacra, della danza, dell' offerta al dio, del
banquette in onore del defunto, al pari di essi un sacro deve-
re (il che si accorda col carattere magico-utilitario di ta-
li pitture). Sistemica a queste riguardo è la scena (tav.
I70) in cui si arano e mietono non i campi di questo mondo,
ma quelli dell' oltretema, e a non saperle, non ce se ne ac-
corgerebbe. Evidentemente tutta l' attività umana è qui senti-
ta sotto il segno di una superiore armonia spirituale : mentre
invece, sia nell' arte ellenistica che in quella romana e par-
ticolaremente nelle nostre figurazioni del III secolo, in diver-
sa maniera, le stesse rappresentazioni nascono invece quando

nel mondo antico avviene una frattura nella compagine morale, per es. tra religione ufficiale e religione intima, tra realtà e aspirazioni, tra vita pubblica e vita privata, quando le credenze tradizionali non possono più soddisfare e altre più adatte si vanno creando.

È un fatto che finché vivono le divinità dei boschi e dei campi, la schietta rappresentazione campestre manca nel mondo classico, per la ragione che essa viene vista sotto la specie mitologica e simbolica e allegorica e sacrale, e serba sempre un decoro e un' eleganza che non s' addice alla sua vera essenza, poichè in essa a preferenza dei mortali lavoratori vengono raffigurati dei e semidei (Apelle-Pan-Silvano- Aristee- Sileni- Satiri- Ninfe- Ereti ecc.). Così nei rilievi ellenistici (Schreiber Die Hellenistische Reliefbilder) pastore di vacche è Paride (Pal. Spafa IX) ferito da Amore, pastore dormiente con ai piedi il cane è Endimione (Capiteoline Schr. XIII) oppure è un Satiro che suona la syrinx (Coleana, Schr. XVII), cacciatore è il Fauno (Louvre XXII), Pan cavalca l' asina (LIV), il gregge è mal sorvegliato da un satiro che tiene sulle ginocchia una ninfa (Torino, LV), è un erote che munge una capra (e) (di un pastore che munge una capra è conservate solo un disegno LXXVII), oppure è una pecora che allatta l' agnelle dietro una casa rustica, ma senza pastori (II), pastore è Polifemo ai piedi di un albero con syrinx (Albani LXV), come pastore era raffigurato Orfeo (che prefigurazione di Cristo, comparirà nell' apoc.). Ma ~~per~~^{di} questi tre rilievi (che però il Sieveking crede però di età imperiale) si avvicinano di più alle nostre rappresentazioni : il contadino con pedum sulla spalla da cui pendono due anatre che abbevera la capra alla fonte nelle sfende di un santuario campestre (Vat. LXXIV - l' albero simboleggia la fonte); il pastore con cane e vitelle che tetta e manda di vitelli, accanto a un' ara e i

magine di Priapè (Monace, Glyptoteca LXXV); il contadino che porta la vacca al mercato (id. LXXX). Nel secende e nei primi il carattere di sacrale idillie campestre è manifeste : in tutte e tre la consumata nobile esperienza plastica cerca invano di adattarsi al nuove contenute che vorrebbe un nuove e diverse stile, meno ideale, più "paesano", più rude; sì che queste rappresentazioni risultano fredde e stesate. E' lo stile aulico, che riveste un nuove a lui estraneo contenute (che non è nuove del tutto se si notano i particolari tradizionali, il santuario e l' albero ondeggiante). E invano una minuziosa cura dei particolari tenta di dare maggior verità alle cose, queste non vivono e non ci dicono nulla : a rigorosa più "realistiche" queste scene che non le nostre romane del III sec. e proprio per queste ne sono artisticamente tanto meno significative. Anche la disposizione ordinata degli elementi della scena, sì da formare una quadro compiuto, invece di conferire chiarezza e senso, aumenta l' impressione generale di opere artificiose e non risolve, tanto maggiore sarà la vivacità delle rappresentazioni romane anche le più umili, vivacità che saprà giovarsi delle ristrettezze imposte dalle spazie, sia che si tratti dei fiaschi, delle strette coperture, della zona ristretta sotto il clipeo del sarco.

Nella più tarda arte greca dopo l' esperienza neocattica venuta in strette contatte sì che è difficile operare una distinzione con l' arte romana, l' elemento genericamente pastorale acquista gradatamente terreno, ispirato alle eleganze tessitee, a tendenza frivola ed arcadica, diletteantismo artistico, arte per l' arte; esemplare di questo indirizzo è il dermiente pastore di capre (Amelung II, 152, Museo Pio Clementino); un giovane pastore dai lineamenti idealizzati riposa coperto di esemide, giacente come Endimione sul-

l' erba, sotto alla testa una pelle d' erse, vicino il pedum e una syrinx, mentre alcune capre gli riposano accanto. Tutte, la delicatezza delle sfumate, la bellezza della posa, i tratti gentili, il candore del marmo che pare cera, tutte respirano l'idillio mitologico per cui di più perchè pare si tratti di Dafni e Endimione. Ed è cosa decorativa perchè certo era uno di quegli ornamenti di giardino tanto frequenti nei peristili romani come quell' altro gruppo piramidale molto restaurato alla GALLERIA BORGHESE (Helbig Führer durch ecc. n. 1549), in cui sulla roccia siede un pescatore che sta osservando una gregge mentre più in alto siedono alcuni pastori tra le capre : siamo in pieno idillio, anzi epigramma idillico, in cui spesso la vita dei pastori e dei pescatori era strettamente messa in relazione. Tutte il trattamento è attento e minuto, ma cade nel lezioso e nel ricercato. Dello stesso ambiente sono i DUE PICCOLI GRUPPI (P. Clementine. Amel. II, 236 tav. 44), una con vacca, cui Pan appoggia la d. sulla schiena, mentre con la s. tiene una doppia ascia, Pan sacrificatore; l' altre così malamente restaurate, in cui originariamente il giovane contadino mungeva la vacca, tirandola con la sinistra per le corna per metterla nella giusta posizione; e il rilievo con una sparuta mandria tra due alberi (Amel. tav. 42.) Tutte e tre cose di nessun valore.

Cosa assai migliore è la BASE QUADRANGOLARE (P. Clementine, Amel. II, p. 509) dove sui lati lunghi figurano scene con " Dioniso e Icaris", Eros Psiche Anteros che bruciano piangendo la farfalla simbolica, e, sui brevi, due incantevoli idilli agresti. Sul fianco d. un contadino barbato in esemide seduto munge una capra, cui sorregge la testa una fanciulla ammantata. Di fronte il pastore la statua di una divinità con pappo e un fiore tiene con ambe le mani un piccolo capriolo che succhia il latte della madre; un giovane nudo appoggiato in avanti a un basto

ne osserva melanconicamente la scena, dietro a lui, è un' erma d' Eracle. La presenza delle statue delle divinità, delle duemiofe, del giovane nude pensoso, sulle sfende luminose e vuote, il rilievo sfumato, la raffinata eleganza della linea, il colloquio tra le due figure affrontate, tutte contribuisce all' atmosfera raccolta di idillio, di pace, secondo un concetto idealizzatore dell' attività campestre, propria della civiltà ellenistica : qui è il punto d' equilibrio, queste sono immagini compiutamente realizzate perchè contenuto e forma hanno la medesima ispirazione e sono nati uno per l' altro, queste è l' idillio perfetto, qui l' arte greca ($\mu\epsilon\tau\epsilon\tau\epsilon\tau\epsilon$ (non posso pensare che a una sculpelle greca) può ancora prevarsi vittoriosamente, senza fallire come nei precedenti rilievi ellenistici quando tentava nuovi soggetti senza esservi spiritualmente preparata.

Contemporaneamente la LASTRE CAMPANA che non si dipartano da un' interpretazione mitica ^{delle Vendemmie} (ribadendo la loro origine dai thiasos bacchici) satiri che colgono l' uva e la pigiano velgono il motivo a effetti esclusivamente decorativi e manieristici, che continuano poi in certi fram. di fregi Marmerei del I° sec. d. C. conservati al Laterano (per riaffermare inaspettatamente tre secoli dopo con altra ispirazione e con altro stile, ma con profondamente identica impostazione decorativa nel sarc. cristiano I91 A lateranense).

L' arte ufficiale romana all' inizio dell' era volgare rafforza invece l' interpretazione allegorica ed ecco la LASTRA

dell' ARA PACIS con la Dea Tellus tra spighe e animali, il toro (agricoltura) e la pecora (pastorizia) e la aurae personificate ; con essa si confrontino la decorazione della cerazza di Augusto e della Patara di Aquileia; per di risentire Orazio Carmen Saec. 29

Fertilis frugum pecerisque Tellus
spicea denet Cererem cerena;
nutriant fetus et aquae salubres
et Levis aurae.

Analoghe figurazioni con dea etesia distese, tra ereti chefal-
ciano, legano ceveni, offrono frutta e fieri, sono la decora-
zione favorita di numerosi esecutori di sarcofagi del I° secolo
per es. di quelle nel CORTILE DEL BELVEDERE : restiamo sem-
pre molto lontani dai contadini e pastori dei nostri sarcofagi.
Ma improvvisamente grandiose scene di faticosi lavori, nei boschi
e nei campi, entrano nell' arte romana, sulla COLONNA
TRAIANA : e rimangono quasi senza influenza nell'arte contemp-
poranea e successiva, pur essendo così nuovi e compiutamente
espressi, anche perchè praticamente poco visibili. Non imper-
ta che qui figurino soldati e non gente della campagna, un
gran passo è fatto verso le nostre rappresentazioni.
Grandi scene di taglio di boschi : quelle che porta la scure,
quelle che colpisce alla base il tronco, quelli che innalzano le
caricane sulle spalle, quelle che le puliscono dai rami, quel-
li che le riducono in ben misurati tronconi per le fertifica-
zioni, e nella scena della mietitura (Cich. LXXXI) i due che
mietono, nella sinistra tenendo gli steli, nella destra la
falce, gli altri due che si allentano sotto il peso di un fa-
scio di spighe, gli altri due che tengono i muli, ecc., fanno
pensare a fotogrammi moltiplicati di una pellicola cinemategra-
fica in attesa di essere messi in moto. Tanta è qui la preci-
sione con cui quelle figurazioni successive sono espresse,
tanto è il loro senso naturalistico, quasi che oltre che a
raccontare esattamente come si svolgono quelle operazioni, lo
artista avesse voluto darne anche un'addestrazione didattica.
E le foreste sono vere foreste anche se stilisticamente sin-

tetizzate, e le messi sono messi, anche se rappresentate da otto e dieci spighe, tante sono bene e intelligentemente distribuite. Precisamente che possiamo chiamare storica, in tutte, dalla foggia dell' armamento alle notazioni paesistiche, tante che il Cicerius può sbizzarrirsi a cercare di individuare la zona topografica dell' operazione e disquisire sottilmente su quei monti, sull' accampamento che s' intravede di dietro, sulla strada, sulla posizione del campo, sulla coltivazione del grano presso i Daci, sul tempo dell' operazione e via di seguite. Descrizione dunque precisa e documentaria, secondo un senso "storico", di queste operazioni nel loro svolgersi, desiderio di riuscire chiari e persuasivi e utili a chi voglia imparare come si fa (tutta la colonna è un modello di come si fa una guerra) ecco quelle che mi pare il senso di questo "realismo" romano che qui sia manifestato e "realismo" e "storicità" che, a vantaggio dell' arte, non cadono quasi mai nel frammentarismo e nel disordine ma vengono serrati e risolti dalle risorse stilistiche, quali la sapiente e libera composizione e disposizione dei vari elementi, la varietà espressiva delle notazioni, la costanza del rilievo, su cui la luce si posa tranquilla e moderatrice dei movimenti. E si può ancora notare che queste scene sono entrate nell' arte come facenti parte di un' impresa militare (si tratta di "foraggiamento" più precisamente che di mistitura comune) in un' impresa militare importantissime operazioni come sono : la guerra che ha conferito loro la dignità di comparire su un monumento d' arte : dignità che non andrà persa, ma che nelle nostre rappresentazioni del III sec. , avrà tutt' altra radice morale. Mancano le scene propriamente georgiche, come non interessanti nella guerra, ma con felice freschezza di concezione che ricorda certi disegni e schizzi trecenteschi abbiamo alcune rappresentazioni di mansueti animali,

quali pecore capre bavi (Balv. 64) abilmente disposti e che che pensano e ripensano le scene militari, mentre invece i gruppi di animali che figurano sulla COLONNA DI MARCO AURELIO sinteticamente sbozzati, tatrigeno e foschi con gli occhi sbarcati in attesa di essere sacrificati sembrano partecipare e soffrire dell' atmosfera funebre e sanguinante che trascorre tutto il fregio antoniniano.

Ma intanto su alcuni sarcofagi continuava l' ispirazione genericamente sacrale, come sui vari SARCOFAGI con piccole scene di sacrificio campestre all' immagine di Bacco e Silvano, di cui è un esempio quella alle Terme, ma in cui la scena non è già più cruenta, ma i due pastori siedono tenendo per le gambe posteriori un porcellino e un capretto e li osservano assorti e quasi dispiacenti; e pure nella pittura a maggiore tendenza idillica, come in certi quadretti a mosaico, quale per es. quello al VATICANO (Gabinetto Maschere), di ispirazione ellenistica, in cui su una banda limitata infonde davanti, davanti a un corso d' acqua, pascolano pecore e capre, a destra sullo sfondo, ombreggiate da alberi maestosi un santuario campestre, pilastri su base rotonda, con appesi ogni sorta di sacri doni, davanti l' immagine seduta della dea cui è dedicato il santuario, su cui ~~siede~~^{siede} probabilmente un idolo di argilla, secondo il colore rossoastro che gli ha conferito l' artista. Ai suoi piedi sta un altare inghirlandato su cui è prete un elecausto, e cui sono appoggiate delle legna per fiascole" (Helbig, Fuehrer 1912, Pag. 159-160)

Invece al carattere sacrale si accompagnano accenni all' idillico più propriamente bucolico (che ha il suo esemplare più antico nell' AFFRESCO DELL' ESQUILINO -Terme. cfr; Marconi Pirre : La pittura dei Romani, fig. 55) del I° sec. a.C. in cui si vedono due pastori in piedi in pose in sequite non più riscentrabili, con vicine due pecore stranamente snelle;

forse uno dei quadri delle origini di Roma, i pastori che hanno trovato Remo e Romolo; scena che tiene ancora nella sua semplificazione e idealizzazione molte dell' ispirazione ellenistica, resa tangibile dalla stessa foggia greca degli abiti) nelle PITTURE POMPEIANE DEL SECONDO STILE, come in quel paesaggio (I° sec. d.C. Marconi, fig. 80) in cui c'è una piccola figura di pastore appoggiato al pedum, che osserva il cane che alza la zampa verso di lui, e quell' altre con pastore di capre (Marconi, fig. 83): ma il carattere non è tanto dato da queste figurine piccole silhouettes di complemento, ma dai grandi alberi, dai sacri recinti, dai piccoli santuari, dal paesaggio in generale che è ancora il protagonista, nella sua eleganza decorativa, come pure nella PITTURA A VILLA ALBANI (Helbig) con grandi alberi e piccole figure da ricordare certe incisioni del Callet.

L' interesse è in queste pitture portato sul paesaggio, visto da lontano, non sulla vita del pastore che quasi scompare tra il verde : osservare invece da vicino con l' interesse vivo, con un' attenzione amorevole, con la lente quasi il pastore nei suoi atteggiamenti ed espressioni, portarle gradatamente in primo piano con sue piccole monde, accanto e sopra quelle degli dei tramentanti, questa è la mutazione, il processo, che si attua dal II° al III° sec. sui sarcofagi col mito di Endimione (v. Robert vol. III) stadi intermedi tra le figurazioni precedenti e idilliche, e sacrali e allegoriche e simboliche e idealizzate e mitologiche e arcaiche e frivole e ricercate e leziose, e quelle puramente agresti e georgiche della II) metà del III) sec.

Un tipo generico di pastore era intanto apparso in scultura e nelle figurazioni delle origini di Roma per es. nell' Ara di Ostia, poi anche per es. sul sepolcro di sarc. con la storia di Edipo al Laterano (n. 675 n) col giovane pastore

in tunica ampieggiata che scopre il bambino allattato da una capra, e con l' altre vecchie curve barbute interrogate da Edipo. Ma un' immediate precedente al pastore dei sarc. del mito di Endimione sono i fianchi del sarc. delle Niobide al Laterano sul cui fianco sinistro appare il tipo di vecchie (che non è pastore, ma forse Sypilos dio della Morte davanti a Niobe) appoggiate al bastone, col mento sulla mano, e le gambe incrociate quale apparirà (lievemente modificate) di preferenza il pastore sui fianchi dei sarc. Endim.; sul piano destro invece il pastore seduto sotto una pianta colpedum nella sinistra, con certa tunica, davanti due buci che ripesano. Certe in entrambi i fianchi l' ispirazione è mitologica (s. v. la donna velata, e il tempio ecc., e gesti del pastore seduto sollevato verso una figura femminile, forse Theti e Amphione) e tiene della filosofica conversazione, assorta e malinconica; quelle che qui importa son le grandi proporzioni e la posa che i due tipi hanno preso e che avviano agli sviluppi successivi. Il mito di Endimione era particolarmente favorevole in quanto Endimione stesso era pastore e viveva tra pastori, sì che non solo le scene pastorali intradette in quella mitologica avranno sviluppi in seguito, ma le stesse Endimione giacente diventerà il pastore giacente dei sarc. 2 coperti di sarc. con scena esclusivamente campestre e pastorale. (per lo sviluppo del motivo v. parte II°, premessa I°).

Il pastore giovane in piedi campeggia solitario, monumentale, maestoso, grave come una statua, occupando tutte le spazio, sintattico e solo, sì da escludere qualsiasi compiacimento descrittivo, qualunque pretesto idillico e arcadico, in contrasto anzi con le aggraziate figure della scena mitologica sulla fronte. E il pastore solo e concentrato che avrà tanta fortuna in seguito, appunto per questa sua serietà di impostazione terminerà come contrapposto mesto simbolo della pace o sonno eterno ai la

ti estremi dei sarc. strigilati, quasi a guardia del defunto raffigurato nel clipeo.

Ma il tipico pastore dei sarc. End. (sulla fronte) è un altro: quello vecchio e calvo, seduto, che offre qualcosa da mangiare al cane e accarezza la pecora e appoggia la guancia alla palma di mano pensosa, atterrito dal gregge. E compare a poco a poco, timidamente; dapprima sui fianchi seduto, che dorme, latente sul ginocchio: dorme ed è ancora giovane e ricciuto, dai tratti idealizzati; poi lo troviamo le stesse sulla fronte; relegate in un angolo, senza gregge, introdotta più per esigenze compositive (fare da pendant a End. che dorme al lato opposto) che per convalidare nuova sensibilità ancora spiritualmente vicina alla statuetta della Sala degli Animali; con questa sua presenza mezza mitologica, mezza reale, pare dorma per non disturbare la scena che si svolge intorno a lui, quasi sentendosi ancora un intruso. Ma sul sarc. di COPENHAGEN (R. III, 49), un po' più tardi, ecco il vero pastore (ma ancor giovane) con tuniche rustiche a maniche corte intento ad accarezzare il suo cane, disinteressandosi completamente di quanto gli succede intorno. Ben presto la scena pastorale acquista (il pastore si precisa nei tipi vecchio, calvo e barbuto) terreno ed arriva ad occupare quasi metà della fronte, si complica anche talvolta con un secondo pastore in peso non chiaro, e con un bambino che gioca, e un ragazzo con anfora. I più begli esemplari sono quelli di Tarquinius (R. III, 51), Deria Pamphili (R. III, 58), Capitoline-Stanza Faune (R. III, 61), Mantova (R. III, 62) in cui quasi abbraccia pel collo un ariete, Leuvre (R. III, 65), Leuvre (R. III, 72), Deria (R. III, 77), Pal. Berghese (man. in nel Robert) ecc.. Spesso il gregge è completo, pecore caprine, distribuite in tre piani sovrapposti, sul Leuvre 72 le pecore occupano, sparse dappertutto tutta la fronte. In questi esemplari la scena pastorale non è fusa con il resto dell

della rappresentazione, ma occupa molto e poco spazio, sta a sé, indisturbata dal movimento che la circonda. Il pastore è troppo assorto in quelle che fa per lasciarsi distrarre; trepidamente si direbbe dell'importanza della sua occupazione e mai alza gli occhi a vedere; talora persino volta le spalle alla scena principale (Capitolio, Louvre), e è immerso nei suoi pensieri sostenendo la testa con la mano, e guarda distratamente quasi cosa che non le tocchi. (Louvre, R. III, 72), e tristissimamente affonda il mento nella palma della mano (Berghese R. III, 72). Questa distrazione costante ha il nuovo motivo pastorale e il mitologico mi pare stia indicare un mutamento spirituale per cui non ci si sente più come per l'innanzi di fendere i due elementi, per ottenerne effetti idillici e idealizzati, troppo è ormai l'interesse che la vita finalmente ha assunto in quanto tale, con la sua esigenza di verisimiglianza, di verità, di genuinità. Ed è tanto più significativa il fatto quanto proprie il motivo è inserito in quelle mitologie, al xx che mentre in altri tempi si sarebbe completamente assimilate ad esse, ora resiste a tal segno, mantenendo la sua indipendenza assoluta, non solo, ma dopo i timidi inizi, diventa sempre più solida e definitiva. E si moltiplicano i particolari celti dal vero, gli arieti che cozzano, i cani che accorrono, le pecore che brucano, le capre che si alzano sulle zampe per mangiare le foglie degli alberi, il cane che alza la zampa anteriore per richiamare l'attenzione del padrone ecc. Certo gli scultori lavorano ancora in parte all'antica, hanno ancora nella mente nobili modelli, i pastori se sono belli ricordano certi ideali ritratti greci, se sono brutti ricordano il tipo di Socrate, le loro forme vogliono essere ancora plastiche, piene, nell'esecuzione insomma (a parte la Staffelung e il trapane) non si differenziano quasi dai personaggi mitologici che stanno accanto, come invece si dif-

ferenziane nella concezioni generale. Ma la cura amorosa con cui si insiste sulla loro espressione raccolta e intesa e la insistenza con cui il pastore dà da mangiare, scarezza il cane e addirittura abbraccia pel collo l'ariete, curvandosi in avanti tutte concentrate in questo gesto d'affettuosa serietà, la malinconia di certe pose, l'isolamento che si crea intorno alla scena, indicano come sulla fine del II° secolo già maturasse la vasta crisi delle spirite romane, e come già infermasse da sé l'espressione artistica, rendendola sentimentale e pensosa, per meglio manifestarsi poi nelle figurazioni della II° metà del III° secolo, come cercheremo di vedere.

+ + +

Su questi sarcofagi gli scultori romani hanno ormai mostrate di sapere interpretare in maniera originale un soggetto nuovo che lentamente è venute presentandosi alla loro fantasia; e altri analoghi si vanno moltiplicando, specie la scena di vendemmia, pigiatura, raccolta di frutti e olive, sui cap. da sarc. e sulla fronte specie dei sarc. per bambini (sarc. a Pal. Venezia, al Laterano, alle Terme, cap. Chiaramenti, Urna al Laterano, frammen. Praetestate, sarc. di Auletta) di trasporti su carri (Chiaram. Lat. Terme ecc.), di mietitura (cap. alle Terme, cap. alle Terme con vendemmia e mietitura, lato di sarc. ai Conservatori, sarc. da Auletta) dove il fatto che a lavorare figurine degli ereti non basta più a render mitologico (il che spesso aveva voluto dire anche volgare l'espressione a effetti solo decorativi e idealizzatori e calligrafici e d'arabesco) il soggetto, ma questo viene presentato diligentemente scomposto nei suoi elementi, ^{con} ~~si~~ cui tutte si vuol dire di quella operazione, dal principio alla fine rappresentando insomma quel dato lavoro come avviene nella realtà all'interno delle fattorie, nei campi dei contadini. E infatti nelle scene di vendemmia e di raccolta e' è quelle che sale la scala col canestro ancor vuoto,

quelle che in cima alla scala sta spiacciando il grappolà, quelle che scende e passa il canestro pieno a un'altre di sette, quelle che si china a terra a raccogliere qualcosa, quelle che porta sulle spalle il canestro, quelle che lo versa nel tino, dove due altri e tre, tenendosi per mano, in varie e graziose movimente di danza pigliano i grossi grappoli. E nelle scene di mietitura l'esempio della colonna trniana in qualche modo ha giovato: e tre scene era gli atteggiamenti fondamentali: quelle che sta falciando, quelle che lega il fascio di spighe, quelle che se lo carica sulle spalle e si allontana. Le scale sono appoggiate agli alberi vendemmianti, gli alberi sono alberi e non velute e rabeschi. Un esempio comprensivo può esser dato dal sarcofago da Auletta a Napoli, dove (oltre la vendemmia e la mietitura), anzi, la scena della raccolta delle olive è compiuta da tre figure con abiti curiosi, gambali, tunica corta, mantelle, cappuccio, significando così che l'operazione avviene d'inverno. Tutte le scene della fermiccola di Ereti intenti a qualche cosa.

+ + +

Non resta che accennare ai mosaici africani e a certe pitture delle Catacombe, per avvicinarci definitivamente alle figurazioni che ci interessano.

I mosaici africani cronologicamente sono precedenti al III^o secolo, ma lo spirito che li informa (probabilmente per un complesso di cause inerenti al fatto di essere rimasti estranei ai processi culturali dell'Occidente) è vicino a quello che si è andato poco a poco individuando: non il mito, ma talvolta un certo simbolismo, e in specie quello delle stagioni, va insieme alla rappresentazione veridica dei lavori campestri. Come avviene nel già menzionato Calendario di S. Raman en Gal (Reinach, Rép. p. 223) e nel mosaico di Tusi, dove accanto ad ognuna delle quattro stagioni è rapprese

tata una figura con gli attributi corrispondenti (uomo in atto di seminare, ragazze con ceste di rîee, uomo che coglie spighe con ceste d' uva). I mosaici di Eliten danno un quadro completo del lavoro nelle Ville africane (v. quelle già citate) soprattutto agricoltura e caseificio, e sono un unicum per questa loro fedeltà e precisione nella "pittura" romana, ben diversi e più attraenti che non quelle pitture pompeiane che si possono loro avvicinare e i mosaici egittizzanti. Il mosaico di Uthina è un più vasto compendio, perchè accanto all' aratura, c' è il pastore col gregge e unadivertente caccia alla leonessa, scene accorate con ^{bel} gustate e compositiva armonia/ Ne mosaico di Cartagine a Tunisi ritornano le quattro stagioni con vicine le operazioni pertinenti, in più la partenzamp per la caccia, in basso i padroni che ricevono le primizie con signorile e bellissima dignità. " Non v' è testimonianza più eloquente del carattere rurale della vita nel mondo antico " (Rostovzev). Ed è interessante vedere come proprio in queste opere provinciali (e non solo d' Africa ^(I)) dove più nakschiattamente, e senza inframmettenze mitologiche e idilliche, frutto di civiltà più intellettualmente raffinate, si esprime questo carattere rurale, proprio in esse questo carattere rurale non vada quasi mai scompagnate dalle allusioni al destino e all' età dell' uomo (corrispondenti alle quattro stagioni), al continuo nascere e al morire delle cose ecc. n : essa è proprio di chi veramente vive per la terra e lavora la terra levare spesso l' occhio al cielo (v. le figurazioni delle zodiache) e il suo lavoro duro ed alterno considerare come parte viva del destino proprio, inscindibile dalla legge che regola il mondo. Proprio come insegna dalla sua lapide lo

(I)(nel testo:) ma nelle altre provincie agricole Gallia, Spagna, Britannia ;:..

agricoltore africano. Ed è anche per questo che i mosaici africani sono sparsi e artisticamente risolti.

+ + +

Anche nelle pitture delle Catacombe (Wilpert, La pittura delle Catacombe 1903) dalla fine del II° secolo a tutto il IV° sec. compaiono gruppi pastorali, come presepe e sviluppo della più antica figura del Buon Pastore. E anche qui l'ispirazione simbolica (il gregge è la Chiesa, la comunità dei fedeli che ubbidiscono al loro spirituale pastore Cristo) non ne altera il carattere rustico (W. Pitt. Cat. tav. 51,2), tanto più che anche nell'ispirazione queste scene non vogliono alludere all'oltretomba, bensì esprimono l'orgoglio del defunto di essere stato in questa vita discepolo del Pastore (Wilpert), da cui il defunto spera, per i suoi meriti terreni, di ottenere la vita eterna. Compare in generale il pastore in piedi, ora in esemide ora tunica ora con alifula e calzari, appoggiato al bastone e syriax, alberi, pecore che pascolano e siedono e; alcune volte di lui il muso come sull'arcesolie di S. Giuseppe in S. Callisto (Wilpert, t. 121, 1), Galleria presso S. Pietro e Marcellino (tav. 147), Cripta di S. Emereziano nel Cemeterium Maius (t. 178, 1), arcesolie a Pretestato (178, 3), S. Callisto (t. 112, 1), anche il pastore che munge in S. Pietro e Marcellino (t. 93) e S. Demitilla (t. 117, 1), talvolta il gregge è solo (t. 31, 1 - 97, 1 - 206); talvolta compare la capanna (Demitilla, t. 6, # 2), anche la mietitura, la vendemmia, la raccolta delle ulive, dei fiori (le quattro stagioni antiche anche qui) a Pretestato nella ^(t. 32-34) stessa vivacità e varietà e attenzione ai particolari che si è notata sui sarcofagi romani; più notevole mi pare infine la pittura nelle catac. di S. Demitilla (t. 121), in cui al centro siede un pastore con syriax e pedum cui appoggia

il braccio sinistre, cinque pecore, un ariste e un becco dalle lunghe corna gli stanno accanto; due alberi come sui sarcofagi concludono la scena alle due estremità, sullo sfondo la curva ondulata di quattro menti, tiene insieme la scena si svolge per il lungo e le esaspera spazialità, calma, riposa, in cui con piacevolezza decorativa si supera l'immediatezza della notazione. Ma in generale queste figurazioni non arrivano a quella definizione nei particolari, a quella canonicità che sarà propria dei sarcofagi, e più che scene complete sono in generale tendi e piccoli fregi, scene che richiedevano le esigenze delle spazialità: ma è importante vedere come l'unicità delle arti cristocristiane adoperasse quei motivi medesimi che la pagana andava contemporaneamente adottando, e li adoperasse con uno spirito (speranza in un' eternità) che sarà lo stesso che ispirerà le figurazioni pagane, così "realistiche" e insieme allusive. Giunti a queste punti, dopo avere cioè seguite per sommi capi la storia di questi motivi e cercate di individuarne la nota specifica ed avere per di più, indirettamente accennate a una generica e suggestiva coincidenza tra spirito cristiano e pagano; conviene entrare direttamente nell' argomento che ci interessa e cercare di chiarire e definire il carattere delle nostre figurazioni.

+ + +

I monumenti che qui interessano sono soprattutto rilievi: in cui anche per ragioni tecniche (quali ad es. la resistenza opposta dalla materia alla elaborazione) il motivo venne stabilizzandosi, sì che si può seguirne meglio la storia, e meglio apprezzare le di per sé non rilevanti modifiche che il tempo e le diverse officine vi andavano introducendo. Appartengono all'ultimo trentennio del III° secolo e primi del IV°. I più importanti di essi sono:

- I) tre rilievi provinciali (Magenza, Augsburg, Sulmona)
- II) i fianchi di tre sarcofagi (S. Callisto, Terme, Later. 77)
- III) i sarcofagi (Terme da Via Imper., Later. 150, Farnese, Catac. di S. Demetilla, Villa Deria, Musee di S. Callisto, S. S. Maria in Trastevere, di Valeriano in Laterano, Musee di Philippeville, Loggia Musee Pio Clementine)
- IV) coperchi, tra cui più important nel Giardino del Palazzo dei Conservatori; Kaiser Friedrich Museum- Terme- Tomba dei Panerazi- Due nelle Catacombe di Pretestato.
- V) immagini sotto il elipee dei sarcofagi (di cui la più importante è quella di Baebia Hermophile alla Terme)
Del soggetto si è detto a pag.

(Per l' esame tipologico e stilistico di essi v. la seconda parte e la cartella delle Tavole.)

archiviocederna.it

In essi il lavoro umano, nei suoi molteplici aspetti, si è detto, in quante lavoro e vita rustica, in quante dure e quotidiane, esente da trasformazioni mitologiche e allegoriche, ma non dalle allusioni a tutta la vita e al destino dell' uomo secondo le speranze dell' iscrizione e delle georgiche, ha finalmente trovato la sua adeguata e inconfondibile espressione. Perché è avvenute ciò? Perché proprio in queste secoli? Le ragioni possono essere molte e nessuna, e sono inscindibili, morali, sociali, artistiche.

Risentiamo Virgilio :

O Fortunatos nimium sua si bona norint
Agricolae, quibus ipsa, procul discordibus armis,
Fundit humo vietum iustissima Tellus!

.....

Gli agricoltori sembra che era abbia finalmente e compiutamente conosciute i loro beni. In un tempo essi agitate tra i rivel-

gimenti politici, religiosi, filosofici, economici, la terra e il lavoro che essa richiede per fruttificare sono riconosciuti più che mai come l' unica fonte costante e sicura di ricchezza e tranquillità; è passate il tempo in cui queste potevano essere garantite dalle imprese militari, dalle quali ("precul discordibus armis") diventate era soltanto strage e guerra civile, " Dio ce ne scampi per sempre" pare esclamazione; malinconici pastori dei nostri sare. La terra come sostitutrice unica dell' uomo e insieme come garanzia di pace spirituale nei "latis etia fundis" acquista un' attrattiva singolare e prepotente sugli animi : nel terzo secolo si manifestano di queiritermi alla terra che la storia ben conosce? Di qui passare a fare l' apoteosi del lavoro umano il passo è breve : l' iscrizione africana del III° secolo è appunto la più bella apoteosi che se ne sia mai fatta, in quanto è espressione di cosa vissuta e sofferta e non esercitazione retorica. E gli si assegnano volentieri funzioni di rinnovamento integrali dell' uomo, si vede in esse veramente il paradigma della perfetta attività e vi si trovano anche ragioni spirituali superiori alla nostra vita quotidiana quasi di garanzia e pegno di sopravvivenza alla morte , quella sopravvivenza alla morte che è l' aspirazione centrale del terzo secolo : sì che ora ad alludere ad essa non saranno più sui sare. e le stele funebri gli Eroti masti o i leoni feroci, o Amore e Psiche, o Tritoni e Nereidi, o la farfalla dalle ali spiegate, o i geni delle quattro stagioni, o le operazioni di Prometeo, o il sole e la luna, bensì il pastore tra il suo gregge, tra il sempre eguale

ripetersi dei lavori alla campagna.

È ancora : in un periodo di tanta insicurezza, tra tanto imper-
versare di rivoluzioni e il tramontare dei tradizionali miti
e valori, il lavoro umano si offre come l' unica costante che
non muterà mai permutare di secoli, come cosa uguale dalle o-
rigini e che sempre uguale resterà, quindi non soltanto come
dignità e dovere che esigono una ricompensa nella sopravviven-
za, ma anche come l' immagine stessa dell' eternità. Siamo co-
si agli antipodi della concezione ellenistica quale si è ap-
parsa in quei pochi monumenti sui si è accennato : in cui la
vita dei campi presentava soltanto il suo lato per così dire
negativo, ossia di salutare contrasto con la vita della città,
come l' angolo di tranquillità e di benefica ignoranza delle
cure del cittadino e del politico e del dotto, prestandosi
quindi alla trasfigurazione idillica o arcadica o frivola
(come altrimenti frivola e arcadica ritornerà per es. la co-
siddetta " art de bergerie" nelle miniature francesi o sugli
arazzi fiamminghi del primo rinascimento). Al contrario sarà
questa ispirazione romana del III° sec. che ritroveremo nelle
analoghe rappresentazioni medioevali. Ed è appunto su questo
terreno, così umano e prosaico e insieme così spirituale, che
si opera la congiunzione facile e naturale nel campo dell'e-
spressione artistica tra l' ispirazione pagana e quella cristi-
ana : l' Orante (l' aspirazione all' eternità) sta accanto
all' immagine dell' eternità (il lavoro della terra) (Tor
Sapienza) per passare poi al centro dell'ascena e diventare
così l' "anima salvata" nel paradiso (sarc. di Pal. Farne-
se). Su questi modesti , ma di grande importanza storica, ri-
lievi possiamo assistere a un momento di quel gigantesco feno-
meno che per l' incontro tra il mondo pagano e quello
cristiano, incontro che qui avviene completo da non poterne
distinguere il punto di sutura, nella comune aspirazione al-

all' eternità, nella comune comprensione per l' anonima fatica dell' uomo umile e povero, nella comune ricerca di una pace duratura, nella comune cosciente accettazione di un destino di fatica e dolore. L' ispirazione cristiana non ha avuto bisogno di mutare nulla in quelle rappresentazioni pagane, e che per quanto s' è detto, già contenevano in potenza tutto quanto il rinnovamento cristiano portava con sé.

+ + +

Arte popolare è stata chiamata questa (Gerke) e io credo che si possa accettare il termine solo se vediamo in essa la espressione di una volontà artistica più vasta, che promana da una più socialmente diffuso desiderio d' arte, che interpreta le fantasie di una più vasta società d' uomini, che non avesse fatto prima l' arte ufficiale tra il I° e il II° sec. (Perchè se si vuole intendere arte popolare come diretta operazione di anonimi e indistinti dilettanti, allora bisogna rifiutare il termine e ricordare come queste figurazioni siano opere tutte di officine specializzate, di abili artefici, e la costanza dei motivi e la cautela nelle modifiche e il rispetto delle tradizioni stanno a dimostrarlo.)

Nel primo senso il termine può forse essere accettabile, e penso che in quel rappresentare con tanta serietà e impegno morale le operazioni di povera gente quali contadini e pastori ci sia da ravvisare un sintomo di quella crisi che fu anche economica. Intendo dire che tutta quella massa di proletari e servi della gleba che venna estendendosi in quel tempo non potè influire in qualche modo sull' arte : e se non si può sostenere , senza sforzare le cose, che il contadino e il lavoratore della terra riuscì allora a farsi seppellire sotto una stele che lo rappresentasse intento alle sue occupazioni (perchè steli e sarcofagi dovettero sempre essere

accessibili solo a gente di un certo senso; e se le più antiche steli del Bovaro _____ di Bruxelles (1) e del "peusarius" Lucundàs di Magonza (2) e del "suarius" di Bologna (3) non devono trarci in inganno a questo riguardo), si può ben dire come la crisi spirituale aumentava il valore morale della terra, così l'inflazione monetaria ne aumentava enormemente quello economico, sì che alla terra e ai suoi lavori si riguardò con più amore e apprensione; e chi poteva anzi forse seppellire in un sarc. decorato con pastori e gregge e lavoro dei campi, o con mietitori che avevano mietuto le sue messi (sarc. di A.C. Valeriano). Lo stile più modesto di questi rilievi (dopo tanta arte "ufficiale") corrisponde a un nuovo gusto più diffuso, segno di un più facile incontro tra arte e pubblico.

archivio.cederna.it

I nostri rilievi hanno un loro carattere inconfondibile: nè possono essere, come si usa, qualificati semplicemente "realistici"; in essi l'urgenza sentimentale e lirica si fa prepotente e forza le forme, i volti, sembra corrodere il marmo nell'insistenza delle trapanature; l'arte romana del III° sec. dà qui il meglio di sé stessa, l'animo romano più vero o almeno più vicino a noi trova in essi una compiutissima espressione.

Il termine "realismo" è in questo caso tanto falso che l'arte cristiana (ispirata indiscutibilmente a concetti "idealistici" quanto quelli della cosiddetta "idealizzatrice" arte

(1) Cumont Catalogue du Musée du Cinquantenaire, n. 70

(2) Espérandieu VII, n. 5824.

(3) Bologna, Museo Cairo.

greca) si inserisce qui completamente in quella romana e ne prende le forme; tanto falso che gran parte della scultura romanica e gotica in Italia sembra ispirarsi direttamente da questa romana, e nessuno l' ha mai qualificata solamente di "realistica".

Pregiudizio e consuetudine hanno fatto sì che da noi mai si siano considerati seriamente i nostri rilievi, che solo studiosi stranieri (il Rodenwaldt, la Guetschow, il Gerke il cui libro mi pare sia un approfondimento geniale del problema) hanno fatto centro del loro interesse. Ma quello che importa notare è che l' arte romana ha raggiunto quello speciale stato di grazia per cui, come raramente le era accaduto prima, un contenuto nuovo ~~ha trovato finalmente~~^{si è visto} vissuto, sofferto, amato (dopo tanti miti stranieri) ha trovato il suo stile perfettamente adatto e che risulta l' opposto salutare di tanta arte precedente ufficiale, ibrida e insipida. E questo contenuto è per così dire "completo" : non solo il lavoro dell' uomo sulla terra, ma insieme il riposo dal lavoro, la "secura quies et necesse pellere vita", la coscienza a posto di chi ha lavorato. Non il lavoro maledizione da travertire o sfuggire arcadicamente; sui nostri rilievi la pena è vinta, e su di essa è stata conquistata una quiete solenne, contemplativa e meditativa : il che, artisticamente, vuol dire che il dato realistico è felicemente superato in un' atmosfera di "letizia" che è solamente lirica, immagine di eternità e prefigurazione di paradiso che tende all' astrazione. Superamento e composizione di contrasti tanto più significativi quanto più carica di passione è l' anima : e uno sguardo ai particolari dei nostri ~~suoi~~ rilievi è un impressionante documento di quella " passio humana " che in quel tempo sforzò l' arte a effetti assolutamente nuovi. E' il debso e profondo colloquio filosofico che sta sotto a

scene, è quell' espressione assorta e dolorosa degli ~~essex~~ intenti personaggi dei sare. "filosofici" e con le Muse; ed è addirittura riscontrabile il passaggio dal tipo del filosofo o dotto o magister che sia, alla sua ultima trasformazione nel pastore: è una pittura di un arcosolio della Catae. di Pretestato (WS. 178, 3) in cui accanto al pastore che si appoggia con la sinistra al pedum, tenendo nella d. la sirin-ga, mentre unapeora solleva il muso verso di lui, è visibile a terra lo serinium o capsella o bibliotheca con dentro i vo-lumina: in mezzo si alza la voce monogrammatica (il " Pastor Magister ". Il carattere non solo fisico ma ^{completamente} spirituale della vita rustica, la sua garanzia di umanadignità anzi di eternità, se ancora ed fossero dubbi trova qui tangibile una chia-rissima simbolica rappresentazione. Trapasso insensibile e riscontrabile. Si è visto la figura sul fianco del sare. del-le Niobidi; ecco poi la stupenda figura di vecchio che si tor-menta il mento con le uggie sul sare. "filosofico" al Latera-no (WS. 43), appoggiandosi a un pilastro e incrociando le gambe, che continua nel portico che sembra mordersi le unghie nella lastra appena incisa nelle Catae. di S. Domitilla, e nel rilievo a Villa Albani in cui il pastore, lo sguardo leg-germente alzato, ripete l' atteggiamento della Musa Polimnia. La passio humana si esprime ovunque. Il pastore in piedi muta posa continuamente (almeno una trentina di pose sono riscon-trabili, quando sarebbe stato comodo riprodurre sempre la più stereotipa) quasi in cerca di uno stabile "ubi coexistam" e occupa talvolta interamente i fianchi dei sare. consapevole della sua importanza, con lo sguardo fisso avanti, o abbandonato in basso (ora la guancia ora la nuca nella mano) assorto e triste o voltando via la testa distratto dietro qualcosa che gli sfugge, ora si appoggia curvo al bastone (Napoli) scrutando nel vuoto, ora pare impossibile che si regga (Lat. 142) ora si risuote e distacca una mano per carezzare la

la pecora o; per nutrire il cane (. . .)
ora in posa rilassata pare rassegnato al volgere delle cose
(Pal. Farnese), ora appoggia il mento sulle due mani che
tengono la cima del bastone con sguardo intensissimó e come
desideroso (WS. . .), ora si comprime la pálna contro
la guancia (WS. . .), ora alza una mano meccanicamente
per gettare un sasso a un cane (S. Callisto), ora l' alzain-
vece in un gesto deprecatorio e dolente (Lat. 77) ora nobil-
mente sta eretto e distacca dal corpo il bastone su cui posa
le mani (. . .). Il pastore seduto è ancora piú
inquieto nell' apparente calma : se dorme profondamente sui
primi sarci. End. o dorme appoggiato al pedum in posizione
provvisoria il mento sulla mano (Domitilla), mentre le pe-
core invano gli si accostano, ora melancónicamente affonda
il mento nella palma (v. Borghese), ora in posizione quasi
impossibile gira vivacemente indietro la testa o guarda per
aria (. . .) ora si volge come trasognato
(S. Medard, Doria). Ora invece parla veramente al suo cane
che gli sguscia di tra le gambe (Trastevere), ora ascolta
cantare un uccello sopra la capanna (. . .), ora men-
tre col falchetto sta sgróssando un ramo, s' interrompe e sospo
volge la testa verso lo spettatore (Arias). Quando munge
sembra che compia l' operazione piú difficile e importante,
seriissimó, attento, la pecora resta rigida colle zampe poste-
riori alzate (Terme), ora invece sembra compiere un' opera-
zione meccanica che non lo distrae dai suoi pensieri (. . .).
) . Ma dove questo elima cosí profondamente sentimen-
tale tocca l' apice è nel tipo del pastore che carezza il ca-
ne o la pecora e gli dà qualcosa da mangiare : è motivo tanto
frequente e tanto insistito che può essere preso ad emblema
di tutta una disposizione spirituale : è la scena preferita
anche sui sarci. End; e che diventerà poi una specie di leitmo-
tiv. Sentimento che, si badi, è risolto severamente coi soli
mezzi stilistici, ossia da quello schema triangolare dominato da

dalla linea ad arco schiena-gambe del pastore, linea che sforza l'anatomia e che nel suo arco faticoso sembra contenere un immenso affetto che scende lentamente verso la bestia attraverso il braccio semipiegato: ecco come un'arte modesta ha saputo trovare un'espressione perfetta e severa sì da assumere una vera artistica dignità, di un contenuto di per sé pieno di pericoli, di frammentismo e di leziosaggine e retorica. (Callisto - Chiaram. Terme - Hermophile). Anche da qui (da quest'intensità dell'espressione, dal partecipare di tutto il corpo al gesto, dall'insistenza su un motivo così umile) si può vedere come allora profondamente si risentisse il valore dei sentimenti intimi e sicuri, come si cercasse di ricostruirsi un mondo spirituale inviolabile dal disordine e dalle vicende eterne. Sommessamente in questo senso sono anche le scene di Feierabend in cui vediamo l'uomo dopo il lavoro ricevere un piatto di frutta da un colono e poi semidraiato osservare una donna dondolare sulle ginocchia il bambino. Oppure in vediamo il pastore dormitante disteso quel sonno che è anche "imago mortis" (Albani, Conservatori la testa protetta dal braccio piegato o infine accorrere festante incontro alle sue pecore (Ostia o giacere come un sereno dio fluviale (C.S. Teut.). Sembrano sorridere dimessamente i giovani che sul Later. 150 zappano, mungono o spingono il carro, attenti al loro lavoro e insieme volgenti leggermente la faccia verso lo spettatore, come pure fanno ma seri e assorti, i pastori del sare. da V. Imper. (Terme) dove è così suggestivo il contrasto tra l'ascena calma ferma illuminata da una luce chiara costante veramente paradisiaca e i leoni che ferocemente sbranano il cervo quasi a memento dell'insidia continua a quella pace raggiunta; son tutte pervase da un desi-

derio di tranquillità le forme che si torcono inquiete e faticosamente in un forte contrasto di luce e ombra cercando di sforzare quelle linee orizzontali che le tengono imprigionate, rotte finalmente al centro dalla grande figura del Buon Pastore, sul sare. a Villa Doria; respira la pena e la continuità e la ripetibilità del lavoro il sare. di. A.O. Valeriano, che però colla sua presenza campeggiante col suo antico gesto (analoga nella sua funzione espressiva al Buon Pastore precedente) pare come un direttore di cori alternare la fatica al riposo. Sembrano unaripetute interrogazione alle stelle quelle ^{teste} volte al cielo, non solo del pastore ma anche della pecora e dei buoi, sul framm. di copereghio al Chiaramonti; i corpi di uomini e animali si distendono fisicamente a loro agio e respirano la fresca ombra delle fronde nel cop. ai Conservatori; nella lastra in T. astevere i tre pastori si ascoltano e si interrogano, irregolarmente distribuiti come se fossero pronti a muoversi e a formare di nuovo gruppo; come agitato da un vento impetuoso è il contadino che accompagna il carro dei buoi sotto il elipeo del sare. Propaganda Fide. E si potrebbe continuare a non più finire.

+ + +

Il lavoro umano si è imposto in quanto tale, è diventato oggetto di amore perchè proprio nella sua umiltà, nei suoi elementi empirici di fatica e riposo si sono trovate delle ragioni più generali e valide : ed ecco il bisogno naturale di esprimerlo figurativamente così come si svolge in realtà, secondo una visione comune e comprensibile da tutti immediatamente, in cui tutti riconoscano sé e le proprie opere quotidiane. Ma quelle ragioni più generali e più valide che si sono scoperte nella sua prosaicità, la sua dignità, la sua sicurezza, la sua privilegiata condizione rispetto all' instabilità di tutte le altre cose umane

emanano da uno stato d' animo inquieto e appassionato : eccolo come s' è visto diventare garanzia di sopravvivenza, simbolo di eternità per cui è possibile conquistare una tranquillità spirituale, almeno assicurare un proprio mondo di più intimi affetti protetto dagli urti esterni.

Per queste ragioni morali non si può sfuggirlo nell' idillio o travestirlo ottimisticamente relegandolo nel mondo dei semidei ma l' unica cosa è, una volta accettato in pieno, anzi fatta-
ne praticamente l' apologia) esprimerlo in quella maniera veridica e insieme così lirica che si è visto e quell' ispirazione esigeva. Che poi attraverso a quell' interpretazione così

spirituale del tema agreste si manifestasse nell' arte tutto il mondo lirico del sentimento e della passione umani era cosa logica, in un tempo a questo così propizio. Così i nostri contadini e pastori non sono della gratuite invenzioni o svaghi dilettanteschi, ma sembrano, anche quando si muovono e lavorano e si curvano per la fatica rientrare in sé stessi e ascoltare una voce più profonda, nei loro gesti ubbidire a una più composta misura, nella loro disposizione secondare una nuova seppur ancora fragile armonia quasi che in quei passi boschi e prati torni a poco a poco arisunare una musica, assopitrice dei contrasti del secolo che in loro lentamente si vanno componendo : nei loro volti si riflettono volta a volta nelle più varie sfumature il dubbio l' inquietudine lo smarrimento la pena, la trepidazione per un più intimo mondo d' affetti, un desiderio prepotente di una pace interiore da cui finalmente poter esclamare :

Felix qui potuit rerum cognoscere causas

Atque metus omnes et inexorabile fatum

Subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari !

Sul sarc. della Scuola Francese, S. Callisto; S. Domitilla la musica del nuovo Orfeo ha raggiunto pienamente il suo effetto.

+ + +

Sentimenti, affetti, passioni, come non mai nell' arte romana, presenti in questo secolo : il che non vuol dire che si è saputo sapientemente scaglierne dalla realtà, che si è trasformata la visione comune secondo la propria visione personale, che la si è organizzata secondo un proprio metro, che, quindi si è fatta opera d' arte. Ora nell' avere saputo fondere insieme un' attitudine "realistica", un amore alle cose, al lavoro come in realtà lo pratichiamo e soffriamo e l' interpretazione di esso in senso unicamente spirituale, per cui il più schietto realismo va perfettamente ~~si fonde~~ insieme alla più misurata delle allegorie senza soluzione di continuità nell' aver fuso l' ispirazione pagana con quella cristiana e nell' essere arrivati ad una zona fondamentalmente ¹ peccata, in questo sta l' originalità morale delle nostre rappresentazioni. A questa naturalmente corrisponde l' originalità espressiva per la quale si può dire che nell' avere accordate così felicemente le esigenze della visione comune con quelle dell' interpretazione sentimentale e spirituale, e nell' aver saputo così cautamente sforzare la visione comune prestandole aspetti affatto lirici, trasformando stilisticamente il dato pratico; e insieme nell' aver risolto tutto ciò in un' inconfondibile e sicura espressione di equilibrio raggiunto, si da lasciare alla fantasia dell' osservatore tutte le possibilità di supposizioni ed integrazioni, in questo, in questa unità perfetta di due cose distinte, sta la originalità espressiva di queste opere e il segno della loro superiore, se pur in senso assoluto modesta, qualità artistica.

+ + +

Un equilibrio così raro, poggiante su tanto fragili e profonde premesse, non poteva reggersi a lungo : se per mezzo secolo an-

ora sui coperehi si mantengono le nostre rappresentazioni con lo spirito che abbiamo visto, dopo la metà del IV° sec. l'ispirazione cristiana è prepotente ed esclusiva e muta decisamente il loro volto.

Il giovane pastore diventa S. Giuseppe accanto alla greppia, il vecchio pastore diventa Abramo sacrificante, o S. Pietro pastore con la pecora sulle spalle, il pastore seduto che carezza la pecora diventa il Cristo misericordioso (Conserv. WS. 32,4), il pastore appoggiato cede il campo alla sempre più frequente figura del B. Pastore con pecora sulle spalle, o in quello seduto al centro di unafila a d. di pecore a s. di montoni, i salvati e i reprob, in cui tende la mano con gesto accogliente (cop. Stroganoff). La più antica figurazione della sacra famiglia è nel piccolo rilievo di _____, dove accanto al gruppo della Madre e bambino, sta S. Giuseppe con pedum, e la stessa capanna (mapale) dei nostri sare. in cui (altro motivo frequente) entra una pecora. Il pastore recumbente diventa Giona disteso sotto le zucche (Endimione-pastore-Giona e sembra di rivedere una pallida immagine di raccolta di frutta in Adamo ed Eva che colgono il pomo dall'albero proibito; o dei putti pigianti nei tre giovani nella fornace.

Sempre più frequente diventa il simbolismo del B. Pastore in mezzo al gregge dei fedeli (v. Later. II8 es. ecc.), fino a che le pecore restano sole e bastano asé stesse (cop. teodosiano di Arles WS. 55, I). ^{Perdura} ~~ancora~~ ancora per poco la scena di caccia su una metà dei cop., rivivono le quattro stagioni, ritorna il mietitore in mezzo al grano tra i miracoli di Cristo, invece sul lato d. del cop. del sare. al Museo Terme (WS. 127, 2) del tardo IV° o V° sec. i motivi sono ancora chiaramente riconoscibili; S. Giuseppe come pastore con pedum e gambe incrociate, un putto chemiete, uno con cesto che sale una scala appoggiata a una pergola. I nostri motivi vengono ormai impiegati

esclusivamente con ufficio simbolico, ossia come l'immagine di cose per la nuova fede soprannaturali, la Chiesa, la Grazia, le buone opere, il paradiso, l'Eucaristia ecc. e perdono a poco a poco la loro qualità di rappresentazioni, tendendo alla decorazione, all'arabesco, all'immutabile, all'astratto. Perché un nuovo contenuto esige ora la sua espressione artistica: le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, e non è più come per lo innanzi il lavoro umano ad accentrare l'interesse: come già nel mondo greco-romano la mitologia rendeva impossibile la rappresentazione veridica della vita rustica e la volgeva all'idillio così ora la mitologia biblica la volge all'allegoria e al simbolismo: l'equilibrio raggiunto nel periodo tetrarchico non può più ripetersi.

Se incerto ancora tra la scena pastorale e l'allegorico arabesco è il sarc. nella Cattedrale di _____, il cop. a Pretestato è un chiaro segno della nuova sensibilità, con quel rilievo che si stacca e i profili che si irrigidiscono, quelle forme fisse e ritagliate, gli alberi che diventano nicchie e tendono le loro fronde a formare nicchia isolata.

Più manifesta è la tendenza nel sarc. di S. Costanza cui le proporzioni colossali tolgono qualunque attrattiva: niente di più stonato che ingigantire quella scena di putti vendemmiatori, privandola così di ogni grazia e sapore. Ma la stessa scena ritorna, diversamente intesa, su tre altri monumenti della seconda metà del IV° secolo: il sarc. I91 A al Laterano, i fianchi del sarc. di Giunio Basso, il mosaico del soffitto del Mausoleo di S. Costanza.

Il sarc. di Giunio Basso (MS. 271) è un unicum, che respira l'aria di un rinato spirito classico: gli eroti vendemmiatori e mietitori sui suoi fianchi sono i più belli artisticamente che si siano mai veduti: quello che d'allegorico possono avere nel pensiero che li ispira, è praticamente annullato dal

dal rendimento complessivo. Mietono come insegna la colonna traiana, quello chefalcaia, chellega, che porta via il manipolo colgono grappoli, riempiono cesti, li portano sulla spalla, li caricano sul carro di buoi, li versano nel timo, pigliano la uva. Nei loro volti infantili è la stessa espressione chesi è vista nei pastori e contadini dei nostri sare. ; forse i loro movimenti sono troppo cadenzati, le loro pose troppo bene disposte, traspare un certo amore per la bella calligrafia che tradisce un più completo superamento del dato naturalistico in uno spirito più placato e elegante, ma i loro corpi nudi si s_uono sotto la luce che li avvolge, sotto quelle pergole semplificate ma che col loro limpido chiaroscuro sembrano più vere di quelle in natura.

Incerti invece tra la pura decorazione e il racconto sono i fianchi del I91 A Lat. (che sembrano ripetere in tono tanto minore i fianchi del sare. di Giunio Basso) mistitura vendemmia raccolta e trasporto delle olive su carro) mentre invece la fronte (Vendemmia) è soltanto un grande arabesco, in cui però è ~~ampi~~ genialmente risolta la più minuta precisione anedottica. Così lo spirito del III° sec. è qui presente , anche se volto a un più generale e compiuto significato allegorico. Lo stesso si può dire del soffitto di S. Costanza , se non che le scene vivono più bonariamente eseguite e più particolaristicamente compiaciute, e insieme qui meno importanti, in quanto troppo è in esse chiaro il significato ornamentale, di divertente riempitivo.

Se sui sare. il motivo pastorale, inalzato e eliminato nella sua essenza, da altri contenuti, perde a poco a poco la sua individualità, esso riappare, sempre mutato sì, ma tuttavia con certo carattere tradizionale su opere d' arte minore, come per es. sul Medagliere del Museo Cristiano Vatic., pastore appog-

giato tra le pecore (v. Richter The golden Age of Christian art, tav. II) o sulla pisside d'avorio del British Museum (Dalton Catal. tav. XXIII, 3) pastori davanti la capanna e pecore rudementi intagliati, suonano il flauto; e con rinnovata vivacità sulle miniature.

Sul codice virgiliano (Vat. lat. 3867) ⁽¹⁾ esso torna frequente come illustrazione delle Æloghe e Georgiche di Virgilio e si può notare come esso si mantenga una dignità che può sorprendere, se si pensa al carattere di, solamente piacevole accompagnamento che potrebbe comportare con sé l'idea di miniatura di codice. E nell'illustrazione conclusa in sé come le altre come un piccolo quadro si da essere vera interpretazione del testo si riucontra con stupore, in una scena quasi solamente idillica in cui è quello che davanti la capanna seduto tra il gregge suona il flauto, il tipo grande del pastore attento, con gambe sovrapposte, appoggiato al pedum, nuca nella palma della mano, troppo serio quasi in quella scena, preso com'è di peso dai nostri sarcofagi.

Invece sul Codice della Genesi di Vienna (2) (V° sec.) le pitture al piede del folio, rinunciando a una loro autonomia e si riducono a puro accompagnamento e pallida dichiarazione del testo (e non più viva interpretazione come nel Codice di Virgilio) ; vi sono frequenti le scene pastorali quasi le meglio adatte adare un'idea di quel mondo; patriarcale ma in esse le figure ridiventano piccole nel paesaggio, e anche se vi scorgiamo questo quel tipo già incontrato riconosciamo che in esse non è rimasto che un gradevole spirito aneddotico che si rivela anche nello stile a rapide macchiette, impressionistiche.

(1) v. ad es. Wickhoff Roman Art London 1900, fig. 73.

(2) v. idem . Die Wienergeneseis tav. 8, 17, 37, 30.

stico per così dire, tirato via. Pure una caratteristica che si riallaccia all' arte romana ancora si mantiene, ed è, come nota il Wiekoff, quel metodo continuo di narrazione specifico dell' arte romana dalla col. traiana al sarc. di A.O. Valeriano, col quale par quasi che il pittore si sforzi di seguire, e stargli in pari, il testo.

Affini in certo senso a queste pitture sono i mosaici. Le stesse piccole dimensioni delle figure, ridotte a vantaggio dei simboli. Così i piccoli pastori nel Battistero di S. Giovanni a Napoli (sec. metà del IV° sec.) appoggiate al pedum con gesto che vuol essere solenne, presso una fonte tra due grandi cervi che si dissetano : il puro tipo del pastore è qui evidentemente diventato il Buon Pastore stesso che invita i fedeli a dissetarsi alla fonte della Grazia.

(v. Wilpert. Mos. und. Mal. tav. 36, 37, 38). Astrazione ancora più accentuata dall' intensità dei colori , l' oro, lo smeraldo, l' azzurro cupo. Sul mosaico absidale di S. Clemente a Roma, in basso lungo la cornice, abbiamo una scena di fattoria con due pastori grandi e immobili appoggiati al pedum, due piccoli che mungono pecore, mentre un donna velata dà da mangiare ai polli, il gallo canta, un nibbio cala minaccioso. Altri due pastori ai piedi. Misto non ben fuso di stilizzazione e vivacità di particolari, in un piccolo spazio sottratto alla solenne decorazione simbolica del catino. Invece nei Mosaici della nave di S. Maggiore, nelle scene con Giacobbe e Labano, dell' astuzia di Giacobbe , di Mosé e Sefra (W.M.M. 12, 13, 14, 17) il racconto biblico trova una compiuta espressione : certo il fatto di essere traduzioni pittoriche di un racconto toglie ad esse quella completezza significativa che avevano i nostri rilievi, frutto di fantasia, ma nondimeno è in esse una schietta impronta di vita rustica (cui contribuisce la sintetica

tassellatura) con quei robusti pastori (ritorna il tipo statuaria) tra il gregge, divisi dagli alberi, in trattenuto colloquio, nel campo assolato. Come esempio potente dell' interpretazione allegorica ~~ma~~ nel V° sec. basta citare la lunetta nel Mausoleo di Galla Placidia, con Buon Pastore semisdraiato tra le pecore. Ma l'astilizzazione con cui l' arte bizantina in miniature, avori, tessuti, argenti ecc. esprime queste scene non vieta alcune figurazioni singolari come per es. all' inizio del VI° sec., il Piatto d' argento dell' Ermitage (Matzulevitsch Bizantinische Antike - 1929, tav. 31) in cui si assiste a uno sforzato ritorno all' antico, a una ispirazione genericamente tardo-ellenistica con quel tipo nobile di pastore dai lineamenti idealizzati che si tiene un ginocchio colle mani, e insieme a uno sforzo da rendere naturalisticamente le cose, quando ormai la sensibilità è preziosa e tende a stilizzare ed astrarre, sì che ne risulta una impressione come di manierismo. E' un simile clima quello che ispira certe miniature come quella della Galleria Greca alla Biblioteca Naz. del sec. (H. Omont Facs. des miniatures des Mss. grecs de la Bibl. Nat. 1929, tav. I, 2 ; Toesca fig. 93).

+ + +

Il misticismo bizantino si è levato direttamente a Dio, ha lasciato da parte come non degne o non interessanti le opere dell' uomo o ha preferito talvolta trasformarle completamente divinizzandole. (v. la storia del Buon Pastore). Ma nell' arte carolingia, ottomana e romanica le opere dell' uomo sulla terra vengono riportate al centro dell' interesse con uno spirito identico e ancora più dichiaratamente esplicito, a quello delle nostre rappresentazioni del III°

secolo proseguono l'uno accanto all'altro i due temi fondamentali: il motivo bucolico e quello più propriamente rurale; il primo si presta meglio a interpretare le figurazioni bibliche: volta a volta Davide pastore, annuncio degli angeli ai pastori, Giocchino che si ritira presso i pastori; ma non per questo esso rinuncia a una sua severità di concezione e rurezza espressiva.

Così nell'arte carolingia esso ritorna nei calendari, nei libri liturgici, sulle miniature, come per es. quella della Bibbia di Carlo il Calvo (Boinet, La miniature carolingienne, I^o, tab. 53) e negli avori (Westwood, A descriptive catalogue of the fictile ivories in the south Kensington Museum, 1876, pag. 60), in quei pastori che accompagnano compostamente la scena di Nathan che rimprovera Davide (Goldschmidt, Die Elfenb. Skulp. I^o, tav. 19), o in quel Davide pastore corruciato che sembra emergere da una oscura foresta (id. id. tav. 58), o in quelle scene ispirate alle egloghe di Virgilio (id. tav. 67, metà IX^o sec.)

ben paragonabili a certe miniature del Virgilio Vaticano. Mentre nelle arte ottoniana, specie nelle miniature, è frequente l'annuncio ai pastori (Goldschmidt, Die deutsche Buchmal. tavv. 36, 46, II^o), come negli avori romanici con quella tranquilla scena pastorale (Goldsch. Die Elfenb. III^o tav. I, 4), è il lavoro dei campi quello che vien più frequentemente e insistentemente rappresentato nell'arte romanica. Ritorna lo spirito romano nel III^o sec., più esplicito per l'ispirazione nettamente finalistica che vi ha portato la religione, per cui il lavoro è considerato come mezzo di salvezza, "sfranchissement" non servitùde" (Mâle), come "legge suprema della vita e insieme il miglior conforto". (D'Ancone, l'Uomo e le sue opere, Firenze, cap. IV^o). Come nel calendario di Saint Roman en Gal o sui

mosaici africani o nella Cripta di Pretratsate, ritornano le stagioni, i mesi dell' anno nei Calendari carolingi, nella prima paginadei libri liturgici (Goldschm. Dae B. Buchmal. I°, 13), nelleillustrazioni delle opere filosofiche, nei portali, porte, capitelli delle Cattedrali ecc.; sempre pure qui prevalendo sull' allegoria l' immagine precisa del lavoro perchè, come in quelle opereromane, si inserisce il proprio lavoro nell' universale nascere e morire delle cose, proprio come ^{sui} X nostri sarc. si aspirava alla tranquillità dell' anima o all' eternità del "paradiso". E' questo concetto intimamente morale (già Tertulliano aveva detto :

Totus igitur hic ordo revolubilis rerum
festatio est resurrectionis mortuorum.

De resurrect. carnis, Cap. 12) che ispira tutte le figurazioni medioevali, e che sembra circolare somnesso tra i seguenti rozzi versi, dove il tono umile e basso, l' insistenza nella descrizione minuta, il battere della rima, la voluta prosaicità espressiva se suggeriscono chiaramente la durezza e l' oscurità del lavoro manuale, rendono benissimo l' idea di cosa giorno per giorno amata e sofferta, eterna quasi, una sottintesa speranza:

Poto, ligna cremo, de vite superflua demo,
Do graen gratum, mihi flos servit, mihi pratum,
Foenum declino, messes meto, vina propino,
Semen humi iacto, mihi pasco sues, mihi macto.

Escono insieme il compendio poetico (sintomo di completa unità spirituale) delle nostre figurazioni.

Qui non si può che accennare rapidamente e ricordare gli impressionanti "progenitori", che paiono spezzarsi in due nel lavorare con la zappa e la roccola la terra, sull' antependium di Salerno (Goldschm. Die Eisenb. III°, tav. 42); gli attoniti pastori della Cattedrale di Chartres (Van Marle)

425; l' aratore di S. Pietro a Spoleto (Van Marle 382); la mietitura della Cattedrale di Amiens e di N^otre Dame di Parigi (Van Marle 395, 398) ~~il~~ la battitura del grano nella Cattedrale di Amiens (V.M. 407); il seminatore, il mietitore, i mesi della Fontana di Perugia; lo zappatore del Campanile di Firenze; l' anesse nell' affresco dell' Lorenzetti a Siena; Gioacchino tra i Pastori nella Cappella Scrovegni; Iubal pastore con gregge sul Campanile di Firenze, le ampie scene campestri nei calendari fiamminghi, i mesi stagionali e mestieri in S. Martiné e S. Frediano a Lucca, nel Battistero di Pisa, sulle porte di S. Marco a Venezia, sulla porta della pescheria nel Duomo di Modena, del Duomo di Parma e nell' interno del Battistero, in S. Zeno a Verona, Duomo di Ferrara, capitelli del Palazzo ducale di Venezia, ecc.: scene che si ripeteranno immutate nello spirito nelle prime opere rinascimentali, come l' aratura sul portale del Ghiberti e la zappatura (di Adamo ed Eva) su quello di Jacopo dell' a Quercia e l' annuncio ai pastori di Benozzo Gozzoli a Palazzo Ricciardi ; per arrivare da un lato ai contadini e pastori di Bueghel, da un altro alle composizioni rustiche dei Bassano, da un altro ancora alle tappezzerie fiamminghe e francesi dove la nota arcadica diventa predominante per perdere definitivamente ogni carattere specifico e diventare scene di genere puramente decorative con dame e cavalieri (Palaz. Schifanoia e Castello di Trento).

+ + +

Il motivo agreste e pastorale ha così trovato una sua particolare espressione artistica una volta nell' arte romana verso la fine del III^o sec., quando era in atto la grande crisi del mondo antico, e a distanza di secoli nell' arte romanica, in una civiltà che, se sembra immobile dall' esterno, è ricchis-

sima di fermenti e contrasti; due momenti simili, se non altro nella profonda attitudine alla meditazione, alla ricerca; con alle spalle secoli di civiltà che agisce profondamente in essi.

Mi pare quindi bene concludere notando la cosa che più mi ha impressionato in queste figurazioni romane e medioevali: come cioè esse (se appena si confrontino con le altre di altre epoche precedenti o posteriori) siano semplici scabre disesse; come siano uniche nel sapere perfettamente dire quello che intendono, come siano compiutamente sincere nella loro espressione stilistica, come in non una di esse si possa cogliere un accenno che suoni, lezioso o compiaciuto, come non una (e si che il soggetto vi si poteva prestare) cada mai nella presunzione o nella retorica. Esse stanno isolate tra l' ispirazione idillica ellenistica, quella arcadica dal cinque al settecento e quella retorica e falsa dell' ottocento e dei nostri giorni.

Io credo che da esse si possa sempre imparare una profonda modestia e serietà : morale ed artistica.

+

+

+