

ANTICHISSIME PITTURE CRISTIANE A ROMA.

I lavori per la costruzione di un grande garage per le automobili pubbliche di Roma nell'area tra Via di Porta Maggiore e Viale Manzoni hanno posto in luce un singolare monumento che non mancherà certo di raggiungere una larga notorietà tra gli studiosi, se pure non possa addirittura affermarsi che ad esso spetta un posto di assoluto primato nella storia dell'arte cristiana⁽¹⁾.

Dagli avanzi distrutti quasi per intero di un edificio romano che pare abbia avuto sin dall'origine ufficio di sepolcro, discende una scaletta che dividendosi poi in due rampe conduce a due ambienti costruiti sotto l'antico livello stradale. E da questi per altre scalette si discendeva entro gallerie e camere cavate nel tufo sottostante, ma dovute poi abbandonare per la insufficiente compattezza della roccia. Nella stanza terrena come nelle due sotterranee e nelle gallerie che ad esse immettono, si praticarono seppellimenti entro loculi e arcosoli cavati nelle pareti, e dentro *formae* cavate nel pavimento. E mentre tali ambienti erano adoperati a scopo funerario, si provvedeva a una loro decorazione che ebbe più di una ripresa, e alla quale i seppellimenti successivi arrecarono senza riguardo alcuno gravi danni. Infatti la principale delle stanze della quale soltanto intendo brevemente occuparmi ebbe pavimento di mosaico che fu poi parzialmente asportato per far posto a delle *formae*, ed ebbe alle pareti ricco ornamento di affreschi che poi in parte furono ricoperti dalla decorazione di una porta, in parte tagliati per cavare nuovi loculi.

Le tombe furono trovate tutte già spogliate.

Il mosaico del pavimento aveva nel centro un'iscrizione che dice:

AVRELIO ONESIMO
AVRELIO PAPIRIO
AVRELIAE PRIMAE VIRG
AVRELIVS FELICISSIMVS
FRATRIS-ET COLIBERT-B-M-F

Dall'iscrizione non si ricava gran che per l'esegesi del monumento e per la soluzione del problema che, come vedremo, più ci sembra importante, ma in ogni modo non sarà male notare l'attributo di *virgo* dato alla donna ricordata Aurelia Prima, e l'appellativo di *fratres* che lega tutti codesti Aurelii, liberti di uno stesso Aurelio. Sarà quel nome di *fratres* da prendersi nel senso proprio di consanguinei? Può darsi, o meglio non può escludersi, ma data la grande facilità di dispersione cui la condizione giuridica dei servi dava origine, per commercio, divisioni ereditarie ecc., non era certamente caso molto comune che quattro germani, avendo servito tutti nella stessa casa, ed essendo tutti stati liberati dalla stessa persona, potessero dirsi *colliberti*. Sicchè non è improbabile che alla parola *fratres* debba darsi un significato diverso dal letterale.

La decorazione pittorica copre le pareti e la volta, e non è troppo mal conservata. Sulla volta simmetricamente scompartita si ripetono entro riquadri o medaglioni per quattro volte la figura del pastore con la pecora sulle spalle e per quattro volte quella del pavone di fronte con la coda aperta. Sull'arco presso la porta è una figura di uomo, barbato, vestito di tunica e di pallio, seduto su una rupe con un volume aperto

nelle mani. Ai piedi di lui nel terreno collinoso sono delle pecore e delle caprette. Che la scena qui riprodotta possa essere una scena reale, non è possibile pensare; se l'antico pittore avesse voluto rappresentare un guardiano di pecore, non gli avrebbe mai posto nelle mani un volume spiegato. Siamo dunque qui senza possibilità di dubbio nel campo delle allegorie e dei simboli.

Le pareti subito sopra lo zoccolo presentano tutt'in giro undici grandi figure di uomini per lo più barbati e di matura età, in piedi, vestiti di tunica bianca con *clavus* rosso e di pallio. Può darsi che una dodicesima figura fosse dipinta nell'angolo della parete dove s'apre la porta di accesso; non manca per essa lo spazio, e si notano tracce di colore che non permettono però una sicura identificazione.

Le figure sono di nobilissima fattura, e specialmente i volti pieni di personalità e di carattere sono tracciati con superba bravura. Il loro vestito non è la toga del cittadino romano, nè romani li farebbero del resto apparire le caratteristiche etniche dei loro volti. Ad allontanarli ancora dagli uomini della vita quotidiana dell'urbe contribuisce l'averli rappresentati senza

calzari. Ma l'umile aspetto del loro vestito è nobilitato dal volume che appare nelle mani di parecchi di loro, e più che altro dalla elevatezza morale che traspare dai volti gravi e pensosi, dagli occhi dolci e vivaci, quasi rispecchianti una luce interiore fatta di serena e dignitosa bontà.

Nella parte più alta delle pareti sono altre scene singolari per novità, quanto poco chiare per significato. Nella parete a sinistra dell'ingresso, un grande quadro mostra a destra la veduta di una città posta in terreno collinoso, e rappresentata con vivo senso di realtà, senza alcun esempio di quelle vaghe e imprecise costruzioni architettoniche così amate nella pittura parietale romana, e che sono indicate come una nota caratteristica del così detto terzo e quarto stile pompeiano.

Dalla porta della città posta in basso esce un corteo di personaggi, e muove incontro a un altro corteo che si inoltra dalla campagna verso la città. A capo di questo è la figura purtroppo assai evanida di un giovane che monta un cavallo bigio in vivace movimento, e che stende il braccio destro in atto solenne e imperioso. Presso la porta della città è un asino bigio.



Fig. 1 - Il Pastore che legge il volume.

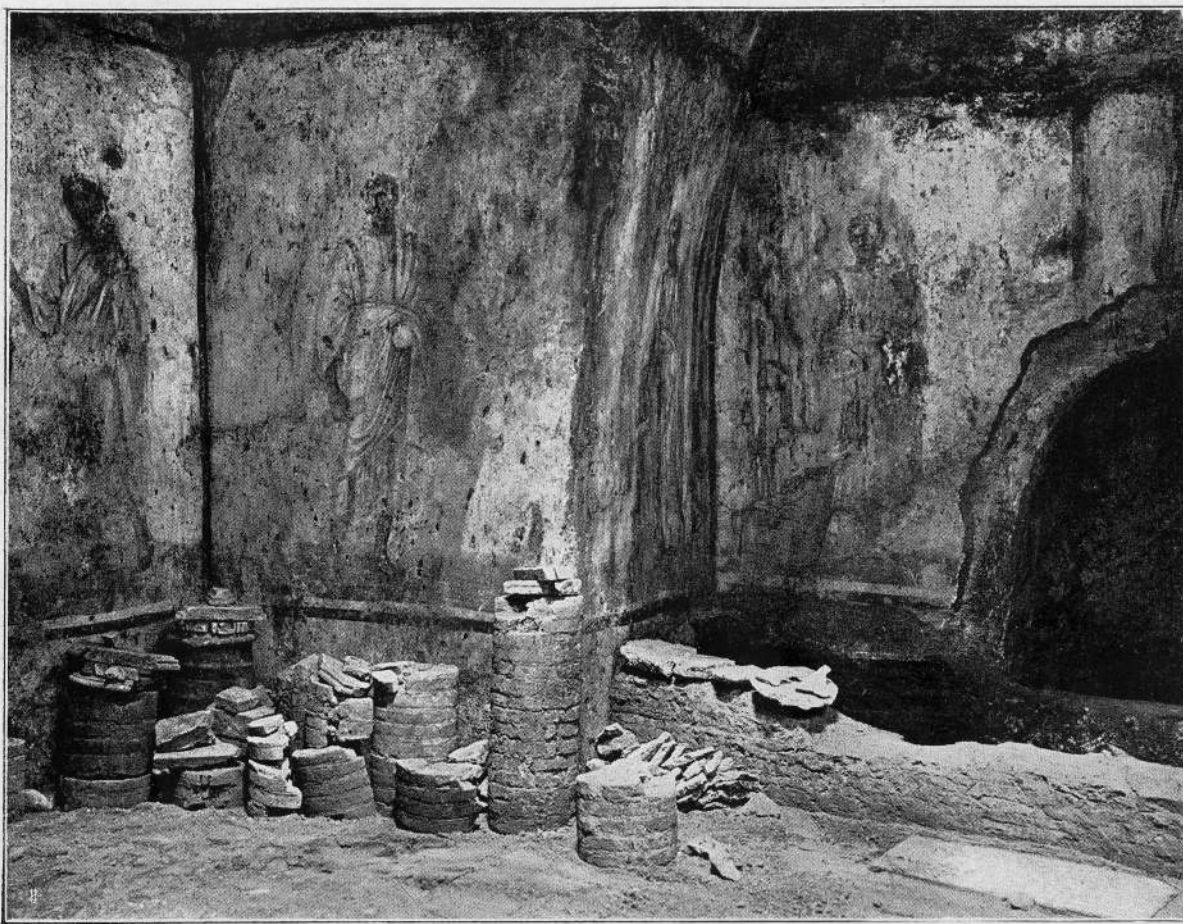


Fig. 2 - Le undici grandi figure di personaggi barbati (Gli Apostoli?)

Nella parete di fronte alla porta è pure la veduta di un'altra grande città in terreno accidentato, cinta di mura e tagliata da una grande fascia tortuosa gialletta che per la sua ampiezza vuol designare forse un fiume piuttosto che una via. Si nota qua e là qualche figurina nella città, ma il gruppo indubbiamente più interessante è quello che si affolla nell'angolo sinistro del quadro, in un'area quadrangolare cinta da portici, e che è adunato ad ascoltare un personaggio seduto nel centro. La piccolezza delle figure e la meno buona conservazione non lasciano vedere i tratti caratteristici di questa figura di docente, che pare però barbato come il pastore docente sul monte. Tra le figure di ascoltatori, sembra rivestire particolare importanza una donna

in piedi di fronte al maestro. La scena di questa parete fu poi in parte ricoperta da una decorazione in mattoni intagliati che si sovrappose alla porta che in essa si apriva, decorazione che più si avvicina a quella di alcune tombe della Via Latina o del così detto tempietto del dio Rediculus nella valle della Caffarella, e di altri monumenti comunemente attribuiti al II secolo dell'impero. Sarebbe però molto imprudente valersi di questi raffronti per datare il monumento, tanto più che il Bendinelli ha osservato che la decorazione laterizia sembra esser quaggiù riportata da altro luogo, dove prima era stata adoperata.

Nell'angolo tra questa parete e l'altra a destra dell'ingresso è raffigurata una scena di banchetto:

una decina di uomini sono seduti a mensa, due servi apportano delle vivande; tra loro, in piedi, è un uomo che parla e porge un calice: uno dei convitati o il direttore della mensa.

Nella parete di destra è un'altra singolare scena: in lontananza a destra un paese rupestre, a sinistra una casetta e una fonte presso la quale è una donna; più vicino una mandra di animali domestici: buoi, asini, cavalli, capre. Sul primo piano tre figure di uomini nudi che incedono verso destra, tenendosi per mano, un grande telaio verticale piantato in terra, una figura di donna in piedi, un uomo barbato seduto in terra.

L'altra camera sepolcrale fornita anche essa di *formae* e di arcosolii presenta decorazioni pittoriche assai meno belle e meno significative. Nel vestibolo semplici riquadri con figurette minuscole di uomini e di animali, nella sala principale sulle pareti di fondo di tre arcosolii sono tre volte ripetute dodici figure in piedi una volta rappresentanti tutti uomini, due volte sei uomini e sei donne. Nel medaglione centrale della volta è una figura di donna velata in piedi tra due vecchi barbati, uno dei quali ha nelle mani un volume, l'altro una verga. Fu notata anche nel

vestibolo di questa seconda camera una figurina femminile, presso la quale sono due aste colorite di verde in forma di croce (Bendinelli l. c. p. 140); ma per la sua collocazione non crederei che ad essa debba attribuirsi troppa importanza.

Cogliere il significato e il nesso di queste figurazioni non è agevole nè sicura cosa. Le decorazioni della volta della prima stanza (*Pastor Bonus* e pavone) ripetute molte volte in monumenti sicuramente cristiani mi sembra debbano far senz'altro concludere per la cristianità del nostro ipogeo⁽²⁾ anche se per le altre pitture cercheremo invano riscontri nel repertorio delle pitture cimiteriali.

Chi del resto potrebbe negare la grandissima probabilità che il pastore seduto sul monte col volume spiegato sulle ginocchia pos-

sa rappresentare il Cristo? Non è proprio il discorso sul monte l'atto costituzionale del Cristianesimo? Non è nella enunciazione delle beatitudini, nella proclamazione che beato è chi piange e chi soffre ingiustizia il più nuovo, il più insolito, il più audace postulato che distaccava e distinguere la dottrina del Cristo da ogni altra dottrina filosofica e religiosa preesistente?



Fig. 3 - Uno dei personaggi.



Fig. 4 - Pittura dell'arcosolio di destra.

E se in un ambiente, così fortemente impregnato di cristianità, vediamo dodici figure di uomini gravi e pensosi, miti e solenni, che non hanno aspetto nè vesti romane, come faremo a negare che esse possano con grandissima probabilità rappresentare gli Apostoli? Aggiungerò che due di quelle figure non si discostano troppo dall'aspetto tradizionale, che molti monumenti cristiani danno agli Apostoli Pietro e Paolo, e specialmente al primo, con notevole frequenza ripetuto nei monumenti romani⁽³⁾. Non deve far meraviglia la determinatezza e la costanza nell'effigie di San Pietro e di San Paolo di fronte alla incertezza e alla variabilità della figura del Cristo. Gesù non fu noto che a Giudei, aborrenti dalla riproduzione della figura umana; gli Apostoli ebbero contatto con il mondo classico e con il mondo romano, nel

quale specialmente e per l'antico uso delle *imagines maiorum*, e per l'alto significato politico della *imago Augusti*, il ritratto ebbe larga diffusione e manifestazioni artistiche di costante, altissimo valore. Non è pertanto da escludere che il tipo di San Pietro e di San Paolo sia stato fissato in base a documenti genuini e forse anche contemporanei.

Rimarrebbero a spiegare le scene del registro superiore delle parti. L'autore della *editio princeps* di queste pitture, Goffredo Bendinelli, di fronte al comune vezzo di un troppo facile svagarsi dell'ermeneutica monumentale dietro a tracce di simbolismi e di allegorie ha forse temuto di lasciarsi portare troppo lontano, e ha voluto costringere il suo acume esegetico entro i limiti del più rigido realismo. Dove ha visto un telaio, una donna, e un



Fig. 5 - S. Pietro (?).

uomo assiso in terra non è voluto andare a cercare altro che Penelope e Odisseo, e dove ha visto un uomo a cavallo incedente innanzi ad altri, non ha veduto altro che una *ovatio* ⁽⁴⁾.

Ma come non ci si dovrebbe preoccupare dello slegamento, della sconnessione di queste scene di mitologia omerica o di vita romana con il contenuto nettamente cristiano o cristianeggiante delle altre figurazioni? Non mi pare dubbio, che anche a queste scene debba attribuirsi un valore allegorico che abbia stretta connessione con le prime. Quale precisamente? Non saprei dirlo con sicurezza, nè oserei troppo insistere su alcuni accenni al patrimonio di concetti e di avvenimenti evangelici che forse potrebbero esser ricercati in alcuno dei quadri. La scena di banchetto con l'uomo in piedi che sorregge un calice può facilmente rientrare entro

il pomeriggio della cristianità. L'uomo che parla in cattedra alle turbe in un ampio piazzale cinto da portici sarebbe per avventura il Cristo docente entro il recinto del tempio di Salomone? E la donna che in quella scena ha una parte preponderante potrebbe rammentare qualcuna delle non poche scene evangeliche, nelle quali l'insegnamento, l'azione o il prodigio del Cristo si rivolge a una donna? E l'umile asinello bigio legato presso la porta della città nella scena che il Bendinelli ha chiamato *ovatio* non potrebbe voler accennare con un particolare storico allo svolgimento del fatto dell'entrata a Gerusalemme che erasi poi trasmutato in una forma romanamente più intelligibile, calcata sul modello di un *adventus Augusti* e non sulle estrinsecazioni peculiari ad usi orientali delle vesti distese a terra e dei rami di olivo?

Avremmo pertanto in un sepolcro sulla pubblica via all'aperto, vicino e frammisto a monumenti sepolcrali pagani, dei quali numerosi avanzi sono apparsi negli ultimi anni ⁽⁵⁾ la dimora estrema di un nucleo di cristiani o di simpatizzanti con le dottrine cristiane. Il sepolcro sembra essere stato di proprietà privata, forse di quell'Aurelius Felicissimus ricordato nell'iscrizione del pavimento, e solo più tardi si sarebbe tentato di ampliarlo, cavando delle gallerie cimiteriali, e dandogli forse quella figura giuridica di proprietà comune della *ecclesia* che acquistano i vasti cimiteri della Roma Sotterranea.

Questo carattere del sepolcro, lo stile della decorazione e delle pitture, il fatto che esso viene a trovarsi entro la cinta delle mura Aureliane, e che deve pertanto essere stato costruito prima di queste, e anche il nome di Aurelii, divenuto, come si sa, diffusissimo con Caracalla, consigliano ad attribuire alla prima metà del sec. III il monumento.

Abbiamo pertanto in esso un documento di

cospicua antichità della diffusione in Roma delle idee cristiane.

Della primissima schiera di fedeli passata al cristianesimo dopo le prime predicazioni di Pietro in Gerusalemme, dicono gli Atti degli Apostoli: *multitudinis autem credentium erat cor unum et anima una*⁽⁶⁾. Il semplice, magnifico elogio alla cristianità neonata può sembrare amara ironia a chi considera la storia del cristianesimo subito dopo quei primi mesi. Chi potrà esser sicuro d'aver enumerato tutte le varietà di atteggiamenti mentali, di intuizioni, di interpretazioni che poterono aver subito le idee cristiane nella loro diffusione pel mondo? E se già subito nei primi mesi di predicazione evangelica ellenisti e giudei di Palestina, Nicolaiti e Simoniani, scrupolosi osservatori dei riti e delle forme esterne della legge, e spregiudicati amici dei pagani dividevano già quei primi israeliti, ai quali il semplice cambiare in fede di fatto compiuto una speranza di evento da compiersi bastava per potersi dire cristiani, quali più ampie e profonde differenziazioni non dovettero aversi, quando le dottrine di Gesù furono annunciate alle genti?

Non è improbabile pertanto che abbiano a trovarsi in Roma monumenti nei quali figurazioni del più consueto e più ortodosso repertorio cristiano si trovino frammiste ad altre inusitate, e apparentemente poco riducibili a quel patrimonio di idee. Sicchè, quando il Bordini, che pone in dubbio il cristianesimo di queste pitture, ritiene d'aver trovato un argomento favorevole alle sue esitazioni nel fatto che "persino i più fervidi sostenitori della natura cristiana del monumento, sono costretti, dato il carattere eccezionale delle pitture, ad ammettere un cristianesimo non ortodosso", egli non è nel giusto.

Ci sarebbe piuttosto da meravigliarsi che le divergenze dalle rappresentazioni abituali non apparissero frequenti, specialmente in una città come Roma. Ritengo pertanto che non possa



Fig. 6 - S. Paolo (?).

revocarsi in dubbio un contenuto cristianeggiante nelle idee della gente sepolta in questo singolare ipogeo.

Se a causa della esegesi mal sicura delle importanti scene dipinte il monumento non si può dire che abbia ancora tutto il suo valore per quanto riguarda la storia del cristianesimo, ben più luminosamente appare sin d'ora l'importanza di esso nei riguardi della storia dell'arte romana e dell'arte cristiana. Nella quale figurazioni così ricche di contenuto, così egregie di forma, e così remote per età sono certo di estrema rarità e di altissimo pregio. E non tanto forse per quelle parti che più attraggono a prima vista l'attenzione e l'ammirazione, quali i nobilissimi e vigorosi ritratti - comincia infatti già ad affermarsi, specialmente per gli studi del Delbrueck e dell'Albizzati⁽⁷⁾ la perseverante elevatezza dell'arte del ritratto pur nella tarda decadenza della romanità - ma più mi sembra sia da tener conto del felice senso paesistico, della abilità nel comporre la scena,

della sapiente economia del quadro, doti artistiche tutte, che per la scarsa grande di monumenti pittorici del II-III secolo, sia cri-

stiani che pagani, ci appaiono così preclare, come quasi sconosciute.

R. PARIBENI.

(1) Un primo rapporto ampio e diligente redatto dal dottor Goffredo Bendinelli è pubblicato in *Notizie degli scavi* 1920 p. 123-141. Una parola di lode merita il custode dell'Ufficio Scavi, Antonio Spagnuolo che vigilò con sommo zelo la zona durante grandi movimenti di terra. Come pure un vivo ringraziamento va tributato alla Società Trasporti Automobilistici e all'avv. De Cupis che la rappresentava per la condiscendente deferenza che dimostrò verso le esigenze scientifiche e monumentali del luogo.

(2) Non è possibile pensare che in pitture d'età imperiale e di carattere funerario, quali queste sono, la figura del pastore con una pecora sulle spalle, ripetuta per ben quattro volte, possa avere il significato generico di un qualunque *Κροτάφωρος* e non quello specificatamente determinato di *Pastor Bonus*. Cfr. Veyries, *Les figures crotaphores dans l'art grec, gréco-romain et chrétien*. Paris, 1884.

(3) Cfr. in proposito uno studio di G. Wilpert che sarà prossimamente edito negli Studi Romani.

(4) Forse lo ha fatto accorto il caso occorso al collega Fornari che non avendo voluto registrare la interpretazione più ovvia delle scene della conca della basilica sotterranea di Porta Maggiore, da lui e da tutti enunciata al momento primo della scoperta, ha lasciato che altri la manifestasse come sua propria scoperta non mai prima vista da alcuno.

(5) Cfr. GHISLANZONI in *Not. Scavi*, 1911 p. 393.

(6) *Actus Apostol.*, IV, 32.

(7) DELBRUECK - *Carmagnola*, *Porträt eines römischen Kaisers* in *Röm. Mitt.* 1914 p. 71; *Porträts byzantinischer Kaiserinnen*, *ibid.*, 1913 p. 310-352. ALBIZZATI, *Vetri dorati del terzo secolo d. Cr.* in *Röm. Mitt.*, 1914 p. 240 e nel prossimo volume degli Atti della Pontif. Accad. d'Archeologia.

LA NUOVA MADONNA DI JACOPO BELLINI DELLE GALLERIE DI VENEZIA.

Nella sacrestia della chiesa di Legnaro, villaggio perduto nella verde pianura a poche miglia da Padova sulla via di Piove di Sacco, stava una vecchia tavola⁽¹⁾ raffigurante la Vergine col bimbo molto danneggiata, detta, senza alcun fondamento, dell'Avanzi o della scuola padovana della fine del trecento⁽²⁾. La guerra, che ci costrinse a raccogliere anche dalle piccole chiese di campagna le opere d'arte di qualche importanza, ci ha portati ad aver tra mani quella tavoletta e facilmente così a scoprire ancora una delle Madonne di Jacopo Bellini. Quella povera tavola, senza culto, priva della sua antica cornice, male poteva essere apprezzata e tenuta in onore nella chiesa di Legnaro, che, rifatta completamente sull'antica nel 1778 da Giorgio Massari, nessun altro ricordo conserva del tre o del quattrocento. Si è stimato perciò opportuno riscattarla e così è pas-

sata di recente in proprietà dello Stato nelle Gallerie di Venezia.

La riproduzione che qui ne diamo, per quanto, mentre rende più visibili e penosi i danni della pittura, non ne metta nel giusto valore la vivacità e la sfumata dolcezza del colore, ancor delizioso in tante parti, è sufficiente a persuadere ognuno della giustezza dell'attribuzione al vecchio caposcuola della pittura veneziana. La faccia della Vergine, di disegno largo ma superficiale, quasi a fior di pelle, l'arco delle sopracciglia, la linea dolcemente sinuosa dell'apertura degli occhi e quella della bocca, la testa vivace del bimbo e le sue gambucce irrequiete, il manto con pieghe leggermente goticheggianti intorno al capo e che poi cade disteso, i nimbi rossi rilevati d'oro con iscrizioni gotiche o con lettere imitanti le cufiche della Madonna di Legnaro, hanno così stretta somiglianza coi caratteri formali del-