

# LA PROCLAMAZIONE EFESINA E I MUSAICI DELLA BASILICA DI S. MARIA MAGGIORE

- I. — DECORAZIONE DI LIBERIO.
- II. — DECORAZIONE DI SISTO III.
  - 1. *Musaici dell'arco trionfale.*
  - 2. *Musaici della parete interna d'ingresso.*
- III. — CONCLUSIONE.

L'edificio di Santa Maria Maggiore, cui sono in quest'anno particolarmente rivolti gli sguardi dei fedeli del mondo, esisteva già nella prima metà del secolo quarto, e come proprietà cristiana. Secondo una supposizione ragionevole, manifestata già da altri, era una basilica privata, cioè una grande aula o sala sorretta da colonne e munita d'un'abside, come solevano essere in genere le basiliche private. Basta nominare quella dei Flavii sul Palatino e di Giunio Basso sull'Esquilino (1). Liberio papa (352-366) convertì codesta basilica privata in una chiesa, aggiungendovi l'abside e decorando il tutto di mosaici e pitture. L'abside aveva, s'intende, la nave trasversale e dovette essere grandiosa perchè fu da sola capace di attirare sopra di sé gli sguardi in maniera da essere stata espressamente menzionata da uno scrittore (2). Come appartenente al culto cristiano, la basilica è ricordata anche da Ammiano Marcellino, ma sotto il nome di "basilica Sicinini" (3), forse per una ragione locale. Fra i cristiani assunse però il nome di "basilica Liberiana" (4).

(1) Di un'abside si trovò difatti traccia secondo la testimonianza del p. Giuseppe Bianchini, durante i lavori di Benedetto XIV, ma di un'abside più piccola e più verso l'arco trionfale. Il defunto professore Sante Pesarini di s. m. me ne parlò a voce e la ritenne anteriore a quella di Liberio.

(2) *Gesta Liberii* 9: MIGNE, *PL*, 8, 1393: "In eius (scil. Liberii) tempora fabricata est absis in urbe Roma in regione quinta, et requievit in pace". Cfr. DUCHESNE, *Liber pontif.* I, p. 210; nota 20.

(3) *AMM. MARCELL.* XXVII, 3, 13: Teubn. p. 394.

(4) *Collect. Avell.*: Otto Günther, p. 3; DUCHESNE, *Liber pontif.* I, p. 208.

Nel 432, dunque un anno dopo il concilio di Efeso, Sisto III dedicò la chiesa alla Madonna, per dare una espressione monumentale alla decisione del Concilio il quale proclamò Madre di Dio la beata Vergine Maria.

Quantunque Sisto III abbia arricchito la chiesa d'un arco trionfale e di molti preziosi mosaici, essa non fu mai, o quasi mai chiamata "basilica Sistina", mentre il nome di "basilica Liberiana" è ancora oggi in pieno uso. Questo fatto bisogna rilevare di fronte alla opinione dei tanti scienziati, specie dei nostri tempi, che vorrebbero ascrivere tutti i mosaici a Sisto, contrariamente all'opinione del sommo de Rossi e del p. Garrucci (5) che attribuirono soltanto i mosaici dell'arco trionfale a Sisto, quelli della navata di mezzo a Liberio.

Per l'opinione di questi due archeologi mi sono schierato anche io, nella mia opera sopra i mosaici, che abbraccia tutti quelli della nostra basilica (6). E son lieto di poter annunziare che le nuove scoperte, avvenute in seguito all'attuale restauro della chiesa, ci hanno dato ragione: ambedue i papi hanno la loro parte nella decorazione della basilica, ed io sono ora in grado di assegnare con maggior sicurezza *unicuique suum*.

Tengo anzitutto a dichiarare che non terrò conto speciale degli errori già pubblicati, commessi dai copisti e dagli interpreti dei mosaici. Gli errori sono più che scusabili. Invero i mosaici erano oscurati e coperti da polvere secolare, perciò poco visibili, a non parlare della grande altezza in cui si trovano. E se io ho potuto correggere gli errori, lo debbo al fatto che, affrontando spese non indifferenti e difficoltà d'ogni genere, feci erigere ponti che mi misero in contatto diretto coi mosaici. Il primo lavoro fu di pulirli con acqua e spugna, per vederli nei colori originari e poter distinguere le aggiunte posteriori. Tale lavoro lo feci io stesso, colle mie mani, insieme al mio povero pittore Carlo Tabanelli di b. m. Puliti che furono, li feci fotografare, e in grandezza tale, da distinguerne tessera per tessera; le fotografie hanno poi servito per il pittore, e questi eseguì le copie sul ponte stesso, avanti gli originali, e sotto la mia continua sorveglianza. Così ottenni copie sotto ogni punto di vista perfette, che per il restauro attuale della basilica sono addirittura provvidenziali. Secondo queste copie furono fatte le tavole che accompagnano la seguente illustrazione dei mosaici.

Entriamo ora nel nostro argomento.

(5) GARRUCCI, *Storia dell'arte crist.* IV, p. 17; DE ROSSI, *Mosaici*, p. 3 della sua illustrazione del "Mosaico dell'arco trionfale e delle pareti laterali di S. Maria Maggiore".

(6) *Mosaiken und Malereien*, Freiburg i/B. 1916, tavv. 8-28; 53-74; 121-124.

## I. — DECORAZIONE DI LIBERIO

Il papa Liberio decorò dunque la navata principale, al di sopra delle colonne, di quarantadue mosaici con scene del vecchio Testamento, di cui ne esistono tutt'ora ventisette, in parte ben conservati; l'abside e la nave trasversale, di mosaici e pitture. Una simile alternazione di mosaici e pitture offriva altresì la decorazione dello stesso Liberio nella basilica di S. Pietro. Così anche nel battistero antico della Salaria si trovano pitture e mosaici (7).

Da vari indizi, e sopra tutto dal mosaico dell'abside odierna (8), che, come vedremo, contiene molti elementi della decorazione primitiva, possiamo dedurre che Liberio rappresentò ivi quel soggetto che al tempo del trionfo della croce era il preferito, cioè la *croce gemmata*, sia nella destra del Signore, come su alcuni sarcofagi del IV secolo (9), ovvero sola, come nella basilica di S. Clemente; la croce era chiusa dentro una ricca *vegetazione di fiori e fogliami* d'acanto, giusto come a S. Clemente; essa era inoltre accompagnata, come nella basilica costantiniana del Laterano, da alcuni *personaggi sacri*, cioè Maria, Giovanni Battista e i due principi degli apostoli, tutti e quattro posti sopra un ameno prato cosparso di fiori, e arricchito non solamente di una *scena pastorale*, ma anche, nel centro, della minuscola *città celeste* e del *monte coi quattro fiumi* e i due cervi *dissetantisi alle acque*. Quest'ultimo particolare esprime l'invito, diretto ai non battezzati, allora molto numerosi, a farsi battezzare. Finalmente lo stesso scopo ha pure il fiume Giordano che termina in basso la composizione. È effigiato, secondo il consueto tipo dell'arte antica, come personificazione del fiume, raddoppiata per ragione di simmetria. Il fiume è animato da quelle deliziose *scene acquatiche* che sono appunto una caratteristica della decorazione degli edifici sacri del tempo di Costantino, e quasi inconcepibili già per il tempo di Sisto III.

Sulla fronte dell'abside, Liberio raffigurò, sempre in mosaico, la visione apocalittica che S. Giovanni descrive nel capo V dell'*Apolisse*, cioè l'*Agnus Dei* sul trono col libro a sette sigilli aperto, e fra i simboli dei quattro evangelisti, e nella zona inferiore i ventiquattro seniori con fiale auree su mani velate.

(7) WILPERT, *Mosaiken u. Malereien*, p. 379; lo stesso: *Un battistero ad nymphas Beati Petri*, in *Atti della pont. Accad. di Archeol.* 1924, *Rendiconti* tav. IV.

(8) Tav. I. In questa tavola il mosaico è trattato come pittura, essendo impossibile di indicarne le tessere a causa della riduzione straordinaria.

(9) WILPERT, *Sarcofagi cristiani antichi*, tav. XX, 4-6.

Nella metà destra della nave trasversale poi dipinse quattordici soggetti del nuovo Testamento, rappresentanti le solite scene dell'infanzia e dei miracoli di Cristo, fino alla Passione, e busti d'apostoli; in quella sinistra quattordici soggetti del vecchio Testamento, con la scena della creazione a capo e con busti di profeti, — dunque in una parte rappresentazioni che si riferiscono al Creatore, nell'altra, al creato.

Le prime pitture sono distrutte; delle seconde, come pure dei mosaici della fronte dell'abside, sono ora riapparsi frammenti sufficienti per colmare le lacune quantunque si debbano ad una ricostruzione medioevale, del papa Nicola IV.

Le pitture del vecchio Testamento erano continuate nei quarantadue mosaici della navata di mezzo. Ciò è messo ora in chiara luce dalla scoperta delle pitture, che si deve all'odierno restauro. Quest'ultimo risultato è importantissimo; esso conferma la giustezza della nostra asserzione in riguardo delle pitture del nuovo Testamento, essendo quattordici scene più che sufficienti per colmare la lacuna fra la prima scena, della creazione, e quella del patriarca Abramo, colla quale cominciano i mosaici. Onde siamo naturalmente condotti a riempire la metà destra della navata trasversale con scene del nuovo Testamento.

I mosaici e le pitture di Liberio erano, quindi, una grandiosa rappresentazione della economia divina, manifestata nella creazione del cielo, della terra e dei protoparenti, nella loro caduta e cacciata dal paradiso, nella storia delle assicurazioni fatte da Dio ai patriarchi Abramo, Isacco, Giacobbe ed a Mosè circa la terra promessa, e nella conquista della medesima, dovuta alle armi vittoriose di Giosuè, e simbolo della felicità eterna, promessa a ciascun fedele da Cristo, la cui storia era tracciata dalle quattordici scene dipinte nella metà destra della nave di traverso.

Superfluo rilevare che tale ciclo di rappresentazioni, se conviene alle basiliche in genere, non ha, invece, nessuna relazione diretta con una dedicata alla SS. Vergine. Essa era difatti assai in voga nelle chiese del secolo IV. S. Nilo, che morì verso il 430, la dichiarò "l'unica ragionevole" (10). E si noti bene che lo stesso Liberio aveva anche nella basilica di S. Pietro contrapposto scene del nuovo a scene del vecchio Testamento, e figure d'apostoli a figure di profeti. Che, finalmente, egli abbia, nell'abside, messa una iscrizione dedicatoria della sua opera, è una supposizione che s'impone senz'altro. Questa iscrizione

(10) *Ep.* 61 Olympiodoro eparcho: MIGNÉ, PG. 79, 578 seg.

ne esisteva ancora verso l'anno 501, come si ricava dall'opuscolo: *Gesta Liberii* dianzi citato, il cui autore attribuisce l'abside implicitamente a Liberio. Questo fatto è tanto più notevole, in quantochè erano allora visibilissime le due iscrizioni dedicatorie di Sisto III, sull'arco trionfale e sulla parete interna dell'ingresso. Onde è chiaro che Sisto non ha distrutto l'iscrizione dedicatoria di Liberio, molto meno l'abside stessa come solea generalmente dirsi fino ad oggi, quasi un'abside fosse una finestra o porta che si cambia con facilità e con poche spese.

## II. — DECORAZIONE DI SISTO III

Cosa fece Sisto III quando dedicò la basilica Liberiana alla Madre di Dio? Egli, saviamente, non toccò nè le pitture, nè i mosaici del ciclo biblico; soltanto nell'abside (tav. I), posto principale della basilica; cambiò in parte il soggetto cioè la croce gemmata, trasportandola nel centro dell'arco trionfale, che fece costruire di sana pianta per avere lo spazio necessario per le sue rappresentazioni mariane. Per l'abside ideò un soggetto impostogli dalle circostanze: Cristo che mette la corona sulla testa della sua madre santissima. S'intende che con tale composizione egli volle alludere al trionfo riportato dalla Vergine nel concilio di Efeso, dove essa fu solennemente proclamata ΘΕΟΤΟΚΟC, *madre di Dio*, e Nestorio, per la sua dottrina contraria, condannato come eretico.

Questa semplice scena, inserita con grande maestria in un mosaico già esistente, era bella che preparata nella coronazione di martiri, al più tardi nella prima metà del IV secolo introdotta nella pittura cimiteriale (11). Sisto III non fece quindi che cambiare la figura di martire che riceve la corona, e rinchiudere la scena nel grande nimbo.

Per il resto della composizione absidale i cambiamenti furono di lieve entità: al posto primitivo di Maria entrò S. Giovanni ev., alle cui cure Gesù, morendo, lasciò la sua madre, e che per di più aveva la sua tomba a Efeso, luogo del concilio. Sisto aggiunse inoltre la solita guardia d'onore, — quattro angeli alati, che Toriti, il maestro di Nicola IV, convertì in quel graziosissimo gruppo di angeli volanti, che anche oggi è ammirato da tutti. Gli altri personaggi sacri rimasero, come anche il resto della decorazione.

Il mosaico absidale dovette essere molto artistico. Ancora nella seconda metà del dodicesimo secolo, Giovanni diacono ne ammirava

(11) WILPERT, *Pitture cimiteriali*, tav. 125.

la bellezza, rilevando specialmente la parte decorativa, vale a dire i pesci coi fiori e le bestie cogli uccelli: "Haec absida nimis pulchra de musivo est effecta. Nam videntur a pluribus pisces ibi in floribus et bestiae cum avibus", scrive egli nel suo liguaggio rustico (12).

Gli elementi decorativi fecero anche su qualche storico d'arte una tale impressione da prendere alcuni pezzi per originali del musaico primitivo. Fu un errore. Il musaico odierno non è che una ricostruzione medioevale di Nicola IV nel suo breve pontificato di quattro anni — 1288 a 1292. Lo sappiamo da un'iscrizione musiva, da molto tempo distrutta, che si leggeva sotto la conca dell'abside a destra: QVARTVS PAPA FVIT NICOLAVS VIRGINIS AEDEM HANC LAPSAM REFECIT FITQVE VETVSTA NOVA (13).

Nicola riedificò quindi dalle fondamenta l'abside colla navata trasversale e ne affidò la decorazione all'insigne artista Giacomo Toriti. Entrambi erano francescani. Il papa prese l'occasione a due mani per introdurre, come l'aveva già fatto nel musaico absidale della basilica lateranense, così anche qui i due principali santi dell'ordine serafico: il fondatore, S. Francesco, e S. Antonio di Padova. Su ambedue i mosaici figura anche il papa stesso, su quello di S. M. Maggiore come riscontro del cardinale Giacomo Colonna, con lui intimamente legato, e che inoltre si era addossate le spese; tutti due pregano a mani giunte e in ginocchio, i due santi, in piedi. Il musaico fu condotto a termine nell'anno del Signore 1295, dunque dopo la morte di Nicola IV, quando i Colonna erano caduti in disgrazia ben meritata presso il successore, Bonifacio VIII (14). Ecco la ragione per cui le pitture della nave trasversale a destra non furono più eseguite. Tolle le figure dei due santi francescani, del papa e del cardinale, il musaico dell'abside riproduce l'originale in sostanza con grande fedeltà, perchè Giacomo Toriti aveva l'abitudine di procurarsi dei mosaici che doveva riprodurre, una copia in tutto esatta, prima di distruggerli; su quello lateranense furono mantenute perfino le distanze fra i singoli personaggi. Tale precisione ci spiega sopra tutto la bellezza delle parti decorative. Così si spiega anche un particolare che a primo sguardo sembra un arbitrio dell'artista, voglio dire il vestito della Vergine nella scena della Coronazione, che è quello consueto: tunica talare e la palla come manto che la involge per intiero, mentre la corona che Gesù le sta mettendo, richiede abiti da principessa, da regina, come la troveremo sempre sull'arco trionfale. La ragione di questa anomalia è ora palese:

(12) *Liber de Ecclesia Later.*: MIGNE, PL, 194, 1557 (testo collazionato in LAUER, *Le Palais du Latran*, p. 392 seg.).

(13) DE ANGELIS, *Basilicae S. Mariae Maioris descriptio*, p. 89.

(14) *Liber pontif.*: DUCHESNE II, p. 469.

la Madonna aveva il suo vestito solito sul mosaico di Liberio; così entrò nel mosaico di Sisto; così fu anche ripetuta da Toriti.

### 1. *Mosaici dell'arco trionfale*

Il ciclo delle scene ideate da Sisto espressamente per la basilica di S. Maria Maggiore, si trova sull'arco trionfale: sono scene dell'infanzia di Gesù, tutte d'un carattere monumentale e di conservazione in genere buona, in alcune eccellente. Apre il ciclo l'*Annunziazione* (tav. 2). La Vergine siede presso la sua casa e in compagnia di quattro angeli alati. L'artista le dette abiti da regina, risplendenti d'oro e di perle e pietre preziose. Così la vedremo anche nelle tre altre scene. Essa è occupata a filare la lana di porpora, quando le arriva il messaggio divino: a destra si libra in aria l'angelo Gabriele, con gesto di chi parla. a sinistra spicca il volo verso la Vergine la colomba dello Spirito Santo che l'adombrò. È l'unica scena antica, che ci mostra Gabriele volante. Il particolare della lana e la compagnia di angeli derivano dal vangelo apocrifo di pseudo-Matteo, il cui influsso scorderemo anche in altre scene del ciclo (15).

Segue il *Sogno di s. Giuseppe*. Questi, essendosi accorto della gravidanza di Maria, la volle mandar via in segreto, ma un "angelo del Signore" gli apparve nel sogno e, dissipandogli i dubbi circa la concezione soprannaturale di Maria, gli impose di prenderla per moglie: "quod enim in ea natum est, de Spiritu sancto est", gli dichiarò secondo l'evangelista (16).

La forma della scene è del tutto insolita; s. Giuseppe, invece di dormire in casa, vi sta accanto e dritto in piedi, avanti l'angelo che gli parla. L'artista scelse questa forma a causa del gesto che il santo fa colla destra alzata, come per dire: "Ma è vero quel che tu mi racconti?" Tale gesto ancora oggi in uso presso quelli che in una causa importante vogliono avere piena certezza, è, naturalmente, incompatibile con un personaggio che dorme. Perciò l'artista rappresentò Giuseppe sveglio e in piedi. L'identità del santo era, del resto, assicurata dalla "virgula brevissima", che tiene nella sinistra, particolare preso anch'esso dal vangelo apocrifo (17).

Qui non voglio passare sotto silenzio una scoperta accaduta nell'odierno restauro.

(15) TISCHENDORF, *Evangel. apocr.* 4 seg., p. 61 71.

(16) Matth, I, 20.

(17) TISCHENDORF I. c. 8, p. 68.

Quando sotto la sorveglianza del comm. Biagio Biagetti si staccarono, per il consolidamento dell'arco, i mosaici pericolanti, si scoprì il disegno primitivo delle scene dell'Annunziazione e del Sogno, che l'artista si era tracciate col colore nero e a contorni sul fondo su cui doveva eseguirsi il mosaico (tav. 3). Il disegno preparatorio è molto differente, specie per il Sogno: s. Giuseppe sta presso la sua casa, però l'angelo vola, come s. Gabrielle nell'Annunziazione, coprendo in parte la casa di s. Giuseppe. Per non dare occasione di confondere i due angeli e allo stesso tempo per variare un po', cambiò l'atteggiamento di quello del sogno e lo rappresentò in piedi, come lo vediamo sul mosaico. Abbiamo dunque da fare con un "pentimento" dell'artista, che si capisce meglio in una composizione nuova, che non in una copia d'una scena già esistente, che per di più è assai semplice.

Questo fatto merita di essere rilevato, attesa la mania di alcuni scienziati — anche dentro le mura Serviane di Roma — i quali, mostrando, come suol dirsi, lucciole per lanterne, vedono nell'arte romana dappertutto l'influsso dell'Oriente. Tempo perso! L'arte romana possiede un tesoro immenso di rappresentazioni antiche, cioè del I, II, III e IV secolo, e di ogni genere: in scultura, pittura e mosaico, essa può quindi fare a meno dell'Oriente che non ne ha. Nel campo dell'arte antica, Roma è la parte che dà, non quella che riceve.

La seguente scena, la *Presentazione al Tempio* (tav. 4 A), è fra le più grandiose, e la meglio conservata di tutte, Aggiungendo i sacerdoti e leviti del Tempio ai personaggi menzionati nel vangelo di S. Luca (2, 22 seg.), dunque la Sacra Famiglia con la celeste guardia d'onore, la Profetessa Anna ed il vecchio Simeone, egli ottenne una scena ricca di figure: Maria-Regina porta sulle braccia il bambino Gesù, s. Giuseppe accenna colla destra ad Anna, la quale, come profetessa, fa il gesto oratorio; e Simeone apre il seno del suo pallio per ricevere sulle mani, per rispetto velate, il Figlio di Dio, la "gloria del popolo (eletto) d'Israele" (18).

Mentre i leviti vestono una specie di dalmatica cinta, i sacerdoti la stessa dalmatica e la lacerna, e mentre tutti quanti hanno il tipo orientale: barba e capelli lunghi, Simeone è una figura prettamente romana. La differenza sorprende tanto più, in quantochè pure lui era ebreo, secondo il vangelo apocrifo di Nicodemo anzi, "sommo sacerdote" (19). Sembra quindi che l'artista abbia avuto una ragione speciale di cambiare in Simeone tipo e vestito. Questa dovrebbe essere l'intenzione di effigiare in lui Sisto III, autore dei mosaici. Non pote-

(18) Luc. 2, 32.

(19) TISCHENDORF, l. c. I, p. 389.

va s'intende vestirlo da vescovo di Roma, da papa, perchè in tale caso non era più Simeone; perciò gli dette tunica e pallio-manto, come sogliono rappresentarsi in genere i personaggi di riguardo, specie quelli addetti comunque alla dottrina. Attesa la mancanza totale del ritratto di Sisto III, non possiamo provare con qualche certezza la nostra ipotesi; essa è però conforme al genio dell'arte romana ed offre la soluzione più soddisfacente del piccolo problema.

Sui gradini del Tempio appare l'offerta prescritta dalla legge mosaica per le partorienti: "un paio di tortore o due colombe", secondo S. Luca (20); "un paio di tortore e due colombe", secondo lo pseudo-Matteo (21) seguito dall'artista. Le tortore cercano di poter ruspate, le colombe stanno quiete.

Nel secondo *Sogno di s. Giuseppe*, che era effigiato presso il Tempio, la metà superiore del santo è distrutta, il che avvenne nel restauro del cardinale Pinelli, l'anno 1593. L'angelo, invece, è ben conservato; col gesto oratorio egli ordina la fuga in Egitto. Conforme al testo sacro, S. Giuseppe era effigiato dormiente, coricato in terra.

La scena è, per il posto che occupa, prematura. Per poter meglio disporre dello spazio secondo i bisogni delle sue rappresentazioni, l'artista invertì alquanto l'ordine cronologico. Così l'adorazione dei Magi precede la scena che mostra i *Magi avanti Erode* (tav. 5 A). Pure questo mosaico è in buono stato, tolte alcune lesioni; la più notevole è quella di Erode che nel restauro del cardinale Pinelli perdette una metà. Sulla testa era scritto il nome: HE[RODES]. L'artista riunì i Magi con due "principi dei sacerdoti" i quali, chiamati da Erode, gli comunicarono, dal testo del volume che tengono spiegato, il nome della città dove nacque il nuovo "Re dei Giudei", cioè Betlemme. Da parte sua Erode lo comunicò ai Magi, e questi lo informarono sul tempo della nascita del Re. Si può vedere che i Magi non sono del tutto convinti della sincerità di Erode; specie il secondo, che ha la destra al mento, è assai diffidente.

Nella *Adorazione dei Magi* (tav. 2 B) è guasto l'angolo sinistro, che ha dovuto cedere al pilastro di Pinelli: ivi manca la figura di s. Giuseppe; e del primo dei Magi, che mostrava la stella, non rimane che il braccio destro, il piatto coi doni e l'estremità della clamide. Pure la figura di Maria Regina è molto danneggiata. Al contrario, eccettuata la testa dell'ultimo dei Magi, il resto del mosaico è d'una conservazione ottima. Gesù si presenta come Re, sebbene in vesti consuete, ma assistito da quattro angeli della guardia celeste e seduto su

(20) Luc. 2, 24.

(21) TISCHENDORF l. c. 15, p. 81.

un magnifico trono tempestato di perle e di pietre preziose. Ai lati sono sedute, a sinistra Maria, a destra una matrona pensierosa, con un rotolo mezzo aperto in mano e vestita d'una tunica di tessuto d'oro e d'una palla violacea, che la involge interamente.

Questa matrona, una croce degli interpreti, rappresenta S. Anna, madre della Vergine. Secondo il vangelo apocrifo la santa era oriunda della *stirpe regia di David*, ed era *poetessa*, sapendo dare una forma poetica al suo rammarico per la sterilità, e all'esultanza per la sua maternità; essa era anche *profetessa*: quando consegnò la sua figliuola Maria treenne al Tempio, conobbe di aver dato alla luce "exultationem et laetitiam in Israel" (22). Aveva allora quaranta anni incirca; e siccome, sempre secondo lo pseudo-Matteo, l'adorazione dei Magi accadde "dopo il secondo anno" della nascita di Gesù, l'artista, o chi lo ispirò, suppose senz'altro che s. Anna vi abbia assistito. Così si spiega il suo ricco abito, così il volume, così anche la sua presenza alla adorazione dei Magi.

La prossima rappresentazione ci trasporta in Egitto dove la sacra Famiglia si era rifugiata (tav. 4 B). Il mosaico è guasto solamente nell'angolo destro, a causa del pilastro di Pinelli; il resto è integro. La scena, tutta quanta presa dal vangelo apocrifo (23), ci mostra il *duca Afrodosio* della città Sotinen, il quale col suo esercito e coi suoi amici ha riconosciuto in Gesù il Figlio di Dio. Afrodosio è una figura imponente, dagli abiti e dal diadema caratterizzato come re. Egli è fiancheggiato da un ufficiale e da un filosofo, quest'ultimo riconoscibile al bastone, alla barba e al pallio che veste sul corpo nudo. L'esercito è indicato da soldati con lance e tre bandiere bianche e rosse. Gesù già grandicello, sta incontro ad Afrodosio verso cui stende la destra.

La figura di s. Giuseppe è deformata da un grande spacco che va attraverso tutto il corpo. Al contrario, Maria Regina è di conservazione integra; essa stringe colla sinistra una mappa contabulata con frangie, specie di fazzoletto piegato. Questo particolare è antichissimo; l'ho costatato già sopra una bellissima stele funeraria d'Atene del IV secolo avanti Cristo, rappresentante la defunta, una ragazza di circa diecci anni, di nome EYKOAINH, in atto di prendere congedo dai genitori, con la mappa contabulata nella mano sinistra (tav. 6) (24). Sulle immagini posteriori della Madonna è assai frequente; il nostro mosaico e un affresco di S. Maria antica da me

(22) TISCHENDORF, I. c. pp. 55-62.

(23) TISCHENDORF, I. c. pp. 22-24; 90 seg.

(24) *Atinari* n. 24530.

ricostruito ne saranno i primi esempi (25). Nel fondo stanno i soliti angeli; l'ultimo è distrutto, quale vittima del pilastro di Pinelli.

I veri sentimenti di Erode verso il "neonato Re dei Giudei" si manifestarono nella *Strage degli Innocenti* (tav. 7 A), che l'artista contrappose alla scena in cui Erode si mostrò nel colmo della sua ipocrisia, quando incaricò i Magi di fare "diligenti ricerche" sul neonato Re: "ut et ego veniens adorem eum" (26). Va de sè che l'artista non ha rappresentato il massacro stesso, incompatibile col carattere dell'arte antica, che abborriva le scene di sangue; egli scelse il momento precedente, mostrandoci le madri radunate avanti Erode, ciascuna col suo bébé in braccio. Però i capelli sciolti, segno di dolore, indicano in esse un presentimento sinistro; l'ultima, anzi, ha voltato le spalle e vorrebbe fuggire. Ma l'ufficiale, collo sguardo fisso su Erode, gli sta già domandando, cosa si debba fare di loro. Il re, la cui figura è molto danneggiata, sempre per lo stesso restauro di Pinelli, fa colla destra il gesto di chi parla, ordina quindi il massacro.

Chiudono il ciclo in basso le due Città di HIERVSALEM e di BETHLEEM con sei pecore per parte (tav. 5.7 B), simboli delle chiese *ex circumcissione* e *ex gentibus*, dei *Giudei* e dei *pagani*, i due popoli che hanno formato la chiesa primitiva. Soltanto la prima città è quasi intiera; della seconda mancano due terzi.

Nella zona più alta Sisto III rappresentò, nel centro, le *Insegne del Cristo-Re*, cioè il trono gemmato colle immagini clipeate dei due principi degli apostoli nei due fulcri anteriori; sul trono, la croce gemmata e la corona dalla quale pende il manto reale, il paludamento, e sul suppedaneo, il rotolo sette volte legato, dunque il "liber signatus sigillis septem", ossia il codice della nuova legge cristiana. Le insegne del Cristo-Re sono rinchiuse dentro il grande nimbo e fiancheggiate dai simboli dei quattro evangelisti e dai due principi degli apostoli, ciascuno di questi con un libro aperto nella sinistra; gli evangelisti, invece, con le corone, come allusione alla vittoria che la dottrina ortodossa riportò sull'eresia nel concilio di Efeso (tav. 8 B).

Il gruppo delle Insegne del Cristo-Re, *Insignia Christi*, come è chiamato in un'iscrizione di S. Crisogono (27), e che ritorna anche altrove, ci spiega perchè gli artisti non hanno mai effigiato il Signore

(25) WILPERT, *Mosaiken u. Malereien*, tav. 134. Il "fazzoletto d'onore" si mantenne attraverso i secoli fino ai nostri giorni. Ne parla ancora Alphonse Daudet a proposito della sua visita fatta ai due "vecchi", marito e moglie: questa lo accolse "avec son mouchoir brodé qu'elle tenait à la main pour me faire honneur, a l'ancienne mode" (*Lettres de mon moulin*, Paris, 1891, p. 149).

(26) Matth. 2, 8.

(27) DE ROSSI, *Inscript. christ.* II, p. 152, n. 27.

cogli attributi reali addosso (28), mentre Maria ci si è presentata sempre in abiti da regina sui mosaici di Sisto.

Quanto fosse familiare anche nel medio evo l'idea del Cristo-Re, lo prova l'immagine inedita della Madonna col Bambino, che fu dipinta verso il mille cento, nella chiesa di S. Silvestro a Tivoli, e la cui conoscenza debbo al mio antico scolaro e amico Silla Rosa de Angelis: nell'aureola del Bambino non si vede, come sempre, la croce, bensì le lettere della parola REX, ingegnosamente distribuite in forma di croce attorno alla testa (tav. 9).

Fra i vecchi interpreti dei mosaici dell'arco trionfale non voglio passare sotto silenzio Suarez, vescovo di Vaison, il quale portò con sè un pittore tedesco, nella speranza di poter far pulire e poi copiare i mosaici. Frattanto fece, nell'anno 1677, una copia assai strana degli *insignia Christi* e ne dette una spiegazione non meno strana nel Cod. vat. lat. 9136, fol. 218, che riproduciamo a tav. 10. Egli scrive: "Paullo accuratius, iubente eminentissimo Cardinali Barberino, nescio quis alius postea Pictor arcum excepit; videas enim in eo hinc B. Virginis sponsalia, inde trium Regum adorationem, alibi sanctorum Innocentium occisionem. Sed alia adhuc inexplicata remanent: et praesertim figurae illius mediae in vertice arcus error remansit. Ubi enim isti librum et super eo agnum pingunt, nos subditam hic imaginem observavimus quandam scilicet veluti cathedram super qua B. Virgo divinum puerum in gremio habet cum capitibus ad latera sanctorum Petri et Pauli et in pede volumen septem signaculis obsignatum." La menzione del libro e dell'agnello si basa, evidentemente, su una confusione col mosaico centrale dell'arco dell'abside. Del resto, non essendo certo della sua spiegazione, egli aggiunse che "in tanta diversitate praestaret certo musivam istam picturam scalis admotis abluere et ante quam pulvere rursus obducatur quam diligentissime exscribere, ad quod Germanum pictorem expertae fidei nostramque qualem qualem curam exhibemus".

Non è da dubitare che Suarez avrebbe cambiato copia e interpretazione, se avesse potuto pulire i mosaici. Ma il suo desiderio rimase senza effetto.

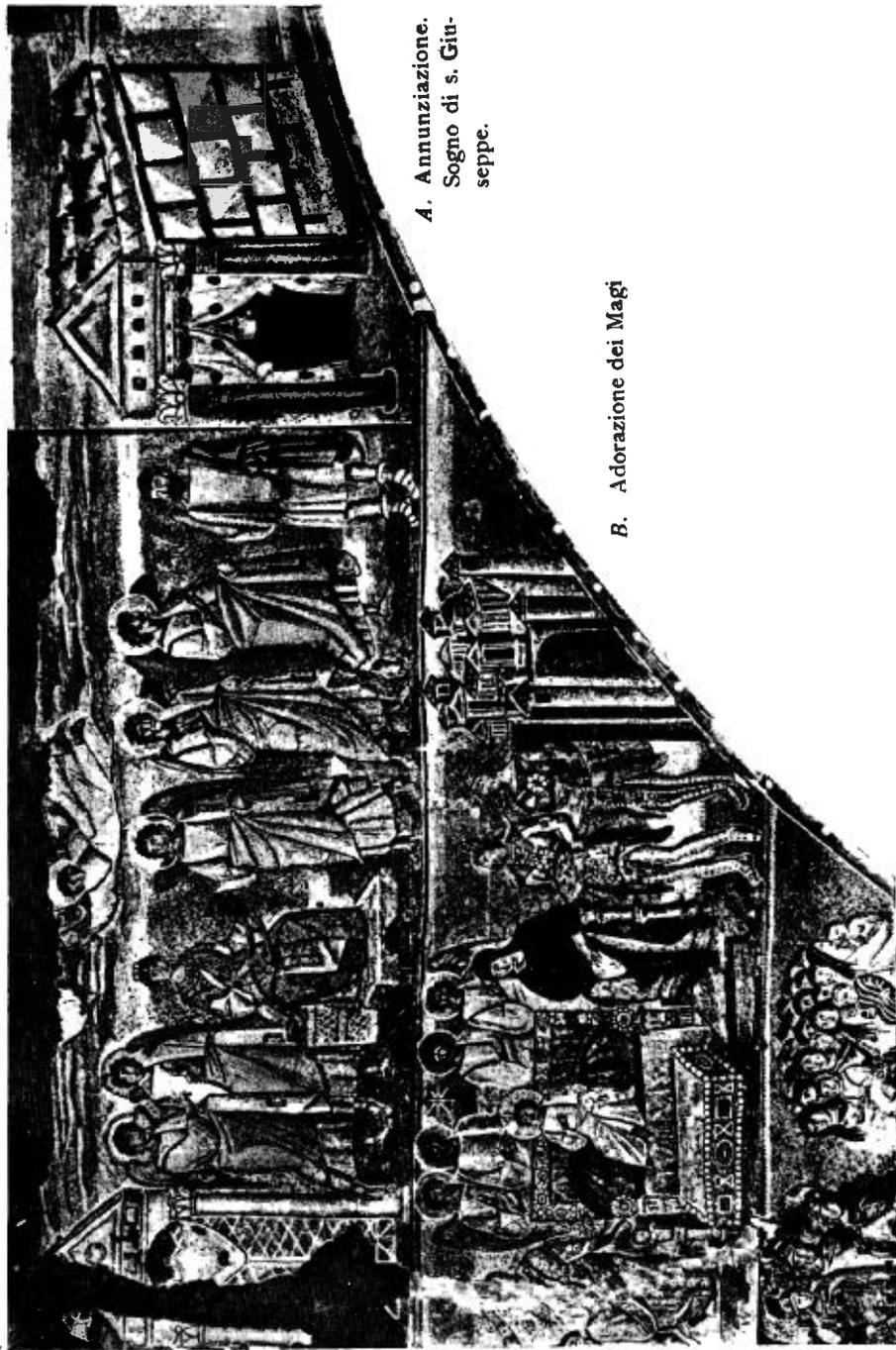
Sotto le insegne del Cristo-Re Sisto fece scrivere, in stile lapidario, la dedica: XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI, *Sisto vescovo, alla plebe, al popolo, di Dio.*

Così questa epigrafe, dopo mille seicento anni, continua ancora

(28) Vedi su ciò WILPERT, *Mosaiken u. Malereien*, p. 58. Le rappresentazioni del Cristo crocifisso, con la corona in testa, sono rare. del tardo medio evo e di un'arte popolare. Agli esempi pubblicati nella *Rivista di archeol. crist.* 1925, figg. 20 e 21, si aggiunga quello del Duomo di Tivoli, il più monumentale di tutti.

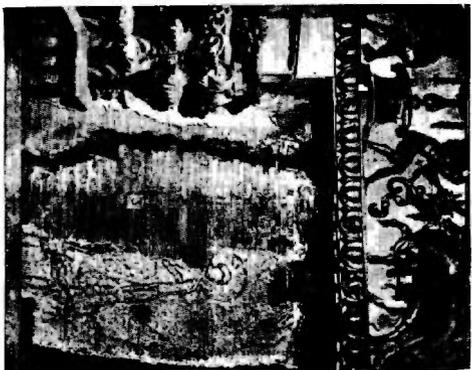


Coronazione della Vergine



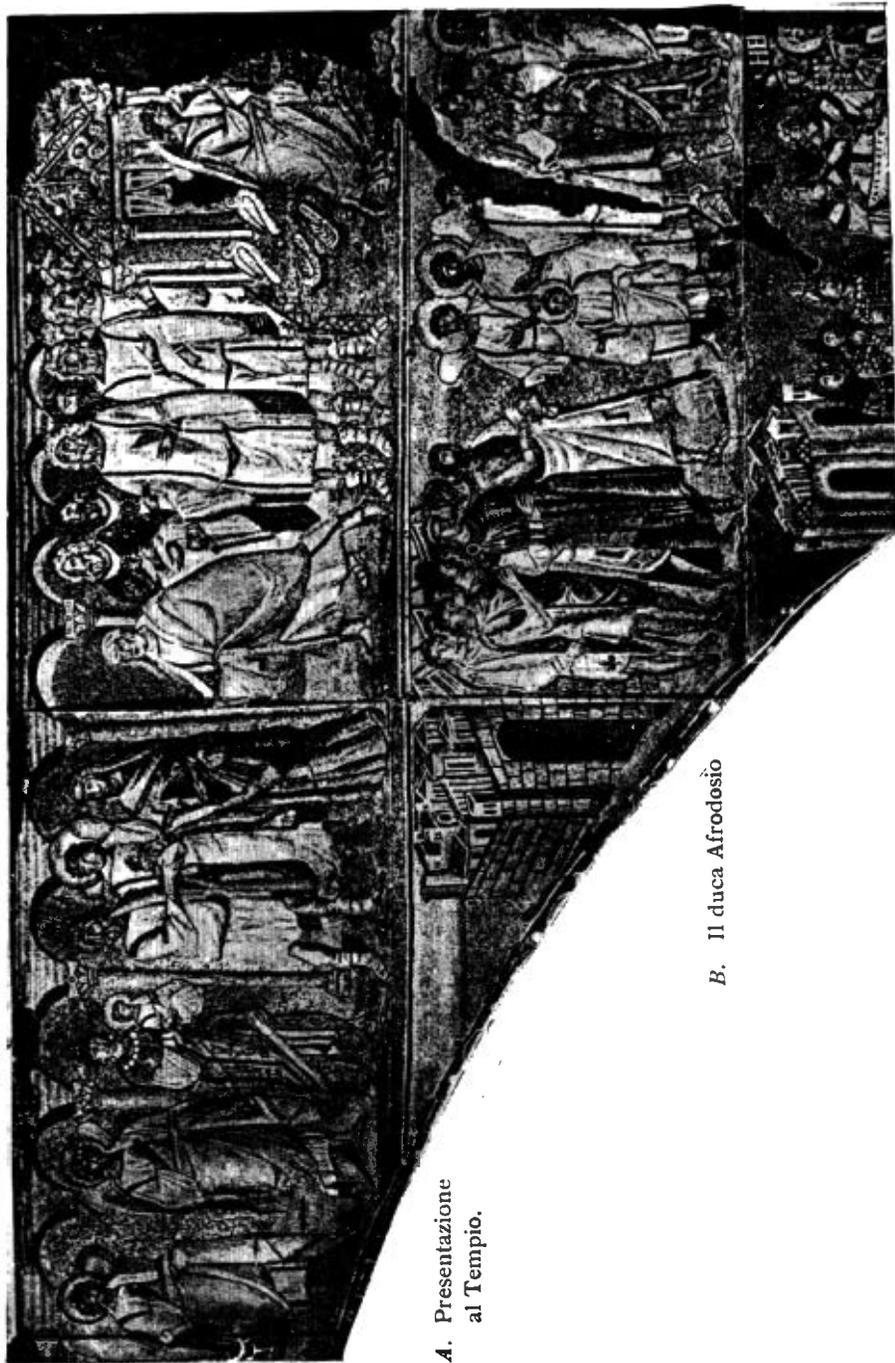
A. Annunziatione.  
Sogno di s. Giuseppe.

B. Adorazione dei Magi



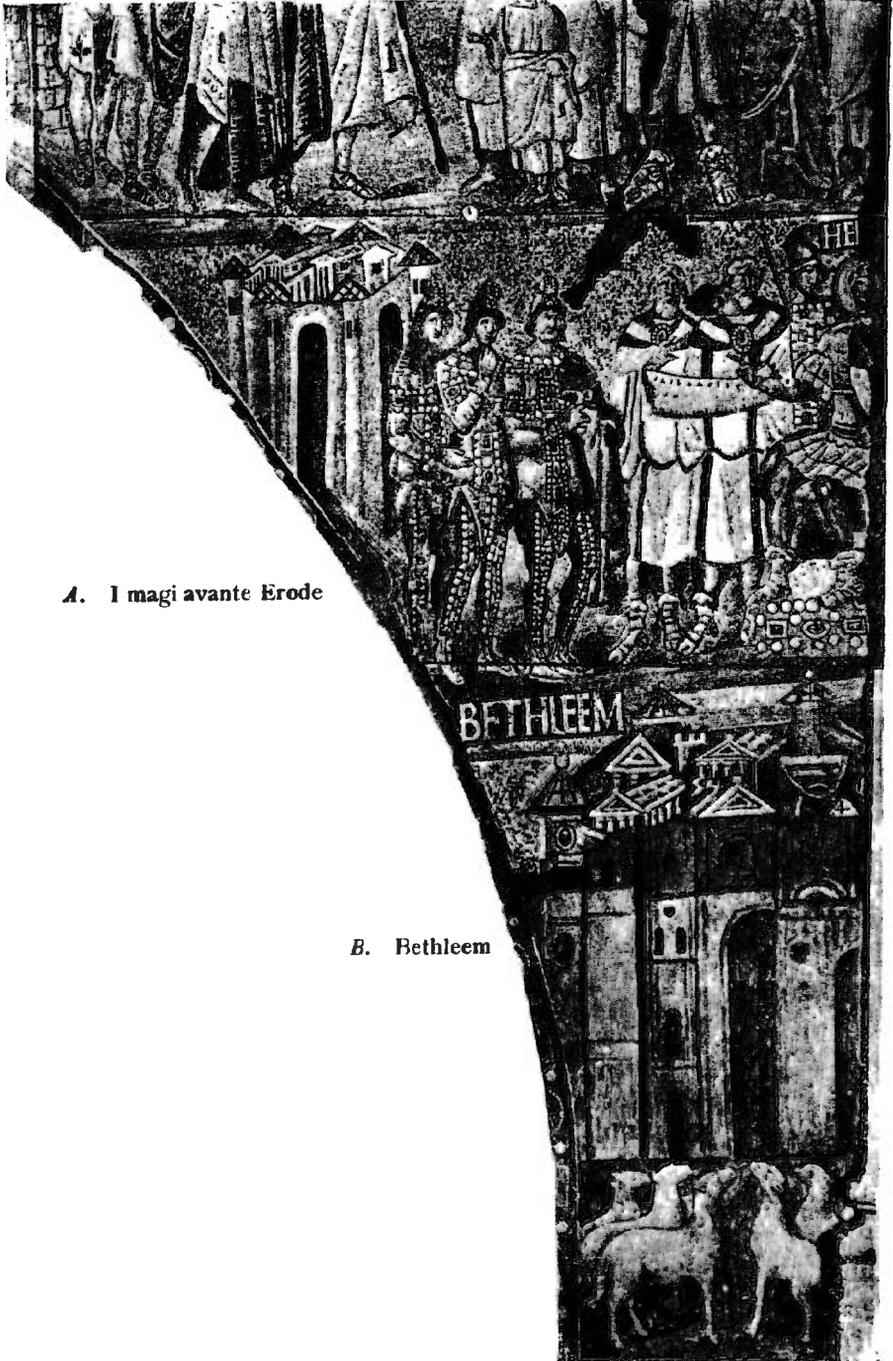
Disegni primitivo delle  
scene dell'Annunziazione e  
del Sogno di s. Giuseppe.





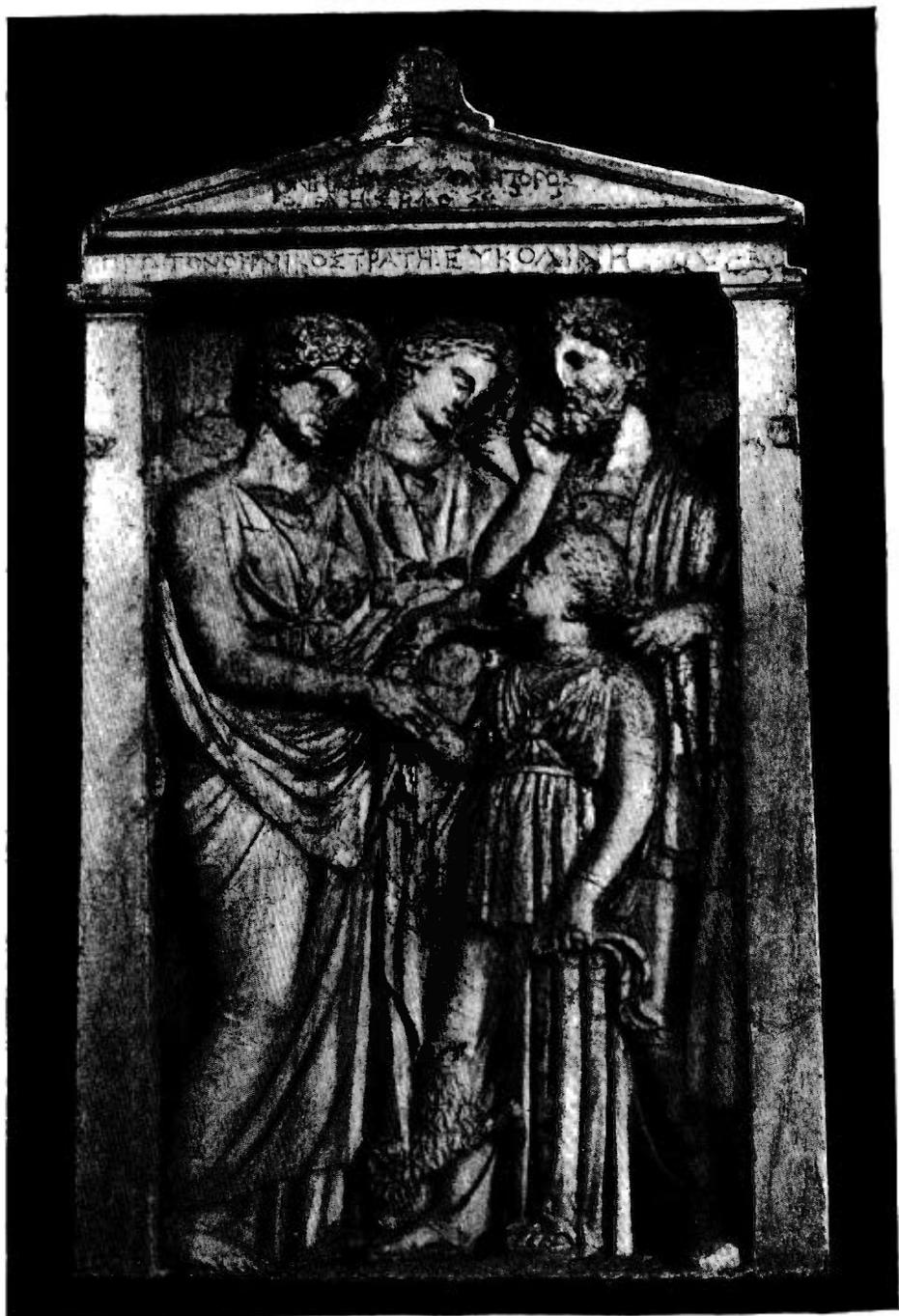
A. Presentazione  
al Tempio.

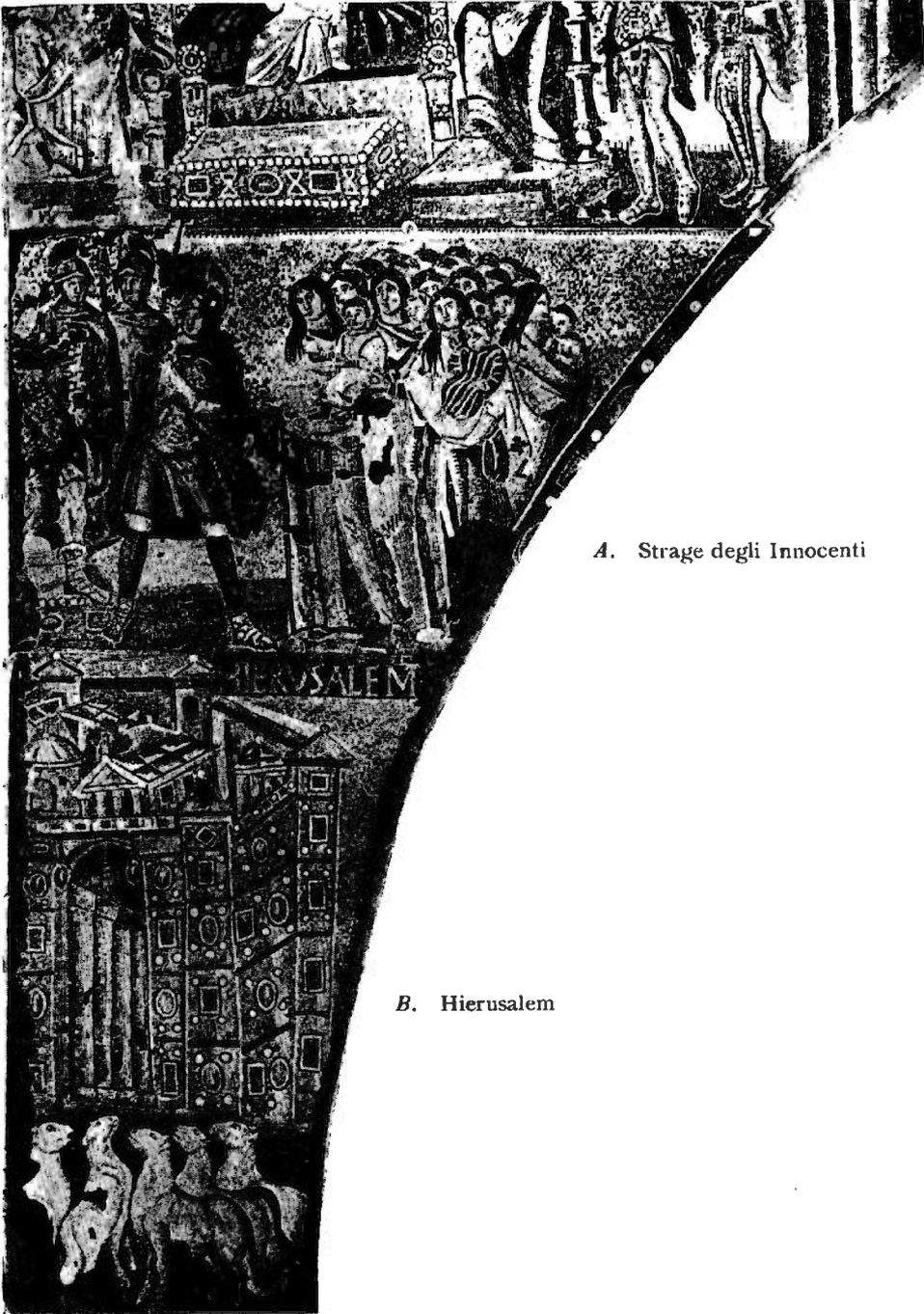
B. Il duca Afrodosio



A. I magi avante Erode

B. Bethleem



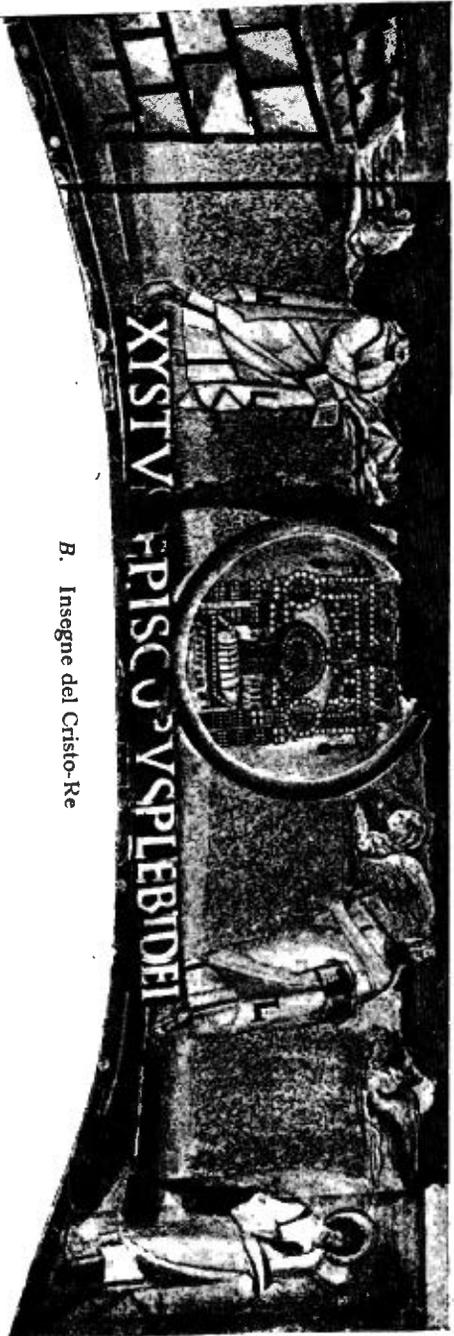


A. Strage degli Innocenti

B. Hierusalem



A. Restauro



B. Insegne del Cristo-Re



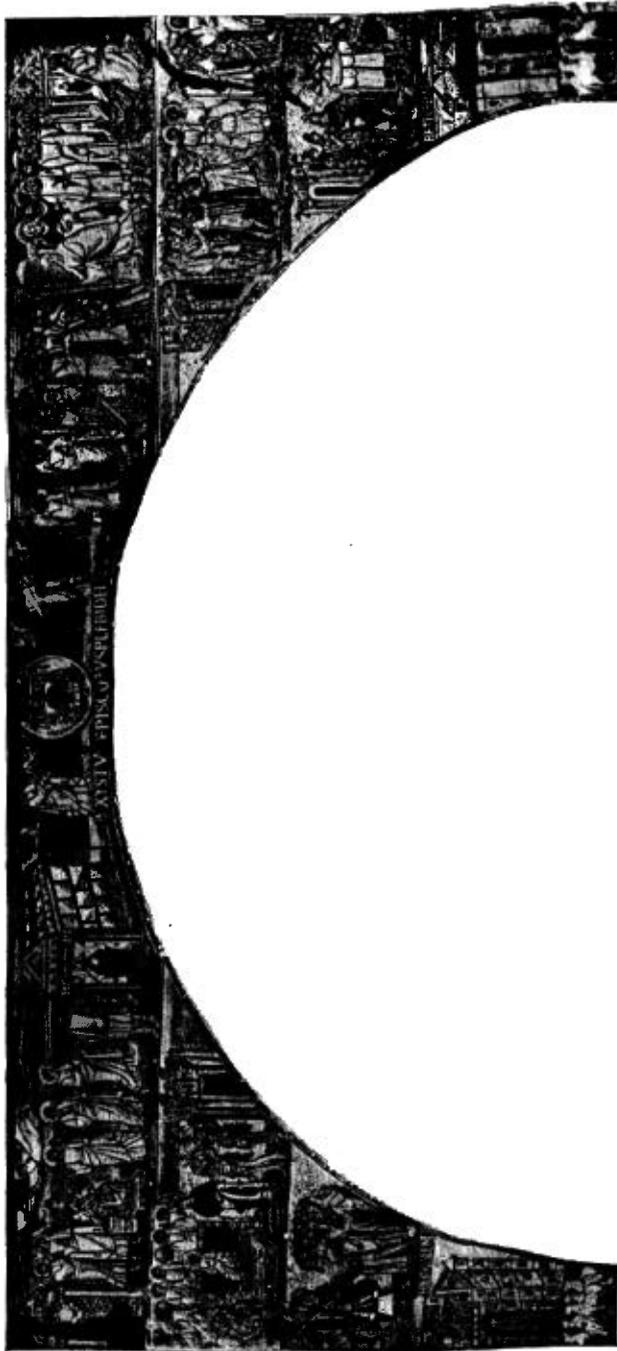
Madonna di Tivoli

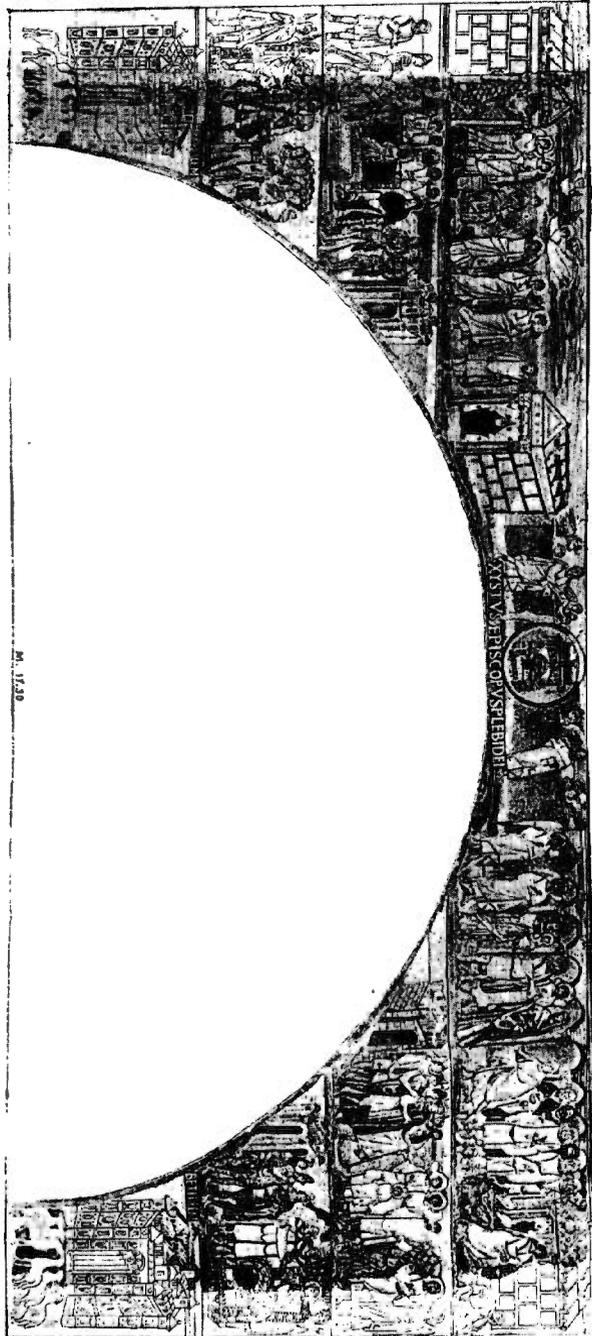
Paullo accuratius, ubi et em. <sup>ms.</sup> Card. Barberino, nescio quid  
 alius proterea Pictor arcum egypticū; uideat enim in  
 eo hinc B. Virginij sponsalia, inde frons Regium  
 adorationis, alibi scilicet Innocentius occisione. Sed alia  
 adhuc inexplana remanent: et præsertim figure  
 illius medie in uertice arcus error remanent. Vbi  
 enim ibi libru et super eo agnum pingunt, nos  
 subdit hic imaginem  
manuum  
 obser



quandam  
 cathedram  
 diuinis puerum

scilicet uelut  
 sup. qua B. Virgo  
 in gremio habet







ad annunciare al visitatore della basilica il nome del papa che fece eseguire i mosaici dell'arco di trionfo.

Per abbracciare con un colpo d'occhio tutti questi mosaici, ne abbiamo riuniti gli acquarelli e fotografati (tav. 11). Così si distinguono anche meglio i guasti causati da Alessandro VI (1492-1503) e, specialmente dal cardinale Pinelli nell'anno 1593: a questo si deve la mutilazione di tutte le scene ai due angoli; ad Alessandro VI la mutilazione delle figure della zona più alta. In ambedue i casi il restauro si può eseguire con tutta la sicurezza giacchè per ogni figura mutilata o distrutta abbiamo modelli sia sull'arco stesso sia su altri mosaici più o meno contemporanei. A tav. 8 A, diamo il restauro delle figure centrali rovinate dal fregio ligneo coi tori Borgiani. Per i simboli degli evangelisti Luca e Matteo hanno servito i mosaici incirca contemporanei di S. Matrona a S. Prisco, riprodotti a tavv. 73,1 e 77 della mia opera spesso citata; per la metà superiore della testa di s. Pietro tanti affreschi e mosaici che sarebbe superfluo citarli. La tav. 12, in fine, mostra tutte le lacune completate.

## 2. Mosaici della parete interna d'ingresso.

Ma v'era inoltre una seconda iscrizione dedicatoria musiva, ben più importante, nella quale Sisto III offriva la basilica alla Madonna. Essa si trovava sulla parete interna, al di sopra della porta, come quella di Celestino I (422-432) nella basilica di S. Sabina sull'Aventino. Eccone il testo in lingua volgare:

*O Vergine Maria, a Te, io Sisto, dedicai i rinnovati tetti,  
Degno dono per il tuo seno, apportatore della salute.  
Tu, madre senza opera d'uomo, partoristi l'autore della vita, pur re-  
[stando Vergine.*

*Ecco i testimoni del tuo nato, che ti offrono i loro premi.  
E sotto i piedi di ciascuno trovasi l'emblema del proprio martirio:  
Il ferro, le fiamme, le fiere, il fiume ed il crudele veleno.  
Diversi furono i tormenti, una, la corona.*

Al di sopra dell'epigrafe era quindi effigiata Maria-Regina sul trono col divin Figlio in braccio e fra la guardia celeste, fra l'oblato Sisto e cinque martiri, ciascuno con la corona sulle mani e coll'emblema del proprio martirio ai piedi: *Testes tibi praemia portant, — sub pedibusque iacet passio cuique sua.* I martiri non erano dunque rappresentati tra le finestre della navata di mezzo, come si credeva ordina-

riamente; ivi stavano profeti, in conformità delle scene, tutte del vecchio testamento. Nell'antica arte monumentale di Roma si solevano contrapporre, non mischiare, soggetti del vecchio e nuovo Testamento.

Dall'iscrizione dedicatoria di Sisto possiamo, con più o meno sicurezza, indovinare i nomi dei martiri. Accanto al pontefice dedicante, col modello della basilica sulle mani velate, stava l'omonimo Sisto II il papa-martire delle catacombe, essendo stato decollato al disopra dell'ingresso del Cimitero di S. Callisto; egli aveva ai piedi la spada, *ferrum*. Appresso stava il diacono di Sisto II, cioè s. Lorenzo, bruciato vivo sulla graticola; il suo emblema era quindi la graticola con fiamme, *flamma*. Dall'altro lato della Madonna mettiamo tre martiri di sesso femminile: s. Tecla, "damnata ad bestias", probabilmente con due leoni sotto i piedi, *ferae*; s. Sinforosa di Tivoli, gettata, con un sasso legato al collo, nell'Aniene, sotto forma di alcune striscie ondulate d'acqua, *fluvius*. L'ultimo emblema, il "crudele veleno", *saevum-que venenum*", non può prendersi nel senso proprio della parola, perchè è impossibile di rappresentarlo, lasciando che non si conosce nessun martire ucciso di veleno. L'emblema ci conduce pertanto in un altro ordine d'idee. Ora è noto che nella sacra Scrittura il veleno per eccellenza, per non dir unico, è quello dei serpenti: "...venenum aspidum sub labiis eorum", dice il salmista, e ripete s. Paolo (29); e l'immagine antica di Satana è quella del serpente, *draco*. Ciò supposto, il pensiero corre spontaneo alla famosa visione in cui la martire africana s. Perpetua vide una grande scala che arrivava fino al paradiso, e sotto la quale giaceva un immenso serpente, "qui ascendentibus insidias praestabat" (30), per impedir loro di montare sulla scala, cioè di patire il martirio. Le "insidiae" che il Satana-serpente macchinava contro la martire Perpetua, erano invero terribili: tre volte il padre, pagano, si presentò alla santa nel carcere, facendo del tutto per indurla a sacrificare e a salvare così la famiglia, gettandosi in terra, strappandosi i capelli canuti e ricordandole il figlio di tenera età, che la santa allattava. Perpetua rimase inconcussa, trionfando sul "crudele veleno" che Satana-serpente vomitava invano contro di lei. Come l'ultima martire possiamo perciò rappresentare s. Perpetua, ed ad suoi piedi il serpente schiacciato, e di colore verde, come quello di cui parla Prudenziò: "(anguis) gramine concolor in viridi" (31).

Per i due primi martiri non v'ha nessun dubbio. Sisto III aveva

(29) *Ps.* 13, 3; *Coll.* 119, 3; *Rom.* 3, 13.

(30) PIO FRANCHI DE' CAVALIERI, *La passio ss. Perpetuae et Felicitatis in Roem. Quartalschr.* (1896) p. 112.

(31) *Cathem.* 146-155; MIGNÈ, *PL*, 59, 806 seg. Il poeta pensava forse al verso Vergiliano: "Frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba (3 *Ecl.* 93).

per s. Lorenzo tanta venerazione da essersi scelto la sepoltura accanto a lui, e dove è il diacono, non può mancare il vescovo, cioè Sisto II, tanto più che ne portava il nome. Probabilissima è poi s. Tecla sia pure che abbia ancora vissuto dopo il martirio, come racconta la leggenda. Del suo culto a Roma abbiamo una prova nel fatto che la Santa entrò e nelle preci e nelle rappresentazioni funebri, e in queste ultime già nel secolo III (32). Delle preci è specialmente importante l'*Oratio II*, che passa, a torto, per opera di s. Cipriano, ma che non sembra posteriore all'epoca delle persecuzioni; ivi al nome della santa si aggiunge l'anfiteatro: "sic me liberés (Domine), sicut liberasti Theclam de medio amphitheatro" (33). Probabile è infine s. Sinfiorosa, sul cui sepolcro venne, nel V secolo incirca, fabbricata una basilica più grande accanto alla tricora che già esisteva, prove evidenti del suo culto.

Questo grandioso musaico, pieno di sentimento religioso, era sulla parete interna dell'ingresso. Ora non se ne vede più nulla. Verso la metà del secolo decimo sesto Onoforio Panvinio lesse ancora il primo verso dell'iscrizione (34), che poi a sua volta sparì nel "restauro" fatale del Pinelli, l'anno 1593. Oggi vi trascinano una trista esistenza quattro pitture di contenuto sacro, in parte scolorite, che nessuno guarda perchè perdute fra tre iscrizioni degli ultimi tempi, quattro stemmi ed una noiosa architettura barocca (tav. 13). Cosicchè il visitatore, invece di essere informato sullo scopo particolare della basilica dall'autore stesso della composizione e di ammirarne i personaggi sacri, è deluso dall'aspetto di cose più o meno banali.

### III. — CONCLUSIONE

Come si è visto, la basilica di S. Maria Maggiore possiede ancora ricchi tesori d'arte sacra antica. Essa ha in più meglio d'ogni altra del mondo conservato il suo carattere basilicale. Avendo riguardo a tale unica importanza e al triste stato in cui è ridotta, il Sommo Pontefice Pio XI, da conoscitore profondo della nostra basilica, ne ordinò, con plauso generale degli storici d'arte e degli archeologi cristiani, un vero restauro, un restauro definitivo, per mostrarla, possibilmente, quale era nel tempo di Sisto III. A quegli scienziati che, per "mo-

(32) WILPERT, *Sarcofagi cristiani antichi*, tav. X, 3.

(33) *S. Cypr.*: Hartel III, p. 149.

(34) *De VII Urbis eccl.* p. 235.

tivi scientifici” vorrebbero soltanto fissare i mosaici, lasciandoli tuttavia nello stato attuale (35), si risponde che la basilica non è un Museo, o un monumento d’arte antica, riservato soltanto al demanio degli studiosi d’archeologia cristiana; la basilica è una casa di culto, dove ogni giorno centinaia di fedeli entrano per pregare e edificarsi alla fede dei nostri lontani antenati. I suoi mosaici hanno un valore, uno scopo apologetico. E se i successivi “restauri”, o piuttosto guasti, se le copie infedeli e gli errori degli interpreti hanno reso lo scopo quasi illusorio, il restauro presente lo ripristinerà. Rivolgiamo perciò al Santo Padre i più vivi e rispettosi ringraziamenti e i più fervidi auguri. Dico anche “auguri” perchè il restauro di s. Maria Maggiore sarà una delle glorie più splendenti del suo pontificato.

In fine vorrei aggiungere ancora, a modo di *appendice*, un’ultima osservazione sull’abside della nostra basilica, che, ripetiamolo, non fu distrutta da Sisto III. Con essa si connette un passo del *Liber pontificalis* nella vita di Pasquale I (817-824) finora una “croce e pietra d’inciampo agli interpreti archeologici e liturgici” (36). Il passo è il seguente: “(pontifex)... ecclesiam sanctae... virginis Mariae... cernens quondam tali more constructam ut post sedem pontificis mulieres ad sacra missarum sollemnia stantes prope adsistere iuxta pontificem viderentur, ita ut si aliquid conloqui pontifex cum sibi adsistentibus voluisset, ex propinqua valde mulierum frequentatione nequaquam ei sine illarum interventione liceret”. Per rimediare a tale inconveniente, il pontefice “caepit indesinenter sedem inferius positam sursum ponere, ut eo familiarius Domino preces fundere posset...; denique sedem optime quam dudum fuerat pulcherrimis marmoribus decoratam condidit, et undique ascensus quibus ad eam gradiatur construxit” (37). Per spiegare questo passo enigmatico, si ebbe ricorso alle “absidi sorrette da archi aperti verso un posteriore vano od ambulacro”, come si vedeva in alcune chiese di Roma (dei SS. Cosma e Damiano e degli Apostoli *ad catacumbas*, oggi S. Sebastiano), e di Napoli (38).

Il Duchesne trovò questa spiegazione la “prima soddisfacente” e rinviò, per un’abside perforata, alla “splendide basilique de Saint Démétrius à Tessalonique”. Anche lui suppose che “le *matroneum* de Sainte-Marie-Majeure était situè derriere l’abside”, perchè “le haut de la nef latérale, du côté droit, formant comme le vestibule du *Prae-*

(35) Lo stato attuale dei mosaici è sufficientemente documentato dalle copie mie a colori, e dalle fotografie Alinari fatte subito dopo la pulitura mia dei medesimi, quindi perfette.

(36) DE ROSSI, *Mosaici*. f. 1 (alla tav. XXXIX).

(37) *Liber Pontif.*: DUCHESNE, II, p. 60.

(38) DE ROSSI, *Bullett. crist.* 1867, p. 72; 1880, p. 149 seg.; *Mosaici* f.° 1 alla tav. XXXIX.

*sepe*, il n'avait pas été possible d'installer le *matroneum* à sa place ordinaire, *in summa parte mulierum*" (39).

A parte il fatto che di un'abside perforata non esiste la menoma traccia nella nostra basilica; a parte l'asserzione gratuita che il *matroneum* fosse stato dietro l'abside, la spiegazione esposta del passo non può essere soddisfacente perchè un'alzamento della cattedra, invece di portare rimedio, avrebbe piuttosto aumentato lo sconcio, mettendo il pontefice ancora più in vista, a meno che non si voglia metterlo in un'altezza tale, da poter toccare colla testa i mosaici dell'abside, il che sarebbe assurdo.

Mi pare che nel caso presente si cerchi "midi à quatorze heures". La spiegazione del passo è più semplice. Silla Rosa De Angelis mi ricorda che la basilica di S. Maria Maggiore non è orientata verso l'est, bensì verso sud-est particolare già rilevato dallo stesso Duchesne (40). L'ambone del vangelo stava perciò a sinistra dell'altare; la *pars mulierum* era, per conseguenza, a destra. Il posto del *matroneo*, *in summa parte mulierum*, abbiamo quindi da fissarlo nel medesimo lato, cioè nella nave trasversale, dove appunto stava la sede del vescovo. Questo risulta chiaramente anche dall'*Ordo I*. Descrivendo la celebrazione della Pasqua alla *Statio* di S. Maria Maggiore si nota che il pontefice "surgens osculatur evangelia et altare et accedit ad sedem suam stans versus orientem" (41). Così pure nell'*Ordo romanus* di S. Amando, "(pontifex) vadit de dextra parte altaris ad sedem suam, et diaconi cum ipso hinc et inde stantes et aspicientes contra orientem" (42).

Per poter guardare verso oriente a S. Maria Maggiore, bisogna supporre che la cattedra sia stata collocata a destra dell'altare. Così soltanto l'autore della vita di Pasquale I poteva dire che le donne stessero "post sedem pontificis", di guisa che nella celebrazione della messa sembrassero "prope assistere iuxta pontificem". Il papa Pasquale rimediò all'inconveniente, togliendo la cattedra dal posto primitivo, dove era troppo in giù verso la navata, "inferius positam", e collocandola più in sù, "sursum", cioè in fondo all'abside.

GIUSEPPE WILPERT

(39) DUCHESNE, *Liber pontif.* II, p. 67, nota 30.

(40) *Origines du culte chrétien*, Paris 1920, p. 478, nota 1.

(41) GRISAR, *Analecta*, I, p. 223.

(42) DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*, p. 478. Vedi anche GRISAR, S. J., *Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter*, I, p. 364.