

DONO EREDI DI
NICOLA E NICOLETTA GATTINI

LEANDRO OZZOLA

MANUALE

DI

STORIA DELL'ARTE

NELL'ERA CRISTIANA



Seconda Edizione corretta e aumentata

CON 80 ILLUSTRAZIONI

APPENDICE, BIBLIOGRAFIA E INDICE ONOMASTICO

Nicola dei Conti Gattini
Matera
(Barbiciata)



GATTINI

B

27

FIRENZE
LIBRERIA EDITRICE FIORENTINA

1909

Dello stesso Autore

La Basilica di S. Lorenzo in Firenze. — ("Rassegna Nazionale", Firenze, 16 settembre 1903).

Intorno a Santa Maria Novella di Firenze. — ("Rassegna Nazionale", Firenze, 1° dicembre 1903).

La Pinacoteca del Museo di Piacenza. — ("Rassegna Nazionale", Firenze, 16 marzo 1904).

Le stampe a fumo della Galleria Corsini. — ("Rassegna Nazionale", Firenze, 16 maggio 1904).

I tondi nell'Arte. — ("Rassegna Nazionale", Firenze, 16 agosto 1904).

Lettere inedite del pittore Gaspare Landi. — ("Rassegna Nazionale", Firenze, 1° agosto 1906).

Venere ed Elena — (*Amor sacro e Amor profano*). — ("L'Arte", Roma, Anno IX, Fasc. IV).

Claudio Lorenese e il suo studio dal vero. — ("L'Arte", Roma, 1908).

L'Arte alla corte di Alessandro VII. — ("Archivio della R. Società Romana di Storia patria", 1908).

Vita e opere di Salvator Rosa pittore, poeta, incisore. I. H. Ed. Heitz. ("Heitz et Mündel", Strassburg, 1908).

PREFAZIONE

La fortuna incontrata dal presente manuale, di cui in un anno fu esaurita la prima edizione, dimostra all'evidenza la necessità universalmente sentita nelle scuole di un'opera di tale natura.

Questa seconda ristampa per la brevità del tempo concesso dalle esigenze editoriali non presenta forse tutti quegli emendamenti che il diligente autore intendeva introdurre, ad ogni modo, essa compare notevolmente aumentata di alcuni capitoli ritenuti di pratica utilità, sfrondata di qualche parte non strettamente necessaria e per quel che è stato possibile interamente corretta.

A noi non resta perciò che augurare ad essa da parte del pubblico quello stesso benevolo favore con cui fu accolta la prima edizione.

L' EDITORE.

Con approvazione dell'Autorità Ecclesiastica

PROPRIETÀ LETTERARIA DELL' EDITORE.

Stabilimento Tipografico S. Giuseppe - Firenze, Via Pandolfini 26.

L'Arte e la sua storia

Natura dell'attività artistica. — Scoprire è senza dubbio il piacere più proprio dell'uomo: esso fu causa delle prime osservazioni scientifiche, in esso è la perenne fonte dell'attività intellettuale del genere umano.

Anche l'arte, sebbene a prima vista non sembri, trova in quel piacere la ragione della sua origine e della sua esistenza. Fra un pensiero profondo e una bella architettura c'è differenza soltanto di genere: il primo è la scoperta d'una verità speculativa, la seconda è la scoperta d'una legge ottico-psicologica. Poichè il più semplice ravvicinamento di colori o contrasto di chiaro-scuro, o combinazione di linee ha il potere di suscitare un sentimento nell'animo umano, scopo dell'attività artistica è appunto di scoprire quelle combinazioni di linee, di chiaroscuro e di colori, che, soddisfacendo alle esigenze della retina producano un piacere estetico.

L'arte intesa così non è la copia della realtà (del resto basterebbe a negarlo l'architettura), ma la

ricerca delle leggi psicologiche derivate dalle sensazioni visive, e la riproduzione di quelle leggi mediante elementi (linee, chiaroscuro e colore) imitati dalla realtà.

La scoperta artistica è dunque di natura sperimentale: *essa ricerca delle combinazioni di elementi, che riproducono l'impressione psicologica derivata dalla realtà esterna.*

Esempio. — Una prova della sua natura di ricerca sperimentale psicologica l'arte ce l'offre fino dai suoi più antichi tentativi di riproduzione antropologica. Infatti se si considera che nella realtà esterna esistono soltanto combinazioni di colore distinte fra loro con più o meno precisione e che quindi le linee di contorno sono una creazione mentale dell'uomo (ciò che sanno molto bene i giovani quando sono ai primi studi dal vero e lottano faticosamente per afferrare le *linee* del modello) si capirà facilmente che i disegni dei nostri primi antenati, incisi sugli ossi degli animali o graffiati sulle pareti delle grotte sono dei veri o propri tentativi di definizione grafica. Quei mammoth, bisonti, pesci, renne del periodo delle caverne hanno dei contorni segnati così fortemente, che lasciano intravedere la preoccupazione evidente di voler distinguere un individuo dal resto dello spazio su cui sono disegnati. Il fenomeno è anche più istruttivo se si pensa che tale contorno fortemente segnato si ripete ogni volta che l'arte torna bambina, o fra le mani di giovani che compiono i primi esercizi di disegno, o fra le mani dei popoli che fanno o rifanno i primi passi verso la bellezza.

Si può dunque dire che i primi disegnatori fecero opera simile a quella dei primi poeti: questi

definirono con parole ritmiche i fenomeni della natura, quelli descrissero con linee ritmiche le cose che li circondavano; investigare con arte fu la prima maniera della conoscenza umana, ciò che fu espresso molto bene da Platone con la famosa metafora: il bello è lo splendore del vero.

Campo della scoperta. — Ogni arte ha un suo campo speciale di scoperte, determinato dai mezzi d'espressione: l'architettura si limita a combinazioni astratte di linee e di chiaroscuro policromo; la scultura, oltre la semplice combinazione di linee e chiaroscuro policromo ha davanti a sé il campo dei fenomeni psicologici; e la pittura, oltre tutto questo, può estendere le sue ricerche anche all'ambiente e al paesaggio. Come si vede la più astratta delle tre arti è l'architettura. Una progressiva prevalenza della linea verticale sulla orizzontale, per esempio, dette origine, dopo il periodo classico, prima all'architettura bizantina, poi all'architettura romanica e gotica; una progressione nella forza del chiaroscuro segnò la differenza fra le costruzioni del quattrocento e quelle del cinquecento; un mutamento nella geometricità delle linee produsse l'architettura del seicento.

Nella scultura alla semplice combinazione di linee e di chiaroscuro (che si poteva avere nelle prime rappresentazioni dell'uomo nelle sue manifestazioni di attività esterna, movimento) succedette ben presto l'espressione dell'attività interna, entrando così nello sconfinato campo della psicologia umana, fonte di ricerche inesauribili. — Contemporaneamente si passò dalla rappresentazione della specie a quella dell'individuo e sorse il ritratto.

La storia della pittura, comprende quella già accennata della scultura e ne presenta un'altra parallela, inerente ai suoi mezzi d'espressione. Infatti lo sviluppo della tecnica pittorica si svolge dal disegno al colore: dalle siluette a solo contorno, si passò a quelle colorate decorativamente, e poi a quelle colorate con intenzione d'imitazione dal vero, sempre però isolate sul fondo e sommate nella scena come cifre di valore eguale. A questo punto sorse nella tecnica pittorica la riproduzione dell'ambiente, il paesaggio, ma anch'esso formato di elementi individui non organizzati, solo sommati insieme: la prospettiva aerea non dipendeva ancora dal punto di vista. Fin qui arrivò la pittura nell'antichità. Nel periodo moderno si passa ancora dalle figure individuali isolate a forte contorno, durate per tutta l'arte bizantina, alle figure individualistiche sommate in una scena, sempre staccate dal fondo, del quattrocento, fino alla visione completamente sintetica, che sottopone le figure e l'ambiente a un solo punto di vista prospettico e le fonde insieme sostituendo al disegno il chiaroscuro: il seicento.

La conquista della tecnica non fu sempre parallela alla scoperta psicologica. Nell'arte medievale, per esempio, sotto le forme scorrette di Giotto possiamo ammirare numerose e profonde scoperte di psicologia, essendo egli riuscito, pur con mezzi rudimentali, a rappresentare un insieme così vasto di sentimenti, che ha ben pochi paragoni in tutta la storia della pittura.

Preparazione alla scoperta. — Le scoperte della scienza, anche quelle che sembrano più casuali, son fatte soltanto da chi ha l'ingegno atto a sorpren-

dere il nuovo nei fenomeni quotidiani e la mente sempre tesa alla ricerca. Così in arte: ogni artista ha una lunga preparazione alle sue scoperte estetiche nella numerosa serie di studi che comprendono la sua educazione professionale. Perciò tutti i tentativi per arrivare all'opera d'arte, ossia gli studi di tecnica d'un artista, si devono considerare come le prime e frammentarie espressioni di quel ritmo che sarà poi la scoperta. Infatti è evidente che uno schizzo di panneggio di Michelangelo è l'espressione d'un ritmo psicologico ben differente, per esempio, da quello di uno schizzo del Correggio. E come le scoperte della scienza sono sempre precedute da un'ipotesi, così in arte l'opera grafica, plastica, architettonica è sempre preceduta da una visione interna dell'artista. Due artisti dello stesso tempo, della stessa scuola, e di quella stessa scuola che s'attiene più al vero, la cosiddetta veristica, se vanno per la campagna in cerca d'una veduta da riprodurre, dato il caso difficilissimo che si fermino davanti allo stesso paesaggio, appena s'accingono alla riproduzione, hanno già due diverse visioni di quello stesso paesaggio, che poi si tradurrà sulla tela in due diverse sinfonie di toni e di colori anche quando il taglio e la composizione, ciò ch'è impossibile, ne riuscisse eguale. Le due diverse riproduzioni indicano due diversi ritmi psicologici scoperti da due artisti nella stessa veduta al momento che essa colpiva la loro fantasia e li faceva fermare per iniziare la riproduzione. Due dilettanti invece, si sarebbero illusi di avere da quel paesaggio un'impressione originale, mentre la loro visione mentale risulterebbe, senza avvedersene, dei frammenti di ritmi artistici appresi meccanicamente copiando le

opere altrui. La loro riproduzione non ha valore appunto perchè dal disordinato accozzo di frammenti copiati non hanno saputo trarre il nuovo ritmo, che prima l'artista sente eppoi riproduce. Essi hanno fatto come chi si mette pazzamente a muovere le dita su di un pianoforte nella speranza di cavarne un accordo originale: i suoi sforzi prolungati anche all'infinito non potrebbero produrre che stonature o ripetizioni di motivi già sentiti, poichè non è il caso che produce l'opera d'arte, ma l'anima che dalla mano la fa semplicemente eseguire dopo averla concepita. La spugna fortunata di Apelle anche nelle sue mani non produsse che della bava.

Il criterio della scoperta nell'arte ci permette anche di determinare il valore estetico della fotografia. Quali scoperte può fare la lastra fotografica? Essa non ha nessun potere di modificare la riproduzione della realtà esterna; se la modificazione avviene, essa è costante. Ma scegliere ed esagerare quegli elementi caratteristici d'un viso, d'un corpo, d'un paesaggio, che formano la figura o l'aspetto speciale d'ogni cosa, per la lastra fotografica è opera impossibile; a lei è totalmente precluso il campo dell'interpretazione.

L'unica scoperta concessa alla fotografia consiste in qualche ritmo di linee o di chiaroscuro scelto da un abile occhio di fotografo, tutto il resto, che è il più, l'anima delle cose, resterà sempre dominio della retina umana.

Forma e contenuto. — Poichè in arte la forma è di per se stessa l'espressione d'un sentimento psicologico è facile desumere che essa non si può nè si deve disgiungere e separare nella sua fun-

zione estetica da quello che si suole chiamare il contenuto. Una semplice combinazione di linee e di chiaroscuro può produrre in architettura il sentimento più elevato, pur non avendo nessun contenuto antropologico, mentre l'episodio antropologico più nobile, l'espressione del sacrificio eroico sotto la mano d'un artista imperito può produrre un sentimento estetico molto inferiore. Il valore dell'opera d'arte non sta dunque fuori di essa nel soggetto trattato, ma in essa, cioè nella scoperta psicologica espressa dalla sua forma.

È evidente d'altra parte che l'uomo non può frazionare i suoi sentimenti così nettamente da poter dare un giudizio estetico indipendentemente dalle sue idee morali e religiose; quando il soggetto trattato rappresenta un'azione umana è anzi quasi impossibile che il sentimento estetico non subisca delle alterazioni in favore o in contrario, a seconda che l'opera d'arte concorda o no col resto dei sentimenti dello spettatore. Il sentimento estetico dunque sotto lo stimolo d'una figurazione che interessa altri sentimenti non può agire isolato; e ciò spiega come quando la figurazione si rivolge anche a un sentimento inferiore, per esempio quello sensuale, esso si offuschi, mentre invece risplenda più fulgido quando s'irradia d'un sentimento più nobile o della luce del pensiero, come avviene nei quadri del Beato Angelico e in alcuni affreschi di Raffaello.

Il valore della scoperta. — Nelle scienze le scoperte sono tanto più importanti quanto maggiore è il numero dei fenomeni che riescono a spiegare; in arte le opere sono tanto più importanti quanto maggiore è il numero dei problemi estetici che risolvono. Una delle creazioni più famose della

pittura è senza dubbio la « Scuola d'Atene » di Raffaello. Nessun'opera pittorica forse produce in grado così alto il senso di serena maestà che emana da quell'affresco, poichè in nessun'opera come in quel dipinto sono coordinati tanti mezzi atti ad esprimere quel sentimento. In esso la grandiosità magnifica della prospettiva, della composizione e degli atteggiamenti si unisce all'intuizione profonda delle anime graficamente espresse nell'attività sublime del pensiero. La scena è derivata ideologicamente dalle sacre conversazioni, e i due filosofi Platone e Aristotile dall'iconografia di san Paolo e san Pietro. Scoprire però non significa trarre dal nulla un nuovo elemento, ma anche da vecchi elementi formare un nuovo individuo, creando fra essi un nuovo organismo. Il solo trasportare al vertice della gerarchia un'idea trovata fra mille altre secondarie di un vecchio sistema dà origine a un sistema nuovo. Così è bastato a Raffaello puntare al cielo l'indice del venerando vecchio e stendere la destra del robusto compagno sulla terra per sintetizzare in due gesti non solo l'anima del più grande idealista dell'antichità e il carattere del fondatore della filosofia naturale, ma anche fissare nel loro sereno contrasto l'equilibrio eterno delle due filosofie nel regno del pensiero. Per questa sua luminosa serenità intellettuale la Scuola d'Atene sta nella pittura moderna come il Parthenone nell'arte greca.

L'esempio basta, io credo, ad accennare quanto possa essere complessa la scoperta psicologica di una opera d'arte.

Lo svolgimento dei gusti. — In arte, come in scienza, le scoperte si vanno accumulando di generazione in generazione restringendo sempre ai

posteri i confini delle ricerche fino quasi ad esaurire qualche campo. Ciò in scienza e in arte produce quei periodi di stati o di eclettismo che durano fino a che nuove condizioni d'ambiente fanno sprigionare nuovi bisogni ed aprono alla ricerca nuovi orizzonti.

Ogni periodo storico dunque ha un complesso speciale di problemi estetici da risolvere, espresso in quella forma vaga di aspirazioni che si chiama il gusto. Dopo che numerosi tentativi e qualche capolavoro ha appagato quel gusto, ne sorge naturalmente a poco a poco un altro. Dopo che il desiderio di eleganza nell'architettura del quattrocento fu soddisfatto dalle opere del Brunellesco e dei suoi seguaci nacque il desiderio del maestoso, e Michelangelo e i suoi imitatori trovarono disegni più grandiosi, sagome più massicce, oggetti più forti. Dopo le opere di Michelangelo si volle qualche cosa di più sfarzoso ancora, e il Bernini e il Borromini soddisfecero regalmente anche queste aspirazioni. Più là non si poteva andare, e il secolo seguente tornò ai problemi dell'eleganza, sotto una forma però molto diversa da quella del quattrocento.

Ai tempi del dominio di Pericle, quando Atene vedeva sorgere il Parthenone, il problema dell'anima ateniese era la serenità maestosa, e questo problema fu risolto anche per la scultura da Fidia: l'Athena Parthenos e lo Zeus d'Olimpia sono i famosissimi esempi di tali soluzioni. Esaurito questo desiderio di serenità sorse quello dell'espressione della vita, e, come tutti sanno, Prassitele fu l'artista della grazia sentimentale, Scopas della passione, Lisippo del nervosismo, le scuole

di Rodi e di Pergamo della sofferenza e dell'angoscia. Col Laocoonte la scultura greca risolveva il suo ultimo problema.

Il capolavoro non può dunque apparire sul principio della formazione d'un « gusto »; prima occorrono molti tentativi, poi finalmente un genio traendone profitto coordina, elimina e deduce una legge: con quella crea i capolavori dell'epoca. Tali capolavori sono tanto più legati al gusto contemporaneo quanto più è astratta l'arte a cui appartengono; perciò si può dire che il capolavoro architettonico di un dato periodo artistico è quasi la formula matematica che contiene la soluzione dei problemi estetici, costituenti il gusto di quel dato periodo artistico.

Uno di questi geni è l'autore del Parthenone. Dato il gusto attico che fioriva intorno a lui e di cui erano precedenti esempi architettonici, seppe trarre da essi e coordinare tali rapporti di linee e di chiaroscuro da appagare nel modo più completo quel sentimento di maestosa serenità, a cui ogni animo ateniese aspirava istintivamente. E come un matematico avrebbe tratto una formula generale dai dati particolari, l'architetto da elementi frammentari trasse l'idea del suo tempio e la concretò in marmo sull'acropoli, dove rimane eterna soluzione di quella legge psicologica che fu greca per eccellenza, ma che giace ancora viva nel fondo dell'anima umana, come il desiderio d'una gioia passata.

Da ciò si capisce facilmente che nonostante l'infinito variare dei gusti e delle loro applicazioni le generazioni arrivate ultime si trovano davanti a un campo molto più limitato che i loro antenati. Per dare un esempio, dopo Giotto la rappresenta-

zione d'una scena di morte molto difficilmente può introdurre dei motivi grafici diversi da quelli ch'egli usò nei suoi affreschi della deposizione di Cristo e delle esequie di S. Francesco.

La scoperta come criterio estetico. — La scoperta artistica come quella scientifica, ha un valore relativo, ossia essa è tale in quanto compiuta da uno ottiene poi il consenso universale, questa sotto la forma di vero, quella sotto forma di bello.

Il consenso universale, s'intende naturalmente relativo ai tempi, ai luoghi, e, come in scienza, a tutti i mutamenti umani.

Nella scienza quando le scoperte sono fatte non c'è gran merito a impadronirsene; nell'arte accade altrettanto. Anche in arte fra chi crea e chi copia corre la stessa differenza che esiste in scienza fra chi trova una legge e chi la impara, o fra chi crea e chi applica. Questa è la ragione per cui non hanno nessun valore le copie e sono poco interessanti le imitazioni.

Con ciò si spiega anche come, per esempio, un paesaggio magnifico, il golfo di Napoli, desti sempre nello spettatore un profondo senso estetico, mentre nelle riproduzioni degli acquarelli commerciali esso rimane insignificante. Questi infatti essendo ripetizioni stereotipate d'un vecchio originale non contengono ormai più nessuna nota non ancor veduta in altri acquarelli; mentre invece la realtà ne presenta sempre qualcuna che l'opera d'arte non ha riprodotto: basterebbe da sola quella dello spazio. Però la stessa natura perde del suo valore estetico in rapporto diretto della frequenza della visione dello spettatore, che a mano a mano restringe in essa il campo della sua scoperta, senza

però poterlo mai esaurire, data la infinità delle note che costituiscono la realtà. Il rivedere un luogo dopo molto tempo può ridare un piacere estetico proporzionale alla ricchezza della nuova scoperta, la quale può essere anche più completa della prima per l'improvvisa riconquista delle note già acquisite al ricordo sotto una forma più sintetica.

Il criterio della scoperta serve dunque a determinare il valore delle opere. *Bella è l'opera che costituisce una scoperta di fronte all'arte dei contemporanei, indifferente la copia, brutta quella che non raggiunge le conquiste del suo tempo.* Gli sbagli di anatomia e gli errori di prospettiva nei successori di Michelangelo e del Padre Pozzo costituiscono un elemento di bruttezza; altro elemento di bruttezza sarebbe la mancanza di vita spirituale nelle figure dell'arte cristiana. È chiaro quindi come una statua di Giovanni Pisano, piena di scorrettezze di forma, possa essere molto superiore alle sculture tanto più corrette del Tenerani, e come le opere di Giotto possano avere un valore estetico infinitamente superiore a quello delle pitture tecnicamente più progredite del David e del Cammuccini.

Storia delle scoperte. — La medesima importanza che la scoperta ha come scopo dell'opera d'arte, essa conserva come fonte di godimento estetico per lo studioso.

Determinare la quantità delle nuove cognizioni che un'opera d'arte apporta all'insieme delle preesistenti, con lo stabilire quale nuova legge ottico-psicologica abbia intuito quella data opera nel ritmo delle sue linee, delle sue ombre e dei suoi colori, o quale fenomeno psichico abbia definito attraverso le sue forme costituisce appunto lo scopo

dell'esame critico. E lo studio sarà tanto più profondo e il godimento tanto più sentito, quanto più esattamente lo storico avrà compreso e spiegato il problema, in tutta la sua complessità e intensità grafica e ideologica. Da ciò risulta evidente che per comprendere il valore estetico d'un'opera d'arte qualsiasi non basta, come volgarmente si dice, essere artisti, ma occorrono delle profonde e vaste cognizioni del passato, che solo può fornire la storia. D'altra parte il gusto artistico è assolutamente indispensabile per la valutazione dei ritmi grafici nel loro significato estetico; e l'intuizione psicologica non è meno necessaria per determinare il valore psicologico delle figurazioni umane.

La serie cronologica e sintetica delle scoperte artistiche intese in tutta la loro complessità grafica e ideologica durante un periodo qualunque costituisce appunto *la storia dell'arte*.

Questo teoricamente, praticamente però ciò che più interessa all'uomo è l'uomo, ossia l'autore delle scoperte e la sua importanza fra gli altri uomini del passato; perciò i motivi grafici (che costituiscono le scoperte) in tanto sono studiati in quanto sono la creazione dell'artista. Quando poi l'artista è ignoto, i motivi grafici vengono ugualmente coordinati attorno a un capo scuola, come derivati da un'irradiazione della sua attività.

Mezzi della ricerca storica. — Il fondamento primo della storia dell'arte è dunque la determinazione dell'autore e della cronologia delle opere.

A raggiungere questo scopo la storia adopera come mezzi le testimonianze esterne e l'analisi stilistica. Le testimonianze esterne comprendono tutti i documenti scritti, dalla storia all'epigrafe, e tutti

i documenti indiretti, come le indicazioni del vestiario, del costume, del rito ecc. rappresentati dall'opera, o a cui l'opera si riferisce: ciò forma un complesso di cognizioni che si chiama archeologia.

La testimonianza diretta, o analisi stilistica, consiste invece nell'esame dei motivi grafici dell'opera stessa. Ogni artista, come abbiamo già detto, ha una serie di motivi grafici personali, che formano la sua tecnica speciale, sia coloristica, sia lineare, qualunque sia il soggetto da lui trattato, proprio come ogni uomo ha un suo speciale metallo di voce, qualunque sianò i suoni da lui espressi.

Purtroppo però, come in natura non tutti i metalli di voce sono così caratteristici da distinguersi con precisione, ma la gran maggioranza si confonde nella grigia uniformità della folla, in modo che anche l'orecchio più finemente educato non riesce sempre a una individualizzazione, così in arte per le espressioni grafiche, tanto più che la grande maggioranza delle opere sono imitazioni, che, se non si confondono facilmente cogli originali da cui dipendono per la diversa potenzialità, diremo così, del metallo grafico, si confondono però molto facilmente fra di loro, quando appartengono a una stessa scuola. Perciò il metodo dell'analisi stilistica è essenzialmente comparativo: delimitato un gruppo d'opere affini tra di loro, per progredire ancora nella ricerca delle successive individualità degli autori, si procede per confronti paragonando i diversi motivi grafici sia nella loro forma, sia nel loro valore, in modo da giungere attraverso eliminazioni di differenze e per sintesi di somiglianze a nuovi gruppi d'opere rispondenti a nuove individualità artistiche.

Il primo grande saggio di questo metodo è stato offerto dalla storia, ormai classica, dei due collaboratori Crowe e Cavalcaselle sulla pittura italiana, pubblicata la prima volta in tedesco a Lipsia nel 1819-76 (1). Il metodo fu poi teoricamente formulato da Giovanni Morelli nel Saggio critico sulla pittura italiana di alcuni musei dell'estero, pubblicato anch'esso in tedesco e sotto lo pseudonimo di Jvan Lermolieff nel 1880 (2).

Il Morelli nel suo metodo dava la massima importanza allo studio comparativo delle particolarità, come la forma delle orecchie, delle dita, delle pieghe, dei motivi del panneggio e via dicendo; affermando che in esse l'artista, lavorando di pratica, tradiva più facilmente la sua maniera. Oggi il metodo è meno esclusivista: l'esame comparativo si estende anche allo spirito delle figure e a tutto l'insieme dei motivi grafici, pur non trascurando quelle minuzie che formano, per così dire, l'intercalare d'ogni artista.

Stato attuale della storiografia. — Mentre nella storia dell'arte antica greco-romana il metodo della ricerca storica è completo basandosi sull'archeologia propriamente detta (usi, riti, vestiario ecc.) e sull'analisi stilistica, nella storia dell'arte moderna si nota uno strano fenomeno di sdoppiamento.

La parte più antica di essa, quella che comprende i primi secoli dell'arte cristiana ha trascurato di proposito, almeno fino a oggi, la forma ar-

(1) CROWE G. A., CAVALCASELLE G. B. *Geschichte der italienischen Malerei*. Leipzig 1869-76.

(2) LERMOLIEFF JVAN. *Die Werke italienischer Meister etc.* Ein Kritischer Versuch. Leipzig. Seeman 1880.

tistica e il metodo dell'analisi stilistica basando le sue ricerche unicamente sui documenti storici e sui dati archeologici e non curando nelle opere che il loro valore archeologico e ideologico. È da notare anche che fino a pochi anni fa tutta la storia dell'arte primitiva cristiana era fondata unicamente sui monumenti funerari delle catacombe romane e della Gallia, una parte infinitesima delle manifestazioni artistiche di quel periodo.

La parte invece più moderna, quella che comincia dalla cosiddetta prima rinascita (secolo XIII), nello studio delle opere trascura completamente i dati archeologici e quasi il significato ideologico, tanto che, mentre abbiamo una vastissima scienza archeologica dell'età greco-romana e dei primi secoli del cristianesimo, non abbiamo nemmeno un primo tentativo d'una storia del vestiario, degli utensili, degli usi, dei cerimoniali ecc. per la lunga serie di secoli che formano l'evo moderno. Perciò la storia dell'arte moderna nel presente momento degli studi consiste quasi esclusivamente nella classificazione delle opere per autori e per successione cronologica in base a documenti o ad analisi stilistica: un catalogo critico.

Dopo l'esame sommario da noi fatto intorno agli elementi della scoperta si capirà facilmente come ciò costituisca appena il fondamento necessario per iniziare la storia dell'arte. Questa mancanza della parte archeologica e ideologica nella storia dell'arte moderna fa sì che essa non appaia necessaria (come la storia dell'arte classica per i tempi antichi) per la conoscenza intera della storia intellettuale e civile dell'evo moderno.

Si deve dunque concludere che ognuno dei metodi propri alle due grandi sezioni, in cui è divisa la storia dell'arte medievale e moderna sono per opposte ragioni incompleti, con l'aggravante per la parte moderna d'aver trascurato fino a questi ultimissimi anni, per preconcezioni estetiche, lo studio dell'arte che segue a quella del cinquecento.

CAPITOLO I.

Arte sepolerale

Quando quasi tutti i popoli conosciuti avevano perduta la libertà per le mani rapaci dei Romani; quando milioni di creature umane avevano perduta ogni dignità fra i ceppi della schiavitù, e quando l'uomo agognava più che mai al troppo e la plebe esigeva gratis « panem et circenses » i tempi erano maturi. In quel cieco disordine sociale, in cui si chiamava felicità strappare agli altri il necessario per non aver mai il sufficiente, la voce soave di Gesù Cristo rivelò agli uomini ch'essi avevano spesso il superfluo, poichè alla felicità può bastare il pane quotidiano e la pace dell'anima. Questa voce fu detta la Buona Novella e come tale si diffuse rapida e feconda simile a luce di sole: entrò nel vecchio corpo del mondo pagano rianimando i vecchi organi a una vita nuova e più degna.

Come il Vangelo non distrusse la civiltà anteriore, così l'arte nuova non dimenticò quella preesistente; ma se ne servì con ogni libertà. Del resto il fenomeno non può parere strano che a chi considera la società dei primi cristiani come una quantità aritmetica separata dal resto del consor-

zio civile, vivente soltanto di preghiera e sempre nascosta nell'oscurità delle Catacombe. Ma se si pensa che gli artisti cristiani dovevano apprendere l'arte nelle botteghe di maestri pagani e che per signori pagani avranno forse prestato l'opera giornaliera con cui guadagnavano il sostentamento, sarà facile capire come non potesse esservi soluzione di continuità fra la decorazione dei monumenti della ricchezza pagana e quelli della pietà cristiana.

Dunque non fuggiaschi della vita furono i primi confessori di nostra fede, ma sereni figliuoli del loro secolo, tranquilli operatori, aventi sempre lo sguardo, di sopra al dolore dell'esistenza, fisso a una grande riposta speranza. Nè continua pesò su essi durante i primi quattro secoli la minaccia dei Cesari, ma ebbero periodi di tregua, in cui potevano radunarsi con sicurezza nelle case dei potenti convertiti alla fede del Cristo, entro le basiliche private e all'aperto intorno alla « cella » o « memoria » innalzata sui sepoleri, dove riposavano in pace i corpi dei confessori della fede.

Quelle gallerie sotterranee, in cui religiosamente si custodivano i corpi dei martiri, e dove il pericolo e la pietà conduceva il fedele ad attingere coraggio e fervore, dal nome di una di esse, sono chiamate *Catacombe* (1). Non fu però quello il luogo, anche nei primi quattro secoli, dove si svolse il

(1) La frase: « Katà kúmbas » (nell'affossamento) compare la prima volta come indicazione topografica in un ragguaglio dell'imperatore Massenzio per designare la valle della via Appia presso la chiesa di S. Sebastiano a Roma. Perciò l'antico cimitero cristiano che si estende sotto quella basilica fu poi detto « in catacumbas ».

culto cristiano come fu già creduto, perchè quegli stretti ambulatori e quelle piccolissime camere non potevano contenere la società dei fedeli, nè si prestavano alle divisioni rituali di essi. Anche presentemente si vede che la più grande delle chiese delle catacombe con i corridoi adiacenti non riesce a comprendere duecento persone.

È opinione che questi cimiteri siano la continuazione dell'uso, comune presso gli Etruschi, i Romani e gli Ebrei, di seppellire i cadaveri in tombe sotterranee.

I ricchi cristiani sotto la tutela delle leggi compravano l'area per un sepolcro e la donavano a qualche società cristiana per conservare le reliquie dei martiri e per dar sepoltura ai confratelli defunti.

All'entrata questi cimiteri avevano spesso l'aspetto monumentale di quelli pagani e l'occasione di un rito funebre poteva permettere la più legale riunione di cristiani, anche all'aperto attorno alla « cella » innalzata sopra le catacombe.

Storia delle catacombe. — Il primo illustratore delle catacombe fu il Bosio, che, dopo il lungo oblio di tutto il medioevo, in causa della scoperta fortuita d'una galleria, nel 1578 le studiò lungamente e scrisse l'opera sua postuma, *Roma sotterranea*. Da lui bisogna arrivare fino a Giovanni Battista de Rossi, nel secolo XIX, per ritrovare una seria continuazione di studi sul nostro argomento.

Questo grande archeologo iniziò una rinascita delle antichità cristiane, che dura tuttora per opera di valenti ingegni.

Nei primi due secoli l'area e la costruzione degli ipogei cristiani si dovevano alla liberalità dei

ricchi privati, che ne erano proprietari davanti alla legge; ma nel terzo secolo passarono in potere della « ecclesia fratrum ». Dopo l'editto di Milano del 313, che riconosceva ufficialmente la religione di Cristo, esse vennero per devozione notevolmente abbellite dai papi, e verso la fine del secolo IV ebbero grande splendore e devoto concorso di fedeli. Anche dopo la presa di Roma per opera di Alarico (410) le catacombe furono meta di pellegrinaggi e rimasero in custodia di preti, che ne dettarono le prime guide, fino alle invasioni dei barbari del secolo sesto e successivi, che le devastarono e indussero papa Paolo, nel 756, a distribuire le reliquie alle basiliche più cospicue. Dopo di lui ogni grandezza finì; e per tutto il medioevo non restò noto che il cimitero di San Sebastiano detto *ad Catacumbas*. Le catacombe romane però se sono le più importanti e le più conosciute, non sono le uniche: nella storia delle costruzioni sepolcrali cristiane si deve tener conto anche di quelle di San Gennaro (Napoli), di San Biagio (Castellamare), di Sicilia, di Malta, di Cirene, della Palestina, della Siria, della Mesopotamia e dell'Africa settentrionale.

Sepulture « sub divo ». — Accanto agli ipogei, o tombe sotterranee, si usava anche dai cristiani il tipo di sepolcro all'aperto « sub divo », sia colla forma di sepolcro a pozzo o di sarcofagi isolati, o raggruppati (coemeterium), sia sotto forma di mausolei e chiese cimiteriali. Esempi del primo tipo si trovano in Italia, in Siria, nell'Africa settentrionale, in Dalmazia (necropoli di Salona) e altrove. Essi acquistano una certa diffusione dopo il 400.

Meno comuni sono gli esempi di mausolei cristiani, (il nome deriva dal sepolcro monumentale

del re Mausolo d'Alicarnasso); tuttavia se ne trovano isolatamente in Siria (monumento di Diogene ad Hass), nell'Africa e in Egitto e più raramente raggruppati come nelle necropoli della « grande oasi » del deserto libico (secolo IV), ricca di circa duecento edifici sepolcrali, dove si vedono anche avanzi di camere e cappelle sepolcrali.

Architettura e decorazione. (Fig. 1). — Le gallerie sotterranee delle catacombe romane hanno uno sviluppo di molti chilometri e contenevano parecchi milioni di cadaveri, per cui s'affacciò subito agli studiosi il problema del come si siano potute scavare senza far nascere sospetti e dove si sarà gettato il materiale degli scavi. Dapprima si pensò che i fedeli avessero potuto servirsi delle numerose cave di pozzolana lasciate libere dai Romani, ma la considerazione che questo terreno non era adatto allo scopo per la sua poca consistenza e di più il ritrovare queste cave impiegate solo per eccezione ha fatto abbandonare tale ipotesi, e oggi i più credono che le catacombe siano in gran parte opera dei cristiani, scavate negli strati di tufo, che è terreno solido e relativamente asciutto.

A schivare gl'infiltramenti dell'acqua, facili nei bassifondi, spesso si sono limitati a internarsi soltanto nei rigonfiamenti del suolo praticando in essi parecchi piani secondo la consistenza del terreno.

L'interno delle catacombe. — L'entrata a volte può essere addossata a un poggio tagliato ed avere la grandiosità di quelle di Domitilla, con un grande vestibolo centrale in muratura (detto anche ambulacro) e parecchi altri laterali, formanti stanze, forse rivestite di marmi. Di lì si passa per corridoi più o meno alti e stretti, tagliati nel tufo, a volta poco

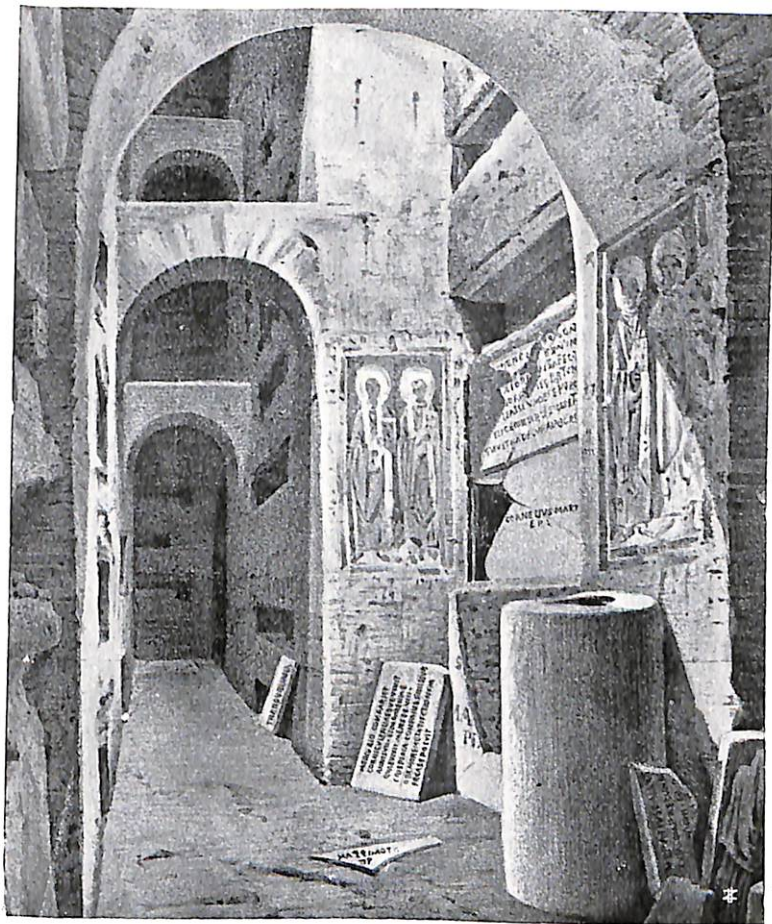


Fig. 1. — CRIPTA DI SANTA CECILIA. Catacombe di San Callisto, Roma.

arcuata o ad angolo retto, con le pareti tutte forate di nicchie rettangolari (*locus*), nelle quali venivano collocati i cadaveri. Esse erano chiuse con lastre di marmo o di terracotta (*tabulae o tabellae*) portanti qualche volta l'epigrafe (*titulus*).

Talora lungo le pareti s'incontrano dei sarcofagi (le tombe dei più ricchi), che spesso hanno forma di *arcosolium*, vale a dire d'un *locus* sopra cui è scavato nel muro un arco a fondo piatto, in modo che l'apertura del *locus* era superiore invece che laterale. Quando la lastra di marmo (*mensa*) copriva gli avanzi d'un martire, sovra di essa si poteva celebrare il Sacrificio divino.

Ogni tanto le gallerie si allargavano in un *cubiculum*, stanza, più o meno spaziosa, illuminata spesso da lucernari, formati come camini, in diretta comunicazione coll'esterno.

Tutta questa immane opera di scavo fu compiuta in più secoli da una falange di cristiani adibiti a questo scopo e detti *fossores*.

Come abbiamo già accennato, la decorazione pittorica delle catacombe riflette l'arte contemporanea pagana e come questa va decadendo man mano che s'avanza verso il medioevo. Il primo periodo, che comprende due secoli, è il più libero d'invenzione e il più accurato di tecnica. I suoi capolavori sono ai cimiteri di Priscilla e di Domitilla, nelle cripte di Lucina e di Pretestato. Il secondo periodo che termina coll'editto di Milano del 313, mostra una evidente influenza ecclesiastica nel sottile simbolismo che sviluppa, mentre la tecnica comincia a declinare. Il principale monumento ci è dato dalle stanze dei Sacramenti al cimitero di Callisto. Il terzo periodo, che arriva alla presa di Roma per

opera di Alarico (410), mostra una certa rifioritura della tecnica. Infine il quarto periodo, che corre dal quinto al decimo secolo, comprende affreschi piuttosto grossolani.

Nella decorazione pare che fosse seguita più o meno fedelmente una tradizione costante, perchè parecchie delle catacombe più importanti hanno un soggetto preferito. Anche l'architettura è quasi speciale per ogni cimitero.

Dall'arte pagana i pittori delle catacombe hanno preso tutto l'insieme dei motivi ornamentali: foglie, fiori, ornati, architetture, paesaggi e perfino i genietti che si riscontrano nella decorazione di Pompei.

Anche parecchie figure sacre non sono che delle abili modificazioni (solo come motivi grafici, si capisce) di altre in uso nell'arte pagana: l'Orante deriva dall'antica Pietas, il Buon Pastore dall'Erme Crioforo, il mostro di Giona da quello d'Andromeda, il carro d'Elia da quello di Plutone.

In queste figure il cristianesimo seppe spirare un alito fino allora sconosciuto, un senso di purezza e di castità; fu quasi sempre abolito il nudo o non si permise che nei genietti e nelle figure che lo richiedevano per la scena, Adamo ed Eva, Giona ecc.

Dalla fine del secolo terzo entrano anche a far parte delle caratteristiche dell'arte cristiana alcuni segni figurativi, come il monogramma costantiniano, il nimbo intorno alla testa dei santi e lettere e croci iscritte nei bordi dei vestiti.

Motivi ornamentali. — Per capire la decorazione delle catacombe bisogna sempre aver presente che esse erano soprattutto adibite a uso di sepolcro.

Però sarà facile comprendere come vi si trovino dei ritratti che rammentano ai superstiti i loro defunti, e delle scene della vita reale fatte dipingere dai compagni di mestiere; nel cimitero di Priscilla, per esempio, una scena di bottari e in quello di Domitilla un'altra di fornai.

Del resto nessun accenno alle scene di terrore e di spavento a cui i cristiani erano talvolta soggetti. La pace di Cristo domina fra quelle mura di tomba e di tempio.

La leggenda d'Orfeo, che attrae a sè le fiere col suono della lira, fu usata ad adombrare la parola di Cristo, che trascinava le anime alla salute. In quattro affreschi, che lo rappresentano, si scorge anche il processo, per dir così, di incristianamento di questa figura, dalla copia fedele di quello pagano fino a una forma simbolica di pastore ascoltato da due pecore.

Per capire il resto delle figurazioni, che si riferiscono all'antico Testamento, bisogna sempre pensare all'uso cimiteriale delle catacombe, e con questo criterio se ne può trovare un chiaro commento nell'antica preghiera della raccomandazione dell'anima in extremis e in altre, ora in disuso, nelle quali tutte si prega il Signore di liberare il suo servo dalla dannazione, come aveva già liberato da pericoli o dalla morte Enoch ed Elia, Noè, Giobbe, Isacco, Mosè, Daniele, Susanna, Davide, Tobia, Giona, rammentando al Signore la sua vita mortale e i benefizi e i miracoli da Lui compiuti su questa terra per la salute degli uomini. Tutto ciò è raffigurato nelle catacombe come visibile esempio di speranza ai fedeli e come perpetua preghiera per i defunti.

Il simbolismo. — Oltre al senso storico sopra espresso, la figurazione delle catacombe spesso ne ha anche uno allegorico: così Giona e Lazzaro sono simboli della resurrezione, Mosè, che fa scaturire l'acqua dalla roccia, raffigura Pietro che trae la grazia da Gesù Cristo, o anche può adombrare il sacramento del Battesimo. Nelle storie di Susanna, di Daniele, taluni vogliono altresì vedere l'allegoria dei pericoli dell'anima e della Chiesa su questa terra. Il pesce di Tobia che reca la salute al padre si riferisce all'ΙΧΘΥΣ, il monogramma di Gesù Cristo (1).

Pure immagini di Gesù Cristo possono essere Giobbe tormentato e oltraggiato, Davide vincitore di Golia (Satana), Elia che sale al cielo e Isacco che s'appresta al sacrificio. Ma i significati allegorici che piglieranno nel terzo secolo e posteriori queste storie forse non l'avevano nella mente semplice dei primi cristiani, pieni di carità, e intenti più alle opere che alle esercitazioni logiche della decadenza romana.

I due simboli più comuni e più graziosi che ricorrono nelle catacombe sono quelli dell'Orante e del Buon Pastore. L'Orante è una figura che ha somiglianza con la Pietas pagana: con le braccia espanse in forma di croce, in atto di preghiera rappresenta l'anima del credente supplicante Iddio. La sua impersonalità femminile e il vederla profusa dappertutto sulle tombe e nei soffitti è prova sufficiente del suo carattere simbolico.

(1) Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ, Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore.

Anche il Buon Pastore ha rassomiglianza con l'Ermes Crioforo, e forse, come l'Orante, tecnicamente ne deriva, ma la sua espressione di soavità e l'altezza del suo simbolo ne fanno una vera e squisita creazione cristiana, che sintetizza, colla parabola stessa del Signore, la sua misericordia.

Il simbolismo delle catacombe ricorre anche a forme non umane: l'agnello quasi sempre rappresenta l'anima cristiana nella vita terrena, qualche volta anche nella gloria del Paradiso: il vaso del latte indica il nutrimento della parola di Dio o dell'Eucaristia; la colomba può essere il simbolo della speranza (col ramo dell'ulivo in bocca), o anche della pace e della semplicità dell'anima, o dell'anima stessa; la nave raffigura la vita dell'uomo o la Chiesa fra le tempeste; il faro e l'ancora indicano la speranza; l'ancora colla sua forma simile alla croce è anche più strettamente legata al concetto religioso: il delfino che porta la nave raffigura Gesù Cristo e la Chiesa, il delfino attorno al tridente Gesù Cristo e la croce, il delfino e l'ancora la speranza in Cristo. Il pesce rappresenta Gesù Cristo per il fatto che le lettere della parola pesce, in greco ἰχθύς, sono le iniziali della frase: Gesù Cristo figliuolo di Dio Salvatore. Qualche volta il pesce può anche simboleggiare l'uomo che nuota fra le acque infide del mondo. Altre volte, derivando dal miracolo della moltiplicazione del pane e dei pesci, l'« ictus » è simbolo di Gesù Cristo sotto le forme Eucaristiche, che si dà in cibo ai fedeli.

Al ciclo dei simboli si possono aggiungere le scene di banchetti, che raffigurano la sacra mensa Eucaristica. La più evidente si trova nella stanza

detta dei Sacramenti e rappresenta semplicemente un desco coperto di pane e di pesci in mezzo a ceste di pani.

Altri banchetti invece alludono alla gloria del Paradiso, dove l'anima sarà eternamente cibata di gioia. Il Paradiso è altre volte raffigurato per mezzo di ameni paesaggi fra cui sono l'anime in attitudine di oranti.

Immagini sacre. — Il piccolo numero delle immagini di Cristo e della Vergine nelle catacombe, anteriormente al IV secolo, indica sempre più lo stretto legame della decorazione con l'uso funerario di esse, pel quale bastava glorificare la misericordia del Signore sotto la forma del Buon Pastore.

Ciononostante siccome le preghiere pei defunti invocano Gesù Cristo e l'intercessione della Vergine, così se ne ebbe una espressione pittorica di cui resta qualche esempio.

Un'Annunciazione del secolo II è al cimitero di Priscilla, dove è anche la Vergine col Bambino ed un profeta, pure del secolo II, la più antica figura della Madonna. Parecchie adorazioni de'Magi sono in altri cimiteri; la Vergine Madre (come sarà poi riprodotta dall'arte bizantina) del cimitero di Ostiano, ora è creduta un'orante col bambino.

La figura di Gesù Cristo, rara nei primi secoli, si va facendo sempre più comune negli ultimi. Prima Gesù era rappresentato simbolicamente nei fatti del Vangelo, al pozzo della Samaritana, nell'atto di esser battezzato, nel momento in cui risuscita Lazzaro, mentre insegna in cattedra ai discepoli, o giudica sul trono le anime degli uomini, e così via.

La più antica immagine di Cristo, dal tipo di Nazareno, si trova nel cubicolo terzo in S. Domitilla ed è assegnato alla prima metà del secolo terzo: Gesù porta la barba intera, indivisa, corta e capigliatura lunga. Prima e contemporaneamente era più frequente il tipo ideale sotto forma di giovane sbarbato o anche di fanciullo. Il tipo barbato non deriva da modelli anteriori, sicchè non ha nessun valore di ritratto, ma semplicemente di ricostruzione storica.

Anche la croce non fu comunemente rappresentata che dopo la pace di Costantino; prima era accennata con forme che l'adombravano per non esporla alle beffe dei miscredenti, sebbene si trovi dipinta sopra una lastra sepolcrale in S. Priscilla già verso la metà del secolo secondo. A prova delle canzonature dei pagani è rimasta a noi soltanto una caricatura graffita, proveniente dal palazzo imperiale del Palatino, che rappresenta un uomo con la testa di asino appeso ad una croce con iscrizione esplicativa.

Le due iniziali del nome ΧΡΙΣΤΟΣ [ΧΡ] formarono il celebre monogramma di Costantino, che brillava trionfalmente sui labari del primo imperatore credente nella fede di Gesù; prima era più frequente il monogramma: « IH » e più tardi « IHC », le iniziali di ΙΗΣΟΥΣ (Jesus).

Santi e angeli. — Già fino dai primi albori della fede, nell'arte è rappresentata l'intercessione dei santi presso la Divinità: ciò si rileva, per esempio, al cimitero di Domitilla da un affresco che rappresenta santa Petronilla, che accoglie in Paradiso la matrona Veneranda. Ciò si deduce con certezza dall'iscrizione che accompagna le figure.

L'arte cristiana prima del secolo IV usava rappresentare gli angeli senza ali, come semplici giovani o uomini, senza nessun emblema caratteristico.

Scultura. — Mentre nelle sepolture così abbondante è la decorazione pittorica, piuttosto scarsa è la scultura. A spiegare il fenomeno si può trovare una ragione nella difficoltà di trasporto e di lavoro del marmo in ambiente così stretto e privo di luce, nella tradizione ebraica, che non permetteva rappresentazioni della Divinità, e finalmente nell'avversione naturale nei cristiani per una forma d'arte che, nel rito pagano, era esclusivamente usata per la figurazione degli dei.

Due statue dei primi tempi cristiani sono il San Pietro delle grotte cristiane (la testa, le mani e le chiavi restaurate) e il Sant' Ippolito del museo Laterano, forse del secolo III. Il San Pietro in bronzo nella basilica Vaticana molto probabilmente è una copia posteriore e forse di Arnolfo di Cambio (secolo XIII) derivata da quello delle grotte.

Una serie di statue che si può con sicurezza attribuire ai primi secoli (probabilmente al tempo del trionfo della Chiesa) è quella del Buon Pastore. Il motivo ci è già noto dallo studio delle pitture; non resta che notare come una di esse al Museo Laterano sia un'opera d'arte di una dolcezza e soavità meravigliosa (Fig. 2).

E qui osserviamo come lungamente permanga nell'arte, anche se cambia la sua ispirazione religiosa, la tradizione estetica: nel Buon Pastore noi sentiamo ancora la serenità classica della Divinità cristianizzata in amore.



Fig. 2. — IL BUON PASTORE. Museo Laterano, Roma.

Basiliche cristiane.

Colla conversione dell'imperatore Costantino alla religione di Cristo, dopo l'editto di Milano del 313, la vita del cristianesimo, latente per tre secoli, eruppe esuberante nel vecchio mondo che andava sfasciandosi. Per opera dell'impulso dato alle nuove idee dall'imperatore e dal Papa Silvestro, sorgevano templi come lieta vegetazione sotto cielo propizio, così che per tutto l'impero pareva un aprile di sacri monumenti. Soltanto a Roma sorsero in quel tempo la basilica Costantiniana di S. Giovanni in Laterano, la basilica Vaticana, dove erano le reliquie dei primi papi [fra cui San Pietro, dal quale prese il nome], San Paolo fuori le mura, S. Lorenzo, Santa Maria Maggiore, Santa Croce in Gerusalemme.

Architettura delle basiliche. (Fig. 3). — Nella sua struttura generale la basilica cristiana (ἡ βασιλική = reggia) consisteva in due parti, la chiesa propriamente detta e un atrio a forma di chiostro davanti ad essa. Prima d'entrare nel chiostro si passava per un porticato detto *pronaos*, poi s'entrava sotto l'altro porticato che girava attorno ad un cortile (atrio), il quale aveva nel centro o da un lato una vasca d'acqua (*cantharus*) per le abluzioni dei fedeli, finalmente prima d'entrare nel tempio si traversava un altro pronao detto anche *nartex*. Sotto questo porticato s'aprivano le tre porte della Chiesa, che mettevano nelle tre navate, la media riservata al clero, la destra agli uomini, la sinistra alle donne. Le tre navate finivano ge-

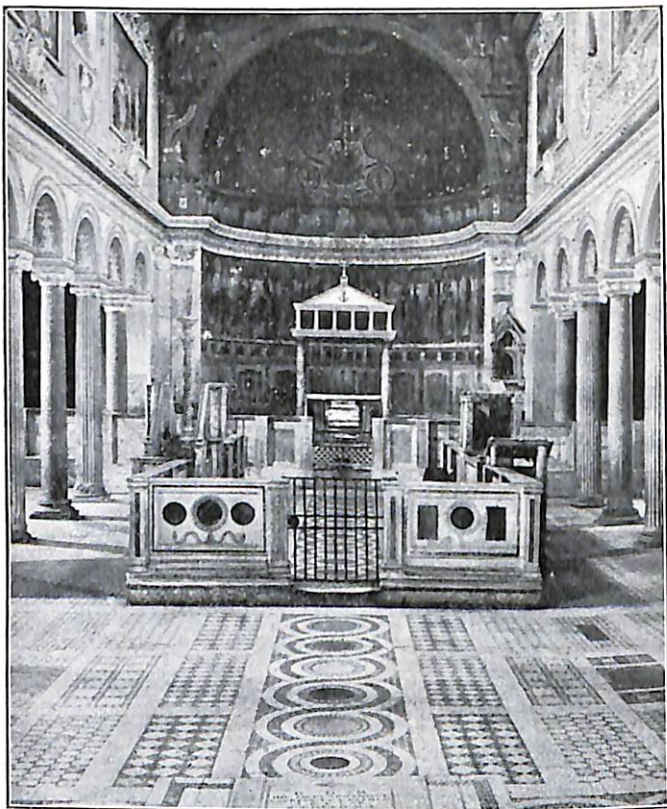


Fig. 3. — INTERNO DELLA BASILICA DI S. CLEMENTE, ROMA.

neralmente insieme sul limitare (*solca*) del Santuario (*bema*), sul quale sorgevano due pulpiti (*amboni*), da cui i sacerdoti spiegavano la parola di Dio e leggevano l'Epistola e il Vangelo. Il santuario, di varia grandezza, terminava con un muro semicircolare detto conca o *abside*: addossata ad esso, e nel mezzo, era la cattedra episcopale contornata dai seggi del clero. Nel centro del Santuario sorgeva l'altare a forma di mensa, coperto da un baldacchino simile a tempietto (*ciborium*). Spesso alla fine delle tre navate se ne sviluppava un'altra traversa (*transetto*), che dava alla basilica la forma di croce e che si legava alla nave mediana per via d'un grande arco detto *arco trionfale*.

L'insieme iconografico di una basilica non è nuovo, ma molto simile a quello delle basiliche pagane, dove si amministrava la giustizia e si trattavano affari, e più ancora a quello della basilica privata, della quale, oltre la pianta del tempio, aveva identico anche il cortile e l'entrata con *pronaos*, *impluvium* e *cantharus*.

Di più, se si considera che i cristiani potenti dei primi secoli avevano messo a disposizione dei fedeli le loro case per le riunioni del culto, si vedrà che la rassomiglianza non è fortuita, ma che fra la casa romana e la basilica cristiana c'è un legame di derivazione tradizionale. Conviene notare però che le prime costruzioni innalzate dai cristiani per il culto sono le celle sui cimiteri, di varie forme (un'abside preceduta da un corpo rettangolare o tre absidi iscritte in una croce) davanti alle quali il popolo stava all'aperto come nel culto pagano. Per riparare i fedeli dalle intemperie nulla più era adatto che unire alla cella, che soddisfa-

ceva alle esigenze dei riti per la parte che riguardava il clero, il corpo delle basiliche pagane, o pubbliche o private, che rispondeva pienamente al bisogno di accogliere una gran massa di popolo e di ordinarla secondo il rituale. Ciò non costituiva innovazione, avendo le basiliche private una tradizione culturale fino dalle riunioni dei primissimi cristiani.

L'atrium, come parte non essenziale del tempio, in alcune basiliche, specialmente fuori di Roma, è soppresso. Il pronao o nartex è usato più frequentemente in oriente, sua patria, che in occidente, dove si riscontra di rado (S. Maria in Trastevere, Roma).

Le basiliche orientali del resto si distinguono dalle occidentali anche per l'uso della volta nelle navate, dei pilastri per reggere gli archi e talvolta per la presenza della cupola. Basiliche di questo tipo (secolo IV) con varianti regionali, sono sparse per l'Asia minore, la Siria e l'Africa settentrionale.

Battisteri. — L'architettura pagana fra i suoi monumenti pubblici presentava frequenti e mirabili esempi di edifici a pianta circolare; basterebbe rammentare il Panteon, le rotonde delle Terme e i mausolei sepolcrali. A questa iconografia si sono ispirati i cristiani per i loro battisteri. I primi si trovano nelle catacombe; si crede di poter identificare quello ove battezzava Pietro nel cimitero di Priscilla. Questi battisteri però non sono ancora costruzioni isolate come i successivi del IV secolo.

Il mosaico. — Lo sviluppo grandissimo di superficie piana presentato dall'interno d'un tempio cristiano fu sapientemente adoperato ad illustrare la fede novella con figurazioni a mosaico, in modo

che i credenti vi trovassero una spiegazione grafica, facile all'intelligenza e sontuosa allo sguardo. Nessuna decorazione fu mai più degna della casa di Dio. E poichè a chi entrava subito appariva l'altare, sopra di esso nella conca dell'abside trionfava l'immagine del Cristo in mezzo a riflessi d'oro, con maestà regale benedicente alla sua Ecclesia.

Il mosaico era già stato usato dai romani ampiamente per pavimenti e per decorazione di pareti; l'adoprarlo come tecnica costante per vaste composizioni parietali non è che un adattamento dell'arte cristiana.

Fra i primi esempi di essa erano i mosaici (ora in gran parte distrutti) di Santa Costanza a Roma, dove è figurata la « traditio legis » a Mosè e a Pietro, quel parallelismo fra l'antico e il nuovo Testamento che troverà tanto favore nei secoli seguenti.

In codesti due mosaici appaiono anche già alcuni simboli che saranno sviluppati dipoi: i palmizi a indicare gli alberi del Paradiso, i quattro fiumi che lo circondano (simbolo dei quattro evangelisti), ai quali s'avviano le pecorelle della cristianità uscendo dalle due case a destra e a sinistra, la chiesa « ex circumcissione » e la chiesa « ex gentibus ».

Il capolavoro del mosaico cristiano antico è quello dell'abside di Santa Pudenziana a Roma, della fine del quarto secolo (Fig. 4). Sopra un trono maestoso, avvolto da un ampio manto a larghe pieghe, sta Gesù Cristo (la testa è molto restaurata) con un libro aperto nella sinistra e la destra benedicente, con la grandiosità d'un imperatore che detta la legge. Intorno, e più in basso, seggono gli apostoli gravi e seri come gli antichi padri del Senato,

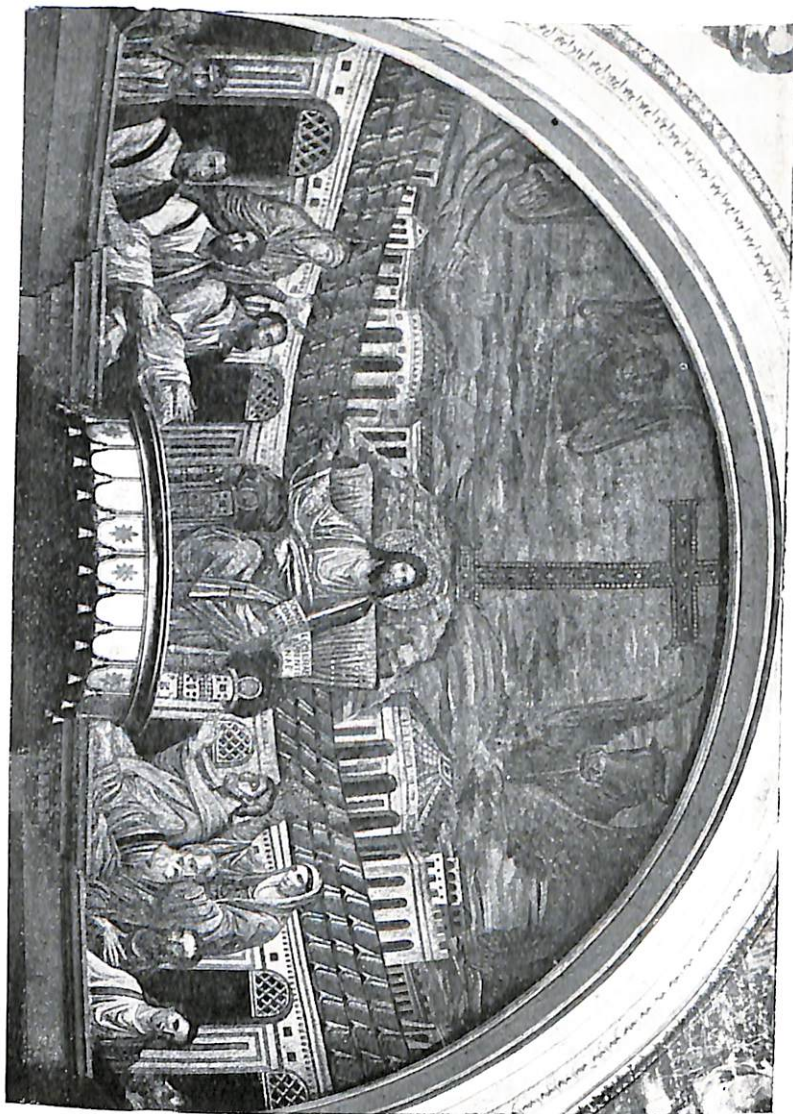


Fig. 4. — MOSAICO DELL'ABSIDE DI SANTA PUDENZIANA, Roma. (Fot. Alinari).

mentre due donne Pudenziana e Prassede, o forse le due Ecclesie, porgono a Cristo una corona. Dietro si svolge un loggiato circolare, che lascia scorgere le parti superiori dei sontuosi edifici di una ricca città. Sopra, in un vasto cielo, i simboli alati degli Evangelisti, e nel mezzo, troneggiante sopra un monte, una croce gemmata, simbolo della Redenzione. Tale rappresentazione, nella sua grandiosità, poteva degnamente augurare in faccia alla bellezza greca i fastigi futuri della nuova arte cristiana.

Quest'opera, che accenna già a un'influenza bizantina, risente del simbolismo della Chiesa trionfante: la gloria dell'Apocalisse. Come nelle catacombe l'arte aveva illustrato le preghiere per i defunti, così il mosaico delle basiliche interpreterà la gloria del veggente di Patmos.

A Roma la storia del mosaico si chiude colla stupenda pagina dell'abside dei Santi Cosma e Damiano del secolo sesto. Gesù Cristo in alto, ritto, di proporzioni gigantesche, riceve i santi a lui condotti dagli apostoli Pietro e Paolo. Sul fondo celeste cupo del cielo, sparso di nuvoli rossastri, spicca maestoso il Salvatore cinto il capo d'un nimbo d'oro e vestito di tunica e mantello dai riflessi d'oro.

Dal secolo sesto al decimoterzo la produzione rallenta e si logorano sempre più i vecchi tipi di già stereotipati.

Rilievi sepolcrali. — Come per l'architettura basilicale, così per la scultura funeraria bisogna tener conto dell'arte orientale, poichè, quando a Roma la nuova fede non poteva ancora vantare edifici del culto ufficialmente riconosciuti, nella sola Persia si potevano già contare parecchie centinaia di chiese.

Perciò le figurazioni plastiche dei sarcofagi con ogni probabilità devono la loro formazione o almeno la loro origine in suolo orientale. Dopo il trionfo della Chiesa la produzione di tale forma d'arte a Roma si sviluppò in modo maraviglioso tanto che quella città da sola ha potuto offrire alle raccolte moderne un numero di sarcofagi istoriati superiore a quello di tutte le altre regioni prese insieme.

I soggetti sono spesso identici a quelli che ornavano le catacombe, confermando con ciò la interpretazione funeraria che viene data a tutte e due le decorazioni.

Quando però il sarcofago non presentava i suoi lati coperti di bassorilievi, era più modestamente, e ciò molto spesso, ornato di strigili, ossia di scanalature serpentine, che pigliavano il nome (per la somiglianza di forma) da uno strumento di cui usavano i gladiatori per astergere il sudore. La bellezza tecnica di queste opere non è molto considerevole, perchè la grande produzione cristiana non rappresentava affatto una rinascita estetica, essendo quel genere di arte in uso dagli antichi tempi dell'Egitto e degli Etruschi, e avendo già avuto una grande fioritura artistica al bel tempo della scultura greca.

Altri generi minori d'arte, dai quali si può desumere l'insieme dell'antica iconografia cristiana, sono gl'intagli in avorio. Comune era l'uso dei dittici, consistenti in due tabelle a cerniera, all'esterno ornate e nell'interno liscie; esse servivano per scrivervi le variazioni giornaliere di talune preci della Messa. Codesti dittici servirono poi a rilegare libri, e sviluppandosi dettero origine ai

famosi dittici e polittici, istoriati di pitture e di intagli, che formarono un arredo sacro molto comune nel medioevo, sia per le chiese, sia per la devozione privata nelle case.

Dell'antica arte cristiana occorre anche rammentare la decorazione delle lampade, dei vasi di vetro e delle medaglie. Fra queste è famosa quella che porta in rilievo le teste di San Pietro e Paolo con quel tipo iconografico, che fu poi ripetuto nell'arte cristiana nei secoli successivi fino a noi.

CAPITOLO II.

Arte Bizantina

L'Umanesimo nel suo entusiasmo per l'antichità classica fu intransigente dispregiatore di due civiltà importantissime, la bizantina e la medievale; e tanto discreditò gettò su di loro, che per più di tre secoli esse rimasero quasi nella completa trascuranza degli studiosi, i quali solo da non molti decenni si sono dedicati con l'intelletto d'amore a disseppellirne la gloriosa vita.

Per fortuna ora è passato il tempo che si usava chiamare decadente la civiltà bizantina, e s'è capito che non può essere decadente un impero che dura più di un millennio, nè decadente una vita che cinque secoli dopo Augusto produce il codice di Giustiniano e Santa Sofia.

Nell'anno 328, o seguente, sorgeva per volontà d'un imperatore una nuova città sul Bosforo, a cavaliere dell'Oriente e dell'Occidente, stazione di tutto il commercio, convegno di parecchie civiltà, espressione d'una nuova religione. Mai città nacque sotto più splendidi auspici.

Periodi. — Bisanzio dalla sua fondazione (328) alla caduta per opera dei Turchi (1452) ha avuto una fioritura d'arte differente d'intensità e di natura, che si può dividere in tre grandi periodi:

dal IV secolo al IX (l'avvento della dinastia Macedone) dal IX all'XI (venuta dei crociati) dall'XI al XV (caduta dell'impero).

Architettura. — Dal tempo di Costantino a quello di Giustiniano, sotto il quale viene innalzata Santa Sofia, l'architettura cristiana si andò trasformando; dal tipo basilicale venuto da Roma combinato col l'arte orientale nacque una nuova architettura. La fusione avvenne probabilmente nella Siria, dove l'affluenza del commercio aveva prodotto ricchezza e desiderio di splendore. Senza seguire gli studi che fervono sui monumenti di questa regione per sorprendere tutti gli stadi di passaggio verso l'arte nuova, noi ci limiteremo a notarne le caratteristiche cogliendole nei prodotti della sua maturità.

Sebbene la cupola fosse un motivo architettonico molto usato dai romani, pure l'impostarla sopra una base poligonale o quadrata è, se non novità, uso più frequente dei bizantini, che arrivarono in questo genere al capolavoro di S. Sofia (Fig. 5). Perchè tutta la base circolare della cupola potesse posare sul corpo quadrato della chiesa, riempirono i vani degli angoli con muri triangolari detti peducci o pennacchi.

Un altro merito dei bizantini è d'aver ridotto a canone costruttivo qualche esempio isolato di archi impostati direttamente sulle colonne (non più sulle alette di rinforzo) rendendo così più razionale un elemento prima soltanto decorativo. Se si pensa all'uso che ne fecero i secoli posteriori, la novità apparirà in tutta la sua meravigliosa importanza.

Altre innovazioni dell'architettura bizantina nelle chiese sono: la frequenza della pianta a croce greca, ossia a bracci eguali, prima di forma prevalente-

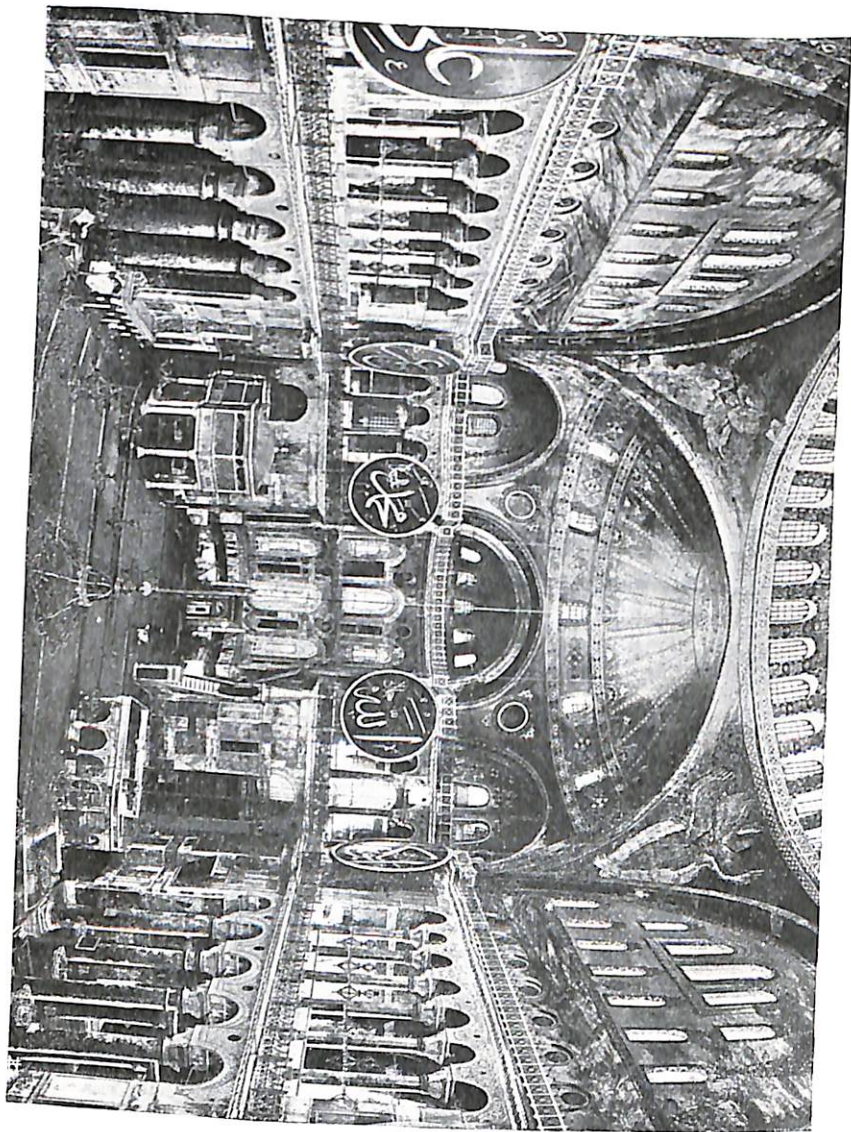


Fig. 5. — SANTA SOFIA. Interno, Costantinopoli.

mente rettangolare: l'abbandono delle forme classiche dei capitelli per sostituirvi altri a facce piane, ornate di fantastici intagli, e in ultimo la completa decorazione interna del tempio.

La forma matura in cui si riuniscono tutti questi motivi iconografici, costruttivi e decorativi, è S. Sofia a Costantinopoli. Innalzata già da Costantino e dedicata alla Sapienza di Dio, aveva l'antica forma di basilica romana: fu incendiata nell'anno 404; ricostruita, fu nuovamente distrutta nel 532; e finalmente una terza volta riedificata da Giustiniano sotto la direzione di due greci dell'Asia Minore, Antemio di Tralles e Isidoro da Mileto, per terremoto, il 7 maggio 558, rovinò la cupola, che fu rialzata e maggiormente elevata sotto la direzione d'Isidoro il giovine, nipote del primo.

Nella costruzione di questo tempio furono adoprati diecimila operai e per la decorazione interna l'imperatore si fece mandare dalle provincie, togliendole ad altri monumenti, colonne di verde antico e di porfido. Mentre però il piano inferiore è di carattere frammentario, ossia formato con frammenti di opere antiche, la galleria superiore ha sessanta colonne con capitelli schiettamente bizantini. Questa galleria formava un secondo piano e serviva alle donne per assistere alle funzioni del culto: era il *matroneum* delle basiliche romane.

Il piano di Santa Sofia è così ripartito: precede un atrio o cortile, seguito da due vestiboli o porticati trasversali, dal secondo dei quali per nove porte s'entra nella chiesa a croce greca. Al centro s'eleva la cupola di 31 metri di diametro, impostata su quattro archi di eguale corda; ai due archi normali all'asse della chiesa s'appoggiano

due absidi a quarto di sfera e gli altri due laterali sono chiusi da un muro posato sopra due ordini di colonnati.

L'interno rifulgeva alla luce di numerosi candelabri dorati, che illuminavano l'altare d'oro tempestato di gemme e di smalti, sotto un ciborio, sormontato d'una gran croce d'oro e retto da quattro colonne d'argento dorato, mentre tutto il tempio rifletteva il fulgore dei superbi mosaici dove erano figurati il Salvatore, la Vergine, gli Apostoli, i profeti e gli angeli, come in un metallico empireo.

L'arte bizantina dopo Giustiniano ebbe un ristagno e una dolorosa scossa nel secolo ottavo per le lotte degli iconoclasti, che combatterono il culto delle immagini per colpire l'influenza del clero nello stato; ma sotto la dinastia macedone (867-1057) riforirono vigorosamente l'impero e l'arte iconografica. — Gli imperatori di quella dinastia fecero a gara ad abbellire ed aggrandire il famoso palazzo imperiale, fantastica e sontuosa mole adorna del lusso più sfarzoso.

L'architettura religiosa, dopo Santa Sofia, andò sempre più sviluppando il motivo caratteristico dell'arte bizantina, la cupola; e per poter dare maggior luce all'interno, essendo molto difficile praticare delle aperture nel corpo di essa, si pensò di farla posare sopra un muro poligonale o circolare, detto tamburo, collocato sulle arcate di sostegno, nel quale si potevano aprire a intervalli delle piccole finestre.

La chiesa della Madre di Dio a Costantinopoli è un esempio di questo nuovo sviluppo architettonico. Un'ampia scalinata mette al nartex ad arcate, che

costituisce il primo piano della facciata, mentre il secondo è formato di altre arcate più basse. Sul tetto s'ergono parecchie cupole posate su tamburi traforati da ampie finestre oblunghe, centinate.

Anche il numero delle cupole fu aumentato e in qualche chiesa si arrivò (come ad Atene) perfino a tredici.

Dopo il mille l'architettura bizantina si modificò ancora una volta, sviluppandosi sempre più in senso verticale. La chiesa dei Santi Apostoli a Salonicco coll'apside poligonale altissima, dalle finestre strette e allungate, dagli ornati ad archetti preludia all'arte romanica.

Dopo il mille anche il contatto coll'occidente, per via delle crociate dovette probabilmente portare delle modificazioni nel gusto architettonico bizantino. Questa forse la causa della nuova arte, che avrà tanta fortuna in Europa e che costituirà l'anello di passaggio verso l'ogivale, l'architettura romanica.

Il mosaico. — Dopo il secolo quarto l'influenza di Bisanzio si fa sentire anche nell'arte d'occidente, a cui bisogna ricorrere per studiare il mosaico bizantino, poichè in oriente, per le devastazioni degli iconoclasti del secolo VIII e IX, e per quelle posteriori dei Turchi, oggi ben poco ci avanza dell'antico splendore dell'arte musiva.

Parlando del mosaico romano non abbiamo fatto cenno della decorazione di Santa Maria Maggiore a Roma, perchè in essa ci parve troppo evidente l'elemento bizantino per poterla considerare una continuazione dell'antica tradizione romana.

Basta dar un'occhiata ai vestiti di quelle figure per persuadersi ch'esse riflettono una vita che non

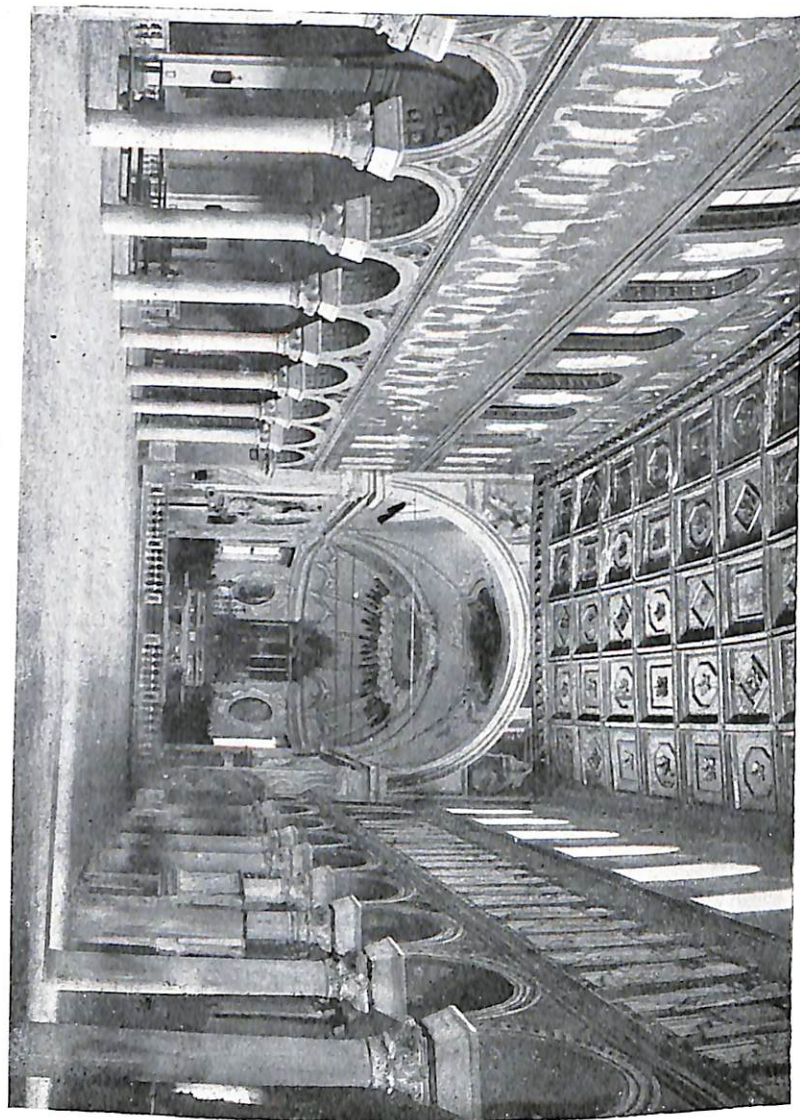


Fig. 6. — SANT'APOLLINARE NUOVO. Interno, Ravenna.

è di Roma. Tutto il ciclo dei mosaici di questa basilica fu destinato da papa Sisto III a onorare la Vergine e fu ideato come superbo ricordo del trionfo del dogma della maternità di Maria al concilio d'Efeso (431). Le storie si riferiscono tutte alla vita della madre di Dio. La Madonna non è più vestita da semplice romana, ma da ricca imperatrice bizantina; la capanna di Betlemme è diventata un monumento architettonico e le figure brillano dei riflessi d'oro dei fondi.

A Ravenna l'arte bizantina si manifesta splendidamente nei mosaici (restaurati) di San Vitale, e Sant'Apollinare nuovo (secolo VI). — Del primo (fig. 6) sono famose le due grandi composizioni che rappresentano la corte di Costantinopoli: Giustiniano circondato dai dignitari dell'impero e dalla guardia, e Teodora (fig. 7) seguita dalle sue dame. In queste storie il lusso dell'abbigliamento è rappresentato in tutto il suo sfarzo: esse meglio che tutte le descrizioni dei contemporanei ci danno un'idea di quel mondo e di quella civiltà.

In Sant'Apollinare nuovo, una processione di Santi e di Sante orna l'interno della nave sopra le arcate. Le sante, riccamente vestite, col diadema in capo recanti in mano una corona, fra i palmizi del giardino di Dio, formano un corteo [di faccia a quello dei santi] che si sviluppa sontuosamente lungo la parete del tempio verso la gloria dell'abside, dove troneggia Gesù Cristo, che fa convergere a sè la serena teoria dei beati e i desiosi sospiri del popolo supplicante nella preghiera.

Sebbene dopo le lotte degli iconoclasti, specialmente sotto la dinastia macedone (867-1057), l'arte bizantina abbia avuto una rifioritura, a noi non

resta in Oriente nessun monumento di cronologia sicura, che attesti tale rinascita del mosaico.

Nell'Occidente, come abbiamo già notato, è una continua decadenza cominciata già nel secolo VI, quale si vede dalla decorazione dell'arco trionfale di s. Lorenzo fuori mura a Roma. In questa città



Fig. 7. — L'IMPERATRICE TEODORA. (Mosaico), S. Vitale, Ravenna.

però la produzione musiva continuò a essere copiosa e ne resta sempre qualche esempio, come nell'abside di Sant'Agnese fuori mura, nell'altra dell'oratorio di San Venanzio, e in quella di Santo Stefano Rotondo, tutte del secolo settimo.

Del secolo seguente era la decorazione dell'oratorio della Vergine al Vaticano, di cui non rimangono che frammenti.

Del secolo IX ricordiamo le decorazioni di Santa Prassede, di Santa Cecilia e di Santa Maria in Dominica, e fuori di Roma quella di San Marco a Venezia.

Scultura. — La scultura cristiana dopo l'editto di Costantino andò sempre maggiormente perdendo quella bellezza di forma a cui l'avevano elevata gli artisti pagani.

Forse la ragione sta nella concomitanza di due condizioni ad essa sfavorevoli: l'esaurimento per ripetizione secolare degli stessi tipi e motivi plastici, e il nuovo indirizzo del gusto, così fortemente imbevuto di elementi orientali, inclinato più alle fantastiche volute dagli aggrovigliamenti geometrici e floreali che alla semplicità figurativa.

A ogni modo il fatto è che la forma andò man mano decadendo, la statua si ridusse bassorilievo, e dal marmo si rifugiò più spesso sulle minuscole tavolette di avorio e di metallo prezioso.

Due dei più famosi monumenti di quest'arte sono la cattedra episcopale di Ravenna, ornata di bassorilievi in avorio, e la Pala d'oro del tesoro di San Marco a Venezia.

La sedia vescovile è tutta ornata di bassorilievi. La parte principale è quella anteriore: fra due fasce di squisiti ornati e fogliami popolati di animali sono cinque nicchie con figurine di santi.

Questa è la più importante, per grandezza, di tutta un'infinita famiglia di opere in avorio, che formano l'ingente materiale di polittici, tavolette, copertine e cassette sparso per i musei e le sacrestie d'Europa e d'Oriente.

La Pala d'oro (fig. 8), il più grandioso monumento d'oreficeria, è un rettangolo di tre metri di

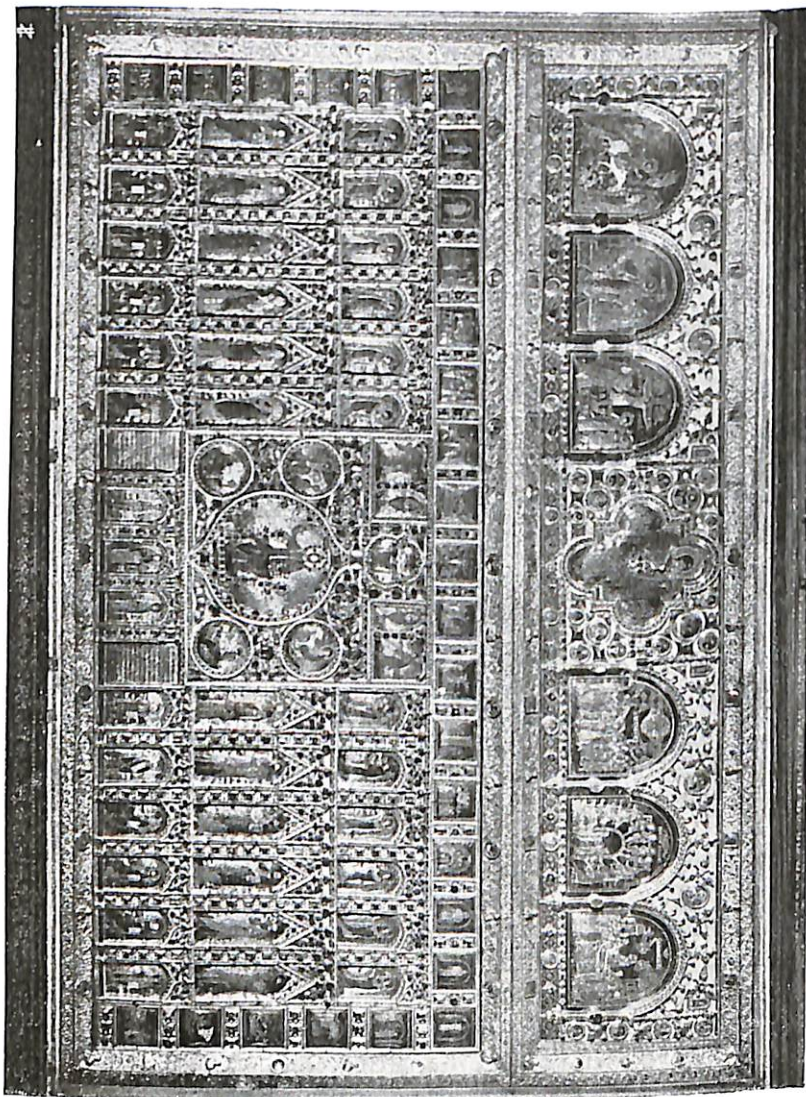


Fig. 8. — LA PALA D'ORO. S. Marco, Venezia. (Fot. Alinari).

base per due d'altezza, ornato di ottantatré quadretti in ismalto, iscritti in larghe fasce a fondo d'oro incastonate di pietre preziose. Quest'insieme non è tutto dello stesso tempo, ma per la maggior parte i medaglioni si possono riportare all'arte bizantina. Essi rappresentano il Salvatore, gli apostoli, angeli, santi, e scene del Vangelo e della vita di San Marco.

Non soltanto in opere di piccole dimensioni si esercitò la plastica bizantina, abilissima nell'arte della fusione in bronzo, ma lasciò monumenti grandiosi, come le porte di Santa Sofia, del battistero di San Giovanni in Laterano a Roma, e una lunga serie di altre, quali quelle per il duomo d'Amalfi, per la chiesa di Monte Cassino, per la chiesa di Sant'Angelo in Monte Gargano, per la chiesa del Santo Salvatore d'Atrani, per il duomo di Salerno e per la basilica di San Marco, nella quale si ammirano anche quattro angeli, pure in bronzo, agli angoli dei pilastri centrali. Tutte queste opere, fuorchè la porta di Santa Sofia, sono del secolo XI. Dopo di esso si ebbe anche un risorgimento della plastica italiana, come si può vedere nelle porte delle chiese di Ravello, Trani, Monreale, Pisa e Lucca.

Nei brevi limiti del nostro lavoro non possiamo che accennare a un'arte bizantina degli arazzi, e a un'arte pure bizantina della miniatura. L'una e l'altra furono molto fiorenti, ma di esse ben diversamente abbiamo ereditato, poichè quanto meschini sono i prodotti della prima, altrettanto abbondanti quelli della seconda.

La pittura bizantina ci è in gran parte conservata al monte Athos, fossile vegetante d'un'arte da secoli spirata: quivi ancora si continua quella

pittura, e ancora è vivo il ricordo di un celebre artista del secolo XIII, il monaco Panselinos di Tessalonica, e ancora vivi sono gli insegnamenti iconografici di un monaco Denys del secolo XV, che fu autore di una Guida della pittura. Esempi di quest'arte del secolo XVI e XVII si incontrano ancora numerosi nelle nostre chiese, specialmente dell'Italia meridionale o delle coste della penisola Balcanica.

Irradiazione dell'arte bizantina.

Mentre l'impero d'occidente cadeva sotto i colpi ferrati delle orde barbariche, e l'Italia diventava schiava dei vincitori, e tutta Europa si sentiva scossa dal tempestoso agitarsi delle genti nordiche, sulle rive dell'Egeo e del Ponto Eusino l'impero di Bisanzio, tranquillo come l'antico spirito greco, continuava la sua vita fiorente e irradiava intorno, per l'intricata e vastissima rete dei commerci, il gusto del suo lusso e della sua arte, la luce della sua civiltà.

Prima a sentire questa influenza fu la terra che in occidente gli era più vicina di spazio e di spirito, l'Italia. Quivi Ravenna, la città che, come capitale dell'impero romano prima, del regno ostrogoto dopo, eppoi come sede dell'esarca, ebbe strettissime relazioni con Bisanzio, tanto da vivere della sua stessa vita artistica, serba ancora nella solitudine odierna ricordi monumentali della grandezza passata, formando una splendida e suggestiva Pompei dell'arte bizantina. San Vitale, Sant'Apollinare in Classe, Sant'Apollinare Nuovo sono testimonio della gloria d'una civiltà sfarzosa e simbolo della potenza di Bisanzio.

In Italia però il più sontuoso monumento dell'architettura bizantina è il San Marco di Venezia (976-1085), costruzione che subì parecchie modificazioni dal secolo XI al XV, nel quale fu compiuta come è al presente.

È inutile qui descrivere un monumento illustrato da centinaia di scrittori e da un'infinità di riproduzioni; ci limiteremo a dare un cenno della sua pianta: essa è a croce greca a tre navate, che girano per tutti e quattro i bracci della croce; all'esterno un vestibolo circonda due lati dell'antibraccio della croce, mentre nel terzo è una cappella e il battistero. Venezia volle con questo tempio rivaleggiare con Bisanzio e vi riuscì; San Marco e Santa Sofia dalla serenità della Laguna e del Bosforo s'ergono ancora con gioia di fratelli superstiti ad attestare l'avita grandezza d'una civiltà comune.

Anche l'Italia meridionale, dove si rifugiarono i partigiani delle immagini dopo l'editto di Leone Isaurico, serba molte tracce dell'arte bizantina. Se ne possono scorgere negli affreschi sparsi per le grotte eremitiche nei dintorni di Otranto, Brindisi, Taranto, Melfi; ma più di tutto nella derivazione artistica dei mosaici di Monreale, di Cefalù, della Cappella Palatina e della Martorana a Palermo e nelle porte di bronzo di parecchie chiese, in specie del duomo di Benevento.

Ma anche ben oltre l'Italia si spinse la vita artistica che emanava da Bisanzio come da inesauribile cuore. In Francia rimane ancora, monumento caratteristico di quest'arte, la chiesa di Saint-Front di Périgueux molto affine in certi motivi al S. Marco di Venezia. In Germania attestano la loro origine

bizantina la cattedrale di Acquisgrana, numerose chiese a cupola e molte opere di oreficeria.

Perfino in Danimarca la chiesa di Ryben, e in Norvegia quella di Drontheim affermano quanto vasto fosse il raggio d'influenza di quell'arte felice e pertinace, che visse nello sfarzo di un impero millenario.

CAPITOLO III.

Arte Romanica

Poco dopo il mille un fremito di vita percorse le anime del popolo latino, che si sentì rinascere alla pace dopo le violenze tempestose delle genti nordiche, e in Italia e in Francia il risveglio si espande nella creazione di templi innalzati senza bisogno, a testimonianza della esuberante forza dello spirito, come inno di grazie a Dio: « Il mondo sembrava abbandonare la sua antica spoglia per indossare una bianca veste di chiesa ».

La nuova architettura sacra non ebbe più le euritmiche forme della basilica romana, nè lo sfarzo regale del tempio bizantino, ma una severa monotonia di mura pieganti in volte incrociate sopra la gravità di solidi piloni a fascio.

Come sorse e dove questa nuova architettura, detta romanica, perchè contemporanea delle lingue romanze, non è ben certo: ma le ultime ricerche accennano all'Oriente, all'Asia Minore e alla Siria in ispecie, dove si fondevano al contatto frequente del commercio e delle spedizioni i gusti del settentrione e del mezzogiorno. A ogni modo questo è certo che le rovine dell'Egitto, della Siria e dell'Asia Minore mostrano che in quei luoghi fin dal IV secolo si conosceva il tipo della basilica a volta con pilastri a fascio e *narthes* fiancheggiato da torri

quadrate. Sicchè è lecito concludere che l'occidente abbia sviluppato e trasformato degli elementi trovati in oriente.

§ 1. Vari tipi architettonici del romanico.

L'architettura romanica non si può riassumere in un solo esemplare, ma si può raggruppare abbastanza chiaramente in vari tipi. Un tipo italiano, il più legato alla tradizione latina, è quello a colonne, che, sebbene sia più proprio delle piccole chiese di campagna, le quali mantengono il soffitto a travature, pure presenta un esempio grandioso nella cattedrale di Pisa (fig. 9).

Essa fu costruita dal 1063 al 1118 dagli architetti Buschetto e Rainaldo. La chiesa, a cinque navate, è a croce latina, sormontata nell'intersezione da una cupola di gusto orientale. L'interno, nonostante la croce latina, presenta l'aspetto di basilica romana: due file di colonne antiche di marmo colorato, trasportate per mare da vari paesi, reggono le mura della nave centrale che, di sopra alle arcate a tutto centro, formano una galleria di archi bifori, sopra i quali continua il muro massiccio interrotto solo da una fila di rare finestrine allungate, da cui piove la luce. Nella facciata il primo piano è a muro massiccio con tre porte, colonne murali e archivolti. Gli altri quattro sono tutti formati da loggette a colonnine sovrapposte e degradanti d'altezza: al secondo e al quarto piano gli spioventi dei tetti abbassano gradatamente le colonnine delle estremità.

Altro monumento romanico della Toscana è il duomo di Fiesole del secolo XI, ampliato nel XIII:



Fig. 9. — DUOMO DI PISA. Interno (Fot. Alinari).

e pure romanici, o tutti o in parte, sono le cattedrali di Lucca, di Pistoia, il duomo di Barga, di Prato, di Grosseto e molte altre chiese.

Del resto in quasi tutto il contado della Toscana superiore sono sparse con certa abbondanza piccole chiese di stile romanico-toscano.

In questi monumenti l'uso del pilastro polistilo (ossia la fusione in fascio di più colonne o pilastri, che è la caratteristica principale di questo stile di fronte ai precedenti) non ha soppiantato completamente la colonna e il pilastro semplice, ma si riscontra solo nei punti di maggior resistenza dell'edificio, come agli angoli della cupola o sotto l'arco trasversale di rinforzo nella nave mediana o in altri posti.

Nemmeno la volta a crociera, altro carattere dell'architettura romanica, è sempre usata in codeste chiese, chè anzi molte sono sempre a travatura come le basiliche.

Si riconoscono però romaniche dalle piccole finestre oblunghe centinate e dagli ornati fatti di loggette o di archettini a mensola, rampanti lungo gli spioventi dei tetti, e da altri caratteri accessori, come contrafforti esterni, lesene sulle facciate, predominio dell'arco a tutto sesto e via dicendo.

§ 2. Romanico-lombardo.

Diverso carattere romanico hanno le chiese del settentrione d'Italia improntate allo stile lombardo.

Famosissimo il Sant'Ambrogio di Milano (fig. 10). Sebbene l'atrio e il *narthex* o pronao che precedono la chiesa possano rammentare la tradizione latina della basilica, subito i pilastri a fascio, che

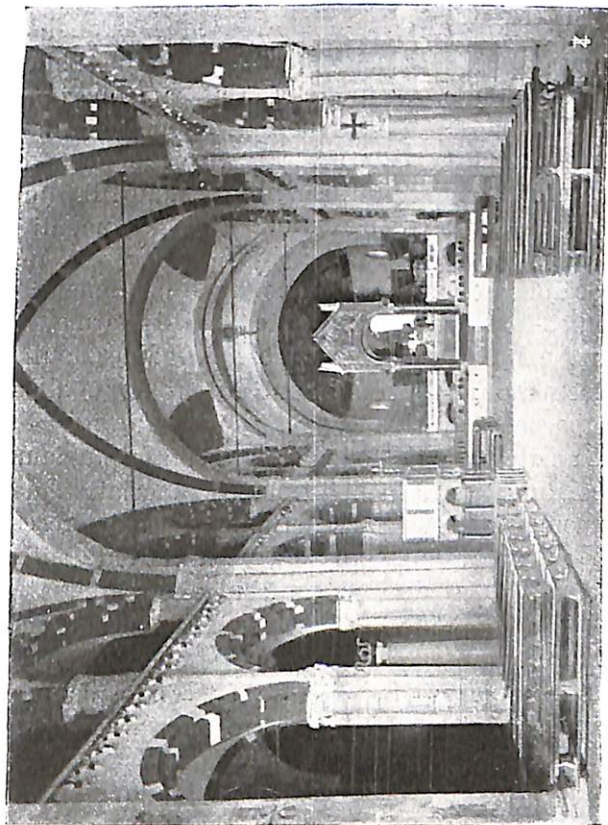


Fig. 10. — L'INTERNO DI S. AMBROGIO DI MILANO.

sostengono le ampie arcate, danno al monumento il carattere romanico, che si rivela anche nella facciata divisa in campate.

L'interno, dalle ampie arcate dei matronei sviluppatissimi, è d'una sapienza e d'una bellezza sorprendente, e per questa ragione parrebbe impossibile che fosse il monumento da cui prese le mosse l'arte romanica: mentre la sua perfezione fa credere ch'esso sia piuttosto il riassunto di lunghi sforzi anteriori come risulta da altri argomenti stilistici e cronologici.

Grande importanza hanno fra i monumenti romanico-lombardi le tre cattedrali di Parma, Piacenza e Modena, anche per certe modificazioni che presentano rispetto al Sant'Ambrogio e all'arte lombarda pura.

La cattedrale di Modena (fig. 11) è la più famosa specialmente per la bellezza della facciata. Questa seguendo la struttura interna, è divisa in tre campate: una mediana più alta, separata dalle laterali dall'aggetto di due contrafforti, che da terra raggiungono il tetto. Le linee verticali sono attenuate dal profondo loggiato orizzontale che corre attraverso le tre campate per tutto il secondo piano. Un grande finestrone circolare (rosone) occupa quasi tutto lo spazio della campata mediana fra il secondo piano e il coronamento, dando vita e leggiadria a tutta la facciata. I piani inferiori della campata sono ornati di larghe fasce a bassorilievo orizzontale e davanti alla porta principale s'innalza un profilo poggiato sul dorso di due leoni.

Prima un certo Lanfranco, poi Anselmo di Campione, furono gli architetti di quel celebre mo-



Fig. 11. - CATTEDRALE DI MODENA. (Fot. Alinari).

numento cominciato nel 1099 e compiuto nel secolo XIV.

Il duomo di Piacenza, oltre che per il maestoso rosone della facciata, è notevole per il grande sviluppo dei finti-matronei, che ornano internamente i muri della navata centrale e per i maestosi peducci che reggono la cupola.

§ 3. Altri tipi romanici in Italia e fuori.

L'Italia meridionale non presenta monumenti di un tipo unico, ma contemporaneamente taluni si riattaccano al lombardo, altri al toscano e, nelle Puglie (per la dominazione di Federigo II), anche all'arte siciliana, di cui sono superbi esempi il duomo e San Niccolò a Bari, e i duomi di Conversano, di Molfetta, di Ruvo, di Bitonto e di Trani.

In Sardegna l'arte romanica ha stretta affinità con quella di Pisa per l'influenza esercitata da questa città su quell'isola.

In Sicilia, invece, nonostante tutti gli sforzi degli storici per cogliere il tipo di quell'arte, le chiese di questo periodo presentano un grande miscuglio di vari elementi, bizantino, arabo, romano; per cui siamo costretti a chiamarla siciliana, sebbene in essa non si trovi quella vera e propria fusione architettonica che crea il tipo.

I monumenti più cospicui di detta regione sono i duomi di Monreale, di Cefalù, di Messina, di Palermo e la chiesa di San Giovanni degli Eremiti, pure a Palermo: di tutti però il più famoso è il duomo e chiostro di Monreale, chiamato l'Ambra della Sicilia, costruito da Guglielmo il Buono nel 1174.

Fuori d'Italia, specialmente in Francia e sul Reno, l'architettura romanica arrivò a forme più spiccate, più caratteristiche, che, rispetto alla tradizione romano-orientale, stanno alle nostre come il punto d'arrivo ai punti di passaggio. Volte altissime a crociera, piante a cinque e sette navate, doppia nave traversa, in modo da dare al piano della chiesa la figura di due croci sopra una stessa asse, numerosi e altissimi campanili addossati alle absidi o impiantati sull'intersezione della nave traversa, sono tutti caratteri del romanico ultramontano, da cui era facilissimo scaturisse poi, come naturale evoluzione, il gotico, stile schiettamente nordico. Basta pensare che la chiesa romanica di Cluny (cominciata verso il 1089 e finita nel 1132) aveva 171 metri di lunghezza, 40 di larghezza e 45 di altezza, due navi traverse, cinque navate, sei campanili. Nel 1800 cominciò la sua distruzione.

Come si vede, sia per lo sviluppo verticale sia per l'aspetto d'insieme, non aveva nulla da invidiare alle più famose cattedrali gotiche. Il tempio di Cluny era l'esempio più sontuoso dello stile romanico borgognone.

Altri gruppi architettonici di questo stile formano in Francia le chiese normanne (le abbazie di Caen, di Jumièges, di San Giorgio di Boscherville), quelle dell'Alvernia (Nostra Signora del porto a Clermont e altre, le chiese del Cantal), quelle del Poitou e sud-ovest (San Savino), quelle Provenzali ed altre ancora meno caratteristiche. Finalmente una scuola molto importante ed affine alla scuola lombarda è quella detta renana, che si esemplifica nettamente nelle cattedrali di Worms e di Spira.

La cattedrale di Worms con le sue alte absidi, con le sue alte cupole e coi quattro campanili circolari serrati addosso al corpo della chiesa nei quattro angoli esterni, presenta un aspetto maestoso come d'una titanica vegetazione muraria.

Una caratteristica del tipo romanico-renano è di presentare un'abside e un coro a ogni estremità della nave maggiore, d'avere due navi traverse e le facciate laterali.

Nello svolgimento dell'architettura romanica, uno dei fattori più importanti è l'influenza degli ordini monastici come fautori e direttori di opere edilizie. Il monaco lombardo Guglielmo (991-1031), che dimorò a Cluny e fu successivamente abate di Saint-Bénigne, di Digione e di Fécamp, creò in ogni monastero dove si trattene delle scuole d'architettura, ed egli stesso diresse la costruzione di qualche edificio.

Alla fine del secolo XI è noto come un abate di Montecassino facesse venire da Costantinopoli artisti d'ogni genere che insegnarono ai suoi monaci i principî dell'oreficeria, il mosaico, lo smalto, la miniatura e via dicendo. Nel XII secolo poi il monaco Teofilo codificò le leggi di queste arti nella sua « *Diversarum artium schedula*. »

§ 4. Caratteristiche dell'architettura romanica.

Il problema principale risolto dallo stile romanico (nel corso dei due secoli XI e XII) è l'accoppiamento della volta alla pianta basilicale, come era già stato usato nell'Asia Minore e in Siria parecchi secoli prima. Tale volta richiedeva per necessità statiche il frazionamento per mezzo di archi

di rinforzo, sporgenti nell'interno della chiesa, impostati sopra colonne o pilastri addossati al muro o legati in fascio, dal che nacque il sostegno detto polistilo. Questo, sorto per necessità costruttiva, si complicò poi per decorazione, sovrapponendo colonne a pilastri in modo che le loro sezioni presentano un ricco insieme di spigoli retti e di curve. Resi robusti e solidi cotesti sostegni si pensò di poggiare su di essi tutto il peso della volta.

Oltre il frazionamento della volta per mezzo degli archi, si riesci a diminuire la spinta laterale per mezzo dell'arco spezzato, che nel secolo XII è adottato quasi da tutte le scuole, e a riunire tutta la spinta sopra i quattro punti dei pilastri per mezzo della volta a crociera, intersecando normalmente due volte a botte. Lungo le mediane d'intersezione si rinforzò la volta con costoloni sporgenti, che poi per decorazione si continuarono giù lungo i pilastri fino al pavimento.

Nelle navate laterali però la spinta delle volte per una parte cadeva sopra il muro di periferia, e perciò nei punti di maggior resistenza fu rinforzato anch'esso con pilastri murati detti contraforti. Per non indebolire i muri soggetti a tanta resistenza le finestre si fecero ad arco e molto più sviluppate in lunghezza che in larghezza.

Questo stile mantenne parecchi elementi della tradizione, come la pianta basilicale e la cupola bizantina.

Pure di derivazione bizantina sono gli ornati e i fregi dei capitelli e degli archivolti, ricchi d'una strana vegetazione e di una più strana fauna di mostri, che gli scalpellatori imparavano nei famosi « bestiarii », specie di trattati di zoologia derivati

dalle miniature del « Phisiologus », celebre opera di origine alessandrina.

I motivi di decorazione architettonica sono dei più graziosi che si siano mai trovati: loggette a colonnine ora leggermente sospese sopra linee orizzontali, ora arrampicantisi su piani inclinati, come nelle facciate dei duomi di Piacenza e di Grosseto, ora giranti torno torno lungo le pareti delle navi o seguenti le curvature dei campanili o le pieghe delle absidi: poi archetti a tutto tondo, retti da mensoline, che corrono graziosamente le stesse linee delle loggette, ma le sostituiscono spesso nelle umili chiese del contado o le accompagnano nelle parti secondarie delle maestose cattedrali. E in ultimo quegli ampi finestroni rotondi, che sorridono sulle fronti delle chiese e che della rosa, da cui pigliano il loro nome, hanno la forma e la leggiadria.

§ 5. Battisteri di stile romanico.

Accanto alla chiesa nei primi secoli dell'era cristiana sorgeva il battistero. L'arte romanica ce ne lasciò degli esempi veramente insigni: basti rammentare quelli di Firenze, di Parma e (in parte) di Pisa.

Il battistero di Firenze rimonta all'undecimo secolo, ed è ammirevole all'interno per la grandiosità dell'insieme, e all'esterno per l'eleganza dell'architettura e per la grazia della decorazione di marmo a strisce bianche e nere.

L'interno del battistero di Parma è di proporzioni veramente squisite, la bella cupola pare vegetata su le mura poligonali, fra cui fioriscono i

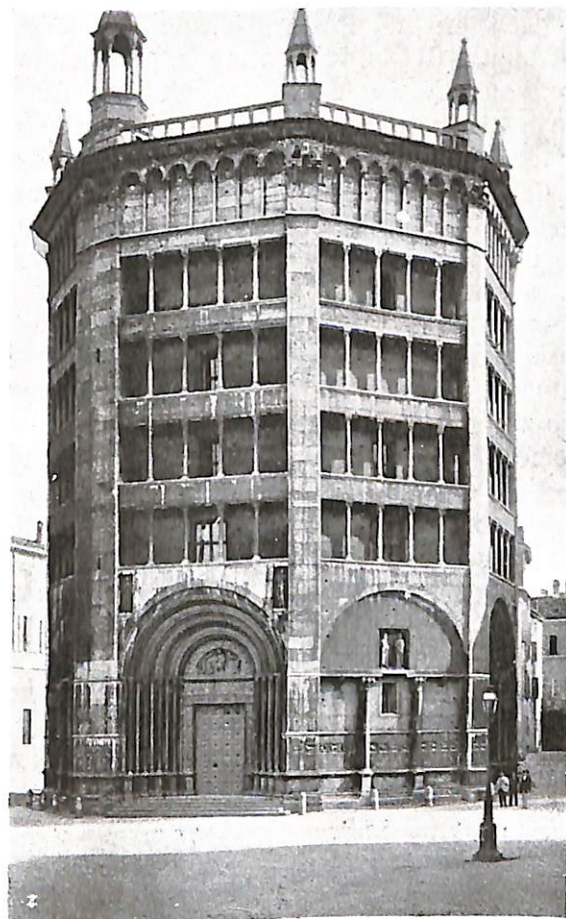


Fig. 12. — BATTISTERO DI PARMA. (Fot. Alinari).

sottili steli delle colonnine, che volano da terra al sommo della volta (fig. 12).

Il battistero di Pisa, a forma circolare con cupola, opera di Diotisalvi (1153), mostra nella decorazione esterna l'evoluzione del gusto avvenuta durante la sua costruzione: cominciato con stile romanico fu compiuto nello stile gotico del secolo XIV. Una delle porte ha due colonne laterali di marmo coperte di ricchissimi ornati. Il piano secondo è tutto una loggia a colonnine, su cui posano archi a tutto sesto, i quali a due a due reggono frontoni cuspidali ornati di foglie rampanti e frammezzati da guglie a coronamento stiliforme. In ogni frontone è collocato un busto o un gruppo marmoreo e sul sommo d'ogni cuspide è una statuetta.

Come si vede, qui il romanico ha ceduto il posto al gotico, che continua anche nel piano superiore e nella cupola bizantineggiante, bell'esempio di quei monumenti, in cui si uniscono e si confondono un'arte appena morta e un'altra non ancor ben matura.

§ 6. Campanili.

Fra i più antichi campanili sono quelli delle chiese medievali di Roma.

Sono tutti fatti quasi sullo stesso tipo: di mattoni, quadrati, con coronamento a tetto, divisi a piani con finestre centinate polifore. L'arte romanica svolse codesto tipo di campanile in modo da dare il massimo sviluppo alle linee verticali. In genere, di muro pieno fino alla cella campanaria, non hanno altri ornati che le lesene angolari e due esili colonnine murate nel mezzo d'ogni lato, che, colle

lesene, da terra salgono sotto la cornice dell'ultimo piano e reggono il piedritto d'un archetto in aggetto. La cella campanaria ha quattro finestre con aperture polifore rette da colonnine; l'ultimo cornicione è sovrapposto a un ornato di archetti intrecciati; il coronamento è costituito da una piramide acuta poligonale.

Il campanile del famoso duomo di Modena è a piani con finestre crescenti da una a tre aperture, sino al cornicione. Il coronamento però palesa un gusto gotico diverso dal resto del corpo.

Altri campanili famosi sono: quello di Cremona, altissimo (il Torrazzo), quello pendente di Pisa, quello della cattedrale di Firenze, il più bello di tutti, ma d'un periodo posteriore.

I campanili d'oltralpe sono tutti di disegno più complesso e confuso, e rivelano sempre un gusto meno semplice dei contemporanei italiani.

Citiamo per esempio i campanili romanici delle chiese di Saint-Sernin a Tolosa e quelli della cattedrale di Worms. Il primo è a piani poligonalì a perimetri concentrici decrescenti; gli altri quattro agli angoli sono rotondi, a piani pure concentrici e decrescenti.

§ 7. Scultura e decorazione del periodo romanico.

Dal X al XII secolo la scultura propriamente detta non ebbe una manifestazione veramente degna di sè; mentre invece abbondantissima e notevole fu la produzione ornamentale. Primo posto fra codesta scultura di decorazione tengono i bassorilievi sulle porte di bronzo. Citeremo quelle del duomo di Monreale e di Pisa (distrutte da un incen-

dio nel secolo XVI) di Bonanno da Pisa: le altre di Barisano da Trani per la chiesa di Ravello e pel duomo di Monreale; e le altre ancora di Oderisio Berardo (beneventano del XII secolo) pel duomo di Troia, e l'altre infine d'incognito pel duomo di Benevento. Queste di Benevento sono divise a scacchi da striscie di bronzo, che hanno l'aspetto di inferriate stacciate e applicate sulle imposte: nei vani dei quadri sono rappresentate, ad alto rilievo, storie del vecchio e del nuovo Testamento ed altre figure: in basso, nei quadri estremi delle imposte, sono quattro teste di leoni con campanelle strette fra i denti.

Oltre i lavori di fusione in bronzo resta anche qualche esempio di scultura marmorea in bassorilievo, specialmente come ornamento di facciate e porte per cattedrali e per chiese. Sono note le sculture del duomo di Parma, di Ferrara, di Verona, di Modena. Quelle del battistero di Parma sono opera di Benedetto Antelani del XII secolo, lo scultore più famoso di quel periodo nel settentrione d'Italia.

La parte però più originale della scultura romanica è quella d'ornamentazione. Ancora oggi i fregi ricchissimi che coprono le colonne delle porte, gli archivolti, i capitelli, gli stipiti d'una fantasiosa vegetazione a fogliami ritorti, in cui s'annidano, come in strana foresta, le più mostruose forme di animali, fanno stupire per la fecondità dei motivi e per la sapienza ornamentale.

Gli artisti di quel tempo, per approfondire le loro creazioni su per le facciate o per i muri dei templi, si consigliavano molto più volentieri colla immaginazione e col gusto del popolo che coll'autorità

di qualche devoto teologo. San Bernardo infatti biasimava severamente quella profusione plastica di strani animali, che chiamava ridicoli e sconvenienti sulla porta della casa di Dio.

La scultura romanica rifugge anche nelle decorazioni dei pulpiti, formati generalmente dell'ambone propriamente detto, o cassone quadrangolare, retto da quattro o più colonne posate sul dorso di leoni o d'altre cariatidi. Fra i più belli è quello della cattedrale di Ravello (fig. 13).

Nella faccia centrale, sopravanzando l'altezza della cornice, è collocata un'aquila, che colle ali stese forma il leggio: essa come il leone è un simbolo apocalittico, ed era costantemente collocata in codesto posto a reggere il libro su cui è scritta la parola di Dio.

La stessa ispirazione degli amboni avevano anche i leggi: un esempio è quello della cattedrale di Pescia: è un gruppo scultorio formato da un toro accovacciato sotto un leone, che regge sul dorso una colonna intorno a cui stanno ritti gli Evangelisti col libro aperto in mano: sopra la colonna l'aquila con le ali aperte.

Durante questo periodo e quello seguente, la decorazione architettonica, oltre che alla scultura era affidata al mosaico di pietre dure, specialmente nella provincia romana: in questi lavori ebbe fama una famiglia, che, da un Cosimo o Cosma, si chiamò cosmatesca, nome che fu dato anche al genere di lavoro da loro eseguito.

La *pittura romanica* ebbe in quel periodo uno sviluppo molto inferiore alla scultura. Sebbene nel secolo XI l'abate Desiderio di Montecassino, per mezzo degli artisti bizantini fatti venire di Grecia,



Fig. 13. — PULPITO, Cattedrale, Ravello. (Fot. Alinari).

avesse dato un forte impulso alle arti figurative, pure queste giacquero sempre nel loro torpore. A ogni modo negli affreschi dell'arte romanica si sente lo sforzo di volersi liberare dai modelli della pittura bizantina.

Restano ancora esempi di tale arte gli affreschi di San Clemente a Roma, quelli del Sacro Speco a Subiaco, quelli del battistero di Parma e numerosi altri.

Anche la piccola pittura, la miniatura, non arrivò a grandi altezze; seguì essa pure la tradizione bizantina senza aggiungere molto di più, aspettando la rinascita di Oderiso da Gubbio, di Franco Bolognese e delle altre scuole del secolo XIII e XIV.

CAPITOLO IV.

Arte ogivale o gotica

Abbiamo veduto già come nel settentrione d'Europa fosse sviluppata la tendenza di collocare le volte delle cattedrali romaniche ad altezze straordinarie; fu appunto il bisogno di soddisfare codesto gusto che nel secolo XIII fece sorgere l'architettura della ogivale.

Le volte romaniche formate coll'intersezione di due volte a botte, con la loro grande apertura d'arco, erano pericolose per le loro mura altissime, che non potevano esercitare la potente pressione necessaria a impedire che l'arco nel mezzo non cedesse e rovinasse; quindi si cercò di ovviare a questo inconveniente con nuovi motivi architettonici.

Si modificò la forma dell'arco accentuando sempre più l'acutezza dell'angolo dei due archi spezzati prementi l'uno contro l'altro, rimettendo così in uso un arco, già adoprato a Roma e in oriente, ma più come ornamento o eccezione che come regola costruttiva.

A ovviare poi alla debolezza dei muri troppo alti si trovò il rinforzo degli archi rampanti, ossia di archi poggiati sopra il prolungamento dei contraforti esterni delle navi laterali e prementi coll'estremità della rampa sugli archi della volta maggiore

alla radice di essi: codesti archi talora erano due o tre sovrapposti l'uno all'altro.

Lo stesso gusto del verticalismo cambiò la struttura della chiesa e degli ornati: elementi che concorrono a formare la caratteristica d'ogni stile.

Il nome di ogivale, presso taluni, spesso sostituisce quello di gotico; ma, pur non essendo erroneo come questo [è noto che i Goti governarono parecchi secoli prima del XIII], anche esso da per sé non caratterizzerebbe bene questa architettura se non gli si desse un significato convenzionale. Esso deriva da quei costoloni delle volte a crociera, che abbiamo veduto usati anche nell'arte romanica: *cruz augiva* presso quegli architetti era appunto una sezione di volta a crociera.

Sulla patria di codesto stile fu molto disputato, specie fra Tedeschi, Francesi e Italiani, ma dopo il libro dell'Enlart sull'origine francese dell'architettura gotica pare inutile ogni ostinazione in contrario.

Il secolo XIII per la civiltà francese è certo uno dei più grandi. La Sorbona era la regina delle università, degna cattedra al genio italiano di S. Tommaso d'Aquino; i trovieri francesi ispiravano i poeti di tutte le nazioni, il francese era la lingua dei cavalieri e delle dame, e san Luigi irradiava di gloria il nome della Francia e dei suoi re.

Ma non solo in Francia, anche in Italia il 300 è un secolo di vigore e di potenza, specialmente per il rigoglioso sviluppo delle libertà comunali. Ogni comune, fiero e orgoglioso della ricchezza dei suoi commerci e delle sue industrie, voleva testificare la grandezza patria nella cattedrale, a quel tempo casa di Dio e casa del popolo.

La chiesa d'allora, come dice il Michelet, non invano aveva diritto d'asilo, perchè in quei tempi era l'asilo universale, la vita sociale vi si era rifugiata tutt'intiera. « L'uomo quivi pregava, il comune quivi deliberava, la campana era la voce della città; essa chiamava ai lavori dei campi, agli affari civili, e qualche volta alle battaglie della libertà ». E in Italia, sebbene si cominciassero a innalzare i palazzi del comune, questi erano pur sempre più per le adunanze dei governatori che per le assemblee del popolo, il quale continuò ad avere come sacro fòro la chiesa, sotto gli sguardi e la tutela del Dio vivente.

Il fervore religioso e l'amore di patria armarono il braccio clipeato dei nostri padri, che innalzarono alla gloria di Dio e all'ammirazione dei posterì centinaia di duomi superbi ed austeri come l'anima loro eroica. Ed è commovente leggere nei documenti di quei tempi come signori avvezzi a vita comoda e voluttuosa, potenti per ricchezza e nobiltà, gittassero ogni albagia, e si attaccassero come servi ai carri e trascinassero colle proprie mani pietre, travi e tutti i materiali necessari alla costruzione del santuario.

Le città facevano a gara a chi sapeva mostrare più grandiosità e più arditezza nel monumento che allora sintetizzava il genio e la ricchezza d'un popolo. Per convincersene basta leggere il decreto col quale la Signoria di Firenze nel 1294 ordinava ad Arnolfo di Cambio il piano di Santa Maria del Fiore.

§ 1. Varii tipi dell'ogivale.

In quei tempi di grande prosperità economica e di attività artistica non era possibile che gli architetti si esaurissero in una forma d'arte cristallizzata; modificarono tanto lo stile romanico e lo condussero a tali forme che appena si può rintracciare il confine di passaggio alla nuova arte.

I punti più salienti di questa trasformazione si possono riassumere nei seguenti: ogivale di *transizione*, *lanceolato*, *raggiante* e *fiammeggiante*.

Nell'ogivale di *transizione* si riscontra ancora l'arco a tutto sesto dove la costruzione non richiede quello acuto, come per esempio negli archi dei piloni o negli archetti delle finestre. Si capisce che in tutto il resto l'uso dell'arco acuto è di regola.

In Italia esempio di ogivale e di romanico insieme accoppiati è l'esterno del battistero di Pisa, dove si notano, per esempio, al terzo piano delle finestre centinate, con archi trilobi che portano frontoni cuspidali ornati di foglie rampanti.

Fuori d'Italia esempi classici di codesto stile di transizione sono alcune parti della cattedrale di Chartres e di Saint-Denis della fine del secolo XII.

Il gotico *lanceolato* è caratterizzato dall'arco acuto e trilobo a forma di lancia, dalla sobrietà degli ornati, dalla linea pura quasi nuda: ne possono dare esempio in Italia le facciate di molti palazzi toscani di quel periodo. Nelle chiese di questo stile si trovano ancora dei piloni monostili con capitelli molto sviluppati, e quando le colonne si aggruppano attorno a un fusto centrale si ha

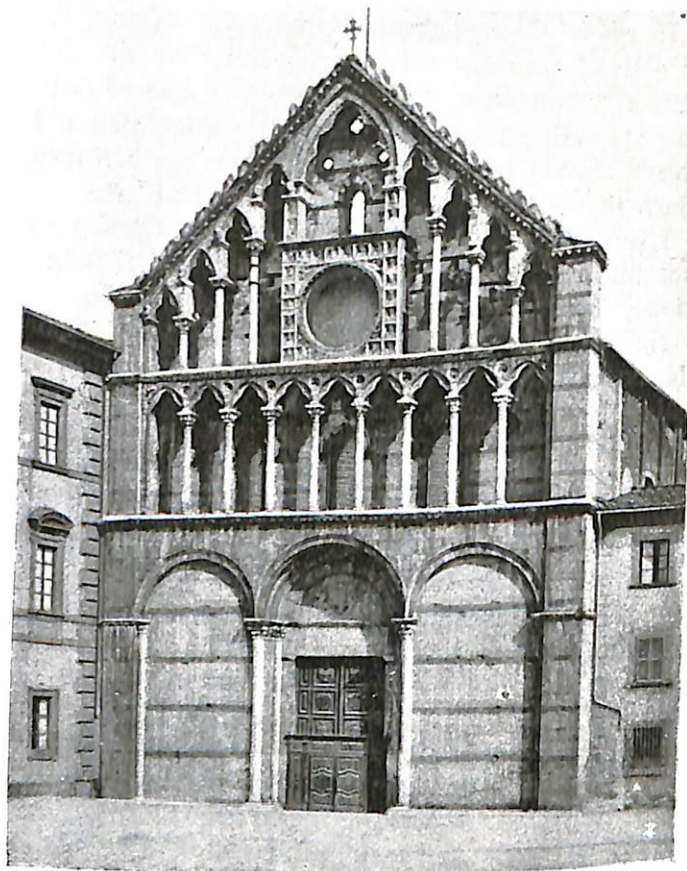


Fig. 11. — LA CHIESA DI S. CATERINA IN PISA. Fot. Alinari.

più una sovrapposizione che una compenetrazione. Esempi di questo tipo sono le chiese di Laon e di Cantorbery.

Le arcate delle finestre sono generalmente trilobate, come quelle delle loggette della facciata di Santa Caterina a Pisa (fig. 14).

Il gotico *raggiante* ha in genere l'arco meno acuto, i pilastri sempre più sottili, le finestre sempre più ampie e maggiormente polifore, e fra gli archetti lobati, che le formano, si vedono delle rose polilobe.

Un bell'esempio ci è fornito dai finestroni del Camposanto di Pisa. I rosoni delle facciate delle chiese sono più ampi e più complessi di quelli romanici, come si può vedere, per esempio, nel duomo d'Orvieto (fig. 15). I contrafforti sono coronati da guglie più leggere e più ardite (piloni della stessa facciata del duomo d'Orvieto).

Fuori d'Italia si posson riscontrare esempi di stile raggiante in un campanile della facciata della famosa cattedrale di Chartres, nella parte posteriore della cattedrale di Nôtre-Dame di Parigi e in molti altri monumenti.

Il gotico *fiammeggiante* è caratterizzato da una doviziosa ornamentazione, che nelle finestre e nei rosoni piglia la figura di lingue di fiamme serpeggianti, ciò che si può vedere, per esempio, nei finestroni delle absidi del duomo di Milano.

Spesso la sommità dell'arco ogivo delle finestre o dei portali è sormontata da una cuspidè a triangolo curvileo rientrante, ornata negli estradossi di foglie accartocciate che formano sulla sommità un fiore bulboso. Le volte, specie nelle absidi, sono frastagliate in modi bizzarri dai costoloni che le

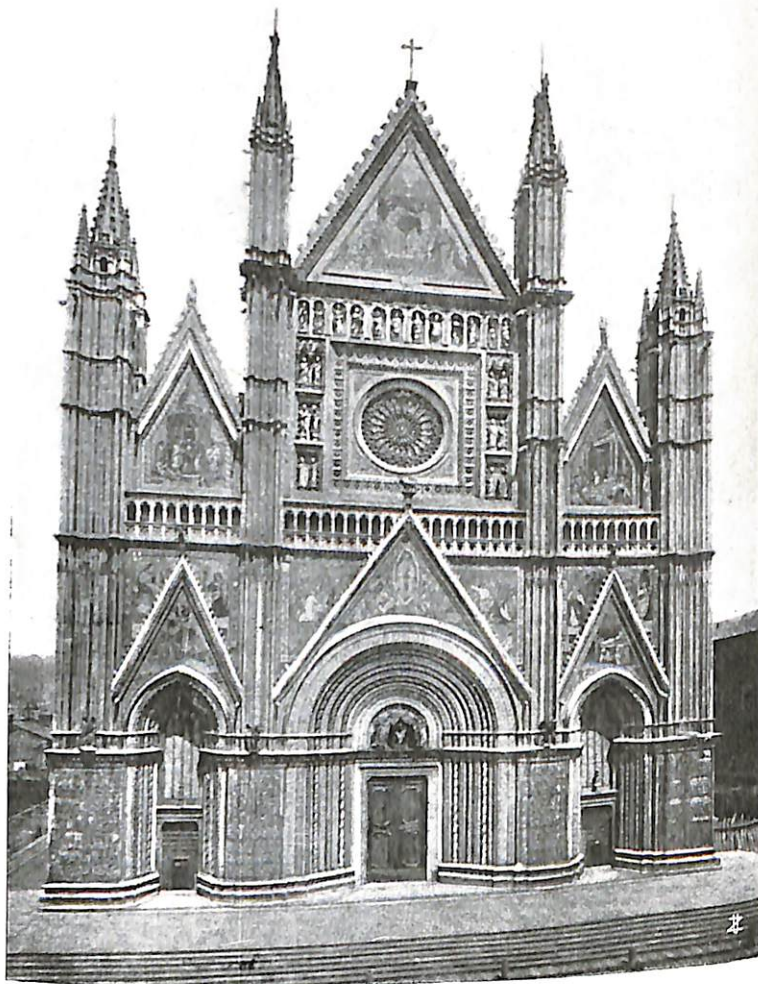


Fig. 15. — FACCIATA DEL DUOMO DI ORVIETO. (Fot. Alinari).

intersecano e nei punti d'incrocio hanno dei capitelli pensili ornati di foglie accartocciate. I piloni sono formati da fasci di colonnine di diverse dimensioni, legate insieme e continuanti nelle nervature delle volte, riducendo così i capitelli a una semplice bordura rigonfia.

I capitelli nello stile gotico hanno perduto la forma tozza del romanico, hanno abbandonato la loro decorazione animale sostituendo quella vegetale, e si sono ridotti alla forma d'un calice con sepali espansi e accartocciati. Sopra posa l'abaco molto sviluppato, a varie modanature. Altri capitelli, pur conservando sempre la stessa forma fondamentale, hanno degli ornati che formano come una ghirlanda di fiori o di foglie: altre volte le ghirlande sono perfino tre o più.

Tutte codeste forme differenti di gotico si svilupparono specialmente nelle regioni settentrionali d'Europa, specie in Francia, che ne fu la patria, in Inghilterra e nei paesi tedeschi. In Italia, importate dai monaci borgognoni dell'ordine benedettino, dovettero adattarsi al nuovo clima e subire molte modificazioni.

Fra i più cospicui monumenti di gotico di transizione e di gotico raggiante è la cattedrale di Chartres già citata: la sua facciata rettangolare è chiusa ai lati da due campanili che si sopraelevano con due coronamenti differenti. Il coronamento di uno, a piani sovrapposti, ricco di pinnacoli, e terminante in una cuspide di ammirabile sveltezza, è fra i più fantastici ed eleganti dell'arte gotica.

La facciata di Nôtre-Dame di Parigi è un altro splendido monumento di gotico raggiante. Essa è a coronamento orizzontale, divisa in tre campate dal-

l'aggetto dei pilastri murati dei campanili, i quali fanno parte integrale della facciata. Due gallerie orizzontali, una a nicchie ripiene di statue al primo piano, e l'altra traforata di finestre bifore all'ultimo piano, legano le tre campate in un unico corpo e contemperano il verticalismo dell'edificio. Gli ampi portali sono popolati negli sguanci e nelle lunette di statue e di ornati: nel centro, sopra il rosone, dalla loggetta traforata si scorge il culmine del tetto e il sottile pinnacolo che lo sormonta riempiendo fantasticamente il vuoto fra i due bei campanili dagli eleganti finestrone allungati. Nelle parti laterali e dietro l'abside, fra i finestrone raggianti, sono collocati gli enormi archi rampanti che s'innalzano a muro pieno fino al secondo piano e salgono a puntellare fortemente la nave mediana.

L'Inghilterra possiede insigni monumerti di un gotico, dalle sue caratteristiche detto inglese, di cui il tipo più perfetto è forse la cattedrale di Salisbury (secolo XIII), ed esempi famosi sono l'abbazia di Westminster (anch'essa del secolo XIII) e la cattedrale di Lincoln, col campanile di 100 metri. La facciata è prevalentemente orizzontale a piani sovrapposti di archetti in aggetto, stretta alle estremità da piloni poligonali, coronati da gugliette piramidali, e nel mezzo tagliata da una campata ad arconi, sormontata da un frontone cuspidale traforato di finestre che danno luce alla nave mediana. Ai fianchi della nave mediana s'alzano due torri quadre a coronamento orizzontale, serrate fra piloni angolari e traforate da lunghe finestre. Una terza torre s'innalza sulla crociera delle navi con lo stesso disegno delle altre due, ma più grave per

la solidità del suo vasto corpo e per l'ampiezza delle finestre che l'adornano.

Come in Inghilterra, nei paesi tedeschi il gotico fu introdotto da maestri francesi e vi si sviluppò subito ampiamente, sottostando però ad alcuni mutamenti che dagli architetti tedeschi furono formulati anche teoricamente: il beato Alberto Magno, per esempio, dettò alcuni canoni dal suo nome detti albertini.

Numerose furono le chiese erette secondo questo stile, e le più famose sono le cattedrali di Vienna, di Strasburgo e di Colonia.

Oltre che in questi paesi, dove l'arte gotica visse vita propria e si sviluppò, essa si sparse anche in altri, e così sorsero in Spagna le cattedrali di Burgos e di Toledo, in Ungheria quella di Koloha, in Scandinavia quella di Upsal. Perfino in oriente, nell'isola di Cipro, a Famagosta, a Nicosia e in altri luoghi se ne trovano esempi. Quivi però gli elementi gotici a contatto della tradizione bizantina subirono forti modificazioni.

Il gotico in Italia. — In Italia più che altrove il gotico fu trasformato dal gusto speciale del luogo.

Secondo l'Enlart il gotico tra noi fu importato dai monaci borgognoni dell'ordine benedettino, ed esempi di gotico francese sarebbero i duomi di Genova e di Napoli.

Più o meno di sapore oltramontano sono le chiese gotiche dell'Alta Italia, piuttosto numerose nel Veneto, ma tutte però con infiltrazioni di altri elementi, mentre più pure se ne trovano in Lombardia, in Piemonte e nell'Emilia.

La famosa chiesa di San Francesco in Assisi, che si voleva opera di Iacopo Tedesco, il fortunato

architetto che avrebbe introdotto il gotico in Italia, secondo recenti studi pare che sia di autori italiani.

La Toscana dette un'impronta sua caratteristica all'architettura gotica, di cui ha numerosi monumenti. D'un gotico ancora di transizione sono Santa Croce e Santa Maria Novella di Firenze, mentre di un gotico detto fiorentino è Santa Maria del Fiore, la splendida cattedrale. Maestosissima è l'ampia navata mediana, sebbene un po' fredda, poggiata su sostegni di quattro pilastri a fascio, fra cui sono incastrate le cordonature, che si prolungano nella volta a formare i costoloni. L'esterno è ornato di marmi colorati a strisce, con finestrone slanciati ricchissimi d'ornati, con colonnine sottili sottili, quasi vaporose, che danno a quelle mura l'aspetto di un superbo e incantevole lavoro d'oreficeria. Splendida sopra tutte è la porta della Mandorla di Niccolò d'Arezzo, ricca di marmorei ricami.

Accanto alla cattedrale sorge l'elegantissimo campanile a cui posero mano Giotto, Andrea da Pontedera e Francesco Talenti, che ne disegnò l'aerea trifora dell'ultimo piano e il bel coronamento orizzontale, sorretto da beccatelli trilobi.

Anche Siena vanta fastosi esempi dell'arte ogivale; celebre fra tutti la cattedrale, di cui il Taine scrisse parole entusiaste, osando chiamarla il più bel fiore dell'arte gotica. La facciata a tre campate è simile a quella, posteriore e derivata, di Orvieto, più fantastica, ma di struttura meno logica. L'interno, al contrario di quello di S. Maria del Fiore, coperto di tinta gialla, è tutto rivestito di marmi a strisce policrome d'un effetto sorprendente. Degno vicino è il battistero o chiesa di S. Giovanni.

La cattedrale d'Orvieto è opera dell'architetto Lorenzo Maitani senese, e come quella di Siena ha la facciata a coronamento cuspidale, forma che in Italia non si riscontra altrove.

Pisa ha due graziosissimi monumenti ogivali, che si possono considerare di tipo fiammeggiante: il Camposanto e la chiesa della Spina. Il Camposanto (famoso per la terra trasportata dalla Palestina) è un vasto recinto rettangolare, intorno a cui gira un ampio loggiato a travature, retto da archi a tutto sesto, formanti grandi finestrone, ornati nei vani da ricami d'archi intrecciati a forma di rosette polilobe, posate su archetti polilobi e sostenuti alla lor volta da esili e lunghe colonnine, che innalzano e alleggeriscono quella bella serie d'arconi.

La Spina è una chiesetta marmorea posta sulla riva dell'Arno come un bel cofanetto medievale d'argento e smalto. Il primo piano risente ancora della gravità romanica; ma il secondo, tutto traforato di loggette cuspidali a colonnine lisce e tortili, sormontate da pinnacoletti e tabernacoli, e tutto popolato di statuine di santi e profeti, dà un'idea del gotico settentrionale, accresciuta anche dal coronamento cuspidale di parecchie porte, fra cui elegantissima una di fianco, con un ricco rosone traforato a raggiera e archetti.

Altre innumerevoli chiese gotiche sono sparse per l'Italia, appartenenti specialmente agli ordini di San Francesco e di San Domenico, i quali nei secoli XIII e XIV, nel massimo fiore della loro vita, facevano a gara a innalzare conventi e templi. Celebre fra tutti i monumenti sacri di stile gotico in Italia, e il più caratteristico esempio fra noi di stile nordico, è il duomo di Milano (fig. 16), troppo noto

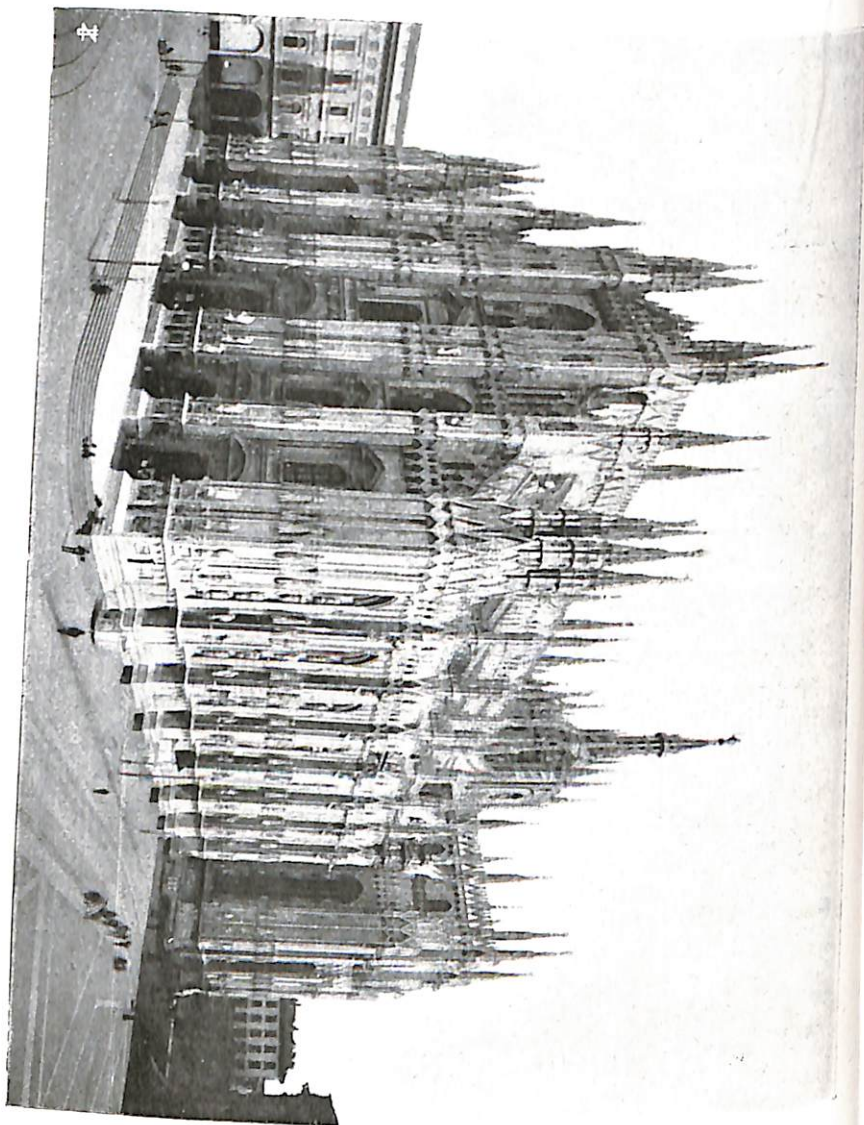


Fig. 16. — DUOMO DI MILANO. (Fot. Alinari).

per darne una descrizione; tutti avranno letto qualche pagina entusiasta di quella selva di pinnacoli e di statue, di trafori e di merletti, solenne come una montagna e fine come un ricamo.

I suoi architetti furono in prevalenza francesi e tedeschi, pochi campionesi; il che viene a confermare l'ispirazione nordica di codesto stile. I principii della costruzione del monumentale edificio si perdono nel buio, ma il grande fautore del suo proseguimento, il secondo padre, ne fu Gian Galeazzo Visconti (1386).

Quanto fantastico è l'aspetto esterno dell'edificio, altrettanto solenne è l'impressione che si prova ad aggirarsi per la penombra di quelle navi altissime, fra quei fasci di colonnine, che salgono al cielo leste come il volo d'un sospiro, davanti a quegli sprazzi di luce variopinta, che piove dai finestrini e colora le cose con una luce che non è quella del giorno e pare porti i raggi d'un mondo lontano, che ci rapirebbero tutta l'attenzione se lo sguardo non fosse trascinato verso l'alto, a cui tutto il tempio tende con gl'infiniti suoi steli quasi con ansia.

Mai l'architettura aveva trovato espressione più sacra che lo stile ogivale, mai i popoli avevano trovato canticò più sublime.

§ 2. Scultura e Pittura dello stile gotico.

Sebbene l'attività dell'arte gotica si sia specialmente esercitata nelle creazioni dell'architettura, pure molto lavoro fu anche affidato agli scultori per ornare quelle fantastiche moli marmoree. Il duomo di Milano conta fra grandi e piccole circa

seimila statue. Abbiamo visto a Pisa un piano del battistero tutto ornato di busti, e la chiesa della Spina circondata di tabernacolini con statuette.

Si pensi ora al numero di statue collocate nelle nicchiette delle facciate gotiche italiane e forestiere, e si vedrà che forse nessun periodo può competere col gotico per l'abbondanza della produzione statuaria.

Fuori d'Italia, le opere più importanti di scultura sono quelle inserite nei portali. Mentre da noi gli sganci erano riempiti da una selva di colonnine o pilastrini, oltralpe vi erano dei piani di statuette sovrapposte, e quando la porta era finta, ne era coperto anche il muro che chiudeva l'arcata.

È stato detto che in quelle facciate è scolpita una vera enciclopedia di pietra: infatti quella decorazione, forse seguendo le linee del Grande Specchio di Vincenzo di Beauvais, comprendeva lo specchio della natura con tutti gli animali fantastici dei bestiarii, lo specchio della scienza con le figure delle arti, lo specchio della morale con fini allegorie, e quello della storia con la vita dell'umanità dalla creazione alle leggende dei santi.

Celeberrime a questo riguardo sono le decorazioni delle cattedrali di Bourgos, di Chartres, di Parigi, di Reims e di Amiens.

Anche l'altare era spesso adorno di lavori in statuaria sia che fosse di legno dorato o di marmo o d'argento.

In genere era a più piani, formato con disegno architettonico, ornato di gugliette, tabernacolini e cuspidi, e popolato di statuine. Ne sono rimasti numerosi esempi in cattedrali e perfino in chiese di campagna.

Oltre che nell'altare, lo scalpello era usato nelle tombe, sia che fossero addossate ai muri, lungo le navate delle chiese, o innalzate all'aperto come quella famosa di Cansignorio sul sagrato di Santa Maria Antica a Verona.

Il tipo di tomba usato in questo periodo era formato d'un'arca o cassa, in cui giaceva il morto, addossata al muro d'un tempio, sorretta da mensole o posata sopra una base architettonica. Oppure la cassa era collocata sotto un tabernacolo a colonne e l'effigie del morto collocata stesa sopra di essa, scolpita in marmo. Spesso dall'arco del tabernacolo pendevano due tende marmoree, che due angioli ai lati aprivano per lasciar scorgere l'arca mortuaria.

Altre volte sopra la cassa non era la statua del defunto, ma un gruppo marmoreo rappresentante la Vergine e il Bambino. La cassa era quasi sempre ornata di bassorilievi. La tomba di Cansignorio ha la figura d'un tabernacolo poligonale, ricco di guglie e di edicole sormontato dalla statua equestre del defunto.

Nel trecento arrivarono a vera forma d'arte anche quelle che Dante chiamava tombe terragne: le pietre tombali.

Nate da un semplice graffito, che riproduceva la persona distesa sulla lapide con l'iscrizione incisa torno torno, nel trecento si sviluppò meravigliosamente adoperando perfino il mosaico, come nella tomba del domenicano Muñoz, nella chiesa di santa Sabina a Roma, e quasi sempre il bassorilievo con ornati a tabernacoli cuspidali, retti da colonnine tortili, ornati di finissimi intarsi e coronati di pinnacoli a contorni frastagliati.

Bellissimi esempi ne restano nelle chiese di Roma e più ancora a Firenze in Santa Croce. La più famosa di queste pietre tombali è quella degli Acciaiuoli alla Certosa fiorentina di Val d'Ema.

§ 3. Pittura.

La pittura non fu così fortunata come la scultura: prima di Cimabue durava sempre in Italia la tradizione bizantina. Madonne e santi erano ritratti costantemente secondo uno stampo ormai fissato ed invariabile e solo si scaltriva sulle ampie invetrate delle cattedrali gotiche, più importanti però per il gusto del colore e la eleganza decorativa che per il progresso artistico delle lunghe figure sacre e profane sopra disegnate.

La cattedrale di Chartres ancora oggi ci conserva un esempio della decorazione vetraria d'un tempio del secolo XIII: dai centoventicinque finestroni e dai centosei rosoni, fra grandi e piccoli, entra un vero fiume di luce variopinta, che dà alla chiesa l'aspetto fantastico d'un sogno.

Forse la pittura ebbe maggiore aiuto dai numerosi mosaici che si eseguirono nei secoli XII e XIII in Sicilia, a Venezia e soprattutto a Roma, dove il grande maestro Jacopo Torriti ornava San Giovanni Laterano e Santa Maria Maggiore preannunciando in qualche modo Giotto.

CAPITOLO V.

Prima rinascita

La parola rinascita fu per la prima volta usata dal Vasari a indicare quel movimento artistico che ricondusse le menti allo studio dei canoni estetici degli antichi greci e romani, per cui la pittura, la scultura e l'architettura quasi rinacquero a novella vita; e il significato su per giù resta eguale anch'oggi, sebbene per noi l'architettura ogivale sia tutt'altro che una mostruosa creazione tedesca, come la credeva il buon Vasari, sotto la tirannia d'un gusto prepotente e intransigente, come era quello che dominava il suo secolo.

La rinascita è una cosa tutt'affatto italiana e trova la sua spiegazione in parecchie cause.

Per quel che riguarda la scultura, della quale ora qui ci occupiamo, esse si possono riassumere in un progresso di tecnica e in uno sviluppo di gusto, che permetteva di apprezzare di più e di imitare meglio gli avanzi della scultura antica su cui per l'appunto allora e principalmente in Italia si riverberava l'ammirazione, che era tributata alla letteraturata e alla vita antica.

§ 1. Scultura.

Abbiamo veduto già che la scultura nei monumenti dell'arte ogivale d'oltralpe era salita a un'altezza veramente sorprendente, come lo mostrano le statue del portale di Nôtre-Dame, della cattedrale

d'Amiens, di Bourgos, di Chartres e di Reims. Questa scultura trova il culmine della sua evoluzione al principio del quattrocento nelle opere del famoso artista olandese Claux Sluter, che lasciò un monumento imperituro della sua gloria nei celebri Profeti del pozzo di Mosè alla Certosa di Dijon.

Queste opere però rappresentano la splendida vetta di un'arte che chiudeva il suo ciclo, mentre in Italia Nicola Pisano apriva le porte della nuova età e risuscitava la bellezza antica per tanti secoli sepolta.

Il suo pulpito del battistero di Pisa, per la scultura, è come il termine di confine fra l'arte del medioevo e quella dei tempi moderni. Fatto sul tipo dei precedenti pulpiti romanici, con pianta poligonale, è retto da colonnine posate talune per terra, altre sul dorso dei leoni; quella di mezzo è eretta sopra una base circondata da un gruppo di animali. Il pulpito è collocato su archi gotici trilobati, che negli angoli portano rilievi rappresentanti profeti e sibille, alternati con statue posate sugli abachi di ogni colonna, raffiguranti le virtù cristiane. A uno degli angoli l'aquila sostiene il leggio. Nelle cinque facce del pulpito sono scolpiti a rilievo l'Annunziazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al Tempio, la Crocifissione e il Giudizio universale.

La Madonna dell'Adorazione con la stefane sulla fronte, gravemente seduta, dall'aspetto di matrona, è la copia d'una figura d'un sarcofago romano del Camposanto di Pisa; parecchie altre figure sono pure imitazioni evidenti di quelle dei sarcofagi, e tutte in genere ne tradiscono l'ispirazione. Infatti i personaggi son vestiti all'antica, con drappeg-

giamenti antichi, hanno i visi grossi e robusti, e i capelli degli uomini, come le barbe, son corti e ricciuti; tutti hanno dei romani la solidità e la maestà.

La composizione più famosa, se non la migliore, del pulpito di Pisa è il Giudizio Universale (fig. 17).

La figura centrale è il maestoso Cristo serenamente seduto sopra un trono ornato dei simboli evangelici, con ai piedi la croce fatta di tronchi d'alberi, retta da due angoli: a destra di codesta linea verticale vediamo gli eletti in fila su piani sovrapposti, e a sinistra i dannati perseguitati dai demoni, che li cacciano nelle enormi bocche spalancate di mostri rabbiosi.

Il bassorilievo non è in perfetto stato e parecchie figure sono acefale o mutile. Nonostante le molte imperfezioni tecniche, la maestà di quei visi barbuti, la profonda espressione che ne sprigiona, certi tocchi forti di nudo, trattato con profondo sentimento, impressionano ancora oggi e ci fanno ammirare la potenza dell'artista, che con gli imperfetti mezzi della sua tecnica ha saputo produrre una scena così viva e così solenne.

Certo dovette parere meravigliosa l'opera di Nicola a quei tempi, perchè subito ebbe l'incarico da Siena del pulpito di quella cattedrale. Nicola condusse là, come suoi collaboratori, il figliuolo Giovanni e altri scultori, fra i quali il celebre Arnolfo di Cambio; e l'opera riesci anche questa volta splendida.

Di Nicola, per quanto autore di opere così famose, non si sa molto. Prima era creduto di Pisa e si solea chiamare Nicola Pisano, ora il professor Adolfo Venturi per buone ragioni lo crede d'Apulia e seguita a chiamarlo così, come si trova