

I due frammenti di sculture policrome del Museo delle Terme.

Giuseppe Wilpert.

Il Museo delle Terme possiede due frammenti pregevoli di sculture che in parecchi punti si differenziano da quelle ordinarie dell'arte romana, rendendo in tal modo difficile la loro interpretazione. Furono pubblicati dal Garrucci (1), la cui copia è sufficiente per l'aspetto generale dell'opera, per i particolari piena di errori, quindi inservibile. Le nostre tavole (Taf. XI—XII) mostrano le sculture nello stato attuale e con i supplementi. Essendo questi molto numerosi, abbiamo sempre differito la loro pubblicazione, e anche oggi alcuni ne daremo come semplice ipotesi.

I. Notizie preliminari.

P. Marchi che acquistò i due frammenti da un antiquario di Roma, non li stimava "parti di sarcofagi"; il Garrucci, al contrario, li prese per "i fianchi d'un grande sarcofago". In realtà essi sembrano provenire da due lastre che erano applicate davanti ad un sepolcro sotterraneo, per figurarvi, come spesso, quale fronte d'un sarcofago finto (2).

Le scene erano distribuite in due zone. Il frammento più piccolo è mancante da ambedue i lati, il maggiore dal lato sinistro, presentando a destra un taglio netto. Ciò non vuol dire che faceva seguito all'altro. Per conoscere, come erano fissate le due lastre, è di importanza decisiva il resto d'una donna rappresentata di faccia, che si

(1) Garrucci, Storia dell'arte, V, tav. 404, 1-2, p. 154 seg.

(2) La distanza che sulla nostra tavola esiste fra i due frammenti, si deve ad una disattenzione del fotografo nel riunire le due pellicole su una medesima lastra.

scorge nella zona superiore del frammento più piccolo. L'avanzo è senza dubbio della defunta che era seppellita nell'arcosolio, e questa figura determina più o meno il centro della fronte. Così rimane stabilito che il frammento maggiore stava a sinistra, l'altro a destra. Le sculture erano interamente dipinte. Le tracce rimaste sono tali che meriterebbero una riproduzione a colori. S'intende che, per vederle bene, bisogna bagnarle con acqua. Si distinguono: il giallo, bruno, azzurro, terra di Siena e oro. Quest'ultimo abbonda, trovandosi non solo negli abiti, cesti e pani, ma finanche nei capelli. I colori servono per rilevare i singoli capi del vestiario e le pieghe degli abiti, per ornare gli orli, segnare il clavo ed i segmenta; si contornano le dita alle mani ed ai piedi; nei volti si marciano le labbra e gli occhi, si indicano perfino i peli alle palpetre ed alle ciglia.

I colori hanno molto contribuito ad animare le scene e a mitigare in alcune parti la rudezza dello scapello che rassenta la barbarie. L'effetto doveva essere in origine aggradevole; nello stato attuale lacero è assai smorzato, per non dire distrutto.

Come di solito, l'artista era visibilmente preoccupato della disposizione simmetrica dei singoli gruppi. Sembra anche certo che lavorasse sotto l'influsso di un'arte non romana, forse orientale, come opina il Garrucci. ⁽³⁾ Certo, lo stile è inferiore. Cristo poi, che sulle sculture romane ritraenti miracoli è di un tipo ideale, giovane e imberbe, ha qui sempre barba e il tipo piuttosto di un vecchio. Siccome pure la maniera di rappresentare in alcune scene si allontana dall'arte romana, non sarà facile riempire le lacune. Percui cercheremo di entrare nello spirito dell'artista e indovinarne l'intenzione affin di completare le scene mancanti.

II. Contenuto delle sculture.

1. Cristo Dottore.

Da una semplice occhiata alle sculture risulta che Cristo era effigiato due volte docente sulla montagna. La scena della zona inferiore è integra, quindi adatta a mostrarci, come ricostruire la scena di sopra, della quale manca una buona metà. Il Salvatore, la cui testa maestosa ricorda un poco quella del Giove di Otricoli, siede

(3) L. c., p. 156.

sulla roccia, vestito del pallio filosofico; con la destra fa il gesto oratorio, impugnando con la sinistra un volume mezzo aperto mal riuscito, che dovrebbe essere piuttosto in forma di cartoccio. Egli è quindi in atto di insegnare. Sei giovani lo ascoltano seduti, con le teste rivolte all'in su. (4) Vestono la tunica manicata e cinta, che nel terzo, contando da sinistra a destra, è ornata di due grandi segmenti rotondi in basso e di due piccoli sulle spalle. E' chiaro che tali figure non rappresentano gli apostoli, bensì le turbe. Perciò anche la scena stessa raffigura un sermone sulla montagna in un senso più largo, non quello propriamente detto, riferitoci da San Matteo nel capo V.

Il Garrucci crede, e a ragione, che l'artista dei due frammenti si è ispirato a Matteo 15, 29-30. Difatti dopo aver raccontato la storia della Cananea, l'evangelista continua: „Et cum transisset inde Jesus, venit secus mare Galileae, et ascendens in montem sedebat ibi. Et accesserunt ad eum turbae multae, habentes secum mutos, caecos, claudos, debiles et alios multos, et proiecerunt eos ad pedes eius, et curavit eos”. Non si dice qui espressamente che Gesù doceva le turbe; ma questo va sottinteso, essendo il docere le turbe uno dei suoi scopi principali, che andava a pari passo con quello di guarire e di alleggerire le sofferenze umane.

2. Guarigione della storpia.

Conforme al testo sacro si vedono attorno scene di guarigioni miracolose. A sinistra siede su un rialzo una donna a capo scoperto e vestita di tunica cinta e a mezze maniche e di scarpe; la parte superiore del corpo è inclinata in avanti e le mani protese nel gesto di supplica. Il Garrucci riconobbe in lei giustamente la “mulier quae habebat spiritum infirmitatis annis decem et octo, et erat inclinata, nec omnino poterat sursum respicere”. Gesù la trovò nella sinagoga un giorno di sabato e la guarì, imponendole la mano: “Quam cum videret Jesus, vocavit eam ad se et ait illi: Mulier, dimissa es ab

(4) Una figura colla stessa attitudine impossibile della testa la offre la miniatura del Cod. gr. Paris. 139 colla rappresentazione del Passaggio del Mare Rosso, in Omont, *Fac-Similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Parigi 1902, tav. IX. Lo stesso in *Miniature della Bibbia Cod. vat. greco 1 e Del Salterio Cod. vat. Palat greco 381*, Milano 1905, tav. 7.

(5) Luc. 11, 27.

infirmirate tua. Et imposuit illi manus et confestim erecta est et glorificabat Deum". (6)

Va da sè che in via generale una storpia non trova a maritarsi. Perciò l'artista la effigiò come non-maritata, a capo scoperto; i lineamenti del viso sono belli. Cristo ha gli abiti sacri e porta nella sinistra, come in tutte le scene, il volume chiuso. Questo attributo lo distingue dagli altri personaggi, come la barba lo distingue dalle rappresentazioni dell'arte romana.

Il rilievo è finora un *unicum*, come anche nella pittura cimiteriale non esiste che un solo esempio, bene interpretato dal dr. Enrico Josi (7), benchè non sia molto chiaramente espresso dal pittore antico, il quale la rappresentò pure a capo scoperto. Con mirabile chiarezza essa si mostra invece sul mosaico della Cattedrale di Monreale (8): essa cammina piegata nel mezzo, appoggiata su un piccolo bastone e collo sguardo rivolto a terra.

Sul nostro rilievo Cristo fissa un personaggio che gli stava davanti e in cui il Garrucci ha indovinato l'archisinagogo, tuttavia senza cognizione giusta dei particolari. Da quel che è rimasto della figura, si può riconoscere che l'ebreo reggeva con ambedue le mani il volume aperto, come i dottori che insegnano: la sinistra era soltanto dipinta, la destra è anche scolpita. L'insegnamento suo non fu, è vero, un gran chè; "citando l'osservanza del sabato prescritta dalla legge, animoniva il popolo a non farsi curare in quel giorno" (9). A fine di non confonderlo coi dottori cristiani, l'artista lo effigiò con piedi nudi ed involuppò la di lui testa nel manto, dandogli così l'aspetto d'un pagano che compie un sacrificio. Per quanto io sappia, questa è una delle poche figure virili nell'arte cristiana antica, che hanno la testa velata. Come capo della sinagoga, sarà stato accompagnato da qualche Collega. Sul frammento di sarcofago del Museo Olivieri a Pesaro Giairo (tav. XIII) ne ha due; conforme al testo di S. Marco, egli si getta ai piedi di Gesù (10), le mani protese in atto di supplica. Tutti e tre gli "archisynagogi" hanno il capo velato; quello nel mezzo presenta Giairo a Nostro Signore, l'altro fa il noto gesto di dolore. Cristo, riconoscibile dal suo tipo di giovane con capelli lunghi e inanellati, parla con la destra, tenendo con la sinistra la lacinia del

(6) Luc. 13, 11 bis 13.

(7) N. Bulet. 1930, p. 82.

(8) Alinari 33 268.

(9) Garrucci l. c. p. 155.

(10) Mc. 5, 22.

pallio tirata sul davanti. Nella nicchia vicina, distrutta, era senza dubbio rappresentata la risurrezione della figlia, probabilmente come la vediamo sul sarcofago lateranense 116, attesa la ristrettezza dello spazio d'una nicchia. Lo stato della scultura è pessimo. Per i particolari si è costretti di ricorrere alla copia del Garrucci (11), eseguita quando la conservazione era certamente migliore. Peccato, trattandosi d'un unicum. La nicchia è per l'altezza troppo larga, le quattro figure perciò troppo tozze. Il lavoro si deve, secondo ogni apparenza, ad un artista locale del IV secolo.

Alla sinistra del Signore insegnante sulla montagna sta una giovane vestita di tunica manicata, palla e scarpe e a capo scoperto, dunque una non-maritata, la quale guarda Gesù, facendo il gesto di parlare. Il Garrucci la tiene per la Cananea che "potrebbe esservi stata messa per avviso del miracolo ottenuto e della fede di lei tanto encomiata da Cristo"; egli pensa anche alla "donna che a sentir Cristo mentre ammaestrava il popolo esclamò: *Beatus venter qui te portavit et ubera quae sustisti*" (12). A queste interpretazioni si oppone il fatto che non solo la Cananea, ma pure l'altra donna era maritata, come suppone la sua esclamazione che sorprenderebbe nella bocca d'una non-maritata, quale è la figura in parola. Secondo il mio avviso non è improbabile che sia ripetuta la storpiata che, guarita: "*glorificabat Deum*". L'aggiustamento dei capelli è in ambedue identico; di più v'ha pure qualche rassomiglianza nel viso, il che non si può dire di Cristo che varia da una testa all'altra. Forse per mostrarla in un'apparenza più dignitosa dinanzi al Signore dopo la sua guarigione, l'artista le dette la palla.

3. Guarigione di Bartimeo.

Davanti alla storpiata guarita Cristo ridà la luce al cieco che "*sedebat secus viam mendicans*" (13) e di cui San Marco ci ha tramandato il nome: "*Bartimaeus*" (14). Il cieco è seduto e stende, mendicando, le mani. L'oggetto rotondo, che tiene, come la Cananea su due sculture (15), serve a dare alle mani più resistenza. Veste tunica

(11) Tav. 400, 11.

(12) Luc. 11, 27, Garrucci l. c.

(13) Luc. 18, 35 segg.

(14) Mc. 10, 46.

(15) Le pubblicherò negli *Analecta sacra Tarraconensia* di quest'anno in un articolo che ha per titolo: *Les fragments de sarco-phages chrétiens de Die*.

manicata e cinta. Il Salvatore, coperto del solo pallio, gli mette la mano sulla testa, gesto ordinario per conferire grazie e più adatto alla circostanza che il gesto oratorio, perciò preferito dall'artista.

4. Guarigione del lebbroso.

Nell'ultima scena il malato è così poco caratterizzato che si sarebbe tentati di pensare ad una guarigione indeterminata, compresa sotto la menzione di malati in genere, riferita di sopra (p. 275). Però tale spiegazione sarebbe a priori poco probabile, essendo le altre guarigioni tutte determinate. E invero sui mosaici della Cattedrale di Monreale⁽¹⁶⁾ troviamo un infermo simile al nostro, quanto al costume e al bastone che porta: il *lebbroso*. Il mosaicista lo rappresentò tutto cosperso di piccole macchie, come si vede sulle miniature del medio evo. Lo scultore non si servi di questo mezzo antiestetico. Il suo infermo mostra la malattia nell'attitudine, nel complesso del suo fisico: benchè di età ancora giovane, ha bisogno d'un bastone per reggersi in piedi; come abito porta soltanto un largo perizoma, indizio di povertà. Egli guarda con un'espressione di grande fiducia Nostro Signore il quale lo tocca amorosamente con la destra per guarirlo, tenendo nella sinistra il solito rotolo⁽¹⁷⁾.

In questa serie di guarigioni miracolose si alternano figure interamente vestite con figure in abiti che lasciano nuda una parte del corpo: lebbroso in perizoma, Cristo in tunica e pallio, lo stesso in pallio, la donna guarita in tunica e palla, Cristo in pallio, lo stesso in tunica e pallio.

5—6. Le guarigioni dei due paralitici.

Le guarigioni miracolose continuano anche sulla seconda lastra, il che conferma la giustezza della nostra posizione dei due frammenti. Segue ora la guarigione del paralitico nella forma consueta. Cristo, in tunica e pallio, ordina all'infermo di andarsene, facendo con la destra il gesto di comando; il paralitico, in esomide e scarpe, se ne va guarito, asportando il letto sulle spalle.

L'artista volle qui rappresentare la guarigione avvenuta alla piscina probatica. Lo possiamo affermare con tutta la sicurezza

(16) Alinari: 33 264. Si veda anche 33 269, dove uno dei dieci lebbrosi veste il perizoma e un palliolum.

(17) Il pizzo del pallio, che pende dalla destra di Cristo, divenne sulla copia del Garrucci la destra dell'infermo, che in realtà è alzata fino a toccare la spalla.

perchè l'altra guarigione, quella raccontata dagli evangelisti Matteo, Marco e Luca, si vedeva in contro, a destra del banchetto. Ivi due giovani, in tunica cinta e scarpe, portano un giovane ritto in piedi su un letto e vestito della discinta e scarpe. La scena era quindi composta secondo il testo del primo evangelista, il cui racconto è tenuto in termini più generali, perciò meglio applicabile alla scultura: "Et ecce offerrebant ei paralyticum iacentem in lecto. Et videns Jesus fidem illorum dixit paralytico: Confide, fili, remittuntur tibi peccata tua" (18). La guarigione poi termina pure qui col comando diretto all'infermo di andarsene col letto. Ma per distinguerla dall'altra, l'artista le dette una forma del tutto diversa: egli si arrestò al momento solenne in cui Cristo dimise all'infermo i peccati, mostrandolo ancora sul letto, ma ritto in piedi, quindi guarito. Per completare la scena, non occorre che aggiungere, a destra, Nostro Signore rivolto al paralitico e col gesto oratorio. Facendo poi seguito ad una figura in pallio, bisogna ornarlo dell'abito sacro completo. In tal guisa l'artista creò una composizione nuova, semplice, la quale, malgrado la sua chiarezza, è rimasta fino ad oggi unica, forse perchè non si trovano le due guarigioni messe così vicine l'una all'altra.

7. Refezione delle turbe con cinque pani e due pesci moltiplicati.

Il paralitico della piscina è in pittura il simbolo del battesimo, perciò sempre rappresentato in compagnia di altre immagini battesimali e di quelle che prefigurano l'eucaristia. Qui si vede immediatamente accanto la refezione delle turbe, simbolo della comunione. Il banchetto è, in sostanza, della forma usuale, però con alcuni particolari che lo distinguono dai già noti: quattro uomini, due giovani e due con barba, sono coricati allo *stibadium* ed hanno dinanzi a loro sei cofani pieni di pani, segno caratteristico della moltiplicazione dei pani e pesci, la quale, a sua volta, simboleggia la consecrazione in cui si muta il pane nella carne, e il vino nel sangue di Cristo. E che l'artista abbia voluto accennare alla consecrazione, lo espresse in maniera che non ammette il menomo dubbio, segnando cioè sul pane che il secondo e quarto conviva stano per prendere, il monogramma costantiniano, per dirci che questo pane non è più un pane comune, ma significa Cristo. Il monogramma è in parte inciso, in parte

(18) Mt. 9, 2 segg. Cfr. Mc., 2, 3 segg.; Luc. 5, 18 segg.

dipinto; se ne accorse anche il Garrucci ⁽¹⁹⁾. Quando cominciai lo studio del frammento nel Museo Kircheriano, una quarantina di anni fa, era ancora abbastanza riconoscibile; oggi bisogna inzupparlo con acqua per distinguerlo bene. Non è solo. In forma della croce monogrammatica è inciso su un pane della moltiplicazione miracolosa effigiata in una scultura inedita d'un grande frammento del Museo di S. Callisto.

Nell'effigiare i cofani ripieni di pani, gli artisti pensarono di solito ai pani moltiplicati eucaristici piuttosto che ai "fragmenta". Difatti il primo conviva sta per prenderne uno nel cesto. La significazione simbolica rimane naturalmente la stessa in ambedue i casi. A tale proposito è assai degno di considerazione il celebre passo dell'*Apoteosi* di Prudenzio ⁽²⁰⁾. Il poeta parla della miracolosa refezione delle turbe; egli ricorda i dodici cesti pieni dei doni misteriosi di Cristo. Temendo "di macchiare colla sua indegnità il sanctum", cioè l'Eucaristia, si interrompe all'improvviso ed evoca Lazzaro dal sepolcro:

Indignus qui sancta canam? procede sepulcro,
 Neve relictà lupis, aut vulpibus, exquisve
 Muribus in praedam nullo custode iacerent:
 Bis sex appositi, cumulativ qui bona Christi
 Servarent, gravidis procul ostentata canistris.
 Sed quid ego haec autem titubanti voce retexo
 Indignus qui sancta canam? procede sepulcro,
 Lazare", ecc.

Testo prezioso perchè menziona subito, quale effetto della Communion, la risurrezione dei corpi, prefigurata da quella di Lazzaro.

La nostra scultura ha ancora un particolare secondario che domanda di essere spiegato: il terzo conviva sta bevendo in una coppa profonda. Nessun evangelista menziona nel racconto della refezione delle turbe una qualsiasi bevanda. L'artista l'introdusse quindi di proprio capo, e lo fece, essendo richiesta dalla natura del banchetto. "Mangiare e bere" sono anche oggi termini talmente inseparabili che "mangiare senza bere" è nel volgo chiamato: "murare a secco".

(19) L. c.

(20) Vv. 736 segg: Migne, P. L. 59, 980 seg.

Al banchetto assistono, in piedi, quattro personaggi. A destra sta Cristo, colla mano sulla testa dell'ultimo conviva. Con questo gesto si conferiscono, come fu accennato, grazie in generali. Così il giovane orante nella navicella sbattuta dalle onde, è protetto dalla mano di Dio ⁽²¹⁾, così il ΔΕΠΙΟΤΗΣ ΗΜΩΝ accoglie il defunto T e o d u l o nel consorzio degli eletti ⁽²²⁾. Qui non si può trattare che della grazia da Cristo annessa alla refezione eucaristica, cioè alla Comunione, quando disse: "Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem, habet vitam aeternam, et ego resuscitabo eum in novissimo die" ⁽²³⁾.

Alla destra del Signore è un apostolo con poca barba. Seguono poi due barbati in tunica discinta, forse "discipuli" in genere, che nella refezione del popolo funzionarono da διάκονες, ministri: "acceptis quinque panibus et duobus piscibus, adspiciens in coelum, benedixit, et fregit et dedit discipulis, discipuli autem turbis" ⁽²⁴⁾. Il primo tiene il braccio piegato dinanzi a sè, l'altro l'ha abbassato di guisa che la mano si trova presso la testa del conviva vicino, senza toccarla, s'intende. La *discincta* rammenta l'affresco incirca contemporaneo della moltiplicazione dei pani e dei pesci nella cripta delle pecorelle: ivi i due che porgono i pani e i pesci al Signore, sono parimente vestiti della sola *discincta* ⁽²⁵⁾. L'ultimo barbato, il cui busto emerge dal fondo al di sopra del paralitico, sembra aggiunto per riempire il vuoto.

Ci sembra inoltre un fatto che l'artista volesse rappresentare la prima refezione delle turbe, raccontata da tutti e quattro gli evangelisti. Lo prova il gruppo di tre figure a destra della scena frammentaria del sermone nella zona superiore: fra Cristo e un apostolo si vede un giovane con un recipiente e vestito di tunica cinta e scarpe, come le turbe accanto. "Costui", scrive il Garrucci, "dev'essere quel giovanetto trovato dall'apostolo Andrea fra la turba, che recava seco cinque pani di orzo e che ha fatto chiamare da Gesù, il quale poi operò il miracolo della moltiplicazione (Joh. 6. 9): *Est puer unus hic, qui habet quinque panes hordaceos et duos pisces*" ⁽²⁶⁾. Dunque l'apostolo rappresenta Sant'Andrea,

(21) Wilpert, *Pitture cimiteriali*, tav. 39, 2.

(22) Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, p. 1020. Cfr. *Pitture cimiteriali*, p. 382 e 434, fig. 41.

(23) Jo 6, 55.

(24) Mt. 14, 19.

(25) Wilpert, *Pitture cimiteriali*, tav. 237, 1.

(26) L. c. p. 155.

determinato dal testo sacro, come Cristo è riconoscibile dal rotolo che porta nella sinistra abbassata. Ambedue poi sorreggono il recipiente, non il giovane, come sulla copia del Garrucci, che qui è particolarmente sbagliata. L'artista nascose le mani del giovane a bella posta dietro il recipiente per farci intendere che Cristo sta operando il miracolo della moltiplicazione, alla quale il giovane non può prendere parte attiva, spettando ciò ai soli apostoli. Così si spiega pure perchè il miracolo non si fa per mezzo della imposizione delle mani, come in tutti i casi quando gli apostoli offrono al Signore pani e pesci per moltiplicarli. La destra di Sant'Andrea è tutta contorta. Quello che è rimasto della scena, fu sufficiente per completarla con sicurezza.

La ricostruzione del sermone sulla montagna è anche più facile perchè la figura di Cristo può presumersi identica a quella della zona inferiore. I sei rappresentanti delle turbe, in tuniche cinte e scarpe, erano seduti da ambedue i lati del monte, colle teste rivolte a Cristo, ascoltandone il sermone.

8. Cristo Pastore.

L'artista attribuì dunque tanta importanza all'insegnamento del Signore, da rappresentare due volte il sermone sulla montagna. Nel primo egli si ispirò, come fu detto, a *M a t t e o* 15, 29 segg.; nel secondo aveva forse in mira *M a r c o* 6, 34, dove l'evangelista fa allusione ad un gregge senza pastore: "Et exiens vidit turbam multam Jesus, et misertus est super eos, quia erant sicut oves non habentes pastorem, et coepit illos docere multa". Può essere che queste parole abbiano influito in qualche modo sulla scelta del quadro accanto al sermone: ivi si scorge il residuo di una scena pastorizia, che occupava una simile montagna, come il sermone, e di cui rimane ancora abbastanza per poter tentarne una ricostruzione. Nel primo piano vedesi una pecora in riposo e pezzo d'uno steccato che non stava in linea retta, ma s'internava a sinistra. Il particolare è preso dalla realtà e serviva per chiudere e salvaguardare il gregge. La pecora in riposo ha la testa rivolta in sù dove rimangono due piedi coperti di scarpe, non sandali, dunque, come tutto invita a credere, i piedi d'un Pastore, intento a sorvegliare il gregge, il quale sarà stato indicato anche da pecore sparse sulla montagna. Chi sarà egli? Atteso che in tutte le altre rappresentazioni super-

stiti del monumento figura Nostro Signore, non sembra potersi pensare che a Cristo.

Le due scene di Cristo Pastore che sorveglia il gregge al pascolo, e di Cristo Dottore che insegna alle turbe, vanno molto bene insieme e si completano a vicenda.

9. Defunta da Cristo accolta nella felicità eterna.

Nel centro stava, come si disse, la defunta, della quale si sono salvati i piedi con scarpe e l'orlo inferiore del vestito. Era molto probabilmente rappresentata in atto di preghiera, come di regola. Alla sua sinistra sedeva un personaggio sacro in tunica, pallio e sandali; se ne vede ancora il piede sinistro, un pizzo pendente dell'abito e la parte infima delle gambe anteriori della sedia.

Per spiegare il gruppo della defunta col personaggio seduto, i sarcofagi non offrono nessun analogo; questa volta bisogna invertire le parti e chiamare in aiuto le pitture, e cioè quelle dell'arcosolio di Zosimiane nella Catacomba di S. Ciriaca dell'Agro Verano⁽²⁷⁾: nel sottarco è effigiato, per ragioni di simmetria, due volte Cristo seduto, il quale, facendo il gesto d'invito, accoglie nella felicità eterna la defunta, rappresentata come orante, nel suo noto significato. Nulla ci vieta di vedere un simile gruppo sulla nostra scultura.

10. Mosè riceve la Legge.

A destra della sedia sono deposti due sandali⁽²⁸⁾, particolare fin'ora unico nella scultura⁽²⁹⁾, per la cui spiegazione anche gli affreschi cimiteriali non ci prestano aiuto di sorta. Soltanto nella miniatura esiste una scena, nella quale si vedono due sandali deposti in modo simile: la *traditio Legis* a Mosè⁽³⁰⁾. Che tale soggetto entri molto bene in un ciclo di rappresentazioni, nel quale è ripetuta la scena dell'insegnamento della nova Legge, non occorre provarlo.

(27) Wilpert, *Pitture cimiteriali*, tavv. 203 seg.

(28) La copia del Garrucci è inservibile, avendo cambiato il sandalo destro in una scarpa con un pezzo della gamba.

(29) Un solo sandalo, quello del piede sinistro, si vede nella rappresentazione della lavanda dei piedi sul sarcofago pubblicato da Le Blant, *Arles*, tav. IX e Garrucci tav. 335, 2.

(30) Vedi tale scena nel *Cod. gr. Paris. 139*: Omont, tav. X. Lo stesso in *Miniature della Bibbia ecc.*, Milano 1905, tavv. 10 e 21.

E' invero così che abbiamo completato il meschino avanzo del nostro rilievo, aggiustando la figura alle immagini ordinarie di questo soggetto.

11. Le scene perdute.

All'angolo sinistro ed accanto a Mosè, fino all'angolo destro, rimane ancora lo spazio per quattro scene, delle quali non esiste la menoma traccia. Quali scene saranno state? Avendo riguardo alla natura dei cicli del IV secolo in genere e della solenne immagine eucaristica in ispecie, siamo in diritto di affermare anzitutto che non possono aver mancato due rappresentazioni: una del battesimo e l'altra d'una risurrezione. Sulla scelta non può cadere dubbio: per la prima è da proporsi la sorgente miracolosa, cioè il battesimo del centurione Cornelio; per la seconda la risurrezione di Lazzaro ovvero quella del figlio della vedova di Naim. Come si sa, il battesimo di Cornelio è spesso congiunto con la prima cattura di San Pietro, e, delle volte anche con l'annuncio della triplice negazione. Qui non entrano commodamente tutte e tre le scene, perciò abbiamo sostituito alla terza la Cananea, come sul sarcofago 148 del Museo lateranense. Per la stessa ragione abbiamo preferito la risurrezione del figlio della vedova, per chiudere la zona superiore all'angolo sinistro. Ma torniamo a ripetere che sicure ci sembrano soltanto due scene: la sorgente miracolosa quale simbolo battesimale e una risurrezione. Le altre possono benissimo essere rimpiazzate da scene differenti: la Cananea, p. e., dal miracolo di Cana. Aggiungiamo in fine che, secondo la ricostruzione, le due lastre avevano una lunghezza di metri 2,30 incirca, il che va bene per un arcosolio un pò sontuoso, come suppongono le sculture.

III. Età delle sculture.

Attesa la singolarità delle nostre sculture, non è facile stabilirne l'epoca. Alcuni particolari parlano per una grande antichità, come il pallio filosofico di Cristo, l'aggiustamento dei capelli della storpia, che coprono le orecchie e la novità di quelle scene di guarigione miracolosa rimaste isolate. Pure la scena del sermone sulla montagna accenna più al III che al IV secolo, e il monogramma costantiniano non disdice ad un monumento del III secolo, essendo qualche

cosa più di un semplice simbolo. Finalmente anche la rudezza dello stile può essere cagionata da un difetto personale dello scultore.

Ma nessuna delle ragioni addotte è apodittica, e la rudezza del lavoro nella rappresentazione delle turbe del sermone intiero è tale da sembrarci inconciliabile col secolo III. Tutto considerato sarà prudente di ascrivere i due frammenti al secolo IV. Un'epoca posteriore è da escludersi per il semplice fatto che manca il nimbo, il quale non sarebbe stato omesso, essendo le sculture dipinte.