

ARCHIVIO STORICO

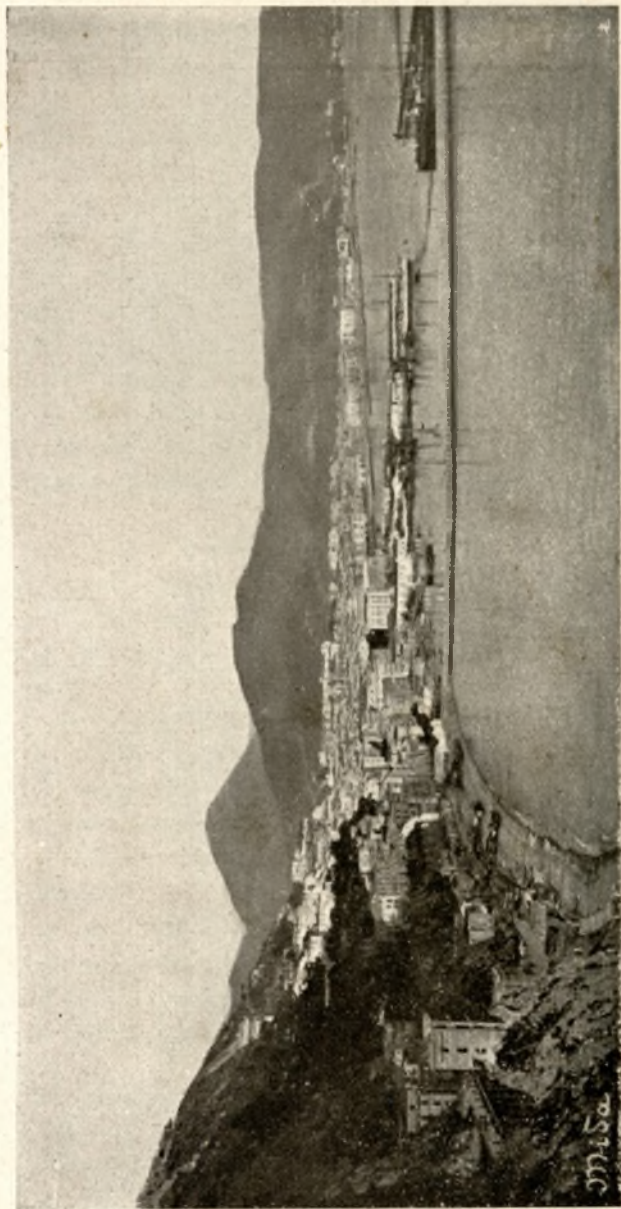
PER LA

PROVINCIA DI SALERNO



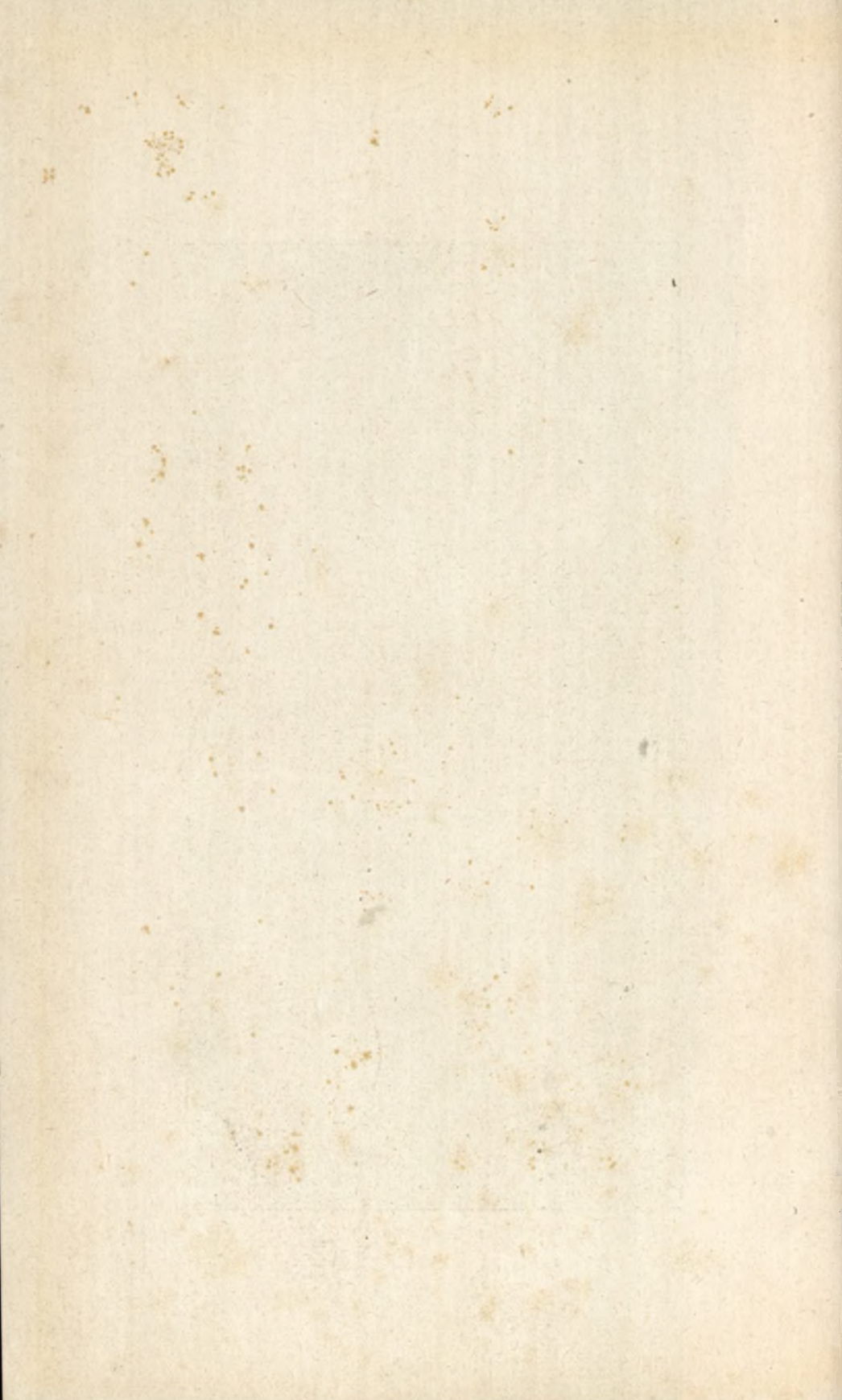
DIV. SAL
PER. A.
28/54

SALERNO - PANORAMA



Fot. M. de Angelis

Lo straniero che viene ad ispirarsi su questa terra d'Italia mirabile, appena lasciato Vietri sul mare alle spalle, ha subito innanzi ai suoi occhi il sorriso di una tranquilla città..... (pag. 3).



BASILICHE VECCHIE

CIVILTÀ NUOVA

LE ORIGINI DELLA NUOVA CIVILTÀ ITALICA

Lo straniero che viene d'oltremare e d'oltralpe, ad ispirarsi su questa terra d'Italia mirabile, nello specchio della grande fatica compiuta dal genio di due civiltà, appena che ha lasciato Vietri sul Mare alle spalle, sulla ridente strada costiera che da Amalfi lo conduce ai venerandi avanzi di Pesto, ha subito innanzi ai suoi occhi il sorriso di una tranquilla città, distesa in fondo all'arco del suo golfo sublime, in un quadro sul quale pare che l'astro del giorno abbia distesi tutti i colori della sua inesauribile tavolozza!

Visione stupenda, di fronte alla quale chi è anelante di pace trova il più efficace rimedio nel fascino che porta all'oblio, e chi è artista ricolma l'anima di nuove idee, come l'assetato si rianima di nuova energia, bevendo l'acqua freschissima di una fonte cristallina e pura!

Ma chi ha l'orecchio rivolto alla potente voce del passato, e si affanna ad indagar nella vita d'altri tempi, ha nella sua mente altri pensieri, mentre l'anima gli si solleva dalla terra, innanzi al panorama superbo, sul quale pare che il sole brilli più potente che altrove, o che la luna più mesta vi compia al di sopra il suo eterno viaggio!

Lassù, in alto della collina, un vecchio maniero ridotto in rovine, delinea sullo sfondo del cielo la sagoma della sua massa imponente. E l'edera verde vi cresce allo intorno tenace e fedele, e colle mani della primavera lo riveste a nuovo in ogni anno, da due millenni!

Non più su quella rocca l'affaccendarsi per una difesa all'ultimo sangue; non più su quegli spalti maestosi e fra le poderose merlature le sentinelle a guardia contro il nemico tenace! Oggi fra i ruderi cadenti delle torri e dei baluardi riposa il venerando avo nella pace solenne, innanzi al golfo luminoso ed immenso, sul quale, non s'avventano più i navigli dei pirati minacciosi, ma le belle navi

d'Italia ogni tanto si affacciano a salutare la vecchia capitale del Sud, come le nepoti agili e giulive spesso, dalla città turbinosa, accorrono alla quiete della mite casetta campestre a salutarvi la sorridente avola, che riposa sotto i pampini freschi del pergolato verde, e che ne benedice i passi e l'avvenire.

Pure, come negli occhi della vecchietta sorridente e lieta brilla il lampo dell'esperienza della lunga vita vissuta, così dall'antica città si sprigiona il profumo della sua storia passata, e dall'alto del maniero decrepito pare si affacci un vecchio sdegnoso come per chiedere una riparazione.

Sì, il vecchio castello di Salerno, innanzi alla storia, reclama la riparazione ad un'insulto atroce, rivolto a tutta la generosa terra del Mezzogiorno d'Italia!

Perchè questa terra benedetta, vittima dei suoi stessi sacrifici di patriottismo nel passato e nel presente, passa in alcuni libri di storia, pur scritti e stampati in Italia, come una ignobile serva di un brigante straniero, ed è resa essa stessa colpevole dei danni e dei mali ai quali fu indotta dalle sozze ambizioni e dalle male arti di chi meglio seppe, nell'Italia non ancora unita, invocare l'azione dei nemici esterni, laddove essa fu all'avanguardia nel processo di formazione della nuova civiltà italiana!

Ed io, ogni volta che mi fermo nell'atrio della cattedrale del Guiscardo, ed in quell'opera antica vedo l'uomo che lasciò compiere alle genti d'Italia il primo passo nel processo unificatore di una grande nazione, e che favorì il risorgere dell'arte dove questa giaceva in letargo, non so spiegarmi perchè quest'uomo, che chiuse le porte d'Italia ai Saraceni ed ai Greci, debba esser messo al posto di un brigante da una critica malevola in contrasto coi fatti ed in contraddizione colla grande voce di Dante!

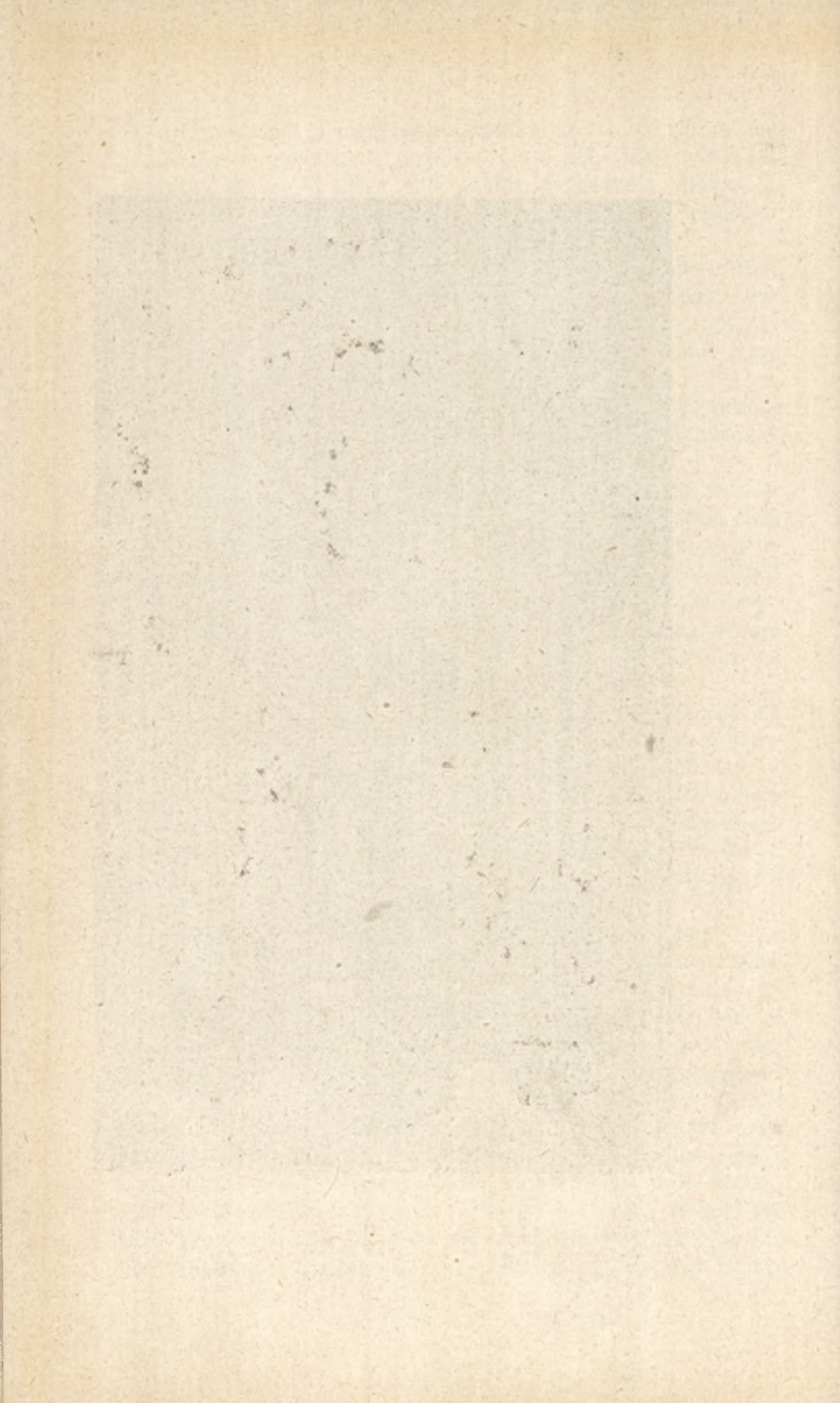
Oh sì, la storia vera di questo nostro Mezzogiorno, che nell'Italia una è ignorata, se appena ora la vanno scrivendo, Benedetto Croce e Michelangelo Schipa, già appariva dalla muta voce dei ruderi, disseminati per questa regione nella quale, mentre sull'Italia incombeva sinistra la buia notte barbarica, soli splendevano come fari la scuola di Salerno e Montecassino insigne!

Oggi le belle cattedrali romaniche di queste regioni e le imponenti torri campanarie, i ricami di Amalfi sovrana del mare, e di Ravello sorridente innanzi all'azzurro profondo del golfo, e l'imponente mole di Casteldelmonte, sonnacchiano sereni nell'austera vecchiezza, mentre l'erba vi ricama col verde la veste più bella sotto il sorriso del sole. Ma nulla può togliere a questi ruderi insigne la grande importanza storica per la testimonianza

ROBERTO GUISCARDO
IN MONTECASSINO



Non so spiegarmi perchè quest'uomo, che chiuse
le porte ai Saraceni ed ai Greci, debba esser messo
al posto di un brigante da una critica malevola.....
(pag. 4).



delle vere vicende del Mezzogiorno d'Italia che gettò le basi dell'Italia futura.

E qui, in queste pagine, affettuosamente premurato dall'infaticabile Prof. Bilotti, rievocatore della vera storia della Spedizione di Sapri, riprodurrò qualche brano di uno studio che ho in corso da tempo sulle "Vicende dell'arte dopo il secolo X", per porre in evidenza i meriti della terra meridionale d'Italia all'inizio del processo formatore di una nuova nazione e di una nuova civiltà, in correlazione coi meriti dell'Italia settentrionale, e le attestazioni artistiche discese dal risveglio dell'anima italiana allorchè il genio di questa civiltà spiccò il volo nel cielo verso una nuova Italia.

Son pochi capitoli che io riprodurrò qui spezzettati perchè risultino agili. Essi furono buttati giù alla buona, su alcune delle impressioni provate dallo spirito in una corsa veloce sulla storia e sulla vita vissuta dall'arte in novecent'anni, dall'inizio della rinascenza italica ad oggi. E questo mio lavoro non ha la pretesa di porre innanzi una scoperta o il proposito di ostentarne l'importanza: se pure esso ha qualche spunto di originalità, perchè risultante dal lavoro del cervello sulle fonti elementari dell'arte e della storia, tuttavia non si occupa che di cose vecchie quantunque poco note.

E, mentre mi auguro che il buon lettore voglia perdonarmi le inesattezze e gli errori, mi rallegro pensando che chi si accingerà a correggermi possa raggiungere tutta intera la verità della storia.

I.

LA STORIA.

1. Un assedio poco noto.

Già l'ultimo principe aveva perduta ogni speranza.

Suo cognato, l'astuto Roberto, penetrato nell'ambita città per una porta allora allora murata, indicatagli da alcuni fuorisciti nella notte del 13 dicembre 1076, lo aveva spinto nel vecchio castello, e quivi lo aveva stretto più da vicino per affamarlo sempre più.

Invano i cittadini si erano cibati di bestie immonde morendo sulle strade d'inedia, gli uomini senza il conforto di un prete, le partorienti senza l'aiuto della levatrice, i neonati senza battesimo! Invano si era pagato dieci tari il fegato di un cane per

prolungare di un sol giorno la vita di un uomo; invano la cagna fedele, dalla campagna fuori le mura, aveva portato un tozzo di pane al vecchio prete morente! Salerno, che tre secoli prima era sfuggita all'avidità di Carlomagno, doveva inesorabilmente essere presa nel pugno forte del potente Guiscardo! (1)

E Gisulfo, l'ultimo principe, il figlio di quel Guaimario ucciso a tradimento, che aveva portata la grandezza del principato longobardo di Salerno alla maggiore potenza ed al massimo splendore, si era ritirato nel vecchio maniero, sulla collina a cospetto del mare, dove senza pro l'afflitta sorella Sicilgaita, consorte del Duca, nuovo signor di Salerno, aveva inviate vivande alle genti del suo sangue, chiuse ed affamate nell'imprendibile roccal

Ma fu vana ogni resistenza. Roberto Guiscardo, quel biondo normanno, che aveva repudiata l'infelice Alberada per condurre a nuove nozze Sicilgaita, sorella di Gisulfo, e che più tardi doveva dirsi "Massimo Trionfatore di un Imperatore e Re", nella fascia in marmo sulla facciata del tempio nella capitale del suo vasto dominio, non era uomo da desistere dal proposito di attuare il suo organico programma politico; e duramente doveva chiedere che suo cognato pagasse il fio della ferita infertagli dagli assediati pochi giorni innanzi che la vecchia rocca si arrendesse, per la prima volta dopo nove secoli, da che era stata eretta dai soldati di Roma.

Per conseguenza, nella primavera del 1077 egli dovette uscirne nudo, per mendicare dal papa un umile incarico. Così cadeva per sempre il secolare dominio longobardo nell'Italia Meridionale, che neppure la possanza di Carlomagno, innanzi al quale tutti avevano chinato il capo, aveva potuto abbattere.

2. I primi nuclei italici.

L'assedio di Salerno, operato dal Guiscardo, ed a lungo sopportato con eroismo e sacrifici, costituì però la prima tappa nella storia del popolo italiano, all'inizio del lungo e laborioso processo formatore di una grande unità nazionale e di una nuova civiltà.

Perchè la caduta del dominio longobardo e la elevazione di Salerno a capitale del nuovo dominio normanno presiedettero alla formazione del primo nucleo di genti nostre.

(1) Schipa. Il Mezzogiorno d'Italia anteriormente alla monarchia. Laterza, Bari 1923.

Dalle terre che ebbero per capitale Salerno mosse nel 1083 Ruggiero, ultimo fratello di secondo letto del Guiscardo, alla definitiva conquista della Sicilia ribollente di Arabi e di Greci, già da lungo tempo iniziata, e finalmente per intero portata a termine nel 1111.

E quando, nel 1127, si spense col giovine Guglielmo la discendenza diretta di Roberto Guiscardo, e sette navi siciliane condussero innanzi alle mura della capitale Ruggiero II, nipote del potente Duca, questi vi veniva riconosciuto successore del morto Guglielmo, ed, unto nella cattedrale di Salerno, raccoglieva sotto di sè tutta l'Italia Meridionale.

Tre anni più tardi ne divenne Re; e, con la pace di Mignano del 1139, aggiunse a questo regno anche Napoli, dopo lunghe ed aspre lotte combattute con varia fortuna.

In questo modo fra il decorso del secolo XI e la prima metà del XII, venne formandosi il primo nucleo italico dalla parte di Mezzogiorno, e, colla fondazione del primo regno italico delle Sicilie, si gettarono le basi storiche dell'attuale regno nostro.

Verso quegli stessi tempi, come nell'Italia Meridionale si era iniziato il processo unificatore per opera del Guiscardo, così nell'Italia Settentrionale si iniziò questo processo con la fondazione dei Comuni.

E bastò che il Barbarossa non avesse voluto riconoscerne l'ordinamento, e che, per tal fatto, avesse disfogata la sua ira colle sue sceleraggini, perchè, colla Lega Veronese del 1163 e colla Lega Lombarda del 1167, si riunissero nel Nord le genti d'Italia.

Esse chiusero al nemico il passo delle Alpi, come pochi anni innanzi i fratelli del Sud avevano chiuso il varco ai Saraceni ed ai Greci. E da questo punto l'unificazione nazionale si sarebbe potuta compiere molto tempo prima del tempo che materialmente occorre, se l'Italia non avesse avuti i suoi nemici interni, pur troppo più ostinati e feroci dei nemici esterni!

Comunque sia, in quel tempo, nelle due parti estreme del territorio nazionale si formarono i due nuclei iniziali del nuovo popolo italiano. Questi due nuclei, appena formati, trovarono modo di avvicinarsi a Venezia per premunirsi contro lo straniero; e sebbene non seguì subito l'unificazione della nazione, tuttavia da questi nuclei si iniziò la rinascita dell'arte italica che doveva precorrere l'unità nazionale.

3. La verità e la storia.

Ho messo in rilievo speciale l'assedio di Salerno, perchè ne avevo le buone ragioni.

Oggi la critica storica recrimina la caduta del dominio longobardo nell'Italia Meridionale ed attribuisce al Normanno smania di prepotere ed ambizione di predominare.

Sarà vero. Ma pur non può mettersi in dubbio che Roberto Guiscardo fu il primo straniero che, venuto in Italia, ne pose in valore le genti. E la sua opera fu necessaria al processo iniziale della formazione dell'unità italiana. In ogni modo, senza l'ambizione dei principi non avremmo grandi popoli. Ciò che è necessario è che i principi siano saggi ed abbiano tatto. E Roberto Guiscardo, col rispettare le leggi, le istituzioni ed i costumi delle genti raccolte sotto il suo scettro, mostrò di esser saggio e di aver tatto.

Ma lasciamo pur correre la smania di prepotere e l'ambizione di predominare. Ciò che non possiamo ammettere, di fronte all'evidenza dei fatti, è quella esagerata normannofobia, a traverso la quale alcuni storici giungono perfino ad insultare le più care memorie di queste generose popolazioni del Sud.

Fra questi il Bertolini scrive: " Quest'opera „ cioè la fondazione della libertà nell'Italia Meridionale “ fu invece compiuta “ da bande di avventurieri calati in Italia dall'estremo nord della “ Francia, le quali, addestrate nelle armi come mercenarii, finirono coll'usarle per conseguire la padronanza del paese. Ed “ in meno di mezzo secolo la conseguirono. Per quanto vogliasi di “ quei venturieri magnificare il militare valore, codesto non può menomare la sinistra reputazione che, davanti alla storia, e principi e popoli dell'Italia Meridionale si acquistarono, col lasciarsi sì ignobilmente asservire. E la civiltà di quella regione “ patì pel triste fatto aspra iattura, i cui effetti non sono del “ tutto scomparsi „

Nientemeno ? !

Ma si domanda modestamente: Che cosa fecero i Normanni? Fondarono la libertà? ! E questo basta per distruggere la critica e per farci affermare che fecero bene!

Del resto vedremo quali furono gli effetti della conquista normanna, affatto diversi da quelli ritenuti dal Bertolini!

Ma, prima di entrare nell'argomento è necessaria una rettifica. I Normanni non calarono in Italia come g'li Unni ed altri simili galantuomini. Essi furono chiamati da Guaimario di Salerno

perchè difendessero questa città dall'assalto dei Saraceni. Questa è la verità, a meno che non vogliansi porre in dubbio le testimonianze concordi degli storici coevi. E la storia, per essere imparziale, deve esser chiara anche nei dettagli.

Poi, tornando all'argomento, innanzi tutto osserviamo che nella conquista normanna non può parlarsi di *ignobile asservimento*. La conquista normanna fu principalmente conseguenza dello stato miserando in cui era la regione del Sud per le continue lotte scellerate fra i varii signorotti longobardi di quell'epoca che dilaniavano le popolazioni e tenevano disunite le genti; signorotti incapaci e malvagi che, per mantenersi sullo stallo, non avevano disdegnato di avvalersi perfino dell'aiuto di nuove orde barbariche, le quali, introdotte in Italia, erano state predisposte alle rapine ed alla conquista del nostro territorio nazionale, ed avevano raggiunte perfino le mura di Roma, presso le quali furono fortunatamente sconfitte.

Fra quei signorotti uno solo vide giusto e fu Guaimario, il quale, per difendersi contro i nuovi barbari, invocò l'aiuto dei cavalieri normanni, riuscendo con questi a liberare la capitale del Principato dal saccheggio e dalla rovina.

Ebbene questo Guaimario che aveva portata la grandezza del Principato al massimo splendore fino a rendere Salerno città più doviziosa di Roma, fu ucciso a tradimento dietro una congiura ordita a Costantinopoli! Altro che tranquillità in queste terre! Ed era naturale e logico che i Normanni si fossero sostituiti agevolmente agli antichi principi inetti e perfidi.

L'assedio di Salerno, fu determinato dal perchè Gisulfo, che era stato rimesso sul trono dai Normanni dopo l'uccisione di Guaimario, non volle lasciare in pace Amalfi. Alcuni critici dicono che ciò fu un pretesto, e sia pure. Ma ciò non elimina le faccende poco pulite di Gisulfo contro l'antica repubblica marittima e le ragioni che portarono alla conquista normanna; ma questa non fu portata a termine così facilmente come si asserisce.

Perchè, se fu relativamente breve l'azione di questa conquista, la brevità non discese dalla predisposizione dei popoli all'ignobile asservimento, ma dal fatto che le popolazioni videro nei Normanni dei liberatori contro i nemici esterni Saraceni e Greci, e contro i nemici interni rappresentati dai tirannelli longobardi; liberatori che, rispettando leggi, istituzioni e costumi, fin da principio dettero prova di quella saggia politica che potette in breve portare all'unificazione dell'Italia Meridionale.

Nè è da credere che essi potettero raggiungere l'intento senza gravi ostacoli. Il lungo e laborioso assedio di Salerno, del quale il Bertolini non fa il menomo cenno nei grossi volumi editi dai Treves, quantunque costituisca un fatto storico di alto rilievo, provato e documentato, e la resistenza lunga e tenace di Napoli, fatti questi messi in luce fulgida dall'illustre prof. Schipa, vero storico dell'Italia Meridionale, sono delle prove assai stridenti colla gratuita assertiva dell'ignobile asservimento; e i lunghi mesi passati dal Guiscardo intorno alle mura di Salerno, mentre i cittadini assediati vi morivano d'inedia, pur cibandosi di carogne di cani e di topi, e gl'interminabili anni di lotta fra Napoli ed il Regno Normanno, dicono tutt'altra cosa nella storia per il popolo meridionale, di fronte alla quale, non *sinistra reputazione* questo popolo si acquistò, ma illustri meriti di patriottismo!

Non è colpa dell'Italia Meridionale se nella storia, che ufficialmente si insegna nelle scuole, soltanto l'assedio e la distruzione di Milano operati dal Barbarossa trovan modo di essere divulgati, mentre si tace o si sorvola sugli eroismi e sui sacrifici del Sud, ed anzi si piglia partito da questi per denigrarne la reputazione, sulla base di una critica in contrasto stridente coi fatti!

Che colpa hanno i popoli di questa terra se con ampiezza di particolari si dà notizia delle gesta del Barbarossa, mentre il laborioso ed importante periodo storico dal XI al XIII secolo per l'Italia Meridionale trova un posto men che trascurabile nei testi e nei programmi?!

E basterebbe che i testi citassero soltanto i tre penosi assedi di Salerno, condotti dal Guiscardo, dall'Imperatore Lotario, e da Errico VI di Svevia, tutti sostenuti con sacrifici ed eroismo, per non *asservirsi ignobilmente* a nuovi padroni sopravvenienti, per averne abbastanza dei fatti nobili da raccontare!

Ma lo storico che lascia intravedere come meritata la distruzione di Salerno da parte di Errico VI di Svevia, non si avvede che fa due pesi e due misure fra Nord e Sud. Questa distruzione sta nella storia come vi sta la distruzione di Milano, essendo provato che essa non fu conseguenza del tradimento verso Costanza, portata a Salerno per iniziativa dei soliti pochi dissidenti che non mancano mai da per tutto, e per questo presa e consegnata ai dinasti normanni. E Salerno fu percossa perchè lo svevo Errico volle disfogar la sua ira feroce contro una città che seppe fino all'ultimo sangue esser fedele alla dinastia normanna, già divenuta italiana, ed ostile al degno figliuolo di Federico Barbarossa. Sì, Milano fu distrutta ed angariata da costui, ma in

Salerno il non degenerare figlio di lui distrusse le case, saccheggiò il duomo, violentò le donne ed uccise gli uomini che non si erano potuti salvare colla fuga! Altro che ignobile asservimento!

Tuttavia lo storico che non tralascia alcuna occasione per dir male dei Normanni e dei popoli dell'Italia Meridionale, e trascura di narrare quei fatti che sono in contrasto colle assertive, per avvalorar queste, ne fa nascere le sventure dalla conquista normanna, e pone l'inizio della decadenza di Salerno a carico degli Svevi, per castigo del tradimento a Costanza, dimenticando che il primo porto l'Italia Meridionale l'ebbe a Salerno per opera dello svevo Re Manfredi, come risulta dalla vecchia lapide esistente nella cattedrale del Guiscardo, che dovrebbe esser messa in un luogo più evidente e nobile nello stesso tempio. Il Bertolini, nel partito preso di star contro i Normanni e contro l'Italia del Sud, non pone mente che la conquista normanna ebbe per risultato la fondazione di quel *primo regno della cristianità*, che, a malgrado delle sciagure e dei patimenti sofferti sotto le dinastie Angioina, Aragonese e Spagnuola, si conservò intatto innanzi alla storia a fondamento e base della costituzione attuale d'Italia; e fa nascere le sventure del Sud dalla conquista normanna, perpetuandole fino ad oggi, non pensando che queste, non dai Normanni ebbero origine, ma dagli Angioini.

Oh, quale responsabilità, per acquistarsi la *sinistra reputazione*, hanno i popoli di questa patriottica terra, dell'ambizione e delle turpi azioni di colui che non ebbe ritengo di troncare la giovine esistenza di Corradino, per confessarsi poi reo a Foggia sul letto di morte?! E chi aprì all'angioino Carlo le porte d'Italia nel Nord?!

Domandiamo noi quale responsabilità può avere questa sempre vilipesa terra meridionale se un papa francese, nato a Saint-Gilles sul Rodano, volle mantenere la crociata contro l'Anticristo Manfredi, già bandita da altro papa francese, nato da un ciabatino di Troyes, nella Champagne?!

O dalla storia è forse sparito quell'aureo periodo della dominazione sveva, ordinatrice del Regno, successo alla dominazione, fondatrice normanna, che istituì le fonti del nuovo diritto italico, e che fu splendore per l'Italia intera in faccia al mondo, ed è gloria ancora oggi?!

Veramente forse si asservirono i popoli che, pur resistendo in sulle prime, finirono per accogliere coloro che ne rispettarono la italianità, e che li liberarono da Greci e Saraceni, incumbenti

sinistri, mentre i signori longobardi si uccidevano e si accecarono a vicenda ?!

Ed è strano che chi trova sempre un pretesto da cogliere per denigrare il Mezzogiorno d'Italia, mentre trascura di dire i fatti documentati degli assedi eroicamente sopportati e delle fiere resistenze opposte dalle popolazioni di questa terra benedetta, si trattienga negli apprezzamenti e perpetui le sventure nostre fino ad oggi, come se quei poveri guerrieri, che vennero a liberarci dai barbari, fossero anche responsabili degli atti innominabili ed iniqui della politica contemporanea, dal 1860 in qua, che avrebbe dovuto essere riparatrice, mentre è stata subdola ed ingrata !

Oh, quale responsabilità può avere la terra meridionale d'Italia, se, nell'Italia una, la storia nelle scuole tace di meriti, e, sulla base di una critica artificiosa in contrasto coi fatti, affibbia sinistre reputazioni e colpe d'ignobili asservimenti ?!

Chi, invece, si attiene alla serena verità della storia sa che in quei tempi gli uomini del Sud, tenuti disgiunti e padroneggiati da tiranni stranieri e turbolenti, ebbero bisogno di uno straniero saggio e più forte per unirsi, ed a questo si adattarono fino a che esso non divenne italiano.

Tempo verrà nel quale questo vilipeso popolo meridionale, questo leone secolare e generoso che appare, ferito alla schiena ed a tradimento, a piè di tutte le colonne che si elevano per eternare il patriottismo, si scuoterà innanzi ai fatti della sua grande storia, ed alzerà la bella testa fiera in faccia al mondo, per rivendicare i suoi sacri diritti che discendono dallo avere esso formato il primo nucleo del nuovo popolo italico, e dallo avere, esso per il primo, aperte le porte all'avvento di una nuova civiltà !

4. L'inizio della nuova civiltà.

I due nuclei italici, prima nel Sud, poco dopo nel Nord presiedettero, infatti, al sorgere di una nuova civiltà sui ruderi dell'antica decaduta.

Perchè, parallelamente e contemporaneamente ad essi, l'arte e l'idioma iniziarono e svolsero il loro processo di formazione.

Già sul terreno dei due nuclei nel secolo XI l'arte e l'idioma avevano dati i primi bagliori.

Nella terraferma meridionale, da Montecassino, dopo la solenne inaugurazione del 1071, scesero gli uomini ispirati per raccogliere gl'innumeri avanzi delle opere avute nell'epoca Greca e Romana, rovesciate e manomesse dai barbari. E l'arte vi si

ricompose nei vecchi frammenti come per far risorgere l'antica arte cristiana nelle nuove basiliche di S. Angelo in Formis, di Salerno e di altri luoghi, mentre nell'illustre cenobio campano, per impulso di Desiderio, le scuole davano alla civiltà nuova i primi artefici, ed il pensiero umano, precursore dell'opera del Petrarca, si lavorava per ricuperare e ricomporre l'antico patri-
monio classico delle lettere.

Fin da allora, quindi, nello stesso tempo che si iniziava e si compiva la formazione del primo nucleo del popolo italico, le lettere, la storia e le arti andarono insieme. E mentre il cenobio benedettino segnava sulle sue pergamene le prime parole del volgare, precorritrici del nuovo idioma, le genti allo intorno foggiano le nuove chiese a mo' delle antiche dei primi tempi del cristianesimo, nelle quali entrò il nuovo elemento dell'arco circolare rialzato, conquistato a traverso la lenta evoluzione spontanea dei secoli precedenti (1).

(1) Recca meraviglia il fatto che ancora, in un libro stampato in quest'anno, si dichiari addirittura fantastica la esistenza di una scuola pittorica nell'Italia Meridionale prima di Giotto! Ma non sempre un colpo di penna può distruggere le convinzioni basate su dati di fatto, o spostare le città da un sito ad un altro, o trasformare a capriccio lo stile di un edificio!

E l'affermazione gratuita della inesistenza di una scuola nell'Italia Meridionale è data con troppa semplicità per essere atta a demolire l'enorme complesso di studi fatti al riguardo ed a scuotere la convinzione della stragrande maggioranza e dei più autorevoli competenti in materia, che ammettono ormai con certezza la esistenza di questa scuola!

Basterebbero all'uopo semplicemente gli studi sulla chiesa di S. Angelo in Formis, che lo scrittore ritiene gotica laddove non è stata mai tale, per persuadersene; a parte i poderosi lavori sui monumenti dell'Italia Meridionale del Salazaro, del Bertaux, del Venturi, del Toesca, del Kraus, del Crowe e Cavalcaselle, di Salvatore Di Giacomo, dello Springher, del Caravita e di tanti altri, i quali possono pure essere discordi fra loro circa l'influsso bizantino, ma non dissentono affatto sull'opera di Montecassino, tramandatici del resto dal codice del monaco Leone del 1072!

L'asserzione è troppo gratuita specialmente quando fra l'altro in questo libro si afferma che Salerno era ubicata a Vietri, nientemeno, fino all'VIII secolo, in contraddizione con Strabone, con Erchemperto e coi documenti della Badia di Cava dei Tirreni, i quali, secondo l'autore, partirebbero soltanto dal XI secolo, laddove ve ne sono di epoca anteriore, fra i quali quelli del IX ci dicono che Salerno è stata sempre dov'è! Lasciamo poi correre l'affermazione che il Duomo di Salerno sia stato semplicemente rifatto e non ricostruito a nuovo dal Guiscardo, e che degli edifici angioini di Napoli soltanto la S. Chiara non è stata rinnovata! Ohibó: se ora anche il barocco dell'attuale S. Chiara diventa gotico come il S. Angelo in Formis, fatto quando il gotico non era neppure nato, c'è proprio da perdere la bussola! Di dove, dunque tutte queste novità?!

Del pari in Lombardia la scuola comacina prese sul posto i suoi elementi; e non essendovi colonne a sufficienza, perchè distrutte dalle furie di Uraia e da altre sventure, la mente umana aveva preparato il pilastro polistile come un fascio di colonne insieme riunite, sul quale impostò le costole delle volte che coprono il vecchio S. Ambrogio.

E quando, nella prima metà del secolo XII, si unì la teraferma meridionale alla Sicilia, e, nella seconda, il Nord ed il Sud poterono avvicinarsi innanzi al Doge della potente Serenissima, l'arco ogivo ed il motivo degli archetti intrecciati, pervenuti dell'isola del fuoco, corsero a briglia sciolta per l'Italia, posandosi in varie fasi ed in varie applicazioni sull'arte del continente, sposandosi all'arco rialzato nel Sud ed al pilastro a fascio nel Nord, e segnando dovunque la prima impronta dell'unificazione dell'arte nostra.

Anche all'arte, dunque, fu necessario l'elemento estraneo arabo, venuto dalla Sicilia, per dare i primi segni dell'unificazione, come all'unione delle genti era occorsa l'opera dello straniero Roberto Guiscardo.

E quell'arco ogivo che prima, in forma organica e completa di tempio, si era affacciato nel 1180 alle navate del S. Nicolò e Cataldo di Luce, posandosi poi sui fasci lombardi e dando luogo, col motivo degli intrecci, alle finestre polifore, si lanciò nelle volte e sui portali e dette inizio ai ricami marmorei di quello stile gotico che fin da allora, nelle lotte fra Romanico ed Ogivo, rivelò le vere aspirazioni dell'anima italiana, anelante ad un'arte unica nazionale, figlia dell'arte di Roma.

Furon quelle lotte fra l'elemento artistico locale del Nord e del Sud e l'elemento arabo che differenziarono ancora in quei tempi l'arte dei due luoghi estremi d'Italia, e che indussero noi a repudiare lo stile gotico, dannandolo all'estero.

Tuttavia come la storia svolgeva il suo processo verso la unificazione, fra i contrasti del ghibellismo degli Svevi e del guelfismo papale, e si era servita dello straniero normanno e guelfo per iniziar questo processo, così l'arte fra i secoli XI e XIII svolse il suo fra i contrasti degli elementi locali e dell'elemento arabo, e si avvale appunto di quest'ultimo elemento estraneo per iniziarlo.

E fu proprio in questi tempi, dopo l'avvento dell'arco ogivo, che l'arte cominciò a muoversi per tutta l'Italia, ponendo i primi segni di fratellanza fra Nord e Sud. Fu proprio nel secolo XII che, nel cuore del Sud, si vide germogliare la pianta allevata

sulle fertili pianure della Lombardia nel pilastro polistile dell' incompiuta Trinità di Venosa in Basilicata, presso le tombe del Guiscardo e di Alberada, come un omaggio dell' arte al fattore della prima unione italiana, mentre poco dopo, nel secolo XIII, quello stesso polistile veniva, da Melchiorre di Montalbano, coronato nella cattedrale della basilicatese Rapolla, col capitello dell' ospedale della nobile e fiera Vercelli, mentre l' arco ogivo era entrato a rafforzar le volte del bel S. Andrea piemontese!

Fu proprio in quel secolo XII che la nostra storia meravigliosa segnò nelle sue pagine auree il nome di primi patrioti coi Guarna, coi d' Aiello e con Giovanni da Procida nel Sud, dei quali Salerno si onora, e coi generosi congiurati di Pontida nel Nord!

Fu precisamente nel corso di quel periodo fortunoso che per opera di Federico II venivano istituite le fonti del nuovo diritto italico ed era fondata la prima università in quest' Italia Meridionale, dove la scuola medica salernitana, madre degli Atenei moderni, aveva, a traverso la oscurità dei tempi barbari, mantenuta intatta la coltura delle già morte civiltà greca e romana!

Fu appunto all' inizio di quel fausto periodo che le armi italiche, condotte in favore di Oddone di Champagne contro Corrado II nella guerra di successione in Borgogna, rifulsero, per la prima volta da che era caduta la possanza di Roma, in difesa della razza latina di oltralpe, e profondamente commossero lo spirito di nostra gente, preparandolo alla future Leghe Veronese e Lombarda!

E mentre in questo periodo luminoso della nostra storia si preparavano in embrione i destini futuri della patria nostra, e l' arte della civiltà nuova svolgeva il suo processo formatore, veniva fondata, sulla beneaugurante guerra di Borgogna, quella contea di Moriana dal valoroso Umberto Biancamano, dalla quale dovevano uscir poi i futuri Principi Reggitori della nuova Italia, e, presso le profumate aure dell' Arno silenzioso, si preparava la soave giovinezza di quella Bella che doveva dare alla luce lo spirito divino di Dante, padre dell' idioma nuovo!

Così si iniziò il sorgere della nuova civiltà. E questa civiltà che, dopo nove secoli, ancora oggi impera sovrana nel mondo rende l' Italia fulgida e grande a cospetto di tutte le Nazioni della terra.

Oh, se tutte queste sublimi cose fossero sentite anche da quelli che soltanto alla superficie assaporano la dolcezza del sentimento di amore verso questa terra d' Italia sublime!

Che se l' anima di costoro penetrasse fin nella più intima

essenza ond' è formata la grande nobiltà di questa terra, io credo che non vi sarebbe più alcuno che non si affrettasse a venerarla come madre immortale di civiltà in tutto il mondo moderno!

II.

LO SPECCHIO DELLE VICENDE.

1. L' arte italica nella storia.

L' arte rispecchia lo spirito intimo delle vicende umane nei tempi che attraversa. Questo noi vedremo alla men peggio nel seguente capitolo, per ciò che si riferisce all' Italia: qui ci occuperemo di quel panorama che l' arte italica è andata formando a noi dattorno con le sue manifestazioni. Ed in questo panorama troveremo la testimonianza più fedele della condizione delle varie genti nel laborioso periodo di formazione e di evoluzione dell' arte italica, a seconda dei tempi e dei luoghi nei quali questa si svolse.

Perciò è prima di ogni altra cosa necessario porre la vita dell' arte un pò in ordine nei varii periodi della storia, affinchè se ne possa comprendere a colpo d' occhio nella linea più semplice lo svolgimento.

Son sicuro che a questo proposito molti mi daranno del pretenzioso; ma io non vi bado.

Perchè, dovunque io rivolga lo sguardo, non trovo alcun ordine nella vasta materia, tante sono le opinioni che vertono sulla vita dell' arte e così diverse e disparate sono le denominazioni assegnate agli stili!

Per conseguenza, per farmi intendere dal paziente lettore fa d' uopo che io gli spiani la via alla meglio; poco monta poi se questa non è la più perfetta, purchè sia sgombra dei rovi e ci si possa andar comodamente e senza intoppi.

Tanto premesso, l' arte nostra rispetto alla storia va distribuita in quattro grandi periodi, e cioè nel *classico* che va fino al III secolo, in quello dell' *evoluzione latina* che si protende fino al X secolo, nella *rinascenza* che raggiunge il secolo XIV, e nel *moderno* che viene fino a noi.

Ciascuno dei detti periodi comprende diversi stadj successivi dipendenti dal progresso dell' arte nel processo di formazione, e dalle variazioni nel processo di evoluzione. Infine in ogni stadio

SALERNO
CAPPIELLO DELL' ATRIO



Fot. M. de Angelis

La civiltà romana restò assoluta sovrana del mondo, disseminando, dovunque si posò l'aquila vittoriosa, dovizie di arte..... (pag. 18).

SALERNO
CAPITELLO DELL' ATRIO



Fot. M. de Angelis

E lungamente imperò il genio di Roma per lasciare indelebili
vestigia..... (pag. 18).

si distinguono i vari stili a seconda delle caratteristiche specifiche che l'arte assume in ciascuno degli stadj.

E così, senza dilungarmi troppo, formulo senz'altro il seguente quadro, dal quale il lettore potrà agevolmente rilevare come l'arte italica si svolse nel tempo.

ARTE ITALICA	Periodi	Stadj	Stili
}	Classico, fino al III Secolo	Preromano . . .	{ Greco Etrusco
		Romano . . .	{ Dorico Ionico Corinzio Composito
	Evoluzione latina, fino al X Secolo	Cristiano . . .	{ Paleo cristiano Milanese Ravennate
		Preromanico. . .	{ Preframmentario, nel Sud Prelombardo, nel Nord
	Rinascenza, fino al XIV Secolo	Romanico. . .	{ Frammentario, nel Sud Lombardo, nel Nord
		Ogivo . . .	{ Siculo romano, nel Sud Pseudo gotico e gotico, nel Nord
		Rinascimento . .	Rinascimento
	Moderno, fino ai giorni nostri	Barocco . . .	{ Barocco Rococò
		Neoclassico . . .	Tutti gli stili classici
		Ecletico . . .	Tutti gli stili
		Contemporaneo	{ Floreale Liberty Cubismo e futurismo.

Credo utile dire qui che con Ogivo indico lo stadio in cui sull'arte ebbe influenza l'arco acuto, non dando alla parola l'antico significato che si riferiva alle costole di rafforzamento nelle volte, ma quello entrato ormai nell'uso comune. È necessario pure aggiungere che il periodo classico durò fino a che visse l'antica civiltà romana, e che quello della evoluzione latina occupa tutto il tempo della dominazione barbarica che rappresenta il periodo nel quale l'arte dell'antica civiltà classica venne mano mano evolvendosi sul nuovo ideale del Cristianesimo. Il periodo della rinascenza è quello nel quale si formò l'arte della nuova civiltà italica e che raggiunse l'apice nello stadio del Rinascimento, mentre il Moderno segna il periodo della evoluzione, durante il quale l'arte assunse le vesti alla moda dei tempi che attraversò fino a noi.

2. Le bellezze d' Italia.

Felice Cavallotti, rivolgendosi con una nobile poesia allo straniero che viene a noi di là dalle Alpi, lo previene che appena dall' alto vedrà spaziarsi lontano una indefinita distesa di praterie verdi, e sentirà la brezza portargli il profumo di fiori inebbrianti, e gli parrà il cielo e la terra confondersi in un sol bacio d'amore fra mistiche armonie, allora potrà dire: " Questa è l' Italia ! „.

Con ciò il poeta non enumera tutti i segni che distinguono l'Italia a cospetto del mondo intero, perchè il principale di questi segni non è soltanto nel dolce clima, nella fertilità dei campi e nell'affascinante sorriso eterno della natura, ma ancora nelle imponenti impronte dell' arte, per le quali la terra nostra eccelle su tutte le nazioni della terra, come madre di due grandi civiltà, nella sua storia più volte millenaria !

Eppure questa che sembra una omissione, è un pregio della poesia !

Perchè la civiltà italica è troppo nota al mondo intero, e non occorre che il canto l' additi nella infinità dei monumenti insigni, disseminati da per tutto, fin nei più unili cantucci. Quel melodioso e potente verso, che manca nella poesia, lo cantano i dorati ruderi dell' arte greca e romana e l' austerità delle chiese romaniche, le guglie e i fastigi dei templi ed i ricami della laguna, le superbe cupole e i campanili solenni, le pitture dei sublimi artisti e l' imponente Mosè di Michelangelo !

E gli stranieri vengono d' oltralpe e d' oltremare per ascoltarla da vicino tutta la poesia dell' arte nostra, che narra agli attoniti tutta la grande passione, tutti i tormenti e tutti i sacrifici di un popolo nel rinascere per ritornar padre di civiltà, colla testimonianza del più bello dei panorami che il mondo annoveri.

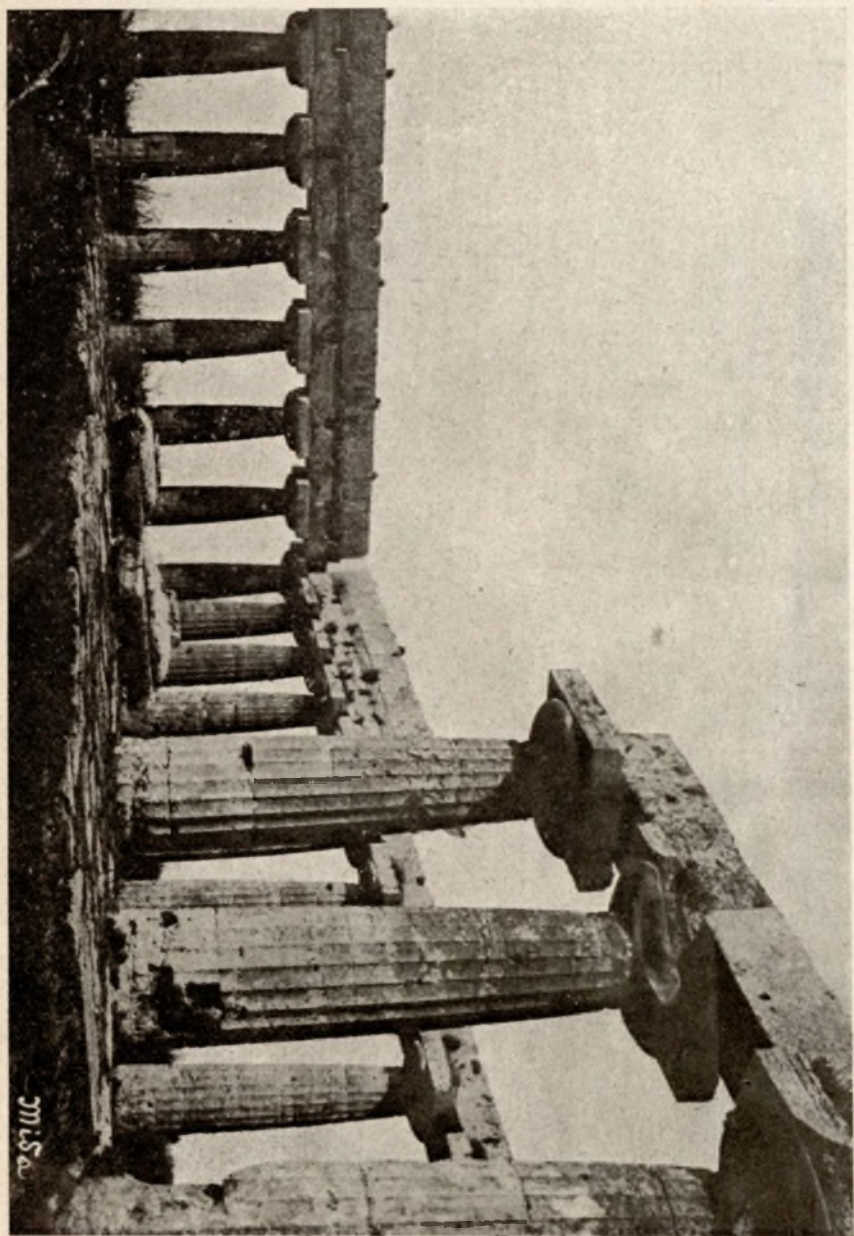
Ma noi, prima di affacciarci a questo panorama stupendo, dobbiamo conoscere nella linea generale come l' arte e la storia vennero formandolo a traverso i tempi.

3. Dalla vecchia alla nuova civiltà.

Dopo che la face di Roma ebbe fuso il suo splendore con quello della face di Atene, e le terre della Magna Grecia vennero unite alla grande Madre d' Italia, la civiltà romana restò assoluta sovrana del mondo, disseminando, dovunque si posò l' aquila vittoriosa, dovizie di arte e splendori di templi !

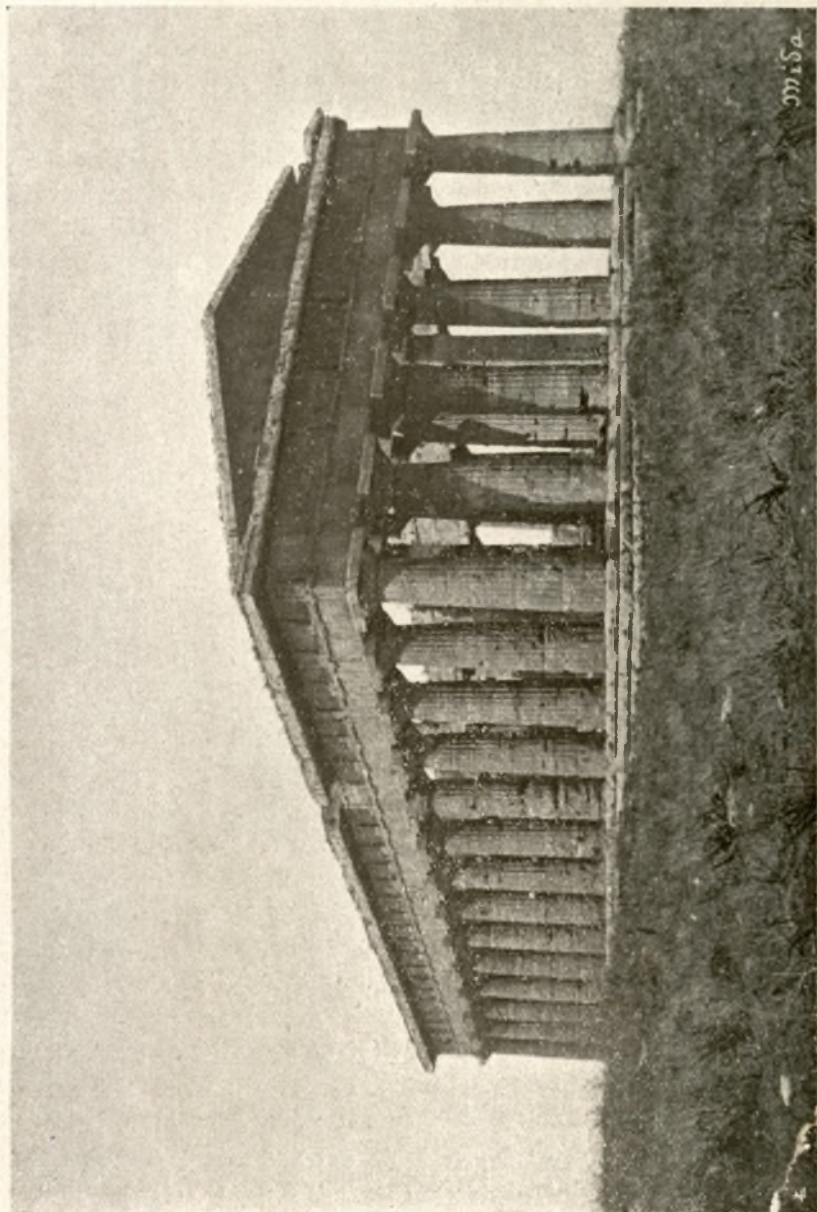
E lungamente imperò il genio di Roma per lasciare indelebili

PESTO (SALERNO) - LA BASILICA



M. S. G.

PESTO (SALERNO) - IL TEMPIO DI NETTUNO

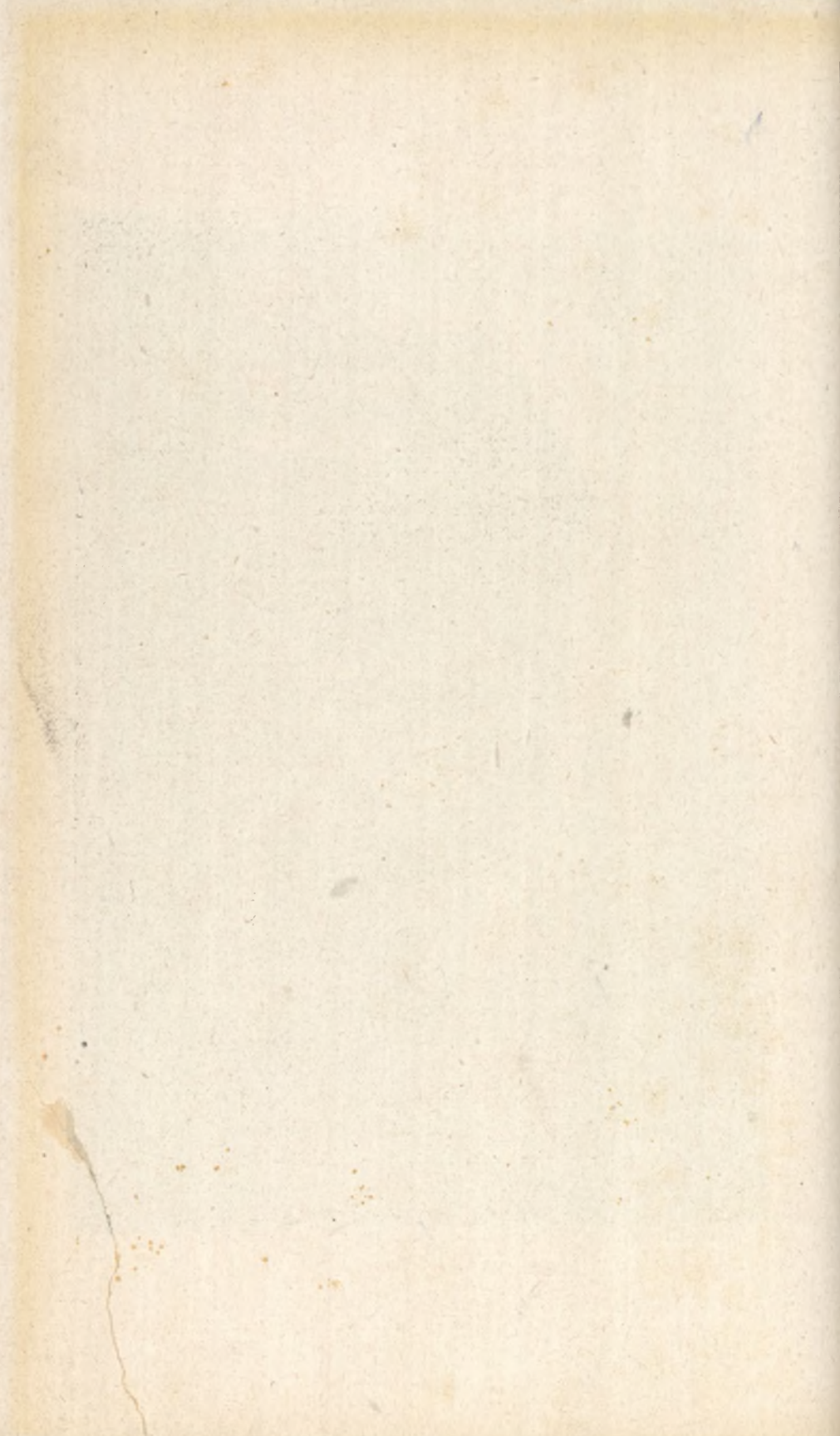


M. S. G.

Fot. M. de Angelis

Dalle pianure pestane, or non più adorne di rose vermiglie....

(pag. 20).



vestigia del suo trionfale passaggio sulla terra. Ma un nuovo genio doveva decretarne la fine, e la Raggiante Vittima, dalla Croce del Golgota, ne segnò la sentenza di morte col suo sangue innocente e purissimo! L'ideale cristiano, abbattuto l'ideale di Roma, gettò il suo seme potente nel terreno della morta civiltà, che, irrorato del sangue dei Martiri, non tardò a dare meravigliosa vegetazione.

Come un leone ferito, abbattuto da un coraggioso cacciatore, si dibattette il vecchio ideale romano ed insanguinò il suolo coi primi seguaci del nuovo.

Fu vana la lotta del leone ferito a morte, perchè il nuovo ideale era sorto per risanare l'umanità delle piaghe causate dal vecchio. Ma neppure il coraggioso cacciatore potette rialzarsi, tutto di un colpo, sano dalla lotta. E sebbene le sue ferite fossero state curate dall'editto di Milano per opera di Costantino Magno, tuttavia egli non potette immantinenti sollevarsi sulla vittima abbattuta: sulla vecchia civiltà che ancora lasciava i suoi potenti ruderi, il nuovo ideale di Cristo non potette d'un subito far sorgere la civiltà nuova. Ancora il popolo italico doveva soffrire le più tremende sciagure! E le sciagure vennero e furono lunghe, e nell'Italia si stese l'interminabile notte barbarica.

Poi venne il letargo, quando oppressi ed oppressori furono stanchi di soggiacere e di angariare. Nel letargo, l'antico genio non spento, preparò i mezzi e le armi perchè la nuova civiltà germogliasse sulla terra antica.

Ed i primi germogli sorsero agli estremi, sulle terre infocate del Sud e per le fertili pianure del Nord, mentre la nuova famiglia futura vi riuniva i primi nuclei.

Risorse in questo tempo l'attività artistica, e la civiltà nuova iniziò il suo cammino accanto al nuovo idioma. E, quando a questo primo fatto seguì l'altro dell'avvicinamento dei popoli a Venezia si ebbero i primi segni della fusione degli elementi artistici del Nord e del Sud, nello stadio dell'Ogivo.

In questo l'anima italiana avrebbe potuto immantinenti raggiungere la meta della unificazione. Se non che, in quel tempo fra le pure aspirazioni delle genti, erano, pur troppo, interposti i propositi e le ambizioni innominabili dei nemici interni, come nell'arte si contrapposero la resistenza degli elementi fondamentali dei luoghi e l'elemento estraneo arabo venuto dalla Sicilia, che pure costituì il segno della prima fusione.

Tuttavia l'idioma prima dell'arte, e questa prima della storia, poterono vincere gli ostacoli.

Perchè l'idioma è lo strumento primo ed indispensabile per

l'unione delle genti; e l'arte, quantunque per un certo tempo attaccata ai luoghi, non discende da volontà di tiranni o da forza di uomini ambiziosi, ma dalle aspirazioni intime dei popoli, già uniti dalla lingua, e dalla potenza dei genj.

Cosicchè l'arte potette assai prima raggiungere la sua meta nel terzo stadio della Rinascenza, come ancora prima l'aveva raggiunta l'idioma, predicendo insieme la nuova grande Nazione futura.

E le genti, fino a che questa non fu materialmente formata, dovettero attendere ancora molto, mentre l'arte, già raggiunto l'apice della sua formazione, modellava le sue vesti alla moda dei tempi che attraversava, finchè non fu vinta ogni resistenza dei nemici.

Nel capo che segue vedremo più in particolare queste cose : ora possiamo rivolgere la nostra mente al quadro della grande fatica compiuta per la quale ogni italiano in tutto il mondo dovrebbe sentirsi fiero, perchè sublime in fronte gli splende il segno di principe della civiltà dei tempi d'oggi!

4. La grande opera italiana.

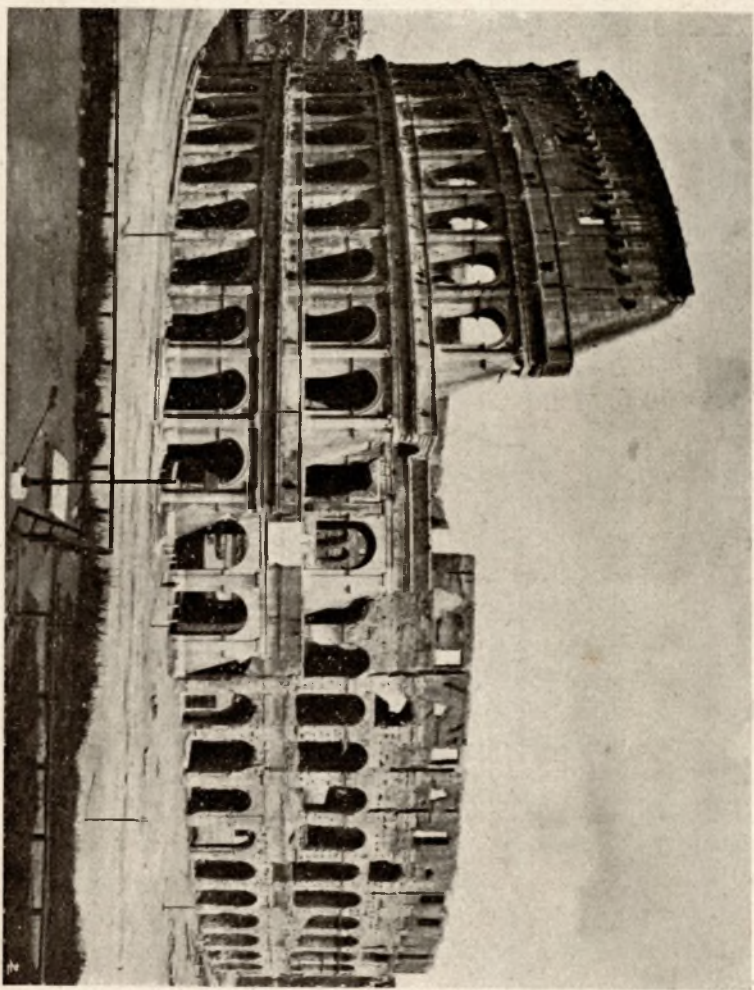
L'arte innanzi tutto segna in questo quadro la sua origine come il pittore valente con poche pennellate dà alla sua opera lo sfondo e i lontani più belli, per segnarvi poi i dettagli dei piani anteriori.

Dalle pianure pestane, or non più adorne di rose vermiglie, ma dove tuttavia il sudore umano va scacciando la solitudine e l'abbandono per farvi rivivere dovizie di messi e splendore di frutteti, dalle terre della generosa Sicilia, sulla quale ribolle l'eccelesca vetta dell'Etna, e dalle città della Etruria sempre gentile, gli aurei avanzi dei templi e delle basiliche, e le necropoli ricche di sculture e dipinti, additano la più remota civiltà nostra; e nelle scuole severe della Magna Grecia si forma lo sfondo sereno della nostra grande storia.

Poi gl'insigni avanzi di Roma, nei residui qua e là dispersi, fin nei più umili cantoni di più umili edifici, ci attestano la grandezza della civiltà romana e la possanza della forte Madre, accusando nello stesso tempo i barbari autori di notte e di sterminio, e palesando l'opera del Cristianesimo, erede e successore della civiltà pagana.

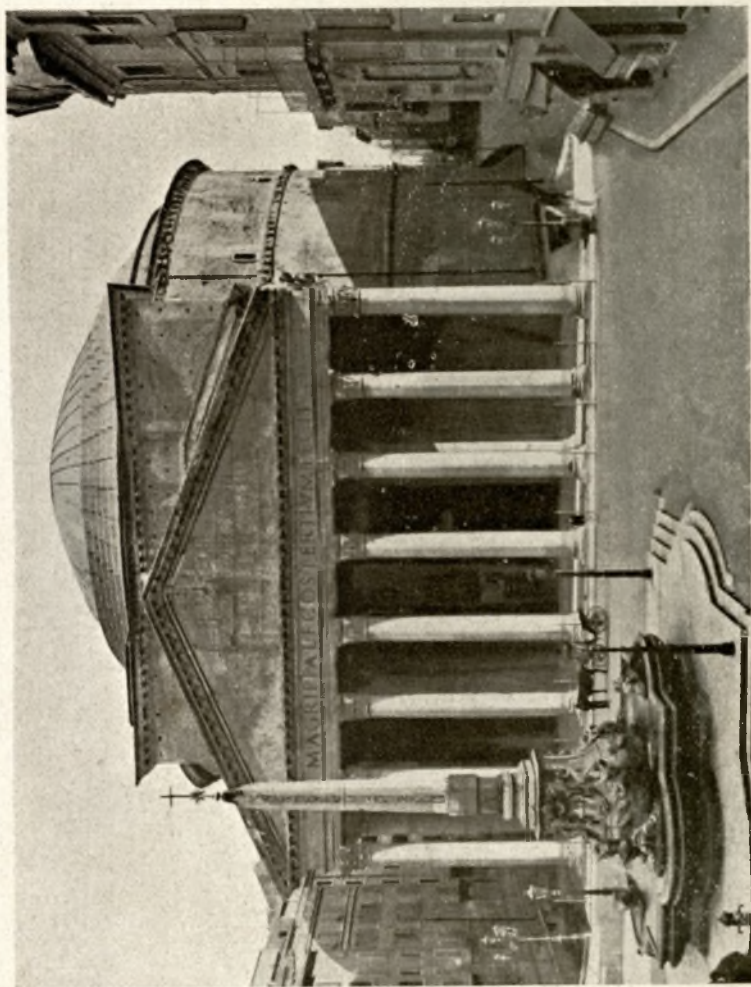
Ma dopo l'avvento del pauroso Mille, sorridente e serena si affaccia la Rinascenza, e ci racconta in dettaglio la sua grande

IL COLOSSEO



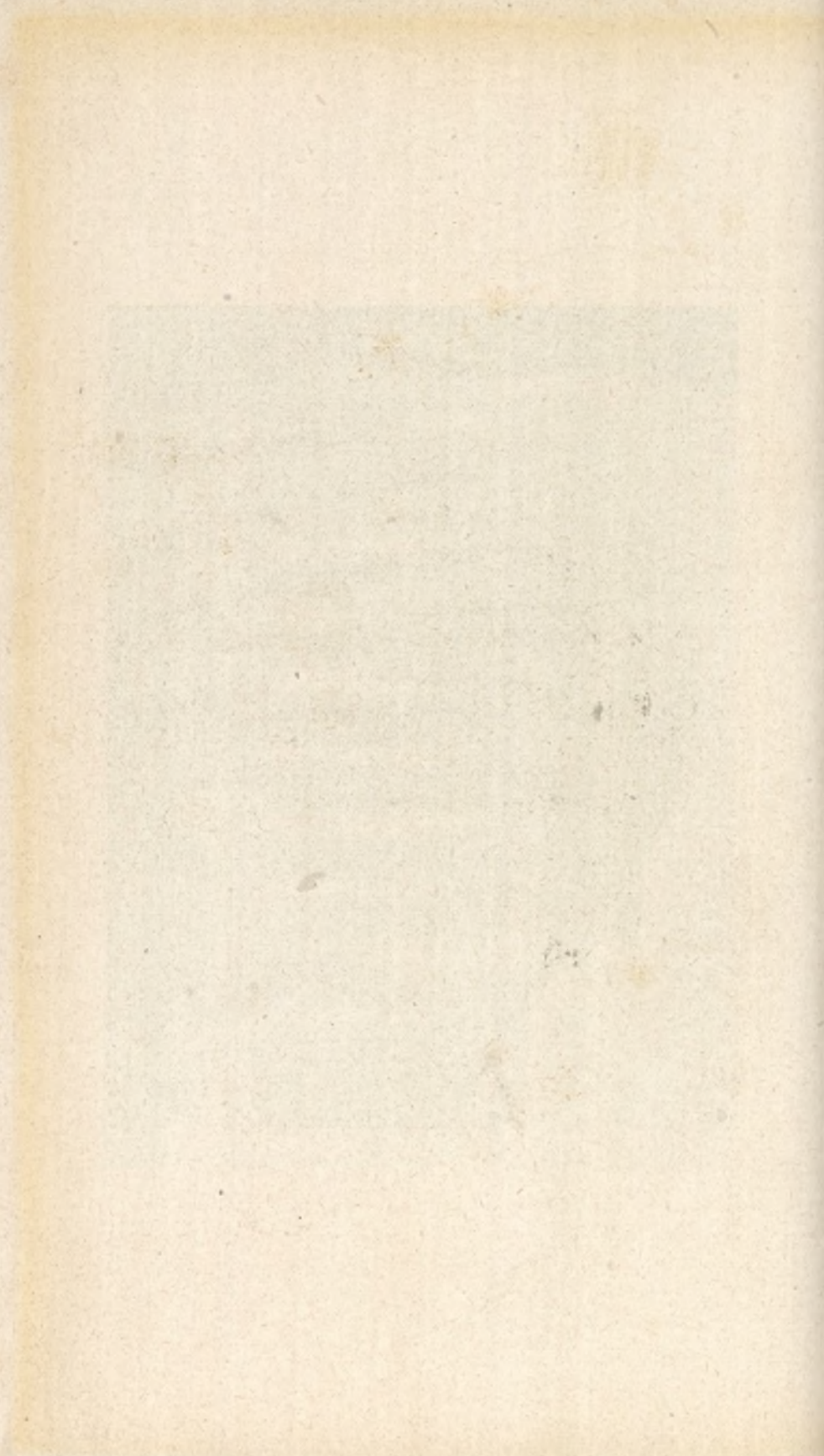
Phot. Anderson

IL PANTEON



Fot. Anderson

..... paisando l'opera del Cristianesimo, erede e successore.....
(pag. 20).



passione, colle sue lotte e col suo progredire, fra la prosperità e le miserie dei popoli !

Nello stadio del Romanico e dell'Ogivo, l'Italia Meridionale si arricchì di moltissime opere, nel favore dei tempi, per il benessere sorto dalla politica unificatrice dei Normanni ed ordinatrice degli Svevi.

Dalla Campania felice alle Puglie rigogliose di messi e di vigneti, dai monti della Basilicata solitaria a quelli della Calabria forte, sulla Sicilia e sulla penisola, le opere erette sotto i Normanni e sotto gli Svevi sono le sole manifestazioni che ebbe l'arte nell'Italia Meridionale che qui si svolse più intensamente che altrove. Poi più nulla: e questo è la prova più tangibile che non dai Normanni o dagli Svevi si originarono le miserie di questa terra.

Invece cogli Angioini si iniziarono le sventure del Sud. Là, innanzi al patibolo infame, eretto sulla Piazza Mercato in Napoli, mentre nel cesto ruzzolava il capo biondo dell'infelice Corradino di Svevia, i popoli del Mezzogiorno sentirono la triste condanna che distrusse tutta la loro storia passata, e che li occultò innanzi alla storia futura !

Non fu colpa dei popoli del Sud, ma di chi, in Italia, aprì le porte ai nuovi stranieri che inaugurarono per l'Italia Meridionale una nuova era di oscurità: quella dei barbari inciviliti. E fu vano ogni sforzo per liberarsene: l'eroico episodio dei Vespri, e la rivoluzione di Masaniello, che anche a Salerno si rispecchiò nelle gesta di Ippolito di Pastina, non poterono liberare la nostra terra da Angioini e Spagnuoli !

Così l'arte sotto gli Angioini, e più ancora sotto gli Aragonesi e sotto gli Spagnuoli, non volò più per queste misere terre. Tolta Napoli, allora allora elevata a capitale, che dovette subire lo stile gotico non proprio, nulla più ebbero le altre terre, ad esclusione di qualche opera di fortificazione.

Gli Angioini, pur troppo, iniziarono quella politica di preferenza verso la sola capitale, che, perpetuata poi sempre, lasciò l'Italia Meridionale indietro di molti secoli.

Questa politica disgraziatamente è stata continuata poi anche nei tempi nostri, sotto l'Italia una, iniquamente! Ecco la vera ragione dei mali dell'Italia Meridionale che il Bertolini fa discendere dai Normanni !

Da questa politica non si è potuta salvare neppure Napoli, malgrado questa città, colla forza morale di metropoli regionale, abbia imposto uno stentato rispetto dei suoi diritti. La gaia città,

dove il fascino del cielo e del mare canta le più belle canzoni all'anima spensierata e sentimentale degli artisti e dei poeti, non ha saputo tutelare i diritti di tutta la forte regione di cui è a capo. Di guisa che le varie dominazioni ed i variopinti governi succedutisi ne hanno ottenuto sempre il generoso appoggio col l'allettamento di una politica di speciale favore che, mentre ha dato men che nulla a Napoli, ha addirittura lasciato nell'oblio più profondo tutti gli altri paesi del Mezzogiorno peninsulare, privando la stessa Metropoli delle vere fonti del suo maggior benessere.

Perchè, modestamente riflettendo, noi rileviamo che la vera fonte di benessere di una città capitale non istà affatto negli speciali favori ai quali questa può essere fatta segno, ma nella prosperità e nel benessere di tutta la regione della quale essa è a capo.

Ma, tornando all'argomento dal quale ci ha distolto la breve digressione sulla vera origine di quella iattura che si vuole attribuire ai popoli, mentre discese in primo tempo dalle assetate fauci della lupa guelfa, continuiamo affermando che sotto gli Angioini, e poi sotto i Durazzeschi, sotto gli Aragonesi e sotto gli Spagnuoli, passarono tristi tempi per queste misere terre.

Pochi portali qua e là dell'epoca dei Durazzo, qualche altro del cinquecento o del seicento, e poi più nulla nell'Italia Meridionale, salvo qualche rarissima eccezione.

Ma Napoli, che all'epoca dell'unione al Regno delle Sicilie, aveva poco più di quattro chilometri di circuito, comprese le campagne incluse fra le varie parti dell'abitato, si amplia e vi riceve la S. Chiara, S. Domenico Maggiore, il Maschio, il nuovo Duomo ed altre opere, alle quali venne imposto lo stile gotico favorito dai padroni Angioini; e poi numerosi edificii sotto i Durazzo, riconoscibili dalla grande quantità dei caratteristici portali.

Così pure all'epoca Aragonesa e Spagnuola, mentre a Napoli si erge l'arco di Alfonso e vi si costruisce la Via Toledo coi quartieri superiori, le altre città del Sud, compresa la vecchia e storica capitale Salerno, sono vendute ai migliori offerenti, ai quali poi è lasciata la cura di dissanguarne gli abitanti, annichilendoli e distruggendone il passato. E quest'infami oppressori ci rubavano perfino, quando ci largivano la graziosa concessione di restaurare col nostro danaro qualche antica opera.

Così gli Spagnuoli affiggevano le lapidi bugiarde nelle cripte di Salerno e di Amalfi, nelle quali si poneva in mostra la munificenza di coloro che ci consentivano appena di spendere il danaro del nostro protomedicato !

PAVIA - S. MICHELE



Fot. Brogi

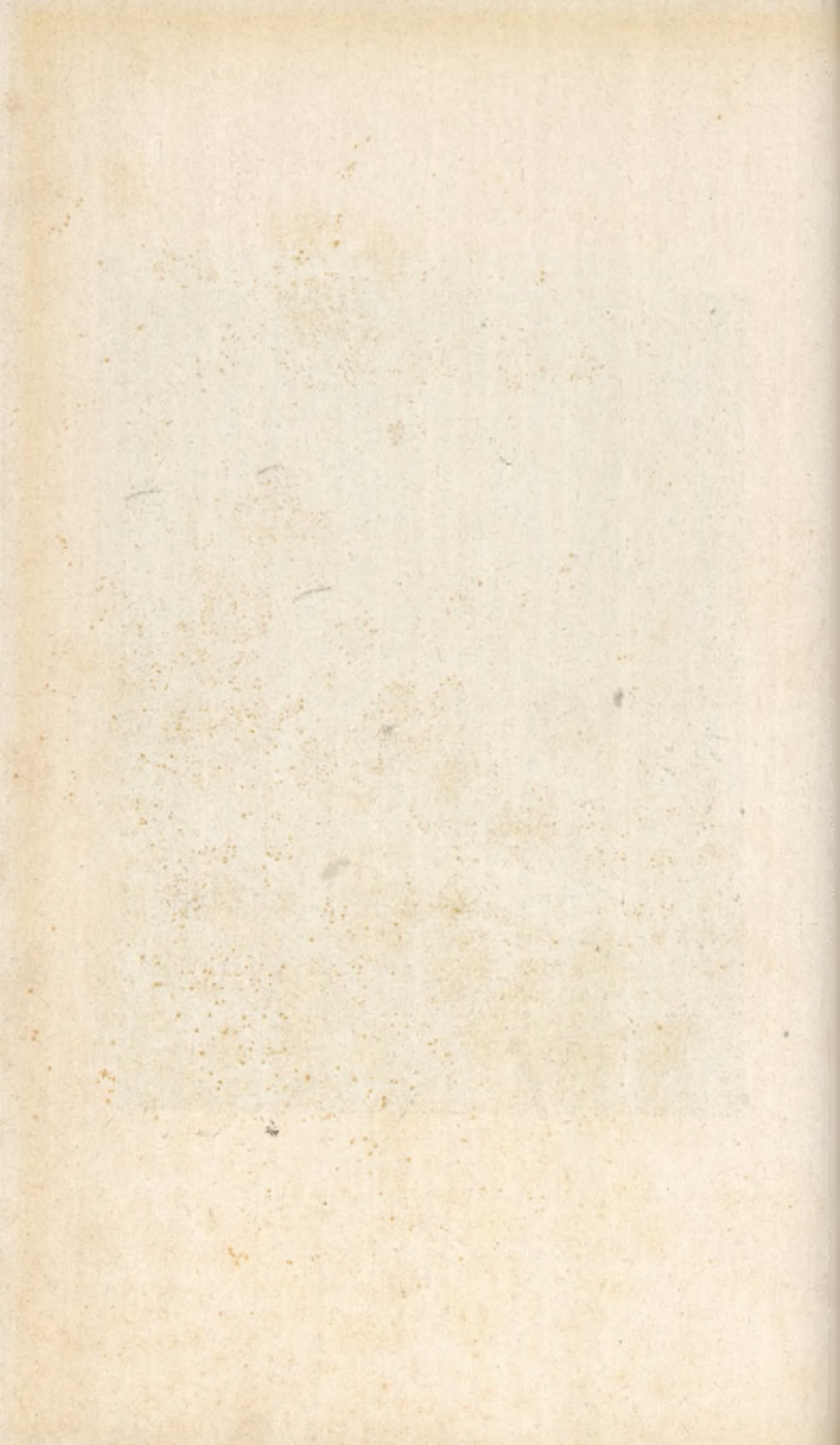
Nell' Italia Settentrionale del pari l' arte di ciascuno stile rispecchia..... (pag. 24).

PIAZZA S. PIETRO



Ed. Anderson

A Roma.... l'arte ascèse al piú grandi onori a traverso il Rinascimento, e, meglio ancora, a traverso il Barocco (pug. 24).



In verità poi, ad eccezione di qualche strada, costruita più per ragioni militari che a scopo di beneficio, null' altro ottiene la misera terra del Sud. Qualche luogo si sottopone ad ingenti sacrifici finanziari per sottrarsi ai dissanguanti signorotti, e Salerno paga *de proprio* agli Spagnuoli ottantamila ducati — somma favolosa in quei tempi — per liberarsi e tornare città di regio demanio.

In questo periodo nefasto cade ogni memoria del passato, e l'Italia Meridionale, rispetto alla storia, perde tutta l'importanza che ebbe nella rinascita artistica e nella formazione dello spirito nazionale, mentre ad Arezzo apre gli occhi il Vasari, e, con quegli occhi che non han visto nulla, verga le pagine di una storia che toglie senz'altro dalla memoria del mondo l'opera di Montecassino!

I nomi più fulgidi del patriottismo precursore, acceso sotto quei normanni che la partigianeria della storia battezza per briganti, passano sotto il velo dell'oblio, e della grande opera compiuta dalla generosa terra meridionale nulla più rimane.

Soltanto qualche storico del seicento, ricercando vanamente il fondatore della sua città fra i personaggi della vecchia bibbia, enumera i nostri grandi uomini, ma non ne mette in rilievo l'importanza, nè li riporta a risplendere nel mondo. Ed occorrerà che passino ancora due secoli, fino alla venuta dei nobili studiosi della seconda metà del secolo XIX, per rialzarne con grande fatica la reputazione ed i meriti, ancora oggi combattuti, pur troppo!

L'attività architettonica stentatamente risorse soltanto colla venuta del meno opprimente governo di Carlo III di Borbone, che, rispetto ai precedenti, fu un sollievo per l'Italia Meridionale. E la politica di questo figlio della scaltra e sagace Elisabetta Farnese è informata a più equa giustizia distributiva.

In molti luoghi sorgono edifici e caserme; e, nelle migliorate condizioni, da per tutto si eressero nuove opere dovute alle iniziative locali. Si restaurarono gli antichi edifizii sotto la veste barocca, che copri quasi tutte le antiche chiese romaniche. Ecco perchè in abbondanza nelle nostre città vediamo molti edifici dello stile capriccioso, pur esso qualche volta leggiadro, mentre in più luoghi, a traverso lo ingombro dei cartocci, viene innanzi un sorriso di arte più antica, come in qualche portale, o finestra, o cornicione, non alterati dai restauri, nei monconi di colonne ed in qualche gentil capitello ai cantoni delle case, e negli avanzi antichi conservati nelle chiese, a Salerno, ad Amalfi, a Ravello, nella Campania ed in altri luoghi.

Il relativo benessere, però, disceso dal governo di Carlo III,

venne in un'epoca poco opportuna, perchè imperandovi il barocco, questo, pur troppo, non ebbe rispetto per le cose antiche. Esso tutto copri, ed appena a stento potette salvarsi qualche cimelio o qualche sbiadita orma dell'arte passata, sulla quale oggi gli studiosi vanno affaticando il pensiero.

Nell'Italia Settentrionale del pari l'arte di ciascuno stile rispecchia le condizioni dei tempi e delle genti. Ed il Romanico, l'Ogivo, il Rinascimento rifulsero nella Lombardia e nel Veneto. A Torino, passato il Romanico e l'Ogivo che sublime impronte lasciarono nel S. Andrea di Vercelli, ebbe miglior fortuna il Barocco sotto il benefico governo Sabauda, mentre questo stile poco rifulse in Lombardia, per la resistenza alle innovazioni e per le oppressioni straniere.

Venezia, Pisa, Genova si arricchirono di fastose vesti in tutte le epoche, all'ombra potente delle loro repubbliche indipendenti.

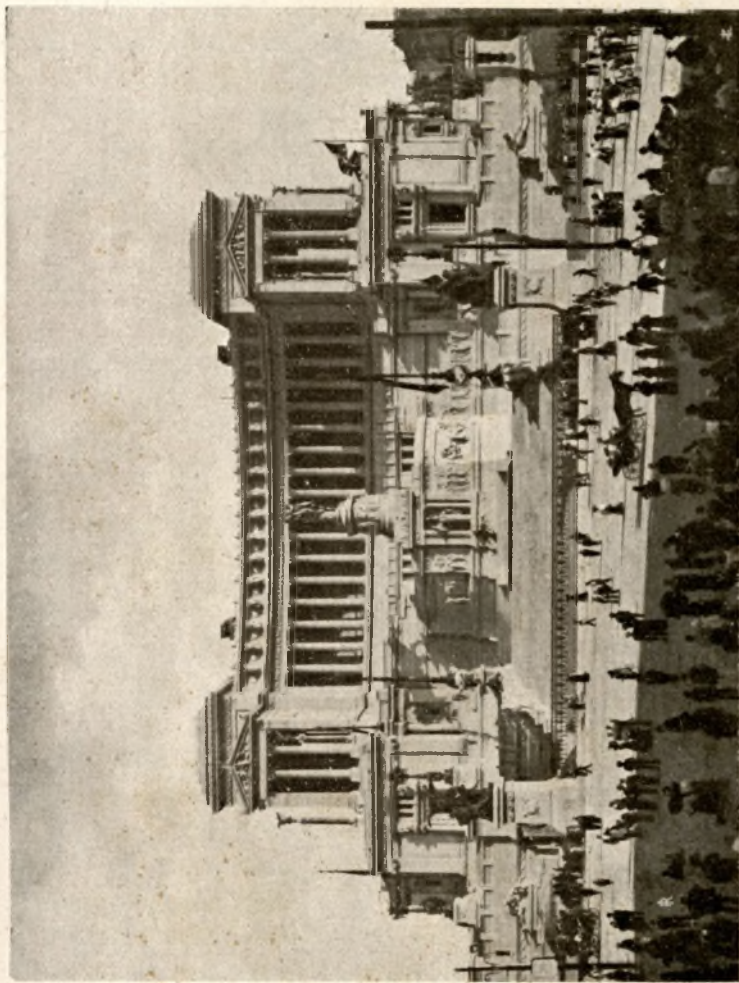
Sull'Italia Centrale che si trovò fra il Nord ed il Sud influirono il governo papale e le condizioni delle terre limitrofe. Ma la Toscana florida nella sua indipendenza, ebbe gli splendori di tutti gli stili dal Romanico all'Ogivo e dal Gotico al Rinascimento: Firenze fu toccata dai fasti medicei. A Roma e nel centro, reso più tranquillo il dominio papale, l'arte ascese ai più grandi onori a traverso il Rinascimento e, meglio ancora, a traverso il Barocco.

Poi quando si affacciò il Neo classico come espressione di ammonimento a tutte le genti contro la moda sfrenata dei sollazzi e delle sfrenatezze del Rococò, contaminatore della vera arte unica nazionale conseguita a furia di stenti e lotte, esso, si può dire, volle avere, pur nella sua vita breve, la rappresentanza in tutti i luoghi d'Italia.

Così, in breve, in Italia si svolse l'arte in otto secoli, fra il XI ed il XIX, mentre parallelamente si svolgeva il processo storico dell'unificazione nazionale, che aveva iniziata la marcia assieme all'idioma. Ma questi otto secoli di lavoro, compiuto a traverso lotte accanite ed oppressioni tiranniche, formarono gradualmente lo stupendo e denso panorama della nuova civiltà, che si delinea oggi innanzi agli occhi delle genti che vengono dai luoghi più lontani della terra per ammirarlo.

Dag' imponenti ruderi di Pesto e della Sicilia alle ciclopiche mura dell'Etruria; dall'immenso coloseo agli acquedotti ed agli archi della città dei sette colli, dal musoleo di Placidia agli splendori musivi di Ravenna; dalle cattedrali delle Puglie e della Campania alle basiliche lombarde; dalla torre di Pisa a quella di Giotto nella città dei fiori; dal duomo di Milano ai ricami della

MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE



Phot. Anderson

..... stringe ed affratella le generazioni di diversi secoli, dai primi patriotti, difensori della prima corona italiana nel secolo XII all' Ignoto Milite, riposante in pace eterna..... (pag. 25).

Cà d'oro; dalla cupola del Brunellesco a quella di Michelangelo; nel S. Pietro a Roma e nel S. Gaudenzio a Novara; negli ori normanni della Sicilia e nelle suadenti penombre del S. Andrea di Vercelli; nell'atrio ambrosiano ed in quello del Guiscardo; nei ricami musivi di arte siculo-romana e nei sorridenti intrecci di Amalfi e di Ravello; nel Panteon imponente e nei marmi della Mole Sacconiana, è tutto un sol quadro grandioso, sublime ed immortale, che attesta al mondo la grande fatica dell'ideale italico, e stringe ed affratella la generazioni di diversi secoli, dai primi patrioti difensori della prima corona italica nel secolo XII, all'Ignoto Mijite, riposante in pace eterna, dopo l'ultima grande gesta, sotto il cielo azzurro della forte Madre d'Italia, fra i marmi della riconoscenza, modellati dalla sorridente avola Atene!

III.

LA FATICA DELLA CIVILTÀ ITALICA.

1. Arte e idioma.

Il lettore che segue questi pensieri, e che nella esposizione or ora tracciata, ha potuto intravedere una scialba immagine degli effetti prodotti dalla grande fatica delle genti nostre, affinchè dalla vecchia civiltà decaduta sorgesse la nuova, pur vorrebbe vedere in questo momento come ebbe a svolgersi tanta opera umana in così lungo tormento di secoli!

Ma non so se mi riuscirà di appagar questo desiderio almeno in parte minima, perchè troppo ardua è l'impresa.

La prima parola in lingua volgare che io abbia incontrata scorrendo di volo il Codex Diplomaticus Cavensis è “ *thio* „ corrispondente a zio, e disceso nel dialetto dal greco *θείος*, in una carta fatta a Salerno, scritta in latino corrotto, lingua ufficiale del tempo: mese di agosto 1034.

Nella prima metà del secolo XI, dunque, per lo più il latino corrotto era ancora la lingua ufficiale.

Ma nel popolo già doveva parlarsi diversamente poichè si sa che in un documento, scritto poco meno di un secolo prima (960) della Badia di Montecassino, è incastonata la fedele deposizione di un testimone con queste precise parole: “ *Sao ko kelle terre per kelli fini que ki contene per trenta anni le possette parte Sancti Benedicti* „.

Di guisa che, quando Federico II cantava

..... a voi che siete fiore
Sor l'altre donne, e avete più valore,

già nel popolo il dolce stil nuovo si era generalizzato nella lingua parlata.

E doveva in effetti essersi generalizzato da lungo tempo.

Perchè, se Dante nella *Vita Nuova* ci fa apprendere che " lo primo che cominciò a dire siccome poeta volgare, si mosse però che volea far intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole a intendere i versi latini „, vuol dire che all'epoca nella quale scriveva Federico II già il latino non era più compreso dalla massa generale del popolo. Già dunque il nuovo idioma aveva messe le sue potenti radici nel saldo terreno di una nuova Italia avvenire, risorgente dalle rovine della vecchia terra di Roma.

Fin qui non ho detto nulla di nuovo; ed io non vorrei che il lettore, interpretando male, sospettasse che io abbia ritenuto necessario citare i suddetti brani nella persuasione che egli ignori le cose esposte. Io invece ho voluto ripeterle qui per porre in evidenza come, parallelamente all'arte che andava formandosi, nello stesso tempo a lato di essa veniva componendosi il nuovo idioma, ed in qual modo questo progredì, dal documento cassinese del X secolo, alla poesia di Federico II.

Così l'arte progredì del pari, perchè dal primo stadio della Rinascenza, che abbiamo denominato Romanico e nel quale si ebbe la ripresa dell'attività artistica sugli elementi dei luoghi in cui l'arte risorgeva, era passata al secondo, detto Ogivo, nel quale si ebbero i primi fenomeni dell'unione artistica fra le varie parti d'Italia.

L'apparir della nuova lingua e la rinascita dell'arte segnarono insieme l'inizio di quel laborioso processo storico che si svolse gradualmente, fino a portare all'unità nazionale. E, come nel periodo del letargo, anteriore al secolo XI, il lavoro latente del genio italico aveva preparata l'arte a spiccare il volo nell'alba serena della Rinascenza, così i vari dialetti avevano preparato il materiale per la nuova lingua.

E qui, su questo periodo fortunoso della sua storia, ogni Italiano d'intelletto dovrebbe accentrare tutta la potenza del suo pensiero, poichè egli in questo trova le imponenti ragioni dell'importanza che questa Italia nostra ha nella civiltà moderna.

Perchè quell'idioma e quell'arte che precorsero la nuova

FIRENZE - S. MINIATO



Fot. Alinari

Firenze, dall'alto del suo S. Miniato, predice le
vesti future dell'arte..... (pag. 27)

PISA - DUOMO



Fot. Brogi

..... Pisa preannunzia nel suo duomo la prossima unione degli elementi artistici di tutte le parti d' Italia. (pag. 27).

grande Nazione, insieme sorsero e progredirono nello stesso tempo che si formarono ed agirono i primi nuclei di nostra gente.

Ed è straordinariamente meravigliosa la comunanza di rinascita e di progresso nell'idioma, nell'arte e nella storia! La lingua che fu l'indice precursore della nuova Nazione trova i suoi riscontri nell'arte, come i contrasti e le lotte nell'arte trovano i riscontri nei contrasti e nelle lotte della storia!

Seguitemi, e, nel tenermi dietro, notate:

2. Il Romanico.

Nello stadio del Romanico, la differenza fra il Frammentario del Sud ed il Lombardo del Nord è profonda.

Nelle due regioni lontane l'arte riprende la sua attività e vi si sviluppa con caratteri puramente locali, pur discesi dall'arte madre comune. Il nuovo idioma non è ancora passato alla lingua scritta, ma esso è già cominciato a correre nel popolo in forma dialettale. Siamo nella seconda metà del secolo XI.

In questo periodo l'arte si rialza per prepararsi alla marcia trionfale. Desiderio, nel cenobio di Montecassino lavora per il ricupero dell'antico patrimonio delle lettere: il pensiero umano si dà il gran da fare per riporre in ordine la lingua della civiltà madre. E la lingua madre si ripulisce dalla corruzione per dare l'ultimo guizzo della sua luce immortate, come per spazzar la via dalle tenebre delle barbarie e per illuminarla innanzi alla marcia della nuova civiltà. Alfano di Salerno, che lo Schipa denomina precursore del Rinascimento, canta nella pura lingua di Orazio ed incita Guidone a scacciare lo straniero!

Montecassino nel Sud, la scuola comacina nel Nord impar-tiscono le norme iniziali all'arte ch'è per cominciare il suo inesorabile viaggio nel tempo e nello spazio. Il Mezzogiorno rialza le sue antiche colonne, la Lombardia ricompono i suoi polistili, per tramandare fino a noi, ad ottocent'anni di distanza, il prodotto del primo lavoro negli atri fascinatori di Salerno e di S. Ambrogio e nelle basiliche austere ambrosiana e di S. Angelo in Formis.

Nel Nord e nel Sud, col dominio Normanno e colle Leghe si formano i nuclei iniziali della nuova gente, che dovrà lottare per otto secoli, fino alla unificazione completa d'Italia.

Firenze dall'alto del S. Miniato predice le vesti future dell'arte della nuova civiltà. Pisa preannunzia nel suo duomo la prossima unione degli elementi artistici di tutte le parti d'Italia.

3. L' Ogivo.

Nello stadio dell' Ogivo che s' inizia verso la seconda metà del secolo XII le differenze si attenuano e vanno sempre più attenuandosi. In questo stadio l' arte del Sud si avvicina a quella del Nord per mezzo dell' arco acuto. Il polistile dalla Lombardia ed il capitello vercellese passano da un capo all' altro per posarsi nella solitaria Basilicata, sulla patria di Orazio, a Venosa ed a Rapolla. L' arco ogivo dalla lontana Sicilia, s' irrigidisce nelle volte del S. Andrea di Vercelli, e ne rialza verso il cielo il coperto, mentre all' esterno resiste tenace il Lombardo.

Parallelamente il nucleo del Sud si pone in contatto con quello del Nord a Venezia, per tutelarsi contro Barbarossa.

In breve la scuola siciliana dei primi poeti traccia i primi versi del nuovo idioma, e questo diviene lingua scritta.

E, mentre l' arte stringe sempre più i suoi legami ed il genio prepara i precursori dell' arte unica nazionale del Rinascimento nelle cattedrali di Siena, di Orvieto ed all' esterno di S. Maria del Fiore, si innalza nel cielo della nuova civiltà l' immensa figura di Dante!

La lingua volgare diventa idioma nazionale: il primo strumento dell' unificazione è fatto. Petrarca sente il bisogno di raccogliere i manoscritti dei nostri avi ed il suo labbro pronunzia il dolce " Italia mia „! Giotto, preannunziato dagli artisti di Montecassino, sorge luminoso, e si asside fra i fattori della civiltà nuova.

Già l' ideale nazionale è formato ed assume indistruttibile potenza vitale. Dante traccia quei confini della sua patria, che i suoi figli dovranno poi inesorabilmente raggiungere, pur con grave sacrificio di sangue, nella fausta giornata di Vittorio Veneto!

Tuttavia in questo periodo la storia non può registrare l' unificazione dell' arte e della nazione. Ancora un elemento estraneo è di ostacolo alla prima; ancora le azioni dei nemici sono di ostacolo alla seconda.

La lotta del Frammentario del Sud e del Lombardo del Nord contro l' elemento arabo è tenace. E, mentre essa determina l' avversione contro il gotico in tutte e due le parti d' Italia, in queste essa si appalesa con la diversità degli stili, siculo-romano nel Sud, siculo-lombardo o pseudogotico nel Nord. Il primo lascia la sua impronta nel S. Nicolò e Cataldo di Lecce, il secondo si compone nell' insieme del S. Andrea di Vercelli, diversi l' uno dall' altro, quantunque in essi l' arco ogivo abbia impressa la

prima nota di rassomiglianza, oltre quella che già l'arte aveva fin dal Romanico nella sagoma dei portali, discesi da Roma.

Del pari tenace è la lotta fra le genti. Il guelfismo impedisce al ghibellino Federico II di rendere l'Italia una.

Ma, mentre con le prossime conquiste del Rinascimento cessa la lotta nell'arte, questa lotta non cessa fra le genti.

L'arte può, a traverso il periodo dell'Ogivo, avvicinarsi sempre più allo stile unico nazionale passando per le cattedrali di Siena ed Orvieto, fino ad attrarre in un prossimo avvenire il pensiero di Brunellesco sulle opere toscane del periodo romanico e sugli antichi avanzi della città dei Cesari. La lotta fra le genti, invece, determina la venuta di un nuovo nemico d'Italia, e l'Angioino discende dalle Alpi bigotto e malvagio, per iniziarvi l'era dei barbari inciviliti. Con gli Angioini, mentre comincia per l'Italia Meridionale il periodo funesto dell'oppressione, l'Italia intera perde ogni speranza di raggiungere in breve la meta della unificazione nazionale. Essi impongono alla loro città preferita lo stile gotico, che è lontano le mille miglia dalle aspirazioni intime dell'anima italiana, e deprimono le genti che sotto Normanni e Svevi si erano avviate alla meta luminosa! Ed i loro successori Spagnuoli venderanno le infelici città ammiserendole e distruggendone il passato. Invano Giovanni da Procida tenterà, a traverso la pagina illustre dei Vespri, di cacciare il nemico; invano Masaniello si sforzerà a togliere di mano agli Spagnuoli il laccio della oppressione e gli strumenti della tortura!

Invano! L'infame Carlo, dopo la triste giornata di Tagliacozzo, sulla piazza Mercato in Napoli, con l'esacrando delitto, del quale egli stesso dovrà confessarsi reo, ha decretati altri sei secoli di servaggio all'Italia!

Invece l'arte, che non discende dalla volontà dei tiranni e dalle turpitudini degli uomini pravi, ma dall'anima infiammata e dal pensiero potente dei geni, raggiungerà fra breve la sua meta, ed il Risorgimento porrà il suo segno di protesta e di rivendicazione sul basamento gotico del campanile di S. Chiara in Napoli, nuova capitale del Sud.

4. Il Rinascimento.

È venuta l'ora anche per l'arte.

Dalle cattedrali di Siena e di Orvieto, e dall'esterno di S. Maria del Fiore, giunge una voce a Firenze. È una voce riflessa

partita dal vecchio S. Miniato e dalle antiche cattedrale romani-
che. I geni l'ascoltano.

E sull'alba del quattrocento a questa voce Donatello e Brunellesco accorrono a Roma sui ruderi dell'arte madre. Questa li avvince e li ispira.

Così gli artefici dello stile unico nazionale attingono coraggio dalle vecchie cose, e, mentre Donatello apre la via all'arte già preannunziata da Nicola Pisano, Brunellesco, tornato a Firenze, trasforma in breve i pilastri poligonali e gli archi ogivi di S. Croce nelle colonne e negli archivolti di S. Lorenzo, a traverso l'Ospe-
dale degl'Innocenti.

Lo stile nazionale, il Rinascimento è formato. Esso durerà sempre sotto le vesti colle quali nei secoli sarà rivestito dalle varie generazioni future, fino a quando durerà la nuova civiltà, perchè esso è l'arte di questa.

E questa nuova civiltà si renderà sempre palese a traverso l'anima italiana, qua con la fulgida figura di Leonardo che predice la conquista del dominio dell'aria, colà con Cristoforo Colombo che corre sui mari alla scoperta di nuove vie e di nuovi continenti; ora con Michelangelo, ora con Raffaello!

Già Leon Battista Alberti, spinto dai voleri di Nicolò V ha dato le grandi linee della nuova Roma, e l'arte ha demolito l'ultimo diaframma fra il Nord ed il Sud. Oramai non v'ha più differenza di stile fra le due regioni estreme d'Italia; l'idioma avanza solenne; Tasso fonda la poesia epica italiana e canta:

“ Deh, fate un corpo sol di membri amici;

“ Fate un capo che gli altri indirizzi e freni;

“ Date ad un sol lo scettro e la possanza,

“ E sostenga di re vece e sembianza.

Pure, fra i contrasti che si agitano nell'anima dei maggiori uomini del Rinascimento, non vi è ancora alcuno che possa sostenere *vece* e *sembianza* di re e che possa assumere la veste di capo per indirizzare e frenare!

Non vi sono uomini adatti da un lato; dall'altro le genti, ancora asservite, non possono darsi alla scelta. I tempi non sono ancora maturi.

Tuttavia un bel momento Giulio II si pone in testa di cacciare dall'Italia i Francesi, e vi riesce con pochi mezzi. Ma non si tratta che di un fuoco di paglia.

Ed il poeta sorrentino scrive ad Ettore del Contrari che

l'Italia per moltissime ragioni sta prima della Francia, che essa è meglio garantita perchè si trova fra due golfi e che da un lato le Alpi “ la serrano a guisa di fortissima muraglia „ i passi alpestri e difficili della quale non consentirebbero agli stranieri di entrare se l'Italia stessa “ non aprisse e spianasse loro le strade „. Ed è forse per questo che il genio gli detta l'incitamento a fare “ un corpo sol di membri amici „ ed a dare “ ad un sol lo scettro e la possanza „, pur esprimendolo per bocca del *solitario Ptero* innanzi ai guerrieri di tutte le nazioni per la liberazione del Luogo Santo?!

Invano: i tempi non sono ancora maturi. Il fato non vuole che l'Italia sia resa una dalla volontà o dall'ambizione di un singolo: l'unificazione materiale della nazione deve essere conseguita a traverso il volere di tutto il suo popolo conscio! L'esperienza dimostrò che la volontà del solo Federico II non era sufficiente.

Ed occorrerà ancora del tempo fino a che non intervenga il gran fatto nuovo, per il quale il popolo italiano acquisterà la piena coscienza del suo diritto e si porrà all'opera per raggiungere finalmente la meta.

Ed intanto l'arte si pone in benevola attesa.

5. Il Barocco.

Siamo pervenuti così allo stadio del Barocco, e con questo c'imbattiamo in un periodo di stasi nel processo dell'unificazione nazionale, come un periodo di riposo nell'attesa.

Nel popolo italiano intanto il germe dell'ideale nazionale non si distrugge; e sembra distrarsi in diversivi, mentre l'uomo adorna di fronzoli, a volta graziosi, a volta goffi, la lingua e l'arte.

Ma nè il Barocco si affaccia e si estende senza posarsi sul Rinascimento, nè la lingua impiega frasi pompose senza risuonare dolce e melodica, come uscì da quelli che la formarono.

Il Barocco iniziale, dunque, segna un momento voluto dalla storia, non dal capriccio, come può dirsi in parte del Rococò. Ecco la differenza fra i due stili dei quali il primo fu voluto dal momento storico dell'attesa, trasceso poi nei capricci del secondo!

E pure in quest'attesa il genio italico lancia nel mondo esteriore la fiamma vivida della sua forza sublime, mostrando ch'èso è potente fino al punto di dar vita a chi sarà atto ad

indagar nei misteri d'oltreterra, ed a scoprire il vero moto degli astri, nello spirito eccelso di Galileo Galilei!

E questo genio mostra di scuotersi non tollerando che l'uomo ancora si trastulli, facendo esclamare al Da Foliciaia

“Dov'è Italia il tuo braccio? A che ti servi
“Tu dell'altrui?.....

E v'è parimenti un momento dell'arte, nel quale col Rococò l'anima dell'uomo mostra la sua impazienza, quasi ad esprimere un prepotente bisogno di libertà!

Di guisa che questo stile, pur disceso dal capriccio, non può dirsi addirittura non voluto dalla storia. Ma il capriccio vi è senza dubbio, perchè il momento della grande azione non è ancora giunto. Perciò i moderatori intervengono, imponendo tranquillità nell'attesa.

Vanvitelli, già preannunziato qua e là, tempera i bollori, e riconduce l'arte alle leciti libertà ed ai leciti diversivi. E, mentre Goldoni ricama fra i ricami di Venezia, Alfieri canta e predice:

“Giorno verrà, tornerà il giorno, in cui
“Redivivi ormai gl'Itali staranno
“In campo audaci.....

E poi le pallide ombre dell'arte antica gradualmente vanno apparendo e prendendo forme concrete in fondo alla lunghissima via, precedute dalla terribile figura della Rivoluzione!

6. Il Neoclassico.

Siamo per giungere.

Ancora una lotta atroce, durante la quale l'ultimo Luigi e l'infelice Maria Antonietta pagheranno col martirio sul patibolo il loro contributo al progresso dell'umanità, e l'uomo sarà di là dall'ultimo ostacolo, nella piena coscienza dei suoi diritti!

E mentre il genio italico dà ancora alla civiltà nuova un nuovo e potente elemento, e dal cervello di Volta scocca la scintilla che darà la novella forza conquistatrice del mondo, atta a trasportare in un baleno la espressione del pensiero umano da un capo all'altro della terra, in Italia, l'uomo si rattrova come fra gli edifici ammonitori dell'antica Madre Roma.

Sembra ora che l'arte del Rinascimento abbia smesse le vesti

allegre dei divertimenti, indossate all'epoca del Barocco, per riprendere l'antico abito di guerra, innanzi alla grande azione che i popoli dell'antica razza classica, figli di Atene e di Roma, dovranno compiere fra breve per la conquistata coscienza dei propri diritti.

Ed appena che dall'alto della sua Acropoli luminosa, Atene, aiutata dal sangue italico, può agitare il vessillo vittorioso della propria indipendenza e del riscatto dal secolare servaggio, in Italia il popolo, fra le espressioni del freddo ed austero neoclassico, a Torino, a Milano, a Genova, a Napoli, a Palermo, ascolta la bella canzone del grande ed infelice poeta :

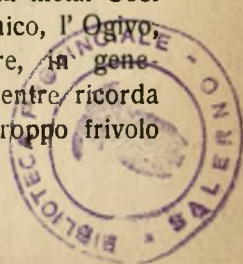
“ O patria mia, vedo le mura e gli archi
“ E le colonne e i simulacri e l' erme
“ Torri degli avi nostri.....

Allora questo popolo eroe e grande raccoglie il guanto, ed a traverso il sacrificio dei suoi numerosi martiri concede che la storia muova finalmente verso la grande meta, preannunziata dall'idioma e dall'arte, e che l'Italia si assida finalmente gloriosa sul Campidoglio venerando, in provvisorio riposo, dopo il lungo cammino iniziato nove secoli prima, dalle pianure piemontesi e lombarde e dalle nostre terre del Sud verso Roma immortale !

7. L' Ecclletismo.

E quando la storia ha raggiunta questa meta, pare che l'arte poi vada cercando, dopo la lotta, un abito adatto da indossare.

Siamo alla sosta, dopo la prima gesta, con la quale la storia ha aperta l'azione per la conquista di un posto nel mondo alla nuova grande Nazione Italia. E mentre la civiltà italica dà all'umanità un nuovo mezzo potente col campo rotante di Galileo Ferraris, nella sosta l'arte apre i vecchi armadi e ne trae fuori tutto il vestiario usato nel lungo cammino. Indossa qua una veste, là un'altra. Il pensiero umano qui si rivolge al ricordo dei tempi della Rinascenza, quando le genti italiche formarono i primi nuclei del nuovo popolo, per avviarsi verso la meta. Così l'arte indossa le belle vesti di quei tempi : il Romanico, l'Ogivo, il Rinascimento, tutte le vesti sono buone, mentre, in generale, non si ha stima per il Barocco. Questo, mentre ricorda il triste momento dell'impaziente attesa, sembra troppo frivolo



per l'uomo uscito allora allora dai primi episodi della grande azione. L'arte appare ammirabile sotto le vesti antiche, e l'uomo impara a guardarla con ossequio e rispetto in quegli abiti e dispregia il Barocco che non la rispettò parimenti.

E poichè l'arte italiana è l'arte di tutta la civiltà contemporanea, tutti i paesi della terra la seguono in questa evoluzione, come l'avevano seguita per l'innanzi, abbandonando il sontuoso Gotico per il Rinascimento; e, se abbandonarono anche il Rinascimento per il Barocco, ed il Barocco per il Neoclassico, lasceranno pure il Neoclassico per l'Ecclerismo!

I critici in maggioranza attribuiscono le ragioni dell'Ecclerismo a mancanza di facoltà creativa. Oh, diamine! In tutto il mondo poi vien meno la facoltà di creare?!

Perchè da per tutto l'arte si manifesta con l'Ecclerismo; e, se esso realmente discendesse da impossibilità di inventare, per lo meno qualcuno, fra tanta gente sparsa pel mondo, metterebbe fuori qualche novità! Egli è che i critici vogliono del nuovo quando l'arte non lo vuole! E intanto fanno male, perchè han messa su la teorica inesatta che l'arte può seguire la volontà dell'uomo, la qual cosa ha portato al futurismo ed al cubismo! L'arte invece segue la storia tanto nel processo di formazione che in quello della evoluzione, ed abbiamo visto che il Barocco ed anche il Rococò rispecchiano un momento storico nella vita dell'arte. I geni non nascono se l'arte e la storia non lo vogliono.

Ed anche l'Ecclerismo è stato imposto dalla storia, perchè esso dopo la reazione del Neoclassico rappresentò il momento in cui quasi con senso di nostalgia si riaffacciò al pensiero umano il ricordo del passato luminoso.

9. Il Contemporaneo.

Tuttavia i tempi cambiano, e l'arte, pur vagando per il vasto campo chiuso dell'Ecclerismo, sente il bisogno di trovare una veste nuova.

“ Tutta di verde mi voglio vestire „

canta il poeta dei tempi d'oggi.

E si; è bello l'antico, ma la vita sta nel moto; e nella nuova primavera l'arte vuol muoversi e non vuol rimaner chiusa in quel campo. Ma, pur riuscendo ad uscirne, non dimentica mai l'antica forma.

Intanto ancora nel nome di un italiano la civiltà muove un altro gran passo, portando a traverso l'etere cosmico la forza uscita dalla scintilla di Volta. Ed in questo momento l'arte si adorerà a nuovo; si coprirà di nuove foglie e di nuovi fiori; preferirà nuovi ninnoli e nuovi gioielli; coprirà con colori smaglianti i nuovi quadri: darà espressione di forza e di solennità alle sue sculture; ma di sotto resterà sempre l'antica figura dalle venuste forme, perchè queste sono le forme dell'arte della civiltà nuova discese dall'antica, mentre l'uomo e la storia procedono inesorabili al completamento della conquista, nella guerra ultima più atroce e sanguinosa che la storia stessa ricordi.

Segue a questa un momento di grave disordine. Lo sforzo sostenuto è stato immane: le genti sono stanche, e l'anima ed il pensiero degli uomini han bisogno di grande riposo, affinchè nel frattempo l'aria diventi pura e respirabile, e perchè si ripulisca dal fumo accecante uscito dalle bocche dei cannoni e si liberi dai tremendi gas mortiferi! L'uomo ha bisogno di rimettersi in ordine, e non può in questa faccenda non aver presente il passato.

Già in precedenza era sorto il dolce stile floreale, come era nato il Barocco, sull'ossatura italica. E il floreale era bello e sarebbe divenuto migliore.

Ma gli incontentabili vogliono di più. Spinti dai critici dell'Eccletismo, credono di potere essi stessi creare; e di fatti creano, ma creano delle brutture. Tuttavia non ne sono responsabili: anche questo è voluto dalla storia.

Così il futurismo ed il cubismo si affacciano a rappresentare nella storia dell'arte un momento di grave disordine e di esagerati desiderj i quali non possono essere appagati dall'arte, come la storia non può appagar quelli che vogliono una rivoluzione che dovrebbe cancellare dal vocabolario la parola " patria „ scritta con caratteri indelebili di oro e di sangue, con lunghe fatiche e con immenso sudore, ed uscita dall'anima infiammata dei geni e dalle torture del pensiero degli uomini!

Occorrerà quindi del tempo perchè ritorni l'equilibrio: auguriamoci che questo tempo sia breve.

E quando la pace sarà veramente tornata, allora soltanto l'arte della civiltà nostra, potrà vedere innanzi a sè la via sgombra per continuare la sua marcia di evoluzione, perchè quella di formazione è finita da secoli, e raggiunse la sua meta colle conquiste del Rinascimento.

Ed appunto perchè trattasi di marcia di evoluzione e non di formazione, non possiamo aver fiducia che l'uomo possa, colla

sua volontà, trovare un' arte che addirittura sia nuova. E soltanto egli sarà aiutato nella ricerca di un nuovo stile dalla conquista delle strutture del cemento armato, le quali tuttavia non potranno mai modificare profondamente le forme conquistate dall' arte nel periodo di formazione. Così l' uomo di genio oggi non potrà dare che uno stile nuovo, non un arte nuova: vale a dire egli potrà trovare una veste alla moda, ma non potrà trasfigurare le forme fondamentali dell' arte voluta dalla sua civiltà.

Se ogni civiltà nella storia, dall' Assira alla Babilonese, dall' Egizia all' Araba, dalla Greca alla Romana, ha avuta la sua arte, nella civiltà attuale non possiamo avere che l' arte che si è formata con questa civiltà! Essa potrà rivestirsi con nuove vesti, adatte alla moda dei tempi, ma la parte fondamentale non cambierà mai, fino a che vivrà la civiltà che l' ha formata.

Il substrato quindi. l' ossatura, la parte organica cioè, dell' arte moderna logicamente non può essere che quella che fu, e le nuove vesti non potranno modellarsi se non sulle forme composte a traverso la storia. E il Romanico, l' Ogivo, il Rinascimento si riaffacceranno soltanto rivestiti a nuovo e alla moda, come sorse il Barocco. Anche questo fornirà agli artisti spunti nuovi e geniali trovate. Passato l' esagerato apprezzamento dei pedanti educati alla scuola del Neoclassico, necessario nel momento della reazione, già l' uomo equilibrato comincia a riconoscerne i meriti e ad apprezzarne le spigliatezze eleganti, come appare soffusa di leggiadria la parrucca candida sul viso soave di donna giovane!

Dopo tutto il Barocco non fu che una nuova veste che il genio dell' uomo regalò all' arte del Rinascimento. Ma questa veste cominciò a cucirla un sarto immortale: Michelangelo!

Sappiamo dalla storia la lunga vita vissuta dalle antiche civiltà. E la civiltà contemporanea che si è andata formando con un lavoro interminabile di secoli e che completò la sua marcia di formazione appena quattro secoli or sono, ora dovrà vivere anch' essa la sua vita, che sarà tanto più lunga quanto più aspri e più intensi sono stati i contrasti nella lotta per l' avvento di essa. Perciò è vano sperare di trovare un' arte nuova, la quale dovrebbe manifestarsi coll' avvento di una civiltà nuova rispetto all' attuale, che non è vecchia affatto. Nè la storia che non ha voluta la rivoluzione nei momenti più gravi dopo l' atroce flagello, predice fatti così gravi da decretare la morte di questa che ha ancora molta via innanzi a sè.

Ed in avvenire, fino a che vivrà la civiltà odierna, formatasi

a traverso la grande fatica italica, perchè l'arte sia bella, qualunque veste si cerchi e si trovi, occorrerà che questa non guasti o nasconda la forma venusta della sorridente avola e della forte madre, Ellade e Roma!

IV.

L'EVOLUZIONE LATINA

1. Una necessaria premessa.

Il contenuto dei due precedenti capitoli, perchè d'interesse troppo esteso, può esser sembrato a prima vista non interamente adatto al programma di un " Archivio Storico „ chiuso nei ristretti limiti di una sola provincia.

Tuttavia, poichè questo lavoro si occupa di storia dell'arte e poichè la vita dell'arte non si esplica soltanto nei limiti di una provincia, ma si estende anche oltre una intera regione, egli è chiaro che la stessa materia abbia imposto innanzi tutto di uscire da questi limiti.

D'altra parte, considerando che l'argomento trattato investe le origini e le vicende della civiltà di tutto un popolo, è evidente che, nell'occuparmene, io sia dovuto uscire anche dai limiti della regione, per giudicarne l'opera concomitante, in rapporto a quella di altre regioni che presero parte alla rinascita delle arti italiche, nel processo creatore e formatore di questa civiltà, ed abbia dovuto estendere il mio studio, sommariamente e con una corsa rapida, alle principali vicende alle quali arte e civiltà furono esposte nel corso dei secoli, fino a noi.

E, per conseguenza, avuto riguardo che la città di Salerno, come capitale del Mezzogiorno d'Italia in quell'epoca, fu a capo di tutta la regione sulla quale si iniziò la rinascenza italica nel Sud, è logico che questo mio lavoro, anche se esorbita dai limiti del territorio, debba trovar posto adatto nell' " Archivio storico „ di quella provincia della quale questa città oggi è capoluogo.

Così parimenti, se in questo capitolo io esporrò qualche cosa che interessa il periodo preparatorio degli elementi sui quali l'arte risorse, estendendo l'esame a luoghi fuori di questa provincia, si comprenderà di leggieri che io debba farlo per dire come l'arte delle varie regioni che presero parte alla rinascita sorse dall'antica, ed in qual modo se ne manifestò il lavoro in ciascuna di esse.

Ed anche questa parte dell'argomento trova posto adatto

nell'Archivio Storico della provincia di Salerno, perchè questa città, come importante colonia romana prima, poi come la più forte città marittima del famoso ducato di Benevento, ed infine come capitale di quel potente principato longombardo che Guaimario portò a tale splendore, da renderla più doviziosa di Roma, prese parte non trascurabile allo svolgimento della vita dell'arte nel periodo della evoluzione latina, a traverso il quale vennero preparandosi gli elementi, sui quali si iniziò la rinascenza nell'Italia Meridionale.

2. L' opera del Cristianesimo.

Quando, dopo l'editto di Milano, i seguaci della nuova fede poterono erigere i loro templi, di questi essi già avevano determinati gli elementi fondamentali nelle catacombe. E nell'antica basilica pagana che già aveva suggerito ai cristiani l'adattamento della grotta di Sutri, originaria cava di pietre, essi trovarono nell'edificio della civiltà che declinava quello che più facilmente si adattava ai bisogni del loro programma. Soppressa, quindi, nella basilica pagana una delle due tribune estreme, in sostituzione della quale posero gl'ingressi principali alle nuove chiese, essi trovarono nell'altra il luogo del cubicolo delle catacombe, per il posto del vescovo e degli anziani che dovevano presiedere alle funzioni: nell'aula e nei laterali trovarono l'ambiente vasto per le adunanze dove si raccoglievano i fedeli. Così parimenti, nell'antico carcere sottostante alla tribuna dell'edificio pagano, rinvennero il luogo adatto per la cripta nella quale disporre il sarcofago col corpo del Martire o Confessore.

In origine, nelle catacombe, questo sarcofago era posto nello stesso ambiente delle funzioni, e, sulla tavola piana che lo copriva, si compiva il rito della cena col pane e col vino, istituito da Gesù in sostituzione del nauseante sacrificio pagano svolto collo sgozzamento, coll'arrostimento e coi pasti delle carni delle vittime. Ma, nei periodi di tregua fra le persecuzioni, le adunanze si tenevano anche in qualche casa privata, situata sulla verticale di una catacomba dove era il sarcofago. Di qui l'origine della cripta o confessione, che trovò luogo idoneo nel carcere sotterraneo delle basiliche pagane, sottoposto all'area semicircolare, sede del tribunale.

Sulla basilica pagana si eresse dunque la basilica cristiana, colla soppressione di una delle tribune.

Non sappiamo con sicurezza se l'edificio pagano fosse ipetro,

vale a dire se in esso il largo spazio centrale fosse privo di copertura. Comunque sia, nelle chiese cristiane occorse che questo fosse chiuso al di sopra, affinché i fedeli che vi si raccoglievano in massa compatta anche in tempo di pioggia, cosa che non avveniva nelle basiliche pagane, vi fossero al coperto. Si adibirono per questo scopo i tetti a cavalletto, ossia sorretti da armature in legno, delle quali i varii pezzi erano collegati in modo da non produrre spinte orizzontali contro i muri di appoggio.

Alla navata centrale, in proporzione della rilevante ampiezza, si assegnò un'altezza assai più grande di quella stabilita per le navette laterali, facendo in modo che nei muri preminenti al di sopra di queste ultime, trovasse posto un adeguato numero di finestre per illuminarne l'interno.

Ed avvenne allora che, per reggere la copertura della navata centrale, occorse assegnare ai muri di questa un'altezza di certo rilievo, mentre questi muri venivano elevati sulle colonne, o appoggiandoli direttamente sugli arcotravi, oppure scaricandoveli mediante archi direttamente voltati sulle colonne stesse, mezzo quest'ultimo già trovato dai romani, come vedremo, e poi largamente usato dai Cristiani. Il fronte esterno dei templi risultò limitato dalla linea seguita dalle falde del tetto e dai muri verticali, assumendo una speciale sagoma che fu detta basilicale.

La basilica cristiana, così formata nei suoi primordi, venne poi mano mano modificandosi ed ampliandosi.

Innanzitutto coll'incremento rapido del numero dei credenti aumentò la solennità delle funzioni, alle quali gradualmente vennero ad assistere principi e dignitari. Da ciò sorse il bisogno della nave della crociera o transetto, elemento che mancò nei primi tempi, con la conseguente apparizione dell'arco trionfale, mentre per l'aumento del numero degli officianti veniva allungato l'abside colla creazione del coro. Così col tempo furono aggiunte anche le absidi laterali, in corrispondenza delle navette.

I rigori della nuova fede, appena questa assunse notevole importanza, non consentirono che nelle chiese entrassero coloro che erano in penitenza, i lebbrosi ed i mendicanti.

D'altra parte quei rigori non vollero che costoro fossero addirittura dei reietti, ed allora sorse il bisogno dell'atrio, formato da un quadrilatero recinto nei lati da un portico per tenere al coperto coloro che non erano ammessi nel tempio. Gli stessi rigori imposero la separazione degli uomini dalle donne, e le maritate dalle nubili, d'onde l'aggiunzione dei matronei disposti nel piano

superiore delle navi laterali, ed aperti con archi verso la nave centrale.

In prosieguo, quando i rigori si attenuarono e finì la lebbra, l'atrio sparì o fu ridotto al solo lato aderente alla chiesa, denominato *nartece*; oppure, dove fu conservato nella erezione delle nuove basiliche, servì per una degna separazione fra l'interno del tempio e le vie pubbliche adiacenti, e per seppellirvi personaggi più ragguardevoli in giro, meno ragguardevoli al centro sullo spazio scoperto. Del pari furono soppressi i matronei, che risorsero poi, come vedremo, per bisogno di statica, in Lombardia.

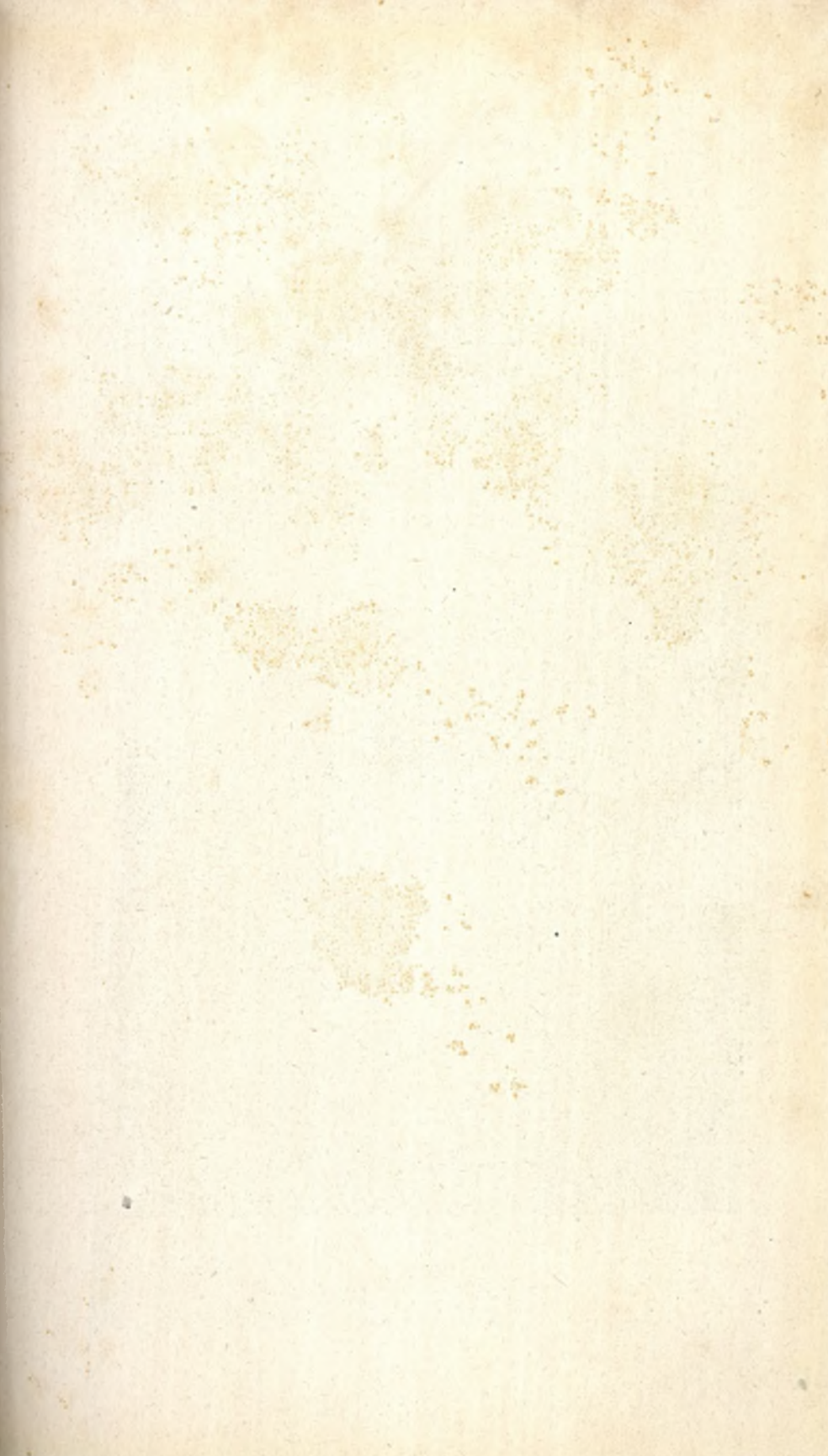
Così, dalla sua forma originaria, la basilica cristiana si ampliò e si evolse a traverso il periodo dell'evoluzione latina, e si riprodusse, dove interamente, dove in parte, negli edifici che si eressero all'inizio della rinascenza nel secolo XI. Così furono costruite le prime basiliche dei tempi nuovi, dopo che la formazione dei due nuclei iniziali della gente italica, chiudendo il varco delle Alpi e la via a Saraceni e Greci, eliminò il pericolo di nuovi secoli di oscurità e di barbarie.

Sorsero allora in Toscana il Vecchio S. Miniato, e, sul terreno di questi nuclei, la cattedrale di Salerno ed il S. Angelo in Formis presso Capua, nel Sud, e la basilica ambrosiana ed il S. Michele di Pavia nel Nord, oltre agli altri numerosi templi, dei quali ho nominato soltanto i prototipi. Ed ebbero l'atrio completo il S. Ambrogio ed il duomo di Salerno, e S. Angelo in Formis il solo nartece; il S. Ambrogio ed il S. Michele ebbero anche i matronei, e ne vedremo il perchè.

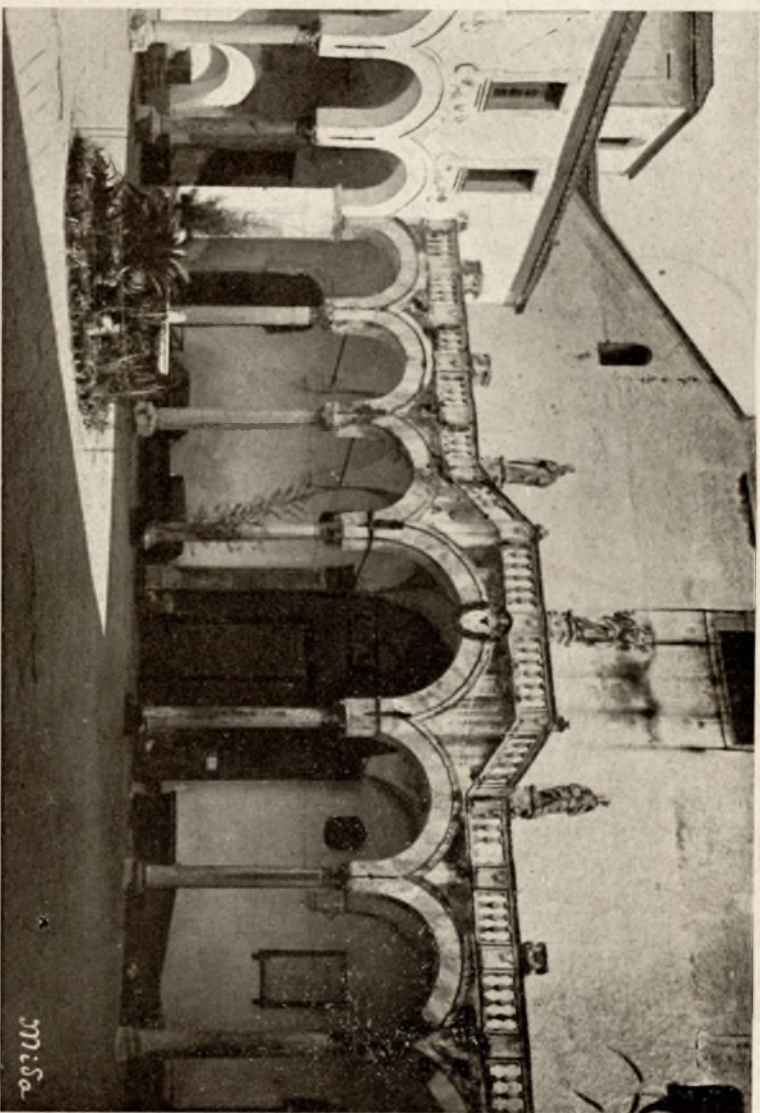
In questi nuovi templi della cristianità, informati alle antiche basiliche cristiane di Roma, trovarono posto gli elementi conquistati a traverso il processo evolutivo dei secoli precedenti, nell'arco circolare rialzato nel Sud, e nel pilastro a fascio nel Nord.

3. L'arco circolare rialzato.

Nel mio studio pubblicato in quest'Archivio, sulle origini dell'architettura nell'Italia Meridionale e sui mosaici della Cattedrale di Salerno, mi intrattenni con uno sguardo sommario intorno alla conquista dell'Arco circolare rialzato. Credo utile dirne qualche cosa anche qui, sia perchè ho in animo di dimostrarne con elementi tangibili la vera origine, cosa alla quale non potei attendere in quel mio primo lavoro, sia perchè l'argomento di questa origine è di per sè stesso di una certa importanza, dato che molti studiosi trovano nell'arco rialzato un elemento disceso da



ORIGINE DELL'ARCO CIRCOLARE RALZATO

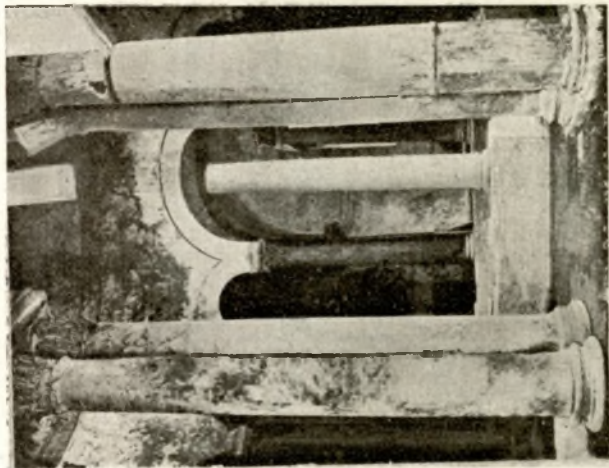


Fot. M. de Angelis

..... l'arco di Salerno sembra fatto a posta per provare che l'arco circolare rialzato è nato da noi spontaneamente, per un bi-

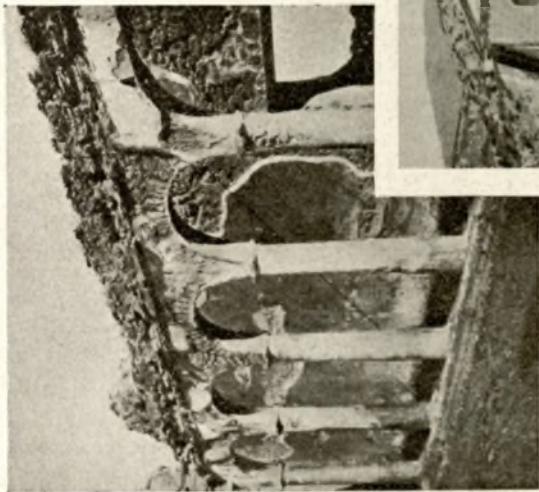
ORIGINE DELL' ARCO CIRCOLARE RIALZATO

NOCERA (SALERNO) - S. M. MAGGIORE

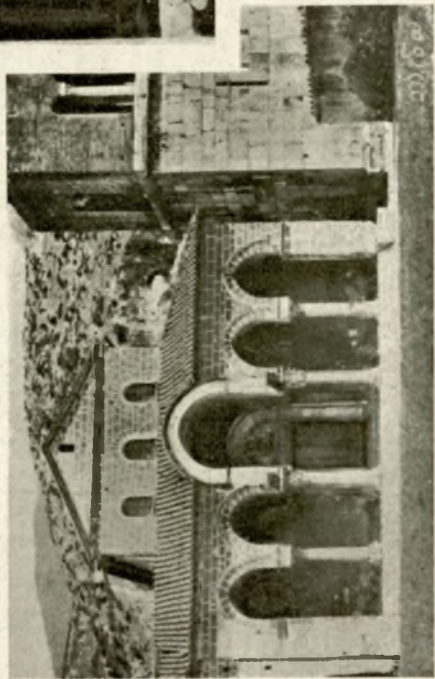


Fot. M. de Angelis

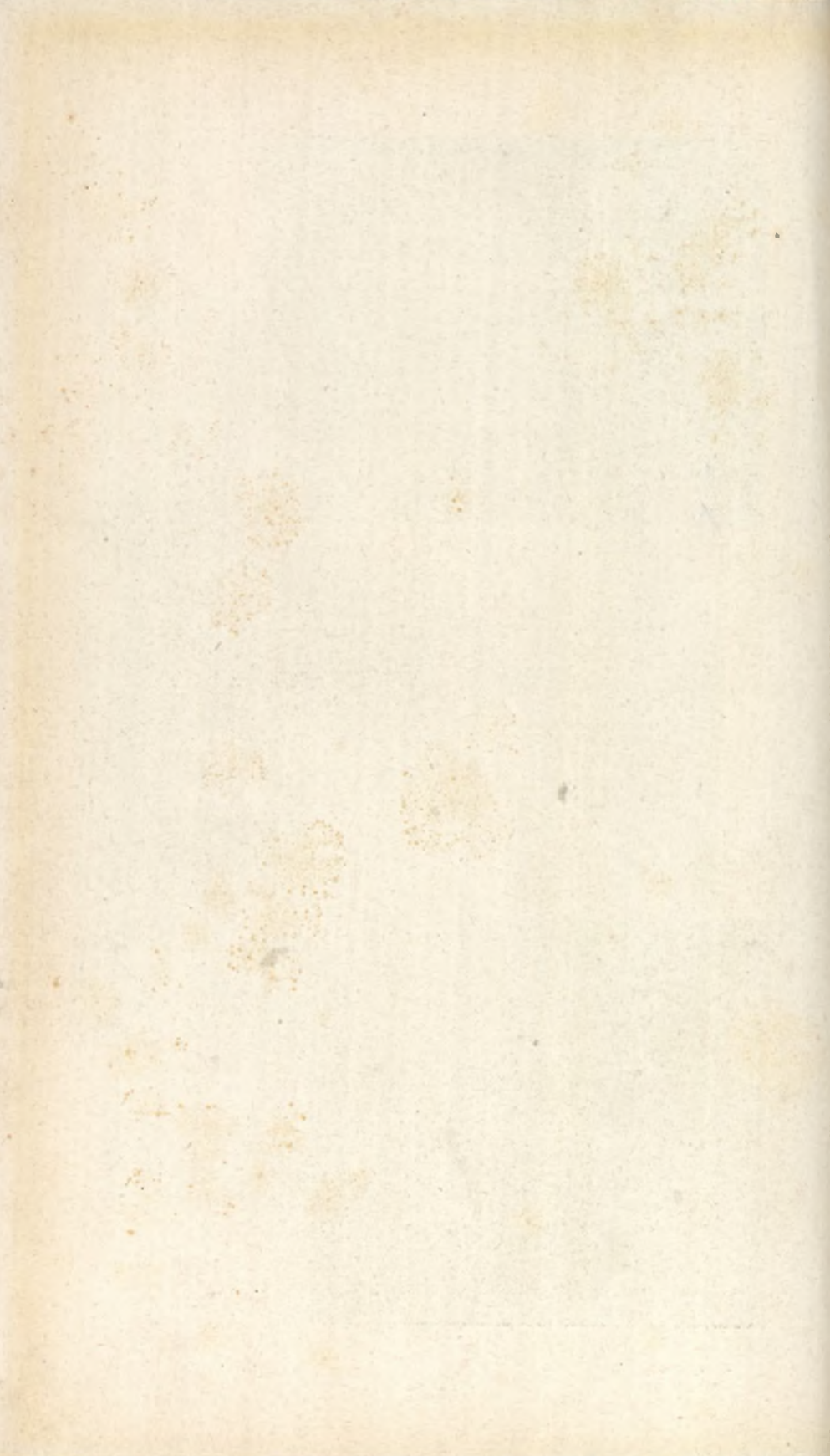
Invece quest'arco è un elemento derivato direttamente sul posto dall' arco circolare romano, ... (pag. 56).



POMPEI - Casa delle mozzette di argento.



NARTECE DI S. ANGELO IN FORMIS (CAPUA)



Bisanzio a prova dell'esistenza dello influsso bizantino nelle opere dell'Italia Meridionale erette nel secolo XI.

Invece quest' arco è un elemento derivato direttamente sul posto dall' arco circolare romano, a traverso un regolare processo evolutivo.

Nel suddetto studio accennai che questo speciale arco sorse dal bisogno di risolvere il problema della possibilità di portare ad una stessa linea orizzontale di sommità la cima di archi impostati su colonne distribuite a distanze non eguali fra loro, oppure aventi differente altezza, e, per conseguenza, di spingere la cima dell' arco ad un' altezza maggiore di quella che poteva consentire l' arco circolare, avente il diametro sulla linea di sommità dei sostegni.

Quindi è che qui, per dimostrare la verità di queste assertive, non ho che da additarla nei fatti che si possono riscontrare in un edificio, costruito nell' epoca, a traverso il quale si rileveranno le ragioni vere per le quali fu inventato l' arco circolare rialzato.

Ma devo innanzi tutto premettere che nell' Italia Meridionale già si conosceva questa particolare disposizione di struttura, prima che i Cristiani avessero fatto grande uso dell' arco circolare applicato direttamente alle colonne; e ciò io dico affinchè ne sia ritenuta nostra, fin dalla origine, la invenzione.

E che l' arco voltato direttamente sulle colonne si conoscesse già nell' Italia Meridionale, è dimostrato alla evidenza dagli archi della " Casa delle nozze di argento „ negli scavi di Pompei. Per conseguenza, almeno due secoli prima che fosse fondata Costantinopoli, era già noto in Italia il motivo dell' applicazione dell' arco sulle colonne, ed a Costantinopoli non fu portato che da Roma.

Ancora. Uno dei più antichi monumenti cristiani in Italia è, senza dubbio, il Battistero di S. Maria Maggiore di Nocera presso Salerno del IV-V secolo. Ora osservando ciò che avviene in questo edificio fra l' arco centrale innanzi all' abside ed i laterali, il primo più alto, gli altri più bassi, in dipendenza della differente distanza fra le colonne di sostegno, noi in questa struttura non solo rileviamo che, proprio mentre si andava fondando Costantinopoli, si conosceva da noi l' arco voltato sulle colonne, ma ancora troviamo una struttura specifica che certamente dovette suggerire all' architetto la invenzione dell' arco circolare rialzato.

Esaminiamo ora, ciò che accade nell' atrio della cattedrale di Salerno, eretto nella seconda metà del secolo XI. Il nartece di quest' atrio presenta delle interessanti particolarità

che a prima vista non appaiono, ma che balzano evidenti a chi vi si sofferma per un esame anche non troppo accurato.

Misurandovi la distanza interassiale fra le colonne del nartece, questa mentre per l'arco centrale risulta di metri 4,97, per i tre archi a destra varia da metri 3,88 a metri 3,67, ed a sinistra da metri 3,38 a metri 3,15.

Le arcate laterali hanno dunque una larghezza che varia da un minimo di metri 3,15 ad un massimo di metri 3,88, con una differenza di centimetri 73.

Ciò importerebbe che gli archi svolti sulle corrispondenti campate risulterebbero il secondo più alto del primo di poco meno di centimetri 40. Eppure, malgrado ciò, escluso l'arco centrale, le arcate raggiungono tutta la medesima altezza con la loro cima.

Quindi è che, ad occhio e senza bisogno di misura, noi osserviamo in questo nartece di Salerno che, mentre il laterale a destra dell'arco centrale ha la forma precisa dell'arco circolare semplice, tutti gli altri invece, dove più dove meno, presentano un certo rialzo. E precisamente, riferendoci alle distanze delle rispettive colonne, noi troviamo che l'arco è maggiormente rialzato dove questa è minima (m. 3,15), e l'arco non ha rialzo alcuno dove essa è massima (m. 3,88).

Dunque una delle ragioni che condussero alla invenzione dell'arco rialzato fu quella di portare la cima degli archi ad una stessa linea orizzontale di sommità, disponendo di colonne distribuite a distanze variabili.

L'arco centrale è più alto degli altri sei, perchè esso dovette lasciare allo scoperto la lunetta e l'archivolto sulla porta. In quest'arco già la distanza fra le colonne di sostegno (m. 4,97) avrebbe consentita una maggiore altezza sugli altri sei, come fu fatto nel battistero di Nocera; e precisamente tale maggiore altezza sarebbe stata di centimetri cinquanta. Tuttavia questa non poteva esser sufficiente per mantenere scoperto l'archivolto sulla porta. Si rimediò al maggior bisogno col dare all'arco quel rialzo che si nota anche ad occhio.

Un'altra ragione dunque che portò allo speciale arco in esame fu determinato dalla necessità di raggiungere colla sommità di esso un'altezza maggiore di quella che potevano consentire lo sviluppo dell'arco semplice e la distanza obbligata fra le colonne.

Non è così?! Ebbene guardate l'arco centrale del nartece ogivo di S. Angelo in Formis nella Tavola XV e poi ditemi se anche l'arco ogivo rialzato è venuto da Bisanzio, oppure è sorto per il bisogno che ho sopra indicato in quella struttura.

Andiamo avanti. Nel narcece dell'atrio di Salerno le colonne differiscono insensibilmente per l'altezza. Ma nei bracci laterali (vedi i due ultimi archi a sinistra) le colonne sono assai più basse. Eppure anche su questi lati la cima degli archi perviene alla stessa linea di sommità degli altri che sono sul lato del narcece: di qui il rialzo ancora più sensibile.

E poichè nel pilastro angolare contiguo fu possibile portare il piano di imposta all'altezza giusta per svolgervi l'arco circolare semplice, si ha presso questo pilastro il fenomeno dell'arco zoppo rialzato sulla colonna, non rialzato sul pilastro. Terza ragione dell'invenzione: necessità di portare la cima degli archi ad unica linea orizzontale di sommità disponendo di piedritti e colonne di altezza variabile.

Dopo ciò non è necessario dire altro per affermare che l'arco rialzato non può esser prova d'influsso orientale: l'atrio di Salerno sembra fatto a posta per provare che esso è nato da noi spontaneamente, per un bisogno.

Che esso poi possa essere stato inventato spontaneamente anche a Costantinopoli nessuno lo contrasta, perchè esso è nato dall'arte madre comune.

Le prime basiliche cristiane del Sud, servendosi degli elementi architettonici avuti nel paganesimo dall'arte di Roma, sorsero come quelle dell'Alma Città. Nei sette secoli, fra il riconoscimento ufficiale del Cristianesimo e l'inizio della Rinascenza, le distruzioni vandaliche dei barbari, la stessa azione nefasta del tempo, l'irrequietezza della mano dell'uomo e l'accavallarsi di vicende varie e dannose, costrinsero le genti a demolire ed a ricostruire più volte gli edifici. In queste circostanze gli antichi materiali erano alterati dai maneggiamenti, mentre venivano qua e là confusi e dispersi.

Nel processo di queste ricostruzioni e reimpiego dei materiali primitivi si pervenne al caratteristico arco circolare rialzato che fu poi usato in forma definitiva in alcune ricostruzioni del secolo XI, e più ancora nel secolo XII, quando venne associato all'elemento siculo.

Questa è la origine degli archi a forte rialzo nelle navate di alcune chiese, come si osserva nel S. Giovanni in Toro di Ravello.

Perchè questo motivo, mentre dava allo insieme un certo carattere di slancio verticale, nello stesso tempo, riducendo il volume delle fabbriche nei muri elevati sulle colonne, alleggeriva in certo modo il carico gravante su queste.

Ma in quei tempi però fu pure usato l'arco circolare sem-

plice. Così, per esempio, mentre nella chiesa di S. Giovanni in Toro di Ravello il nuovo arco entrò a far parte di quelle strutture, in quella invece di S. Angelo in Formis, di Taranto e di Otranto (Taranto e Otranto assai più vicine all'Oriente) rimase l'arco circolare semplice. La cattedrale di Salerno, per quanto si riferisce alla chiesa, potette avere, come l'atrio, archi semplici e rialzati insieme. Allo stato attuale, essendo stata trasformata l'antica opera, possiamo dire soltanto che essa ebbe certamente degli archi circolari semplici, giusta quanto si può intravedere da un brano della primitiva struttura della navetta sinistra, messa allo scoperto dallo scrivente or non è guari (28 Aprile 1925), e riprodotto nella Tav. XXI.

Queste cose stanno a dimostrare viepiù all'evidenza, che lo speciale arco rialzato non discese da influsso, nel caso contrario non si saprebbe spiegare come questo si sia manifestato, dove si dove no, in località vicine, alle volte nello stesso edificio, e per giunta in una stessa parte di un medesimo edificio, come nell'atrio della cattedrale di Salerno.

Nell'Italia Meridionale dunque, a traverso un processo di evoluzione semplice, si pervenne dall'arte classica originaria a quella frammentaria del secolo XI.

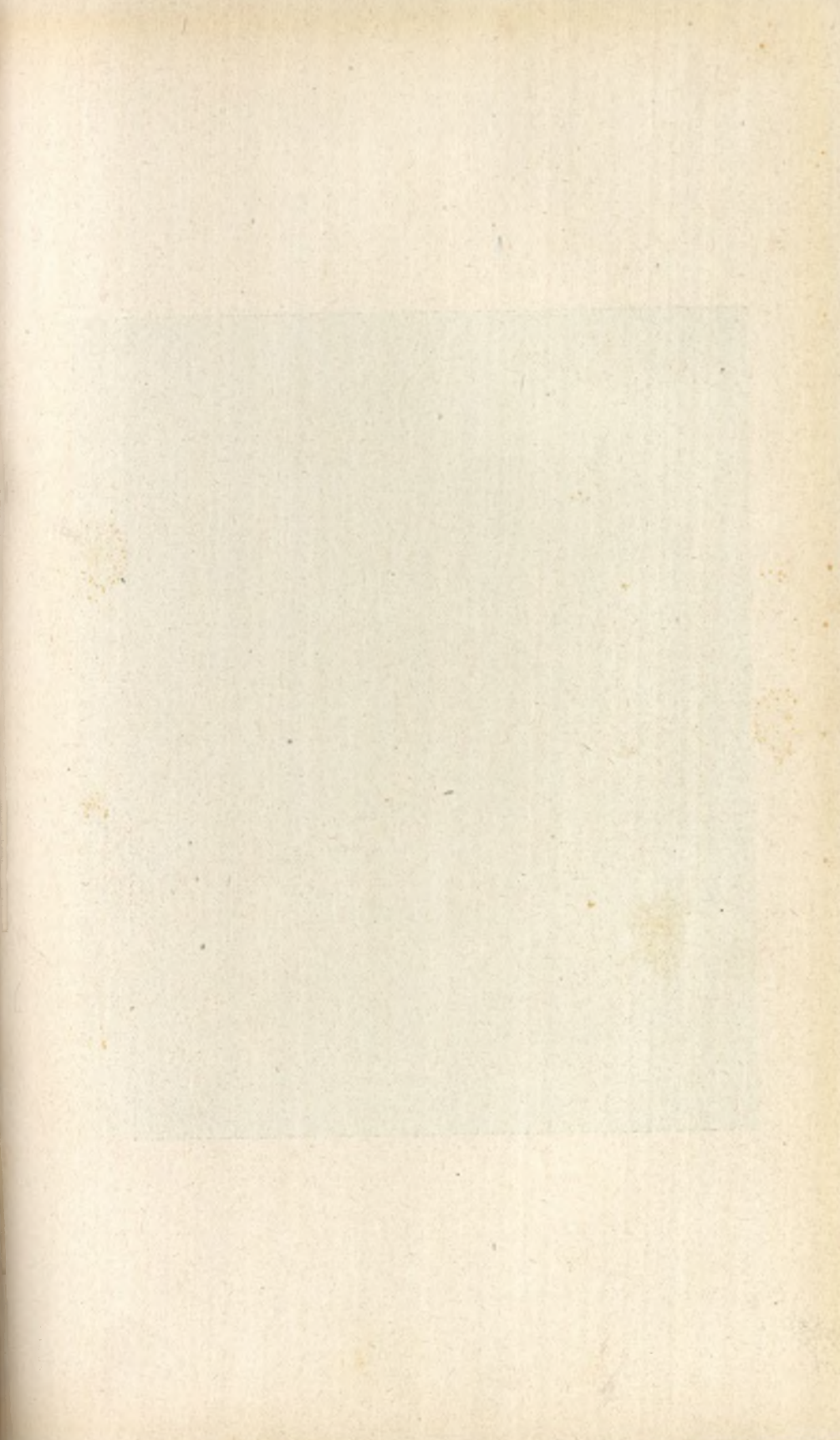
4. Il polistile lombardo.

Non fu così semplice invece il periodo preparatorio nell'Italia Settentrionale, dove le opere furono esposte ad un maggior numero di vicende, vuoi per l'attività Milanese e Ravennate, vuoi per le azioni più violente dei barbari.

Colà costoro incontravano i primi luoghi che ferocemente assalivano e devastavano, appena sbucati dalle Alpi; ed Uraia, il perfido distruttore di Milano, vi dette un colpo fatale e terribile, distruggendo fino alle radici tutte quelle opere che, se non fossero state abbattute, ci avrebbero segnalati oggi molti elementi atti a chiarire la verità sull'origine dello stile Ravennate e del passaggio dall'arte della Milano Romana a quella di Ravenna.

Nel settentrione d'Italia dunque si attraversarono i periodi Milanese e Ravennate, e si giunse al Lombardo, profondamente modificato e diverso dal cristiano primitivo, che si conservò nell'Italia Meridionale, nel Lazio, nel Veneto ed in Toscana.

E mentre nell'Italia del Sud la mente umana fu spinta a creare l'arco circolare rialzato, elemento di poco rilievo perchè non entrò in tutte le strutture, nel Nord invece fu condotta ad

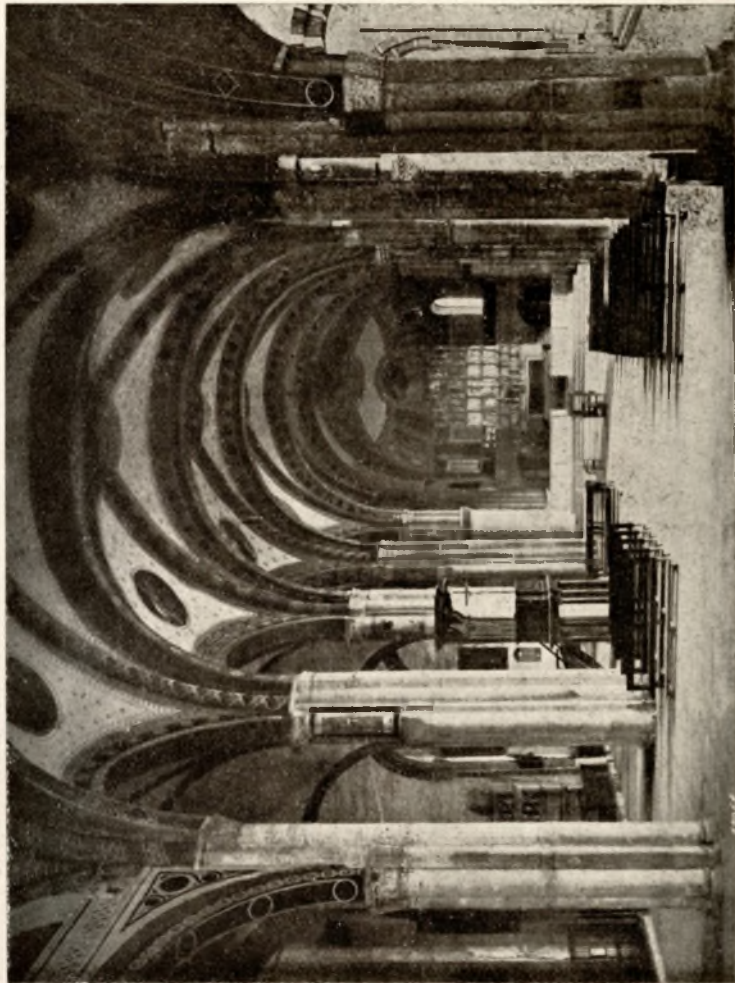


MILANO - S. VINCENZO IN PRATO



foto. 19081

Una delle prove che i residui classici dovettero venir meno in-
teramente verso il IX o X secolo possiamo rilevarla dal S. Vincenzo
in Prato..... (frac. 61)



Fot. Alinari

.....io direi quasi che questa chiesa fu quella che assorbì gli ultimi avanzi antichi..... (pag. 63).

inventare i pilastri a fascio che profondamente modificarono lo stile cristiano primitivo. Il processo evolutivo nell'Italia Settentrionale fu più complesso.

Il pulvino potette essere inventato in tutte e due le parti d'Italia perocchè esso apparve tanto a Napoli, nel S. Giorgio Maggiore, quanto nel Nord, nel Battistero Ursiano, prima che non apparisse a Costantinopoli.

Dal pulvino si passò facilmente al capitello cubico ed a piramide rovescia, quando fu visto che, in sostanza non essendo il pulvino che un secondo capitello, si poteva far senza del capitello vero e proprio: scoperta utilissima, specialmente quando il materiale capitello cominciò a mancare come cominciò a mancare il materiale colonna.

Ed a Milano principalmente questo materiale dovette cominciare a venir meno subito, in conseguenza della venuta devastatrice di Attila nel 452, e più ancora per effetto della distruzione di Uraia nel 539.

Questa grande, nobile ed infelice città, che per bocca del suo vescovo S. Lazzaro aveva ripetuto il motto d'Isaja “ *Poni alle porte e sulle mura la custodia degli angeli* „, vide cadere in rovina i fasti dei suoi splendidi edifici romani e cristiani, mentre i generosi suoi figli scampati alla strage, venivano condotti in cattività fuori d'Italia!

Pochissime cose rimasero in piedi, ed ancora oggi il popolo, nella macabra decorazione della chiesa di S. Bernardino alle ossa, va a ricordare la strage sugli avanzi ritenuti dei trentamila uccisi!

Una prova che i residui classici dovettero venir meno interamente verso il IX o X secolo possiamo rilevarla dal S. Vincenzo in Prato dell' VIII a IX secolo, dove le arcate sono sorrette da colonne composte con frammenti (ultimi avanzi forse) e dove, anche per i capitelli, non essendovene più in numero sufficiente, se ne dovettero forse costruire appositamente dei nuovi, a forma di semplice vaso e senza ornamento alcuno.

E fu appunto la deficienza dei capitelli e delle colonne che portò alla invenzione dei pilastri a fascio, invenzione genialissima e tutta italiana, che, dalle rovine della distrutta Milano, doveva poi sei secoli dopo portare alle magnificenze di Notre-Dame e di Reims. Il seme di Roma, anche ridotto in frantumi, doveva far germogliare una pianta che sali nei cieli nordici a vertiginosa altezza!

Si ritiene del X secolo la chiesa di S. Felice a Vicenza che ha i pilastri polistili, ed in questi i più rinvengono il primo e-

sempio di simile struttura, essendo dubbio se il S. Ambrogio sia dell' VIII oppure del XII secolo.

Tuttavia è da por mente agli avanzi del Monastero dell' Aurora a Milano, che si conservano in quel museo archeologico.

Vi è dubbio se questi avanzi siano dell' VIII secolo, epoca della fondazione dell' edificio, oppure del XI, epoca dei restauri.

Innanzi tutto è da rilevare che i polistili non appaiono in piena regola se non nel XI secolo nel S. Babila di Milano, mentre fra l' VIII ed il IX secolo si usavano ancora le colonne, come nel San Vincenzo in Prato.

Tuttavia i polistili già cominciano ad apparire nel X secolo nel S. Eustorgio di Milano. Dunque non è strano che essi già si fossero cominciati a formare nell' VIII secolo, quando il S. Vincenzo in Prato assorbì le ultime colonne integre disponibili.

D' altra parte le sculture dei capitelli del S. Eustorgio, salvo qualche eccezione, hanno carattere prettamente classico e frammentario, laddove un secolo dopo, nel S. Babila la scultura dei capitelli raggiunge le speciali caratteristiche lombarde.

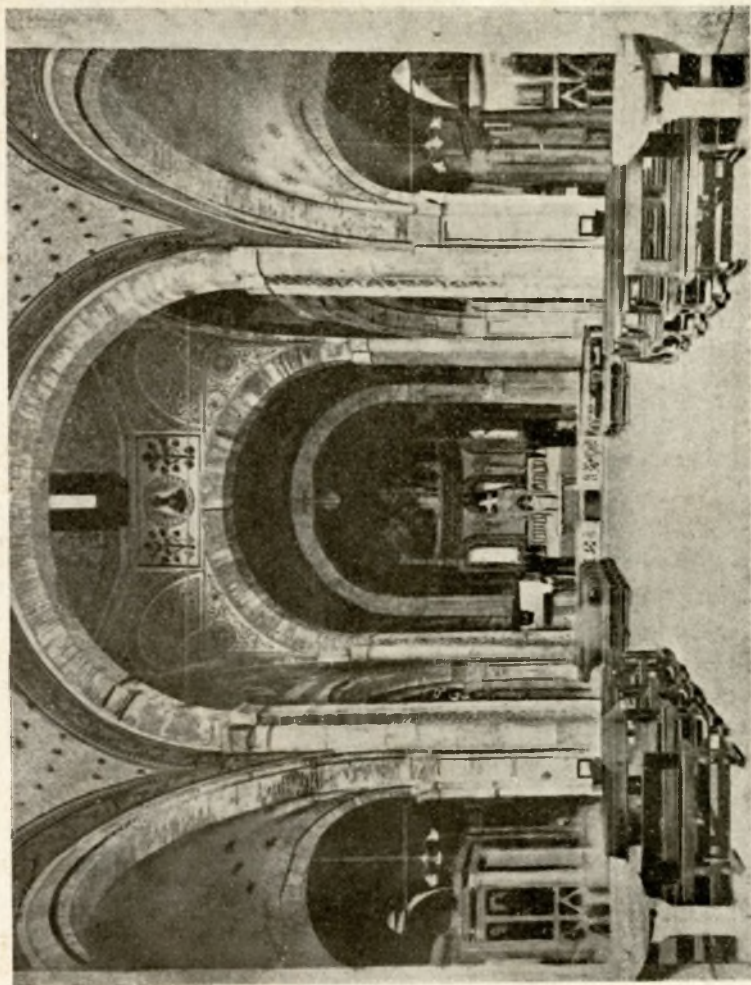
Esaminando poi alcuni capitelli dell' Aurora, noi vi rileviamo del pari in prevalenza l' impronta classica, cosa che, mentre non si riscontra nei capitelli del XI-XII secolo, sposta la data degli avanzi in esame all' indietro dei predetti secoli.

Tutto ciò è spiegabile. Gli artefici lombardi infatti, prima di darsi a lavorare dei capitelli appositi, cercarono di utilizzare tutti i frammenti che ancora avanzavano, asportandone le parti rotte e rendendoli atti a coronare i polistili. Per questa ragione non è improbabile che gli avanzi dell' Aurora siano dell' VIII piuttosto che del XI secolo.

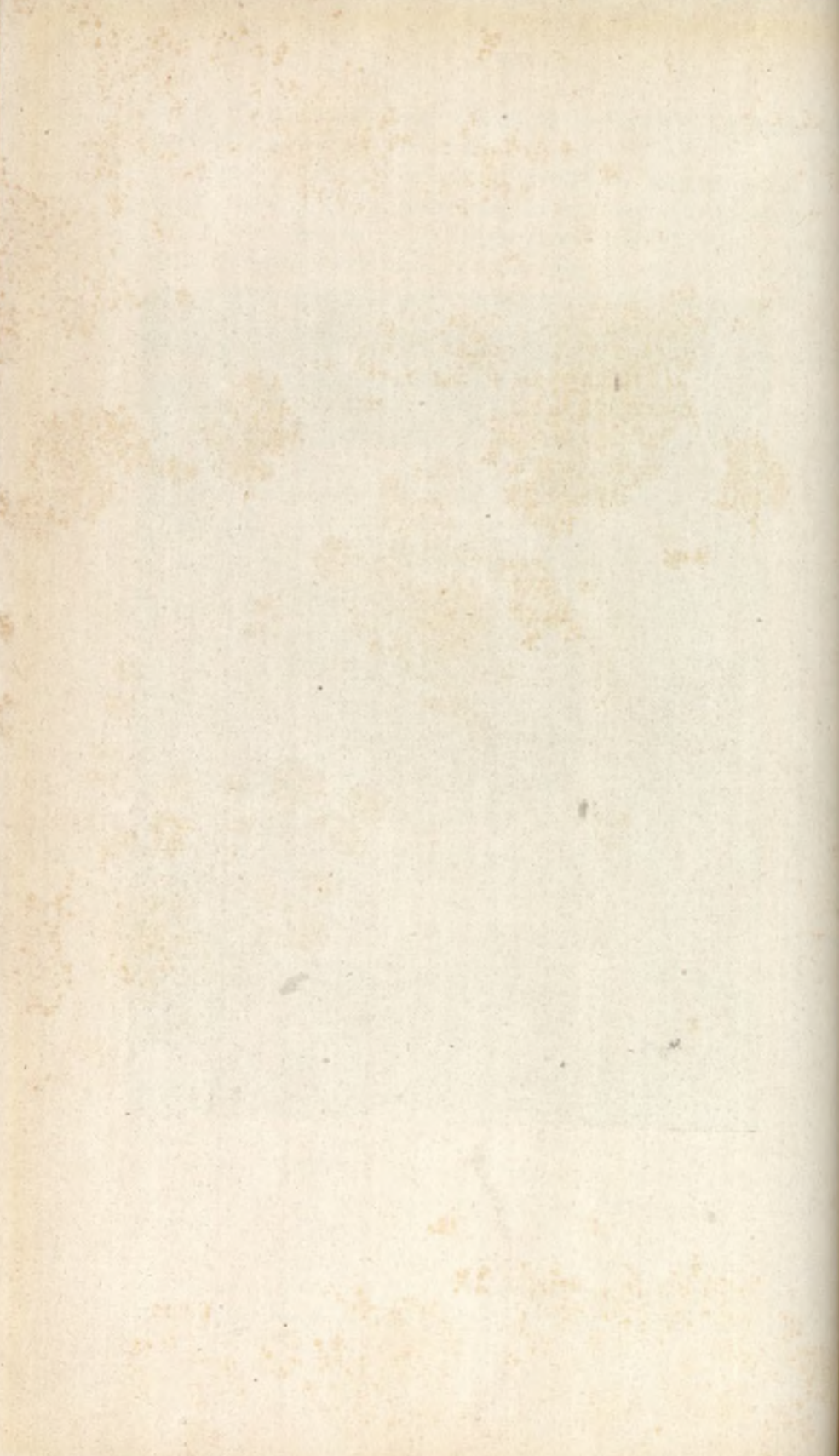
Comunque sia, se non nell' VIII secolo, almeno nel X, i polistili già assunsero forma completa; ed essi vennero gradualmente a sostituirsi alla colonna, a mano a mano che il materiale colonna veniva a mancare, coll' impiego di monconi rotti ed appositamente lavorati, fino ad assumere carattere di struttura a sè quando, essendo finiti i monconi, per formarli occorre far capo ai mattoni ed alle pietre da taglio da lavorarsi per il bisogno. In altri termini il polistile venne formandosi a traverso una geniale trovata dell' artista lombardo, il quale si servì in primo tempo di avanzi classici rotti, per comporre un elemento integro, e ciò avvenne fra l' VIII ed il X secolo.

La chiesa di S. Eustorgio va nel X secolo. Perciò stando allo specchio sinottico dato al principio del Capo II di questo lavoro, essa sta nello stile prelombardo del periodo dell' evolu-

MILANO - S. BABILA



E quando poi, nel secolo XI, si dovette costruire la chiesa di S. Babila....., i polistili non furono più composti con avanzi di colonne e pilastature..... (pag. 47).



zione latina, e cioè negli ultimi tempi di quello stadio pre-romanico nel quale vennero formandosi gli elementi dello stile lombardo.

Ora, io quasi direi che questa chiesa fu quella che assorbì gli ultimi avanzi antichi dei quali, in precedenza, l'artefice lombardo si era servito per formare i polistili.

Innanzitutto vi troviamo una prova che alla formazione del pilastro a fascio soprassedette l'idea di utilizzare i monconi rotti riunendoli insieme mediante apposito lavoro.

Se, infatti, ci fermiamo un momento all'interno di questa chiesa, non può sfuggirci, in un pilastro a sinistra, un pezzo di colonna antica scannellata a spirale, il quale dà appoggio alla tesi che i polistili furono suggeriti appunto dalla necessità di riunire tra loro in un insieme solido gli avanzi rotti.

Ma ciò che maggiormente interessa è che il S. Eustorgio segna il definitivo passaggio all'arte del polistile lombardo.

La chiesa in esame presenta la interessante particolarità di avere dei grossi piloni circolari, terminati da monconi di pilastri a fascio nella parte superiore, disposti alternativamente con pilastri a fascio interi.

Io spiego la cosa nel modo seguente.

Esaurite le colonne nel S. Vincenzo in Prato, quando l'architetto pose mano ai lavori del S. Eustorgio, egli si vide di fronte ad avanzi di colonne e pilastrature assai scarsi. Ed allora dovette sopperire alla deficienza costruendovi delle parziali pile circolari, come tante colonne, le quali non essendo monolitiche, richiesero una sezione ragguardevole. E per ben distribuire le masse resistenti dell'edificio, alternò i polistili interi ai piloni, e completò poi questi, nella parte superiore, con tronchi di polistili in uno dei quali pose il residuo della colonna a spirale.

E quando poi, nel XI, si dovette costruire la chiesa di S. Babila essendo finiti i materiali antichi, i polistili non furono più composti con avanzi di colonne e pilastrature, ma con pietre appositamente lavorate, come può rilevarsi anche oggi dai setti fra quelle pietre, che non si notano nel S. Eustorgio a così breve intervallo. Il che implica che il lombardo assunse il carattere di compiutezza e di stile a sé nel Secolo XI nella chiesa di S. Babila.

Insomma, come nell'Italia Meridionale l'architetto anteriore al secolo XI poté trovare capitelli, colonne ed altri elementi integri, e disporli come erano nelle strutture, così l'architetto lombardo poté trovare questi elementi non interi, e se ne servì del pari, non

per disporli isolatamente, ma per comporli, mediante adatto lavoro, in elemento unico, ed utilizzarli così riuniti nelle nuove opere. Poi, quando anche i monconi e gli avanzi rotti vennero a mancare, i pilastri a fascio già trovati gli consentirono un lavoro più facile nell'impiego di mattoni o di pietra da taglio di minori dimensioni, e di costo più ridotto per trasporto e messa in opera, mentre ne risultava un insieme solido ed originalmente bello.

Così, quasi a preludere il fascio degli uomini, conseguito poi colle leghe, sorse ed ebbe sviluppo nell'architettura il polistile dell'arte lombarda. Ed il sostegno solidissimo che esso forniva, più efficace contro le spinte delle volte e degli archi, suggerì all'architetto di disporre i piedritti a distanza maggiore di quella che potevano concedere le colonne isolate, mentre la possibilità che essi offrivano di ricevere il carico di volte leggiere, mediante costole rappresentate da archi disposti in più direzioni, aprì loro un futuro assai fulgido.

Perchè innanzi tutto ne seguì uno sviluppo di arcate di maggiore importanza di quello delle arcate su colonne, importanza che, portando la cima degli archi all'altezza che si voleva, non rese necessario nell'Italia Settentrionale l'arco circolare rialzato.

Ma ciò che maggiormente rese proficuo ed utile lo impiego dei polistili fu che alla sommità di essi l'artefice trovò il mezzo per installarvi più archi, diretti nel senso longitudinale, latitudinale e diagonale. E fu quindi lo stesso polistile che produsse di conseguenza il motivo che io chiamerei dei poliarchi, e che costituì l'organismo delle costole delle volte leggiere, già apparse in Italia, coi laterizi cavi di Ravenna.

Così l'arte di Roma, passando a traverso la mente degli artefici lombardi, pervenne al S. Ambrogio di Milano ed al S. Michele di Pavia, ancora oggi splendidi ed imponenti testimoni della fattività del genio italico.

L'ultima opera che precedette lo stile prelombardo fu S. Vincenzo in Prato. Questa chiesa va nello stile ravennate che discende dal paleo cristiano; e come discendente dalla basilica paleo cristiana, il S. Vincenzo in Prato ha copertura con tetto a cavalletti.

Ma appena si affaccia il polistile, che elimina la scarsezza della resistenza nei piedritti, ritorna la copertura romana a volta, modificata dal polistile medesimo, che lancia in essa le costole, mentre l'artefice l'alleggerisce costruendola con materiali leggeri. Perciò appaiono complete e finite le volte sulle navate del S. Eustorgio.

Si può quindi dire che lo stile lombardo si completò nei

suoi elementi essenziali, piedritti e volte, appena fu formato il polistile.

Ma l'architetto lombardo del secolo XI-XII già doveva avere cognizioni di statica tutt'altro che superficiali, perchè ciò non appare soltanto dalla geniale invenzione del polistile, ma anche, ed in misura maggiore, nell'impiego dei matronei nel S. Ambrogio e nel S. Michele di Pavia.

Questi sono gli organi che, cominciati a germogliare fra l'ottavo ed il decimo secolo in Lombardia, porteranno l'arte innanzi agli orizzonti vasti dello stile gotico futuro.

Perchè questo stile non avrebbe potuto raggiungere le sue arditezze, se non vi fossero stati i contrafforti usciti dalle costole dei matronei lombardi ed i rami lanciati dai fasci dei piedritti, nati dai frantumi della colonna romana.

Ora quando, ricordando i grossi piloni alla base dei polistili del S. Eustorgio, fermo gli occhi sui piloni che sorreggono i fasci di Notre-Dame, e quando rifletto che il polistile offrì agli artefici il mezzo per portare assai in alto i ricami ed i frastagli di guglie e tiburj, io non mi dolgo di avere affermato che il seme di Roma, anche se ridotto in frantumi dalle malefatte dei barbari, fu atto a dar pianta rigogliosa nei terreni nordici dell'Europa.

E da questo seme potente, od integro o rotto, uscì l'arte della civiltà nuova, appena che si formarono i nuclei fondamentali della nuova gente italica.

Coll'antica colonna, col polistile nuovo e coll'arco circolare, semplice o rialzato, venuti tutti dall'arte di Roma cominciò a sorgere la nuova arte italica nello stadio del Romanico, sul terreno della grande nazione futura, mentre del nuovo idioma apparivano i primi vagiti.

Più tardi, dalla estrema Sicilia, verrà sul continente un nuovo arco che sarà il primo segno dell'unificazione dell'arte fra il Nord ed il Sud, mentre le genti si daranno per la prima volta la mano a Venezia!

Ma prima Firenze, l'educatrice dell'arte, darà al suo vecchio S. Miniato quelle vesti che, riapparendo dopo le lotte fra il Romanico e l'Ogivo, a Siena, ad Orvieto ed all'esterno di S. Maria del Fiore, preverranno la vera arte dell'Italia nuova!

V.

LE PRIME FATICHE.

I. Due atrj e due basiliche.

Molti ed integri monumenti ha l'Italia Settentrionale dei primordi della Rinascenza, pochissimi e cadenti o manomessi l'Italia Meridionale.

Innanzi tutto, il tipo di struttura, poco durevole in dipendenza della scarsa resistenza dei peducci allungati negli archi a rialzo, e poi la incuria e l'abbandono nel quale vennero lasciate le opere negl'infrausti tempi del servaggio sotto Angioini, Aragonesi e Spagnuoli, non consentirono, purtroppo, che le antiche chiese del Sud dell'epoca di Roberto Guiscardo e dei suoi due discendenti diretti, attraversassero incolumi i secoli tormentosi della loro vita, e giungessero integri fino a noi!

E così col tempo la mano settecentesca copri, o distrusse trasformando, le opere della nostra prima rinascenza, dove per il bisogno di eliminare il pericolo imminente della rovina, dove per il semplice capriccio di porre il nuovo sul vecchio.

Pure qua e là avanza qualche cosa dove ancora si palesa la veneranda arte antica, testimone di una grandezza ormai dimenticata; ed io mi auguro di riprodurre nel lavoro che costituirà il seguito di questo, alcune delle vecchie opere antiche, per lo più non divulgate dai libri di storia dell'arte, ed ancora visibili in parte a traverso il velo più o meno fitto delle sovrapposizioni posteriori.

Ma in questo io mi fermo su due avanzi dell'arte romana del Sud, ancora integri o quasi, da contrapporre al prototipo dell'arte romana del Nord.

Nell'Italia settentrionale fra gli altri vi è l'austero S. Ambrogio che offre agli occhi la sua vecchia mole robusta, rivestita dell'abito che l'arte gli assegnò appena che iniziò il suo volo nel cielo della nuova civiltà. Ed il S. Ambrogio è completo organicamente e stilisticamente.

Ma nell'Italia Meridionale più non abbiamo un tempio completo come il S. Ambrogio. Noi non abbiamo che ruderi informi, testimoni di grandezza antica e di sventure recenti!

Certo, se fosse rimasto il tempio di Montecassino originario, senz'altro avrebbe potuto rappresentare il prototipo dell'arte romana meridionale. Tuttavia esso non dovette esser dissimile da

SALERNO
CAPITELLO DELL' ATRIO



Fot. M. de Angelis

....dal corinzio antico purissimo (pag. 51).

SALERNO
CAPITELLO DELL' ATRIO



Fot. M. de Angelis

...ed in quello elegante dei delfini..... (pag. 51).



quelli ai quali son per far capo, essendo stati eretti questi ultimi poco dopo e dagli stessi artefici che eressero quello.

Crollato l'antico tempio cassinese, fatto costruire fra il 1066 ed il 1071 dall'Abate Desiderio, l'unica grande basilica completa del secolo XI che potrebbe sostituirlo oggi, sarebbe la cattedrale di Salerno, innalzata fra il 1080 ed il 1085 da Roberto Guiscardo coll'opera dell'arcivescovo Alfano, legato a Desiderio da fraterna amicizia. Ma, purtroppo, anche questa già nel 1500 era disfatta e pericolante, tanto da spingere il presule Seripando ad invocare invano soccorsi presso Carlo V.

Perciò inesorabilmente cadde sotto la mano del Barocco, nell'epoca in cui i sacerdoti di questo stile nessun rispetto avevano per gli stili anteriori all'arte. E di quel tempio, sorto per volere di uno dei più potenti principi dell'epoca nella prima capitale del Mezzogiorno d'Italia, più non restarono che pochi avanzi e le iscrizioni documentali e l'atrio ancora pien d'attrattiva, sebbene anch'esso coperto da cipria lieve settecentesca nella parte superiore.

Tuttavia, a completare il prototipo del Romanico del Sud, sopperisce l'antica chiesa di S. Angelo in Formis preso Capua, avente il solo nartece di epoca posteriore, e ricostruita a nuovo dallo stesso Desiderio otto anni prima della basilica salernitana, e qualche anno dopo quella di Montecassino.

Così i due edifici si completano a vicenda per rappresentare nella storia dell'arte il tipo completo del primo stadio della rinascita nel Mezzogiorno d'Italia.

Ma poichè essi sono staccati e lontani, porrò qui in riscontro separatamente i due atrî e le due basiliche: l'atrio di S. Ambrogio e quello di Salerno, la basilica ambrosiana e quella di S. Angelo in Formis.

2. L'atrio di Salerno.

Dissi al Capo II che lo stile romanico del Sud è frammentario; e frammentaria è di fatti la struttura dell'atrio salernitano.

Nelle vecchie colonne classiche, scannellate o lisce, di pietra varia, dal marmo pario al granito rosso africano; nei capitelli vetusti di diverse epoche, dal corinzio antico purissimo alla foglia carnosa dell'epoca tarda; nel capitello a vaso ornato di foglie in giro alla base ed in quello elegante dei delfini, che non stonerebbe coi tipi dell'arte nuova dei nostri giorni; nelle basi attiche e nello zoccolo tagliato da un pezzo antico, dove ancora, sulle faccie opposte, si modellano le forme gentili delle figurine di un fregio

greco a rilievo si compendia un'interessante raccolta di avanzi d'arte classica, coi quali l'architetto della prima rinascenza elevò la sua opera nuova!

Ed oggi ancora sopra quei sostegni dell'antica arte di Atene e di Roma che ressero i fastigi dei templi pagani, la ritmica fuga degli archi originarii si delinea all'intorno, come una sinfonia, sullo sfondo in penombra dei passaggi laterali coperti, a segnarvi l'impronta e la genesi degli archi circolari rialzati, conquistati nel periodo dell'evoluzione latina.

Più sopra ancora, i pochi e leggieri cartocci barocchi, in-quadranti le finestre della sopraelevazione posteriore, non riescono a distruggere interamente l'effetto delle primitive arcate, mentre più giù, a ridosso dei muri, l'ara greca ed i sarcofagi in marmo che si protendono fino al terzo secolo cristiano, completano questo museo di arte classica, ricordante, nella sua solennità serena, una morta civiltà nello stesso tempo che vi nasce la nuova!

A lato, nel fianco di oriente, le valve di bronzo venute da Costantinopoli, aprono l'accesso ad un altro museo nel tempio rifatto: al museo della civiltà nuova che va dal secolo XI a XIX, dal musaico della scuola cassinese nella lunetta sulla porta, al cenotafio neoclassico del Paglia, scolpito dal Balzico, ancora adolescente, appena uscito dall'accademia.

Gabriele D'Annunzio cantò nella Canzone dei Trofei:

“ O Salerno, nel duomo dove offerto
“ ti fu da Gian da Procida l'avorio
“ e l'oro sovra i marmi di Ruberto,
“

Si, avorio, oro e marmi che parlano della lunga vita dell'arte, a traverso due civiltà, e che ricordano i primi patrioti d'Italia!

Ma noi, nei prossimi fascicoli di quest'Archivio, nella rapida corsa che abbiamo intrapresa sulle vicende dell'arte, avremo igio di tornar su questo vecchio duomo trasfigurato, nel quale tuttavia gli avanzi parlano all'anima.

Qui, per ora, fermiamoci in quest'atrio appena entrati, sotto l'arco centrale del suo lato occidentale, dietro la porta dei leoni che ricorda la pace del Guiscardo col nipote Giordano, principe di Capua, ed avremo innanzi la tranquilla scena del suo insieme.

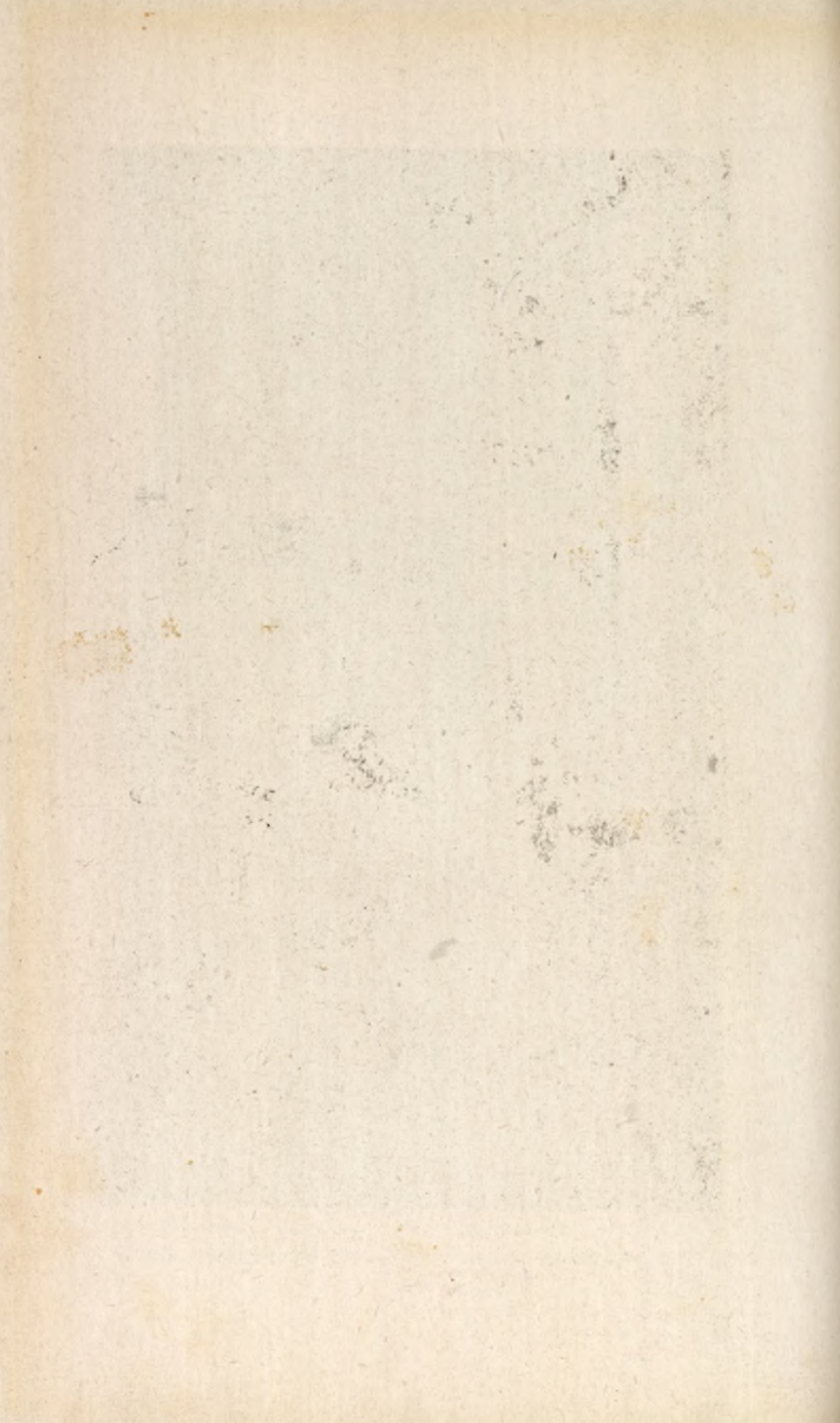
Di fronte, il nartece, colle sette arcate, ferma la base del fronte anteriore del tempio, che ancora conserva, dopo i restanti,

DUOMO DI SALERNO
FRAMMENTO DELL' ANTICA STRUTTURA



Fot. M. de Angelis

.....nella rapida corsa che abbiamo intrapresa sulle vicende dell' arte, avremo agio di tornare su questo vecchio Duomo trasfigurato, nel quale tuttavia gli avanzi parlano all' anima..... (pag. 52).



l'antica sagoma basilicale, e l'iscrizione del fondatore, " Massimo Trionfatore di un Imperatore e Re „, sotto il timpano del tetto.

A traverso l'arco centrale più alto degli altri, gli stipiti e l'arcotrave di marmo scolpiti sorreggono il doppio archivolto di cunei marmorei, circoscriventi la lunetta affrescata da uno degli artisti della prima scuola pittorica d'Italia.

Questa porta, ai lati della quale si elevano i due pilastri coronati da capitelli corinzi, ha una parola per noi. Essa richiama innanzi al nostro pensiero altre porte di altre chiese, distribuite in tutti i luoghi d'Italia, da Pavia a Milano, da Pisa a Lucca, da Capua a Salerno.

Questa sagoma è l'unico elemento di rassomiglianza fra l'arte del Nord e quella del Sud nello stadio del Romanico, ed essa è discesa dall'arte di Roma. Ma in ogni ragione lo scalpello vi segnò l'impronta del luogo dove fu innalzata. E, mentre in quella di Salerno nel Sud, lo scalpello di Roma aveva già segnato il suo lavoro e suggerito, all'artefice dei pezzi nuovi, il motivo della classica foglia di acanto, in quelle di S. Ambrogio nel Nord impresse il carattere venuto a traverso Ravenna e divenuto lombardo!

Così, in quest'atrio, l'antica porta del tempio è l'unico e sbiadito segno di fratellanza rimasto fra gli stili sorti da una stessa arte madre: i lunghi secoli delle sciagure barbariche avevano profondamente divise le genti anche nell'arte; e, quando si iniziò il processo che doveva di nuovo riunirle sotto l'egida di una nuova civiltà, l'unico elemento che ne ricordasse l'antica fratellanza fu la sagoma di queste porte ed il detrito di qualche capitello antico.

Quindi è che, ad esclusione della sagoma generale della porta, tutto il resto dell'atrio salernitano è diverso dall'atrio milanese.

Mentre in alto sorride il cielo nel limpido color del cobalto, dagli estremi del nartece vediamo staccarsi le due ali laterali del quadriportico. Ed in queste ali, dove le colonne sono più basse, sembra che gli archi, fissati e fermati per la sommità ad una sola linea orizzontale, abbiano allungati i loro peducci, fino a raggiungere la tavola dall'abaco sui capitelli, dove la larga pietra di appoggio ne rese meno esile la massa: qui gli archi rialzati, che si affacciano nella fase della loro formazione nel nartece di fronte, assumono in piena regola la loro caratteristica forma, che alcuni vogliono sia di Bisanzio, laddove essa fu creata dal l'uomo nostro, di fronte ad un bisogno.

Ed in quest'atrio di Salerno appare all'evidenza tutto ciò. In esso non v'è di orientale che la sola porta di bronzo. Qui è

tutta arte di Roma che si sposa alla nuova arte italica futura del Rinascimento, sotto la ingenua forma iniziale: è l'arte della nuova civiltà che germoglia sulla vecchia già morta, nel silenzio e nella quiete dell'antico recinto, dove sovente si aggirano dotti ed artisti, poeti tranquilli ed anime anelanti di pace!

Perchè il volo delle rondini in alto, uscenti in larghi giri dalle bifore della vecchia torre di Guglielmo Ravennate, non distrae, ma rasserena come una benedizione dell'immensa mano di Dio.

Ed a colui che vi si raccoglie per breve, per dimenticare e perdonare, innalzandosi sulle bassure che ne circondano, il vecchio portico fascinatore racconta le vicende della sua lunga vita ed i fatti di cui fu testimone oculare.

Non ci dirà esso certamente se quelle antiche colonne ed i gentili capitelli sorressero un tempio od una basilica sotto il cielo di Salerno, allor che questa città fu colonia di cittadini romani, e come queste cose passassero ai templi della nuova fede, quando i cristiani poterono venerare liberamente il Redentore dell'umanità.

Ma esso ci racconta in qual modo un giorno quelle colonne, disperse qua e là, fossero raccolte, per volere di un gran principe dalle cure di un presule dotto, che poi le aveva innalzate così come le aveva viste innalzare sull'altura di Montecassino da Desiderio, suo amico, e come le sapeva erette nelle antiche chiese di S. Giovanni e di S. Maria degli Angeli nella sua Salerno, mentre il Guiscardo, il gran principe, volgeva i suoi propositi contro l'Impero di Oriente.

E ci fa sentire il pianto della derelitta Sicilgaita che depone le sue chiome venuste sul corpo esanime del giovane consorte Guglielmo, composto nella cassa di marmo della caccia al cignale, alla vigilia del giorno in cui il Mezzogiorno della penisola doveva materialmente unirsi alla Sicilia per formare il primo regno dell'Italia futura.

Ci ricorda Alfano ed il Grande Aquinate; due frati, l'uno vescovo, medico e poeta, l'altro maestro divino, della voce del quale, insegnante i dommi della sua somma sapienza, sembra ancora risuonar quest'atrio insigne.

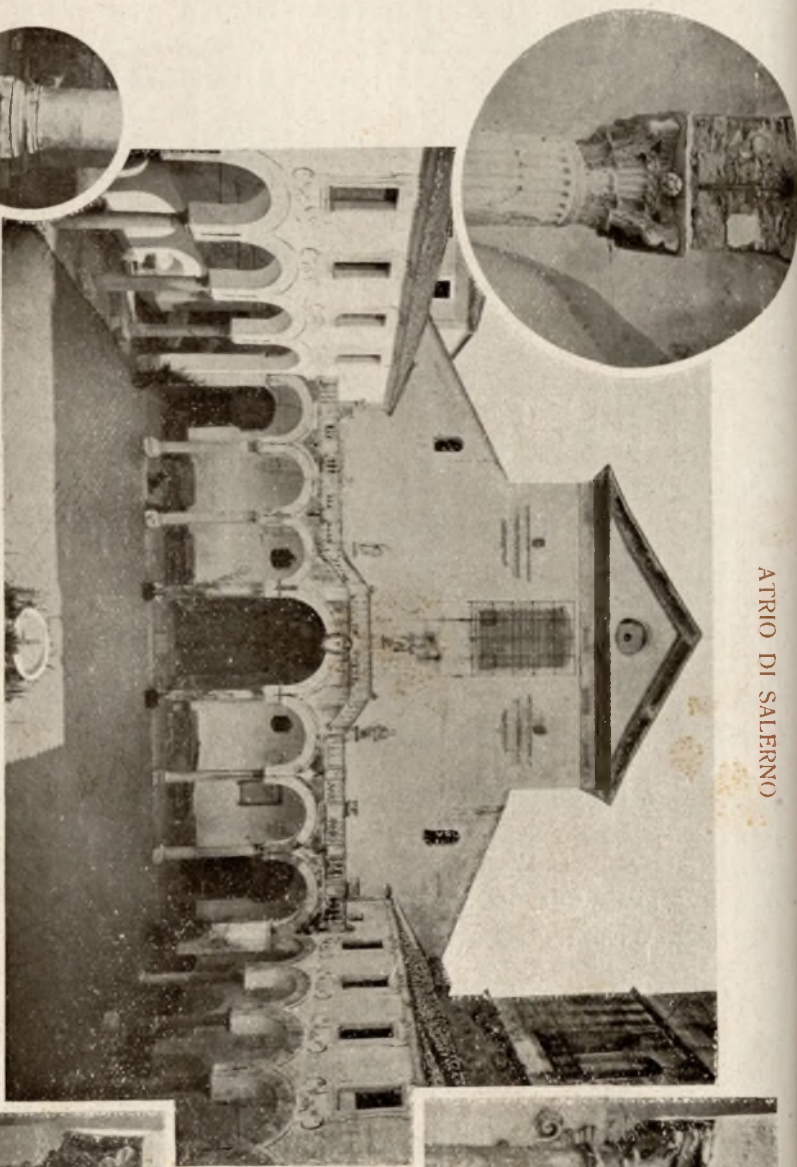
Riporta innanzi alla nostra memoria Matteo e Nicola d'Aiello e i due Romualdo, difensori della dinastia normanna, e Giovanni da Procida cospiratore contro il feroce nemico della dinastia sveva (1).

(1) **Su Giovanni da Procida.** Non vorrà infastidirsi il lettore se qui con rincrescimento sono costretto a porre in discussione ancora un brano del Bertolini.

Ma io vi sono costretto a viva forza affinchè sia eliminato un dubbio



ATRIO DI SALERNO



Phot. Al. de Angelis



.....Qui è tutta arte di Roma che si sposa alla nuova arte italiana futura, sotto la ingenua forma iniziale: è l'arte della nuova civiltà che germoglia sulla vecchia già morta, nel silenzio e nella quiete... (pag. 541).

Ci rammenta la scarna e dolorante figura d'Ildebrando, esule qui per avere opposta fiera avversione al prepotente straniero, ascendente del Barbarossa, e le scelleraggini di Arrigo VI, non

che ancora per avventura potesse rimanere nell'animo di chi si fermasse soltanto al libro di questo scrittore; e si tratterebbe di un dubbio davvero gravissimo, perchè, mentre menoma la luce che risplende sul nome illustre di Giovanni da Procida, si risolve altresì con pregiudizio della reputazione dell'Italia Meridionale e guasta ingiustamente la verità stessa della storia.

In altra occasione invocai dalle pagine di quest' "Archivio", l'opera di qualche studioso, affinchè, raccogliendo e riepilogando in unico lavoro tutti gli studi fatti sull'eroe dei Vespri Siciliani, avesse allontanato i pericoli di quei *forse* che, discendendo dalla dispersione dei *pro* e dei *contra* nel tempo e nello spazio, finiscono per imbrattare una delle più belle pagine della nostra storia. Ed io credo che la pubblicazione di un simile lavoro in quest' "Archivio", debba essere inteso come un altissimo dovere.

Pertanto, fino a che tutto ciò non sarà fatto, è bene che io m'intratenga qui brevemente sull'argomento, perchè siano eliminati quegli eventuali dubbi che ancora potessero tener perplessi i lettori impressionati da una critica punto rigorosa sul da Procida.

La pagina dei Vespri è appunto una delle pagine gloriose della storia d'Italia. Ma il Bertolini cerca di ingarbugliarla con gli scrupoli di uno storico severo all'eccesso e neppure a proposito, forse perchè l'illustre episodio dei Vespri fa un pò troppo a cozzo con la sua critica contro l'Italia Meridionale, od è una illustrazione troppo importante per questa terra!

Eppure io non so come si possa essere così eccessivamente rigidi da togliere dalla storia, e senza che ve ne sia la necessità, tutto quello squisito profumo di poesia che non guasta od altera il risultato dei fatti che la tradizione ci ha tramandato per secoli, e che rende veramente magnifica la storia d'Italia!

Se non che la critica del Bertolini non regge affatto, pur non portando ad alcun che di nuovo sulla storia dei Vespri.

Egli ritiene che, delle quattro versioni sui Vespri, la meno attendibile sia quella che la rivoluzione siciliana abbia avuto origine nell'ora del vespro, perchè data dagli storici posteriori.

Poi cita le altre versioni: nella seconda, di Bartolomeo da Nicastro, appare il soldato francese Droetto che "tocca il petto di una giovane sposa col pretesto di vedere se portasse armi"; nella terza del contemporaneo Saba Malaspina, "è omesso il romanzo della Virginia medievale"; ed infine nella quarta, di Marin Sanudo, "è detto, che in una festa le autorità francesi fecero cercare le armi non risparmiando nemmeno le donne".

Ora, è impossibile che vi sia alcuno che non possa agevolmente giudicare che, a malgrado di ogni sottigliezza, la versione, che ammette lo scoppio della rivoluzione al momento del vespro, è più che verosimile.

Le versioni seconda e quarta, infatti, si accordano bene per confermare

degenerare figlio dell'infame nemico di Milano, brancolante, come un ladro sacrilego, fra le tombe dei principi morti!

Io dico che la storia ha voluto accomunare le due parti

la prima. La seconda dà il particolare del soldato Droetto e della giovane sposa; la quarta non dà questo dettaglio. Tuttavia parla di festa in generale, e narra che furono fatte cercare le armi dalle autorità francesi e che non furono risparmiate neppure le donne. Le quali cose non escludono: primo, che nella festa in generale non possa esser compresa quella del vespro; secondo, che fra gli agenti incaricati dalle autorità francesi per cercare le armi non vi potesse essere anche un soldato di nome Droetto; terzo, che fra le donne non risparmiate non vi potesse essere compresa magari una sola giovane sposa!

E neppure la terza versione mette alcun che in essere. Se il contemporaneo Saba Malaspina non fa motto del "romanzo della Virginia medievale", come si esprime il Bertolini, quasi per colorire d'ironia il nobile episodio, non è detto che egli lo neghi o lo escluda!

E tutto ciò per concludere che la rivoluzione dei Vespri scoppiò sulla fine di marzo del 1282 e che essa si iniziò a Palermo, le quali cose non si alterano se vi si aggiunge il dettaglio dei Vespri e della chiesa di Santo Spirito che pure risulta tramandato dalla tradizione e dalla storia!

Ma si ha ancora altro da dire.

A pagina seguente il Bertolini scrive a proposito di Giovanni da Procida: "Soffiavano in quelle sue pretese (le pretese, cioè, di Costanza, figlia di re Manfredi e di Beatrice di Savoia e moglie di re Pietro III d'Aragona) gli emigrati siciliani Roggero Loria, Corrado Lancia, e quel Giovanni da Procida che i novellieri hanno creato eroe del Vespro. Ma Michele Amari, vagliando i documenti di quella rivoluzione, ha ridotte nelle sue vere e modeste proporzioni l'opera del Procida".

Poveri storici che non sono di accordo col Bertolini e che non avvalorano la sua tesi dell'*ignobile asservimento*! Essi non sono che dei novellieri!

Ma lasciamo pur correre la parola "soffiavano", che noi potremmo dire del tutto inadeguata allo scopo nobilissimo degli emigrati siciliani che si proponevano di metter fuori quel birbaccione di Carlo d'Angiò, usurpatore del Regno delle Sicilie, disceso dalle fatiche normanne e sveve! Fermiamoci invece sull'apprezzamento a proposito di Giovanni da Procida.

Chi legge il citato brano del Bertolini e non sa come veramente stanno le cose, non può uscirne senza la persuasione che il da Procida dette opera men che povera alla rivoluzione siciliana.

Ma il fatto è che questo storico non ha citato tutto quello che operò l'Amari a proposito dell'Eroe dei Vespri! Insomma, egli ce l'ha decisamente con l'Italia Meridionale ed in ispecial modo con Salerno!

Sissignore; l'Amari scrisse in primo tempo che, mentre Pietro III d'Aragona aspirava alla conquista, in simile contingenza il Procida era consultato (il che già non è poco). Ma il Bertolini non fa caso del fatto più importante che, cioè, quando cessò l'odio dei Siciliani contro i Napoletani, lo stesso Amari confessò lo scopo del suo primo lavoro, perchè questo

estreme d'Italia, negli stessi dolori, fin dall'inizio della formazione della nuova famiglia, ponendole alla mercè di una stessa stirpe malvagia, fortunatamente per breve.

Perchè, mentre Milano veniva assediata ed angariata dal Barbarossa, più tardi Salerno, la sorella del Sud, allora capitale della terraferma meridionale d'Italia, veniva assoggettata alla stessa sorte da Arrigo, figlio di lui!

Ma per fortuna la vita di costui fu breve dopo la conquista del trono delle Sicilie, ed il buon fato volle che nelle vene del suo discendente scorresse sangue di madre italiana. Volle il fato benefico che la perfida stirpe, che avrebbe potuto essere in prosieguo ancora più dannosa alla patria nostra, si modificasse col sangue italiano di Costanza. E l'innesto doveva essere sanzionato proprio là, sotto le volte del vecchio S. Ambrogio, in quella grande Milano che aveva, per prima, sofferte le feroci angarie da parte dell'infame razza alemanna!

Così venne alla luce quel Federico II che, se non avesse

“nacque dalle passioni che fervevano in Sicilia innanzi il 1848”, e perchè esso lavoro mirava a raggiungere uno scopo politico anzichè la verità storica. La quale confessione evidentemente distrugge tutta la critica del Bertolini!

Ma noi vogliamo pure ammettere che questo scrittore non conoscesse la confessione dell'Amari. Ciò che non sappiamo spiegarci invece è il perchè egli, da storico scrupoloso e preciso, di fronte ad una importantissima tradizione, non si sia anche fermato sui lavori fatti da altri storici a confutazione dell'Amari!

Il toscano Rubieri nel 1855 pubblicò sullo *“Spettatore”*, uno studio, col quale rievocò in luce il da Procida, confutando l'Amari con la citazione di documenti, che, o non erano noti all'Amari stesso, oppure da questi lo storico siciliano non aveva voluto trarre le debite conseguenze. E perchè il Bertolini non tenne conto di ciò?!

E non parliamo delle opere insigni e nobilissime del De Renzi — del quale non sappiamo perchè il Comune di Salerno non abbia eternato il nome in qualche strada! —, perchè essendo esse di un meridionale, potevano lasciare degli scrupoli nell'animo rigido dello storico.

Fortunatamente, prima della confessione dell'Amari, venne di moda una tragedia del Niccolini che mantenne lo splendore al nome sacro del nostro grande Giovanni da Procida!

Di guisa che per opera di due figli dell'insigne Toscana, del Niccolini e del Rubieri, l'eroe dei Vespri non fu per nulla intaccato, anche prima che non fosse intervenuta la riparazione da parte dello stesso Amari che, con atto nobilissimo, confessò il suo errore, restituendo un nome glorioso alla sua illustre terra meridionale!

avuto contro l'avversione guelfa, avrebbe unificata l'Italia assai tempo prima che non fosse materialmente unita. E così la storia collega ed affratella il Nord ed il Sud nei due templi della prima rinascenza, perchè, mentre nella basilica salernitana, coll'unzione di Ruggiero di Sicilia a Duca delle Puglie, si muoveva il passo decisivo verso la fondazione del primo regno italico, che fu base al nostro regno attuale, nella basilica milanese veniva celebrato quel matrimonio dal quale poi nacque chi dette magnificenza e splendore a questo regno.

3. L'atrio ambrosiano.

Non soltanto per la fratellanza stilistica, dunque, il S. Ambrogio si collega alla cattedrale di Roberto Guiscardo, ma anche per la storia. Ed io quando mi raccolgo nell'austero silenzio dell'atrio salernitano, non posso non associar questo al lontano atrio lombardo.

È differente lo stile del gran tempio milanese ma questo stile è fratello più evoluto di quello che si affaccia fra le colonne salernitane, bruciate dal sole.

Il frammentario del Sud ed il Lombardo del nord non sono che due fratelli di nome diverso, ma che hanno lo stesso cognome Romano.

Dico qui, per rendere più materialmente tangibile la immagine affinché resti fissa nel lettore l'importanza della vicenda artistica che da una stessa madre che fu l'Evoluzione latina, nacquero due figliuoli, uno nel Nord l'altro nel Sud, entrambi, in primo tempo e fino all'VIII secolo, rassomiglianti allo stesso padre di nome Paleocristiano. Il primo di essi, quello del Nord, potette educarsi alla scuola di Ravenna e più provato dalle tristi vessazioni dei barbari, si evolse e si trasformò cambiando abito e pigliando il nome Lombardo, mentre il fratello del Sud rimase qual'era.

Così noi li incontriamo diversi di aspetto nel Secolo XI, quando l'arte si incammina sulla via della nuova civiltà.

Per questo, stando nell'atrio di Salerno, mentre rivolgo il pensiero a quello di S. Ambrogio, e portando la memoria più addentro nei secoli, io non posso non intravedere, a traverso l'ambrosiano attuale, l'antico atrio frammentario, come dovette costruirlo Ansperto, innanzi alla basilica del suo prediletto Ambrogio.

Perchè la basilica, eretta da questo santo Vescovo, benefattore

della nobile Milano, e poi completata, nel IX secolo, da Ansperto, continuatore dell'opera del primo, fu costruita nello stile originario non diverso dal nostro frammentario meridionale; e poi, quando il nuovo stile lombardo ebbe preso il sopravvento, questo, nella ricostruzione dell'edificio, si sostituì a quello.

Di ciò dirò più oltre, quando mi dovrò intrattenere sulla basilica, perchè è assai controversa l'epoca della costruzione dell'attuale tempio. Ma qui pel momento affermo di essere con quelli che ritengono l'atrio citato nella lapide del sepolcro di Ansperto non esser l'attuale, ma un altro più antico. Questo, eretto nel IX secolo, non poteva essere di stile diverso di quello che allora vigeva ancora e che in quegli stessi tempi fu seguito nel S. Vincenzo in Prato, perchè lo stile lombardo era allora nel periodo di formazione.

Ora, come l'atrio salernitano porta la mente al ricordo del primo regno italico, così l'altro di Ansperto la porta innanzi alla memoria della forte tenacia ed alla grande generosità di questo vescovo che per primo sostenne, contro il papato, che i Re d'Italia, sebbene allora non italiani, dovessero essere eletti dal popolo a mezzo dell'episcopato uscente dal popolo, e volle che il primo Re morto fosse sepolto nel S. Ambrogio.

Care memorie risvegliano in noi queste insigni reliquie del primo lavoro italico, e noi dovremmo rivolgere ad esse quel profondo rispetto che non solo viene imposto dalla veneranda età delle cose, ma da quei grandi ricordi che queste suscitano in chi penetra nella sublime poesia della loro storia, e ne comprende l'intima bellezza!

Io non crederò mai che un italiano, di qualunque luogo del Nord o del Sud esso sia, purchè abbia coscienza della nobiltà della sua origine e della grandezza della storia comune, non si inchini in ossequio anche innanzi alla più modesta reliquia artistica uscita dalla vecchia mano dei primi artefici della nostra civiltà, sia ch'essa emerga dall'edera che ricopre le rovine di un castello sperduto fra i monti del Sud, sia che s'appalesi nello splendore aureo di un tempio ancora vivente e parlante sulle pianure del Nord!

E torniamo all'atrio ambrosiano come è oggi. Anche qui, sotto le arcate poderose del nartece, erette sui polistili, si affaccia la porta della stessa sagoma. E fra le sculture dei capitelli modellati colla nuova arte lombarda vedo ancora in qualcuno di essi un pezzo di antico corinzio: è il seme paterno di Roma che non si distrugge e che si affaccia sempre dovunque.

Sempre dovunque!... Anche fra i robusti polistili, nelle mezze colonne venute dal tempio primitivo, sulle quali si imposta l'arco di ciascuna campata, mentre altro arco concentrico si svolge dal piedritto comune intermedio, circondando il primo ed irrobustendo l'insieme! E questi piedritti sono tutti distribuiti alla stessa eguale distanza, con perfetta regolarità, di modo che essendo essi tutti di eguale altezza, gli archi non ebbero bisogno di rialzo. L'architetto lombardo non ebbe bisogno di ricorrere all'artificio al quale dovette far capo l'architetto campano. Ma l'idea nei due, nel creare gli atrii, fu la stessa, perchè in quello ambrosiano è la stessa raccolta di sarcofagi che vediamo a Salerno. Sebbene gli atri non fossero più necessari per tenervi i penitenti, i lebbrosi ed i mendicanti, essi furono voluti in entrambi gli edifici, perchè vi fossero completamente rappresentati gli elementi che ebbe la basilica cristiana dei primi tempi.

Soltanto guardando dall'atrio il grandioso fronte del tempio coi suoi archi solenni, dei quali gli estremi furono coperti dalla sovrapposizione dei bracci laterali del quadriportico, non vi osserviamo la solita sagoma basilicale, col timpano del tetto sulla navata centrale più alto dei mezzi timpani sulle navette. Due linee generali di displuvio cororano invece l'imponente facciata perchè nel S. Ambrogio si vollero riprodotti anche i matronei che erano stati soppressi nelle basiliche quando non vi si mantenne più la condizione che gli uomini fossero separati dalle donne e le nubili dalle maritate. I matronei tornarono alla mente dall'architetto lombardo per una grave ragione costruttiva, che più oltre indicherò, e dalla quale poi doveva germogliare l'idea degli archi rampanti nel futuro stile gotico.

Ma se spogliamo quest'atrio milanese delle vesti differenti che l'arte qui dette all'opera, noi vi troviamo al di sotto le stesse forme e la stessa anima dell'arte materna: gli stessi archi in giro ricoprenti le tombe antiche e gli avanzi, e la stessa idea che suggerì l'altro della terra lontana del Sud, mentre in alto anche qui sorride nel cielo il limpido color del cobalto, e l'anima si rasserena sotto la benedizione dell'immensa mano di Dio, espressa dal largo volo delle rondini uscenti dai vecchi campanili imponenti dei monaci e dei canonici!

Anche qui tutto tace all'intorno: soltanto la voce potente del passato si sprigiona dall'opera, raccontando le stesse vicende, ora liete ora avverse, del popolo che fedelmente a questa visse d'attorno nei secoli, collegando, colla comunanza della prosperità e delle sventure, le aspirazioni e gli sforzi dei figli di una stessa

madre, sbaragliati e dispersi agli estremi del terreno della patria dalle malefatte dei barbari e dalle nefandezze dei vili !

4. Il tempio di S. Ambrogio.

Coloro i quali fossero rimasti perplessi innanzi alle ragioni addotte circa l'origine dell'arco circolare rialzato e che non si fossero del tutto persuasi che quest'arco nacque spontaneamente di fronte ad un bisogno dell'uomo, dovrebbero mettere da banda ogni dubbio, considerando che non vi è forma architettonica che non sia stata inventata dall'uomo e che non sia stata determinata, fin dal suo nascere, da un bisogno. Tuttavia essi potranno qui vedere che l'arco suddetto non fu che una delle invenzioni più semplici che possano essere uscite dal pensiero umano.

Già il processo più complicato che portò alla invenzione del polistile lombardo sta ad indicare che la mente dell'uomo può dare spontaneamente molto di più di un semplice rialzamento di un arco.

Perchè, se la evoluzione nel Sud portò alla conquista di una nuova forma architettonica, nel Nord invece condusse, non soltanto alla invenzione di una nuova forma, ma ancora alla creazione di un nuovo organo interessante profondamente il meccanismo statico degli edifici.

E quando vogliasi rimanere perplessi e dubbiosi anche di fronte all'origine spontanea del polistile, e si voglia per caso far discendere questo dai fasci dell'antica architettura egizia, che non dovettero passare neppure di lontano dalla mente dell'artefice della Lombardia, ogni dubbio cadrà vedendo qui che questo artefice, non soltanto il polistile inventò, ma ancora un complesso di strutture equilibranti, mai tentato per lo innanzi.

Ho esposto nelle precedenti pagine come si sia passato dalla colonna al polistile, e come l'arte narri questo avvenimento nella vecchia basilica di S. Eustorgio; ed ho affermato pure che lo stile lombardo raggiunse il suo carattere completo nel S. Babila; tutto fra l' VIII e l'XI secolo.

Ma l'arte lombarda non volle fermarsi alla sua più semplice espressione in quest'ultima chiesa: quest'arte era nata per un grande avvenire. Essa non si accontentò innanzi alla prima conquista, e volle andare oltre.

Quando l'artefice si pose all'opera per modellare il S. Ambrogio, egli aveva già osservato come l'architetto nel S. Eustorgio aveva distribuiti i grossi piloni alternandoli ai polistili. Ed allora

egli intuì che i sostegni portanti la copertura della grossa navata potessero alternarsi ad altri non portanti direttamente, ed intravide che da questo poteva nascere un motivo più ampio e solenne nello svolgimento delle volte sulla parte più importante del tempio.

Comprese però contemporaneamente che questo motivo più ampio si sarebbe risoluto con una spinta assai notevole contro gli arconi laterali sulle navette, ed intravide la necessità di tenervi fronte col porvi in contrasto delle forze agenti in senso contrario. Egli pensò che, contrapponendo all'azione della volta centrale le contropinte di volte analoghe sulle navette, avrebbe potuto equilibrare l'insieme della struttura, e creò i matronei, dei quali la copertura, opponendo la sua azione più in alto, in corrispondenza della spinta della volta centrale, poteva raggiungere lo scopo desiderato colla trasmissione delle spinte ad un numero doppio di pilastri esterni, a traverso le costole delle volte sui matronei stessi.

Così, dal S. Babila al S. Ambrogio, l'arte lombarda compì un nuovo passo.

E questo fu davvero un passo di grande rilievo, col quale la mente dell'architetto aprì all'arte la via verso i fasti di uno stile portentoso.

Perchè quando l'artefice vide che i matronei non erano più necessari come un tempo, egli li sopresse lasciandovi i soli archi di contropinta, oppure ne aggiunse altri all'esterno delle navette che poi, coll'intervento dell'arco agivo, divennero rampanti, e l'arte passò alla nuova fase assunta nel S. Andrea di Vercelli.

Meraviglioso è il periodo nel quale l'arte attraversò le vicende che portarono al sublime stile gotico, ma noi avremo agio di tornare su queste cose, quando come spero, dovrò intrattenere il lettore di quest' " Archivio „ sulle vicende dell'arte nello stadio dell'Ogivo.

Qui io mi limito a dire che chi entra nello stupendo tempio di S. Ambrogio, vede l'arte in moto; egli vede il pensiero dell'artefice che, partito dai tentativi del Monastero dell'Aurona e dal primo passo compiuto nel S. Eustorgio, cammina e si avvia verso un avvenire assai vasto, dopo di esser passato per il S. Babila!

Chi si sofferma nel S. Ambrogio, purchè senta tutta l'intima bellezza delle torture del cervello umano, non può non dedurre, rapportandone l'opera insigne all'altra del S. Babila, che lo stile lombardo si espresse a traverso due fasi successive: la prima raggiunta nel S. Babila, dove lo stile divenne completo nella sua espressione più semplice, la seconda nel S. Ambrogio, dove pervenne

ad una espressione più complessa, colla disposizione alternata dei pilastri portanti, e colla conseguente aggiunta dei matronei.

5. Una grave divergenza.

Verte una grave divergenza sull'epoca della costruzione dell'attuale S. Ambrogio.

Questo tempio, così come lo aveva eretto il S. Vescovo, aveva la forma della basilica paleocristiana, presso a poco come il S. Vincenzo in Prato. Le sue navate erano sorrette da ventisei colonne, tredici per ciascun dei lati, ed era coperto con tetto a cavalletti. Nè poteva aver forma diversa, dato che esso fu costruito nel secolo IV, proprio quando i seguaci del Cristianesimo poterono erigere le prime chiese della loro fede.

Oggi esso è diverso. L'arte, raggiunta la sua perfezione e formato il nuovo stile, volle che il tempio, fondato dal grande benefattore della Metropoli lombarda, avesse le forme architettoniche create in Lombardia.

Quando avvenne ciò? Qui è la divergenza.

Perchè alcuni ritengono che la ricostruzione del S. Ambrogio sia dell'VIII secolo, altri del XII: da entrambe le parti sostenitori autorevolissimi!

Perciò la faccenda si è resa assai complicata, e tale rimarrà chi sa fino a quando!

Certo è che volere attribuire il S. Ambrogio all' VIII secolo non è cosa di lieve momento, poichè quest'affermazione dovrebbe essere sostenuta da ragioni di molto rilievo di fronte allo stato attuale delle cose. Il monumento, che è il principale documento nella controversia, è troppo completo nel suo stile, e costituirebbe un esemplare isolato che precederebbe di tre secoli tutti gli edifici che si eressero di stile lombardo compiuto, e neppure evoluto come il S. Ambrogio di Milano ed il S. Michele di Pavia.

Di vero, nessuno dei tipi più semplici di questo stile capita prima del secolo XI, se se ne eccettua il S. Eustorgio del X secolo, che non ha raggiunta neppure la perfezione della prima fase. Ma poi, il S. Celso ed il S. Babila vanno fra il XI ed il XII secolo; il S. Pietro in Ciel d'oro ed il S. Teodoro di Pavia stanno nel secolo XII; insomma tutte le chiese della prima fase compiuta dallo stile lombardo sono posteriori almeno di tre secoli all'epoca che una parte degli studiosi attribuisce al S. Ambrogio.

Si aggiunga poi che nel S. Ambrogio lo stile ha raggiunta la seconda fase, per dedurne che, a rigor di logica, questo tempio

che è documento a se stesso, se non nel XII secolo, deve almeno cadere fra la fine del XI e l' inizio del XII.

Tuttavia molti attribuiscono la ricostruzione di questo edificio al secolo VIII. Essi, basandosi sulla lapide del sepolcro di Ansperto, che ricorda avere questo vescovo, vissuto nel IX secolo, costruito l' atrio, sostengono che il tempio dovette essere rifatto nel secolo VIII dai benedettini che vi andarono nel 789, poichè è riconosciuto da tutti che l'atrio costituisce una struttura posteriore. Ed all' uopo affermano essersi lo stile lombardo già formato in quell'epoca colla documentazione dei residui del monastero dell' Auroa.

Gli altri, invece, si oppongono, anch'essi con ragione.

Si è innanzi tutto incerti se i resti dell' Auroa siano dell' VIII oppure del XI secolo. In ogni modo, se sono dell' VIII secolo, quei resti non mostrano un edificio completo in guisa da farne dedurre la conclusione che lo stile lombardo era formato fin da quel tempo.

Certamente non può dirsi che il S. Ambrogio sia, tutto di un pezzo, del XII secolo, perchè esso presenta una parte più antica nell' abside e nel presbiterio ed una parte più recente nell'atrio: di epoca intermedia rimangono le navate.

Che l'atrio sia la parte più recente è ammesso da tutti, atteso che è visibile il fatto che coi due bracci laterali di esso si coprono delle zone della preesistente facciata. La divergenza sorge dunque dal perchè alcuni attribuiscono l'atrio al IX, altri al XII secolo.

Questi ultimi sostengono che la lapide di Ansperto si riferisce, non all'atrio attuale, ma ad altro preesistente: i primi oppongono che non si può parlare di un atrio diverso perchè non si ha notizia della preesistenza di questo. È chiaro che sono sul vuoto gli uni e gli altri.

Nè la mancanza della notizia di un altro atrio preesistente dà diritto agli uni di affermare che il tempio, prima della ricostruzione, non avesse un atrio più antico; nè gli altri possono sostenere con sicurezza che la lapide indichi un atrio diverso dall'attuale. Quindi è che la lapide non dice altro se non che Ansperto fece costruire un atrio innanzi alle " vicine porte „.

E la lapide di Ansperto non sarebbe la prima a condurre in errore! Ce ne son di quelle che in una determinata epoca portano vivi degli uomini morti, come ce ne son delle altre che fanno sorgere un edificio molti secoli prima dell'epoca vera!

La base del campanile di Gaeta, per lo stile che ha, non può

essere nata prima del XII secolo, e gli studiosi hanno trovato e stabilito in modo inconfutabile che essa è del secolo XII; ma una lapide che vi è affissa la fa sorgere nel secolo X. Così pure una iscrizione, che attribuisce il Torrazzo di Cremona all'VIII secolo, porta viventi un papa ed un re che in quel tempo erano morti e sepolti! Ed io ritengo che anche quella, che si dice esistesse sul campanile di Capua e che attribuirebbe quest'opera all'VIII secolo abbia indotto ad errare, perchè quel campanile non può esser nato prima del secolo XI o XII! Tutta colpa della mano dell'uomo che non lascia in pace neppure le lapidi, e le trasporta a casaccio da un sito ad un altro!

Così la lapide di Ansperto non è più dove era, e non si può neppure con sicurezza affermare se le " porte vicine „, innanzi alle quali fu costruito l'atrio, sian proprio quelle attuali del S. Ambrogio.

Ma, prescindendo pure da tutto ciò, certamente questa lapide non autorizza nè ad affermare che si tratti dell'atrio attuale, nè a negare che si riferisca ad un atrio preesistente, sol perchè non se ne ha notizia; e, se vogliamo dare pure un po' di peso al fatto che la lapide non è più al posto dove fu messa da Andrea levita che la dedicò, questa lapide non esclude neppure che possa trattarsi di un atrio diverso. Ciò che resta di positivo è l'incognita!

Ed allora, di fronte a quest'incognita, non rimane da fare altro che rivolgersi all'opera ed esaminare se effettivamente il suo stile ed il grado di progresso di questo stile ci possano far logicamente ritenere che essa sia dell'VIII più tosto che del XII secolo.

Ora, se nel IX secolo questo stile non aveva raggiunta neppure la sua prima fase di perfezione, è evidente che l'atrio non potette essere costruito in detta epoca.

E con più forte ragione, se quest'atrio è posteriore alla basilica, è chiaro che questa non potette essere eretta nell'VIII secolo, quando essa dimostra che ha raggiunta la seconda fase di perfezione coi piloni alternati e coll'aggiunta dei matronei.

E qui si potrebbe obiettare che i matronei già erano apparsi nel X secolo, perchè si mostrano nel S. Eustorgio. Ma questi matronei nel S. Eustorgio nulla pongono in essere. Essi esistono soltanto nella parte anteriore della navata, dove gli archi, appartenenti al primitivo nartece, sono più stretti, e certamente costituiscono un'aggiunta posteriore. Quindi i matronei del S. Eustorgio sono posteriori al secolo X; in tutti i modi in questo tempio manca l'altro particolare interessante della disposizione alternata nei polistili portanti la volta sulla navata centrale.

Altre ragioni poi militano in favore di quelli che pongono il S. Ambrogio nel XII secolo.

Cominciamo innanzi tutto col premettere che la primitiva basilica ambrosiana o dei Martiri, fu eretta nel IV secolo. Ora, se si vuole ammettere che essa sia stata ricostruita nell'VI, una domanda sorge spontanea: Perchè questa ricostruzione dopo soli quattro secoli?

Si potrebbe rispondere che l'edifizio poteva essere stato distrutto dai barbari, e specialmente dai barbari di Uraia.

Ma noi sappiamo che prima del 784, cioè qualche paio di secoli dopo gli avvenimenti dovuti a questo barbaro, la basilica esisteva ed era governata e custodita da un diacono, e che, restando essa fuori le mura, nelle funzioni solenni riusciva scomoda al clero di Milano di recarvisi, fino al punto da spingere il clero stesso a pregare l'arcivescovo Pietro, affinché vi stabilisse un certo numero di frati per dette funzioni.

Ed allora se nel 784 la basilica era ancora in piedi fino ad essere atta a funzioni solenni, perchè ne sarebbe dovuto occorrere la ricostruzione?

Si potrebbe ancora rispondere che si volle trasformar questa nello stile locale, già apparso o forse in apparizione, nel Monastero dell'Aurona.

Non pare che possa essere accaduto tutto ciò, nell'VIII secolo.

Ammesso pure — ma non è certo — che gli avanzi dell'Aurona appartengano all'VIII secolo, non si saprebbe spiegare come nel S. Vincenzo in Prato, per il quale le colonne furono pure composte con frammenti di tronchi varii, non si sia seguito lo stesso stile nuovo ed invece si sia fatto capo al cristiano preesistente.

Ma v'è di più. Lo stesso Ansperto eresse la chiesa di S. Satiro; ed anche per questa fu adibito il cristiano. Ed allora perchè soltanto per l'atrio del S. Ambrogio si sarebbe dovuto seguire un criterio diverso?!

Risposta semplicissima: affinché quest'atrio avesse lo stesso stile del tempio.

E la risposta sarebbe giusta sempre che si fosse sicuri che il S. Ambrogio in quell'epoca fosse già di stile lombardo. Ma egli è che questa sicurezza non si ha.

Innanzi tutto, perchè essa vi fosse, occorrerebbe ammettere la coesistenza di due stili nell'VIII secolo in Lombardia.

Se non che le cose non stanno così.

Nel IX secolo era usato ancora il cristiano pure per una

basilica importante come il S. Vincenzo. Si deve quindi necessariamente presumere che un secolo prima, nell'VIII cioè, questo stile doveva essere in auge.

Viceversa, se lo stile lombardo compie la sua prima fase appena nel secolo XI col S. Babila, e se nel secolo X col S. Eustorgio non ha neppure compiuta questa prima fase, è chiaro che questo stile non aveva potuto compiere a perfezione la seconda, cioè quella che si appalesa nel S. Ambrogio, due secoli prima.

Certamente bisogna tenere in debito conto gli avanzi dell'Aurona, ma è evidente che questi non ci dicono tutto quello che, invece, tocchiamo con mano nel S. Vincenzo, nel S. Eustorgio e nel S. Babila, a prescindere dall'incertezza che regna sulla vera epoca di quegli avanzi. I quali, al più, se riconosciuti effettivamente dell'VIII secolo, possono attestarci che in quell'epoca si cominciava a tentare il polistile, dato che fra l'VIII ed il IX secolo si costruì il S. Vincenzo di stile cristiano. Per conseguenza essi non ci assicurano che l'arte lombarda avesse già superato il tentativo del S. Eustorgio e la prima fase del S. Babila, e tanto meno possono costituire una prova evidente che quest'arte avesse raggiunta la fase, definitiva e completa, del S. Ambrogio.

Ora, se, come non può dubitarsi, nell'VIII secolo per lo meno era ancora predominante lo stile cristiano, e se il lombardo era ai primi passi della sua formazione, ne segue che non si può accedere all'idea che si sia voluta dare al S. Ambrogio una veste che l'arte non ancora aveva formata, mentre vigeva lo stile antico. Il vecchio tempio doveva esser carissimo ai Milanesi, perchè, così com'era, rappresentava la vera opera uscita direttamente dalla volontà del loro Santo Vescovo benefattore, che lo aveva visto sorgere sotto i suoi occhi; l'antico tempio, fatto da S. Ambrogio, doveva costituire una preziosissima reliquia, e ci dovettero essere davvero delle potentissime ragioni quando fu necessario ricostruirlo a nuovo!

E i documenti?!

Già, i documenti! Ebbene, il curioso è che ai documenti si appoggiano tanto quelli che ritengono che il S. Ambrogio fu ricostruito nell'VIII secolo, quanto gli altri che lo ascrivono al XII. E questo implica che i documenti, o sono di dubbia interpretazione, oppure sono contraddittorii fra loro. Ed allora quali prove sicure possono essi fornire?! Essi, tutto al più possono dar campo a discussione, ma di positivo non rimane che l'opera col grado di progresso artistico che essa presenta.

Con ciò non voglio dire che i documenti non debbano avere

il debito peso nelle ricerche; ma essi sono utili quando non lasciano dubbi, ed in ogni modo anche questi debbono essere interpretati sempre in relazione di altri fattori che pure hanno la loro grande importanza: le conseguenze che se ne traggono debbono sempre essere concordi colla testimonianza delle opere. Figurarsi se a questo possono condurre i documenti di dubbia interpretazione o contraddittorii!

Per la qual cosa pare che le buone ragioni militino con forte prevalenza dalla parte di quelli che assegnano la ricostruzione del S. Ambrogio ai secoli XI e XII, mettendolo nella stessa epoca degli altri templi confratelli e che, per quanto si riferisce all'atrio, sostengono trattarsi o di un atrio sostituito poi coll'attuale, o addirittura di altra opera ormai scomparsa. Il fatto, poi che nessuna notizia rimane di quest'altra opera non ci autorizza affatto ad escluderla, perchè può ben darsi che una qualche opera sia esistita senza che ce ne sia rimasta traccia. E non è detto che questa traccia non possa venir fuori da un momento all'altro.

Tuttavia i frati eseguirono dei lavori nel S. Ambrogio dopo che vi furono andati nel 789.

È da ritenere che, eretta la basilica nel IV secolo, cioè proprio nei primissimi tempi nei quali, per l'editto di Milano, emanato da Costantino, i cristiani poterono cominciare ad erigere liberamente le loro chiese, essa ebbe la sua più semplice espressione: le tre navi e l'abside centrale. Non ebbe quindi il presbiterio, nè il transetto, nè le absidiole, nè l'atrio, perchè di questi ultimi elementi le basiliche primitive si arricchirono gradualmente in seguito. E, quando, nell'VIII secolo, vi andarono i benedettini già le funzioni religiose avevano assunta una notevole importanza.

La basilica antica, per essere sorretta da ventotto arcate, doveva essere abbastanza vasta; ma la primitiva abside non era sufficiente all'aumentata importanza delle funzioni, e per detta ragione quei frati dovettero modificare quella parte della vecchia chiesa, inserendovi il presbiterio. Poichè, d'altra parte, risulta che alcune finestre dell'abside vennero chiuse nella costruzione delle absidi laterali, è evidente che queste dovettero essere costruite ancora più tardi, e forse dallo stesso Ansperto nel IX secolo.

Questo, e non altro, poterono fare i benedettini. E che il presbiterio e l'abside siano di epoca diversa da quella delle navate è confermato, non soltanto dalla evidente variazione nella costruzione allo esterno fra le navi ed il presbiterio, ma ancora dal fatto che, mentre in questo i pilastri sono interamente in mattoni

(cosa che avvenne perchè non ancora nell'VIII secolo si era cominciato a fare uso della pietra da taglio per una lavorazione apposita dei polistili), invece nelle navate sono, od interamente in pietra, oppure in mattoni e pietra.

Ed è rilevabile il particolare interessantissimo che i polistili delle navate del S. Ambrogio non sono formati con monconi di colonne come nel S. Eustorgio, ma con pietra appositamente lavorata, il che indica l'età posteriore di quelle opere, che assunsero col tempo carattere di strutture a sè quando vennero formate con lavoro apposito su pietra da taglio grezza.

Rimane a dirsi dell'atrio.

Certo, se una parte della facciata della chiesa rimase nascosta dietro le strutture dell'atrio, se ne deduce che, non solo questo è posteriore a quella, ma ancora, all'epoca della costruzione del prospetto, non doveva neppure esistervi un atrio più antico. La nuova basilica insomma sorse senza l'atrio e senza che in quel momento ve ne fosse un altro più antico.

Ma questo non autorizza a farci ritenere che in effetti non potesse preesistervi un atrio che sarebbe quello di Ansperto.

Cominciamo innanzi tutto col ricordare che l'atrio innanzi alle basiliche sorse quando i rigori della fede non ammisero nelle chiese i penitenti, i mendicanti ed i lebbrosi; tutto ciò non dovette accadere molto tempo dopo da che era stata concessa la libertà al nuovo culto. È perciò strano che una basilica importante come quella di S. Ambrogio non avesse avuto l'atrio fino al IX secolo, epoca di Ansperto.

Comunque sia, di questo elemento venne a cessare il bisogno quando si affievolirono quei rigori, ed in questa circostanza gli atri furono adibiti come sepolcreti. Ma non può sconvenirsi che questi costituissero anche dei mezzi efficacissimi per separare degnamente le chiese dai rumori dell'ambiente esterno verso il quale erano disposte le porte: essi perciò contribuivano ad accrescere la dignità delle chiese stesse. Per questa ragione l'Ansperto devotissimo al suo predecessore S. Ambrogio potette costruire l'atrio innanzi al tempio da questo eretto.

D'altra parte però non può mettersi in dubbio che gli atri, nel secolo XII, non furono più indispensabili come nei primi tempi, tanto che non tutte le chiese di quest'epoca lo ebbero.

Ciò premesso, se nel 1117 vi fu un terremoto a Milano che danneggiò la basilica, chi ci dice che, nel momento della ricostruzione che potette seguirne, quando l'atrio non era più indispensabile, non si sia abbandonata l'idea di costruirvelo,

sgombrando il terreno dalle rovine dell'atrio preesistente se esso era caduto, o addirittura demolendolo se era rimasto in piedi, perchè non avrebbe avuto lo stesso stile del tempio nuovo? Ebbe forse l'atrio il S. Michele di Pavia?

La struttura delle basiliche cristiane frammentarie è quella che più di tutte subisce i maggiori danni in dipendenza di azioni sismiche. Essa formata con muri alti, lunghi e paralleli, non collegati fra loro rigidamente nel senso trasversale, e sorretti da esili sostegni, e da arcate che tengono molto in alto il centro di gravità, mentre i sostegni stessi non offrono, nel poligono di base, ampiezza sufficiente alle oscillazioni della proiezione del detto centro, oscillazioni che sono sensibili nei muri alti e non collegati, non ebbe mai lunga durata nei secoli, ed appena qualcuna se ne è potuta salvare. La qual cosa non avvenne per le rotonde o battisteri, perchè la struttura di questi, distribuita su pianta circolare e caricata dalla cupola centrale, obbliga le forze rovescianti ad agire in direzione dall'interno verso l'esterno, le quali poi sono contrastate dalla volta anulare sull'ambulatorio circostante.

Si aggiunga poi che nelle basiliche gli effetti disastrosi delle azioni sismiche sono ancora meglio provocate dal fatto che i muri sulle colonne ebbero (V. S. Vincenzo in Prato di Milano ed altre opere consimili, nelle tavole illustrative) uno spessore assai più grande del diametro superiore delle colonne stesse fino al punto da strapiombare anche fuori degli abaci sui capitelli.

E considerando d'altra parte che questi muri presentano essi stessi una zona assai pericolosa in corrispondenza dei peducci degli archi, sia sotto le azioni di schiacciamento che sotto quelle di rovesciamento, se ne potrà facilmente dedurre che gli edifici così costruiti sono quelli che maggiormente risentono delle conseguenze dannose dei terremoti.

A questi fatti e non ad altri va dovuta la scomparsa e la successiva ricostruzione di tutte le primitive basiliche romane, delle quali si salvò, per mero caso, il solo S. Paolo.

Ed è da ritenere che, per ovviare a questi pericoli almeno in parte, si preferì di tener lo spessore dei muri, nel S. Miniato e nel Duomo di Pisa come in altri edifici della toscana, in limiti tali da non farli uscire dal vivo delle colonne. Anzi nel S. Miniato si inserirono appositi archi trasversali nella navata maggiore appunto per contrastare il rovesciamento dei muri verso l'interno dato che verso l'esterno il contrasto era opposto dalle strutture delle navette laterali.

Si è perciò a questo proposito spinti a credere che forse, oltre alla rilevante azione delle volte centrali, nel S. Ambrogio, anche il terremoto dovette suggerire all'architetto l'impiego dei matronei, come li suggerirono a quello del S. Michele di Pavia ed all'altro di S. Maria Maggiore di Bergamo.

All'epoca del terremoto del 1117 il S. Ambrogio già aveva la non indifferente età di ottocento anni; ed a questa età, dato il tipo di struttura e qualche danno che pure aveva dovuto subire o per precedenti fenomeni sismici o per le malefatte di barbari, quel tempio dovette uscirne molto malconcio ed in pericolo.

Ho detto innanzi che questo tempio doveva essere considerato come una reliquia preziosissima, e che la ricostruzione di esso dovette essere imposta da una necessità addirittura grave. Per conseguenza è più logico ammettere che questa ricostruzione sia avvenuta dopo il terremoto anzichè poco dopo il 789, quando cioè quella basilica doveva essere in discreto stato, tanto che vi si officiava fino al punto da richiedere che vi fossero inviati appositi benedettini. Nel momento della ricostruzione si dovette pensare che l'atrio non era necessario e non fu costruito come fu fatto nel S. Michele di Pavia. Poco dopo si ritornò all'idea di costruirlo e fu eretto nello stile del nuovo tempio.

In quest'epoca essendosi effettivamente formato lo stile lombardo, è più giustificato arguire che i Milanesi avessero consentito che il tempio, dedicato al loro grande protettore, avesse la veste nata e perfezionata sul terreno della loro patria.

Ritenendo dunque che i lavori fossero stati cominciati nel 1117, essi sarebbero stati ultimati nel 1144, col campanile dei canonici, cioè in un periodo di ventisette anni, tempo sufficiente alla erezione del tempio ed alla costruzione successiva dell'atrio e del campanile.

Si vuole pure che i lavori, iniziati nel 789, fossero stati continuati fino al 1144 ed in quest'anno ultimati. In questo modo e secondo questa versione, lo stile avrebbe avuto tutto il tempo per evolversi.

Ma, con questa ipotesi, o si ammette che l'atrio attuale sia di Ansperto, oppure che sia posteriore.

Nel primo caso la costruzione della basilica cadrebbe sempre fra i secoli VIII e IX, ed allora lo stile non avrebbe avuto affatto il tempo di evolversi; nel secondo caso si viene ad ammettere implicitamente che la ricostruzione avvenne effettivamente fra i secoli XI e XII.

Comunque sia, sebbene, a giudicar dall'opera e dalle ragioni

che militano in favore, debba ritenersi che il S. Ambrogio sia stato riconsiruito fra questi ultimi secoli, la questione rimane tuttora insoluta.

Ma in questa sospensiva non deve scuotere il timore che, ringiovanito di tre secoli il tempio ambrosiano, l'arte lombarda ne possa soffrire discapito.

Sia che questo tempio appartenga all'VIII secolo, sia che esso vada nel XII, lo stile lombardo non potrà essere mai ritenuto come una postuma espressione di un'arte presa all'estero. Vi sono troppi monumenti incrollabili che lo vietano assolutamente. L'arte lombarda nacque in Lombardia e fu madre dello stile gotico.

Di tutto ciò spero di occuparmi nel lavoro che farà seguito a questo e che tratterà della formazione della nuova civiltà italiana, come questo tratta delle origini di questa civiltà.

Qui io dico — e lo abbiamo visto nel precedente capitolo — che lo stile del S. Ambrogio sorse in Lombardia, come una fiera protesta del genio italico creatore, contro le ferocie dei barbari, dal fecondo lavoro degli uomini di quella gloriosa terra sottoposta al martirio. Questi uomini forti ed indistruttibili raccolsero pazientemente i frantumi delle colonne e ne formarono un fascio ancora più forte che sfidò i secoli meglio degli antichi sostegni avuti da Roma e rialzati dall'opera delicata del Cristianesimo, come seppero formare con le Leghe i fasci degli uomini che posero in fuga disastrosa il nemico perverso.

E sempre dai fasci, che essi incominciarono a formare coi frammenti nell'VIII secolo, il cervello umano portò al polistile completo ed alle volte, fino a che nel S. Ambrogio non impresse la prova finale e sublime. Più tardi da questi fasci dovevano lanciarsi nel cielo di Parigi e di oltralpe gli stupefacenti frastagli dei templi gotici, coll'intervento dell'arco ogivo.

Perchè, tenendo pure conto che Notre-dame, che è il tempio gotico più antico, sia stata iniziata nel 1163 e finita intorno al 1250, questa chiesa non ripetette che lo stesso motivo svolto due secoli prima nel S. Eustorgio. Il bel tempio francese ebbe pure esso i piloni cilindrici nell'ordine inferiore. I polistili vi cominciano soltanto nell'ordine superiore.

Ora, ammettendo pure che l'attività costruttiva in Notre-dame sia stata così alacre da consentire la erezione dei polistili nello stesso anno dell'inizio dei lavori — la qual cosa non è ammissibile — già in quell'epoca il S. Ambrogio era completo da quattro lustri, e già i pilastri a fascio e le volte con costole, non tenendo

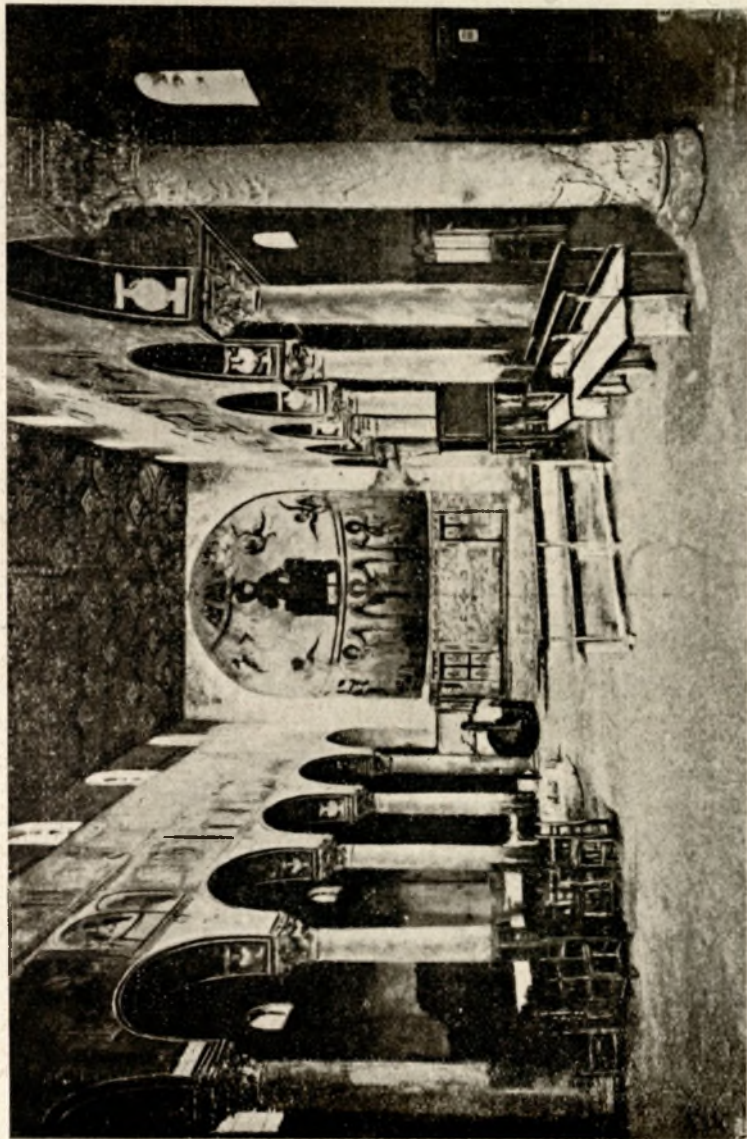
S. AMBROGIO



Foto Albani

.....alla distanza di un millennio oramai, rappresentano innanzi ai nostri occhi attoniti il compendio mirabile del più grande lavoro dovuto al genio della nostra terra..... (pag. 73).

S. ANGELO IN FORMIS (CAPUA)



da *Poppele*
 (La basilica di S. A. in Formis ecc.)

Vecchia basilica, unica superstite, avanzata all'azione edace del tempo ed all'opera distruttrice degli uomini, nella quale pare che ancora risuoni la voce..... (pag. 73).



neppur conto degli avanzi dell'Aurona, a dir poco si ergevano da due secoli nel S. Eustorgio e da un secolo nel S. Babila.

Per conseguenza la vicenda della grande evoluzione artistica lombarda, che segna nel Nord l'origine dell'arte della nuova civiltà italica, si compie a traverso le quattro basiliche di S. Vincenzo in Prato, di S. Eustorgio, di S. Babila e di S. Ambrogio. Queste, alla distanza di un millennio oramai, rappresentano innanzi ai nostri occhi attoniti il compendio mirabile del più grande lavoro dovuto al genio della nostra terra, in uno dei periodi più fortunosi della storia dell'umanità, allorchè, spentasi da secoli la face luminosa di Roma, mentre Roma stessa formava il diaframma insormontabile fra Nord e Sud, si affacciava nel cielo, dopo la lunga notte delle sventure, l'alba rosata e serena della civiltà nuova!

6. Le basiliche di Salerno e di S. Angelo in Formis.

I precedenti storici, avevano nettamente divisi il Nord ed il Sud prima che si iniziasse il processo formatore della civiltà nuova. Per conseguenza anche l'arte fu diversa nelle due parti d'Italia: lo abbiamo visto negli atri e lo vedremo ancora nelle chiese. Tuttavia nelle stesse differenze abbiamo riconosciuta la origine comune.

Nel Mezzogiorno l'arte, all'inizio della Rinascenza, non si trovò così profondamente modificata come nel Settentrione. Nella Campania il periodo dell'evoluzione latina non dette che l'arco circolare rialzato, il quale non produsse le stesse conseguenze del polistile in Lombardia.

Quest'ultimo elemento consentì che agli antichi tetti a cavalletto sulle navate fossero sostituite le volte, più sicure contro gli incendi ai quali spesso i barbari avevano esposti in precedenza gli edifici. Come conseguenza delle volte rinacquero i matronei. Così il polistile del Nord, sorto nel bisogno di formare dei piedritti adibendo elementi rotti di colonne, condusse ad una evoluzione profonda dell'arte.

Viceversa nell'Italia Meridionale all'artefice non si affacciò il bisogno di creare un nuovo piedritto, perchè egli potette sempre servirsi delle sue vecchie colonne intiere: quest'artefice non dovette fare altro che equiparare la diversità nelle altezze di queste e trovò l'arco zoppo e l'arco circolare rialzato. Ma questo non permise che gli antichi tetti a cavalletto fossero soppiantati dalle volte; perciò l'arco rialzato del Sud lasciò immutata l'arte primitiva, così com'era discesa da Roma, a traverso l'opera del Cristianesimo.

E lo dimostrano le chiese erette all' inizio della Rinascenza, fra le quali il S. Angelo in Formis presso Capua.

Vecchia basilica, unica superstite, avanzata all' azione edace del tempo ed all' opera distruttrice degli uomini, nella quale pare che ancora risuoni la voce dei primi benedettini pensosi, scesi con Desiderio dalla serena altura di Montecassino a dipingerne le pareti austere e solenni!

Chi in questa si affaccia non può non riconoscervi subito il pensiero di chi volle in essa riprodurre le basiliche della vecchia Roma, allora ancora in piedi, negli antichi S. Giovanni, S. Pietro e S. Paolo!

E chi vi si raccoglie a guardarvi le colonne e le sedici arcate che ne sorreggono il coperto sulle navi, mentre dalle finestre la luce tenue discende su per le pareti affrescate coi santi e colle storie, usciti dai pennelli della prima scuola della nuova civiltà, fondata da Desiderio, non può non portare la sua mente su quest' uomo insigne e riconoscere in lui la decisa volontà che l' arte, all' inizio del nuovo cammino, seguisse la via tracciata dall' Alma Città!

Ma chi, raccogliendosi fra questi pensieri, non ignora che poco lungi in quei tempi un' antichissima scuola, sorta sulle istituzioni intellettuali di Roma, aveva conservato il culto per l' antica sapienza greca e romana, trova subito le ragioni per le quali, all' inizio della Rinascenza, l' arte della nuova civiltà nell' Italia del Sud si incamminò sulla via dei sette colli sacri ed immortali.

E Desiderio era stato a Salerno lungamente, per ragioni di salute, accanto all' amico suo Alfano, ed in quest' antica città, presso i medici che ebbero a curarlo e presso il poeta, si era dovuto sempre più infiammare per l' arte della cultura classica antica. Non è quindi a dubitarsi che vi dovette essere uno scambio di artefici fra Desiderio ed Alfano, allorquando l' uno e l' altro attesero alla erezione delle nuove basiliche di Montecassino, di S. Angelo in Formis e di Salerno.

Perciò avvenne che io ebbi ad additare, nel mio studio sui mosaici della cattedrale di Salerno (1), la fratellanza fra l' Evangelista della lunetta Salernitana ed il Redentore della basilica capuana, e fatta rilevare la discendenza di questi dal progenitore balzante dagli splendori musivi dell' abside di S. Pudenziana!

Perciò avviene ora che io sia spinto a dire qui che quante volte io ricordo l' antico tempio di S. Angelo, riedificato nel 1072

(1) Archivio storico della Prov. di Salerno. Anno IV, fasc. I e II.

dallo stesso Desiderio qualche anno dopo di quello da lui eretto sull'altura cassinese, e nel quale è riprodotta la idea degli artefici della nostra prima rinascenza, e rapporto il tempio di Capua alla vastità della basilica salernitana, innanzi alla mente mia si forma il superbo quadro del più grande monumento eretto nella vecchia capitale dell'Italia Meridionale, allorchè l'arte si levò dal lungo letargo per incamminarsi, sulla via della civiltà nuova, verso le grandi conquiste del Rinascimento.

Anche in questa grande cattedrale di Roberto Guiscardo le vecchie colonne, come nel S. Angelo in Formis, divisero le tre navate, e gli archi, impostati sui capitelli, ebbero il largo peduccio poggiato sulla tavola messa sull'abaco ed uscente sensibilmente dal vivo di questo (1).

(1) Può osservarsi tutto ciò nella tavola XXI che riproduce la colonna messa allo scoperto nell'aprile di quest'anno (1925). Occorre che dia alcuni chiarimenti sul rinvenimento di questo cimelio, non per dare importanza al fatto in se stesso, ma per mostrare come alle volte da ricerche, basate su criteri semplicissimi, si possa giungere a risultati utilissimi per l'arte e per la storia.

Lo scoprimento di questa colonna non fu fortuito. D'altra parte, se ha dato un elemento prezioso per la ricostruzione grafica della pianta di un'antica basilica romanica, eretta ai primordi della rinascenza, pianta della quale non si ha traccia alcuna, tuttavia va dovuto ad una previsione basata su di un semplicissimo calcolo aritmetico, tenuta presente nella circostanza in cui, assieme al chiaro artista Prof. Cav. Pasquale Avallone, attendevo ai lavori all'interno della Cattedrale per le feste del Congresso Eucaristico.

Era noto che ventidue colonne (undici per ciascun lato) dividessero la navata centrale dalle navette laterali, giusta le notizie della platea di Matteo Pastore che si conserva nell'archivio capitolare. E questo numero era stato tenuto presente come elemento fondamentale per il disegno della pianta da alligare al lavoro promesso ai lettori a fine del paragrafo I dello studio sui mosaici della Cattedrale di Salerno.

Per conseguenza era stata misurata la lunghezza della navetta settentrionale in metri 55,75, dall'orlo del pavimento in mosaico del transetto al muro del fronte, ed era stata divisa questa lunghezza in dodici parti, quanti, giusta la notizia del Pastore, dovevano essere gli archi impostati su undici colonne. Si era quindi in base a questo calcolo determinata la distanza fra gli assi delle colonne, con molta approssimazione, in m. 4,65. Su questo risultato naturalmente poteva avere influenza la sporgenza dei pilastri, ridossati ai muri estremi, del fronte e della nave del transetto, delimitanti la fila delle colonne. Approssimativamente dunque si conosceva che la prima colonna doveva incontrarsi a non meno di m. 4,65 dall'orlo del pavimento in mosaico anzidetto.

Ciò premesso, dovendosi aprire alcuni buchi equidistanti fra loro per

Da per tutto trovo scritto che le colonne di questo insigne edificio fossero state prese a Pesto dal Guiscardo; ma nessuno lo documenta. Perciò io ritengo che questa sia un'affermazione basata su di una semplice congettura.

Innanzitutto, quando fu costruita la cattedrale di Salerno, Pesto, ammesso pure che sia stata distrutta dai Saraceni nella sola notte di S. Giovanni del 916, per lo meno da due secoli non esisteva più, perchè gli abitanti dopo questa distruzione si erano definitivamente ritirati sui monti.

D'altra parte, non vi è proprio ragione di affermare che i materiali di questa cattedrale siano provenuti da quella città greca, perchè a Salerno i materiali non mancavano. E intanto è deplorabile che guide poco esperte continuino ad affermarlo ai forestieri, perpetuando così una congettura del tutto infondata, che

m. 1,10 nel muro verso il coro, cadenti nella zona in cui si sarebbe dovuto trovare la colonna, per incastrarvi alcune staffe in ferro di rafforzamento della tribuna della cantoria, furono date disposizioni severissime agli operai affinché procedessero cautamente nel lavoro e ne dessero subito avviso appena che fosse apparso o un capitello, o una colonna, od un rammento qualsiasi. Qualche ora dopo in uno dei buchi, laterali a quello che appositamente si era fatto cadere a m. 4,65 dall'orlo del musaico, si presentò la zona di un capitello corinzio in marmo.

Ne informammo sollecitamente S. E. l'Arcivescovo Mons. Gregorio Grasso il quale entusiasticamente accettò la proposta di far porre allo scoperto, dalla parte opposta del muro verso la navetta contigua, il cimelio rinvenuto.

La colonna rinvenuta risultò alla distanza di m. 5,80 dall'orlo del pavimento, un pò maggiore (m. 1,15) di quella preventivamente calcolata in m. 4,65, e questa differenza va attribuita all'oggetto del pilastro estremo, ridossato al muro del transetto, che non si era potuto precedentemente calcolare.

Intanto, tenuto conto della sporgenza dei due pilastri estremi complessivamente di metri 2,30, la lunghezza della fila di arcate divisorie fra le navi si riduce a metri $5,75 - 2,30 = 3,45$; divisa questa in dodici parti, la distanza fra le colonne risulterebbe presso a poco di m. 4,45. Se non che, per alcuni studi fatti, ho ragione di ritenere che la terza colonna a partire da quella scoperta deve trovarsi a m. 8,30. Per conseguenza l'interasse fra due colonne consecutive sarebbe di m. 4,15 e non di 4,45. Se così è allora le colonne non sarebbero più undici, ma dodici, con tredici arcate, e la chiesa avrebbe avute ventisei arcate, con archi circolari semplici, cioè senza rialzo; così dev'essere, perchè il frammento degli archi sulla colonna scoperta appaiono senza rialzo; e non potendovi essere archi di luce minore di m. 4,15, anche gli altri non devono essere rialzati. Il numero di dodici colonne intanto sarebbe in discordanza colla notizia Pastore; ma ciò non è strano perchè questa notizia potrebbe essere errata. Alla chiesa di S. Angelo in Formis

assume il carattere di tradizione, mentre tradizione non è, perchè nessuno degli antichi scrittori ne fa cenno e soltanto i contemporanei ne parlano da qualche secolo a questa parte, contro otto secoli di vita che ha il tempio.

Quando questo fu costruito, su parte dell'area occupata, esistevano le due chiese di S. Maria degli Angeli, antica cattedrale, e di S. Giovanni. A Salerno, d'altra parte nell'epoca romana esistevano almeno quattro templi: di Bacco, di Giunone, di Pomona e di Priapo, oltre ad altri edifici, fra i quali il circo.

Quindi è chiaro che nelle antiche chiese di S. Maria degli Angeli e di S. Giovanni, dovettero essere utilizzate, secondo l'uso generale, i materiali degli antichi edifici pagani, materiali che dovettero essere reimpiegati nella costruzione della cattedrale del Guiscardo. Delle due chiese demolite la cattedrale aveva anche

uno scrittore del 1600, Fabio Vecchioni, attribuisce sedici colonne, mentre invece — e si possono contare — sono quattordici: fatto poco edificante, per quelli che credono di essere in sodo basandosi sui soli documenti interpretati alle volte senza il *grano del sale!*

Comunque sia, spero con un prossimo saggio che non ho potuto effettuare finora, di rinvenire l'altra colonna e presentare ai lettori la pianta dell'antica basilica salernitana, ed eventualmente anche un tentativo di ricostruzione prospettica, nella seconda parte di questo lavoro.

Dalla colonna rinvenuta, di granito rosso africano, sormontato da un capitello corinzio in marmo, che può oscillare nel I secolo a. C., e dal fatto che altri capitelli ed altre colonne simili si trovano sia alla base del campanile che nell'atrio, si può arguire che questi avanzi molto probabilmente appartennero ad un tempio o ad altro edificio pagano di Salerno, costruito nella suddetta epoca che sarebbe quella nella quale questa città ebbe la cittadinanza romana.

La colonna era già avariata quando, fra il 1080 ed il 1084, fu messa a sito nel nuovo edificio, perchè presenta una forte scheggiatura al sommo-scapo: in quest'epoca il capitello aveva già dodici secoli di vita: oggi ne conta venti! È una delle tante testimonianze dell'antica civiltà del Sud, due volte millenaria.

Il capitello è poggiato sulla colonna mediante lamina di piombo, ma la scheggiatura nella tavola di marmo appoggiata all'abaco, sulla quale è impostato il robusto peduccio dell'arco in travertino, mostra già lo sforzo eccessivo al quale la pesante massa muraria sottopose il mezzo di trasmissione del carico sul sostegno. La colonna cade vicinissima all'asse del compagno di uno degli arconi attuali. Si ha per questo ragione di ritenere che, quando nel secolo XVIII fu rifatto l'edificio, i piloni della nuova struttura chiusero ciascuno una colonna, laddove otto delle ventiquattro colonne originarie cadenti nel vano dei nuovi arconi furono rimosse. Di queste ultime giunsero fino a noi soltanto quattro delle quali una fu adibita per il monumento ai Martiri dell'Indipendenza in Salerno.

l'atrio (1), e non v'ha ragione di ritenere che per quest'ultimo non fossero state adibite antiche colonne pagane.

Il materiale perciò non mancava a Salerno.

Ciò premesso, in tutto l'edificio occorsero cinquantadue colonne, ventotto per l'atrio e ventiquattro per la chiesa, oltre alle venti piccole per la basilica inferiore. Trascurando gli altri edifici dai quali potettero uscire le colonne della basilica inferiore, e calcolando soltanto i quattro tempi, ognuno di questi avrebbe dovuto avere appena dodici colonne per fornirne già quarantotto su cinquantadue alla nuova basilica. Ed è mai possibile che gli antichi edifici non avessero almeno dodici colonne ognuno?! E può ammettersi che le altre quattro non si fossero potute trovare anche a Salerno?! È magari logico pensare che si fossero fatti venire i materiali da Pesto quando essi esistevano a piè d'opera?!

E che a Salerno il materiale non mancasse lo rileviamo anche oggi dalla quantità degli avanzi che se ne hanno.

Andiamo avanti. Il materiale pestano è esclusivamente costituito da travertino, come non è il materiale di Salerno: donde è sorta dunque l'idea che quest'ultimo fosse stato prelevato a Pesto?!

Ancora. L'arte pestana é greca; gli avanzi di Salerno, salvo rarissime eccezioni, sono di arte romana: e perchè si afferma che il Guiscardo abbia dispogliata Pesto?!

Si dirà che anche questa fu colonia romana. È vero. Ma vi era bisogno di templi a Pesto all'epoca romana, quando ve ne erano di così insigni e solidi da giungere quasi intatti ed imponenti fino a noi?! E si noti che quella città era in decadenza, fin dai tempi di Augusto, per la popolazione che emigrava a causa della malaria. Per quanto importantissima come città greca — lo provano i monumenti a duemila e cinquecento anni di distanza — sotto i Romani, che ne decantarono soltanto le rose trascurando i templi, non ebbe nessuna importanza notevole. Invece Salerno che fu colonia di cittadini romani (*colonia civium romanum*) e sede del Correttore dei Bruzi e dei Lucani, e che

(1) Risulta da un documento della Badia di Cava del 982 (A. m. N. 12). Il vescovo Amato di Salerno vendette per dieci libre d'argento alcuni beni presso Cetara e nel territorio di Nocera, destinando il ricavato ad alcuni lavori da farsi nell'atrio di S. Matteo dell'Episcopo: " *ut possit aliquantum laborare ad atrium Sancti Mattei nostri Episcopi* „. Già S. Maria degli Angeli aveva preso il titolo di S. Matteo fin dal 954, epoca del trasporto del Corpo dell'Evangelista a Salerno.

forse non aveva avuti mai edifici di rilievo in precedenza e che aveva eretto un arco alla famiglia Flavia ed un monumento ad Elena, ben poteva averne di avanzi romani. Tutto al più il Guiscardo, che vi andò dopo che era stata distrutta da due secoli, potette prendervi le due colonne di verde antico, qualche sarcofago e la grande vasca di granito, ora nella Villa Nazionale di Napoli, e forse pure quelle colonne di travertino che ancora molti attribuiscono al tempio di Pomona, per una lapide che non si sa se riferire alla colonna che le sta dietro dalla parte opposta del muro, oppure al colonnato che le è di fronte!

È da escludere quindi che la basilica salernitana fosse stata costruita con materiali pestani, se a Salerno dovevano esistere capitelli e colonne (1).

Ma ai nostri giorni gli antichi sostegni di questo tempio non sono più visibili, perchè i grossi piloni dell'architettura settecentesca le racchiusero, dove il nuovo partimento delle arcate lo consentì, nella struttura della propria massa robusta, messa a sostegno dei pesanti coperti sulla navata e sulle navette.

L'ampiezza di queste ultime fu sensibilmente aumentata nella ricostruzione del settecento; ma la prima conserva ancora poco meno dell'antica larghezza, per dimostrare ancora oggi quale fosse l'imponenza di questo edificio, ampio nella nave maggiore per oltre quattordici metri, e lunga, fino all'inizio del transetto per oltre cinquantacinque metri, con un'altezza di oltre venti metri!

Non è molto, si sa, rispetto alle grandi basiliche romane, ma non è poco di fronte agli edifici consimili che si costruirono nell'Italia Meridionale in quell'epoca. Forse per questo il Presule, Cardinale Colonna, fu indotto a dire, nel descriverlo coi rinnovati bagliori cinquecenteschi della lingua madre: "*.....et continuationibus multis ita affabre et varie tegmen illaqueatur, ut*

(1) Si vuole che la città di Pesto fosse stata distrutta nella notte sopra il 24 Giugno del 916 dai Saraceni annidati ad Agropoli. Questi scossi dalla tremenda sconfitta riportata dai loro connazionali presso il Garigliano, pensarono di darsela a gambe, previa distruzione di Pesto. In quella circostanza i cittadini sarebbero scappati sui monti.

Ma una grande città non si distrugge in una notte sola. Invece non pare probabile che i pestani, da un lato afflitti dalla malaria, fossero rimasti a lungo troppo da presso al covo dei barbari. Per conseguenza l'esodo dovette essere graduale, e già, quando i saraceni partirono, questi avevano dovuto da un pezzo fare man bassa su tutto, nella città abbandonata.

murum sit tantae molis percurrens pondus sustineri ac suspendi posse „.

Eppure questo tempio già in quel tempo minacciava rovina, ed aveva costretto una ventina d'anni prima il Vescovo Cardinale Seripando, a chiedere provvidenze al governo di Carlo V.

Invano! Nell'incuria il tempo continuò la sua opera deleteria fino a portare l'edifizio fatalmente sotto le mani dei sacerdoti incipriati del Barocco, che non ripristinarono, pur troppo, l'austera bellezza di quello che pure era uscito dalla volontà del principe potente, fattore del primo nucleo delle genti italiche nel Sud, e dal pensiero di un poeta!

Sicchè oggi le poche reliquie dell'arte antica, come i discendenti di una illustre famiglia distrutta si aggirano mesti nella squallida casa nella quale in altri tempi brillò la ricchezza, balzano innanzi agli occhi negli ori, negli avori e nei marmi che ispirarono il poeta dei tempi nostri, e che ricordano i primi patrioti, nei concittadini insigni Matteo d'Aiello, Romualdo Guarra e Giovanni da Procida. Ma non più s'incava in fondo al tempio l'elegante abside musiva di Alfano, che, nel desiderio potente di rivedere in questo monumento l'antico splendore distrutto, invano abbiamo tentato di riprodurre in immagine scialba, unendo il pensiero torturato nelle indagini all'anima artistica di Pasquale Avallone, nelle feste del Congresso Eucaristico di quest'anno!

Eppure per quanto scialba ne sia stata la riproduzione, essa tuttavia ha lasciato intravedere di quanta sublime bellezza dovesse esser rivestita l'opera antica; e nel momento in cui è per rimuoversi l'opera provvisoria dei santi dipinti da Giuseppe e da Pasquale Avallone sulla carta e sulla fragile stoffa, con sentimento di profonda nostalgia gli umili artefici della ricostruzione caduca pensano che ben potrebbero i loro concittadini, a ricordo della propria nobiltà antica, come gli Amalfitani restituirono al fronte del loro tempio l'antico splendore coll'esperto lavoro della mano moderna, ricostruire in opera stabile e durevole l'insigne monumento di quel Presule poeta, che lo storico dell'Italia Meridionale ha messo fra i precursori del Rinascimento!

Altre cose illustri ha la basilica salernitana, ma di queste ci occuperemo nell'altro lavoro che sarà il seguito di questo. Ed in quella circostanza c'intratteremo sulle opere dello stadio ogivo, delle quali fa parte l'absidiola di Giovanni da Procida.

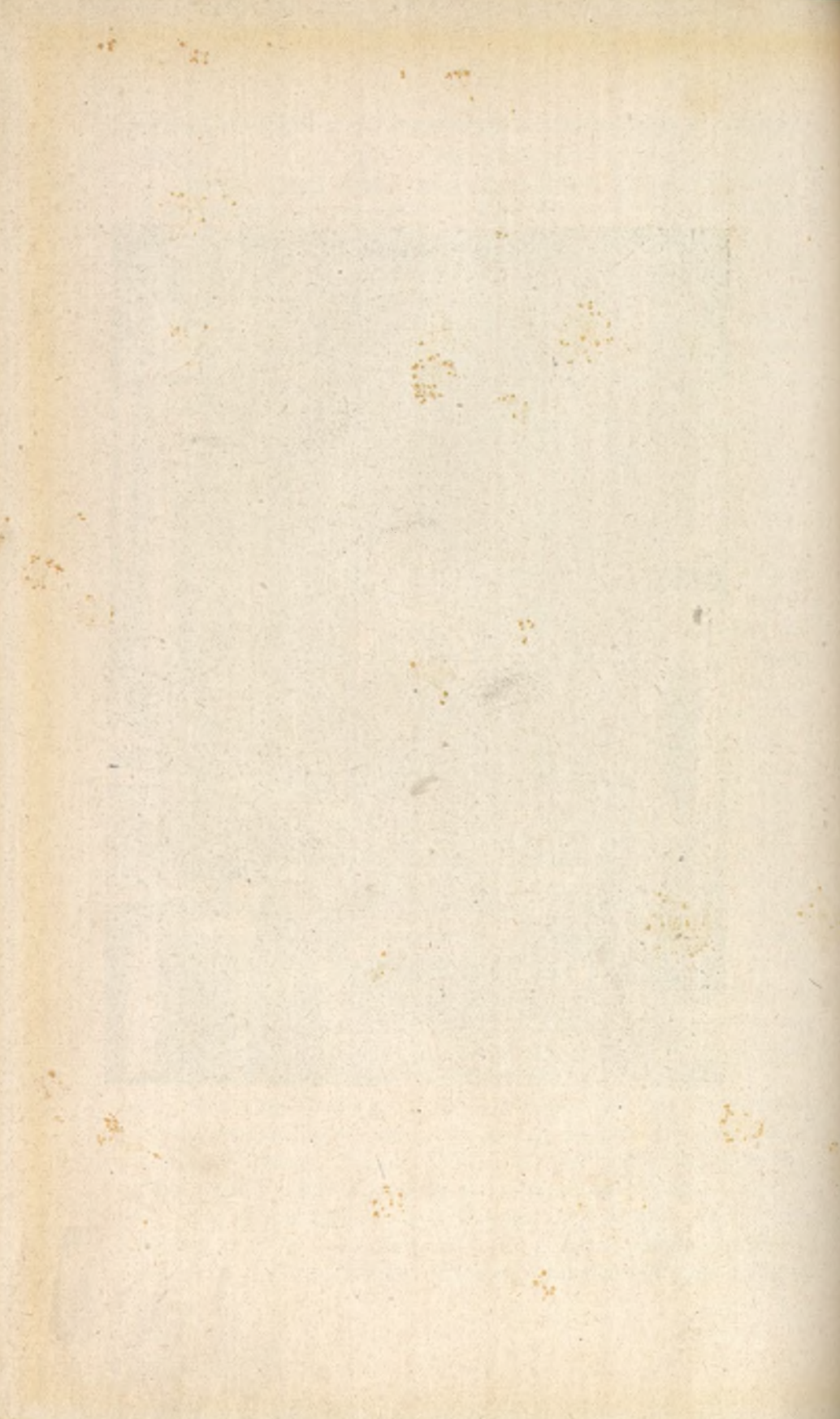
Con questa finirono le belle opere antiche che arricchirono la basilica di Roberto Guiscardo. Poi venne la iattura che annichilò il Mezzogiorno d'Italia occultandolo innanzi alla storia! Venne

DUOMO DI SALERNO
 RICOSTRUZIONE IDEALE DELL' ABSIDE



Fot. M. de Angelis

.....Ma non più s'incurva in fondo al tempio
 l'elegante abside musiva di Alfrano che invano ab-
 biamo tentato di riprodurre in immagine scialba.....
 (pag. 80).



quella iattura che si attribuisce ai Normanni, mentre sotto questo dominio si eressero le prime basiliche della rinascenza sulle terre del Sud, dalla Campania alle Puglie, e dalla Calabria alla Sicilia, ancora splendide negli ori e nei mosaici di Monreale e di Cefalù, sebbene in altri luoghi l'incuria dei veri autori della iattura, abbia coperta la integrità delle opere antiche !

Pure fra queste ancora si solleva integra quella modesta di S. Angelo in Formis. Essa, è vero, non ha la nave del transetto ornata di mosaici come l'aveva Salerno, nè l'atrio anteriore ; ma ha quanto basta per attestarci quale fu l'arte del Sud all'inizio della rinascenza nella seconda metà del secolo XI e per documentare coi cicli dei suoi affreschi che l'arte della pittura era già risorta fra le fresche aure dell'altura campana, prima che fosse nato il grande educatore Giotto, sotto il cielo di Firenze.

E tuttora nell'abside di S. Angelo appare quel Desiderio dal nimbo quadrato, ispirato alle vecchie absidi romane, che solleva nelle mani devote il modello del tempio, come un maestro che indichi ai discepoli del suo tempo la via da seguire, come un testimone per noi che mostri in qual modo in quell'epoca lontana l'arte si rialzò dalle tenebre !

Ma, fermandoci ancora in questa vecchia basilica, non può non tornarci alla memoria un'altra basilica lontana: il S. Vincenzo in Prato che ne richiama le linee tutte, discese dall'arte materna. E quando poi, percorrendo il nostro pensiero gli anni della storia e le vicende dell'arte nella lontana terra lombarda, ci sentiamo trasportati innanzi agli artefici che intessono la nuova veste nel S. Eustorgio, nel S. Babila e nel S. Ambrogio, noi ci accorgiamo senza sforzo che questa nuova veste ricopre sì le membra, ma non nasconde nè trasfigura le forme dell'arte madre comune.

VI.

FRA LA VECCHIA E LA NUOVA CIVILTÀ

1. Le vicende dei popoli.

Dopo che fu abbattuta la potenza di Roma che aveva tenute strette le genti d'Italia, le due parti di queste furono spinte a dividersi, l'una attratta verso i popoli del Nord, l'altra verso i seducenti bagliori dell'Oriente, per le vie che a quelle presentavansi aperte: i valichi delle Alpi ed il mare.

Varii furono i tentativi di una riunione, finchè questi

non cessarono del tutto nella cruenta e decisiva battaglia combattutasi nella campagna nocerina di Anagri presso Salerno, maestrevolmente descritta in questo "Archivio", dal chiarissimo Prof. Giuseppe Zito (1). Questa grande battaglia nella quale cadde eroicamente la potenza degli Ostrogoti e si decise l'avvento dell'Impero greco sull'Italia, non ebbe, nei riguardi della riunione delle due parti della nostra penisola, quelle conseguenze che si potevano sperare, perchè, messa la capitale dell'Esarcato a Ravenna, gli effetti del dominio dell'Oriente si determinarono più nel Nord che nel Sud, segnando più profondamente quel solco divisorio che già vi aveva scavato la caduta dell'Impero Romano e nel quale poco più tardi il dominio della chiesa doveva cominciare a gettare le solide fondamenta di un'alta muraglia insormontabile.

Nè la calata dei Longobardi, che pure coprirono quasi per intero il terreno d'Italia, potette colmare questo solco, perocchè da un lato il papato aveva cominciato ad installarsi con l'Esarcato e con la Pentapoli sottratti ai greci, e dall'altro i greci stessi non lo consentirono. Il cozzo tremendo dei nuovi invasori, pur essendo riuscito a respingere dall'Italia Settentrionale il dominio dell'Oriente e pure avendo portato alla fondazione del potente ducato di Benevento nel Mezzogiorno, tuttavia questo dominio non fu mai cacciato dalla Sicilia e dalle coste orientale e meridionale dell'Italia del Sud, mentre lo stesso ducato meridionale si ribellava al sovrano longobardo del Nord.

Ed allorchè scese dalla Gallia Carlomagno, questo monarca, per essersi fermato innanzi al baluardo che Arechi gli aveva preparato contro nell'imprendibile rocca di Salerno, più fortemente segnò la divisione fra il Nord ed il Sud, mentre vi elevava nel mezzo più alto il diaframma del dominio pontificio col riconoscimento ufficiale dei possessi.

Non è da ritenere però che davvero il papato si sia prefisso il determinato proposito di dividere inesorabilmente in due parti l'Italia: la muraglia dei domini della chiesa fu la conseguenza opposta del programma iniziale al quale deve presumersi mirasse la nuova Roma cristiana, di riunire sotto di sè l'antico territorio smembrato dalla caduta dell'Impero d'Occidente.

La nuova Roma di allora non ebbe forza sufficiente per abbattere i primi fattori della scompagine, ed appena potette sottrarre

(1) Archivio Storico della Provincia di Salerno. Anno III, fasc. 1.

ai Greci l'Esarcato e la Pentapoli. Non le fu possibile quindi di tener fronte ai successivi avvenimenti della storia, dei quali piuttosto rimase in balia. Così papa Adriano non potette ottenere, a malgrado di ogni sollecitazione, che Carlomagno togliesse ad Arechi il ducato di Benevento, come Gregorio VII fu costretto a morire in esilio a Salerno.

Per conseguenza la responsabilità della perenne scissione in due dell'Italia non può essere in linea assoluta attribuita al dominio papale, ma essa va ripartita fra i vari fattori che ineluttabilmente determinarono e mantennero la disgregazione.

Che se può dirsi che il papato fu un ostacolo quando per esso sorsero i partiti dei guelfi e dei ghibellini, i quali furono cagione delle maggiori e di tutte le future sciagure d'Italia, tuttavia non può disconoscersi che, quando questi partiti non ancora erano sorti, il primo avvicinamento del Nord e del Sud a Venezia contro Barbarossa fu tenuto coll' intervento di papa Alessandro III, nè può dimenticarsi che, quando questi partiti erano cessati, fu proprio un papa, Giulio II, che tentò di dar lo sfratto ai Francesi, e vi riuscì, pure avendo avuti pochi mezzi.

Insomma, la Roma del Cristianesimo, sorta sulle rovine della vecchia Roma dei Cesari, non ebbe la forza coesiva di quest'ultima, e finì per divenire in opposto l'ostacolo, a volta volontario a volta involontario, alla riunione del Nord e del Sud.

Ne seguì che neppure Carlomagno, innanzi alla possanza del quale cadevano tutte le barriere, potette ricostituire la compagine delle genti italiche. Così rimase nell'Italia Meridionale il preesistente dominio longobardo.

A nulla riuscì il vano riconoscimento di sovranità da parte del principe Arechi, perchè questi continuò a coniare le monete in suo nome ed a stringere legami con l'Impero di Oriente, mentre invano Carlomagno tentava di rialzare le sorti di quello di Occidente. A quest'ultimo Costantino, trasferendo la capitale a Bisanzio, aveva tolto per sempre la forza invincibile ed il fascino potente della vecchia Roma!

Nè, morto Arechi, il sovrano franco, nel liberare il successore Grimoaldo, potette almeno ottenere che questi demolisse le rocche di Salerno, le quali invece furono munite di nuove cinte murarie, inespugnabili e forti, (1) che tennero testa ai nuovi barbari Saraceni, fino a che non sopraggiunse Roberto Guiscardo coi suoi tenaci propositi.

(1) Arch. Stor. Prov. Sal. Anno III, fasc. I, II, e III; Anno IV, fasc. III e IV

Sicchè il dominio longobardo nel Sud, pure smembrato e diviso fra i varii signorotti negli ultimi tempi, e pure vessato dalle continue incursioni saraceniche, restò sempre fino all'avvento dei Normanni.

Nell'Italia Settentrionale si era formata, invece, con Carlomagno, una nuova unità politica. Ma questa non fu che del tutto efimera, perchè in effetti il feudalismo istituitovi condusse a quello sembramento al quale nel Sud aveva portato il dominio longobardo dell'ultimo periodo, ed al quale certamente avrebbe portato anche nel Nord, se vi fosse rimasto.

Quindi è che, allorquando la storia, colla fondazione del potente stato normanno nel Sud e colla formazione delle Leghe nel Nord, registrò i primi nuclei della nuova gente italica e segnò l'inizio della marcia verso la civiltà nuova, essa, non soltanto ebbe dinanzi l'Italia divisa in due parti, ma trovò ancora ciascuna di queste disgregata in sè stessa. Lo sfacelo era completo, perchè il forte legame dell'antica Roma era sparito: la seconda Roma, quella del Cristianesimo, non aveva potuto ricostituirlo: occorre una lunghissima fatica perchè la terza Roma fulgida ripigliasse la forza della madre antica, risorgendo in mezzo ad una nuova civiltà sulle rovine degli avi, condotta dalla volontà di tutto il popolo risorto a nuova vita.

2. Le vicende dell' arte.

Abbiamo visto nel corso di questo lavoro come, durante il periodo della evoluzione latina, si siano formati gli elementi sui quali risorse l'arte della nuova civiltà ilalica all'inizio della Rinascenza. Noi ci siamo trovati di fronte a due stili diversi: il frammentario nel Sud, il Lombardo nel Nord. La storia, come aveva divise le genti discese da una stessa famiglia, così aveva divisa l'arte nata da una stessa madre.

Nel Settentrione d'Italia, intorno all'epoca della più netta separazione fra Nord e Sud e della venuta di Carlomagno, cominciò l'arte a differenziarsi profondamente: presso questi tempi la Lombardia cominciò ad intessere la nuova veste intorno alle sue vecchie basiliche.

E quell'arte cristiana antica, che era sorta sulla basilica pagana colle colonne e cogli elementi dell'antica civiltà, e che nè Ostrogoti, nè Longobardi avevano potuto modificare, si rivolse verso gli elementi di un nuovo stile colla venuta del possente monarca franco.

Ma non è a credere che questi nuovi elementi fossero stati

portati in Italia da questo nuovo padrone. Questi nuovi elementi, come abbiamo visto, furon formati in Italia, dal genio nostro che seppe rialzare gli avanzi disfatti dell'arte madre.

Innanzitutto al nuovo dominio di Carlomagno, le genti dovettero sentirsi più sicure; e sebbene esse fossero tuttavia divise dal feudalesimo, videro forse che il timore di nuove invasioni barbariche per lo meno era scemato. Ed allora esse ebbero agio di rivolger la vita ad opera feconda, e cominciarono a rialzare a mano a mano i loro vecchi templi che i barbari avevano già troppo manomessi e danneggiati.

Per conseguenza nel Nord, prima del Mille, vi fu un certo periodo di operosità. Durante questo periodo vennero elaborandosi gli elementi per lo stile lombardo.

Assorbiti - giova ripeterlo - nel S. Vincenzo in Prato gli ultimi monconi interi delle antiche colonne, coi quali furono formate le colonne frammentarie di quel tempio, quando gli artefici vollero dar mano ai lavori della chiesa dell'Aurona non trovarono altro che residui infranti. Ed allora essi cominciarono a riunirli fra loro finchè non ne formarono un organo unico che usarono alternandolo a grossi piloni murarii nel S. Eustorgio. In questo modo durante l'epoca dello stile prelombardo l'arte passò dallo stile cristiano ravennate, del quale l'ultimo esemplare fu il S. Vincenzo in Prato, al polistile formato con avanzi di colonne e pilastrature antiche, del quale la prima applicazione appare nel S. Eustorgio.

Riuscita la prima prova in questo tempio, progredendo poi l'arte gradualmente, il polistile entrò definitivamente nel campo delle costruzioni come organo appositamente fatto, prima con mattoni, poi con pietra da taglio tratta grezza dalla cava. In questo processo i magistri comacini prepararono gli elementi dell'arte futura, mentre l'arte da Ravenna segnava ad essi le sculture dei nuovi ornati e dei nuovi capitelli.

E così, quando apparve nel cielo d'Italia il genio della prima rinascenza, l'arte trovò sul terreno fertile della Lombardia gli elementi coi quali eresse il S. Babila, primo tempio della prima fase dello stile lombardo completo, innanzi alla quale neppur volle fermarsi il genio del Nord. Di guisa che, quando sull'Ottocentesimo tempio antico volle ricostruire il nuovo rivestendolo colla nuova veste, esso condusse lo stile alla seconda fase coll'insigne monumento nel quale perennemente eleggia l'anima benefattrice del grande S. Ambrogio.

E qui cade a proposito il dire che se il tempio milanese, quale è oggi, si volesse ritenere eretto nel secolo VIII, si potrebbe

dare appoggio alla tesi che lo stile lombardo sia dovuto ad importazione straniera in dipendenza della venuta di Carlomagno, perchè, messa nell' VIII secolo la erezione dell'attuale S. Ambrogio, mentre in Lombardia vigeva ancora lo stile cristiano, non si saprebbe spiegare come fosse sorto tutto di un colpo il nuovo stile, senza un periodo di elaborazione preparatorio che logicamente va posto fra l' VIII ed il XI secolo.

Dal S. Babila e dal S. Ambrogio dunque le genti del Nord iniziarono la marcia verso la nuova civiltà. Ed oggi, alla distanza di nove secoli, ormai nessun organo architettonico può raccontare con maggiore chiarezza in qual modo esso nacque, come può dirla limpidamente il polistile lombardo!

Nell'Italia Meridionale, invece, all'arte della prima Rinascenza si presentò ancora la vecchia colonna ed il semplice elemento nuovo dell'arco circolare rialzato, elemento di pura forma, che non penetrò profondamente nelle strutture come il polistile, quantunque l'arte, avesse potuto anche qua presentarsi modificata, se si fosse svolta in un ambiente più propizio.

La lunga persistenza del dominio longobardo, del quale qualche storico ancora rimpiange la caduta, determinò quel letargo che non concesse alcuna attività artistica, nè favori quelle relazioni colla Sicilia che più tardi, sotto i Normanni, pur chiamati da qualcuno avventurieri e briganti, dovevano portare al nuovo stile siculo romano nel Sud ed allo stile pseudo gotico nel Nord. E durante questo periodo di letargo, eccezion fatta degl'intervalli di benessere, limitati ad alcuni luoghi soltanto, di Arechi, di Grimoaldo e di Guaimario IV, l'infelice terra meridionale, separata inesorabilmente dal Settentrione, tenuta divisa dalla vicina Sicilia ed afflitta dalle continue incursioni saraceniche, provocate dai dissidi fra i vari signorotti longobardi, appena potette, nella stentata attività artistica, salvare le sue vecchie colonne avute dall'arte fulgida di Roma!

Eppure quante cose questa terra non avrebbe create, se, nella profonda oscurità dei tempi, fu atta a conservare il culto per la sapienza classica greca e romana, nelle serene discipline di quella scuola medica di Salerno, che tanta luce diffuse nel mondo ?!

Oggi, purtroppo, l'Italia rinnovata, dopo di avere eretta la terza Roma a cospetto del mondo, non conserva che il solo ricordo di questa grande istituzione antica, soppressa coll'infausto e zotico provvedimento dei francesi.

Ma, mentre in Italia passa innanzi alla deplorabile indiffe-

SALERNO
CHIESA DEL CROCIFISSO



Fot. M. de Angelis

.....l'infelice terra meridionale appena potette,
nella stentata attività artistica, salvare le sue vecchie
colonne avute dall'arte fulgida di Roma! (pag. 86).

renza dei governi ed alla melanconica sfiducia di quelli che appartengono alla città dove brillò il faro luminoso, il solo ricordo scialbo della *madre e modello* degli atenei moderni, se ne conservano come preziosissime reliquie i manoscritti di Trotula e di Rebecca, emigrati all'estero, a monito perenne della terra dove quella scuola rifulse, e collegò, a traverso le tenebre dei tempi in cui l'Italia era sparita dalla faccia del mondo, la vecchia civiltà alla nuova!

Perciò noi troviamo che nell'Italia Meridionale, all'affacciarsi della prima Rinascenza, mentre Desiderio fonda su Montecassino la prima scuola dell'arte italica e si lavora in quel cenobio per il recupero dell'antico patrimonio letterario, gli uomini allo intorno rialzano le vecchie colonne abbattute coronandole cogli antichi capitelli classici, con delicatezza di mano, affinché nuovi danni non li guastino e deturpino vieppiù, nello stesso tempo che le nuove sculture riproducono l'antica e gentile foglia di acanto od il vitigno adorno d'uccelli festosi.

E dalle vecchie colonne, dai classici capitelli, dai residui dell'antica Roma, riportati in luce nei templi di Montecassino, di S. Angelo in Formis e di Salerno, mosse l'arte nel Sud verso l'avvenire.

3. Le vicende dopo il secolo X.

Quando, dopo l'inizio della marcia, la Sicilia, unita al regno normanno, avrà concesso che la sua arte muova dall'Etna gigante e percorra l'Italia da Scilla alla maestosa catena delle Alpi nevose, e l'arco ogivo avrà messa la prima impronta dell'unione degli elementi artistici fra il Nord ed il Sud; quando questo segno avrà percorso il grande tatto storico della futura unione delle genti per risollevarne ancora l'Italia in alto su tutte le terre del mondo, ed a traverso Federico II si sarà manifestato il primo tentativo di questa unione, essa diverrà un bisogno ineluttabile della nemesi storica dopo che Dante lo avrà sentenziato dalle altitudini eccelse del suo grande pensiero divinatore!

Quando lo spirito della vecchia Roma immortale si sarà risvegliato ancora forte e potente nell'anima delle genti, dopo il lungo letargo, seguito alle sciagure dell'alto medio evo, ed il genio della nuova civiltà avrà superate le aspre lotte tenaci combattute per allontanare dall'Italia tutto ciò che non sia disceso dall'Alma Madre antica; quando questo genio avrà respinto all'estero le solenni manifestazioni dell'arco ogivo, scacciando da noi l'ele-

mento eterogeneo occorso al processo della fusione degli elementi dell'arte, e l'anima di Giotto avrà purgata l'arte italica dalle infiltrazioni di Bisanzio venute sulle ali del siculo, il vecchio S. Miniato, dalle alture fiorentine, spingerà il genio di Donatello e di Brunellesco sulle immortali rovine della Roma dei Cesari, accompagnandolo col canto di Siena, di Orvieto e di S. Maria del Fiore, verso l'arte della nuova civiltà!

E quando la cupola di Firenze ed il S. Giorgio dell'Orsamichele avranno sospinto innanzi l'arte di Rainaldo, di Buscheto e di Nicola Pisano, sollevando nei bagliori del cielo i nuovi astri di Leonardo, Raffaello e Michelangelo, e dall'anima del Tasso sarà uscita la poesia epica d'Italia, allora questa grande nazione muoverà forte e potente, nella luce della nuova civiltà, verso il Campidoglio immortale, per affacciarsi di nuovo sul mondo, luminosa e potente, attraverso la nobile figura del Padre della Patria e l'anima benedetta del Milite Ignoto, aleggianti perennemente su di noi come genj benefici, partiti dai ruderi della Roma passata e dalle colonne della terza Roma!

Nel mirabile processo che portò alla formazione della nuova civiltà italica ed alla redenzione della grande patria nostra ebbe parte principalissima il Mezzogiorno d'Italia. Abbiamo visto in questo lavoro quale importanza ebbe questa terra nelle origini della detta civiltà: negli altri che seguiranno avremo agio di osservare come questa stessa terra contribuì alla lotta per il conseguimento del grande ideale.

Ancora dei secoli passeranno, ed il tempo inesorabile lascerà sulle cose le tracce del suo passaggio. Ma resisteranno le opere della nostra prima Rinascenza all'azione edace del perfido vecchio?! Oppure le genti future d'Italia, non ricordando in questi avanzi le prime manifestazioni di una nuova civiltà, non ne avranno più cura nel vederle cadere?!

No; la gente italica futura ricorderà sempre il suo passato. I vecchi avanzi saran sempre per essa i luminosi testimoni della secolare nobiltà che rende l'Italia sovrana della civiltà contemporanea in tutto il mondo moderno. Ed il vecchio S. Ambrogio passerà imponente e fiero nei secoli, come i Templi Pestani, come il Colosseo e come il Pantheon, per diffondervi la luce potente del genio italico creatore. Le vecchie colonne del Sud, sormontate dai capitelli vetusti della vecchia civiltà e dagli archi della civiltà nuova, perverranno sempre più venerande ai venturi, per

narrare a costoro in qual modo sorse l' arte di questa civiltà nuova sugli avanzi disfatti della civiltà morta!

E quell' Italiano dei secoli avvenire che si fermerà raccogliendosi, o sotto le austere volte del vecchio tempio lombardo, o fra gli affreschi ingenui della navate del S. Angelo in Formis, o nel tranquillo recinto dell'atrio di Salerno, avrà sempre innanzi ai suoi occhi le prime fatiche di quel genio indistruttibile che lo pose al di sopra di tutti nel mondo!

O quando, percorrendo egli una ridente strada costiera, per recarsi agli aurei avanzi di Pesto, dopo di aver lasciato ad Amalfi il S. Andrea dell'antica repubblica marinara, nel fronte del quale il genio moderno di Alvino e di Morelli profuse gentilezza di ricami e splendori d'immagini e di oro, vedrà una tranquilla città mollemente cullata in fondo all'arco del suo golfo luminoso, egli fermerà il suo sguardo su quel quadro dove pare che il sole brilli più potente che altrove o che la luna più mesta vi compia al disopra il suo eterno viaggio!

E, stando egli nell'estasi innanzi alla visione mirabile, quando porterà gli occhi in alto e scorgerà sulla pittoresca collina un vecchio maniero rivestito di edera verde, dalle rovine del quale ancora oggi balza innanzi la immagine della passata potenza, riconoscerà in questo quel forte guerriero antico che, venuto qui dai colli sacri di Roma, salutò questa collina col nome augurale di Bonadie, prima di porsi a guardia contro il nemico che infestava laggiù le pianure di Pesto ornate di rose vermiglie, e le colline contigue adorne di viti generose.

Ed allora egli, attratto dal fascino di quelle rovine vi penetrerà collo spirito ed interrogherà il vecchio che vi riposa da due millenni, fin da quando la face di Roma diffuse la sua luce potente per tutta la nostra sacra terra d'Italia. E questo vecchio che, messo a guardia della prima capitale del Sud, fu il testimone oculare delle vicende, racconterà a lui la vera storia del popolo meridionale, che fu un fiero leone ferito sempre alla schiena ed a tradimento! Gli dirà di un assedio lunghissimo, sopportato eroicamente fra la fame e la morte, quando il Guiscardo volle apporre il suggello finale all'attuazione del vasto programma politico dal quale uscì il primo nucleo della nuova famiglia italiana; gli parlerà della lotta contro Lotario, quando i nemici interni di allora, aiutati dalle forze tedesche, si sforzarono invano di infrangere il primo regno italico allora formato; e gli porrà innanzi agli occhi la strage infame operata a Salerno da Errico VI di Svevia, quando

questa nobile città volle difendere fino all'ultimo sangue la prima dinastia dei re italici contro il discendente del feroce Barbarossa!

Quando colui che, fra gli avanzi dell' antico lavoro umano, andrà cercando la verità del passato, avrà sentito tutto ciò, non crederà mai più che i popoli dell' Italia Meridionale si asservirono ignobilmente ad orde mercenarie, ma che invece, pur avendo opposta fiera resistenza, accolsero poi quella politica sana dei Normanni e degli Svevi che doveva aprire nel Sud la via verso la grande Italia futura.

E dalle vecchie basiliche del Nord e del Sud, a traverso i polistili e le colonne, si eleverà sempre nel cielo il canto giovanile dell'arte che vola e si avvia verso il grande avvenire della civiltà nuova! (1)

MICHELE DE ANGELIS

(1) Correggere: a pag. 16, verso 30, XIV in XVI; a pag. 17 XIV in XVI.

IL TEMPIO DI S. MARIA MAGGIORE IN NOCERA

(contin. vedi fasc. precedente)

Inoltre le prime sono intere, eguali e scanalate, mentre le altre hanno varia altezza, con molte spezzature ed aggiunte ad incastro, onde pare siano dei pezzi utilizzati all'epoca della costruzione del tempio. Del resto danno la stessa impressione i capitelli, per la maggior parte di stile corinzio, a'cuni dei quali sono evidentemente antichi e di vario disegno, altri posteriori ed uniformi; tutti però con sagome artisticamente eseguite, ricchi di fogliame e di cartocci eleganti.

La frammentarietà è dimostrata anche dalle differenze di diametro, ed in talune dalla mancanza di bordo alle commessure ed infine dall'equiparamento delle abbinare mediante una base più alta, ciò che in verità reca pregiudizio all'espressione artistica ed all'estetica. Quello che le colonne hanno di comune, oltre alla eleganza della modanatura, è il basamento, di stile classico, ornato di un bel cordone ad intaglio, che ricorda la villa Adriana in Tivoli.

L'ingresso al tempio non era l'attuale, benchè sovrastato da avanzi dell'antica cimasa in marmo bianco, con membrature intagliate e con fogliami di puro stile. Invece era quello di fronte all'abside, a sinistra dell'attuale porta di entrata; però i due archi che lo precedono, poggianti su colonnette, sono di data molto posteriore, come lo sono le pareti laterali contenenti affreschi in gran parte del XIV secolo ed altri del XV, epoca in cui forse avvennero dei restauri. Quegli affreschi, già di bella fattura, ma tutti ritoccati ed oggi fortemente deteriorati, rappresentano: la Risurrezione — la Madonna — la Maddalena — la liberazione dei SS. Padri dal limbo — la Natività — il trasporto della Croce — Cristo nella gloria ed altri soggetti sacri, in altrettanti riquadri; però ad onta dei ritocchi si nota nelle facce di alcune figure una venustà che ricorda il fare Giottesco.

Sotto la volta del pronao è rappresentato in grosse proporzioni il Salvatore, seduto, col capo circondato da nimbo crociato, in atto di benedire tenendo alzate le prime tre dita della mano destra.

Va notato che anteriormente a tale affresco altro ne doveva esistere di epoca più antica, come agevolmente si vede per la caduta di un frammento dell'intonaco.

Forse altri affreschi ornavano il tempio nell'età di mezzo come dimostrano nell'ambulacro di destra entrando, un pilastro su cui è rappresentato il battesimo di Gesù, e più in là una Madonna col Bambino, ma non avanzano altre tracce visibili.

Tornando all'origine del monumento, coloro che credono si riferisca al paganesimo lo suppongono un tempio dedicato a Giunone, a ciò forse indotti dai bellissimi avanzi di antiche sculture architettoniche di che era ricco il battistero e dal fatto che quella dea era, insieme con Nettuno, una delle divinità principalmente adorate dagli antichi Nocerini. Certo alcuni capitelli corinzi con delfini che scivolano dall'alto in senso obliquo, e che sono simboli non estranei al dio del mare, hanno influito per tale opinione.

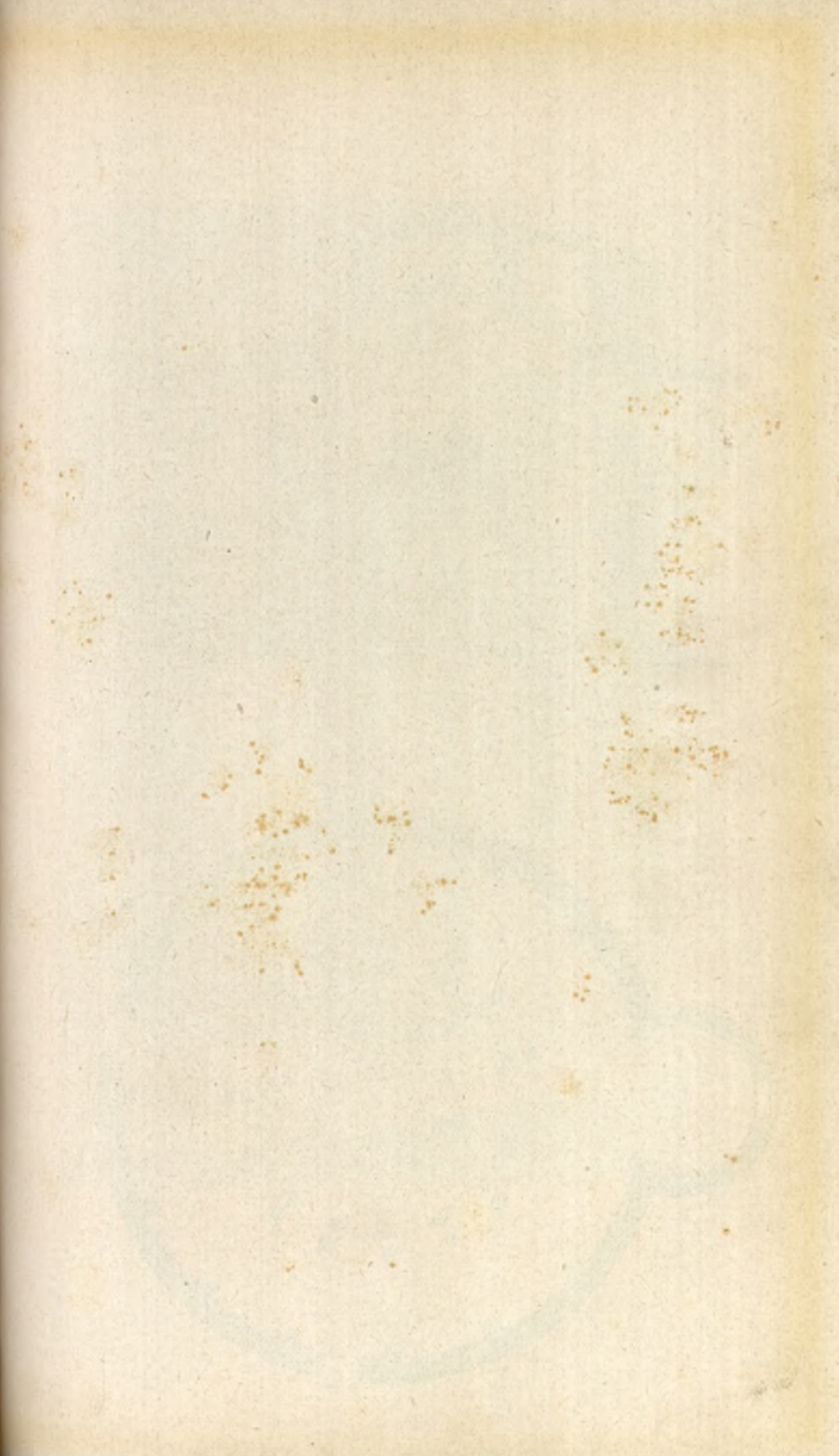
Una tradizione dice che la maggiore campana del tempio portasse la seguente epigrafe: *Hoc opus a Constantino imperatore constructum A. D. CCCLXXXVIII*; ma tale data è evidentemente errata perchè Costantino il Grande cessò di vivere nel 337 d. C.

Infrantasi nei secoli posteriori, fu novellamente fusa nel 1691, e la epigrafe fu anch'essa riprodotta, benché alquanto allungata a cura dei parroci Carmine ed Antonio Forte.

Molti sono gli scrittori che se ne sono occupati, e tra essi il Lunadoro ed il Marugi, citati dall'Orlando e che vissero nella prima metà del secolo XVII, il Pacichelli nella sua opera "Memoria di viaggi", il Vinkelmann e l'Hope, i quali paragonano la bellezza dei capitelli e delle basi a quelli della villa Adriana in Tivoli, e l'Agincourt (1) il quale crede di trovarvi somiglianza con la tomba di Costanza, figlia di Costantino, posta sulla via Nomentana, accanto alle catacombe di S. Agnese, e con la quale ha comuni le proporzioni e lo stile. Più recentemente se ne sono interessati il Momsenn che vi rinvenne la tomba del vescovo Onorio, morto forse nel 548, e poi l'Orlando nella sua opera "Storia di Nocera dei Pagani",.

Sotto il punto di vista tecnico se ne sono particolarmente interessati, tra gli altri, l'Archinti (L. Chirtani) "Gli stili nell'Architettura", ed il Rivoira in "Architettura romana",. Quest'ul-

(1) Histoire de l'arte par les monuments, architecteur etc.

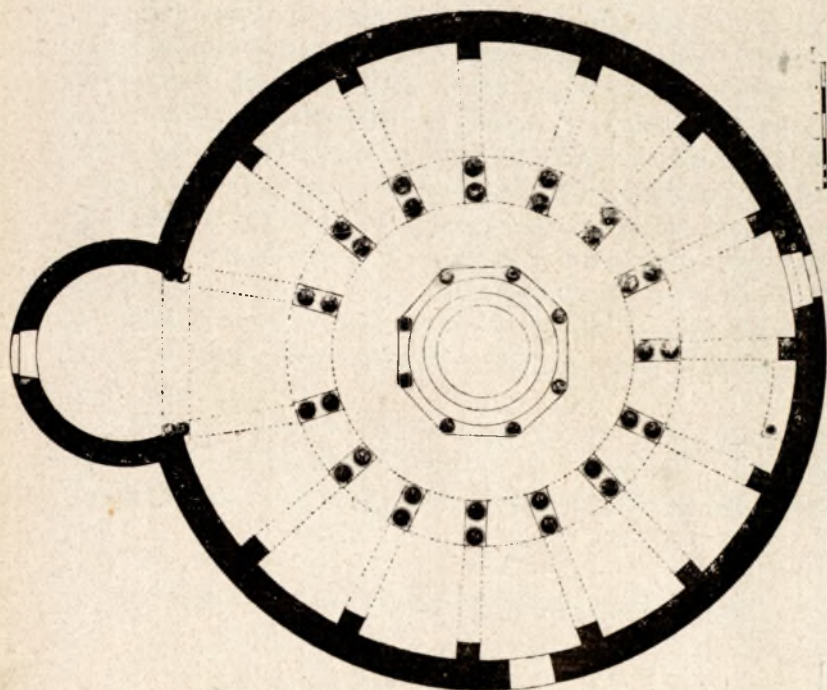


BATTISTERO DI S. M. MAGGIORE



ESTERNO

L. de Angelis



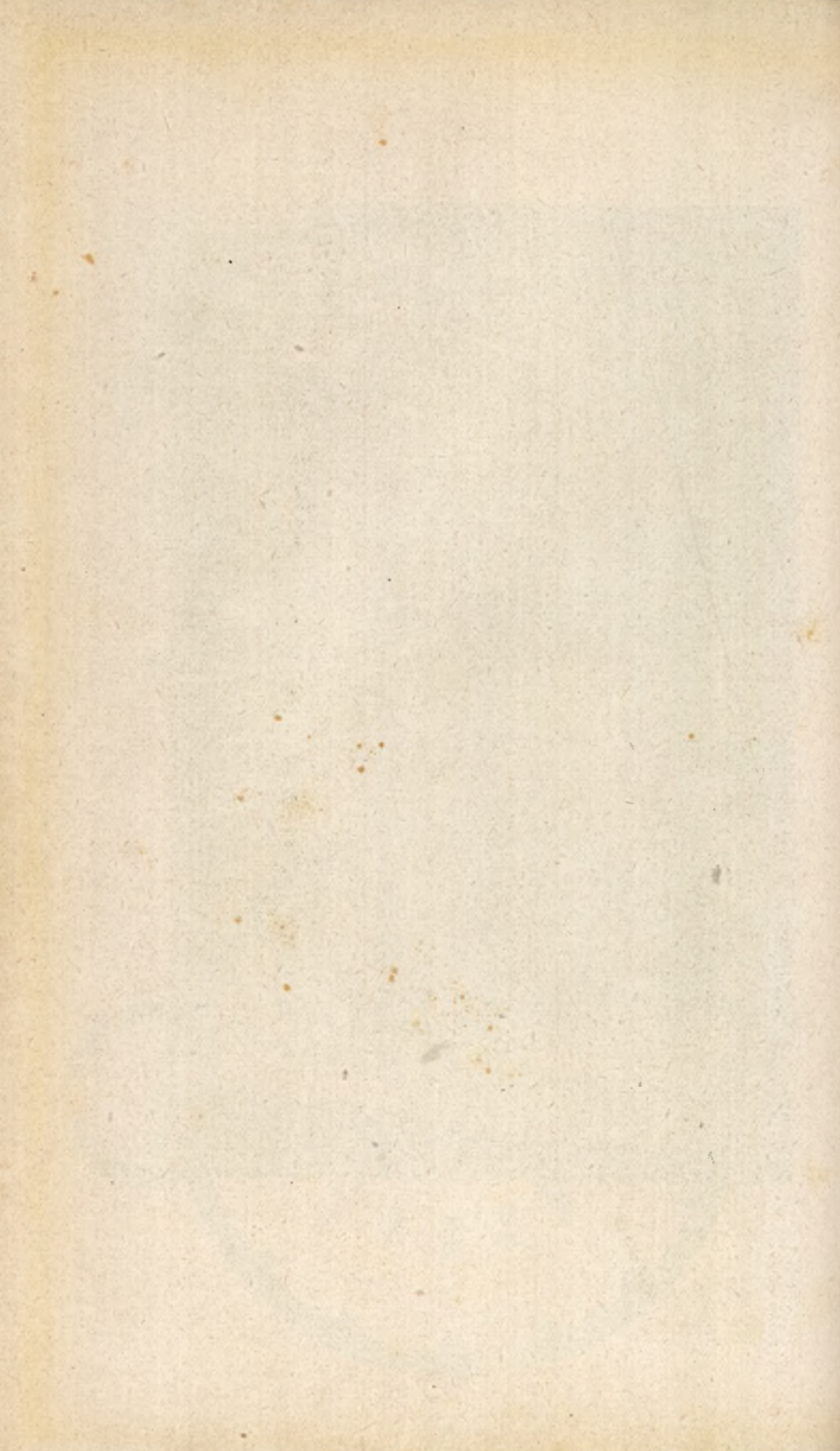
L. de Angelis

PIANTA



Fot. M. de Angelis

INTERNO



timo oltre alle sue riproduzioni fotografiche, sia dell'esterno che dell'interno del battistero, riporta anche la pianta planimetrica ed il taglio in sezione verticale già pubblicati dall'Hubsch.

Oltre alla chiesa di S.^a Costanza gli si assomigliano anche: il tempio di Vesta in Tivoli, il Panteon, il tempio di Minerva Igea e quello di Bacco, i mausolei di Cecilia Metella, di Augusto e di Adriano in Roma.

Narra una tradizione che in un incendio di Nocera ordinato da Roberto Guiscardo, il tempio di S. Maria sia stato salvato dall'intervento e dalla protezione della consorte del duca, la principessa Sigilgaita, sorella dell'ultimo principe longobardo, Gisulfo.

Il battistero fu pertinenza dei vescovi di Salerno fin dai suoi tempi più antichi, come si rileva da un diploma dell'841 citato dall'Orlando, con cui il primo principe di Salerno, Siconolfo, ne riconobbe il possesso *ab immemorabili* e lo confermò, insieme con tutti i beni ed i servi che vi possedeva, al vescovo Alone.

Nel 1255 fu di regio patronato; ma la regina Giovanna I con suo diploma del 1347 ne ordinò la restituzione alla Curia di Salerno, e confermò tale disposizione anche nel 1354. Nel 1627 però papa Urbano VIII lo attribuì alla diocesi di Nocera, dando in compenso a quella di Salerno il monastero di Materdomini. Fu forse allora che divenne chiesa parrocchiale e tale vi rimase fino al 1807, quando per le sue condizioni statiche destò preoccupazioni e fu sgomberato.

Forse anche allora furono utilizzati, adibendosi a sepolture, gli spazii sottoposti agli ambulacri, compresi tra i grossi muri che nel sottosuolo, disposti a raggi simmetrici intorno ad un cerchio mediano, reggono da una parte le due colonne abbinata e dall'altra il corrispondente pilastro del muro esterno. Certo quelle fosse sepolcrali, dove resistono ancora ossami in quantità, non possono riportarsi alla costruzione del tempio, perchè in quell'epoca non si seppelliva nelle chiese, anzi fino a tutto il secolo V non vi erano consentiti che rari avelli. Inoltre le sepolture comuni non potevano esservi finchè il Battistero appartenne ai Vescovi di Salerno, cioè fino a quando non divenne chiesa parrocchiale.

L'edificio aveva fin dal 1806 assoluto bisogno di urgenti restauri, onde a premura dell'Intendente della Provincia il Governo vi mandò nell'anno successivo l'architetto Bonucci, il quale pose in evidenza la necessità dei ripari. Ma il Governo non vi provide

forse perchè non intendeva di spender danaro in uu regno non consolidato ancora; forse anche perchè non continuarono le premure della popolazione nocerina dopo il trasferimento della sede parrocchiale in altra chiesa.

Lo stesso Bonucci e con lui l'altro architetto Giulio Minervini, in seguito ad una petizione sottoscritta da centinaia di persone se ne interessò novellamente nel 1838 e poi nel 1843; ma anche allora senza alcun pratico risultato, a malgrado che il Bonucci stesso ne avesse fatto cenno nella sua opera *Napoli e le sue vicinanze*, edita nel 1845.

Finalmente nel 1856 re Ferdinando II di Borbone trovandosi di passaggio per Nocera e vivamente pregato dalla cittadinanza, si degnò di visitare il cadente edificio, e ne rimase così impressionato da indursi ad ordinare un immediato riparo. E questo venne; però invece di giovare produsse danno, giacchè vi furono adibiti due imprevedenti architetti, tali Rizzi e Fortunato, i quali invece di restaurarlo deturparono il tempio barbaramente, tutto manomettendo nello interno e rivestendo l'esterno di decorazioni affatto moderne e tali da far perdere al venerando monumento la sublime poesia dell' antico.

Di fatti rimossero dal loro posto lapidi, cippi, lastre di marmo che rivestivano il pavimento e li ammonticchiarono in un angolo, donde andarono poi gradatamente scomparendo. E ricoprirono di nuovo intonaco l'introdosso della cupola a cui diedero una tinta azzurra, forse con l'illusione di rappresentarvi il cielo, tinta che assolutamente vi è estranea.

Tra le particolarità dell' edificio, è la costruzione di quindici archi, posti tra i pilastri del muro circolare e le colonne, i quali sostengono altrettanti muri contrafforti salienti fino al tetto. Non può dirsi a quale epoca risalga la costruzione di tali contrafforti, giacchè persone competenti li credono originari, cioè coevi alla costruzione del tempio; ma altri architetti non meno valorosi li suppongono aggiunti in epoca posteriore. Certo è che con essi si volle temperare la spinta della cupola contro il muro esterno; ma non si badò che quella costruzione avrebbe esercitata una maggiore pressione sulle colonne, le cui basi oramai mal reggono al peso eccessivo.

Si è alzata più volte la voce, ma senza frutto, per richiamare l'attenzione delle Autorità sul pericolo, andato sempre crescendo, e quindi sulla necessità di provvedere, ed al più presto, ad un serio e generale restauro, anche col togliere l'intonaco e la de-

corazione moderna, e ricollocare, se è possibile, al loro posto primitivo i marmi ed i cimelii divelti che ancora ne avanzano, sempre però seguendo nel restauro un metodo che ripristini lo stile ed il carattere antico dell' edificio.

Soprattutto occorre provvedere a proteggere quell'importante monumento dall' acqua del circostante suolo, la quale nei periodi di pioggia, incassandosi, trovava uno sbocco attraverso il pavimento del battistero per riversarsi dall' attuale porta di ingresso sul piazzale esterno. Quell'acqua rendeva spesso inaccessibile il tempio, donde la necessità di provvedere, almeno per ora, col ripristino a conveniente profondità, del fosso o canale di scolo che era stato scavato nei parziali restauri del Governo borbonico.

Oramai lo Stato sta provvedendo a reggimentare le acque, a riparare il tetto, a togliere le sovrapposizioni inopportune, a rafforzare le colonne pericolanti; ma è urgente anche il ripristino degli affreschi pregevoli, il ricupero delle colonne e di capitelli sottratti, la sostituzione dei marmi mancanti o deteriorati, il ricollocamento nell' antico posto degli ornamenti divelti.

Il battistero di S.^a Maria Maggiore è compreso, come abbiamo ricordato, nell'elenco dei monumenti nazionali; ma ciò non significa che le riparazioni siano per intero a carico dello Stato: il Governo interviene sempre ai restauri delle opere antiche, magari con una quota importante; ma è necessario che alla conservazione dei propri monumenti concorrano anche gli enti locali. I comuni che son venuti fuori dall' antica Nuceria devono andar superbi di posseder un'opera d'arte di tanta importanza, che ha richiamata in ogni tempo l'attenzione di dotti uomini così tecnici come cultori della storia dell' arte; l' amministrazione provinciale deve anch' essa tener conto che in tutto il Principato Citeriore la Rotonda di Nocera è il primo monumento, dopo Pesto, per antichità, ma è l' unico che mantenga ancora la sua compagine.

P. E. BILOTTI

Riceviamo, con preghiera di pubblicazione, i seguenti annunci.

Il Processo di Gesù Cristo ⁽¹⁾

Il compito cui si accinse *Fausto Villa* nella compilazione dell'ultima sua opera, " *Il Processo di Gesù Cristo* „, non poteva apparire davvero facile. Indagare sulla vita, sulle opere, sulla condanna, sulla passione di Gesù non è semplice impresa, non solo perchè i documenti non si possono ritenere apocrifi che parlano della vita del Nazzareno sono ben pochi; ma anche perchè, da Pascal a Strauss, da Renan a Bonghi, a Papini, quei documenti sono stati compulsati le mille volte, da quei documenti è stato tratto tutto quel che era possibile trarre.

Fausto Villa, valendosi degli studi del suo illustre padre — Tommaso Villa — volle esaminare la questione sotto un punto di vista affatto nuovo, vale a dire sotto l'aspetto giuridico e con criteri da storico spassionato, senza preoccuparsi della questione religiosa.

Gesù venne condannato dai suoi giudici naturali? Fu iniqua, quella condanna, o rispondente soltanto ai dettami della " *Thorah* „ — i cinque libri di Mosè — la legge che imperava in Giudea e che era inesorabile per i " falsi profeti „, per i " sognatori di sogni „, per i " seduttori „, per i bestemmiatori del Gran Nome di Dio? Queste le domande che si rivolse il Villa e alle quali seppe serenamente rispondere.

Parlando del processo subito da Gesù, il Villa non fa che richiamarsi ai Vangeli, di cui riporta le frasi principali e dalle quali trae considerazioni a volte profondissime. Egli crede che i giudici naturali di Gesù fossero proprio coloro che lo giudicarono, e che la condanna non fosse che rispondente ai dommi biblici.

L'opera del Villa è interessantissima. Egli ha saputo rendere sommamente attraente un materiale arido quant'altri mai. Nelle sue pagine vibra la fede e la passione. E gli studiosi non potranno che essergli grati di questa sua fatica.

M. L.

" Il Carroccio „ quindicinale.

Con il 15 Novembre *Il Carroccio*, la nota vigorosa rivista mensile dell'Opera Cardinal Ferrari, uscirà ritrasformato in edizioni quindicinali. *Il Carroccio* mantiene la propria simpatica consistenza di rivista per giovani, agile dinamica massimalista, non solo nell'esame dei problemi più aderenti all'animo giovanile, ma nelle spedite rassegne e disamine della vita e della coltura italiana.

Vi collaborano le penne più rappresentative.

L'abbonamento annuo del nuovo Carroccio costa L. 20. — Scrivere: Casa Editrice Cardinal Ferrari, Via S. Sofia 5 — Milano (14)

(1) Fausto Villa. *Il Processo di Gesù Cristo*. S. Lattes & C. Editori, Torino — Prezzo : Lire 12,50.



ARCHIVIO STORICO

DELLA

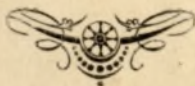
PROVINCIA DI SALERNO

Anno V.

Fasc. IV.

SOMMARIO

1. *Fra Pulpiti e Campanili* — Vicende artistiche del
cento e del duecento nel Mezzogiorno d' Italia —
MICHELE DE ANGELIS pag. 179
2. *Le Figurazioni di due Sarcofagi pagani* — AL-
FREDO DE CRESCENZO „ 231
3. *Gli amboni di Ravello* — (San Pantaleone e San
Giovanni in Toro) — ALFONSO TROPIA „ 235



SALERNO

PREMIATO STAB. TIP. SPADAFORA

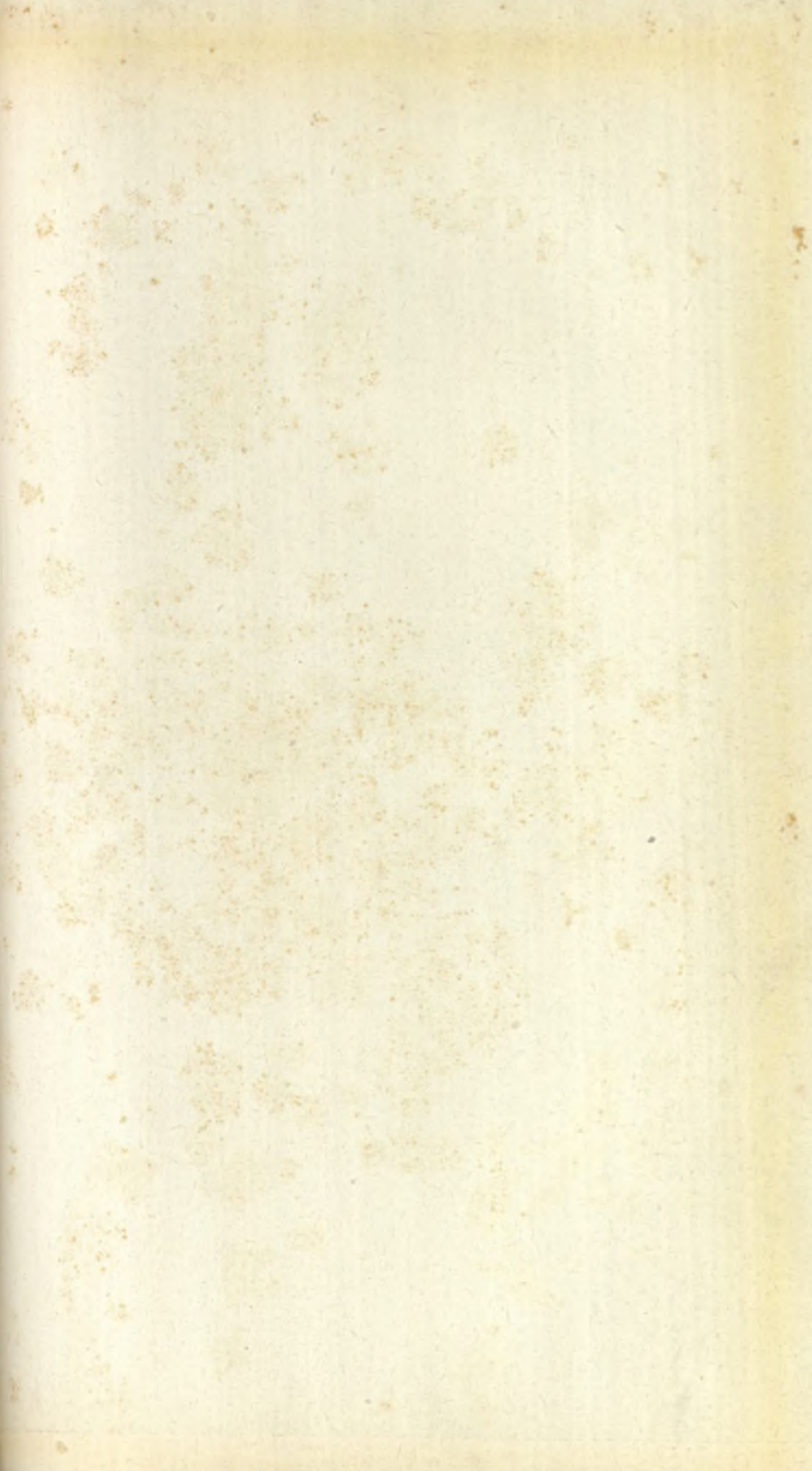
1926

ARCHIVIO STORICO

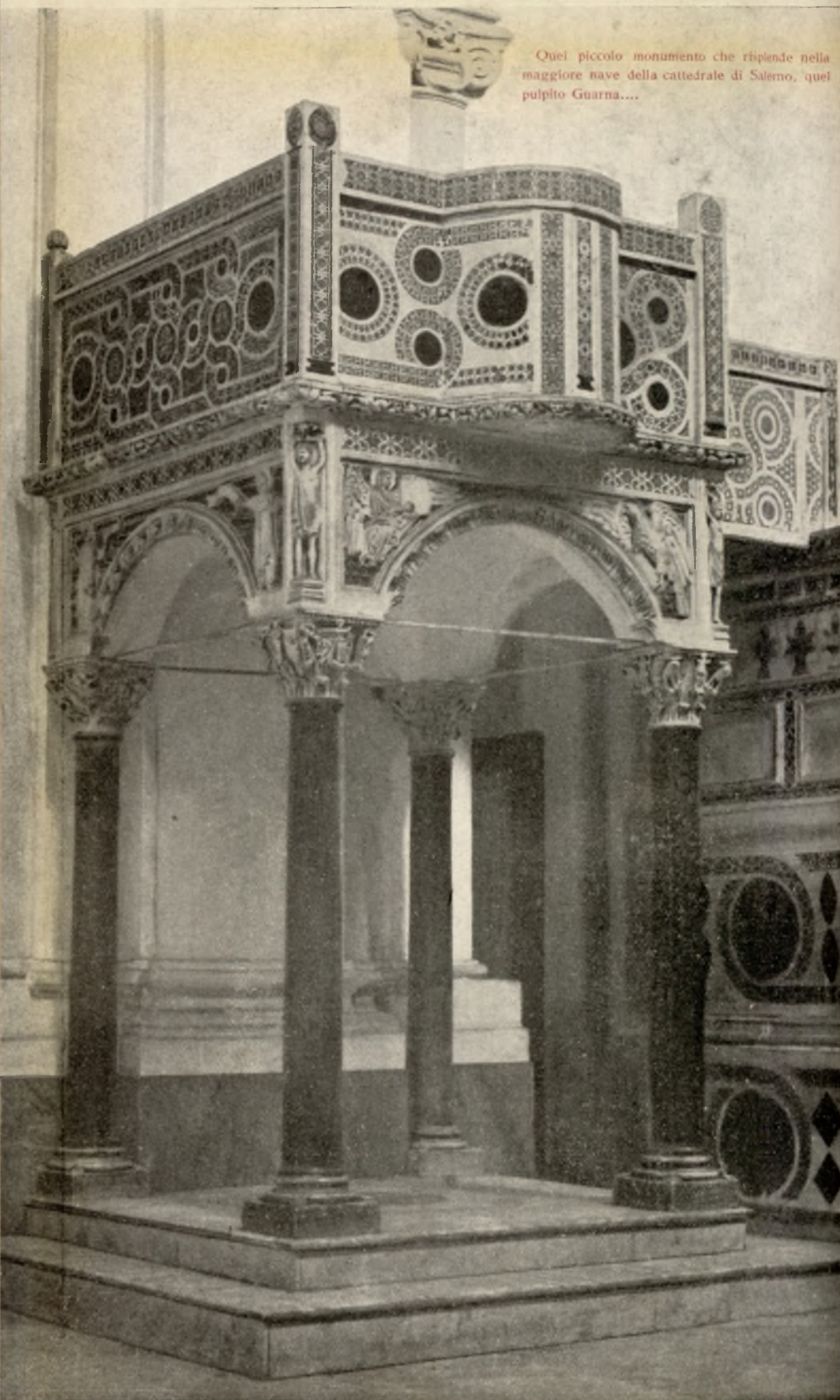
PER LA

PROVINCIA DI SALERNO





Quel piccolo monumento che risplende nella
maggiore nave della cattedrale di Salerno, quel
pulpito Guarna....



FRA PULPITI E CAMPANILI

VICENDE ARTISTICHE DEL CENTO È DEL DUECENTO
NEL MEZZOGIORNO D'ITALIA

Omnia religione moventur

Cicerone

Quel piccolo monumento che risplende nella maggiore nave della cattedrale di Salerno, quel pulpito Guarna che io non esito di considerare come un gioiello di grande valore per l'arte e per la storia dell'arte, ha avuto sempre per me un fascino potente!

Non è in quello — è vero — la magnificenza dei pulpiti dei Pisano; ma nella semplicità sua e nella parsimonia delle sculture che l'ornano, nelle eleganti forme architettoniche che lo compungono e negli ornati musivi che lo rivestono, nell'epoca che lo vide nascere e nell'uomo che lo eresse, nei ricordi che suscita e nelle indagini che offre al pensiero, è come una voce dal timbro gentile, che affascina ed intrattiene chi l'osservi penetrando nell'anima dell'artefice che lo compose. Forse per questo sento il bisogno di andare spesso a guardarlo, come si desidera di visitare sovente un amico diletteissimo che intrattienga, sollevando lo spirito, coll'usanza del dolce conversare.

Questo pulpito racconta le belle vicende dell'arte dei primordi della nostra prima Rinascenza, ha una parola rivelatrice delle aspirazioni intime e forse latenti delle genti che formarono il primo nucleo della nuova famiglia italiana in quell'epoca luminosa della nostra storia, ci parla della floridezza materiale ed intellettuale nella quale si trovò l'Italia Meridionale sotto il regno normanno, sotto colla caduta del dominio dei barbari.

Non temo di essere in errore se penso che i secoli XI e XIV sono i più belli e i più interessanti per la storia d'Italia.

Non può infatti giudicarsi diversamente quel periodo storico stupendo, durante il quale, col formarsi dei primi nuclei dell'Italia nuova, si giunse alla conquista di un nuovo idioma nazionale, e l'arte, cominciata a risorgere

nel secolo XI col Frammentario nel Sud e col Lombardo nel Nord, iniziò la marcia verso il Rinascimento, portandola attraverso la meravigliosa fatica dei secoli XII a XIV. Come il nuovo idioma in questi secoli della nostra storia fulgida uscì dai varii dialetti, così l'arte della nuova civiltà italica, il Rinascimento cioè, venne fuori, diciamo pure, dai suoi dialetti, Frammentario e Lombardo, diciamo pure dai suoi dialetti, Frammentario e Lombardo, fra lotte brillanti e vittorie sublimi!

Io trovo una grande affinità nel processo formatore del nuovo idioma ed in quello dell'arte nell'Italia risorta dalla notte barbarica. Come quello ebbe i suoi dialetti, così questa trova il fondamento in due stili diversi: se vi fu una lingua intermedia fra quei dialetti e l'idioma di Dante, e questa lingua si disse volgare, così l'arte ebbe direi quasi il suo volgare nell'Ogivo che collega il Romanico al Rinascimento. E l'Ogivo si svolse appunto fra i secoli XII e XIV quasi parallelamente al volgare.

Non temo quindi di non esser nel vero se affermo che questo periodo è il più bello e il più interessante, e la bellezza è tutta nel grande lavoro che vi compì il pensiero e l'anima italiana, tutto l'interesse è nel risultato degli sforzi affinché venisse fuori una grande Nazione, preceduta dalla conquista dell'idioma più dolce e dell'arte più bella.

Partiremo dalle origini. Noi troveremo queste senza dubbio nelle manifestazioni artistiche della prima Rinascenza, fra le quali è gioiello di grande valore il pulpito Guarna, il piccolo monumento che, sorridendo, narra e parla di una grande vicenda artistica, causa determinante di due nuovi stili, Siculo romano nel Sud, Pseudogotico nel Nord, nei quali appaiono le belle lotte che l'arte sostenne per espellere gli elementi estranei, che pure erano serviti per l'avvicinamento degli stili delle due parti estreme d'Italia, diversi fra loro all'inizio della Rinascenza.

Mi intratterrò quindi su queste cose e su questo monumento nel corso del presente lavoro, in adempimento parziale della promessa contenuta nel precedente, « Basiliche vecchie, civiltà nuova », del quale questo è seguito. Ma devo permettere un breve fatto storico di grande rilievo, al quale, pur troppo, non si dà grande importanza nelle scuole, quantunque su di esso si fondi l'esistenza dell'Italia odierna.

I.

LA STORIA E L'ARTE.

1. La storia.

Perchè spogliare la storia di quel delicato profumo che la rende bella e che invoglia ad apprendere?!.. Perchè restringerla, dico, come una vecchia angolosa e brontolona, nell'angusta ed opprimente cerchia della narrazione fredda dei fatti, spogliandola della delicata poesia che la circonda cogli episodi di amore e di pietà?!..

Si era spento a Salerno negli anni giovani il principe Guglielmo, ultimo discendente diretto del grande avo Roberto Guiscardo, e in una triste giornata del 1127, Gaitelgrima, la giovane vedova, tagliate le belle chiome alle quali soleva porre grandissima cura, le depose sul petto dell'esanime consorte, come supremo tributo di affetto, nell'urna di marmo presso la porta bizantina del duomo. Poi scese sull'avello il pesante coperchio e l'Italia Meridionale si avviò ad altri destini.

In quel tempo, da Roberto Guiscardo e dai suoi discendenti, figlio e nipote, erano stati rassodati i possessi della terraferma meridionale d'Italia: Ruggiero, il più giovane fratello di secondo letto del Guiscardo, era morto del pari, lasciando erede il figlio Ruggiero II, dopo di essere riuscito finalmente, coll'aiuto e coll'appoggio del potente fratello, a riunire sotto il dominio normanno la Sicilia irrequieta, divisa e signoreggiata da arabi e greci. Il nucleo del popolo meridionale era dunque formato: il territorio di un regno era stato preparato. Non restava che formar della Sicilia e della terraferma un sol corpo amministrativo: non mancava che l'affermazione ufficiale del regno.

Ed appena cinquantun'anni dopo, da che il Guiscardo, presa coll'assedio Salerno, aveva segnata la fine dell'era barbarica ed aveva data consistenza storica al suo dominio colla proclamazione di questa città a capitale, delle due parti fu formato un sol corpo colla morte del giovane principe Guglielmo. Le navi siciliane, che forse erano state fra quelle che il Guiscardo aveva portate contro l'Impero di Oriente, e che avevano condotto Ruggiero II nelle acque di Salerno affinchè vi fosse riconosciuto successore del ni-

pote, ne ripartirono per portare all' isola, col conseguito riconoscimento nella successione, l'auspicio della prima real corona italiana. Tre anni dopo, nel Natale del 1130, questa corona, decretata a Salerno, recinse il capo del primo Re, nella cattedrale di Palermo.

Questo è il fatto, breve fatto se vogliamo, ma di grandissima importanza, che si doveva ripercuotere sui destini futuri d' Italia attraverso il primo tentativo di riunione di Federico II, e che si ripercosse fin da principio sull'avvenire dell'arte.

Perchè dalla fondazione del primo regno e dall'unione della Sicilia alla terraferma discese quella importazione di artefici da questa a quella, e quel successivo scambio di elementi artistici che nel corso del secolo XII portarono l'arte dallo stadio del Romanico allo stadio dell'Ogivo, seconda tappa della rinascenza artistica.

In questo stesso secolo sorsero i primi uomini ed i primi patrioti dell' Italia Meridionale nuova, fra i quali i Guarna, i d' Aiello e Giovanni Da Procida, che oggi ci guardano come ombre solenni dall'alto delle loro opere nella vecchia cattedrale di Salerno, ornate di sculture palpitanti e coperte di colori, fra il sorriso dell'oro.

2. Ancora una contestazione al Vasari.

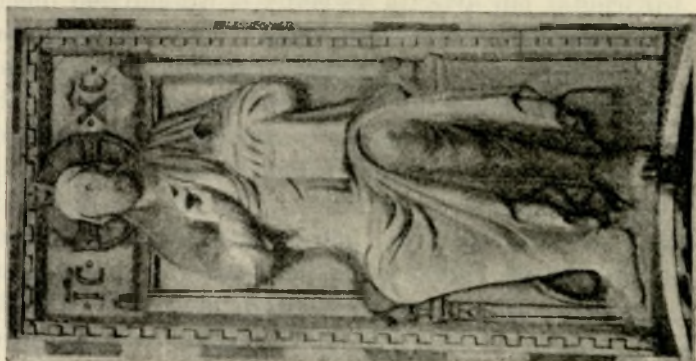
Sono un avversario convinto ed ostinato dell' influsso bizantino e del bizantinismo.

Ne discorsi un pò da per tutto negli altri lavori pubblicati in quest'« Archivio », dal titolo « Basiliche vecchie, civiltà nuova » e « Le origini dell'architettura nell' Italia Meridionale ». In quelli mi occupai dell'arte musiva e dell'architettura, in questo mi tratterò anche sulla scultura.

Ha voglia di dire il Vasari che il bassorilievo, che in quel tempo era stato posto innanzi al duomo di Pisa, abbia operato il miracolo di ispirare Nicola Pisano « a levar via, nel lavorare i marmi e nel fabbricare, la vecchia maniera greca, goffa e sproporzionata.... »! Ahimè, pur perdonando a lui la ignoranza della esistenza delle opere sorte, nei secoli che precedettero il Pisano, fuori delle mura di Arezzo, di Pisa e di Firenze, avrebbe pur dovuto pensare che sotto i suoi occhi, in quest'ultima città, vi era un vecchio e venerando testimone, il San Miniato, che non si accordava con

VENEZIA

ESTERNO DI S. MARCO



PORTA DELLA CATTEDRALE DI TRANI.



Proviamo a fare un confronto fra questo Redentore e le figurine a rilievo della porta della Cattedrale di Trani, fatte dal Barisano in Italia, e ci si dica da quale parte è la goffaggine e la sproporzione....

lui, almeno per quanto si riferisce all'arte del fabbricare, e che non poco ebbe ad influire sul Brunellesco circa l'invenzione dell'arte del Rinascimento!

Noi del resto non contestiamo al Vasari che una scultura classica abbia potuto ispirare il grande Nicola, e che questo abbia portato la scultura molto innanzi nell'arte: noi gli contestiamo invece che la maniera, da lui chiamata goffa e sproporzionata, fosse greca, colla qual cosa egli viene implicitamente a confermare la sua opinione che le arti in Italia fossero del tutto morte e sepolte, e che, per farne qualche poco, vi era bisogno di artefici greci.

Checchè se ne dica, a me sembra che lo scrittore delle Vite doveva aver l'abitudine di scambiare per greci tutti quelli che non erano toscani, e che per avventura si trovarono a lavorare in Toscana al tempo di Cimabue, di Giotto e dei Pisano.

Infatti pare ormai assodato che gli scultori forestieri ai quali allude il Vasari nella vita di Nicola Pisano, fossero artefici lombardi, colà condotti da Guido da Como e da altri. Come pure quei tali pittori e musivarii, fra i quali imprese a dipingere Cimabue, più che greci puro sangue, dovevano essere degli artefici siciliani o discesi dalla scuola di Montecassino, che già era divenuta rinomatissima in precedenza. Nè quest'affermazione sarebbe priva di fondamento una volta che si sa che all'erezione del battistero di Pisa, disegnato dal Diotisalvi, contribuì pure una donazione del Re Ruggiero normanno, ed è chiaro che se il regno dell'Italia Meridionale contribuì con danaro, esso potette anche contribuire con artefici, sia pure pagati.

Comunque sia non vi è dubbio che in Italia, al tempo di Nicola Pisano, vi erano degli scultori. Prendeteli fra i lombardi o fra quelli ai quali appartenne lo scultore del pulpito salernitano, la esistenza di questi artefici lascia assolutamente cadere l'affermazione del Vasari che si era « spento affatto tutto il numero degli artefici », « per l'infinito diluvio de' mali » che avevano « affogata la misera Italia ».

Perchè, se vi potette essere un'arte in Italia che più di ogni altra poteva decadere e spegnersi, questa senza dubbio doveva essere l'arte della scultura, come quella che, bandita rigorosamente dal cristianesimo specialmente per la statuarìa, non poteva più sopravvivere. Quindi è che con mag-

gior ragione non potette spegnersi quella della pittura: questa potette decadere per il divieto dello studio sui modelli viventi, mai spegnersi. Vi fu, è vero, fra i secoli IX e X, un periodo di letargo, ma in questo vi fu sempre qualche fiammella che arse ora qua ora là, e queste riaccesero il fuoco della Rinascenza nella seconda metà del secolo XI. Tanto vero che al tempo di Nicola Pisano perfino la scultura camminava così nel Settentrione, come nel Mezzogiorno d'Italia.

Con questo, bene inteso, io non ho in animo di diminuire la luce dei grandi artefici toscani che, alle arti, rimate col cader del dominio dei barbari, dettero quell'educazione che le resero migliori e le posero sulla via per la quale dovevano raggiungere la maggiore perfezione nel Rinascimento. Per me Firenze — e, con questa città, la Toscana — non è la balia dalle mani callose e dal fisico forte; essa è invece la maestra educatrice dalle dita affusolate e dalla persona fine ed elegante.

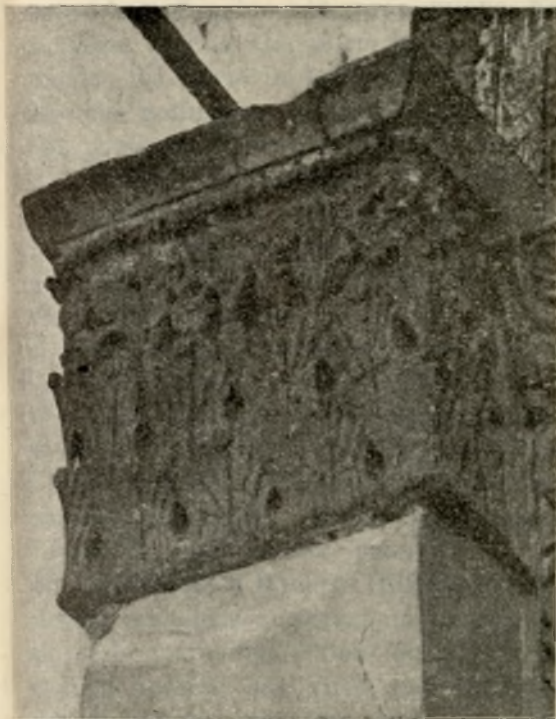
Infatti, che questa città sia stata la più grande città dell'arte nessuno può negarlo. Ma essa non fu la culla, essa fu l'educatrice dell'arte.

Quest'ultima come una bambina nacque sulle forti terre estreme del Nord e del Sud. Passò poi a Firenze, dove fu educata, unificata, resa insomma arte nazionale, così per la pittura come per la scultura e per l'architettura. Il destino volle che la bimba nascesse sana e gagliarda da genitori forti e robusti presso i laghi lombardi e sulle salubri colline della Campania felice, e fosse educata da mani e cuori gentili.

3. L'arte nell'Italia Meridionale e l'influsso bizantino.

Ma guardiamo un po' se davvero l'arte orientale era proprio così goffa e sproporzionata come l'afferma il Vasari, e cerchiamo di apprenderlo possibilmente da quel bel Redentore che è all'esterno del San Marco a Venezia (Tav. II) e dalle altre sculture certamente bizantine di questo tempio, oppure dalle figurine graffite nella porta di bronzo di Salerno, notoriamente venuta nel 1099 da Costantinopoli. Proviamo a fare un confronto fra questo Redentore e le figurine a rilievo della porta della cattedrale di Trani, fatte dal Barisano in Italia, e ci si dica da quale

SALERNO - CATTEDRALE



Capitello delle paraste

Questi frammenti, nella imperfetta esecuzione dei capitelli, rivelano bensì lo sforzo e la riuscita di un artista per imitare il vecchio capitello corinzio o composito, ma non contengono alcun segno che riveli una influenza anche lontana dell'arte orientale.



SALERNO - S. Massimo - Frammenti del IX secolo

parte è la goffaggine e la sproporzione. Essa è senza dubbio in queste ultime che pure furono fatte un secolo dopo, quando cioè l'arte in Italia già camminava da un pezzo: altro che goffaggine e sproporzione nelle figure bizantine della porta di Salerno e nel Redentore di Venezia!..

Ed allora, se goffaggine e sproporzione rilevava il Vasari, queste cose a tutt'altra ragione devono attribuirsi, tranne che al bizantinismo. E la ragione è tutta là, nel fatto che la nostra arte in quel tempo, più che orientale, era invece italica e bambina.

Sono troppo attaccato ad una frase che Galileo Galilei ci ha lasciata nei suoi « Dialoghi » che « i fatti debbono anteporsi a tutti gli umani ragionamenti », e dico che fin dal secolo XI ed anche prima, nessun influsso bizantino ebbe ad agire sull'arte dell' Italia Meridionale, ad eccezione di qualche parte della Sicilia signoreggiata dai greci, e di qualche lembo della penisola sull' Adriatico. I rapporti ostilissimi di Roberto Guiscardo con Alessio Comneno lasciano escludere qualsiasi importazione di artefici orientali, nè le cattive condizioni delle popolazioni degli ultimi secoli del dominio barbarico, che costituirono infatti un periodo di letargo, poterono consentire alcuna attività artistica, neppure ai tempi floridi del principato salernitano sotto Guaimario IV. Che se così non fosse, noi al secolo XI, inizio della Rinascenza, non avremmo trovato già il vecchio stile Frammentario, ma almeno qualche cosa della bell'arte orientale, che da sei secoli fioriva, ci sarebbe rimasta. Ebbene, fra i tanti cimeli di detto secolo, non vi è neppure un frammento di quell'arte, ed ho dimostrato altrove, nei miei lavori citati, che l'origine dell'arco circolare rialzato è del tutto locale.

Forse possiamo pure accedere alla idea che nell'arte musivaria e pittorica vi potette convivere una certa corrente orientale in dipendenza dei maestri bizantini, invitati da Desiderio per la sua basilica, o portata sulla terraferma coll'arte sicula come conseguenza dell'unione di questa con l'isola, ma questa corrente non potette predominare sull'arte locale che andava rinascendo. In fatto di scultura neppure una piccola impronta esiste, e sarebbe fuori di luogo ricercarla negli sfondi del paliotto di avorio di Salerno, poichè di questo non si conosce la provenienza, che potrebbe essere anche orientale.

Noi vedremo che l'arte italiana sostenne una lotta tenace contro l'elemento estraneo venuto coll'arte sicula, e questo fatto ci autorizza a meglio rafforzare la nostra opinione basata sui fatti. Anzi io penso che, come nel secolo XII l'arte dell' *opus tassellatum* romana continuò a permanere indipendente, come vedremo, accanto alla stessa arte influenzata dal siculo, così è da ritenere che anche nel secolo XI, accanto agli artefici bizantini chiamati da Desiderio, vissero e rimasero indipendenti artisti locali, del tutto refrattarii all'arte orientale. Nella negativa non si saprebbe spiegare la esistenza di pitture veramente italiane a lato di quelle che rivelano la mano del maestro greco negli affreschi del S. Angelo in Formis presso Capua.

Nell' Italia Meridionale, astrazion fatta di qualche luogo sulle coste dell'Adriatico e dell' Ionio, l'arte bizantina non influì in alcuna maniera, neppure negli ultimi secoli che precedettero il Mille. Mi basta portare qui, all'osservazione del lettore, alcuni frammenti di scultura del IX secolo (Tav. III) che provengono dall'antica basilichetta di S. Massimo, eretta a Salerno dal principe longobardo Guaiferio, per dimostrarlo. Questi frammenti, nella imperfetta esecuzione dei capitelli, rivelano bensì lo sforzo e la riuscita dell'artista per imitare il vecchio capitello corinzio o composito, ma non contengono alcun segno che riveli una influenza anche lontana dell'arte orientale.

E come nel secolo IX, così nel XI questo attaccamento all'arte classica permane sempre, e permarrà ancora nel secolo XII, come vedremo, anche innanzi ad un artista che ricerchi un'arte nuova. Questo attaccamento nel secolo XI si rivela nei capitelli corinzi, fatti appositamente per le paraste ai lati della porta di bronzo della cattedrale di Salerno. E dove è dunque, di grazia, almeno un'ombra dell'arte dei bei capitelli ravennati, ammesso e non concesso che l'arte di Ravenna sia tutta farina del sacco di Bisanzio?!

4. I capitelli nell' arte.

Qualcuno potrà osservare che tutta l'arte della scultura non può essere ristretta negli angusti limiti di un capitello, anche perchè questo è più tosto dell'architettura.

E perchè no?!.. E ben vero che i capitelli appartengono

all'architettura, ma non è men vero che, non solo l'architettura è la sorella maggiore di tutte le arti, la maestra e signora di tutte, come la giudicarono gli uomini dell'Ellade meravigliosa, ma ancora i capitelli contengono la espressione sintetica di un'arte e di uno stile. In tutti i tempi ed in tutte le civiltà, dalla egizia alla contemporanea, il capitello ha, direi quasi, riepilogato in sè la espressione del pensiero predominante dell'artefice, il grado di perfezione dell'arte raggiunto nell'epoca in cui fu modellato, gl' influssi che ne determinarono alcune parti, le aspirazioni dell'artista che ne compose l'insieme. Nel vecchio capitello dorico basta la sola curva nel profilo dell'echino per farci distinguere un'epoca da un'altra; in un capitello dorico moderno basta questa curva per farci comprendere se nell'artefice, al momento in cui lo modellò, viveva la fiamma serena della grecia antica, oppure brillava la face del Rinascimento.

Perchè anche e principalmente nel capitello, sia che lo disegni un architetto, sia che lo scolpisca di sua invenzione uno scultore, l'artista imprime tutto il suo pensiero che riflette sull'opera il mondo artistico che gli palpita d'attorno: accanto al rifiorire dei capitelli neoclassici aleggiò lo spirito immortale del Canova!....

Non sono forse i capitelli della cattedrale di Rapolla e di Lagopesole, sperduti fra le montagne della Basilicata solitaria, che ci rivelano il passaggio per quelle contrade dei discepoli di San Guglielmo da Vercelli?!.. Non sono forse i capitelli della tomba dell'infelice Alberada, consorte di Guiscardo soppiantata da Sicilgaita «dal quadrato mento», che ci palesano, dalla terra di Orazio, Venosa, il desiderio del ritorno alla bell'arte antica?!.. Non sono forse i capitelli dell'incompiuta Trinità di Venosa che ci manifestano un passo già avanzato verso quest'arte?!.. Un capitello dell'ambone di Salerno ci renderà edotti fra breve che l'artista, nel tempo in cui lo modellava, non aveva lontana dalla sua mente l'arte della Sicilia; ma nello stesso tempo questo capitello ci mostrerà quel medesimo artista chiedere al genio un motivo che dia del nuovo! Molto ci dicono i capitelli della vita dell'arte!

Noi vedremo fra breve quale parola stupenda può dire un piccolo capitello rannicchiato nell'ombra!.

II.

UOMINI E MONUMENTI.

1. I Guarna e i d'Aiello.

Le opere del pulpito e dell'ambone della cattedrale di Salerno destano interesse anche per gli uomini che le fecero eseguire: esse furono erette da due ministri del regno di quel Guglielmo II che riempì del suo nome il suo secolo, precursore di Federico II di Svevia, da due eminenti uomini di Stato che rispondono ai nomi di Romualdo II Guarna e di Matteo d'Aiello. Perciò occorre dirne qualche cosa, prima di passare alle opere. Questa qualche cosa è già nota: ma è indispensabile ripeterla, per metterla in rapporto colle opere stesse, e per rilevare da queste la testimonianza dei fatti che si riferiscono al passaggio dell'arte fra l'isola di Sicilia e la terraferma.

Due Romualdo ebbe Salerno per Arcivescovi, entrambi salernitani. Il primo, che fu sulla cattedra dal 1121 al 1136, fu anche cardinale e fece costruire il pavimento del coro e della crociera. Prese parte principalissima in fatti politici e storici di molto rilievo: opera persuasiva verso i salernitani affinché nel 1127 riconoscessero Ruggiero II di Sicilia a successore dei discendenti diretti del Guiscardo; contributo alla decretazione della corona regia per lo stesso Ruggiero, nel parlamento tenutosi nel 1130 a Salerno fra Principi, Conti, Baroni, Prelati, aristocrazia intellettuale e popolo; vertenza fra il papa e l'antipapa Anacleto, per il quale ultimo si era schierato.

Il secondo Romualdo, il donatore del pulpito, ebbe maggiore importanza politica e sedette sulla cattedra episcopale di Salerno dal 1155 al 1181. Fu ministro del Re in questa sua qualità rappresentò il Regno delle Puglie e Sicilia a Venezia nella pace con Federico Barbarossa. In simile circostanza spiegò la maggiore energia in appoggio del papa Alessandro III, e per lui il Barbarossa non entrò da Chioggia a Venezia se non quando ebbe assicurato che avrebbe accettata e firmata la pace alle condizioni stabilite da questo papa che sostenne le ragioni italiane, energia che ebbe il suo effetto innanzi al Doge per il minacciato ritiro del Regno suddetto dal convegno per la pace, e per le rappresaglie che ne sarebbero discese contro i veneziani traffi

canti lungo le coste meridionali dell' Adriatico e della Sicilia.

Uscito dalla Scuola Salernitana, fu inoltre medico dell' famiglia reale, e prese parte preponderante per sedare una sommossa avvenuta in Sicilia e per la liberazione di questa famiglia dalla prigione. Scrisse il *Chronicon*, che costituisce la sua maggiore opera, interessantissima per la parte che va dal secolo IX al XII, poichè investe tutta la storia dell'ultimo periodo longobardo, della fondazione del dominio normanno, dei primi tre Re, Ruggiero II, Guglielmo I e Guglielmo II, della pace col Barbarossa, ecc., basata sul materiale allora esistente a Benevento, a Salerno, a Montecassino ed in altri luoghi.

Matteo e Nicola d'Aiello furono i donatori dell'ambone e del muro del coro, che divide questo dalla nave maggiore.

Il primo di essi fu uomo politico della più alta importanza. Nato dal popolo in Salerno, accoppiò al fervido ingegno l'abito della benevolenza verso gli umili, le quali cose lo portarono a grande fortuna. Entrato come scrivano alla corte del Re Guglielmo I a Palermo, in questa, colla protezione del ministro Maione e per il grande accorgimento nel disbrigo degli affari, salì presto a grande onore, fino a divenire prima protonotario e familiare del Re, poi primo ministro ed infine cancelliere del Regno.

Durante la minore età del re Guglielmo II prese parte a gravi tumulti per cacciare dal regno il francese Stefano, parente della Regina Margherita, vedova di Guglielmo I. Questo francese, invitato dalla Regina, ne era divenuto il favorito facendosi nominare arcivescovo di Palermo, le quali cose dettero origine a gravi disordini. Per reprimere questi, Stefano imprigionò coloro che ne ritenne i capi, fra i quali il nostro Matteo; ma il rigore usato sortì cattivo effetto. Scoppiarono presto ribellioni in tutta l' isola contro i francesi importati, ed a Messina vi fu un vero massacro. Il d'Aiello, liberato dal carcere, si pose al comando degl' insorti, e con questi assalì Stefano asseragliatosi coi suoi nel campanile della cattedrale, e, a malgrado di tutti gli sforzi della Regina per liberare l'assediato arcivescovo, questi dovette presto arrendersi ed uscire dalla Sicilia. Dopo di che un consiglio di dieci persone, fra le quali il d'Aiello e Romualdo II Guarna, tenne le redini del governo fino a che non le prese Guglielmo II, col raggiun-

gere la maggiore età di 18 anni, che lasciò a capo dell'amministrazione lo stesso d'Aiello.

È nota la grande opera di restaurazione del regno condotta da questo Re detto il Buono, restaurazione dovuta interamente al d'Aiello, per le utili riforme e per l'impulso dato alle arti. Come vedesi, la fiammata di umanesimo, accesa da Federico II più tardi, non aveva trovate le ceneri fredde.

Ma la figura di questo insigne patriota ed uomo di Stato spicca innanzi tutto per la grande opera svolta a salvezza dell'indipendenza d'Italia. Il Barbarossa, perduta ogni speranza nell'Italia Settentrionale colla pace di Costanza, pensò di rifarsi sull'Italia Meridionale, forse anche per vendicarsi dell'energia spiegata da questa regione contro di lui a Venezia. E, conoscendo che Guglielmo II non aveva eredi, brigò per un matrimonio fra suo figlio Enrico VI e Costanza, figlia di Ruggiero II e zia di Guglielmo. A questo matrimonio si oppose, ma invano, il d'Aiello, che ebbe contro l'arcivescovo di Palermo Gualtiero di Offamil.

È necessario divulgare quali parole pronunziò questo salernitano nel consiglio che all'uopo egli riunì a Palermo innanzi allo stesso Re, per allontanare il grave pericolo che quel matrimonio minacciava. « Il Regno di Puglia e Sicilia » egli disse « diverrà una provincia dell'Impero, e ne discenderà la servitù dell'Italia che non potrebbe opporre argine alla potenza tedesca. I siciliani, attaccatissimi ai loro sovrani, aborriranno un principe straniero dimorante all'estero. Vedete quale ripugnanza fra i costumi tedeschi e l'indole, il genio, i costumi italiani. Vedete il nome tedesco esacrato e infamato per gli oltraggi e per i danni recati in Italia dalle Alpi ai confini del Regno ». Parlava di genio italiano Matteo d'Aiello; altro che bizantinismo!.. Ma i suoi sforzi non raggiunsero lo scopo!

Uomini come questi Salerno può annoverare fra i suoi avi, ma i nepoti di costui ne sono, purtroppo, immemori: costoro bene operarono ad eternare la memoria dei patrioti di ieri, anche non salernitani, Giovanni Nicotera e Carlo Pisacane, ma furono troppo irricoscenti verso quei concittadini che furono i primi patrioti d'Italia, dei quali un ricordo qualsiasi, eretto sul luogo ove ebbero i natali, nobiliterebbe altamente quella città che li vide nascere! Ma Matteo d'Aiello, l'uomo di Stato, il legislatore che pre-

corse Pier delle Vigne e Taddeo da Sessa, il patriota che si battette contro l'Offamil per la salvezza della patria minacciata dal « nome tedesco esacrato ed infamato per gli oltraggi e per i danni recati all' Italia dalle Alpi ai confini del Regno », non ha altro ricordo a Salerno che il suo piccolo arco nel duomo, dell'opera musiva da lui eretta « ad onore del divino apostolo Matteo »! Io porrei questo piccolo arco ogivo, che è uno dei primi archi ogivi venuti dalla Sicilia sulla terraferma, su di un altare sacro, perchè penso che non una sola delle belle città d' Italia vorrebbe annoverare fra gli avi un patriota come il nostro, che sia sorto col sorgere dell' Italia nuova !

Nè il figlio di costui, l'arcivescovo Nicola dovrebbe essere ricordato dalla mozza lastra di marmo, murata miseramente alla base del muro nell'atrio. Egli, figlio non degenerare, che difese colla spada in pugno l' indipendenza del Regno, e che soffrì quattro anni di dura prigionia in Germania, dopo che il pericolo, previsto dal padre e non potuto scongiurare, si avverò colla distruzione di Salerno nella venuta di Errico VI di Svevia, ha tutto il diritto che quella mozza lastra, portante l'effigie di lui, corrosa dal calpestio e resa venerabile dal nome e dal tempo, sia messa in sito più degno!....

2. La scultura nell' Italia Meridionale prima dei Pisano.

Quando mai il Salazaro ha affermato che il pulpito salernitano sia stato fatto dall'artefice Peregrino?! Egli scrivendo del pulpito di Sessa, dice « E saremmo da credere... » perchè vi è spinto dalla rassomiglianza delle linee generali e delle sculture, ma non lo afferma.

Eppure ho letto, non so più dove, ch'egli l'abbia affermato, per cui, assodata l'epoca abbastanza diversa dei due pulpiti di Salerno e di Sessa, si fa una disputa per concludere che Salerno, città eminente in quel tempo, non si sarebbe servita di un artista ventenne.

Ma questa disputa non sarebbe troppo valida per persuaderci a non lasciarci ritenere che il pulpito Guarna sia stato fatto dall'artista Peregrino. Infatti, non poteva forse costui aver lavorato un pulpito prima della sua morte, lasciandolo nella sua bottega, pulpito che, acquistato col

tempo dal Vescovo Pandolfo, poteva esser messo nella cattedrale di Sessa? Non poteva forse questo stesso artista aver lavorata una colonna pel cereo prima di morire, che acquistata poi dal vescovo Giovanni, poteva esser messa presso il pulpito nella stessa cattedrale?

Indubbiamente il pulpito di Sessa, considerato nel suo insieme più tosto tozzo, non corrisponde all'eleganza architettonica del pulpito di Salerno; indubbiamente la colonna non corrisponde alla sveltezza della colonna salernitana; ma le sculture delle due opere, specialmente nei capitelli, ci spingono senz'altro a credere che, se il Peregrino di Sessa non fu l'artefice del monumento di Salerno, per lo meno dovette essere un discepolo immediato di quest'ultimo: questa ipotesi è la più probabile, e non parliamone più.

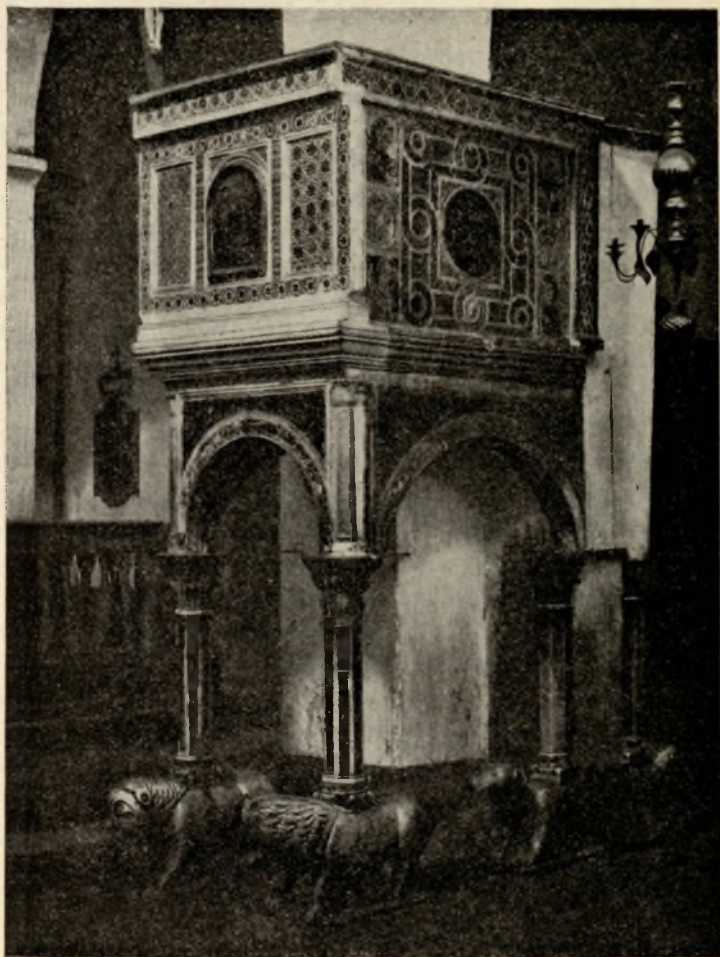
L'arte della scultura nell'Italia Meridionale, dal secolo XI al XIII, compì tutto un lungo cammino, passando e progredendo da una generazione di artefici ad un'altra senza interruzione.

Stabiliamo come punto di partenza il capitello delle paraste di Salerno, già nominate nelle pagine precedenti, fatte nella seconda metà del secolo XI, e istituiamo un paragone fra le sculture di quattro pulpiti: quelle dei pulpiti di Fondi, di Salerno, di Sessa e di Sicilgaita Rufolo a Ravello, passando successivamente dall'uno all'altro. Il paragone va fatto successivamente fra i capitelli del primo e quelli del secondo, fra i leoni del primo ed i leoni del terzo, fra il complesso delle sculture dal primo al quarto, passando per gl'intermedii secondo e terzo: in questo confronto leggiamo tutto il cammino compiuto dalla scultura nell'Italia Meridionale, dalla seconda metà del secolo XI alla seconda del XIII, in due secoli.

Le foglie di acanto lievemente accennate nei capitelli delle paraste salernitane, ove è il primo tentativo della rinascita dell'arte sull'arte classica antica, si modellano con maggior rilievo nel capitello di Fondi (a sinistra, guardando il pulpito di fronte). Ma col maggior rilievo però non appare una migliore fattura: l'espressione della foglia è ancora bambina; nei capitelli di Fondi tuttavia comincia ad apparire il desiderio di qualche cosa di nuovo nell'artista. Siamo a qualche mezzo secolo dalle paraste.

Passiamo ora ai capitelli del pulpito di Salerno, ad un

FONDI - PULPITO



L'arte della scultura nell'Italia Meridionale, dal secolo XI al XIII, compie tutto un lungo cammino, passando e progredendo da una generazione di artefici ad un'altra, senza interruzione.



secolo di distanza da queste paraste : nei capitelli di questo pulpito la foglia di acanto ha già preso il suo bel movimento ed accusa una fattura precisa. La differenza fra questa fattura precisa e la fattura bambina nel capitello delle paraste rappresenta il cammino superbo dell'arte, compiuto in un secolo.

Andiamo avanti, e passiamo da Salerno a Sessa. Se volessimo paragonare fra loro i capitelli dei due pulpiti, non troveremmo nessun progresso : i capitelli del pulpito di Salerno nulla hanno da invidiare ai fratelli del pulpito di Sessa : i capitelli di Salerno han direi quasi raggiunta la perfezione desiderata dall'artista che scolpì quelli di Sessa. Quest'ultimo si accontenta perfino delle innovazioni apportate dal primo che introdusse le figurine dei leoni e degli uomini. Tuttavia egli sente che l'arte deve migliorare ; egli quasi concentra la sua attenzione sui leoni del pulpito di Fondi e sui leoncini del capitello salernitano. Quale testa deforme, egli pensa, non ha il bel re delle belve a Fondi : quanto non è più bella la testina del leoncino salernitano?!. Tuttavia a quest'ultimo manca ancora la espressione dell'innata ferezza, e così questo artefice dalla fronte pensosa si china paziente sul suo lavoro, e crea i leoni di Sessa, che fra un mezzo secolo saranno ancora tradotti sotto i ricami del pulpito di Ravello!

Siamo oramai a due secoli di distanza dalle paraste di Salerno, nostro punto di partenza : in un secolo l'artista ha perfezionata la gentile foglia di acanto ed ha data la forma vera alla testa del leone ; ancora in un altro mezzo secolo egli ha messa in questa testa la espressione della ferezza ; occorre ora andare avanti ! La figura umana è ancora tozza nel capitello salernitano e negli Evangelisti e Profeti di Salerno e di Sessa ; occorre renderla perfetta ! Ed ecco che Nicola Bartolomeo da Foggia, coll'anima accesa, ascende più in alto per la faticosa via dell'arte, e modella la superba Sicilgaita, la nobil donna che dall'alto del pulpito insigne guarderà molto innanzi a sè nel futuro. Nicola Bartolomeo da Foggia, autore di questo pulpito, non sorse dunque come un fungo, in un campo artistico selvaggio ed incolto, nell'Italia Meridionale!

Questi pulpiti, intorno ai quali ci siamo aggirati, stanno a confermarci senz'altro che nell'Italia Meridionale, l'arte cominciata a risorgere nella

seconda metà del secolo XI coi capitelli corinzii sulle paraste ai lati della porta di bronzo di Salerno, già aveva compiuto un gran passo sotto il regno normanno un secolo dopo, colle sculture tendenti al nuovo del pulpito Guarna, ed aveva raggiunto ancora un secolo più tardi l'elevatissimo grado di perfezione ed il nuovo completo, nei cesti fioriti degli elegantissimi capitelli sotto il pulpito di Bartolomeo a Ravello, nell'epoca sveva. Come si vede, Firenze non aveva bisogno di far capo ad artefici greci prima che fossero nati Nicola e Giovanni Pisano. Sui campi della Lombardia, della Campania e delle Puglie si potevano cogliere fiori in abbondanza, e vi erano sementi a sufficienza per porre a cultura i bei giardini della Toscana, sì da ricavarne fiori più gai per i mirabili serti da intessere in giro ai plutei dei pulpiti di Pisa e di Siena!

O, per lo meno, l'arte del Nord e del Sud nel resto d'Italia non era morta e sepolta.

3. Il pulpito Guarna.

Per due cose è artisticamente interessante questo pulpito: per la scultura e per l'arte musiva ornamentale.

Per la scultura ha un bel toro intagliato di foglie alla base del parapetto, come quello di Sessa e come l'altro più sviluppato a Ravello, quattro figure nei fianchetti dell'arco frontale e nel laterale di sinistra per chi guarda, e quattro capitelli l'un differente dall'altro, nonchè una bella testa sotto la tribuna avanzata e due figure angolari, messe a mo' di talamoni o cariatidi, sul fronte. Delle quattro figure nei fianchetti: i simboli degli Evangelisti S. Matteo e S. Giovanni, l'angelo e l'aquila, nel fronte; i Profeti Geremia ed Isaia sul fianco a sinistra.

Perchè Geremia ed Isaia e non i simboli degli altri Evangelisti? Perchè già bastavano due Evangelisti a rappresentare la forza del Vangelo: occorre che vi fosse anche la rappresentanza dei Profeti. Evangelisti e Profeti costituiscono le pietre angolari dell'edificio della fede predicata dal Redentore, Evangelisti e Profeti sorreggeranno il pergamo dal quale è perpetuata la parola sostenitrice di questa fede.

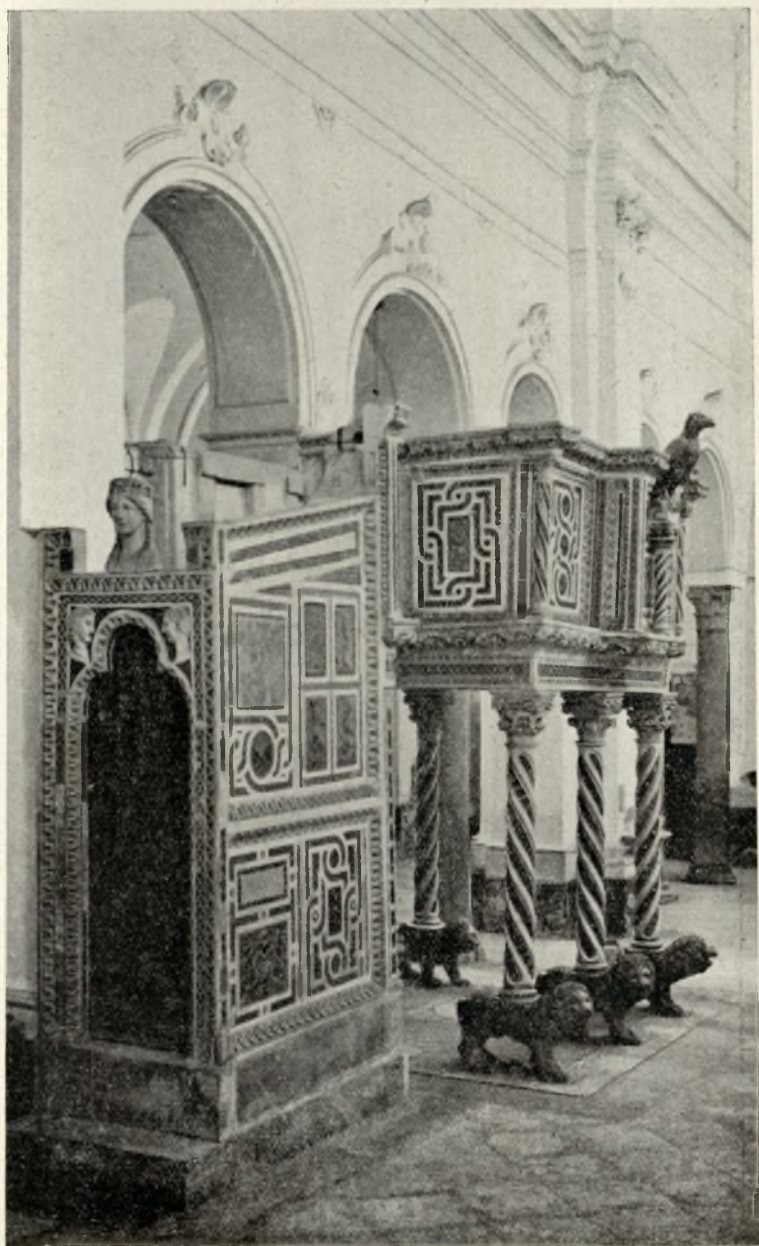
Ma perchè Matteo e Giovanni, e non gli altri due? Perchè Giovanni è l'ultimo degli Evangelisti, e si distinse dagli

SESSA AURUNCA - PULPITO



Quale testa deforme, egli pensa, non ha il bel re delle belve a Fondi: quanto non è più bella la testina del leoncino salernitano?!... Tuttavia a quest'ultimo manca ancora l'espressione dell'innata fierezza, e così questo artefice dalla fronte pensosa si china paziente sul suo lavoro, e crea i leoni di Sessa, che fra mezzo secolo saranno tradotti sotto i ricami del pulpito di Ravello!...

RAVELLO - PULPITO NELLA CATTEDRALE



Siamo a due secoli di distanza dalle paraste di Salerno, nostro punto di partenza.... Ed ecco che Nicola Bartolomeo da Foggia, coll'anima accesa, ascende più in alto per la faticosa via dell'arte, e modella la superba Sicilgaita, la nobildonna che dall'alto del pulpito insigne guarderà molto innanzi a sè nel futuro.

altri per lo stile elevato, e perchè Matteo è il primo dei quattro, ed anche perchè aveva il suo corpo giù, nella venerata cripta del tempio a Lui dedicato.

E perchè Geremia ed Isaia, e non gli altri Profeti? Perchè Geremia fra le sue profezie, riferendosi a quanto gli aveva detto il Signore, scrisse fra l'altro: « Ecco che io pongo sulla tua bocca le mie parole; ecco che ti dò autorità sopra le genti e sopra i reami, affinchè tu diradichi, e distrugga, e disperda, e dissipi, ed edifichi, e pianti »; perchè Isaia fu il primo dei quattro maggiori Profeti, e fu ritenuto il Profeta più eloquente, tanto che Grozio lo paragonò a Demostene.

Questi criteri dovettero guidare coloro che eressero il pulpito nella scelta dei simboli e dei personaggi: non vi mancò dunque quell'elevato senso di intellettualità, che sovente manca spesso nella creazione dei monumenti moderni, e che non mancava affatto agli uomini che vissero in quell'epoca remota!.

Ma non è tutto qui: più giù di quelle figure e di quei simboli, altre cose vi sono nei capitelli che vedremo nel prossimo capo. Qui solamente metto in rilievo un fatto non trascurabile, che le sculture di questo pulpito ci pongono sotto gli occhi.

In queste sculture l'artista si mostra valente nell'arte di scolpire gli ornati e le foglie; assai meno esperto egli appare quando modella le figure: ce ne vorrà abbastanza, prima che l'arte raggiunga il busto di Sicilgaita a Ravello, come abbiamo visto nel precedente paragrafo.

Questo fatto trova la sua origine in tempi molti remoti. Quando, col suo avvento, il cristianesimo escluse la scultura perchè questa troppe rimembranze offriva della fede pagana, bandì, colla scultura della figura umana, anche la scultura ornamentale? Io credo di no. Quindi è che nella decadenza scese di più o si spense addirittura la statuaria, come non avvenne per l'arte ornamentale, e per conseguenza l'arte nel risorgere al secolo XI si trovò innanzi sulla via della perfezione, più per la seconda che per la prima.

Anche le bestie risultano scolpite un po' meglio della figura umana e ciò discende dal fatto che, se il cristianesimo escluse dalla scultura le figure umane, non collo stesso rigore escluse quelle delle bestie.

Si paragoni un po' nel capitello della Tav. IX, la fat-

tura delle foglie e quella dei vitigni e bocciuoli in giro al vaso, a quella del leoncino: senza dubbio quest'ultima è meno perfetta della prima. Me se poniamo a riscontro le foglie e l'uomo, immediatamente balza innanzi la forma goffa e sproporzionata di quest'ultimo, quella forma tozza che il Vasari vuole attribuire alla maniera greca, mentre va attribuita all'arte che rinasce e gradualmente si spoglia delle sue imperfezioni.

III.

LA PRIMA RICERCA E LA PRIMA VICENDA.

1. I capitelli.

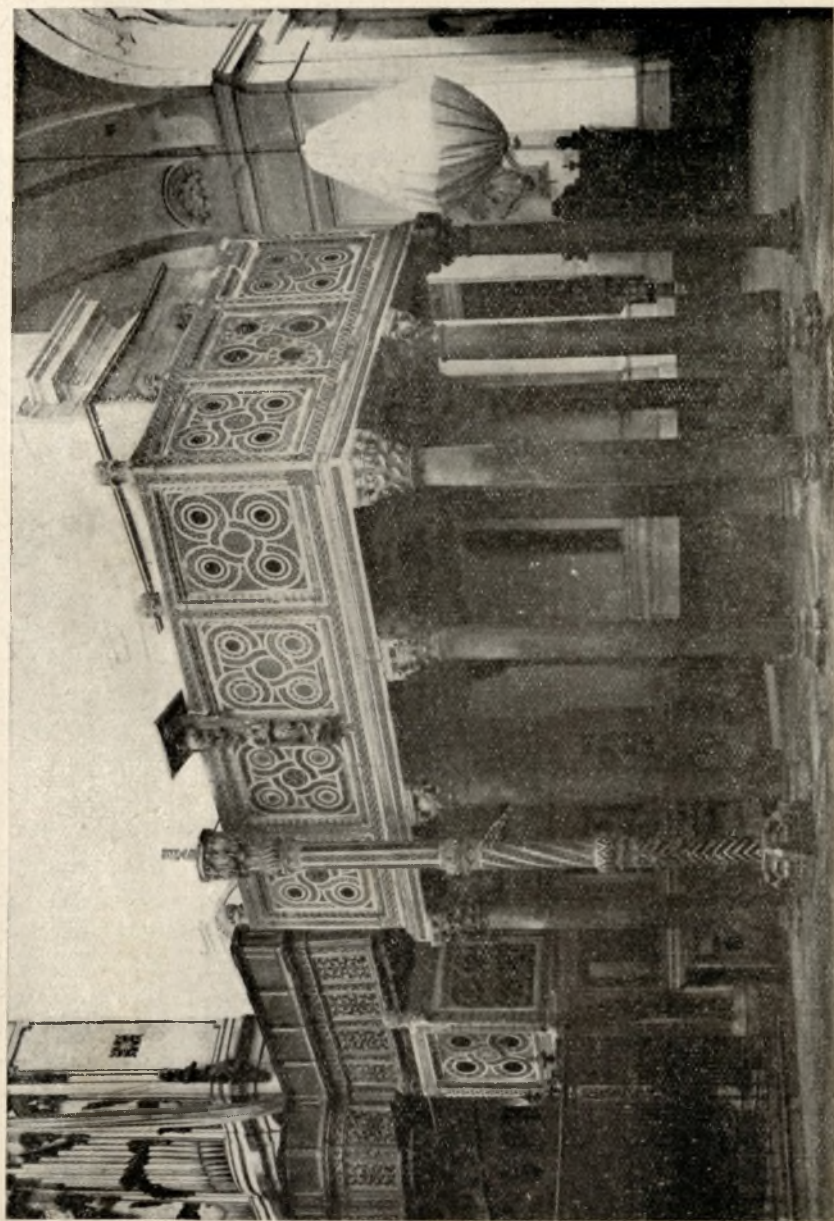
Meritano, in verità, un capitolo speciale i capitelli del pulpito salernitano.

Vi sono delle figure in questi capitelli: vi è l'uomo e la donna, l'aquila ed il leone: vi sono le sirene di ambo i sessi: il quarto capitello non ha figure, ed è strano!.. Uomini, animali terrestri, volatili e pesci, sostengono con grande fatica (la si vede nella espressione bambina della tensione dei muscoli nelle figurine) la tavola d'abaco che sorregge i peducci degli archi; dunque tutti gli esseri viventi sorreggeranno la fede di Cristo, predetta dai Profeti, trascritta dagli Evangelisti; ma il quarto capitello che cosa sta ad indicare?!. Mistero!..

È necessario classificare questi capitelli stupendi, perchè ne val proprio la pena: i dettagli di questo monumento sono poco conosciuti, e non pare che le cose debbano continuare a stare così.

È mestieri dare a questi capitelli un nome una buona volta. Così chiamo il primo, a destra di chi guarda, capitello dei leoni e delle aquile; il secondo a sinistra, capitello degli uomini; il terzo, a sinistra sul fronte postico, capitello delle sirene; il quarto, che non ha figure, lo lascio provvisoriamente senza nome.

Tutti e quattro questi capitelli hanno, senza eccezione, alla base la bella corona antica delle foglie d'acanto ma, al di sopra di queste, intorno al vaso interno, ornato di vitigni soltanto nei due capitelli anteriori, ognuno ha soggetti diversi, ad eccezione dell'ultimo fra i quattro.



Questi pulpiti, intorno ai quali ci siamo aggirati, stanno a confermarci senz'altro che nell'Italia Meridionale l'arte.... già aveva compiuto un passo sotto il regno normanno....

Non sentite voi qualche cosa forse? È in questi una voce che ci rivela il pensiero dell'artefice che brama ricercare un'arte novella, un'arte novella che si modelli sulle antiche foglie di acanto, un'arte che nasca e si fondi sull'arte delle vecchie civiltà morte di Roma e di Atene!...

E il pensiero dell'artista, spinto dalla fiamma di questa brama, guidato dal concetto che vuole esprimere, inventa e crea. E passa dal primo all'ultimo, dai leoni all'uomo, e dall'uomo alle sirene, sostituendo queste figure alle volute dei vecchi capitelli corinzi, e poi procede dalle sirene fino all'angolo posteriore di destra, verso uno strano capitello, che non ha più uomini, o donne, o sirene, o aquile, al disopra delle foglie di acanto, ma delle volute fermanti una palmetta di quercia, su ciascuno dei fronti. Sembra in questo che l'artista abbia quasi voluto riavvicinarsi al corinzio antico, come se preso da un senso nostalgico!.. Mirabile opera del pensiero umano, questo capitello che sonnacchia da sette secoli e mezzo all'ombra della cattedrale di Roberto Guiscardo, predice, colla precedenza di due secoli, l'arte futura del Rinascimento, l'arte cioè della nuova civiltà.

Ed io non so per quale ragione non dovrei qui illudermi fantasticando sulla causa per la quale l'artefice abbia messo questo capitello fra gli altri! Sarà un caso, sarà una meraviglia, sarà quel che si voglia, ma io non posso sottrarmi al fascino che eccita la mia fantasia!

A me par di vedere questo artefice torturato dal desiderio, questo artefice che vive nell'ambiente felice creato intorno a lui dal saggio governo di Guglielmo II e che non ancora è sottratto alla voce dei ricordi del triste dominio barbarico, non da troppo tempo caduto: questo artefice ha compreso che, abbattuto il servaggio, l'umanità è sulla via della conquista di una nuova civiltà. E lavorando par che si domandi: quale sarà l'arte di questa? E già a prima vista gli appare che quest'arte debba formarsi sull'arte della civiltà madre; ma essa deve pur rinnovellarsi, e si aggira col pensiero nella faticosa scelta; saranno i leoni e le aquile, gli uomini o le sirene, oppure il ricordo delle antiche volute corinzie?!

Guardiamoli un po' a lungo, raccolti nella pace serena della nostra anima, questi pezzi di marmo, lavorati da una mano irrequieta guidata da una mente assetata e titubante,

oltre settecent'anni or sono! Qui, in questi capitelli l'artista volle cercare un'arte novella. Non più l'attrae la bella voluta del capitello corinzio che egli saprebbe modellare a perfezione a giudicar dalla fattura delle foglie di acanto: ma egli vuole del nuovo, e crea quattro tipi diversi, guidato ancora dall'idea che l'arte sorregga, coi simboli degli uomini e degli animali, la fede della nuova civiltà, e riesce ad esprimersi egregiamente in tre capitelli, ma col quarto che cosa intende indicare? Che non sia vero od almeno probabile che quell'artista, prevedendo in questo capitello l'arte della civiltà nuova che gli cresceva d'attorno, non abbia voluto esprimere il concetto che sia anch'essa sostegno della fede che l'ha fatta nascere?...

Per questo forse, ad esprimere la forza di questa civiltà, ve l'ha espressa colla foglia di quercia?.. Mistero!

Sarà un mistero, ma a questo capitello, che poco fa ho lasciato per un momento senza nome, dò quello di precursore del Rinascimento..... Di fronte, sotto l'ambone d'Alfiello, a lato di altri capitelli precursori, vi è un altro corinzio, a cui nella mente dell'artefice il vento piegò le foglie, il capitello che sarà copiato fra quattro secoli dagli artisti che modelleranno nel seicento gli stucchi dell'edicola sull'altare del Carafa, a destra della crociera del tempio, il capitello precursore del Barocco!

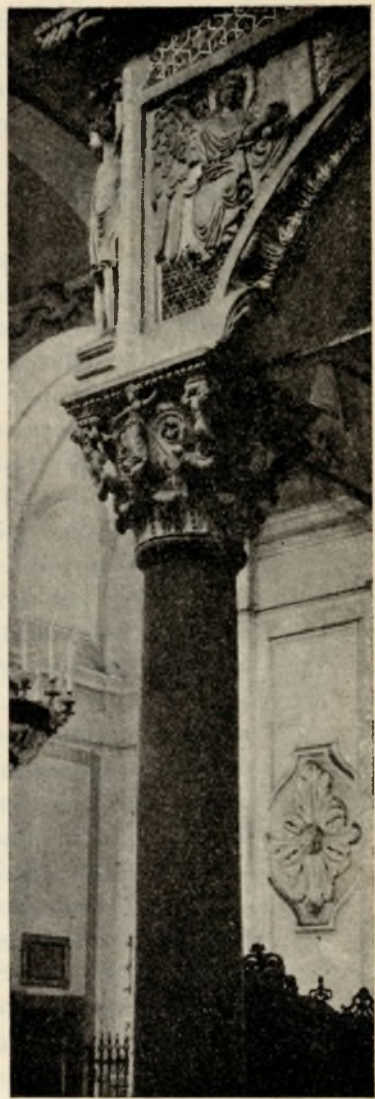
Ora, se noi ci portiamo col pensiero alla superba basilica di Monreale presso Palermo, ci apparrà innanzi un leggiadro capitello composito della bell'arte antica. Ha anch'esso i corni dell'abbondanza sotto l'abaco e delle splendide testine nel mezzo. Ma le foglie di acanto non vi sono mosse dal vento come in quello di Salerno. E non fu forse il desiderio del nuovo che spinse l'artista del capitello salernitano a muovere quelle foglie, facendogli uscire dallo scalpello meraviglioso la predizione del futuro Barocco?!

E portiamoci anche per un momento innanzi a qualche altro di questi capitelli, innanzi ai superbi capitelli del pulpito di Sicilgaita a Ravello, e cerchiamo di apprendere a che cosa pensasse l'artista nello scolpirli. In essi è ancora la corona di foglie alla base, la corona che discende dalle antiche foglie di acanto, e poi, al disopra di questa, i caulicoli dell'avo corinzio, mutando posto, si sono staccati dal vaso ed hanno preso maggiore sviluppo ed ufficio, per far

SALERNO — PULPITO GUARNA NELLA CATTEDRALE



Capitello delle sirene



Capitello degli uomini

2. Le vicende artistiche.

Non santite voi forse qualche cosa? È in questi una voce che ci
 il pensiero dell'artefice che brama ricercare un'arte novella, un'arte
 che si modelli sulle antiche foglie di acanto, un'arte che nasca e si
 sulle vecchie civiltà di Roma e di Atene!..

Fot. M. de Angelis



si che nascan da essi i fiori e le gemme che s' incurvano sotto la tavola dell'abaco.

In questo lavoro è dunque il cervello dell'artefice che studia e riesce a trovare del nuovo, partendo dal vecchio: è la mente dell'artista pensoso che lavora nell'ansiosa ricerca: è il sorriso di questo artista soddisfatto per aver raggiunto l'intento. E così in questa nuova espressione dell'arte, i fiori del nuovo germogliano dai caulicoli coltivato nel cesto di foglie avuto dagli avi!

Vi è dunque in queste opere sempre una rimembranza dell'antico, sempre un'aspirazione all'avvenire. È il genio italico che lavora nel silenzio dell'anima dell'artista, lentamente, fino alla conquista. Insomma vi è tutta una narrazione che rivela una lotta nella mente dell'artefice fra la ricerca di un'arte novella e l'attaccamento all'antico.

Quando noi ci raccogliamo affascinati innanzi a questi pulpiti mirabili, penetrando nell'intimo pensiero di coloro che li scolpirono; quando noi volgiamo l'anima nostra ai superbi capitelli del pulpito ravellese, nei quali ravvisiamo la meta raggiunta nella ricerca del nuovo, iniziata dallo scultore del pulpito salernitano, non ci accorgiamo forse che l'arte di questa nostra sublime terra ha delle cose che risplendono più del sole?!...

Quando, presi dal desiderio di dimenticare una ingratitudine, tentiamo astrarci dai fatti angosciosi della vita presente ed accentriamo il nostro pensiero su di un piccolo capitello marmoreo dovuto ad antica mano, non è forse un racconto pieno di fascino quello che sgorga festoso da questo capitello, e che, fuggendo le grandi amarezze dell'animo nostro, ci mostra, nei secoli lontani del passato, l'artefice pensoso che domanda al suo genio un'arte novella, e predice col suo laborioso scalpello l'arte di una nuova civiltà?!..

Ecco la voce stupenda che io, in una delle precedenti pagine, ho accennato potere uscire da un piccolo capitello, rannicchiato nell'ombra!....

2. Le vicende artistiche.

La principale, la più importante vicenda alla quale l'arte italiana sia stata esposta nei primordi della Rinascenza, è senza dubbio quella dello avvento dell'arte sicula sulla terraferma, avvento che determinò il passaggio del-

l'arte dal primo al secondo stadio della Rinascenza stessa, dal Romanico all'Ogivo.

Discesa dall'unione della terraferma all'isola colla fondazione del Regno di Puglia e Sicilia, essa portò senz'altro a due nuovi stili, che segnarono la seconda tappa nel cammino dell'arte nostra, al Siculo-romano nel Sud ed al Siculo-lombardo nel Nord o Pseudogotico, laddove gli stili erano stati in precedenza rispettivamente Frammentario e Lombardo. L'arco acuto, innestato ai vecchi sostegni degli stili dei due luoghi, ne fu il principale motore; il motivo degli architetti intrecciati, trasformati in elementi organici sulla terraferma, determinarono i ricami dei chiostrì di Amalfi e Ravello e le superbe polifore del gotico avvenire.

Così la vecchia basilica Frammentaria del Sud si trasformò nell'opera sicula-romana del S. Niccolò e Cataldo di Lecce, e la Lombarda del Nord nello pseudo gotico del S. Andrea di Vercelli, rispettivamente nel 1180 e 1219. Questo è nelle linee sostanziali lo svolgimento della vicenda artistica iniziata intorno alla metà del secolo XII: tutto il resto in ordine ad eventuali influssi nordici sull'arte del tempo piemontese è dettaglio di poco rilievo che non enfiava la tesi che lo stile gotico estero trova le sue origini fondamentali in Italia. Cercherò di dimostrarlo nel lavoro che farà seguito a questo.

Qui è necessario che parli di alcuni fatti che avvennero nell'arte e che cominciarono a manifestarsi appena che l'arte sicula tentò di sovrapporsi all'arte della terraferma. E possiamo innanzi tutto cominciare a rilevarli da quella speciale arte musiva, detta comunemente cosmatesca, che ebbe larghissimo impiego nella Campania e nel Lazio nel secolo XII ed anche nel secolo XIII, arte che oggi, colle sue tavole ornate ci spiega, come in un libro, tutto il dettaglio secondo il quale si svolse il passaggio del siculo dalla Sicilia alla penisola.

3. I mosaici a ruota.

Giacchè non possiamo chiamarli cosmateschi perchè sarebbe improprio, chiamiamoli mosaici a ruota.

Già altrove, in « Le origini dell'architettura nell'Italia Meridionale » discorsi del modo come apprendiamo l'epoca e il racconto della grande vicenda artistica dell'avvento

SALERNO — PULPITO GUARNA



Capitello dei leoni e delle aquile

E il pensiero dell'artista, spinto dalla fiamma di questa brama, guidato dal concetto che vuole esprimere, inventa e crea...

SALERNO — PULPITO GUARNA



Capitello del Rinascimento

Mirabile opera del pensiero umano, questo capitello che sonnecchia da sette secoli e mezzo all'ombra della Cattedrale di Roberto Guiscardo, predice, colla precedenza di due secoli, l'arte futura del Rinascimento, l'arte cioè della nuova civiltà!...

del siculo sulla terraferma, dai mosaici a ruota, impropriamente detti cosmateschi, dell'*opus tassellatum*, esistenti nella cattedrale di Salerno.

Ma qui ho bisogno di tornarvi con uno sguardo sommario, non già per ripetermi, ma per intrattenere il lettore sulla origine di questa speciale arte e per raccogliere innanzi alla mente di lui le idee già forse disperse nel tempo, oltrechè per porre in evidenza qualche dettaglio sul quale allora passai di sfuggita ma che ora necessita far risaltare per gli scopi di questo lavoro.

Quest' arte dei mosaici a ruota, se è piuttosto un lavoro geometrico di pazienza, è d'altra parte importante per la larga applicazione che ebbe e per gli scopi decorativi che raggiunse, e tuttavia assume grandissima importanza per la storia dell'arte, quando le tavole marmoree che essa ornò di ghirigori e d'intrecci diventano le pagine di un libro che racconta la interessante vicenda artistica della quale ci stiamo occupando.

Io però non sono di accordo con alcuni, non tanto per il fatto che i mosaici a ruota costituiscano più tosto un lavoro di pazienza, quanto per l'origine e lo svolgersi di questa speciale arte.

Alcuni trovano innanzi tutto che l'origine di questa debba ricercarsi nel lavoro d'intarsio marmoreo a colori di scuola bizantina. Io invece credo che, giacchè ci troviamo di fronte ad un lavoro geometrico, da farsi colla riga e col compasso e non proprio con grande fantasia, non è punto necessario far capo alle lastre bizantine, le quali possono anche non essere tali, dato che l'arte di maneggiare la riga ed il compasso e la geometria non erano ignote ai romani.

Siamo sempre là, alla quistione di attribuire a Bisanzio anche le scodelle di casa nostra, magari anche l'arte che Costantino Magno portò da Roma a Costantinopoli, ed anche quei prodotti dell'evoluzione artistica spontanea, quale è, per esempio, l'arco circolare rialzato, il quale è nato spontaneamente in Italia di fronte al bisogno di raggiungere colla chiave un'unica linea orizzontale di sommità, con gli archi girati su colonne di altezze diverse e di sposte a differenti distanze.

Ammesso e non concesso che i mosaici a ruota fossero nati dalle incrostazioni marmoree a colori, non vi erano

forse a Roma al principio del secolo XII frammenti di simili lavori? E può dirsi che i Romani, prima di andarsene a Bisanzio, non avessero fatti dei pavimenti con lastre marmoree di vario colore? E lasciando stare le lastre a larghi disegni, non è vero forse che disegni a campo stretto se ne facevano? Non esistono forse a Pompei, nel nicchione della Fontana Grande, ai lati della maschera centrale, dei lavori di minuta opera tassellata, con figure geometriche e non geometriche, che hanno più intima aria di famiglia coll'arte del secolo XII? In verità non vi è proprio il bisogno di ricorrere all'Oriente per ricercare l'origine di un'arte uscita soltanto dalla geometria e dalla riga e compasso, scienza ed attrezzi di conoscenza universale.

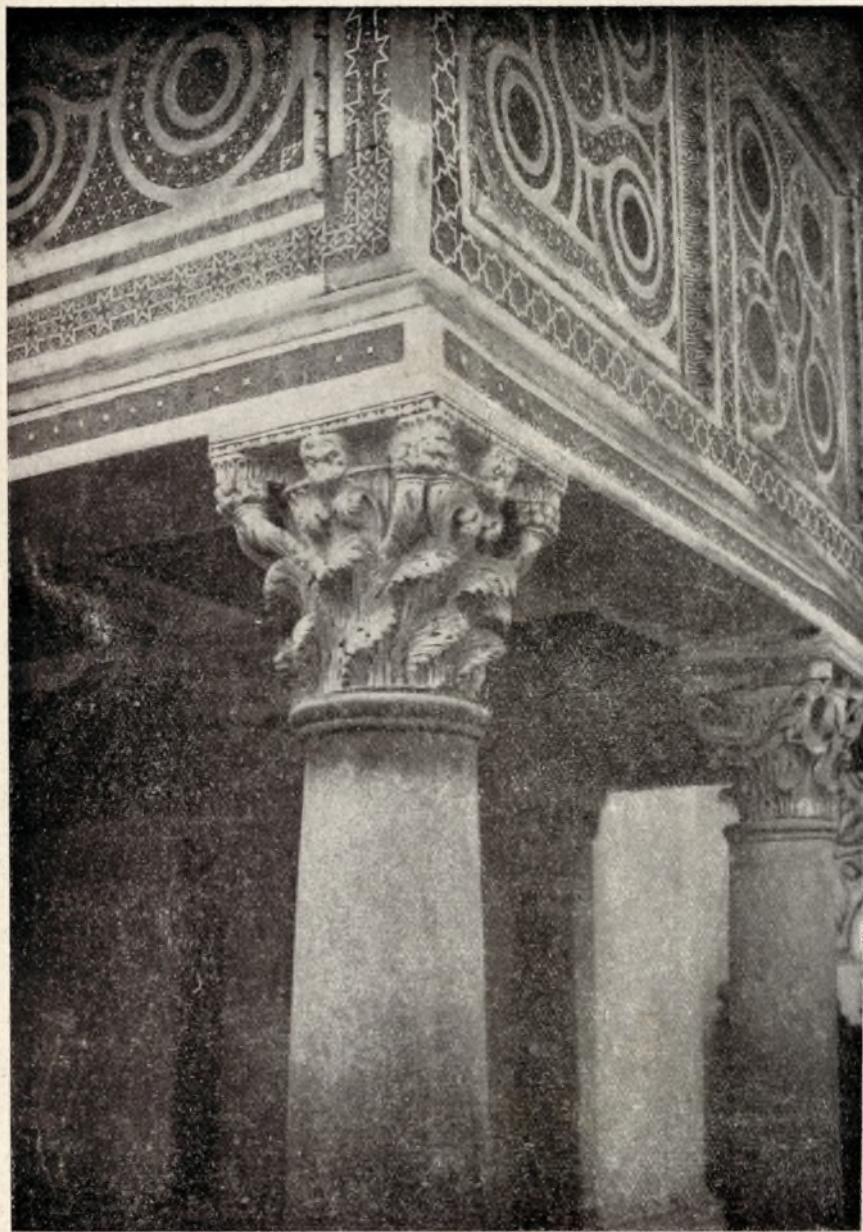
Comunque sia, io penso che quest'arte uscì dal Lazio, e dal Lazio soltanto, all'inizio del secolo XII: in Sicilia essa non esitava ancora.

Quali argomenti ho per poterlo affermare? Un argomento semplicissimo: quello che si basa sulla data delle opere e sulla differenza che passa fra l'*opus tassellatum* romano e l'*opus tassellatum* siculo. Questa differenza sta nel fatto che il romano è costituito da disegni conseguiti coll'impiego di tasselli pieni e con figure geometriche piene mentre il siculo si compone di disegni conseguiti con motivi geometrici a campo vuoto, intrecciati fra loro, con corridietro e simili.

Tutte le opere romane infatti non presentano queste figure: le siciliane invece, tranne quelle che rimontano a data più antica, e che ne sono prive, le presentano: delle opere della Campania, quelle che cadono nella prima metà del secolo XII non ne hanno, senza alcuna eccezione; le altre che cadono nella seconda metà di detto secolo o nel secolo XIII, le hanno, con qualche eccezione.

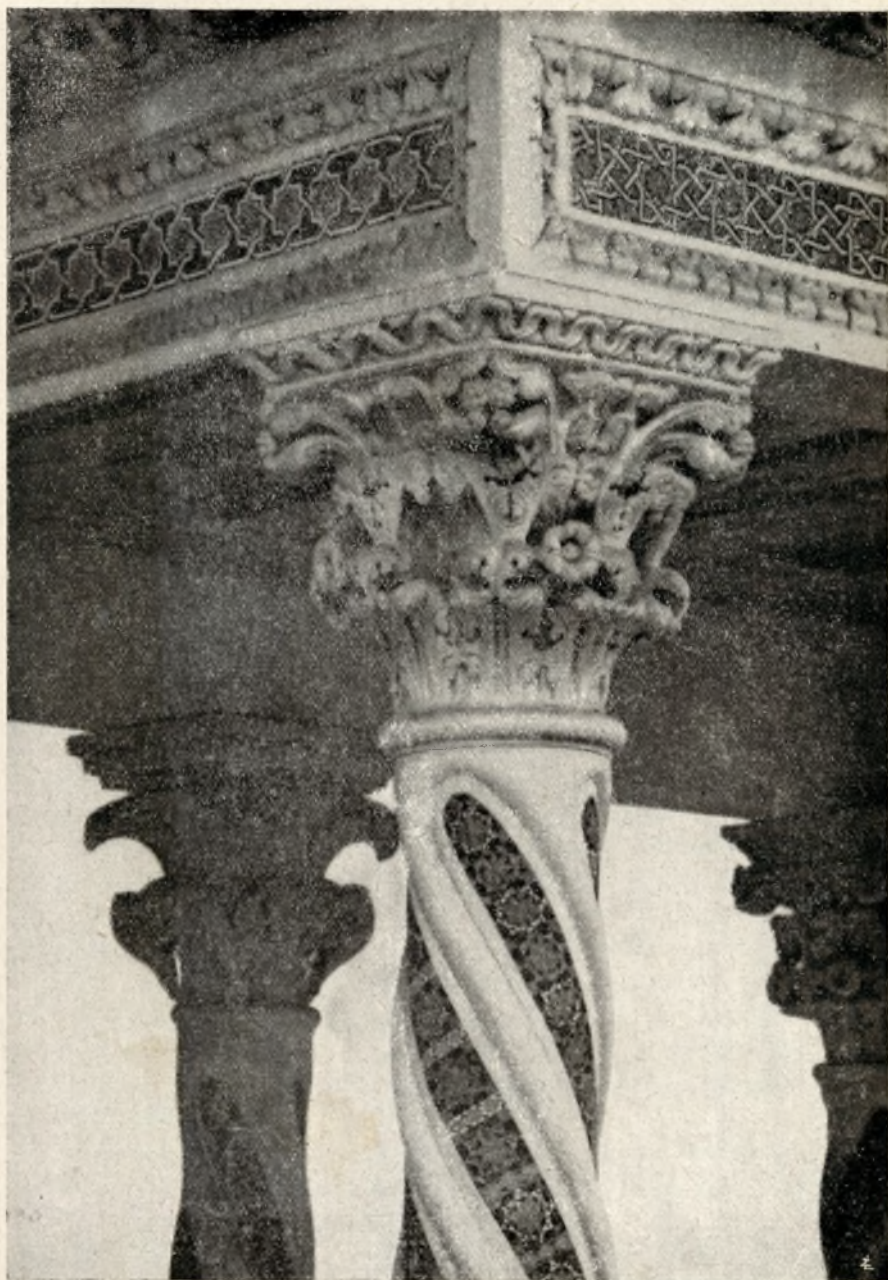
Per esempio, nella Campania l'ambone di Giona a Ravello del 1131, la sedia dell'antipapa Anacleto di Fondi (1130-1138), la croce sulla lastra in marmo che ricopriva la tomba dei Fondatori alla Badia di Cava de' Tirreni, ora messa presso il pulpito, il pavimento di Salerno (1121-1136), non ne presentano alcuna: sono opere fatte con tasselli a campo pieno come tutte le opere del Lazio: queste opere furono fatte da artefici romani senza dubbio. Invece gl'intrecci, che appena cominciano ad accennarsi in qualche tavola soltanto nei plutei dell'altare di Salerno

SALERNO — AMBONE D'AIELLO



.... E non fu forse il desiderio del nuovo che spinse l'artista del cap-
tello salernitano a muovere quelle foglie, facendogli uscire dallo scalp-
meraviglioso la predizione del futuro Barocco?!

RAVELLO — PULPITO NELLA CATTEDRALE



..... non ci accorgiamo noi forse che l'arte di questa nostra sublime terra ha delle cose che risplendono più del sole?!

(1137-1154), si presentano in maggiore copia nella seconda metà del secolo XII, con un crescendo, a partire della metà di questo secolo; fra il pulpito Guarna (1155-1181) e l'ambone d'Aiello (1181-1221) vi è un crescendo che si rileva anche ad esaminar superficialmente queste opere.

Osserviamo ora che cosa accade in Sicilia. Quivi il pulpito ed i mosaici della Cappella Palatina (1143), ad esclusione di quelli fatti all'epoca di re Guglielmo II, sono tutti costituiti con tassellatura piena di scuola romana, gli altri fatti dopo, specialmente quelli del duomo di Monreale (1171), hanno tutti la poligonatura ad intreccio.

Che cosa deduciamo da questi fatti?

Guardiamo per un momento la storia. Nel 1127 Ruggiero di Sicilia riuscì a riunire la terraferma all'isola, cingendo la corona reale nel 1130. In quest'epoca egli ebbe bisogno di molti artefici per le opere che doveva costruire, e ne importò abbastanza dalla terraferma come è noto. Fra questi vi erano certamente i musivarii romani che avevano lavorato a Salerno, a Ravello, a Fondi, ecc., i quali eseguirono il pulpito ed i primi mosaici nella Cappella Palatina attenendosi alla loro scuola.

In questa circostanza gli artisti dell'isola appresero questa nuova arte e vi impressero la caratteristica locale dei motivi geometrici ad intreccio, discesi dall'arte araba.

Dopo di che, all'epoca dell'arcivescovo di Salerno Guglielmo Ravennate, vennero sulla terraferma artisti dell'isola, o, meglio, vi ritornarono quelli che ne erano partiti a richiesta di Re Ruggiero, e questi lavorarono a qualche ultima tavola dei plutei. In prosieguo con Romualdo II, Ministro della Corte Palermitana, e con Matteo d'Aiello, Cancelliere di quella Corte, si intensificarono gli scambi artistici e ne uscirono gl'intrecci più evidenti del pulpito e dell'ambone.

Questi sono i fatti: l'arte della terraferma passò all'isola e vi subì l'infusso locale; tornata poi sul continente dette origine ad una scuola nuova, più affine alla sicula, ma basata alla romana. Quindi è che questa nuova scuola si differenziò dalle altre due. Nella Campania pertanto continuò a sussistere, indipendentemente dalla siculo-romana, la scuola romana pura.

Nella tavola VI dell'altro lavoro su « Le origini dell'architettura nell'Italia Meridionale » riprodussi tre la-

stre di musaico, delle quali una dell'ambone di Giona a Ravello, di pretta scuola romana, e due del recinto dell'altare di Salerno di scuola romana, contenenti i primi accenni di sovrapposizione della scuola sicula. Queste lastre potrebbero bastare per dimostrare che intorno alla metà del secolo XII cominciò a manifestarsi l'influsso siculo sulla terraferma.

Qui, in quest'altro lavoro, per rendere meglio evidente il fatto che anche in presenza del pieno vigore dell'influsso siculo, continuò a sussistere la scuola romana, riproduco i brani di due lastre fatte nella seconda metà del suddetto secolo, ed ordinate da due personaggi molto legati alla Sicilia.

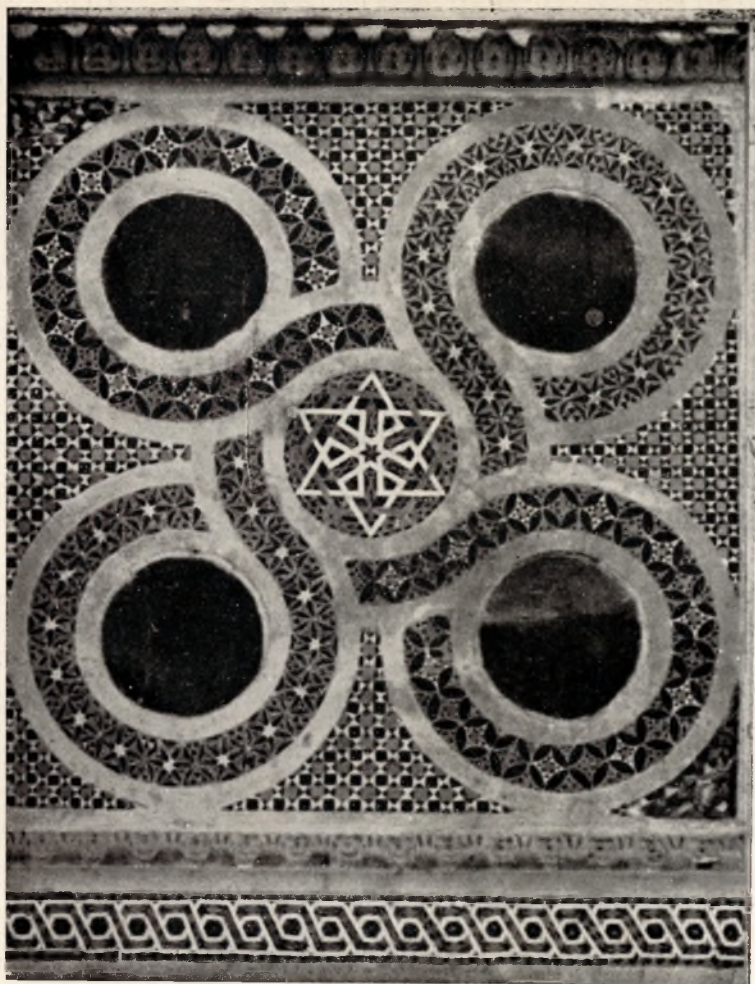
Tenga presenti il lettore le due tavole XIII e XIV. La prima riproduce un brano del pulpito Guarna, la seconda una lastra dell'ambone d'Aiello. La prima è tutta di scuola romana salvo qualche lievissimo accenno di scuola sicula, la seconda è sicula-romana, cioè della Campania e contiene l'impronta di tutte e due le scuole. Fermiamoci su quest'ultima.

Essa contiene il motivo di cinque cerchi contornati da fasce, l'uno centrale, gli altri nei quattro angoli del quadrato. Lo sfondo del motivo e delle fasce è formato con tassellatura piena della pretta scuola romana pura; questo riempie tutti gli spazi del quadrato lasciato libero del motivo che lo adorna.

Passando poi alle fasce che girano intorno ai cerchi, dobbiamo distinguere quella che accompagna i due cerchi alto a destra e basso a sinistra, dall'altra che corre intorno agli altri due alto a sinistra e basso a destra: la prima forma un motivo stellato che si avvicina più al romano che al siculo, la seconda individua un ricamo che si appressa più al siculo che al romano.

Infine, fermandoci sul cerchio centrale, vi osserviamo il motivo siculo per eccellenza, l'intreccio geometrico sul ricamo dello sfondo.

In questa lastra dunque, mentre leggiamo il passaggio graduale dalla scuola romana pura alla pretta scuola sicula, nel quale l'anello di unione è formato dagli anelli di fasce che girano intorno ai cerchi, ravvisiamo altresì che nella stessa località contemporaneamente alla sicula sussisteva la scuola romana.

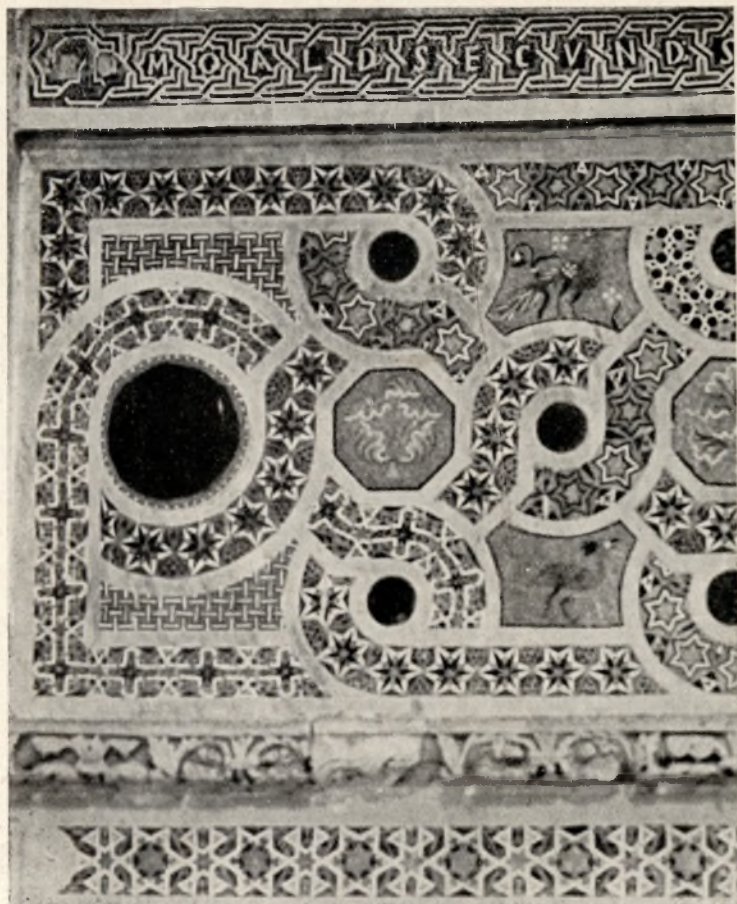


In questa
visiamo altre
stessa località
rannamento
sussistera la
mana



Guardando il
osserviamo il
cio siculo...

SALERNO — PULPITO GUARNA



....è il lavoro di
Guarna, lavoro v
un Presule che r
staccarsi dal rom

SALERNO — AMBONE D' AIELLO



....ma, passan
quello di destra, s
mo senz' altro un
diverso....

Perchè i mosaici che abbiamo osservati non stanno già su due lastre diverse, ma su di una sola lastra, non può dirsi che i mosaici stessi fossero stati lavorati in due luoghi differenti: magari questa lastra sarà stata fatta da due artefici, ma, che siano stati uno o due i musaicisti, ciò che resta è il fatto che nella Campania, a lato della scuola sicula, continuò a sussistere la scuola romana, cosa che del resto potette accadere anche in Sicilia.

Saranno — è vero — i mosaici a ruota artisticamente dei lavori di pazienza e non di fantasia, ma essi assumono una grandissima importanza, quando, a sette secoli di distanza, rivestono il carattere di documenti parlanti ed irrefutabili, che ci raccontano il dettaglio di una grande vicenda artistica.

Sono dolente di non potere qui riprodurre altre lastre dell'ambone d'Aiello, dalle quali sentiremmo lo stesso racconto che abbiamo ascoltato da quella che abbiamo or ora esaminata. Tuttavia ne do i due dettagli nelle tavole XIII e XIV, il primo a sinistra il secondo a destra di chi guarda il leggio sostenuto dall'aquila: essi rappresentano i cerchi centrali delle lastre disposte immediatamente ai lati del detto leggio. Da questi piccoli cerchi rileveremo altri dettagli della vicenda.

Guardando il primo vi osserviamo il pretto intreccio siculo, ma, passando poi a quello di destra, vi rileviamo senz'altro un intreccio diverso, costituito da un reticolato su sfondo a tassellatura piena di scuola romana. Non è qui dunque l'intreccio siculo di poligoni intricati, ma l'elegante disegno di un incrocio di nastri formato con tasselli pieni: è qui la scuola campana che lavora a lato della scuola sicula, la scuola campana che s'infarina del siculo ma che non lascia da banda la scuola materna del Lazio.

Nell'altra lastra, riprodotta nella parte superiore della tavola XIII, è il lavoro del pulpito del Guarna, lavoro voluto da un Presule che non volle distaccarsi dal romano come il d'Aiello. Vedremo meglio in seguito il perchè di questa differenza di criterii fra due personaggi entrambi strettamente legati alla Sicilia.

Tuttavia anche in questo lavoro, sebbene vi preponderino la scuola romana e la scuola campana, appaiono, nelle fasce di contorno alle lastre, gli intrecci della scuola

sicula, intrecci che abbondano in Sicilia e che non si riscontrano nei plutei dell'altare.

Tutto ciò sta a dimostrare che, sebbene il Guarna nella sua opera abbia voluto dare la preferenza alle scuole romana e campana, pure l'artefice che la compose non potette interamente sfuggire alla scuola sicula.

Esiste dunque una differenza fra il pulpito Guarna e l'ambone d'Aiello, messi l'un contro l'altro nella cattedrale di Salerno, ed abbiamo detto già che in seguito vedremo il perchè di questa differenza.

Ma questi due monumenti, che sembrano messi a ragion veduta a riscontro fra loro, stanno a segnarci l'inizio di una lotta fra l'elemento locale e l'elemento siculo, che doveva profondamente influire sui destini dell'arte italiana futura, e che noi esamineremo possibilmente a fondo nelle pagine che seguono.

IV.

LOTTA SENZA QUARTIERE.

1. Il segno di una lotta.

Ho detto che la scuola della Campania fu diversa dalla sicula e dalla romana; ricerchiamone la ragione.

Nei mosaici siculi il fondo degli intrecci è formato da ricami con piccoli tasselli pieni sui quali spiccano con maggiore evidenza gl'intrecci delle figure geometriche a campo vuoto: nei mosaici campani, a sfondo degli intrecci, è la tassellatura piena di scuola romana; inoltre nell'arte della Campania abbondano le figure geometriche a campo vuoto e senza intreccio: questa è la differenza.

Ma questa differenza è il segno di una lotta che l'arte è per ingaggiare fra la scuola madre romana e la scuola sicula figlia, lotta che si rivela maggiormente, quando, a lato di un pezzo di scuola romana troviamo un pezzo di scuola campana su di uno stesso blocco di marmo.

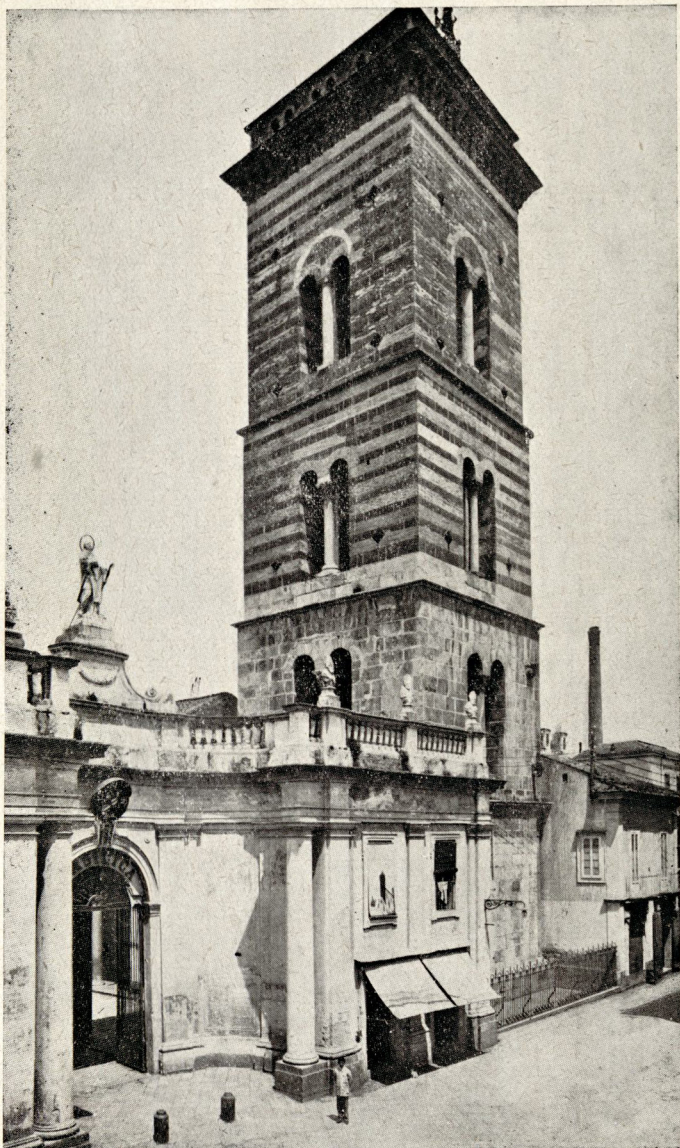
Questa lotta non è ancora bene appariscente nel pulpito Guarna, dove signoreggia in preminenza la scuola romana e dove all'elemento siculo è dato un ben modesto accesso. Il donatore, prelado dottissimo ed attaccatissimo ai pontefici, sebbene ministro e devoto del Re, non seppe cedere alle premure dell'elemento siculo,





SALERNO (Fot. M. de Angelis)

ROMANICI



CAPUA (Fot. Alinari)

.... dai campanili di Capua e di Salerno, ai campanili di Caserta e Gaeta
 vi è.... tutto un lungo racconto sul cammino compiuto dall'arte....

Ma nell'ambone di fronte, la lotta è ben appariscente: il siculo vi predomina cogl' intrecci magnifici e coll'oro: qui, in quest'opera non è la scultura che prende lo stesso posto del pulpito Guarna, ma è l'arte musiva, arte più sicula che sicula-romana. Il donatore Matteo d'Aiello sebbene anche lui dotto, non era attaccato a Roma, ma a Palermo, ove aveva trascorso quasi intera la vita, dove aveva lottato per cacciar via l'usurpatore Stefano, dove aveva eretta una chiesa ed altre opere, dove il Re lo teneva avvinto, e non seppe cedere all'arte romana.

Ma se nell'ambone d'Aiello il siculo potette intervenire in misura maggiore che non nel pulpito Guarna, per l'autorità di Matteo, tuttavia per le sculture dei capitelli fu tutta una vittoria dell'arte locale. Nè in prosieguo in altre opere il siculo potette avere il sopravvento senza il debito rispetto per l'elemento della terra che offriva ospitalità, anche dopo secoli, come vedremo.

Non è questa una lotta? Fu davvero un bella lotta ingaggiata dall'arte per le aspirazioni intime dell'anima italiana. Sempre, comunque e dovunque, l'arte e l'anima italiana: pur costretta a servirsi dell'elemento estraneo, per progredire e per aggiungere un altro segno di avvicinamento fra il Nord ed il Sud a qualche sbiadita orma dell'antico, rimasta nella sagoma dei portali, non accolse questo elemento se non a condizione che fosse rispettato l'elemento patrio.

Così avveniva contemporaneamente nella storia. L'Italia Meridionale, per potersi liberare dal servaggio dei barbari e riunirsi in unica famiglia, ebbe bisogno di un principe straniero. Ma, a malgrado che questo principe si fosse dato completamente all'Italia, non badando più alla sua patria di origine, pur dovette lottare per essere accolto: lunghissimo fu l'assedio col quale dovette cingere Salerno il Guiscardo per portare questa città a capitale del suo dominio, molti giorni dovette attendere Ruggiero II sulle sue navi nelle acque di questa capitale, prima di porre la terraferma sotto il suo scettro. Ebbene al Guiscardo non sarebbe riuscita l'impresa se non avesse rispettato le leggi ed i costumi delle genti: a Ruggiero II non sarebbe stato concesso di unire la terraferma all'isola, se prima di sbarcare dalle navi non avesse accettato di rispettarne le istituzioni!.. Sono fatti questi per lo più ignorati perchè non divulgati

nelle scuole. Perciò qualcuno potè scrivere il falso, affermando che i popoli meridionali « ignobilmente si asservirono »!

Tornando all'arte, noi troveremo il segno della lotta che questa sostenne, così come l'abbiamo intravista nella mente dell'artefice che scolpì i capitelli del pulpito salernitano, da per tutto, sui campanili e nelle chiese, fra l'ideale che l'anima italiana artistica insegue e l'elemento estraneo arabo dal quale nasce uno stile, che si chiamò « gotico », perchè fosse definito barbaro!

2. La parola ai campanili.

Guardatela un po' questa tenzone nel motivo degli archetti intrecciati, venuti dalla Sicilia nella stessa epoca in cui vennero gl'intrecci musivi e l'arco acuto.

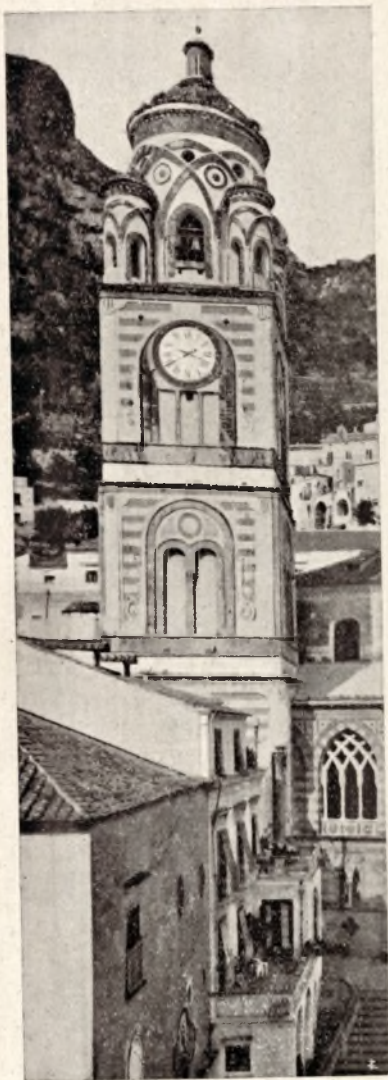
Sulla terraferma, nei campanili di Amalfi, di Ravello e di Gaeta, sul tiburio e sul campanile di Caserta Vecchia, nella finestra detta di Arechi a Salerno, non è più l'arco acuto che s'intreccia intorno all'abside magnifica di Monreale, ma è l'arco circolare rialzato della terraferma meridionale che accoglie il motivo dell'intreccio siculo, ripudiando l'arco acuto che ha origine araba! Neppure accetta quest'arco nel suo campanile Amalfi che pur lo aveva accolto eccezionalmente nel Chiostro dei Cappuccini e nel suo Paradiso!

Eppure, anche spogliandosi dell'arco acuto, il motivo degli archetti intrecciati dovette sostenere la sua lotta per lungo tempo.

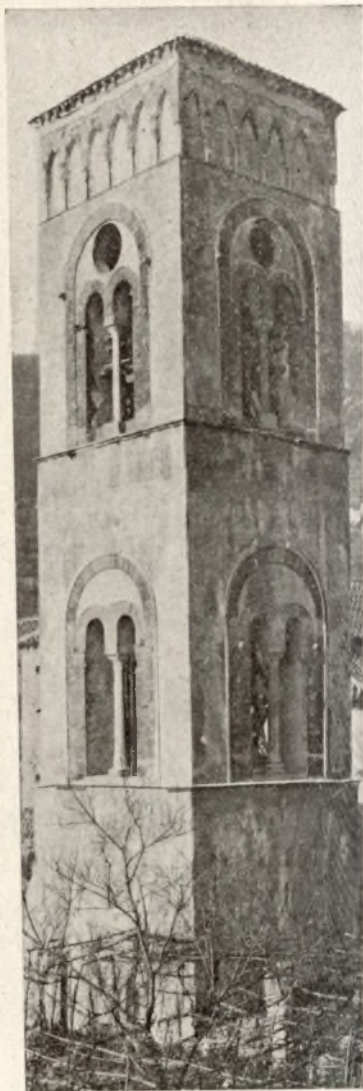
Seguitemi, di grazia, a Gaeta, a Caserta Vecchia, ad Amalfi, a Ravello. Non vedete voi forse che, spogliando il bel campanile di Gaeta degli archetti intrecciati, dell'arco ogivo alla base e delle torrette terminali, non vi resta che il campanile di Salerno o di Capua, colle bifore romaniche?

In questo campanile è l'arte sicula che vince ma rispetta lo sfondo patrio romanico, così come i poligoni intrecciati dei mosaici rispettarono i tasselli romani di sfondo. Ma il campanile di Gaeta, tranne la base che è del secolo XII, appartiene al secolo XIII: soltanto dunque dopo un secolo di lotta gli archetti intrecciati poterono coprire l'opera per intero, ma pur l'arco acuto non vi fu accolto: l'arco circolare non gli dava quartiere!

CAMPANILI ROMANICI
CON IMPRONTA DI SICULO



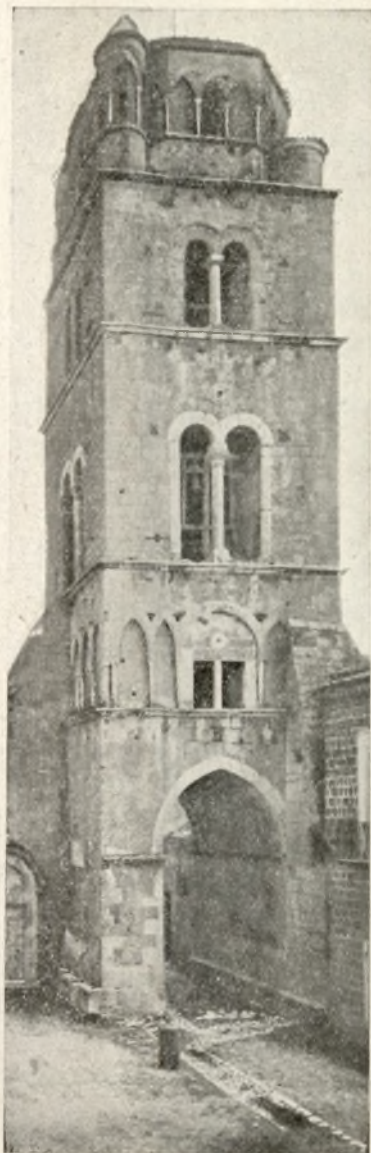
AMALFI (fol. *Alinari*)



RAVELLO

Non vedete voi forse che sui campanili di questi luoghi è il motivo che sempre resiste, concedendo soltanto alla cima che il motivo sia un posto modesto...

CAMPANILI SICULI-ROMANI



CASERTA VECCHIA



GAETA

In questi campanili io vedo davvero il cammino dell' arte da Amalfi a Ravello, da Ravello a Caserta e da Caserta a Gaeta....

Vediamo ora che cosa accade in altri luoghi, e seguiamoli a Ravello e ad Amalfi. Non vedete voi forse che sui campanili di questi luoghi è il romanico che sempre resiste, concedendo soltanto alla cima che il motivo siculo pigli un posto modesto, a condizione, bene inteso, che gli archi intrecciati non siano acuti?

E non vi sia di fastidio se mi seguite ancora un po' a Caserta Vecchia, innanzi al campanile dell'antica cattedrale: il fastidio vi sarà compensato dal diletto che vi offro lassù.

Qui l'arco acuto piglia a forza il suo posto alla base come a Gaeta (siamo nel secolo XIII), ed al piano superiore si inizia il motivo degli archetti intrecciati, non acuti però, ma circolari rialzati. Ma subito interviene l'arte romanica intransigente ed austera, imponendosi per due piani interi, cedendo finalmente il posto all'ultimo piano al motivo siculo.

Io vedo in questo vecchio campanile robusto qualche cosa che mi rivela una lotta fra quattro idee o quattro artefici diversi. Prima, al piano inferiore, pare che vi sia colui che ama il siculo sopra ogni altra cosa. Poi costui muore o è messo da banda perchè non accontenta, ed al secondo piano interviene un altro che ama il siculo, ma a condizione che l'arco circolare romanico non ceda all'arco acuto. Neppur questo soddisfa, e subentra un terzo addirittura intransigente, e si vede che piace perchè vi permane per due piani. Finalmente la gente si persuade che l'arte deve muoversi e progredire ed invita il quarto che completa l'opera coll' intreccio siculo, sempre però di archi circolari.

Saranno quattro artefici o quattro idee, io non so, ma non è questa una lotta? In questi campanili io vedo davvero il cammino dell'arte da Amalfi a Ravello, da Ravello a Caserta, e da Caserta a Gaeta, compiuto attraverso parecchi contrasti.

Non è una lotta?!... Voi forse mi dite che si deve soltanto al caso se, nel motivo degli archetti intrecciati, l'arco circolare fu preferito all'acuto?!.. Ebbene io vi contrasto che ciò sia avvenuto per caso.

A Gaeta, a Caserta, a Trani, il piano inferiore dei campanili ha un ampio arco ogivo; ma negli altri piani, nel motivo degli archetti intrecciati e nei vani delle finestre, non vi è più quest'arco: esso ha ceduto il posto all'arco cir-

colare : me ne sapreste dire il perchè?!. Se non si trattasse di una lotta contro l'arco acuto, noi troveremmo questo anche negli altri piani.

Nelle prossime pagine noi conosceremo forse la ragione per la quale si avverò questa lotta, e troveremo anche l'altra che consentì eccezionalmente all'arco ogivo di entrare nei piani inferiori di questi campanili : queste ragioni ci confermeranno sempre più che l'esclusione di quest'arco dal motivo degl' intrecci avvenne non per caso, ma a ragione veduta. L'artista dell'Italia Meridionale escluse di proposito dalle sue opere l'elemento estraneo, non perchè questo non piacesse, ma perchè dei sentimenti ve l'obbligarono. E vedremo pure quali furono questi sentimenti.

Qui per tanto mi si consenta un paragone. L'arte, nell'Italia Meridionale, e fino ad un certo punto anche nel resto d'Italia, nello stadio dell'Ogivo si trovò come di fronte ad un bivio : una strada, segnata dall'arco circolare, conduceva al Rinascimento, figlio della civiltà di Roma : l'altra avrebbe condotto ad una meta molto diversa, ad una civiltà esotica discendente dagli Arabi : l'artista italiano fu tenace nel preferire la prima, non perchè sapesse che questa l'avrebbe condotto al Rinascimento che egli ancora non conosceva, ma perchè verso il Rinascimento fu attratto da una forza latente invincibile che usciva dai sentimenti che lavoravano in lui, e che più oltre cercheremo di conoscere.

Ora, il racconto di questi fatti mirabili ci è tutto narrato dai vecchi campanili della nostra felice Campania! O che li baci e li accarezzi il sole col suo tiepido raggio, o che li minaccino la tempesta dei venti furiosi e l'ira della folgore, intorno a queste opere aleggia sempre lo spirito di quelli che le composero, con grande fatica, pietra su pietra! E questo spirito le anima e le rende parlanti. Quindi è che innanzi ad esse non possiamo non esclamare : Ecco come scrivono le mute pietre la loro storia!

E non vi sarà mai un sasso toccato da antica mano, un capitello rotto, una forte colonna infranta, che non racconti qualche cosa delle umane vicende! Più l'anima si insinua in queste cose venerande, più la mente apprende i desiderii e le aspirazioni dell'umanità, fin nel fondo più oscuro dei secoli!

Quante volte, innanzi ai raggi giocondi del nascente

sole, nell'animo del pensoso osservatore non scende, sgor-
gando dai dorati ruderi, il racconto di grandi cose passate
che non si leggono in alcun libro?!. E non vi sarà mai al-
cuno che saprà scrivere o parlare come scrivono e parlano
alle volte le vecchie pietre immobili e mute, ravvivate dal
soffio del genio: di quel genio che accompagnerà sempre
l'uomo, dovunque egli vada e comunque egli pensi, fino a
che il sole non avrà spenti i suoi ultimi raggi!...

V.

LE CAUSE E GLI EFFETTI.

1. Ciò che forse non è stato mai chiesto.

A coloro i quali biasimano gli stranieri che, defrau-
dando l'Italia di un merito, attribuiscono all'Isola di
Francia la paternità dello stile gotico, darei una risposta
assai semplice: « La colpa è nostra! ».

Infatti, mentre qui ci affanniamo in inutili contro-
versie circa influssi bizantini che non sono mai esistiti ed
intorno ad altre quisquiglie per ricercare un trascurabile
dettaglio della mano di oltre alpe nelle nostre opere, per-
diamo sempre più terreno, trascurando di studiare a fondo
il periodo più bello della storia dell'arte nostra, senza ana-
lizzarne minutamente le vicende e senza penetrare nell'in-
timità dei fatti, colle quali cose finiremmo per rivendicare
all'Italia un merito che si va a mano a mano perdendo.

Scorrendo le precedenti pagine abbiamo avuto agio di
vedere, rilevandolo implicitamente dalle opere, che l'arte,
allora come oggi, ha cercato sempre di rinnovarsi e di pro-
gredire. Dall'ingenua forma primordiale del capitello delle
paraste ai lati della porta di bronzo di Salerno, ai capi-
telli del pulpito di Sicilgaita a Ravello; dai campanili di
Capua e di Salerno, ai campanili di Caserta e di Gaeta
vi è stato tutto un lungo racconto sul cammino compiuto
dall'arte, mentre questa procedeva innanzi negli anni, pas-
sando attraverso lo stadio dell'ogivo.

Da questo racconto ci è balzato innanzi il modo se-
condo il quale si avverò la prima vicenda sull'arte nostra,
coll'avvento del siculo sulla terraferma, disceso dalla fon-
dazione del Regno delle Puglie e Sicilia. E vi abbiamo an-

cora letto l'interessante episodio di una splendida lotta senza quartiere fra l'arco circolare e l'arco ogivo.

Quasi noi, passando innanzi ai nostri vecchi campanili ed aggirandoci intorno ai pulpiti adorni di mosaici e sculture, abbiamo visti i dettagli di questa lotta, fino alle mosse più intime, dell'arte della terraferma che vuol guadagnare un motivo per rinnovarsi e progredire, ma che tuttavia non vuole abbandonare l'elemento patrio, affannandosi a spogliare quel motivo di un elemento etorogeneo: all'anima dell'artista nostro, sì, piace il motivo degli archetti intrecciati e degli arabeschi musivi, ma assolutamente non le garba che il fondo degli arabeschi non sia romano e fermamente non vuole che negli archetti intrecciati entri l'arco acuto: quest'anima insomma non vuole che quest'arco soppianti l'arco circolare della sua terra. Anzi impone che quest'arco circolare sia il rialzato, come quello che è elemento creato dall'evoluzione spontanea dell'arte nostra, discesa da un bisogno negli anni del servaggio sotto i barbari. E si è mai domandato il perchè di tutto questo?!

Eppure l'arco acuto offriva i suoi vantaggi di statica e di estetica, ed abbiamo visto, e vedremo meglio fra breve, che qualche volta il nostro architetto dovette servirsene! Eppure all'arte che bramava di rinnovarsi, quest'arco offriva un mezzo potente!.. Eppure contro quest'arco l'anima italiana spiegò la maggiore avversione!... Se ne è mai domandato il perchè?!

Si dice e si ripete da per tutto che l'Italia mostrò ripugnanza per lo stile gotico, ed infatti non può negarsi che questo stile abbia incontrato poco favore presso di noi, ma non si è mai detto il perchè di questo poco favore.

Sissignore: si afferma che la ragione di questo poco favore è tutta insita nel fatto che l'anima italiana repudiò tutto ciò che aveva sapore di estraneo, e con questo abbiamo finito per mettere in pericolo la partita che stiamo giocando sulla paternità del gotico; ma non si è visto che questa affermazione non basta: non si è riconosciuto che occorre ricercare le cause che determinarono il ripudio dell'elemento estraneo: non si è compreso che bisognava determinare bene quale fosse davvero questo elemento.

Non v'ha dubbio che nell'avversione allo stile gotico è il segno fondamentale della lotta all'arco acuto. Io non temo di errare se affermo che il gotico non fu accolto con

favore perchè conteneva quest'arco. Che se così non fosse noi non sapremmo spiegarci perchè non sia stato parimenti avversato lo stile lombardo che, per me è gotico senza l'arco acuto. Se le forme fondamentali del gotico sono i pilastri a fascio e l'arco acuto (lasciamo stare gli ornati e tutti gli altri dettagli che nulla pongono in essere), e se fu avversato il gotico e l'arco acuto, e non fu avversato il pilastro a fascio, è dunque contro l'arco acuto che si mosse la lotta, è l'arco acuto che inquinò, diciamo pure, il Lombardo.

L'avversione contro lo stile che si dice nato nell' Isola di Francia fu per conseguenza iniziata dalla lotta che abbiamo vista svolgersi nel motivo degli archetti intrecciati sui campanili della Campania. Per conseguenza è di questa lotta che noi dobbiamo rintracciare le cause per spiegare perchè l'anima italiana, ripudiando l'arco acuto, non fece buona accoglienza ad uno stile che, emigrato all'estero, vi trovò fortuna.

Tuttavia, per quanto poco favorevolmente accolto, lo stile gotico ebbe delle manifestazioni in Italia, ad eccezione dell'Italia Meridionale. In questa terra non potette avervi vita questo stile, atteso che su di essa se ne manifestò un altro, lo stile del S. Nicolò e Cataldo di Lecce, che fu diverso dal gotico, perchè discese dall'innesto dell'arco siculo sul Romanico, mentre l'altro discese dall'innesto dello stesso arco sul Lombardo.

Ora, mettendo a riscontro lo svolgimento che ebbe il gotico nell'Italia centrale e nordica ed il siculo-romano nell'Italia Meridionale, immediatamente ci accorgiamo che in quest'ultima terra il nuovo stile, disceso dalla vicenda artistica dell'avvento del siculo sulla terraferma, ebbe pochissime manifestazioni, anche se le condizioni delle genti, sotto i Normanni e sotto gli Svevi, erano floride. In questo periodo l'arte dell'Italia Meridionale lottò contro l'arco acuto più aspramente che nel resto d'Italia. Anche di questo fatto dobbiamo dunque cercare la ragione.

2. Le cause della lotta.

Riportandoci nuovamente innanzi al pulpito Guarna ed all'opera di Matteo d'Aiello nella cattedrale di Salerno,

dobbiamo fermarci innanzi al primo accenno della lotta fra l'arco circolare e l'arco acuto, perchè il pulpito Guarna ha il primo, l'opera del *u* Aiello ha il secondo.

Ma le due opere sono coetanee, perchè il primo non potette precedere la seconda che di pochissimi anni. En trambi i personaggi che le fecero lavorare erano autorevolissimi a Palermo, avvezzi all'arte sicula, ed attaccatissimi allo stesso Re. Dunque è necessario qui domandarsi perchè il d'Aiello abbia preferito l'arco ogivo ed il Guarna l'arco circolare, stantechè, mentre a prima vista può sembrare che la scelta dei due archi possa essere dovuta ad un puro caso, tuttavia, poichè abbiamo, dal motivo degli archetti intrecciati sui campanili, intuito che la preferenza all'arco circolare non debba attribuirsi al caso ma ad una ragione costante, dobbiamo ricercare quale possa essere stata questa ragione.

Noi lo abbiamo già visto. Abbiamo visto innanzi che il Guarna fu un prelato, dotto, amico di pontefici; perciò, quantunque attaccatissimo al Re Guglielmo, non seppe cedere al fascino dell'arte sicula. Il d'Aiello invece, più indipendente, cedette a questo fascino.

Questo è vero: ma rimane sempre il dubbio: non pare cioè che queste ragioni abbiano potuto avere tale importanza da aver potuto influire sulla scelta dell'arco.

Ebbene, noi non dobbiamo rimanere alla superficie della quistione, dobbiamo invece penetrarvi più addentro.

Il Guarna era un prelato eminente; il d'Aiello pur credente, non lo era. Al primo non parve conveniente che nella sua opera, dalla quale doveva continuare a scendere sugli uomini la parola della fede in Cristo, potesse entrare l'arco arabo venuto da gente che professavano la fede maomettana: al d'Aiello invece, di spirito più libero, più umanista e adusato alla politica dei Normanni che rispettarono tutte le razze soggette, non parve che quest'arco potesse enfiare la sua opera eretta in onore del divino Evangelista Matteo.

Dopo di costoro Federico II di Svevia, del quale sono notissime le idee umanistiche e lo spirito di ribellione al papato, dette largo impulso all'uso dell'arco arabo sulla terraferma.

Noi abbiamo vista quale ostilità abbia incontrata da noi quest'arco: una delle ragioni fondamentali deve ap

punto ricercarsi nel fatto che detto arco apparteneva ad un popolo che non seguiva le fede cristiana, poichè, riferendoci all'attaccamento che ebbero le nostre genti per questa fede in quel tempo, egli è chiaro che il fatto accennato dovette assumere la più grande importanza.

Ma altra ragione fondamentale dell'ostilità deve anche ricercarsi nel ricordo delle funeste scorrerie saracene sulle nostre terre, ricordo che non poteva non dar luogo alla detestazione di quelle cose che appartenevano alla gente che ci aveva inflitte grandi sventure: le ragioni dell'avversione stanno dunque in un sentimento religioso ed in un sentimento di odio.

Ma tanto l'uno che l'altro, da soli, non sarebbero riusciti ad opporre così prolungata avversione nell'Italia Meridionale, come infatti non fu opposta nell'Italia Settentrionale e Centrale dove mancò il secondo dei due sentimenti suddetti. Il sentimento religioso, sebbene profondo e permanente, presto o tardi avrebbe finito per adattarsi a quella specie di tolleranza, che anche in precedenza aveva consentito che nelle chiese entrasse l'arte della statuaria, in sul principio rigorosamente ripudiata, e che discende dall'adattamento agli usi ed alle abitudini della vita nella quale le arti si svolgono; il sentimento dell'odio, per se stesso superficiale e temporaneo, si sarebbe a mano a mano attenuato. E l'arco acuto avrebbe vinto, e si sarebbe imposto magari per un certo tratto di tempo, ciò che nell'Italia Meridionale non avvenne. In questa terra vi concomitarono l'una e l'altra cosa insieme.

Vediamolo meglio.

Nelle basiliche del Sud l'arco acuto fu addirittura reietto, salvo rarissime eccezioni nelle quali dovette intervenire qualche fatto o qualche personaggio autorevole ad appoggiarlo, personaggio direi quasi meno intransigente, come Matteo d'Aiello per esempio, nel quale l'usanza politica di rispettare e proteggere tutte le razze soggette, non lo rendeva tetragono contro l'elemento maomettano.

Così nel S. Nicolò e Cataldo di Lecce, la più antica chiesa ogiva dell'Italia e dell'Europa, che ha anche dell'orientale nella cupola, e costruita nel 1181, vi entrò l'arco acuto perchè fu fatto dal Conte Tancredi d'Altavilla che sei anni dopo doveva cingere la corona di Puglia e Sicilia, prima che si affacciasse lo svevo Errico sulle nostre terre.

Ma, a quest'arco acuto che all' interno divide le navate di quel tempio, fu contrapposto l'arco circolare del bel portale esterno.

Ciò avvenne in sul principio anche nel Nord, sebbene qui l'arco acuto incontrasse minor resistenza. Il cardinale Guala Bicchieri, tornato di Francia e dall' Inghilterra dove era stato reso meno intransigente contro quest'arco dall'usanza che aveva accolto questo elemento all'estero, permise che esso dividesse le navate e rialzasse le volte del suo S. Andrea a Vercelli, ma l'architetto italiano che compose questo tempio oppose: all'arco acuto interno, l'arco circolare dei portali esterni.

Il sentimento religioso italiano pertanto fu una delle cause che determinarono l'avversione contro l'arco acuto. A Roma, nella città dei grandi monumenti, l'arco arabo potette avere il suo sopravvento soltanto nell'unica chiesa di S. Maria sopra Minerva, poichè a Roma era in persona il Rappresentante della fede cristiana. E per tanto a Roma potette esservi eretta quest'unica chiesa gotica, ora alterata, per quanto ve la eressero due architetti insigni, gli architetti Fra Sisto e Fra Ristoro, artefici di S. Maria Novella a Firenze, e quando già era scemata, diluita nel tempo, l'avversione contro l'elemento estraneo colà discesa dal solo sentimento religioso.

Ma nel Lazio, a pochi passi dalla città papale, dove non contrastava la presenza immediata del Rappresentante di Cristo, la intransigenza contro questo elemento non fu così ostinata, e i cistercensi, venuti dall'estero come il cardinale Guala Bicchieri, potettero anche prima della S. Maria sopra Minerva, erigervi le loro chiese ogive.

Dunque nell' Italia centrale e nordica, eccettuata la sola città di Roma, e nell'Europa centrale e nordica l'arco acuto fu accolto senza estrema resistenza, perchè all'avversione contribuì soltanto il sentimento cristiano: in questi luoghi nulla si conobbe delle tristi scorrerie saraceniche che avevano nel Sud angariati popoli e distrutte città.

Nell' Italia Meridionale invece, dove contribuì anche il sentimento dell'odio, la resistenza fu sempre viva e tenace, e non scemò neppure quando gli Angioini vollero imporre l'arte gotica da loro prediletta; ma non riuscirono a farlo che solo a Napoli od in qualche altra città eccezionalmente.

TRANI



CATTEDRALE E CAMPANILE

A Gaeta, a Caserta, a Trani, il piano inferiore ha un ampio arco ogivo; ma negli altri piani....

Tuttavia anche nel Sud, a malgrado di tutto, l'arco acuto fu accolto sia pure in misura limitatissima.

3. Gli effetti.

Chi segue questo mio scritto si domanderà forse, ed a ragione, perchè io discorra soltanto dell'arco acuto e non anche di tutti quegli altri archi dei quali è ricca l'architettura araba, dall'arco scemo all'arco a ferro di cavallo, dall'arco ogivo all'arco a lancia.

Sicuro: ho dovuto parlare soltanto dell'arco acuto, e non avevo ragione di discorrere anche degli altri, perchè l'arte italiana, salvo qualche rarissima eccezione, non accolse che soltanto l'arco acuto, con molta parsimonia e per tempo assai limitato.

E perchè solo quest'arco?!.. Perchè all'intelletto italiano non poteva sfuggire il vantaggio che esso offriva di una maggiore resistenza e stabilità, rispetto all'arco circolare.

Non abbiamo forse visto che nei campanili di Caserta e di Gaeta quest'arco prende un posto notevolissimo nel piano di base, nel piano cioè soggetto ai maggiori carichi ed esposto ai maggiori sforzi, quivi consentendo un ampio vano di passaggio, come non poteva consentirlo l'arco circolare?!.. Non è forse quest'arco che coi suoi poderosi fianchi sorregge alla base la superba mole elegante del campanile di Trani?.... Ma se l'arco acuto fosse stato bene accetto, esso avrebbe preso possesso anche dei piani superiori, e non avrebbe lasciato il posto all'arco circolare negl'intrecci di Caserta e di Capua e nelle finestre polifore di Trani!...

E soltanto là, dunque, dove occorre la maggiore resistenza, che quest'arco è impiegato: soltanto alla base dei campanili nominati, e soltanto a sostegno del tiburio pesante nella cattedrale di Pisa, nella quale in tutto il resto l'arco è circolare! I pisani che, a quanto si dice, costruirono il loro splendido duomo col danaro ricavato da una disfatta tremenda inflitta ai Saraceni nelle acque di Palermo, conobbero subito i vantaggi di quest'arco! Ecco come a poco a poco si vanno facendo strada innanzi alla nostra mente le bellezze intime delle opere della nostra prima Rinascenza, bellezze che non avremmo potuto comprendere se avessimo guardate queste opere soltanto alla superficie senza penetrare nel pensiero di chi le eresse!

Io non so che cosa si pensi di quei portali così diffusi, nei quali l'arco presenta la curva interna o d' intradosso, fatta con sesto circolare a pien centro, e la curva esterna o di estradosso, condotta con sesto acuto. Voglio di questi portali citare forse il più modesto ed il meno conosciuto, il portale del duomo di Atella in Basilicata. Atella, come si sa, fu fondata da Giovanni d'Angiò duca di Durazzo nel 1325. Ebbene, andate a vedere questa porta! Essa ha l'arco circolare all'interno o all'intradosso, dell'antica architettura romanica, e l'arco ogivo all'esterno o all'estradosso: questo si faceva ai tempi degli Angioini che predilessero l'arco acuto!

Io non so, dicevo, che cosa si pensi di simili portali, ma non temo di comprenderli male se vi leggo il pensiero dell'architetto che non vuole rinunciare ai benefici che gli offre l'arco acuto e che nello stesso tempo non vuol sottrarsi a quel sentimento che lo spinge a non abbandonare l'arco circolare!.. Ecco ancora un segno di quella lotta stupenda che noi abbiamo poco fa osservata, con altra manifestazione, su per i campanili delle nostre ridenti contrade!

È un segno di quella lotta mirabile che non cessa di apparire neppure sulla modesta porta del duomo di Atella, fatta all'epoca degli Angioini, teneri dell'arte ogiva, e che ci condusse senz'altro alle glorie tutte nostre del Rinascimento! È un segno della lotta strenua dell'arte, la quale nasce da un sentimento di fede e da un sentimento di odio: è il segno di quella lotta che a mano a mano si attenua nel tempo, mettendo, quasi a riscontro conciliativo, l'arco circolare delle vecchie basiliche dei primi tempi del cristianesimo sorte in Roma, coll'arco acuto dell'arte dei seguaci di Maometto, perfino nella porta di una cattedrale in un piccolo paese sperduto fra i monti della Basilicata!

Noi abbiamo visto nelle pagine precedenti che il motivo degli archetti intrecciati, a mano a mano scendendo dall'alto dei campanili di Amalfi e di Ravello, ed inerpicandosi a stento su per il campanile di Caserta, giunse finalmente a predominare solenne nei tre piani eminenti del campanile di Gaeta. Abbiamo visto in questi fatti l'affievolirsi di quella lotta della quale abbiamo lungamente discusso. Noi abbiamo quasi anche osservata la conciliazione dell'elemento arco acuto coll'elemento arco circolare, tradotta dal pensiero dell'architetto nel portale della cattedrale di A

tella. L'arco acuto ed il motivo dell'arco ad intreccio giungono finalmente a prendere un posto nell'arte del Mezzogiorno d'Italia, ma l'arco circolare vi resiste tenace, e non cede il suo posto. Vedremo che vincerà contro l'altro.

Parimenti vincerà nel Nord e nell'Italia centrale. Qui, è vero, un sol sentimento si oppone, il sentimento della fede, e l'ogivo incontra minor resistenza. L'arco acuto prenderà un posto eminente; creerà un nuovo stile come lo ha creato in Francia; entrerà nella più bella chiesa gotica italiana, in Santa Maria Novella a Firenze; giungerà perfino a guadagnare un posto nella capitale del cristianesimo, Roma. colla S. Maria sopra Minerva, sotto gli occhi del Rappresentante di Cristo, ma, con tutto questo, l'arco acuto finirà per perdere la partita, e dovrà cedere il posto all'arco circolare, anche nel Nord e nell'Italia centrale.

Nel Nord, nel Sud, nel centro e da per tutto vincerà dunque quest'arco; l'arco di Roma si imporrà inesorabilmente, e tornerà l'arte all'antico, vestita a nuovo. Quella lotta che sembra affievolirsi col diluirsi dell'intransigenza nel tempo, lascerà sempre viva nell'anima italiana la fiamma dell'ideale che ebbe a generarla, ideale del cristianesimo, ideale di giustizia e di eguaglianza, spirito d'indipendenza ravvivato dai ricordi della vecchia Roma e delle sventure sofferte!..

E quest'anima italiana infaticabile farà uscire dalla lunga notte delle sventure e delle oppressioni l'arte dell'Italia nuova, e planterà sui campi delle battaglie combattute e vinte la grande bandiera del Rinascimento, la bandiera della nuova civiltà!..

Ma in principio sempre il sentimento della nuova fede e l'avversione allo straniero che angariò le nostre terre, seppero fare la selezione degli elementi; furono queste cose che guidarono la mano e la mente degli artefici affinché il genio non deviasse e spiegasse tutte le sue forze per la grande conquista avvenire.

Queste cose formarono l'ideale dell'artista, conservatore ed innovatore, ignoto e luminoso, che scolpì il pulpito di Romualdo Guarna, guidandone la mano, nella faticosa ricerca, dal capitello dei leoni al capitello precursore, basati tutti sulla gentile foglia di acanto della bell'arte madre!

Le aspirazioni intime dell'anima italiana tutte da questo ideale nascevano. E la nuova fede che aveva abbattuta la Roma dei circhi e degli schiavi, dovette attendere lungamente perchè risorgesse la Roma della giustizia e dell'eguaglianza, come la volevano i destini supremi dell'umanità. Essa che non aveva potuto sostituire immantinenti la nuova alla vecchia civiltà, perchè si trovò inerme innanzi alla furia devastatrice dei barbari, dovette lungamente lavorare nei secoli per compiere la grande opera sua, finché non salirono a risplendere nel cielo d'Italia gli astri fulgidi di Brunellesco e di Donatello, di Leonardo e di Michelangelo!

Ma, mentre quest'anima italiana mirabile lavorava per la conquista di un nuovo idioma nazionale, del più bello idioma disceso da Roma, e sosteneva le stupende lotte che abbiamo osservate nell'arte, riempiva di lena e di coraggio le genti il genio benefico che aleggiava sull'Italia. E questo genio, aggirandosi nei tempi delle grandi sventure sulle rovine dei fori e degli archi della morta Roma dei Cesari, aveva solennemente predetto che sarebbe venuto un tempo nel quale, su quei ruderi abbandonati e deserti, si sarebbe accesa una fiaccola nuova che avrebbe illuminato il mondo intero, mettendo l'Italia vittoriosa e grande innanzi ai suoi gloriosi destini futuri.

In tutti i libri leggiamo che in Italia vi fu avversione per lo stile gotico, e giovandosi di ciò gli stranieri si assumono la paternità di questo stile, depredandone l'Italia. Noi in questo lavoro, aggirandoci fra modesti monumenti, ma luminosi monumenti della Campania felice, passando da un pulpito ad un campanile, siamo penetrati in fondo alla quistione ed abbiamo viste le ragioni per le quali l'Italia avversò lo stile gotico. Forse, nell'altro lavoro che farà seguito al presente, riusciremo a vedere che davvero la nostra terra dovrà avere il merito di aver creato questo stile.

Sono qui giunto alla fine di questo lavoro, nel quale mi sono trattenuto sulle vicende fra le quali visse l'arte del nostro Mezzogiorno, nel cento e nel duecento, Ma, a rendere complete le indagini su tutto lo stadio ogivo dell'arte, occorre ancora che io mi occupi del trecento nel Sud e delio

stile gotico e pseudo gotico nel Nord. Come ebbi a dire nel precedente lavoro « Basiliche vecchie, civiltà nuova », lo stadio dell'Ogivo, seconda tappa della Rinascenza, abbraccia due stili, il Siculo romano nel Sud, lo Pseudo gotico nel Nord, e va dalla prima metà del secolo XII a tutto il XIV.

A questo lavoro dunque manca ancora dell'altro: non ci siamo ancora imbattuti nè in S. Francesco di Assisi, nè in Dante, nè in Giotto, nè nei Pisano, nè in Arnolfo di Cambio. Mi propongo di farlo, come ho detto, nel prossimo lavoro, senza di che non saprei dire in qual modo io penso che l'arte ogiva sia passata al Rinascimento.

Qui pertanto sono giunto alla fine di questo lavoro. Nel passare innanzi ai monumenti che io ho indicati, dal pulpito di Fondi al pulpito di Sicilgaita a Ravello, dal campanile di Capua al campanile di Gaeta, noi abbiamo seguito direi quasi passo per passo tutto un lungo cammino dell'arte, il più bel cammino dell'arte italiana!

Nel nostro viaggio di diletto abbiamo osservato come quest'arte, risorta dalle tenebre dell'alto Medio Evo, abbia sentito sempre un costante bisogno di muoversi, di migliorare, di progredire, e come la stessa nulla si sia lasciato sfuggire di quelle cose che avrebbero potuto soddisfare questo suo bisogno potente.

Sentì l'arte il bisogno di muoversi e si mosse, finchè il benessere la circondò nelle belle terre del Sud, sotto i Normanni e sotto gli Svevi. E il genio passò glorioso su queste terre, volando verso la meta sublime, lottando per mantenersi puro, assistendosi solenne alla seconda tappa, sui pulpiti leggiadri e sugli imponenti campanili.

Ma poi verrà di nuovo la notte, una nuova notte che taglierà il cammino a questa generosa terra, che ne coprirà con fittissime tenebre tutto il luminoso passato, e che decreterà altri secoli di schiavitù all'Italia intera, smorzando la gran fiamma accesa da Federico II di Svevia!... Invano passerà sull'umanità la figura mirabile del Gran Poverello di Assisi: invano la sua parola divina predicherà pace ed amore fra gli uomini: una triste battaglia perduta presso Benevento, un infame ceppo intriso del sangue di un biondo capo innocente, segneranno l'inizio delle nuove sventure del Sud.

Ed allora anche l'arte di queste regioni, quasi in segno di lutto, più non si muoverà. Essa si assiderà all'ombra del pulpito di Ravello e del campanile di Gaeta, e dovrà attendere che un nuovo raggio di sole le giunga dall'immortale Firenze! Essa non vorrà servirsi dell'arte gotica, ma dovrà aspettare che nella mente di Brunellesco colpisca il segno la luce partita dal potente San Miniato, effigie in Toscana del romanico del Sud. Lo vedremo.

No, in questa terra l'arte non volle volgere il viso sorridente al gotico importato dagli Angioini dalla Francia. Se avesse voluto il gotico, lo avrebbe formato essa stessa come vi aveva formato il siculo romano del S. Nicolò e Cataldo di Lecce, e come aveva formato lo pseudo gotico nel S. Andrea di Vercelli.

Ma qui, nel Mezzogiorno d'Italia, sui campanili era il segno di una lotta che non aveva dato quartiere all'arco ogivo, e questo Mezzogiorno volle essere inesorabilmente tetragono nel seguire l'ideale che lo sospingeva verso l'arte della nuova civiltà. Questa terra volle essere direi quasi testarda: non volle cedere un tantino, e conservò la purezza del suo ideale artistico ad ogni costo, come ad ogni costo volle conservare il suo regno di Puglia e di Sicilia, anche se il generoso gesto di Giovanni da Procida, altro salernitano dimenticato, non riuscì a diradarvi le tenebre!

Ora noi, squarciando qualche volta colle fatiche del pensiero queste tenebre, vi vediamo al di là fatti mirabili soffusi di vivida luce. Vi vediamo la lotta stupenda sostenuta dall'arte che segue il grande ideale, fra i mosaici e i capitelli dei pulpiti e le torri dei campanili superbi: mentre Roma, la città che sedette a capo delle morte civiltà, e che doveva sedere, inesorabile e forte, a capo della civiltà nuova, attendeva in quel tempo, fra le sue maestose rovine, che il genio compisse la sua meravigliosa fatica nei secoli, per portare a risplendere, sotto il suo cielo sublime, la cupola immensa, imponente e solenne!...

NOTA SUI CAMPANILI.

1. - *Campanile di Salerno* - Eretto intorno alla metà del secolo XII dall'arcivescovo Guglielmo da Ravenna (1137-1154), già arcivescovo di Capua fin dal 1135. Risulta dalla lapide in marmo, murata al centro della facciata meridionale, primo piano sullo zoccolo. La lapide ha questa iscrizione: « *Tempr Magnifici — Reg Rog W. Eps — A. M. et Plebi Dei* ».

Nell' illustrazione la bifora del secondo piano risulta chiusa: fu murata per conseguirvi un rafforzamento all'epoca dei restauri, come appare dal travertino più chiaro della muratura di chiusura. La parte terminale cilindrica colla cupola e cogli speroni, le balaustre alle bifore ed i pilastri di rafforzamento delle colonne fra le bifore sono di epoca posteriore. Sebbene eseguiti nel settecento, questi restauri furono fatti molto bene, perchè si cercò di non alterare lo stile dell'edificio, salvo nella parte terminale cilindrica che dovette essere eseguita a nuovo.

E un peccato che questa bella ed antica opera debba rimanere affogata ad occidente dalle casacce che vi furono elevate a ridosso col tempo! Ve lo figurate voi questo campanile libero magari dell'ultimo piano di quella stambergia erettavi a lato, per modo che esso appaia isolato almeno dal secondo piano in su? Sarebbe facile il farlo e l'opera antica ne guadagnerebbe moltissimo. Ma nessuno, ahimè, proprio nessuno bada a queste cose a Salerno!... Eppure vi sono tanti esteti e si fa tanta accademia quando si deve metter su qualche edificio, pubblico o privato che sia, e la Commissione Edilizia, divenuta ormai un areopago, a tutto dire, spiega tanto rigore per scegliere un posto per un monumento!.. Ma....

2. - *Campanile di Capua* - Questo campanile ebbe la fortuna di imbattersi in un protettore come il Salazaro che ne fece curare i restauri dallo Stato. Così l'avesse incontrato anche quello di Salerno!

Ritengo opportuna qualche osservazione su questo campanile. Se la nuovo potrà forse, anche sbagliare, ma non è detto che io non debba sperare di essere nel vero.

La rassomiglianza che questo campanile ha con quello di Salerno, rassomiglianza che non indugio a chiamare fraterna, mi ha tenuto sempre in dubbio circa l'epoca della sua erezione, che si ammette come avvenuta nel IX secolo dalla generalità. Devo quindi discorrerne alquanto.

Nelle tavole che servono ad illustrare il presente lavoro, disponendo i due campanili l'uno accanto all'altro a ragione veduta, quasi li avrei voluto capitozzare entrambi di proposito, per escluderne la parte terminale, di fattura posteriore in tutti e due, affinchè, dalla sola parte antica che ne sarebbe rimasta, avesse potuto il lettore vederne meglio la rassomiglianza.

Ma, per non privare le illustrazione dell' interezza attuale di queste opere, ed anche per mostrare come possa alle volte anche il solo cappello alterare la fisionomia di una persona o di un'opera, ho preferito lasciarli come sono. Il lettore potrà rimediarsi con un piccolo artificio: sovrapponga alle illustrazioni contemporaneamente un piccolo pezzo di carta bianca, una carta da visita magari, in modo che la carta copra la clma dei campanili, escludendo la cornice in quello di Capua e la parte cilindrica in quello di Salerno, ed immediatamente si avvedrà della fratellanza di essi.

Anche il Salazaro ritiene del IX secolo questo campanile, a causa di una lapide, occulta come dice lui, la quale riporterebbe rispettivamente come fondatore e come erettore Landone e Landolfo, il primo Conte, il secondo Arcivescovo di Capua.

Io che ho poca fiducia nelle lapidi, quando non concorrano altre circostanze in appoggio, e quando la loro disposizione anormale sugli edifici li accusi fin da principio come non appartenenti agli edifici stessi,

ho in verità sempre titubato a credere che questo campanile sia del IX secolo, a malgrado che tutti ammettano che proprio in questo secolo sia stato fondato.

Vediamo come stanno le cose.

Avremmo innanzi tutto la lapide della quale parlano, fra gli altri, il Can. Gabriele Iannelli nella sua « Sacra guida della Chiesa Cattedrale di Capua » ed il Salazaro nello « Studio sui Monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo ». Questa lapide, secondo affermano concordemente tutti gli scrittori, si esprimerebbe in questi termini molto concisi « *Me Lando rexit Landulphus erexit* ». Secondo alcuni e secondo lo stesso Iannelli la lapide era murata sulla parte terminale del campanile, sostenuta « *da quattro belle e solide colonne con buoni lavori* », come dice Francesco Granata nella « Storia civile di Capua ». Fatto sta che questa, colla lapide di Landone e Landolfo, un bel giorno del 1456 (5 dicembre) se ne venne giù per un terremoto; e, a quanto pare, non se ne seppe più nulla.

Il chiarissimo Comm. Orsini, Direttore del Museo Campano di Capua e. Ispettore Onorario dei Monumenti di quella zona, al quale rivolgo da queste pagine alta riconoscenza per le notizie di cui mi è stato sempre largo e con estrema cortesia, mi scrisse in proposito che molti, fra quelli che hanno scritto intorno alla storia di Capua, riportano la suddetta lapide, ma che, secondo lui, « l'uno l'ha riportata dall'altro senza averla veduta ». Il che significa che questa lapide non esiste neppure nel luogo occulto dove la riferisce il Salazaro.

Oltre questa lapide vi sarebbe in appoggio la notizia dell'antico cronista Mauringo: « *Land Gyrruta fil. eius Episcopiu et Turris in Casulinu costruere coepit; sed, ante anno, Comitatu pulsus a Pald. fil Malicu thiu suo, qui comitare volebat cum Landulphu fratre suo in S. Aula Episcopiu* », e la denominazione « *Castrum Episcopii* » data da Erchemperto all'Episcopio fatto da Landolfo.

Cominciamo dalla lapide.

Prima di tutto dobbiamo tener presente che un terremoto avvenuto nel 990, a dire di Leone Ostiense, fece crollare la maggior parte delle case e suonare le campane di Capua (*ut plurimas domos everteret, et campanas eiusdem Civitatis per se sonare faceret*).

Ora, questa cosa premessa, si domanda: Come va che questo terremoto, che fece crollare la *maggior parte* (plurimas) delle case e suonare le campane di Capua, non fece crollare anche la parte terminale sostenuta da solo quattro colonne a tanta altezza, rimandandone il crollo al 1456?!

Io non metto in dubbio che questa parte terminale sia crollata nel 1456; solo penso che, se nel 990 il campanile di Capua era quello stesso che noi ora vediamo, il terremoto che fece crollare la maggior parte delle case, avrebbe fatta crollare anche la parte superiore di esso, perchè quattro colonne, da sole, e collegate dal cappello superiore e dalla base di appoggio, per quanto siano atte a reggere un forte carico statico verticale, tuttavia individuano le costole verticali di un prisma deformabilissimo, in maniera da non essere idonee a resistere allo sforzo dinamico laterale delle sollecitazioni di un terremoto così violento, da far suonare delle campane!

Io dico anzi che, non soltanto la parte terminale sarebbe crollata, ma tutto il campanile, perchè le campane non suonano se il campanile

non subisce una straordinaria inclinazione: la qual cosa, in un campanile alto, porta certamente alla rovina. E se l'Ostiense, che del resto ne scrisse abbastanza tempo dopo, non parla di rovina, vuol dire che doveva trattarsi di un campanile molto basso, di non più di qualche due piani di altezza, della specie di quello di Fondi, per esempio, o dell'altro, tuttora esistente e affogato fra le case, che Arechi nell'VIII secolo fece costruire a Salerno, a lato della sua Cappella Palatina di S. Pietro.

Comunque sia, andiamo avanti e torniamo alla lapide.

Sappiamo già che questa non esiste. Ma il Salazaro la dice messa in sito occulto, e, per questa ragione, probabilmente non la vide neppur lui, perchè, se l'avesse vista, l'avrebbe fatta rimettere in luce coi restauri del campanile. Sembra che gli altri la riportino per tradizione. Essa, come si è visto poco fa, sarebbe stata nella parte terminale, caduta giù dal campanile nel terremoto del 1456.

Ora, non sembra strano che una lapide si sia andata a mettere in cima ad un campanile? Chi appone una lapide ha tutto il proposito che questa sia letta. Ed era leggibile una lapide messa alla sommità di un campanile alto come quello di Capua? Quale bisogno vi era di andarla a mettere tanto in alto?

Nel campanile di Salerno è messa, non in cima, ma alla sommità del primo piano sullo zoccolo, magari a notevole altezza perchè non fosse guastata e raggiunta dalle sassaiuole, e la lapide è fatta con caratteri abbastanza grossi e visibilissimi per chi voglia leggerla dalla strada: se essa fosse stata messa alla cima, nessuno l'avrebbe potuto leggere.

Ma, ammettendo pure che in quello di Capua fosse stata messa alla cima e che sia caduta nel 1456, e ritenendo che il Salazaro l'abbia vista e letta nel sito occulto dove dice che era, tutte ipotesi non probabili, una domanda nasce spontanea: Perchè, dopo la caduta del 1456, doveva esser messa in sito occulto? Ma è il paese delle stranezze forse Capua che, per ben due volte, mette e rimette una lapide sul campanile affinchè non sia letta?... Che questa lapide non sia andata a finire nel luogo occulto, dopo il terremoto del 990, in un nuovo campanile che potrebbe essere anche l'attuale, come materiale da costruzione?... Chi sa!

Per me le lapidi, affinchè vi si possa fondar su con sicurezza, quando non portano indicazioni precise, come quella, per esempio, che parla della fondazione del porto di Salerno da parte di Re Manfredi nel 1260, e che è murata nientemeno a tergo dell'altare di Gregorio VII nel duomo, debbono essere appoggiate da tutte le circostanze che possano avvalorare l'appartenenza della lapide all'opera sulla quale è affissa. Se, per esempio, la lapide del porto di Salerno, non fosse murata colla testa in giù, il che fin da principio indica che non appartiene all'altare, se questa lapide, invece dell'*hunc portum*, avesse parlato di opera in generale, come poteva accadere benissimo, se non sapessimo che, nel 1260, là dove è ora il duomo non era mare, noi oggi colla più grande sicumera potremmo dire che Re Manfredi, coll' intervento di Giovanni da Procida, avrebbe fatto un altare forse e non il porto, tanto più che l'altare di che trattasi è, per soprassello, nella cappella del Da Procida! Badisi: ho detto un altare e non l'altare, perchè quello attuale è del seicento, fatto dall'Arcivescovo Sanseverino e non dell'epoca di Re Manfredi. E si potrebbe perfino affermare, senza misericordia, che, nel 1260, al posto

dove è la cattedrale di Salerno, era il mare col porto!... Andate a credere alle lapidi!...

Fra le circostanze che debbono essere di appoggio alle lapidi sono di essenziale importanza lo stile dell'opera che deve essere di accordo colla data o col tempo che la lapide indica implicitamente, le condizioni di benessere e di tranquillità nel tempo al quale si riferisce quella lapide, in rapporto all'entità dell'opera che la porta, la coesistenza delle persone in detto tempo eventualmente indicate dalla lapide, la disposizione di questa che riveli a prima giunta la scelta accurata del sito di apposizione, per modo che appaia essa appartenere all'edifizio sul quale è messa.

Così, per esempio, la lapide del campanile di Salerno, pur essendo assai concisa, non lascia dubbio. Innanzi tutto essa nomina un Re ed un Vescovo, Ruggiero e Guglielmo, che coesistevano; poi il tipo dei caratteri e lo stile dell'edifizio appartengono all'epoca dei due personaggi suddetti; le condizioni dell'Episcopato e della città erano abbastanza floride da consentire la erezione dell'edifizio stesso, e verosimilmente questo poteva esser costruito una sessantina di anni dopo la costruzione del duomo; infine la posizione della lapide, centrale, eminente, visibile, conferma che essa appartiene al campanile.

Ma si può dire la stessa cosa per la lapide del campanile di Capua? Pur coesistendo Landone e Landolfo, pare verosimile che, mentre si costruiva la Capua nuova, immediatamente dopo la sventura di una grande disfatta e della distruzione della vecchia città da parte dei Saraceni, si sia pensato a costruire un campanile più tosto che una vera torre di difesa? Tenuta presente la torre costruita presso il Garigliano a Minturno, da Pandolfo Capodiferro, un secolo dopo, e portante anch'essa una lapide, può dirsi che sia dello stesso stile e della stessa fattura il campanile di Capua?...

Una torre che, come afferma il Iannelli, doveva servire anche di difesa, non si sarebbe costruita con delle bifore al piano basso. Magari la parte bassa di quello di Capua fosse stata abbastanza elevata come in quello di Salerno o come il campanile di Benevento, senza finestre, allora ci sarebbe stato modo di discutere; ma con delle bifore basse, fatte a perfetta regola, si corre tutto il pericolo delle facili scalate, perchè l'assalitore non ha troppo vuoto di sotto!...

È vero che qualche volta, a seguire il criterio dei traduttori, i campanili sono serviti a difesa, ma occasionalmente, quando il campanile già ci era e quando non c'era altro da scegliere!.. Eppure io vorrei sapere quante torri vere e proprie, riportate dagli antichi cronisti, sono state prese dai traduttori per campanili belli e buoni!.. Egli è che in latino un campanile dovrebbe dirsi *turris sacra* secondo il pensiero dei buoni linguisti moderni, ma i campanili non esistevano presso i romani; perciò anche questi campanili si dissero torri presso gli scrittori dell'alto Medio Evo, e ne è venuta, di conseguenza, una vera torre di Babele! Chi sa quante torri davvero si saranno scambiate per campanili!...

In ogni modo, se qualche volta questi ultimi servirono da difesa, ciò avvenne, ripeto, occasionalmente; ma una torre che si costruisce appositamente perchè serva a difesa, non si porta su come un campanile, o, per lo meno, non vi si lasciano finestre nei piani a portata di mano degli assalitori.

Quale spiegamento di forze, infatti può consentire la finestra bifora di un campanile?! La torre di Capodiferro al Garigliano è ben diversa: pure in certo modo alta, non consente una facile scalata, ed ha tutto un orlo sporgente alla cima che si presta alla difesa ed alla offesa nel momento dell'assalto dalla parte esterna, perchè l'assalitore, appena giunto in cima, è preso senz'altro dall'alto ed alle spalle.

Per me Landone e Landolfo potettero costruire una torre, come quest'ultima, presso l'Episcopio, mettendovi la lapide, mai il campanile che è opera posteriore di almeno due secoli. Forse questa torre potette servire anche per le campane che sonarono nel terremoto del 990, e potette tenere alla cima l'urna colla mammella di S. Agata, portata dal Vescovo S. Germano nel 519 da Costantinopoli, ma questa torre non era il campanile attuale. Nella circostanza della costruzione di quest'ultimo, demolita la vecchia torre, che, se non cadde col terremoto del 990, per lo meno dovette rimanerne danneggiata, la lapide andò a finire, nel sito occulto, come materiale da costruzione, giusta quanto accadde per il campanile di Gaeta.

In quanto poi alla notizia di Mauringo, questa non dà alcun appoggio, perchè, se afferma che Landone cominciò a costruire l'Episcopio e la Torre, non è detto che questa sia un campanile. Mentre si fondava l'attuale Capua presso Casilino, dopo la distruzione della vecchia, era logico che l'Episcopio, dove si voleva esercitare il comando dal Conte, dovesse avere una torre di difesa. In quei frangenti, mentre i Saraceni erano ancora in quei paraggi, l'Episcopio e la torre di difesa erano necessari, il campanile no. A momenti si faceva sorgere prima il campanile e poi la chiesa!...

Che se poi il Iannelli trova, in appoggio della sua opinione, che Erchemperto « allora vivente disse detta casa episcopale *Castrum Episcopii* », la parola *castrum*, al contrario, calza proprio a proposito per confermare che la *Turris* di Mauringo era una torre di difesa vera e propria e non un campanile, perchè di quella aveva bisogno il castello, non di questo.

Nella necessità di costruire queste torri con grande sollecitudine si adoperava materiale grezzo, come si può osservare nella torre di Capodiferro ed in tutti i luoghi, e non materiali lavorati in conci accuratamente, il che richiede del tempo non breve. A che pro tanta lavorazione e tanta finitura, con colonne per giunta agli angoli e nelle bifore, se la torre doveva servire di difesa?!

Si dirà che questa doveva servire anche da campanile. Ma questo non lo dice nè la lapide, nè Mauringo, nè Erchemperto: lo afferma solo il Iannelli, il quale, per altro, non ci dice come abbia fatto a presumerlo a nove secoli di distanza nientemeno! Che la torre abbia portate anche le campane alle quali si riferisce l'Ostiense può darsi, ma che quella sia stata un campanile vero e proprio non risponde alla realtà.

Ma i grandi blocchi trovati nelle fondazioni in terriccio pantanoso?! Già, è forse in questi grandi blocchi che si è trovata la data del IX secolo?! Perchè non possono essere del XI quelle fondazioni? O non potevano esser forse le fondazioni dell'antica torre? Non se ne fecero di simili nel secolo XI anche a S. Angelo in Formis?

Nel IX secolo, mentre neppure Amalfi e neppure Salerno avevano un campanile così vistoso — e Salerno non lo ebbe neanche agli

aurei tempi di Gualmario IV e del Guiscardo —, mentre sor-geva la nuova Capua, i cittadini, il clero ed i principi dovevano essere molto preoccupati e ben esausti, dopo la distruzione della vecchia città! Invece Capua nel secolo XI era divenuta florida: i Capuani, quando i Saraceni erano già spariti da un pezzo dalle adiecenze del Garigliano, poterono prelevare tutto il materiale che occorreva loro per fondazioni e campanile, dalle rovine della vecchia Capua: l'opera di quel campanile è conciliabile col secolo XI non col IX, in rapporto alle condizioni economiche, di benessere e di sicurezza.

La rassomiglianza dei Campanili di Capua e di Salerno lascia pensare che quest'ultimo sia stato modellato sul primo, per volere dell'Arcivescovo Guglielmo, che era stato già per due anni nella sede di Capua. E chi sa se questo prelado, illustre per le opere fatte da lui a Salerno, che proveniva da Ravenna, dalla patria dei campanili cioè, non abbia iniziato quello di Capua, e non abbia ricopiato poi questo a Salerno?

I due campanili hanno eguale stile, eguale massa, eguale forma, eguale fattura: lo stesso numero di piani e le stesse cornici di ricorrenza: basamento, primo e secondo piano, egualmente fatti con grossi blocchi di travertino; egual numero e disposizione delle bifore, proprie dei campanili ravennati; se quelle di Salerno hanno maggiore finezza estetica di quelle di Capua, ciò deriva dal perchè la copia, fatta dallo stesso artefice, riesce il più delle volte migliore dell'originale: impiego di mattoni nel due piani superiori, salvo i corsi alternati di pietra in quello di Capua, discesi dalla maggiore disponibilità del materiale pietra in questo luogo; le colonne angolari in entraambi, al piano inferiore: tutto insomma concorre a far ritenere che quello di Salerno sia una copia dell'altro, fatta a non lungo intervallo di tempo.

Tutto ciò evidentemente non è affatto di accordo con quello che si vorrebbe far dire alla lapide di Landone e Landolfo; ma questa non è un documento su cui si possa fondare; a prescindere che non esiste più, essa non zoppica, ma cade addirittura innanzi a tutte le osservazioni alle quali apre la strada. Se mancano finora notizie concrete e ben fondate sulla vera epoca di fondazione, si facciano delle indagini. Ma se da queste non dovessero uscir prove e documenti, pazienza! Per ora, a mio modo di vedere modesto, un sol documento esiste, ed è là che si impone e che si oppone alla lapide: il campanile.

In ogni modo io credo che gli studiosi dei monumenti di Capua, abbiano a questo proposito un buon argomento da affrontare.

3. - *Campanile di Amalfi e di Ravello* - Il Salazaro ritiene tutto del secolo XIII quello di Amalfi. Invece il Camera nella sua « Storia del ducato di Amalfi » dice che il campanile fu iniziato nel 1180, e poi sospeso, finchè non fu ultimato nel 1276 dall'Arcivescovo Augustaricco. Non dice però da che cosa gli risulti l'inizio del 1180, poichè si ha soltanto la epigrafe che afferma avere l'Augustaricco edificato il campanile. Comunque sia l'opera ammette tanto l'opinione del Salazaro che quella del Camera. Nel secolo XIII poteva essere eretto benissimo un campanile romanico colla torretta terminale sicula romana; e nel secolo XII poteva iniziarsi il campanile di stile romanico e continuarsi poi collo stesso stile nel secolo successivo, colla introduzione della torretta terminale del nuovo stile.

Le stesse osservazioni vanno fatte per il campanile di Ravello.

4. - *Campanile di Caserta vecchia* - Eretto nel secolo XIII (1234).

5. - *Campanile di Gaeta* - Eccoci finalmente al campanile di Gaeta per il quale possiamo fare qualche osservazione a conferma di ciò che abbiamo detto a proposito del campanile di Capua. Anche per questo di Gaeta una lapide equivoca: anche per questo una controversia!

Ancora si legge di questo campanile l'epoca del secolo X per la base, su qualche giornale illustrato, e se ne leggono ben tre sulla fotografia degli Alinari di Firenze (N. 11901), la quale riporta i secoli VIII, XII e XIII: donde dunque tutta questa grazia di Dio?!

Il Salazaro lo ritiene eretto nel secolo X da Giovanni, figlio dell'ipato Docibile, ma aggiunge che, caduto poi, venne rifatto nel secolo XIII dal Vescovo Bartolo, per mettere di accordo due lapidi delle quali discorreremo fra breve.

Altri invece ritengono l'epoca del secolo X per la zona di base (piano inferiore) e del secolo XIII per il resto, sempre per mettere di accordo le due lapidi, secondo la via più semplice e naturale. Se non che, avuto riguardo a quanto ci appare dall'opera, questa sembra essere uscita da un sol cervello, e la data della sua erezione non dovrebbe cadere prima del secolo XIII la qual cosa dovette indurre il Salazaro a ritenere rifatto il campanile per intero in questo secolo.

Fatto certo è che su questo campanile incombono due lapidi!

Si ammette che la base sia del secolo X per una lapide che esiste sul piano inferiore di esso, la quale dice che il Giovanni di cui sopra eresse la casa e la torre dopo la disfatta inflitta ai Saraceni. Come vedesi siamo allo stesso caso del campanile di Capua: soltanto per quello di Gaeta la lapide esiste e la questione è più difficile a risolversi.

Vi esisteva poi, ed ora non vi esiste più, un'altra lapide la quale diceva che nel 1279, essendo vescovo di Gaeta Bartolo, il campanile fu *cominciato e felicemente finito* (*inceptum est et feliciter consummatum*).

Tanto premesso, è chiaro che in buon italiano *cominciare* significa *imprendere a fare qualche cosa che prima non esisteva*. Ebbene, nossignore: Don Onorato Caetani d'Aragona, conte di Castelmola, in sue « Memorie storiche di Gaeta », basandosi sulla lapide di Giovanni, fa una lunga dissertazione per concludere che il basamento di quel campanile si appartiene al secolo X, e che esso doveva costituire un arco di trionfo su di un piano inclinato, a malgrado del parere contrario del Barone Varnazza, segretario dell'Accademia delle scienze di Napoli, il quale riteneva che la lapide di Giovanni, presa dalla sua vera torre sul Garigliano, fosse stata impiegata come materiale da costruzione nel campanile.

Guardando l'opera del basamento si rimane sorpresi per i molti frammenti antichi, per lo più classici, che contiene e per la sua bellissima fattura, nella cornice a dentelli che accompagna l'arco ogivo, forse in origine appartenuta ad un antico arco circolare e poi spezzata ed adattata al sesto ogivo dell'arco collo appoggio alle belle mensole classiche, modiglioni di un cornicione romano, nella cornice d'imposta dell'arco, e nella disposizione delle colonne sotto queste cornici, come se vi fosse un preludio sbiadito del futuro Rinascimento: tutta roba che francamente non si accorda colle barbarie del secolo X e che fa addirittura un pugilato chiassoso con la torre di Pandolfo Capodiferro, citata più

sopra, ed eretta una trentina di anni dopo quella di Giovanni. Anche sulla torre di Capodiferro vi è o vi era una lapide nella quale era detto che il fondatore aveva eretta la *turrim*, ma fortunatamente questa non è stata scambiata ancora per campanile, come quella di Giovanni per Gaeta e di Landone e Landolfo per Capua!

Avendomene tenuta parola il chiarissimo Comm. Orsini, opposi che, per me, la base del campanile di Gaeta non poteva essere del secolo X: o la lapide non apparteneva all'opera (si ricordino i numerosi frammenti in quel basamento), oppure, prima di sopraelevarvi il campanile, nel secolo XIII, vi si dovette costruire l'arco ogivo e vi si dovettero apporre le colonne e le cornici, la quale cosa sembra poco probabile. In ogni modo quella struttura non poteva essere stata fatta prima della metà del secolo XII.

Allora il Comm. Orsini ne volle interpellare S. E. l'On. Pietro Fedele, in quel tempo non ancora Ministro della P. I. (novembre 1924), professore di storia all'Università di Roma ed autorevolissimo conoscitore e studioso dei monumenti della sua terra natale. Ne ebbi la grande soddisfazione di sentire che il basamento del campanile di Gaeta era della metà del secolo XII, mai del X, che il resto del campanile è del secolo XIII, e che infine la lapide di Giovanni, portata dalla vera torre sul Garigliano, fu nel campanile adoperata come materiale da costruzione!

Andate a credere alle lapidi! Andate a credere alla lapide che assegnerebbe la fondazione del famoso torrizzo di Cremona all'VIII secolo, quando porta viventi un Papa ed un Re che a quell'epoca erano morti e sepolti! Andate a credere alla lapide di Capua che non esiste più a quanto pare, e che sarebbe stata messa alla cima del campanile perchè fosse leita soltanto dalle rondini! È proprio il caso di pensare a quest'altra, incisa da un buon tempone non so più dove: « *Eques talavia della sini* » sulla quale gli archeologi dopo lungo affaticarsi nella ricerca di antiche città non ancora scoperte, giunsero finalmente ad accorgersi che essi si trovavano nè più nè meno che su di una via destinata ai somari!

La correzione della data di origine della base del campanile di Gaeta non è mia, come potrebbe essere quella della finestra detta di Arechi a Salerno e del narcece del S. Angelo in Formis presso Capua, delle quali cose mi occupai in « *Le origini dell'Architettura nell'Italia Meridionale* ». Questa del campanile di Gaeta sta tutta nella parola autorevolissima di un illustre uomo, e sarebbe per questo opportuno che l'errore non si perpetuasse: non eliminandolo, si affermerebbe una cosa contraria ai fatti ed allo stile della bell'opera gaetana, costruita quando la nuova gente italica costruiva il suo idioma. Se così potesse dirsi anche per il campanile di Capua, perchè non si tratta che di una quistione perfettamente identica! In ogni modo è da sperare che qualche studioso vi pensi.

Salerno, nel settimo centenario di S. Francesco.

MICHELE DE ANGELIS

Le Figurazioni di due Sarcofagi pagani

I due sarcofagi pagani, di cui imprendiamo a studiare le figurazioni, si trovano nell'atrio del nostro storico duomo. Di essi il primo è situato all'ala sinistra di chi entri per la porta dei leoni, ed è propriamente quello destinato per sepolcro dell'illustre giureconsulto salernitano Benedetto Rotondo, morto nel 1427. La figurazione di questo sarcofago è variamente interpretata, e noi esamineremo le diverse interpretazioni, per vedere quale di esse sia la vera o almeno la più attendibile.

Il Guglielmi (1) fa una minuta descrizione delle figure scolpite nel marmo frontale del sarcofago, dividendo in due campi la figurazione, che intitola " **Lotta di Eros e Pane** „. Nel campo superiore, sopra due carri l'uno di fronte all'altro, tirati da due Centauri, stanno le figure di Heracles a destra, avente in capo una pelle di leone annodata sul petto, recante nella destra un vessillo, e la figura di Bacco a sinistra, coronato di pampini e coperto dell'himation nella parte inferiore del corpo. Accanto a lui, una figura muliebre, con la veste ad arco sul capo, suona una tibia ricurva, mentre al 1° dei Centauri, che sta dinanzi al carro, pende dalla spalla sinistra una pelle di pantera. Accanto ad Heracles, v'è un Satiro. I due Centauri, che restano nel fondo, sostengono un disco rilevato nel centro, in cui sono effigiati un busto muliebre ed uno virile. Nel campo inferiore della figurazione tra una scena bacchica di Fauni ed Eroti v'è la lotta di Eros e Pane, soggetto favorito dall'arte greca e frequente nelle pitture pompeiane. A destra s'osserva Bacco fanciullo sulla pantera, guidato da Sileno e da un Fauno, mentre a sinistra, innanzi ad una colonna con maschera bacchica, si notano le figure di un Fauno, un'altra figura frammentata in ginocchio e quella di un Eroe con fiaccola. Eros ed Anteros con fiaccola precedono i carri di Eracles e Bacco.

Lo Staibano (2) invece vi raffigura la lotta dei Centauri e dei Lapiti nella Tessaglia, soggetto famosissimo nelle tradizioni greche eroiche, tanto che Ovidio (3) ne fa una minuta descrizione; e noi

(1) *Guglielmi*. Il Duomo di Salerno.

(2) *Staibano*. Guida del Duomo di Salerno.

(3) *Ovidio*. *Metamorph.*

aggiungiamo che lo scrittore greco Pausania asserisce che tale soggetto mitologico era rappresentato nel Tempio di Giove in Olimpia, senza tralasciare di notare che i due famosi scultori greci Fidia e Parrasio ne fecero soggetto dei loro capolavori in Atene:

Quindi questo soggetto mitologico non era strano per una raffigurazione sepolcrale, anche perchè il sarcofago è di epoca greca, e nella sua origine certamente fu costruito per qualche eroe o guerriero. Ma, a meglio convincersi che l'opinione dello Staibano è la più attendibile, esaminiamo un pò le sculture della figurazione. In essa sono scolpiti i Centauri, proprio come ce li indica la mitologia, cioè in forma umana nella parte superiore del corpo, ed il resto di forma equina, il che s'osserva nel campo superiore. Invece nella parte inferiore sono raffigurati i Lapiti di forma più piccola, che combatterono coi Centauri, nelle nozze di Piritoo e Ippodamia, i due personaggi principali, che stanno al centro, cioè la figura virile e la muliebre. Sicchè non c'entrano per nulla le figure di Eros e Pane. La mitologia ci dice che il dio Pane è raffigurato col volto acceso, coi capelli incolti, lunga barba, corna, orecchie e parte inferiore del corpo simile ad un becco, avente in una mano la verga, nell'altra una siringa simbolo pastorale (1). Nelle figure scolpite non c'è il dio Pane così raffigurato. Dippiù dovrebbero esserci i Satiri, ma appena uno ve n'è, secondo il Guglielmi, accanto ad Heracles, mentre essi dovrebbero trovarsi col dio Pane, a cui sono riuniti e di cui erano seguaci. Sicchè è da escludersi completamente l'opinione del Guglielmi, anche per il fatto che non ha alcun riscontro nella mitologia il connubio, che il Guglielmi vuol rintracciare nelle figure scolpite, tra Heracles e Pane. Questo dio, figlio di Mercurio e di Penelope, oppure di Giove e della ninfa Calisto, era riguardato dai pastori come la loro divinità, che sostenne una sfida con Apollo, per aver messo a paragone della sua tibia il flauto di Apollo.

Che c'entra o meglio che relazione può avere Heracles col dio Pane? Dippiù è nota dalla mitologia la relazione di Piritoo con i Centauri ed i Lapiti. Difatti dalla mitologia apprendiamo che Piritoo era figlio d'Issione, re dei Lapiti, e sposò Ippodamia, invitando alle nozze Teseo, con cui avea stretto amicizia, ed i Centauri. Questi, nel calore del vino vollero rapire la sposa di Piritoo ed uccisero parecchi Lapiti, che si opposero al loro attentato. Da ciò ebbe origine la lotta tra i Centauri ed i Lapiti, rap-

(1) Cfr. *Bilotta-Tressano. Mitol.*



LA LOTTA DEI GIGANTI COI LÁPITI



GIUNONE PRÓNUBA

presentati nella scultura del sarcofago. Sicchè è da escludersi completamente l'opinione del Guglielmi, ed invece bisogna accettare quella dello Staibano, riconoscendo, nella figura del voluto Heracles, Piritoo, e nella figura muliebre la consorte Ippodamia, i quali assistono alla lotta tra i Centauri, posti nel campo superiore della figurazione, e i Lapiti posti nel campo inferiore della figurazione del sarcofago. A conferma di quanto s'è detto, ricordiamo che s'ammira nel Museo di Londra una metope in cui è raffigurata la lotta tra un Centauro ed un Lapita, o Centauro-machia, che faceva parte della decorazione scultorea del Partenope, e insieme ad altre fu da lord Elgin, più di un secolo fa, trasportata a Londra. Raffrontaudo ora le figure della metope con quelle del sarcofago, se ne scorge la somiglianza, il che maggiormente prova che il soggetto della figurazione del sarcofago è la lotta tra i Centauri e i Lapiti.

L'altro sarcofago, di cui la figurazione è controversa, è situato nell'ala destra dell'atrio del Duomo, e propriamente al lato ovest della porta che mena alla torre campanaria. Il Guglielmi (1) vi ravvisa Dioniso coronato di pampini, avvolto nell'himation che gli scende dalla spalla sinistra, adagiato sulla tigre che volge il capo indietro con le fauci aperte. Alla sua sinistra il Guglielmi vi ravvisa una Menade con Satiro che tiene per le corna un bucrano, poi un'altra Menade con la lira ed un Fauno appoggiato ad un palo. Dall'altro lato il Guglielmi vi ravvisa un Fauno ebbro che rivolge il viso verso Bacco (Dionisio); poi una Menade con tirso seguita da un Fauno recante nella destra un vaso. Nel campo inferiore riscontra la lotta di Bacco con un caprone. Lo Staibano (2) invece è incerto nell'interpretazione delle figure scolpite in questo sarcofago, e dopo averle enumerate, conclude non cogliendo nel segno, poichè vi ravvisa il trionfo di Bacco dopo la spedizione delle Indie. L'errore dello Staibano come anche del Guglielmi, sta proprio nel considerare la figura principale virile e non muliebre, mentre ad occhio nudo si scorge che è una figura femminile, dai capelli annodati, dalla veste e anche dal volto che per nulla somiglia ad un uomo, e molto meno è simile alle innumerevoli figure di Bacco che si riscontrano nelle altre sculture. Essa invece è Giunone pronuba, che salva le donzelle dalla furia dei Satiri che vogliono rapirle.

(1) Cfr. — op. cit.

(2) id. id.



Semplice quindi è l'interpretazione di tali figure scolpite nel sarcofago, e devono escludersi tutte le altre interpretazioni, come quella della trasformazione di Giove in toro per rapire Europa, quella dei piaceri della vendemmia e quelle, che, come abbiamo riferito, ravvisano nella scultura una scena bacchica.

Può dirsi ora che sia dell'epoca greca anche questo sarcofago? No certamente, perchè la divinità, secondo la nostra interpretazione, qui raffigurata è Era, conosciuta in Roma sotto nomi diversi, cioè di Giunone pronuba, quale protettrice dei matrimonii; di Lucina, come protettrice dei parti, e di Moneta, come ammonitrice, a cui fu dedicato un tempio in Roma nel luogo, ov'era la casa di Manlio Capitolino (1). La raffigurazione del sarcofago che abbiamo esaminato ci rappresenta proprio Giunone pronuba nella sua missione protettrice, sicchè nessun dubbio che la tomba sia dell'epoca romana. Invece il soggetto raffigurato nell'altro sarcofago è greco, e, come abbiamo già osservato, ha riscontro in altre sculture elleniche, essendo la Centouromachia un soggetto preferito nell'arte greca (2).

ALFREDO DE CRESCENZO

(1) Cfr. — *T. Livio* VII-28 — *Cicer.* — *De Divinatione.*

(2) Nel frontone occidentale del tempio di Giove è rappresentata la lotta tra i Capiti e i Centauri — (Cfr. *Lugli* — *Monum. Greci e Romani* — Roma - Soc. Ed.).

GLI AMBONI DI RAVELLO

(SAN PANTALEONE E SAN GIOVANNI IN TORO)

Durante la dominazione normanna gli avanzi gloriosi dell'antichità, i monumenti abbandonati ma pur sempre eloquenti, servirono di materiale alle nuove costruzioni, influenzando spesso sulla forma e distribuzione degli edifici e sul gusto della decorazione.

Si ebbe così l'ammirazione e lo studio degli antichi modelli, e, in fine, il deciso ritorno al passato, con la preponderanza degli antichi elementi.

Nell'arte cristiana le idee sono oscure, misteriose, riguardando, direttamente o indirettamente, l'assoluto, il necessario e l'infinito.

La forma dipende in parte dall'ingegno dell'artista, in parte dai mezzi di esecuzione.

Per questo l'arte cristiana, frutto e prodotto della fede, supera nelle idee l'arte pagana.

L'artista, irrequieto e impenitente sognatore, si sforza di attingere il bello nella sua completa perfezione, sempre lontano nella rapida tormentosa visione della fantasia.

Nell'architettura normanno-sicula prevalse il genio dell'arte che, riunendo caratteri diversi e sovraneggiandoli con l'energia del suo impero, produsse, risultato di una creazione la quale sembrò a prima vista spontanea, uno stile grande che sviluppò con misterioso effetto, il sentimento e l'entusiasmo cristiano.

Guaste, mutilate dall'ingiuria del tempo e degli uomini, le opere di questa nobile manifestazione dello spirito creativo e artistico degli Italiani, si impongono ancora allo studio. Ho esaminato con devozione di appassionato pellegrino, in una giornata di commosso entusiasmo per le straordinarie bellezze prodigate dalla provvida natura alla "costiera dei sogni", gli amboni della ormai celebre Ravello.

Il pulpito di Giona, con i suoi interessantissimi mosaici di scuola sicula e romana, è certamente oggetto di meraviglia, ma non ha, a parer mio, l'importanza dell'ambone di Nicolò di Bartolomeo da Foggia (1260) che, oltre al carattere scientifico ed estetico, comune a tutta l'arte medioevale, civile e religiosa, unisce al fasto l'anima e prelude all'arte educativa del rinascimento.

La stessa impressione ho avuto ammirando l'ambone di

San Giovanni in Toro di Alfano da Termoli (1060), autore dell'altare maggiore di San Nicolò di Bari.

L'opera di Alfano è principalmente notevole per il suo spiccato simbolismo, per le numerose allegorie; il lavoro di Nicolò di Bartolomeo per lo studio dell'antico, per le ornamentazioni di squisita fattura e di ricca fantasia, dove assai prima di Nicolò Pisano è adoperato il brillo ed il trapano.

L'arte dei due *Maestri* è materata di pensiero e, a differenza di altre opere musive e scultoree dell'Italia meridionale, è un'arte umanizzata e per ciò perenne; l'inno dell'eterna gioventù del lavoro, alla risurrezione della vita italiana nella primavera del rinascimento, che doveva sorgere poi, ricca di insoliti splendori. Non era possibile agli artisti che lavoravano a Ravello, di fronte alla commossa contemplazione del bello che la natura offre, compiere opere a base freddamente geometrica, mute nei secoli. Il Winckelmann (1) osserva che l'influenza del clima come serve alla vegetazione delle piante, così coopera ad animare i semi delle arti. Ravello è il luogo adatto alla meravigliosa fioritura dell'arte italiana, e l'artista pugliese, la persona perfettamente indicata.

Il Dottor Eduardo Dobbert di Monaco nel suo pregevole lavoro su Nicola Pisano, (2) si schiera fra i suoi connazionali che si occupano della storia artistica di Italia, per esaminare l'origine di Nicola Pisano e l'esistenza d'una scuola di scultura in Puglia, prima del risorgimento dell'arte in Toscana.

Il Dottor Antonio Spinger (3) afferma decisamente che l'arte rinascente, si esercitò prima nel mezzogiorno che nel centro d'Italia.

Alfano da Termoli e Nicolò di Bartolomeo da Foggia, precedono nella trasformazione ed evoluzione dell'arte Nicolò Pisano che segnò con la sua scultura l'inizio di una vera riforma.

Gli amboni di Ravello ricordano nello insieme altri lavori sparsi in tutto il mezzogiorno d'Italia; poemi di pietra e di marmo nei quali l'imitazione dell'antico è sposata ad un sentimento naturalistico, con influenza di stile moresco, meravigliosa armonia dei più diversi elementi organici e decorativi di tutti gli stili. Arte imponente ed importantissima la quale, se non può considerarsi

(1) *Winckelmann*. Storia dell'arte presso gli antichi. Vol. I. delle opere Prato 1830.

(2) *Dobbert E.* Di Nicola Pisano dei suoi tempi e delle sue opere. Monaco 1873.

(3) *Spinger A.* L'arte in Sicilia nel XII secolo.

romanica nel più stretto significato della parola, può dirsi una sua derivazione, essendo sorta quasi contemporaneamente e sulla base di elementi latini o italici, bizantini, normanni, lombardi, toscani, saraceni e siculi. Essi rappresentano l'immagine riflessa di quello che dovevano essere in origine i due tempi, guasti e irriconoscibili. L'ambone della Cattedrale di Ravello, accorciato, ridotto, mantiene ancora, malgrado tutto, l'originaria bellezza.

Non ci si stanca mai di ammirarlo anche quando si conoscono altri lavori simili.

C'è qualche casa di noto e ci sono molte cose nuove, che non sappiamo con esattezza definire. Dallo sguardo d'insieme si passa al dettaglio, per tornare da capo alla contemplazione entusiasta dell'insieme.

Ma gli amboni di Ravello sono notevoli e interessanti per il significato simbolico delle diverse figurazioni.

I simboli dell'arte cristiana sono stati studiati da molti autori e basterà ricordare fra i molti il Selvatico, (1) il Tommaseo, (2) il Troya (3) il Beda (4), il Di Marzo (5), il Cicognara (6), i Carracci (7), e i manuali d'architettura del Ramèe, dell'Hope, del De Wiebeking e del Seroux d'Angicourt.

Demetrio Salazaro (8), che si occupa diffusamente delle opere di Ravello, tralasciò la parte simbolica e lo stesso può dirsi del Camera (9) che non si occuparono dell'argomento interessantissimo, sebbene sia una delle più importanti caratteristiche dei due monumenti.

Il compianto Canonico Luigi Mansi (10) spiegò parecchi simboli dei due amboni di Ravello (San Pantaleone e San Giovanni in Toro) ma la mia interpretazione, in gran parte nuova, discorda in parecchi punti. I due amboni sono ricchi di sculture ornamentali e di figure umane. La presenza delle diverse statuette e il busto di Sigilgaita ci mostrano l'abbandono del pregiudizio arabo, il quale, nel sentimento iperbolico di una straor-

(1) *Selvatico* - Sui simboli e sulle allegorie nelle chiese del Medio-Evo.

(2) *Tommaseo* - Bellezza e civiltà. Dei simboli dell'arte cristiana.

(3) *Troya* - Dell'architettura gotica.

(4) *Beda* - De templo Salomonis.

(5) *Di Marzo* - Storia delle belle arti in Sicilia.

(6) *Cicognara* - Storia della scultura.

(7) *Carracci* - Storia della scultura.

(8) *Salazaro* - Studi sui monumenti dell'Italia merid.

(9) *Camera* - Memorie storiche ecc. di Amalfi.

(10) *Mansi* - Ravello. Sacra-Monumentale.

dinaria ricchezza decorativa, non sapeva dimenticare i divieti, imposti dalla religione maomettana, di rappresentare cioè nel marmo le sembianze umane. E' noto infatti che il Corano con le parole " *Ne ponatis Deo similitudinis* „ aveva interdetto l'uso delle immagini.

Il carattere islamico delle opere è sopraffatto della potenza creatrice dell'arte greco-romana. I mosaici ammirevolissimi, costituiscono solo il fondo, un carattere secondario, che non rappresenta la ragione principale del lavoro, fatto per mettere in evidenza la scultura.

L'ambone di San Giovanni in Toro poggia su quattro colonne egizie, le quali, nelle quattro basi, avevano ognuna quattro minuscoli leoni (sedici in tutto). Manca, perchè forse asportata, la base della terza colonna, interrata e ricoperta in basso dalla calce. Nella prima colonna i leoncini (miseri mostriciattoli magri e brutti) cercano sfuggire alla pressione della colonna; nella seconda appaiono schiacciati dal peso, con la sola testa di fuori; e nella quarta privi di vita, con le teste agli angoli della base e con le code riunite fra loro.

La Chiesa, colonna e firmamento della verità, (San Paolo - Prima Ep. a Tim. 3, 15) scaccia ed annienta le piccole sproporzionate fiere avversarie. In alto, a sinistra sullo spigolo e in corrispondenza dei leoncini che cercano liberarsi, arrampicarsi e sfuggire, per quel che si osserva dalle frammentarie impronte delle zampe, un leone trionfante e ruggente, di proporzioni maggiori ammoniva il popolo e i nemici della Chiesa sulla forza e il valore del leone della tribù di Guida.

Nell'opera del Venerabile Beda (VIII sec.) *De templo Salomons*, così v'è detto :

“ Le finestre del tempio sono i santi, le travi rappresentano i predicatori. Tutte le pareti del tempio in giro son tutti i popoli di chiesa santa. Son le colonne quelle di cui parlò Paolo (ai Galati II, 9): Giacomo, Cefa e Giovanni, che erano riputati le colonne, porsero le destre di confederazione a me ed a Barnaba; con le quali parole sembra quasi esporre il mistero delle colonne materiali e la loro significazione, poichè rappresentano gli apostoli e i dottori, forti nella fede e nelle opere, elevati nella contemplazione. La porta poi è il Signore, perchè nessuno ha accesso al padre dei cieli se non per lui, come egli medesimo dice: *Ego sum ostium* (Ioh. X, 7).

Il qual senso simbolico vien per lo più rischiarato nelle

chiese nostre, per mezzo delle rappresentazioni musive „. In araldica la colonna simboleggia la costanza.

Leoni e leonesse, in monumenti di ogni sorta, posti in atto di muovere un passo innanzi come simbolo di forza e di vigilanza perpetua alla virtù divina. Esempi di raffigurazioni simili a quella che si osserva a Ravello nella chiesa di San Giovanni in Toro, sono visibili in altri lavori del genere: le lepri e le volpi arrampicate sulle colonne di San Ruffino ad Assisi (1).

Il simbolo dei leoni è comune in molti monumenti italiani di quell'epoca e specialmente nelle chiese erette dall'undecimo al tredicesimo secolo, dove i leoni sono posti dinnanzi le porte, in atto di sorreggere le colonne che ne decorano l'arco e le colonne che reggono il pulpito, come si osserva a Ravello stesso, nell'ambone della Cattedrale, dedicata a San Pantaleone.

Questa decorazione è adoperata nelle cattedrali di Parma, Piacenza, Ferrara, Modena, Monza, Como, Genova, Verona, San Zeno, San Ciriaco in Ancona, nei tempi di San Giovanni e Paolo, di San Lorenzo in Lucina a Roma e nelle chiese dell'Italia Meridionale: Capua, Aversa, San Clemente in Pescara, Caserta vecchia, Napoli, Salerno, Sessa, Cefalù, Morreale, Palermo ecc.

Dalle diverse rappresentazioni dei leoni e da tante varie occasioni in cui avevano luogo, osserva il Di Marzo, (2) può ritenersi per fermo che non sempre tenessero il significato medesimo e che non sempre ad ugual simbolo si riferissero, ma che pel mutar del luogo e degli accessori in cui venivano espressi, bensì mutasse la loro significazione. In tal guisa l'idea di una forza e di una potenza, che in generale assume il simbolo nel leone si modifica in altre idee speciali e contrarie: San Marco la vigilanza dei sacerdoti; i leoni presso il trono la regal potenza dei monarchi; il verso 13 del salmo XC: la onnipotenza di Dio che la calpesterà, il dragone ed il leone, contro cui domandava al Signore soccorso, esclamando: salva me dalla gola del leone.

Al qual significato converge, nella parte esterna del duomo di Pisa, una figurina intarsiata di marmo bianco e nero, che sta per essere inghiottita da due mostri, presso la quale si legge: *de ore leonis libera me, Domine.*

Le colonne sovrapposte alla schiena dei leoni simboleggiano

(1) Il motivo dei leoni che cercano di addentare la colonna ma riescono solo a lambirla, ricorre pure nella colonna del cereo pasquale del Duomo di Salerno.

(2) *Di Marzo G.* — op. cit.

il trionfo del potere spirituale sul temporale (1); il demonio, secondo le diverse arti che ei tiene per uccidere le anime, di cui il Cristo e la Chiesa, avrebbero indi trionfato (2).

Assai bene studiati nella descrizione dell'ambone di San Giovanni in Toro, fatta dal Mansi, (3) sono le figure simboliche intrecciate agli ornati dei capitelli che ricordano quelli del famoso chiostro di Morreale: l'albero, simbolo della virtù divina; il cane, simbolo dei predicatori; la verga che raffigura il sermone evangelico; l'uomo giusto nudo e spoglio della vanità della terra, in atto di confessare l'umiltà e la virtù della fede; il bacio delle colombe che esprime la fratellanza cristiana.

Ed inoltre il bue ed il leone simboli degli evangelisti San Luca e San Marco; lo struzzo, simbolo della chiesa; il gufo fra le tenebre, simile al predicatore allogato in mezzo ai credenti incorsi nel peccato (4).

La spiegazione della figurazione simbolica che stà sotto il leggio, in mezzo ai mosaici, è data da me in una maniera completamente diversa: al di sopra del capro e delle due teste dei leoni (paganesimo ed eresie in lotta fra loro) si erge maestosa la figura ascetica del levita cristiano che ha nella mano sinistra i fulmini e solleva trionfalmente con la destra il Vangelo con le parole: *In principio erat Verbum*, trasportato a sua volta in alto, verso il cielo, dagli artigiani dell'aquila di S. Giovanni (5).

E sono degni di particolare rilievo anche i frutti scolpiti sul margine presso il leggio: i frutti della grazia. Notevoli ancora, oltre alle colonnette scanellate a spira, i mosaici, gli smalti, le figurazioni araldiche della famiglia Bove, i pappagalli in mosaico, i fregi, i riquadri che rappresentano due quadrupedi alati, la colonnina romanica di marmo nel lato destro del leggio. Attorno alla colonnina si osservano le piccole statue dell'accollito con il libro aperto alle parole: "*Lumen Crisii, Deo gratias* „ del diacono con il paniere delle specie eucaristiche sul braccio destro e la carta di gloria con la scritta: "*In principio erat Verbum* „. Manca la figura del sacerdote, ma le parole "*Lumen Christi* „

(1) *Selvatico* - op. cit.

(2) *Martini* - Dei simboli dell'arte cristiana.

(3) *Mansi* - op. cit.

(4) Nei capitelli dell'ambone e del pulpito del Duomo di Salerno parecchie figurazioni ricordano, con evidente ispirazione, le opere di Ravello.

(5) E' stata riesumata a Cava de' Tirreni una simile scultura che si osserva nella Casa Comunale.

mentre ci spiegano l'uso della colonnina che serviva evidentemente da candeliere, ci danno nel cereo la rappresentazione simbolica del sacerdote di Cristo.

E prima di lasciare questa fugace descrizione dell'opera maggiore di San Giovanni in Toro, è giusto deplorare l'incuria che distrusse gli affreschi i quali, a giudicare dalle vestigia, erano interessantissimi e riproducevano opere musive di Roma e di Sicilia: l'incoronazione della Vergine, l'investitura di San Pietro, le diverse immagini del Redentore, riproduzioni e copie delle diverse scuole, con speciali adattamenti locali.

L'ambone di San Pantaleone, di epoca posteriore, (secolo XIII) malgrado la mutilazione, è assai più sobrio nei simboli e più leggiadro nell'insieme. Il pulpito è formato di un sol masso.

Nicolò di Bartolomeo da Foggia, studiando l'antico, come il suo conterraneo Nicolò Pisano (figlio di Pietro de Apulia, magister lapidum) mostra nell'opera di "*magister marmorarius* „ e nell'arte musiva, un'impronta nuova ed originale e starei per dire neo-classica.

Il busto di Sigilgaita " dal quadrato mento „ con il collo simile alla Giunone di Capua e le due teste di due suoi figliuoli effigiate sul fronte dell'ingresso dell'ambone, sono opera di compiuta bellezza; gli ornati, i colori gai e vivaci, sono perfettamente intonati. Le colonne sono sostenute dal dorso dei leoni.

I ricordi di altre opere simili sono superati, perchè qui ci troviamo veramente in presenza del nuovo. Mi è sembrato che per un'artista simile l'iscrizione doveva essere ben poca cosa e credo di aver trovato nelle due testine sotto al dado che sostiene la colonnetta centrale con l'aquila di basalto, una profonda, originale fantasia dell'artista. Le due testine uguali, guardate da opposti punti di vista, piangono e ridono. È un giuoco strano che vien fatto osservare al visitatore.

L'artista, entrato sorridente, trovò nell'arte e nell'esecuzione dell'opera faticosissima, l'alterna vicenda della gioia e del dolore. E se è vero che Nicolò di Bartolomeo da Foggia, come afferma la tradizione locale, fu anche bastonato, la nuova spiegazione, in contrasto con la spiegazione mistica, fornitami dall'Arciprete Don Antonio Mansi, degli effetti della grazia e del pentimento, per cui chi entra in chiesa piangendo, sorride, torna a piangere, ed esce infine sorridente, se non è vera ed esatta, è almeno, credo, nuova, interessante e degna di un più attento esame. Potrebbe trattarsi anche di autoritratto doppio, e, comunque lo studio posto nel giuoco che opera la strana, curiosissima trasformazione, mutando

scambievolmente il riso e il pianto, mostra la straordinaria abilità di questo oscuro “ *magister marmorarius* „ degno di essere ammirato e ricordato per la sua opera, veramente immortale.

Molte cose si possono osservare a Ravello: la rovina fastosa, i tesori dei tempi e delle ville, le ricche appassionate raccolte, la beata solitudine, le reliquie, il cielo, i monti, il mare, la gente mite. E non c'è chi, vedendo, non esprima il desiderio di ritornare!

Dinanzi alla maestà infinita della ridente natura, le rovine si ricoprono di fiori, gli uccelli cantano nel verde le più liete canzoni, la realtà si allontana dal sogno.

ALFONSO TROPIA

UN CURIOSO ALMANACCO per il 1927. — Quel bel tipo di A. F. Formiggini Editore in Roma che una ne fa e cento ne pensa e che ha saputo avviare un imponente numero di iniziative diverse una più geniale dell'altra e tutte fra loro collegate, ha ora messo in vendita nelle librerie un almanacchetto murale per il 1927, bizzarramente concepito e praticamente congegnato.

È intitolato “ I passatempi delle statue romane „ ed è composto di 12 cartoncini, uno per mese, da ciascuno dei quali può essere staccata una bella cartolina illustrata in policromia. Sono dodici amene composizioni del pittore A. Seidel che rappresentano ciò che fanno le statue romane quando i musei di Roma sono chiusi e mostrano i più famosi capolavori della statuaria classica bizzarramente reintegrati e con atteggiamenti di irresistibile comicità.

