

LE ALLEGORIE ROMANICHE

◉ NEL PORTALE MAGGIORE DI S. NICOLA A BARI

Mi piace incominciare questo studio con la legittima esplosione di vanto pugliese, cui Antonino Vinaccia dava sfogo nel 1910(1):

« Quanta fantasia, quanta vaghezza di forme ornamentali, accoppiate ad una solidità che sfida i secoli, noi troviamo nei monumenti religiosi e civili del Medio Evo! E qui in questa estrema terra italiana possiamo ben gloriarci di possedere bellissimi esemplari dell'arte romanica, che non son tutti conosciuti non che in Italia, ma nell'istessa regione Pugliese ».

Or tralasciando pure tant'altri monumenti di Puglia, questa gioiosa affermazione del Vinaccia trova più che ampia verifica nelle decorazioni romaniche della basilica di S. Nicola a Bari, e più di preciso in quel settore, che merita non soltanto descrizioni, più o meno frettolose, e giudizi critici sovente infondati, ma un esame profondo, perchè tale settore basta a costituire un'invitta documentazione di bellezza per tutto il Mezzogiorno d'Italia, e credo di non esagerare. Tale particolare campo artistico si concreta a S. Nicola di Bari nei portali e nei fregi delle balconate, oltre ai vari capitelli, ma più che mai nel meraviglioso portale maggiore, che qui imprendo a studiare.

Benchè molti sieno stati gli eminenti studiosi e tecnici d'arte, i quali ne scrissero, nessuno ha tenuto conto di una direttiva speciale e importantissima, seguita dagli artisti prodigiosi che vi lavorarono, direttiva che si chiama *motivo eucaristico* (2).

(1) *Le finestre dell'architettura medioevale in Puglia* (estratto dalla *Rassegna Tecnica Pugliese*, Bari, Tip. Avellino e C., 1910, p. 3).

(2) Vedasi il mio articolo *La vite nelle decorazioni romaniche in San Nicola a Bari* in *Enotria*, Milano, a. XXXVI, 1937, n. 10, pp. 413-417.

I

Il motivo eucaristico

Infatti in un monumento romanico, di stretta aderenza con l'arte e il simbolismo vetero-cristiani; per quanto riguarda la plastica, qual'è la basilica nicolaiana di Bari, opera fra le più ardite e originali dell'architettura e della scultura medievale italiana, compiuta lentamente fra il 1100 e il 1197, come pure nel soccorpo, sorto in due soli anni, fra il luglio del 1087 e il settembre del 1089, il motivo eucaristico della vite e dell'uva non poteva mancar di avere un posto di primo piano, così da impostare l'intera concezione artistica delle ornamentazioni, e non essere semplicemente una salutaria ragione decorativa. E lo ebbe difatti, e tanto essenzialmente, che, persa di vista questa verità, uno storico d'arte e un critico non vi si raccapezzano, perchè viene a sgretolarsi l'asse direttivo, che gli scultori romanici hanno tenuto dinanzi alla fantasia e agli occhi nel complesso della loro, diciamo tosto, mirabile opera.

Ripeto, che dalla simbolica vetero-cristiana delle catacombe, come dalle basiliche postcostantiniane e bizantine, gli artisti romanici hanno ereditato tutti i fondamentali canoni d'arte, sviluppandoli poi con fantasia efficientissima, ma attenendovisi scrupolosamente, con senso di religiosità straordinaria. Per il cristianesimo la vite, generatrice del vino, e quindi di una delle due specie della Divina Eucaristia, fondamento del cattolicesimo, è stata sempre un simbolo ideografico sostanziale e un'allegoria principe (1).

È stato Gesù Cristo medesimo a dare il « via » per la concretizzazione di tali ideologie figurative vitivinicole, allorchè, dopo l'ultima cena, continuò per istrada, nel tragitto verso l'orto degli ulivi, lo stupendo suo discorso confortatore ai suoi undici fedeli apostoli. Le viti, che nel chilometro di strada fra il cenacolo e il Getsemani, verso il torrente Cedron, cospargevano il terreno, diedero occasione al Redentore per una delle più belle e divine similitudini. « Io — diss'egli — sono la vite, il Padre mio è il colti-

(1) Anche senza contare che la foglia e il grappolo di vite, nella concettosa ed estetica evoluzione dei tralci, rimangono effettivamente per gli scultori d'ogni epoca e d'ogni fede due tipici elementi decorativi di naturale leggiadria.

vatore. Ogni tralcio che in me non porta frutto, lo toglierà via, e quello che porta frutto, lo poterà, perchè frutti di più.... Come il tralcio non può da sè dare frutto, se non rimane unito alla vite, così nemmeno voi, se non rimanete in me. Io sono la vite, voi i tralci » (Io., XV, 1-6). Da questa esposizione del tralcio e del grappolo, tralcio che senza la vite è senza vita, venne agli artisti vetero-cristiani da prima, ai bizantini e ai romanici di poi, la raffigurazione dell'*epopea della grazia*. Ora, se l'Eucaristia era, com'è, il sacramento dell'incorporazione del cristiano al Cristo — come disse con felice frase agostiniana il card. Domenico Iorio (in un articolo del gennaio 1937) — il centro della fede, il mistero più sublime, più augusto e più santo fra i misteri del cattolicesimo, centro e midollo di tutta la vita cristiana, era logico e naturale, che avesse lo stesso valore spirituale anche nell'arte. E per vero, vite e uva furono sacre agli artisti paleo-cristiani e a quelli dei secoli IV-VIII, che le ritrassero in numerosissimi monumenti, sino ad avvolgere talora le figurazioni in una non dissimulata gioia pagana, come nella ridda di putti vendemmiatori, ruzzanti fra i tralci, sopra episodi bacchici, nel curioso sarcofago del Buon Pastore del Museo Cristiano Laterano a Roma, e nel mosaico a motivi bacchici (sec. IV del pari) nella volta circolare di S. Costanza a Roma.

Per lo stesso sentimento di fede e di arte il motivo eucaristico fu carissimo anche agli artisti romanici, che ne assorbirono e ne apprezzarono l'ideologia, rendendolo un nobile impulso al lavoro e una delle precipue fiamme della loro fantasia. Fra i secoli IX-XIII gli scultori romanici non trascurarono mai questo bel fuoco artistico, perchè erano gente di profondo intuito estetico e insieme di ferma religiosità. Nell'impostare e inquadrare le loro creazioni scultorie nelle volute di tralci di vite eucaristica, essi intonarono tutte le figure di dettaglio nel concetto della vita cristiana avvivata dalla grazia, abbracciando nel loro insieme l'intero popolo cristiano, tralcio unito a Cristo, ch'è vite e vita. I tralci erano stati il popolo eletto degli Ebrei (Isaia, V, 1-7; Ezechiele, XV, 2-6); ma, divenuti essi tralci di vite sterile, giusta la parabola evangelica dei vignaiuoli perfidi (Matth., XXI, 33; Marc., XII, 1; Luc., XX, 9), avevano ceduto significato e valore al nuovo popolo cristiano.

Bisogna anche ricordare, che dopo il Mille, in opposizione alle molteplici eresie scoppiate intorno al mistero dell'Eucaristia, così da far sorgere le grandi e proficue discussioni eucaristiche del secolo XI, che poi dovevano culminare nel sec. XIII con i due sommi Santi, filosofi e poeti, Tomaso d'Aquino e Bonaventura, il culto re-

lativo ebbe un incremento grandioso, con ripercussione vivissima sull'arte. Ecco una ragione storica e spirituale in più, per meglio comprendere perchè la plastica decorativa in S. Nicola di Bari sia un mirabile documento, il quale va ad essere una derivazione da questo rinfocolato indirizzo eucaristico.

Nell'esame della plastica simbolica in S. Nicola di Bari si vedrà evolversi questo concetto artistico e religioso a meraviglia, quasi che gli scultori avessero avuto dinanzi alla mente la frase « uberrima vindemia », con la quale S. Zenone, pur con parole di sapore bacchico, identificava i cristiani, formanti la Chiesa di Cristo. È davvero l'« epos » cristiano, che vi si ravvisa, anche là dove il pampino della vite — il helix, dal greco « hylis » — sembra un'applicazione di èdera, secondo la credenza di Plinio (16, 34), mentre non v'è che somiglianza, come spiega Teofrasto (Hist. plantarum, 1, 16), tra foglia di vite e foglia di èdera. È dunque entro questo pensiero eucaristico, netto e preciso, che gli scultori romanici in S. Nicola di Bari distribuirono le loro artistiche invenzioni decorative, specialmente nel portale maggiore.

Chi legga queste pagine, troverà a ridire, ch'esse abbiano voluto fare in proposito una tesi eucaristica; ma non è esatto. Se mai, una siffatta tesi l'han fatta in S. Nicola gli stessi scultori dei secoli XII e XIII, incentrando tutta la varietà delle loro figurazioni nel simbolo eucaristico, per cui questa mia monografia si limita a illustrarla e a commentarla, affermando, sulla base dei fatti, che se questa ideologia eucaristica ha punti importanti di riferimento nella plastica ornamentale di altri monumenti coevi, in S. Nicola a Bari ha il « leitmotiv » di un vero poema di esaltazione, in tutte le progressive variazioni decorative, poema i cui canti possono dirsi scritti con lo scalpello in cifre imperiture di superiorità estetica e di profondità di pensiero. L'esame particolareggiato di tale plastica ne darà la prova.

Una guida sicura nell'esegesi delle allegorie sarà per me — come resterà sempre per tutti — l'opera monumentale del P. Raffaele Garrucci sulla « Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa » (Prato, 1881), perchè non deve mai essere dimenticata la stretta parentela, ch'esiste fra la plastica romanica e l'arte vetero-cristiana, parentela di primo grado, di cui il lettore potrà meglio convincersi, seguendo da sè l'iconografia delle tavole, che nell'opera del Garrucci sono una preziosa visione intuitiva che non perde mai di attualità.

Applicando poi i criteri esegetici di questo illustre storico e

critico agli scultori pugliesi dello stile romanico, con particolare riguardo a S. Nicola, si vedrà ch'essi, pur nei motivi bizantini, musulmani, siculo-arabi e — forse — aquitanici, di cui seppero abilmente valersi, è nei concetti plastici vetero-cristiani, che trovarono anima e fantasia, per sviluppare meglio la loro tecnica e innestarvi le loro nuove correnti inventive.

II

Il portale maggiore e gli scrittori

Ecco dunque in questo capolavoro la Vite-Gesù formare il substrato fondamentale di tutto un fiorire di simboli, profondi per ispirazione teologica e insieme per umanità. È fissata nella pietra la sublime dottrina di S. Agostino (*Tract. 26 in Ioan.*); « Fiant (fideles) corpus Christi, si volunt vivere de spiritu Christi ».

Se per dimensioni e per dovizia ornamentale (1) il portale di S. Nicola fu riconosciuto dai maggiori storici e critici d'arte come il più importante e più complesso di tutti i portali del Mezzogiorno d'Italia, così da superare in ricchezza decorativa anche il candelabro per il cero pasquale in S. Paolo fuori le mura (Roma), scolpito dal Vanoletto sui primi del Duecento, con vivezza di figure, di mostri, di racemi, di fiori, sotto palesi influssi lombardi, ben meglio esso è tale per l'esuberante e pensata espressione dei simboli, che gli danno vita immortale. È così ch'esso meglio s'inquadra nelle facciate di S. Nicola, al cui insieme deriva davvero, come nota Emilio Lavagnino, « un senso di masse contrastanti, ricco di effetti pittorici » (2).

Alla luce di qualunque parallelismo lo si consideri, anche a volervi riscontrare influenze della favolistica ideata a Modena da Willigelmo, questo portale rimane un'autentica e originale mera-

(1) Il CARABELLESE lo dice « ricchissimo di ornamentazioni » nel suo lavoro *Della storia dell'arte in Puglia e particolarmente nella Terra di Bari fino ai primi anni del secolo XIII*, in *La Terra di Bari sotto l'aspetto storico economico e naturale: Pubblicazione della Provincia di Bari per l'Esposizione di Parigi*, Trani, tip. Vecchi, 1900, vol. I, p. 98. Il portale è alto m. 9,85 e largo m. 3,95 fino alle due colonne del protiro.

(2) *Storia dell'Arte Medievale Italiana*, Torino, Utet, 1936, p. 237.

viglia di allegoria fantasiosa e di tecnica insieme. Non v'è storia generale dell'arte italiana e non vi sono opere specifiche sull'arte nel Mezzogiorno d'Italia, che non ne discorrano con senso di sentita esaltazione. E se non di tutti, si fa qui cenno doveroso almeno d'un certo numero di questi eccellenti critici e storici, anche se *a tutti* sia sfuggita (non so come nè perchè) la basilare mentalità eucaristica degli scultori, entro la quale operarono fantasia e bizzarria, in società perfetta con una tecnica prodigiosa.

Tralascio alcune monografie particolari, anche degne di memoria (1), e mi soffermo ad alcune altre, che hanno fatto, e fanno, come si suol dire, epoca.

Lo Schulz (2) osserva che « die Hauptthür hat nicht eben besonders schöne Proportionen » — il che è vero — e pur sommaramente e con una certa confusione, rileva la sontuosità della figurazione ornamentale fra « Trauben - und Blumenarabesken ». Gli sfuggi l'intonazione eucaristica di siffatti « arabeschi ».

Demetrio Salazaro (3) nota soltanto, che « ivi (cioè in questo portale), come capricci dell'artista, si vedono scolpiti cavalieri, leoni, elefanti, o altri simboli che gli usi del tempo esigevano »: il che è erroneo, perchè al di sopra dell'uso del tempo, gli artisti non diedero briglie sciolte al capriccio, ma seguirono una linea pensata e voluta di figurazioni, pur concedendo piena libertà alla fantasia.

Il card. Domenico Bartolini (4), con non poche nè lievi deficienze, ha questa descrizione: « Non però così può dirsi della porta maggiore (cioè semplice, come il resto del monumento, nella imponente sua facciata), la quale risente più d'ogni altra parte dell'edificio dell'innesco bizantino-lombardesco. Gli stipiti marmorei della porta, che terminano ad arco in sesto tondo sono ornati

(1) Ad esempio ETTORE BERNICH, *La real basilica di S. Nicola in Bari*, in *Vita Italiana*, Roma, 1896, e *L'arte in Puglia - S. Nicola di Bari*, in *Napoli Nobilissima*, vol. XI, fasc. IX; SIMONE SANTE, *Gli edifici medioevali di Bari*, in *Arte e Storia*, Firenze, vol. III e IV, 1884-1885; *Nella Terra di Bari, Ricordi di Arte Medioevale*, Trani, 1898, a cura del Comitato per la Mostra di Arte Pugliese alla Esposizione di Torino, pp. 13-21; *Architettura e Scultura Medioevale nelle Puglie*, Casa Ed. Itala Ars, Torino, 1922, superba edizione figurativa, tavole 36, 38, 42, con testo però deficiente.

(2) *Die Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860, vol. I, pp. 35-36.

(3) *Studi sui monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli, 1877, parte II, p. 17.

(4) *Su l'antica Basilica di S. Nicola in Bari*, Roma, 1882, p. 26.

nella fascia che ricorre nella grossezza dell'arco con i soliti intagli ed intrecci di foglie, fiori ed animali secondo i precetti dell'architettura comacina; nel sott'arco campeggiano i rosoni, nella fronte poi ricorrono i medesimi ornati simbolici seguendo un sistema di evolute; nè punto dissimili sono gli ornati, che rivestono la cornice quadrata. Un frontespizio minore arcuato, che termina a triangolo serve come di tettoia alla porta; questo è retto da due colonne faccettate di marmo, che poggiano con le rispettive basi sopra il dorso di due bovi affaticati dal peso che risentono, e questi sono retti da doppio basamento: le due colonne hanno il loro rispettivo capitello con foglie d'acanto spinoso variamente disposto secondo le regole dello stile lombardesco; sopra i primi capitelli ne ricorrono due secondi con l'acanto in basso, e nella cimasa ovoli e fusarole, che sostengono l'aggetto del timpano. Questo nella fascia interna dell'arco è decorato a rosoni, e nell'esterno, nonchè su la fascia del grande triangolo ricorrono i medesimi ornati degli stipiti. Nella punta del triangolo sporge all'infuori su di mensola una sfinge alata con testa muliebre, altro simbolo dell'architettura comacina »/

Xaver Barbier de Montault (1) osserva: « la porte médiane est ornamentée d'un porche peu saillant, dont le toit triangulaire retombe sur des colonnes que portent deux hippopotames sur leur larges épaules. Ces habitants des fleuves, en cet endroit, dénotent les voyages d'outre-mer. Les frises feuillagées sont entremêlées d'animaux divers ».

Il Bertaux (2) descrive il portale, sia pure in termini generali, così da porne in rilievo tutto il preziosissimo valore, premettendo che « dans la décoration sculptée des églises apuliennes du XIII.^e siècle les motifs orientaux forment comme le thème du décor ». Il che, se in gran parte è giusto, va sempre chiarito nel senso, che d'entrambe, arte romanica pugliese e arte bizantina, in quanto a simbolismo, la radice è una sola: l'arte vetero-cristiana (3).

(1) *L'Eglise Royale et Collegiale de Saint Nicolas à Bari*, in *Revue de l'art chrétien*, 1894, p. 2.

(2) Nella sua classica opera *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris, 1904, I, pp. 468-470.

(3) Dal BERTAUX trasse gli elementi descrittivi la buona *Guida di Bari stradale ed artistica*, pubblicata dalla Editrice Tirrena (Napoli-Bari, 1931, pp. 117-119).

Francesco Carabellese (1) scrive cose sensatissime, pur affermando senz'altro che autori della porta meravigliosa sieno stati Ansaldo e Taddeo, i cui nomi si leggono in una iscrizione funeraria, della metà del sec. XII, incisa su un blocchetto a lato del portale stesso: fatto questo, che non è probabile, sebbene essi sieno stati due mastri comacini, che effettivamente lavorarono alla costruzione della basilica, ma senza dubbio ben prima che si erigesse il portale, ch'è dell'ultimo terzo sec. XII. Dice dunque il Carabellese: « Laddove sulla porta maggiore è fatto il primo posto alla figura umana, sebbene i magistri comacensi Ansaldo e Taddeo, anche ammesso che fossero davvero lombardi, non han saputo sottrarsi all'azione dell'arte pugliese. Anche qui a spina dorsale di tutto il disegno dello stipite interno, s'eleva un tronco, a destra posato su di un elefante, di cui trovavansi maggiori riproduzioni ne' sostegni delle grandi finestre dell'abside, a sinistra uscendó da un vaso: esso corre lungo tutto lo stipite, dando luogo a quadretti o specchi, nei quali ammirasi la figura umana o sola o in gruppi, in tutto lo splendore e la ricchezza di sue movenze e attività. È lo stesso disegno fondamentale, che riscontrasi in altri monumenti di scultura di quei tempi: così, sugli stipiti del portale maggiore della chiesa di Monreale, da due vasi rotondi si innalza un tronco, che si attorciglia via via, mentre ne' cerchietti o quadri, che vengono a formarsi, trovasi la riproduzione di scene umane. Lo stesso è il disegno degli stipiti del portale di Trani. L'uomo nudo è più spesso rappresentato, il che nasceva dallo studio dell'antico e dalla ricerca faticosa dell'artista, per accostarsi ai modelli che trovava in natura: sono i primi timidi passi nella via dell'arte nuova, onde queste porte baresi hanno lo stesso valore dell'opera antelamica, nel nord della penisola ».

Il Carabellese ha qui il merito di aver rilevato, che la vite (da lui detta « un tronco ») è la *spina dorsale* di tutta la decorazione. Ciò è verissimo, non solo dal lato artistico, ma anche da quello esegetico, perchè infatti è la vite, che dà il valore simbolico chiarissimo a tutto il complesso figurativo e alle singole sue parti. Del pari esatta è la constatazione, che questo insigne storico fa dell'importanza che hanno le figure umane in questa scultura, per quanto non ancora bene precisate anatomicamente. Giustissimo poi il rilievo del valore storico e artistico della scultura pu-

(1) Nella citata sua opera *Della storia dell'arte in Puglia etc.*, pp. 98-99.

gliese, accostata all'opera di Benedetto Antèlamo, il più grande scultore romanico lombardo, il cui lavoro più antico è del 1178. Egli, al pari degli scultori pugliesi, ha reso la plastica sorella affettuosa dell'architettura, facendola rivelatrice dei significati spirituali della stessa.

Il Carabellese riafferma anche altrove le sue impressioni (1) concludendo, che il portale maggiore di S. Nicola è parte del « mirabile capolavoro della scultura pugliese dei magistri baresi, che al magistero dell'arte bizantina e di quella arabo-sicula, in cui erano da lunga pezza ammaestrati, seppero unire un'originalità fantasiosa, che desta ancora oggi non piccola ammirazione »/

Pietro Toesca (2) scrive: « Il portale di S. Nicola è anch'esso complicato di elementi diversi: alle stilizzazioni musulmane dei tralci e dei fogliami aggiunge ornati e angoli (simili a riquadrature di Kalvié Grami a Costantinopoli), esemplati sui bizantini, riflessi classici nella cornice a dentelli a ovoli a foglie di lauro, negli archi a lacunari con rosoni, nella sfinge del vertice, ritratta da qualche ceramica apula ». Ma, pur nella varietà di elementi, profusi negli ornati, esso — dice il Toesca — « ha un aspetto suo, comparabile in parte al portale di S. Marco di Venezia ».

Antonino Vinaccia (3) ha questo giudizio; « Magnifico portale, che, da solo, formerebbe il pregio superbo di qualunque altra chiesa. Questo portale, opera d'insigne scultore, non è dell'epoca della fondazione della basilica, ma appartiene alla scuola dei « magistri » dell'epoca sveva, e cioè al secolo XIII: come potrebbe tuttavia essere del principio del secolo XIII ».

Lo Springer e il Ricci rilevano del portale nicolaiano « la splendida serie di motivi decorativi » (4), mentre altri affermano (5) che S. Nicola di Bari è monumento libero da ogni influsso monastico, e anzi presenta « una fusione armonica d'orientalità e di classicità »

(1) Nella monografia *Bari* (Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1909, p. 108).

(2) *Storia dell'arte italiana dalle origini cristiane alla fine del secolo XIII: Il Medioevo*, Torino, Utet, 1927, pp. 836-837.

(3) *I Monumenti medioevali di Terra di Bari*, Bari, Soc. Tip. Ed. Barese, 1915, vol. II, p. 21.

(4) *Manuale di storia dell'arte*, di ANTONIO SPRINGER e di CORRADO RICCI (Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1930, vol. II, p. 464).

(5) Nella *Storia dell'Arte* di PAOLO D'ANCONA, I. CATTANEO e F. WITTEGENS, Firenze, Bemporad, 1932, vol. I. p. 73-74 e 90.

e una « raffinatezza particolare, palese nel portale e nelle bifore elegantissime ». Rilevata poi la « potenza drammatica » della plastica medievale barese, evidente già nella cattedra dell'abate e arcivescovo Elia, questi chiari autori concludono, dopo quanto dissero del portale maggiore di S. Nicola, che « la scultura pugliese contrasta con la lombarda il primato della rinascita del sentimento plastico ».

Il già citato Lavagnino (1) si limita a notare « i rilievi appiattiti, che rammentano le sculture armene », i « fogliami sviluppati secondo i modi musulmani » e le « vigorose decorazioni a tutto tondo e ornamenti tratti da modelli classici »: il tutto però in bell'armonia.

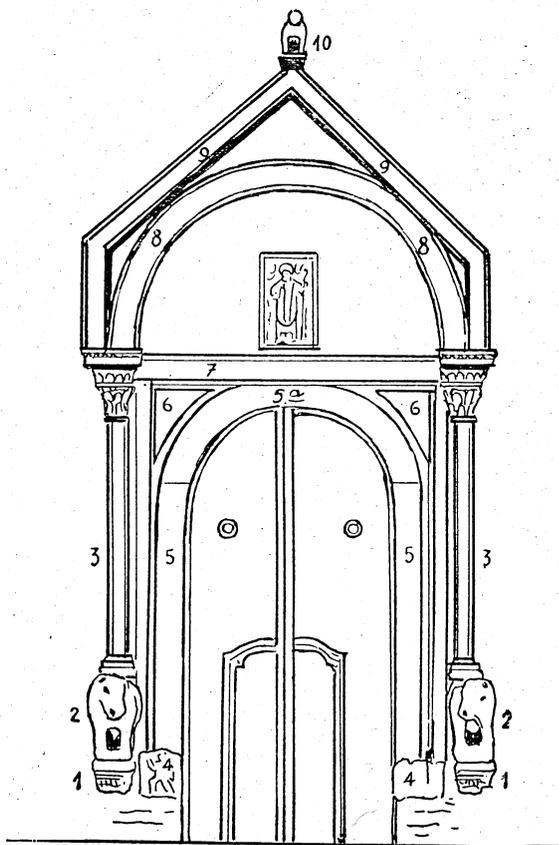
Il Ceschi infine (2) nota che il portale maggiore di S. Nicola, i portali laterali e la frammentaria finestra absidale sono fra « le più notevoli espressioni della scultura pugliese del XII secolo ». Non scende però a particolari, limitandosi ad osservare che alla fattura di tali sculture « lavorarono maestri d'Oriente e maestri comacini, frammischiando le due correnti d'arte ornamentale in quella personalissima interpretazione di fantasiosi concetti e di tecniche perfette, che formarono l'ossatura della grande scultura pugliese del secolo XII », ed aggiunge che, « nelle sculture di S. Nicola ha già preso il suo posto, accanto ai motivi geometrici ed alle rappresentazioni bestiarie, la figurazione umana, che, in alcuni particolari, raggiunge qualità artistiche molto elevate ». Il che tutto è senz'altro esattissimo.

Visto così quanto illustri uomini hanno scritto di questo portale, sul cui valore immenso sono tutti concordi, devesi verificare, che manca una descrizione dettagliata e un commento particolareggiato sulle diverse figurazioni, cosa che non si poteva forse pretendere da opere generali, riservata invece alle monografie particolari. Ad assolvere tale ufficio va premesso, una volta ancora, che l'ossatura di tutta l'ornamentazione sta nella vite, non musulmana, ma cristiana, simbolo di Gesù Eucaristico. Tale idea che nella cripta di S. Nicola è solo sbazzata nei grappoli, qui si evolve e si arricchisce, con un'ampiezza di allegorie ad essa intonate, tutte scolpite secondo un filo direttivo logico e preconcipito e

(1) *Op. cit.*, pp. 324-325.

(2) *La Basilica di S. Nicola in Bari*, Testo e Rilievi, fascicolo VII de *I Monumenti Italiani*, Rilievi raccolti a cura della Reale Accademia d'Italia, La Libreria dello Stato, Roma, 1936, Introduzione, e la bella Tavola con disegni stupendi di Stefano Cinquepalmi.

tutte convergenti a una meta simbolica: *la salvezza dell'anima attraverso la grazia divina*. A me sembra, che propriamente in questo portale gli scultori pugliesi, oltre che rivelarsi veri bulinatori della pietra e istoriatori e merlettai del marmo, abbiano voluto dare forma, anche in quelle rappresentazioni che hanno un ca-



S. NICOLA. Portale maggiore: schema architettonico.

1. Mensole dei due tori; 2. I due tori sostenenti le colonnine ottagonali;
3. Colonnine ottagonali; 4. I due Atlanti; 5. I due stipiti con i loro intradossi;
6. I due angeli gradienti; 7. Fascia dell'architrave; 8. Archivolto con il suo intradosso; 9. Frontone; 10. Sfinge.

rattere quasi apocalittico, a un eclettismo simbolico cristiano, quasi avessero costantemente avuto sott'occhio i maggiori modelli della figurazione relativa, sì romana che bizantina, per trarne ciò che in essa è insegnamento estetico più fine e più profondo, con una manifesta volontà di nulla ideare senza uno scopo preciso, di

nulla concedersi di cervellotico, nemmeno in ciò che nell'arte è lecitamente riempitivo, e di nulla permettere che non fosse volutamente fantasioso. V'è insomma ben chiara in essi una ragione di lavoro, storica e teologica, la quale fa sì, che nelle varie scene vegetali, zoomorfiche e antropomorfiche dell'insieme, come negli episodi di un ben combinato dramma, si rifletta intera « la vita dell'anima in Cristo » non con valore individuale, ma con valore che tocca tutta l'umanità (1).

Per interpretare dunque esattamente il pensiero degli scultori in S. Nicola di Bari, bisogna saper leggerlo nelle sue stesse figure, accostandovisi con due criteri: 1. Gli scultori romanici anche nelle stramberie, anche nelle scene che sembrano crudamente sarcastiche o libertine, avevano sempre un fondamento di fede e di storia, come, ad esempio, nelle figure dei monaci dalla testa animalesca, i quali si esorcizzano tra loro nel Duomo di Parma, e che rispecchiano fatti del *Chronicon Parmense* di Fra Salimbene, e non una satira. 2. Conviene trovare in sè stessi un accordo fra immanenza e trascendenza, per riuscire a spiegare il movente dell'opera d'arte nei concreti limiti della sua realtà e nella mentalità superiore che la guidò, scoprendo così gli elementi ideali, che la materialità dell'opera presenta all'animo più che ai sensi.

Esaminiamo ora le singole parti del portale.

III

L'architettura del portale

L'architetto ch'ebbe a disegnarlo volle dargli un'impostazione di verace imponenza. Appropriato quanto mai è già il protiro lombardo con le due colonnine ottagonali, rette da due bovi (alti m. 0,82) su mensole pensili. S'è visto, che il Barbier de Montault ha scritto che sono due ippopotami, anzichè due tori; e difatti quasi gli si darebbe ragione, se le teste non presentassero due fori per le corna, che originariamente erano di bronzo. Questi due

(1) Un ottimo articolo, che molte cose ebbe a farmi vedere, è quello dell'avv. GIUSEPPE LORETA, *Motivi eucaristici nei monumenti ravennati*, in *L'Osservatore Romano*. Città del Vaticano, 11 giugno 1936, che citerò a suo luogo.

animali mostrano di sentire la gravità del peso loro imposto, sicchè hanno il ventre proteso nello sforzo. Benchè l'artista abbia loro affidato due colonnine leggere, non ha in ciò errato, perchè idealmente il peso stava nella maestà di tutto il complesso del portale e della sua grandezza simbolica.

Al di sopra, sull'archivolto, il quale si eleva su dai capitelli delle colonnine fiancheggianti gli stipiti ad arco, è dato un coronamento d'insolita vaghezza a tutta l'opera da un frontone triangolare, culminante in una Sfinge terminale per acroterio. C'è quindi un intento ben riuscito di armonizzarsi alla sintesi allegorica di tutto il poema decorativo eucaristico del portale.

Domenico Macri (1) si chiede perchè i cristiani abbiano tollerato all'esterno delle loro chiese, su porte e finestre, la figura mitica della Sfinge, ed espone le varie ragioni di questa tolleranza. Non fu soltanto un motivo ornamentale, ma anche un motivo morale, che Clemente Alessandrino (Stromat., lib. IV), rifacendosi dalle credenze degli antichi Egiziani, spiega nel senso, che i cristiani videro nella Sfinge la duplice natura dell'umanità, fatta di parte animalesca, ferocia, e di parte umana, raziocinio, ossia un insieme di amore e timore. L'idea, come si vede, è tirata. Altri vi riconobbero il simbolo del saper soffrire le avversità, perchè la Sfinge alata era figura dell'incostanza della fortuna; le sue unghie adunche significavano la rapacità della fortuna, che in un istante può togliere ogni bene del corpo e della sorte; la faccia umana, il destino dell'uomo di sottostare alle sofferenze e alle più gravi vicissitudini; la parte leonina, la forza d'animo per tutto superare. Ma tale forza non viene che da Dio.

Anche non seguendo questi criteri, che possono forse essere fallaci, certo è che la Sfinge, come nei tragici greci, rappresenta il mistero, significazione passata dalla mitologia all'arte cristiana. Qui essa sta al vertice del triangolo del frontone, segno dell'unità e della trinità di Dio (Garrucci, I, 168), e dal culmine dell'opera artistica guarda in giù verso l'insieme plastico sacro, dedicato all'Eucaristia — mistero fra i misteri — rendendole omaggio di credenza e di reverenza: omaggio del mistero della vita terrena al mistero della vita celeste.

Gli stipiti del portale, sollevati da terra per cm. 78, su due dadi o blocchetti di pietra, sono poi sostenuti da quattro Atlanti

(1) *Hierolexicon*, Venetiis, apud Paulum Balleonium, 1712, pp. 553-554.

(alti m. 0,56), scolpiti due per parte, cioè sulle due facce è sui due intradossi degli stipiti stessi. In queste figure, accostate a quelle di Adamo e di Eva — di cui si dirà presto e a suo luogo —



S. NICOLA. Portale maggiore.

(Fotogr. Cav. Uff. M. Ficarelli)

si volle vedere da Giambattista Nitto de Rossi (1), seguito da parecchi, « la leggenda cristiana del paradiso perduto, mirabilmente intrecciata co' miti di Ganesa e di Atlante ». Ma di tale intreccio non v'è orma alcuna, neanche la più lieve. Dalla figura mitica del Titano Atlante, figlio di Giapeto e di Clifiche (o Climente) fu tolta, e invero non soltanto per il portale maggiore in S. Nicola, ma per migliaia di altri monumenti, la sola analogia di « sostegno »; fatto è che nella terminologia tecnica d'arte « Atlante » equivale a figura maschile di sostegno in luogo di colonne o di mensole, pari alla voce « telamonio » e alla voce « cariatide », che dovrebbe, a rigor di termini, essere figura femminile. Infatti questi quattro sostegni in S. Nicola il Toesca li dice senz'altro « cariatidi ».

Quello invece che qui può ben dirsi a posto, si è che la scelta dei quattro Atlanti è stata felice nella sua applicazione simbolica. Infatti, come Atlante sorreggeva il mondo, così nella stessa positura in questo portale egli sorregge un peso ben più grave: l'Eucaristia, derivazione diretta della Redenzione. È un mondo spirituale tremendo. E i quattro Atlanti appaiono qui molto affaticati, come i due bovi del protiro. È una fatica quasi dolorosa, e piena di responsabilità, come è espressa nella analoga statua ellenistica di Napoli. E ciò volle qui esprimere lo scultore pugliese, al di là di ogni racconto omerico ed esiodeo del relativo mito e al di là di ogni fusione di queste due versioni mitiche nei lirici e nei tragici dell'Ellade. La supposta commistione o contaminazione di cristiano e di pagano, vista dal Nitto de Rossi, cade.

Anzi mi sembra non inopportuno ricordare, che gli scultori romanici, uomini di grande religiosità — come già dissi — aborriscono in genere dalle scene mitologiche e non si valsero, sempre per pura analogia, che di quelle singole figure, le quali, curate anche dall'arte alessandrina o ellenistica, avessero uno spunto utilizzabile, o comunque un addentellato simbolico con le figure cristiane, tolte sia dal Vangelo, sia dalla Bibbia. Ad esempio furono assimilate le figure di Elio con Dio — di Orfeo con Cristo — della Pietas pagana con l'Orante, cioè con l'anima cristiana in genere o con l'anima del defunto in beatitudine — dell'Hermes Crioforo con il Buon Pastore. In questo senso gli scultori del portale maggiore di S. Nicola di Bari vedemmo e ancor vedremo trarre dalla mitologia le figure della Sfinge, di Atlante, di Eracle e del Centauro.

(1) *Codice Diplomatico Barese*, Introduzione, vol. I, p. LV.

Passando ora alle singole parti plastiche del portale, la cui prestanza dev'essere bene esaminata, esse sono cinque:

1. le facce degli stipiti;
2. gl'intradossi degli stipiti;
3. l'archivolto;
4. l'intradosso dell'archivolto;
5. le parti decorative d'inquadratura.

Si avrà così un'analisi integrale, capace di far gustare il significato spirituale del capolavoro nella serie delle sue ipotipòsi, calde di vita e di movimento, rappresentazioni realistiche delle cose intese al vero e al vivo, in un nimbo di alta perizia tecnica.

IV

Gli stipiti nelle facce esterne

Stipite sinistro. Dal di sotto in su, sopra un primo Atlante, la figurazione va, come nelle altre parti, per gradini di evoluzione simbolica:

1. *Calice a doppia ansa.* Incomincia così, come nel sarcofago di S. Barbaziano e nel già ricordato archivolto della trifora in S. Vitale a Ravenna, e come in una massa di mosaici, di transe e di urne sepolcrali della cristianità, da Costantino al secolo VIII. Il profano, come anche molti dotti lo dissero, non esclusi il Carabellese, il Bertaux e lo Schulz, lo direbbe un « vaso ». È invece il vero « calice eucaristico », i cui due manichi ricordano la forma dei calici usati dai primi cristiani, quando la Comunione era dispensata sotto ambedue le specie. Il diacono, al quale comunemente incombeva di porgere a bere il vino consacrato (e S. Ambrogio nel giorno quarto fra l'ottava di S. Lorenzo Martire dice: *cui commisisti Dominici Sanguinis dispensationem*) poteva così più facilmente, e senza pericolo di versamenti, presentare il calice ai fedeli. Un semplice vaso da fiori nulla qui direbbe. È insieme il calice della Passione di Cristo, ch'egli affermò spesso di voler bere (*Garrucci*, I, 299) e ch'è il fondamento tragico e divino della Redenzione, attraverso il tormento e la morte in croce; quello che Gesù deprecò nell'orto di Getsemani, supplicando l'« Abba, Pater » di allontanarglielo, ma sottoponendogli tuttavia la propria volontà (*Matth.*, XXVI, 39; *Marc.*, XIV, 36; *Luc.*, XXII, 44). L'Eucaristia fu detta per antonomasia « calix benedictionis ».

Da questo calice, come altrove a Ravenna, spunta dritto il gambo di un giglio fiorito, con chiara allusione agli effetti di purezza dell'Eucaristia. In Osea si legge (XIV, 6): *germinabit sicut lilium*. Cassiodoro (in Psalm. 15) spiega che «calix a candida dictus est potione»; e difatti qui lo scultore ha posto il calice eucaristico quale fonte di bevanda candida, cioè d'immacolatezza spirituale.

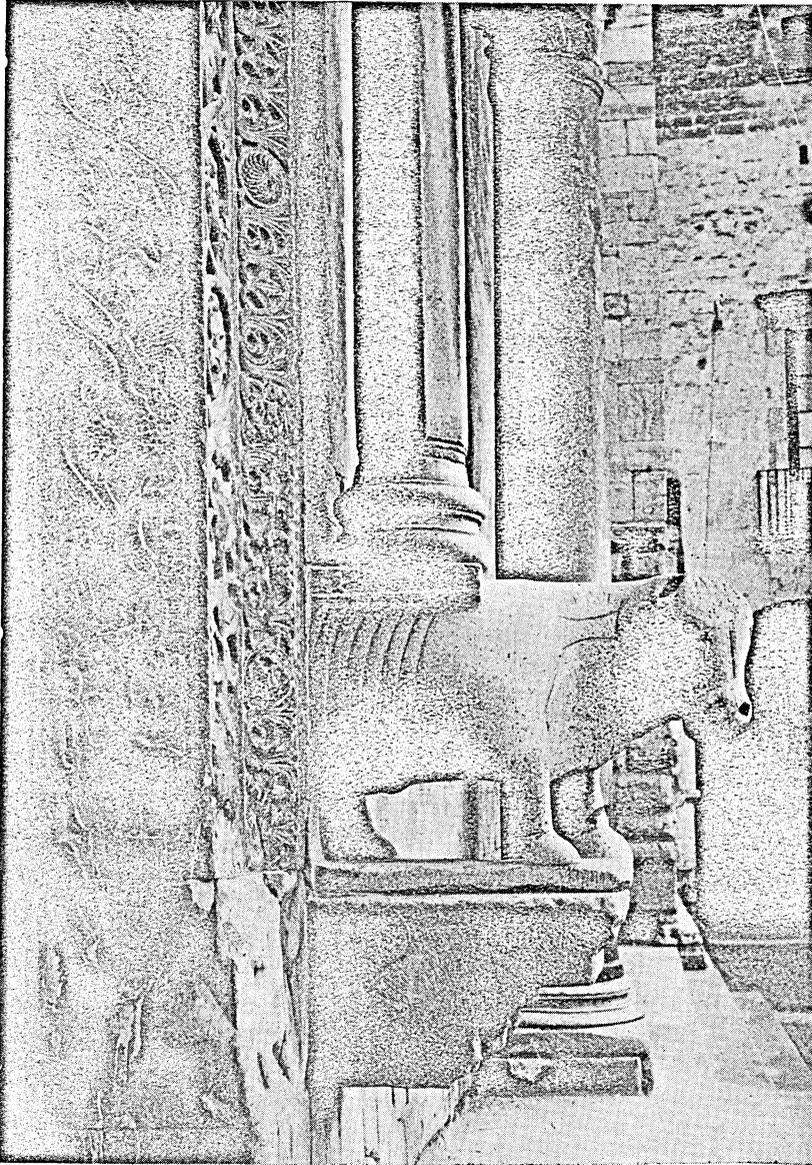
Dalla duplice base del calice e del giglio si snoda la vite, come nel ricchissimo arco superiore di scarico delle due tribune sul presbiterio in S. Vitale e nella cattedra di avorio di S. Massimiano (546-556) a Ravenna, in molteplici regolari doppi girali e volute di tralci, con foglie e con grappoli. Entro i tondi o spire è tutto un mondo di figure umane e zoologiche del più schietto simbolismo cristiano.

Parecchi studiosi, che descrissero, anche sommariamente, la basilica di S. Nicola di Bari, parlano di «viticci» anzichè di tralci. Ma non è esatto. Il viticcio (vignuolo, capreolo, festuca — dal lat. viticula) è il prolungamento filiforme, semplice o ramoso, di alcune piante rampicanti (passiflora, campanula e altre, compresa la vite), con cui si attaccano e si adergono sui corpi vicini. Si sa che nell'arte musulmana il vero viticcio diede origine ai fastosi arabeschi. Ma qui si tratta non di viticci, bensì di veri e vigorosi, anzi nodosi tralci di vite.

2. *Due robuste colombe e nido*. La colomba è rappresentazione comunissima dell'anima quieta e forte in Cristo Eucaristia, come in nido di sicurezza e di pace spirituale. Una, rivolta a destra, poggia i piedi sul calice (base della forza dell'anima) e addenta il calice stesso, fonte d'ogni virtù; l'altra, di sopra, abbocca una serpe, che si assottiglia su dal giglio. Può essere questo un atto di difesa del proprio nido insidiato, ma può essere anche, o piuttosto, un atto di desiderio di suggerire l'eternità. Infatti il serpente (determinato spesso nella specie, che i Greci chiamano *dipsas*, cioè che cagiona sete), vuol essere non solo il tentatore del genere umano, cioè il demonio del paradiso terrestre tramutato in serpente, ma anche Cristo stesso (1). In antico, per tutta l'ottava di Pasqua, dopo il vespero, si ordinava una processione, con l'intervento dei neofiti, verso il fonte battesimale. I neofiti recavano ceri accesi. Precedeva un'asta con in cima la figura d'un serpente, sul cui corpo

(1) MACRI, *Hierolexicon*, p. 628.

o bocca era infissa una candela del pari accesa. Esso significava l'elevazione di Cristo in croce, a immagine del serpente di bronzo, eretto da Mosè contro il morso dei serpenti velenosi nel deserto, tipo evidente del futuro Salvatore.



S. NICOLA. Portale maggiore: particolare.

(Fotogr. Cav. Uff. M. Ficarelli)

3. *Uomo in veste succinta (contadino) che porta una lepre.*

Si ha qui un'allegoria importantissima, perchè nella lepre, scambiata talora in coniglio, l'emblematica cristiana vide due doti antitetiche: la timidezza contrastante con la forza, onde il cristiano dev'essere dotato in Cristo contro ogni avversità spirituale e materiale, e anche la vigilanza e la prontezza di fuggire gli ostacoli a bene operare, come appunto la lepre veglia sempre, pronta a fuggire davanti ai pericoli. Il simbolo della lepre, come dicono gli archeologi, non è frequente, anzi piuttosto raro. Lo si riscontra nella già ricordata cattedra di S. Massimiano e in altri monumenti ravennati (nel tergo dell'urna dell'arcivescovo Teodoro 677-688, in S. Apollinare in Classe). Il citato Loreta, a proposito della cattedra di S. Massimiano, non esita di vedere nella lepre « l'allegoria del cristiano, che, timido, debole, pensoso dapprima, trova nella partecipazione alla Divina Eucaristia, che è il cibo dei forti, la grazia e l'aiuto indispensabili, per divenire quel leone che è effigiato vicino al calice, come alla sorgente della fortezza ». Anche in questo portale nicolaiano è raffigurata la « forza derivante da Cristo nel cristiano », non però nel leone, ma in altri animali simbolici. L'uomo con la lepre è quindi il cristiano, che s'è immedesimato nelle qualità dell'allegorico animale, attraverso il cibo eucaristico, fonte di robustezza, e che più attentamente è « vigilante » contro i pericoli delle concupiscenze (superbia, avarizia, lussuria), dinanzi alle quali soltanto la fuga (come fa la lepre) è salvezza, giusta il detto « fuge cito, fuge semper, fuge longe! ».

4., 5. e 6. *Tre Centauri.* Ecco tre delle importanti raffigurazioni della forza spirituale testè accennate. I tre mostri, facenti parte delle ideazioni bestiarie di stile romanico, sono scolpiti in tre tondi diversi dei tralci, divisi da ornamentazioni floreali. Due sono volti a destra, uno a sinistra, ma con la faccia in sù verso il cielo. Queste figure sono tolte, sempre in senso analogico, dalla mitica narrazione della lotta fra i Lapiti e i Centauri in Tessaglia. Il Centauro, selvaggio e feroce in Omero, più umano in Pindaro, civile ingentilito negli scrittori della maggiore civiltà greca, tanto da essere un Centauro il saggio Chirone, educatore di Achille ai piedi del monte Pelio, diventa da ultimo il seguace di Dioniso, con il quale è messo in rapporto di stretta amicizia. Tanto più quindi l'artista in S. Nicola tolse la figura del Centauro, simbolo della forza d'animo, in comunione con la vite bacchica (Cristo nell'Eucaristia), quale tipo d'uno dei grandi effetti eucaristici, combinando insieme causa ed effetto, come della « fera divina », cioè dell' « ingegnoso »

Centaurò Chirone il Parini notava, che al suo famoso alunno dava alimento di forza tanto al corpo che all'anima:

*ma non men che a la salma
porgea vigore a l'alma.*

7. *Ercole, con la tipica clava, e il leone di Nemea.* Qui il simbolo della forza, effetto eucaristico, è intensificato. Chi si ciba dell'Eucaristia potrà e saprà vincere ogni difficoltà della vita terrena, per raggiungere la celeste, anche sopraffacendo, come Ercole, il leone, di cui la Sacra Scrittura dice « quid fortius leone? » (Iud., XIV, 18), ritenendo il leone « fortissimus bestiarum » (Prov., XXX, 30). Ercole è posto dallo scultore come uno specchio per il cristiano. Se infatti questo eroe semidio, per raggiungere un'immortalità irrealè, non si peritò di fronteggiare le famose dodici fatiche, con i noti parerghi in aggiunta, e misurarsi quindi con il leone nemeo invulnerabile e soffocarlo, altrettanto coraggioso e risoluto dev'essere il cristiano per ottenere il premio d'una immortalità reale, purchè si cibi del pane eucaristico, fonte di supremo sacrificio nei martiri. Perciò anche il quadretto di Ercole è circondato dal tralcio.

8. *Mostro marino.* È rivolto verso destra ed è fermato da un grappolo d'uva, ch'egli cerca di abboccare. Il suo significato è chiarito dalla figura ottava dello stipite destro, quindi dirimpetto a questa. È il « pistrice » o « pristi » (dal greco « pristir »), della specie dei ceti o balene, ritenuto voracissimo e perciò confuso con il pescecane. Tolto dalla rappresentazione mitica di Esione e di Andromeda, venne adattato dai cristiani a simbolo della morte e dell'inferno (Garrucci, I, 252-253). Ma un pistrice fu anche il mostro marino, che inghiottì, per volere di Dio, il profeta Giona. Le scene relative furono ripetutissime nell'iconografia vetero-cristiana, sia in tutta la loro interezza in sarcofaghi (a S. Maria Antiqua e nel Museo Laterano) e in mosaici (ad esempio in quello pavimentale del Duomo di Aquileia), sia con il solo Giona riposante sotto la biblica pianta di zucca, sia con il solo mostro, che indica la potenza di Dio in terra — la *dynamis tū theū* — (Garrucci, I, 337). Lo scultore pugliese rappresentò la potenza di Dio, operante in tutta la vita della grazia, con il solo pistrice da un lato, mentre di rimpetto vedremo la scena integrata con il profeta Giona.

Così, nella parte più alta dello stipite, accanto al coronamento dell'intera figurazione simbolica, quanto a dire accanto alla vittoria

finale dell'anima cristiana, si palesa « la potenza di Dio », come essa si palesò con l'altro mostro biblico, il Leviathan.

Stipite destro. Anche questo ha otto episodi allegorici, con la differenza che sono tutti fra loro differenti, mentre nel sinistro ne vedemmo tre eguali — i tre Centauri — benchè in pose diverse. Anche qui la figurazione incomincia dal sotto in su, sopra un Atlante.

1. *Cervo.* Ha la testa rivolta verso l'alto, cioè verso la gloria dei cieli. Dalla sua bocca, come dal calice dello stipite sinistro, esce un giglio. Il cervo è simbolo bellissimo del fedele e del catecumeno, che anela al battesimo (*Garrucci*, I, 237-238). La personificazione è chiara nel primo versetto del salmo 41: « quemadmodum cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus »; simbolo, che ancor l'arte ellenistica alessandrina aveva abbondantemente usato nelle sue decorazioni, offrendolo già stilizzato agli artisti cristiani. Con lo stesso criterio i cervi sitibondi di quell'acqua, che, nell'episodio di Gesù con la Samaritana al pozzo di Giacobbe, è detta: « fons aquae salientis in vitam aeternam » (Io., IV, 14), furono ritratti dagli scultori e decoratori romanici a rappresentare tanto l'anima anelante a Dio (« sitivit anima mea ad Deum fontem vivum »), quanto per sineddoche la grazia, principio della vita eterna, che non ha compimento di felicità in terra, perchè la vita terrena v'è compressa dalle necessità della carne, ma che appunto perciò anela a conquistarsi con la morte la libertà, e con essa la felicità verace.

2. *Colomba,* che abocca una serpe, avviluppata al *giglio*. Vale qui la stessa spiegazione data per la figura di rimpetto a sinistra, nel senso che può essere in ciò rappresentata la superiorità del cristiano unito a Cristo sopra il demonio, che riprende la forma del serpente della Genesi, o piuttosto Cristo crocifisso con il quale l'anima si congiunge, come S. Paolo esclamava « cupio dissolvi et esse cum Christo », unione che in terra avviene alla perfezione con il cibo eucaristico, onde S. Agostino, nel citato « Tractatus in Ioan. », conchiudeva: « Vis ergo et tu vivere de spiritu Christi? In corpore esto Christi... Qui vult vivere, habet ubi vivat, habet unde vivat. Accedat, credat, incorporetur, ut vivificetur »

3. *Tortora che guarda la scena, rivolta all'ingiù.* È l'anima in pace, l'anima salvata, che avvicina la bocca a quella della colomba inferiore per essere partecipe pur essa a quanto avviene, cioè all'incorporazione della sua compagna in Cristo. In aggiunta al già detto, conviene notare, che nella tortora e colomba non è

soltanto, per le note ragioni del racconto evangelico, l'emblema dello Spirito Santo (*Garrucci*, I, 240), ma anche delle anime dette da Dio (*Garrucci*, I, 241). Nel Cantico dei Cantici la sposa è detta « colomba » (II, 10 e 14; IV, 1; V, 2 e 12).

4. *Uomo con bastone sulla spalla, dal quale pende una lepre*. È, come s'è visto, il credente, che ha superato in vigilanza la lepre e che si avvia di conseguenza verso lo sposo Gesù, come le vergini prudenti.

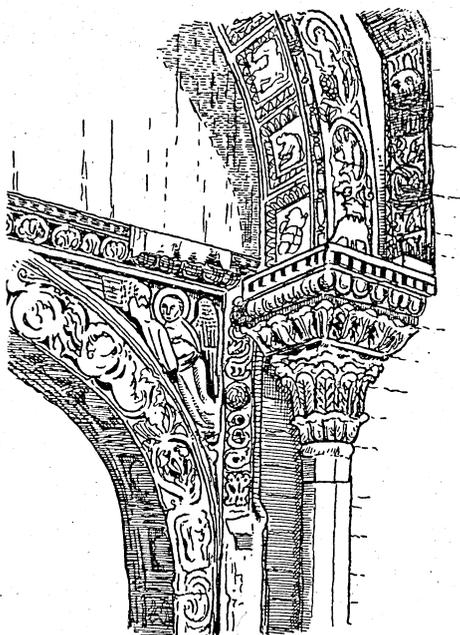
5. *Centauro*. È rampante verso l'alto, cioè verso Dio. Il corpo equino, cioè la parte animalesca, è volta a destra, la parte umana a sinistra, con una mano tesa al tralcio, fonte di grazia e di salvezza. È il già visto emblema della forza, originata dall'Eucaristia.

6. *Cavaliere su liocorno*, rivolto a destra. È qui il secondo grado della forza, derivante dalla grazia eucaristica, non più identificato nel Centauro, ma nel trionfo del credente — cavaliere della fede e delle opere — che riesce a domare anche i mostri, cioè il liocorno, creduto simile a cavallo con un corno in fronte, figurazione bestiarica gradita agli scultori romanici, i quali di tali deviazioni zoomorfiche si compiacquero assai. Ma questa bizzarria si abbina con la visione messianica del profeta Isaia, il quale del regno di Cristo (la Chiesa) dice che gli uomini vi saranno trasformati dalla grazia, in modo che le bestie feroci (simboli dell'umanità con le sue passioni) diverranno mansuete, sino ad essere domate e guidate da un fanciullo. Isaia presenta la scena idilliaca di mansuetudine fra lupi, leopardi, leoni, orsi, aspidi, basilischi (XI, 6-8, e XLV, 25); lo scultore pugliese la raffigura nel liocorno, del pari fatto mansueto.

7. *Sansone che strozza il leone di Thamata*. Qui è il terzo grado della forza cristiana, tolto dal racconto biblico del giudice Sansone (Iud., XIV, 5-6): « Discedit itaque Samson cum patre suo et matre in Thamata. Cumque veniunt ad vineas oppidi, apparuit catulus leonis saevus et rugiens, et occurrit ei. Irruit autem spiritus Domini in Samson, et dilaceravit leonem, quasi haedum in frusta discerpens, nihil omnino habens in manu ». In questo motivo, molto frequente nella plastica del tempo (come nei portali di Calvi e altrove), c'è il contrasto con la figura dirimpetto, perchè là è Eracle, forte naturalmente, e materialmente aiutato dalla clava, qua è Sansone, forte soprannaturalmente (« irruit spiritus Domini in Samson ») e senza aiuti materiali (« nihil omnino habens in manu »). Sansone, giudice ed eroe degli Ebrei, che apparisce in un'ampia serie di tradizioni semitiche, entra perfino come eroe

nel ciclo mitico solare, poichè il suo nome « Shimshon » deriva da « shemash », sole. L'artista pugliese vide quindi in tale figura la luce assieme alla forza, entrambe di natura superiore e sovrumana.

8. *Scena biblica del profeta Giona*. Nella figurazione di fronte, nello stipite di sinistra, vedemmo il solo mostro marino (pistrice): qui la scena biblica è intera, perchè il mostro marino ha già vomitato Giona, la cui figura si scorge sotto un albero, la biblica



S. NICOLA. Portale maggiore: particolare

(Dis. Cav. Vito Civera)

zucca. La simbolica rappresentazione della « potenza di Dio », di cui si disse, è qui al completo, in tutte le sue parti sceniche.

Questi gli stipiti nelle loro facce, sempre entro l'intelaiatura eucaristica dei tralci di vite. Le loro decorazioni convergono nel centro dell'arco, inquadrato da un'elegante cornice orizzontale, in un *plauastro tirato da due bovi, guidati da un uomo assiso sul timone del carro*. Il « plaustrum », tipo assai antico di carro rustico da buoi (due nel *plaustrum minus* e quattro nel *maius*) apparisce sempre nei lavori agricoli, come nelle scene vendemmiali e geor-

giche ⁽¹⁾. Per questo criterio lo scultore scelse bene tale figura come incontro centrale delle figurazioni allegoriche laterali, effigiando nel guidatore del carro e dei buoi (i « pii » bovi) il cristiano, che, irrobustito dalla grazia, tira diritto verso la salvezza, sul giusto timone della retta via.

Questo progredire della vita spirituale del cristiano, rappresentato nei vari quadretti, avvicendati, sì a destra che a sinistra, da leggiadri ornamenti floreali, e chiaramente espresso nella grazia sostanziale dell'Eucaristia, è salutato, nei campi triangolari fra l'arco degli stipiti e l'inquadratura, da due angeli gradienti, assai simili a quelli in rilievo, che si vedono in molti Evangelariii, di stile prettamente bizantino. Il Bertaux (I, 470) li dice figure « les plus byzantines » copiate da Costantinopoli. I due angeli sono ad ali spiegate e si presentano nell'atto di porgere verso il mezzo, dove sta il carro del cristiano ormai in salvezza, un disco crociato ognuno.

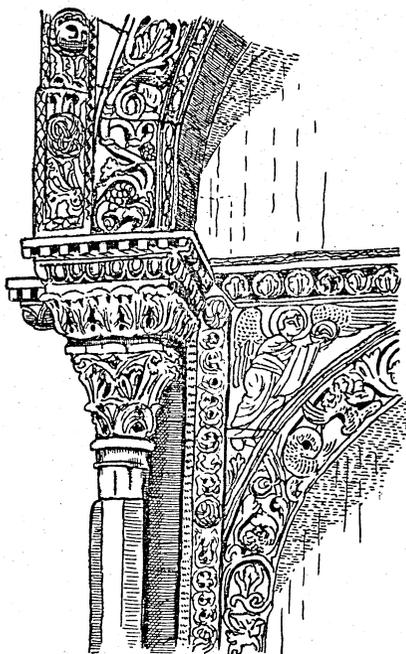
Importantissimo è questo simbolo, tutto eminentemente eucaristico. Se infatti, per ragioni analogiche, il disco sembrerebbe potersi interpretare come segnacolo di vittoria, quasi come l'oggetto gettato al giusto segno vittorioso da un discobolo, poichè la figura geometrica del cerchio rappresentò sempre la perfezione (e il pensiero ricorre a quello che sta al sommo dell'archivolto musivo nella trifora di S. Vitale a Ravenna, del secolo VI), in realtà il cerchietto crocesegnato è la palesissima figurazione del pane eucaristico.

Oltre che nelle romane, esso appare assai chiaro e frequente nelle catacombe di Siracusa, che per ampiezza e importanza vengono — com'è noto — subito dopo Roma. In quelle dette di S. Giovanni, attigue all'antica cattedrale di Siracusa nel sottosuolo di Acradina, una delle cinque città, di cui si componeva la celebre metropoli siciliana, e che forma parte della vastissima città cristiana sotterranea (purtroppo spogliata e sconvolta dai Vandali, dai Saraceni e dagli Iconoclasti) tra i simboli cristiani, anche in iscrizioni cimiteriali, in preferenza greche, con i quali si raffigurava l'Eucaristia per non esporre l'augusto mistero alle sacrileghe profanazioni dei pagani e degli infedeli, è proprio quello del dischetto crociato. Studiato dal De Rossi nel 1872 e dall'Orsi nel 1916, esso rappresenta il pane eucaristico, la cui croce interna è la « fractio » e « benedictio panis », corroborante viatico dell'anima

(1) Vedi CATONE, *De re rustica*, X, 2.

per l'eternità. La lampada della sala cristiana nel Museo Nazionale di Siracusa (numero B 14080) ha nel fondo coppie di pesci e di uccelli in rilievo. Gli animali, gli uni di fronte agli altri, si rivolgono a un cerchietto, che sta frammezzo a loro, a simboleggiare il pane dell'Eucaristia.

In S. Nicola quindi, al sommo della rappresentazione allegorica della vita umana, perfezionata attraverso la realtà del tralcio



S. NICOLA Portale maggiore: particolare

(Dis. Cav. Vito Civera)

eucaristico, i due dischi crociati, offerti dai due angeli, accoppiano alla specie del vino (tralcio) anche la specie del pane. L'Eucaristia si presenta quindi così sotto entrambe le divine specie: vino e pane. Perciò questo mirabile portale maggiore di S. Nicola, proprio nella sua parte frontale, diventa figurazione eucaristica al completo.

I due angeli sostengono il disco con le mani velate, segno di riverenza tanto per i Greci e i Romani, quanto per i cristiani (*Garrucci*, I, 146-147); nè poteva esigersi meglio tale riverenza, che nell'atto di un'azione eucaristica, qual'è questa.

V

Gl'intradossi degli stipiti

Il pensiero logico di fede operante, che già in questo primo complesso decorativo trionfa, con scene non sconnesse, ma fra loro legate dalla trasparenza d'un simbolismo di tipo e di sapore arcaico, dagli scultori romanici pugliesi assai bene assimilato, sviluppato e spesso ingentilito, domina pure nelle decorazioni di ciascun intradosso degli stipiti, sopra altri due Atlanti, uno per parte.

Intradosso di destra.

1. *Elefante con sul dorso il calice eucaristico a due anse.* L'elefante è motivo schiettamente musulmano, adoperato dagli scultori romanici, per indicare la forza muscolare. Poichè dal calice salgono anche qui a volute i tralci di vite, effigiandovi ancora e sempre l'Eucaristia, lo scultore vi pose un elefante robustissimo, capace di sostenere un tanto pondo di mistero.

2. *Due figure umane ignude, di sesso differente.* A ragione vi si identificano Adamo ed Eva, perchè è dal loro peccato originale, ch'ebbe il suo motivo determinante — come narra la Genesi — il mistero della Redenzione. Il preconio del Sabato Santo canta: «O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem!» Perciò lo scultore pose su ognuna delle due figure un grappolo d'uva, segnacolo di futura e certa salvezza. Ma qui Adamo ed Eva sono spettatori, come nelle figurazioni vetero-cristiane: sono gli *skopòì*, che stanno a rammentare il senso profetico dell'insieme, ove son posti (*Garrucci*, I, 515): in questo caso nel dramma scultoreo della grazia.

3. *Due colombe.* Simboleggiando le anime, salve dal diluvio terreno — si ricordi la colomba del patriarca Noè — e adorne di bellezza interiore e di purezza, esse beccano ognuna un grappolo d'uva, sottostante, e lo fanno con quella solita mossa elegante di desiderio, che si scorge in tutte le frequentissime scene consimili. L'atto è quello di attingere virtù dall'Eucaristia.

4. *Lotta di armati.* Un guerriero, armato di corazza, d'elmo, di scudo ovale e di spada, lotta contro altri due, armati di scudo

rotondo (parma) e di daga, di cui uno giace a terra abbattuto e vinto. È giusto quanto nota il Bertaux (I, 470), che cioè lo scultore è stato indubbiamente influenzato da « les images des jeux du cirque populaire, autrefois par les diptyques consulaires ». V'è infatti l'allegoria della lotta terrena contro passioni, tentazioni e avversità, per chi vuol essere un giorno incoronato dalla vittoria suprema, fine ultimo della vita cristiana. Anche Barisano da Trani fuse negli scomparti 29 e 32 delle porte di bronzo del Duomo traneese scene di due lottatori, le quali si rivedono poi anche nelle sue porte di Ravello e di Monreale.

5. *Due pavoni*. Sono aderenti al tralcio, cioè a Gesù, volti il sinistro a sinistra e il destro a destra. Si staccano bene nella scultura due piccoli grappoli d'uva, uno per ciascun pavone. Questi bellissimi principi degli uccelli domestici, già sacri a Giunone, la quale ne avrebbe fatto moltiplicare la specie nella sua isola di Samo, rimangono sempre nell'iconografia romanica quello che furono per l'arte paleo-cristiana, cioè simbolo dell'anima incorruttibile ed eterna, così da fiancheggiare anche il monogramma di Cristo, come nel sarcofago ravennate dell'arcivescovo Teodoro in S. Apollinare in Classe. Fu la leggenda precristiana, secondo la quale le carni del pavone non soggiacevano a putrefazione, a far sì che il cristianesimo assumesse questo pomposo uccello come simbolo della risurrezione della carne, stilizzandolo o solo o a coppie, sia ritto in piedi, sia in atto di abbeverarsi alla coppa dell'immortalità. ✕

6. *Scimmia con pigna entro un ventaglio a palmetta, a guisa di specchio*. È volta a sinistra. Anche la scimmia è elemento artistico decorativo tolto dai musulmani. Rappresenta la vanità: perciò la sua figura è staccata dal tralcio, simbolo di Gesù « humilis corde », fonte di umiltà. Altrimenti lo scultore sarebbe stato in contraddizione con sè stesso. Per virtù dei contrasti, entro l'apertura superiore dei tralci apparisce un *uccelletto*, in lieta pace, figurazione dell'anima, che in modestia e in umiltà, aderisce a Gesù (tralcio), ha perciò superato le proprie passioni, ha resistito alle lusinghe della vanità e s'è interiormente perfezionata.

Intradosso di sinistra.

Alla base ritorna il soggetto del calice, solo, donde sorge la vite eucaristica. Esso sta fra uccelletti, tipo già visto testè della mite lietezza e dell'umiltà accanto a Cristo.

Purtroppo, dopo le figure di Adamo ed Eva, aderenti ai margini della scultura, l'intradosso è completamente sciupato, per cui non vi si possono identificare le ulteriori figurazioni.

Le due ascese ornamentali degl'intradossi, da sinistra e da destra, non s'incontrano in veruna figura conchiusiva di centro,



S. NICOLA. Portale maggiore: particolare
(Dis. Cav. Vito Civera)

perchè il loro compendio, secondo l'artista, c'è di già nell'alto delle facce degli stipiti, che sono troncati all'imoscapo, mentre ne vedremo un secondo, magnifico per significazione, al colmo dell'archivolto. Si fermano dunque dove principia l'arco, per cedere il posto ai bellissimi rilievi di dieci cassette o lacunari, con rosoni variati, di tipo monumentale romano.

VI

L'archivolto

L'idea simbolica della vite eucaristica prosegue nel fastoso e decoratissimo archivolto (alto m. 1,63), il quale — come già detto — è artisticamente gettato al di sopra delle due colonnine ottagonali del protiro. È un autentico e raro capolavoro con figure di esatta fattura, disposte da sotto in su. Certamente uscirono dalla mano d'uno scultore straordinariamente perito e desideroso di rifinire ogni dettaglio, anche minimo, dell'opera. Ciascuna delle figurazioni è un quadretto, che potrebbe stare a sè, benchè fra tutte ci sia un legame logico, oltre che estetico.

Figurazioni di destra.

1. *Cammello cavalcato da una scimmia.* Riappare il motivo musulmano, vòlto dallo scultore romanico di Puglia con originalità a fine morale cristiano. Il cammello, conosciuto dagli Egiziani 4000 anni prima di Cristo, dagli Ebrei al tempo di Abramo (Gen., XII, 6) e dai Romani solo alla battaglia di Magnesia nel 191 av. Cristo (Livio XXXVII, 40, 12), fu l'allegoria dei beni terreni, animale utilitario com'è per la vita e per i transiti in genere di questa terra. Per gli Ebrei la sua carne fu reputata impura, ma per moltissimi popoli orientali il cammello fu una fonte di vantaggi, perchè il suo latte fu bevanda gradita, il suo cervello, la bile e l'orina furono usati come medicinali efficaci, e si trasse utilità anche dai suoi calli e dalle unghie. Per queste ragioni nella scultura nicolaiana egli tiene la testa a terra, indicando così una certa accidia o incuria per le cose celesti, da cui è lontano, pur senza specificamente essere segno di peccato. È spinto all'attaccamento delle cose della terra quasi da un istinto. Lo cavalca la scimmia, sempre simbolo di fatuità. Per tutti questi riflessi allegorici le due figure non sono toccate dal tralcio, e quindi non sono avvivate dalla grazia divina. Restano un monito al cristiano.

2. *Fregio di fantasiosa natura vegetale.*

3. *Uomo nudo.* È vòlto verso destra. La nudità è la prerogativa necessaria dei lottatori greci e romani, che appaiono nelle figurazioni vascolari. *Nudus* (greco « gymnós ») indica qui, che il

cristiano, per vivere cristianamente e fungere da parte sua a un apostolato « cristiano » (*Garrucci*, I, 185), deve lottare spoglio d'ogni impaccio terreno di passione, se vuol raggiungere, da ginnasta del cielo, il premio, il « bravium ». S. Paolo scrisse (I ad Cor., 9, 24): « nescitis quod ii qui in stadio currunt, omnes quidem currunt, sed unus accipit bravium? Sic currite ut comprehendatis ». Dunque la « corsa nello stadio » rappresenta la « vita del cristiano », tanto che lo stesso S. Paolo nell'epistola ai Galati (V, 7), per dire loro ch'essi vivevano secondo la dottrina di Cristo, usa la frase « currebatis bene », imagine familiare al grande Apostolo. Dev'essere però una corsa diritta, cioè quella ch'è detta *orthè trochia*. Ma appunto perchè il cristiano abbia la lena necessaria a tal fine, ecco lo scultore mettere dinanzi alla figura ignuda dell'uomo, che si tiene al tralcio di vite, un grappolo d'uva, rinnovati simboli eucaristici, fattori di animo forte, pronto e impavido contro il male. Come si vede, l'intenzione allegorica di fondo eucaristico, lo scultore la ripete con costante e stringente persistenza di logica e di fattura.

4. *Animale marino sopra un grappolo d'uva*. Sembra una medusa. Comunque è il tipo del cristiano natante nel mare della vita, come il simbolico delfino in cerca di salvezza, e volgentesi verso l'altro pesce divino Gesù, l'*ihthys* salvatore — « Iesus Christus Dei Filius Salvator » (Iesùs Christòs Theù Hyòs Sotér).

5. *Altro uomo nudo*. Sta in piedi nel mezzo del quadretto, teso però verso il tralcio di vite, cioè — come sempre — verso Gesù Salvatore.

6. *Simbolo ornamentale*. Sono due grappoli d'uva, adattati ai lati d'un triangolo, dal vertice in giù. È Gesù Eucaristia con il mistero della Trinità (triangolo). Questo simbolo ingegnoso, di altissimo significato, chiude la decorazione di destra, quasi epilogo sovrannaturale dell'intero dramma dell'umanità.

Figurazioni di sinistra.

1. *Viluppo vitivinicolo*, che si snoda verso l'alto.

2. *Decorazione viticola con colomba*. La colomba è adagiata, volta a destra, e allunga il collo, per suggerire il succo vitale del tralcio. Allegoria trasparentissima: l'anima che si abbevera in Cristo.

3. *Uomo nudo*. È ritto fra i tralci e due grappoli.

4. *Figura zoomorfica*. Potrebbe essere un mostro marino, con testa umana barbata, coperta d'un elmo di tipo orientale. Di queste deformazioni mostruose, con strambe mescolanze di membra ani-

malesche e umane, gli artisti romanici si diletтарono, dando però loro sempre un fine rappresentativo prefisso. È questo un altro simbolo della potenza di Dio, « qui ludit in orbe terrarum », e che per dimostrare tale sua potenza creò il mostro Leviathan. L'elemento ittico non poteva mancare di certo a Bari.

5. *Cavaliere in atto di vibrare la lancia*. Ha la faccia rivolta all'indietro, quasi a cercare aiuto: simbolo della poca fiducia, che l'uomo può avere nelle sue sole risorse individuali, lontano da Cristo. È la presunzione, che deve capitolare. Anche Barisano negli scomparti 26, 27 e 31 delle sue porte di bronzo a Trani, al pari che in quelle di Ravello e di Monreale, ha ritratto scene di saettatori.

6. *Leone con criniera e faccia umana*. È l'uomo (faccia umana), che deve essere superiore alla sua parte animalesca. Vedasi il *Macri*, *Hierolexicon*, p. 554, a proposito della faccia umana e del corpo leonino della Sfinge.

Questi due ordini di ornamentazioni antropomorfe, zoomorfe e vegetali, con supremazia assoluta e fondamentale del simbolo eucaristico della vite e dell'uva, s'incontrano nel centro dell'archivolto in una quadriga, con i cavalli — due per parte — in atto di corsa. Sulla quadriga sta ritto un vincitore, che non guida i cavalli, i quali corrono di propria volontà, ma tiene in mano un ramo di palma, segno di vittoria, di trionfo e di gioia (*Garrucci*, I, 183).

Su questa importantissima figura è giocoforza sostare e vedere che cosa significhi. Divido l'esame in tre fasi.

A) La maggior parte degli studiosi vollero vedervi un *basileus* greco, e quindi, come dice il Bertaux (I, 470) « un motif souvent reproduit sur les soieries byzantines ». Ma ove esso fosse soltanto un motivo bizantino di semplice decorazione, che vorrebbe mai significare in mezzo a una sequela di motivi cristiani ben collegati dal sistema simbolico eucaristico? A che prò lo scultore vi avrebbe messo un « re » greco, o bizantino, a centro di tutto uno svariato, complesso e profondo ornato allegorico? Il personaggio ritrattovi ha dunque valore non di storia, ma di simbolo. Alla ricerca di questo simbolo occorre andare.

B) Il Barbier de Montault così scrive: « Comme sculpture de l'époque romane, je n'ai à noter qu'un symbole, exprimé par un personnage trainé sur un char à quatre chevaux et d'une main tenant le soleil et la lune; celui-la est représenté par une face rayonnante et celle-ci par une espèce de torche. La gloire de S. Nicolas s'étend donc au monde entier et sa louange résonne

le jour et la nuit ». Quindi, secondo il chiaro scrittore, questa figura vorrebbe indicare la gloria del Santo di Bari. Anzi alla stessa pagina 2, nota 1, aggiunge: « Ici ce symbole signifierait: — Nous avons le corp de S. Nicolas, nous le garderons toujours ».

Ma poi egli integra il suo pensiero, identificando il simbolo con Dio. « Cette sculpture — egli dice — est encore susceptible d'une autre interprétation. Si le personnage, monté, sur le char, est imité de l'Apollon antique, c'est alors la personnification du jour, ou, si l'on veut, du soleil, puisqu'il tient cet astre à la main. Mais je préfère le jour; et la palme dénoterait le triomphe ». In questo caso il simbolo vorrebbe indicare la commemorazione del giorno felice (« jour hereux ») della venuta di S. Nicola a Bari e di quello non meno memorabile della presa di possesso, che il Santo ne avrebbe compiuta al finire della basilica a lui dedicata. In ogni caso, attraverso la figurazione, si avrebbe il segno di Dio « formans lucem et creans tenebras » (Isaia, XLV, 6,7).

C) Sono persuaso, che, mentre di sotto, nel centro convergente degli stipiti (facce), si scolpì la vittoria del cristiano, che guida « diritto » il plaustro, cioè il carro della sua vita, qui, nel punto più alto di tutto l'assieme scultoreo, si volle raffigurare un soggetto mistico, superiore all'« umano », cioè il trionfo di Cristo. Ma siccome la figurazione di Cristo sul cocchio sarebbe una « parousia » troppo differente da quelle, che in numero grandissimo si ammirano nei mosaici bizantini delle conche absidali delle basiliche cristiane, da Roma a Costantinopoli, da Parenzo a Ravenna, e perciò questa concezione barese esulerebbe da tutte le possibili concezioni trionfali di Gesù finora conosciute, va detto, che vi si volle raffigurare Gesù, al culmine d'una composizione eucaristica a lui dedicata, nella figura d'un'altra persona; perciò io indico senz'altro l'« *ascensione al cielo del profeta Elia* ».

Come narra la S. Scrittura, Elia fu assunto al cielo su un carro di fuoco, mentre stava con il discepolo Eliseo: « cumque pergerent (Elia ed Eliseo) et incedentes sermocinarentur, ecce currus igneus et equi ignei diviserunt utrumque; et ascendit Elias per turbinem in coelum » (IV Reg., II, 11). Ed Eliseo, rimasto come tramortito e addoloratissimo, prese seco il mantello di Elia, ch'era caduto dal cocchio.

Ora qui abbiamo: i quattro cavalli focosi (*ignei*) — la figura dell'uomo in veste succinta, *senza mantello* — quest'uomo è trionfante (*palma*, elemento estetico aggiunto dallo scultore), e non guida i cavalli e il cocchio, *ma è trasportato sicuramente da essi*.

Vi sono dunque tutti i dati, per identificare questa figurazione simbolica nella ascesa del profeta Elia.

Si chiede però, se la figura di Elia abbia potuto essere così nota, da venir presa dallo scultore pugliese come tipo di Cristo in un capolavoro come questo. E si risponde affermativamente, perchè Elia fu una figura conosciutissima, tanto dal lato biblico religioso, quanto dal lato artistico.

Elia, il primo grande profeta d'Israele, di cui abbondano i passi nei libri III e IV dei Re, è colui che assieme a Mosè appare nell'atto importantissimo della vita di Gesù, ch'è la trasfigurazione sul monte Tabor (Matth., I, 13; Luc., IX, 28-36; Marco, IX, 1-3). Ma tanto per bocca dei profeti (Malachia, IV, 5-6), quanto per bocca di Cristo (Marco, IX, 11), Elia tornerà in terra alla fine del mondo per il giudizio finale. « Ed egli (Gesù) rispose loro: Elia deve venire prima a stabilire ogni cosa, come sta scritto del figlio dell'uomo, che avrà da patire molto ed essere disprezzato ». S. Ireneo scrive, che l'ascensione di Elia in carne mortale profetizza l'ascensione della nostra carne fatta immortale. S. Isidoro afferma, che « Elias Christum demonstrat ». S. Giovanni Cristostomo nota che il Battista fu il precursore della prima venuta di Cristo, ed Elia sarà il precursore della seconda.

Questo religiosamente e teologicamente. Etnologicamente poi la figura del profeta tesbite Elia (Eliyyaah - Iahvè è Dio) fu oggetto di numerose notissime leggende ebraiche, cristiane e musulmane (vedasi « Ilyas » nel Corano, VI, 85; XXXVII, 123-130), così che il Carmelo, ove il profeta operò (Ecclesiastico, XLVIII, 1-13), fu, com'è, venerato da tutte e tre queste religioni.

Artisticamente infine va notato, che Elia fu *un simbolo vivente di Cristo* (Garrucci, I, 342-343). Anzi in merito alle figure di Elia e di Enoch, Adolfo Venturi (1) nota, che « le immagini dei due profeti, elevati al cielo, testimoniano, come la comunione intima e assoluta con Dio sottragga l'uomo dal regno della morte ». Ma non può darsi comunione maggiormente immedesimata fra uomo e Dio, che nell'Eucaristia; di cui tutto il portale maggiore nicolaiano è un'esaltazione.

Perciò io affermo, che lo scultore pugliese volle rappresentare nella figurazione in esame il trasporto di Elia in cielo, magnificando al contempo, una volta ancora, la potenza di Dio, la imperscrutabile « dynamis » divina.

(1) *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, Hoepli, 1904, vol. III, p. 164.

Si aggiunga poi, che in tal maniera lo scultore, o volente, o inconsapevole, rese omaggio anche al nome del grande e indimenticato abate e arcivescovo Elia, fondatore della basilica di S. Nicola, sulla cui tomba uno degli esametri latini laudativi lo dice

vitae more piaae sancto similandus Heliae.

L'intradosso dell'archivolto, al pari dell'arco interno degli stipiti, è ornato di lacunari in numero di 15, sette per parte e uno centrale al sommo del vòlto, di ottima fattura, e anch'essi di tipo romano.

A questo, ch'è il « poema eucaristico » in pieno trionfale sviluppo, gli artisti han voluto dare un'incorniciatura di rara bellezza, con motivi di cassette e di avori bizantini, brillanti di riflessi quasi metallici, che nulla perdettero nel volgere di tanti secoli. Vi è in essi una sicurezza di abilissima esecuzione, che veramente fa ricorrere con il pensiero al già ricordato grande nome del tranese Barisano, autore delle porte di bronzo della Cattedrale di Trani (1175 circa), di Monreale e di Ravello. Sono rosette che stanno benissimo in qualunque più leggiadra mètope dorica.

La cornice del frontone triangolare (alto m. 2,68) che vedemmo culminare nella Sfinge terminale (suggerita — dice il Bertaux — da qualche ceramica apula), è avvicendata da nodi simbolici (*umbones*, come borchie di scudi circolari convessi romani) e da protomi leonine di grande effetto estetico entro la loro viva continuità decorativa.

VII

• Considerazioni conclusive

Il portale maggiore di S. Nicola si presta a parecchie considerazioni sugli scultori pugliesi, che lo idearono e lo eseguirono, facendolo uno dei maggiori capolavori dell'arte romanica. Si vede subito, ch'erano gente, la quale curava l'architettura e la plastica decorativa prima nel proprio pensiero e poi traduceva le linee di entrambe nel marmo, spesso senza bisogno di disegno, ma direttamente dal cervello, che ne aveva ritenuto l'impressione, meglio che una pergamena da disegnare.

Ma più si studiano questi artisti, e più si rimane sorpresi dalla

forza del loro simbolismo profondo. Mi sembrò spesso di ravvisare nella loro opera ciò che il giapponese Tamura afferma dell'arte di comporre i giardini presso i suoi conterranei. Come il pittore di paesaggio, così l'artista creatore di giardini in Giappone, non ritrae oggettivamente le forme, ma le elabora nel suo animo e le riproduce con una robusta impronta di soggettività, sotto l'azione d'una tendenza finemente estetizzante. « Da ciò — dice la chiara orientalista Giuliana Stramiglioli — un simbolismo e un convenzionalismo, che, mentre da una parte creano aspetti strani e lontani dalla realtà, da un altro lato rendono ben difficile per chi è estraneo a questo ambiente spirituale, di comprendere l'interna essenza dell'arte del giardino (1).

È avvenuto propriamente così con questi plastici pugliesi, con la differenza ch'essi hanno saputo armonizzare nel loro intimo irrealtà e realtà. La realtà storica della transustanziazione, con la reale presenza di Cristo sotto le due specie eucaristiche, offerte ai mosaicisti bizantini e agli scultori romanici materia di elettissimi simboli e di non meno elette allegorie decorative. Ma per comprenderne il linguaggio, occorre, quasi direi, « iniziarsi ». Il che spiega perchè i critici d'arte, venendo ai dettagli, non abbiano saputo o voluto afferrare l'intero significato di queste profonde allegorie.

Con tali criteri, applicati peritamente alla decorazione chieastica, il portale maggiore di S. Nicola a Bari è anche una delle migliori prove di quella che fu detta « scultura dogmatica ». Nello stesso tempo è pure un modello di « scultura didascalica », dove l'iconografia, ricca di effetti realistici, e il simbolo molto espressivo, frazionato logicamente in sceneggiature tolte dalla vita vera, insegnano e ammoniscono seriamente.

Dal lato tecnico poi vi sono certi punti, che vanno necessariamente rilevati.

1. Nel portale nicolaiano la scultura romanica apparisce davvero signora di sè e non ancella dell'architettura. Pur in mezzo ai vari influssi bizantini e musulmani (arabo-siculi), e ai vari riflessi aquitanici, pronunciatisi in Lombardia e in Puglia simultaneamente, come nota il Toesca, influssi, riflessi e motivi, che gli scultori romanici in genere, e i pugliesi in particolare seppero assimilare genialmente, si vede un lavoro in piena libertà con piena indipendenza e con originalità evidente. Il simbolo poi non sostituisce nè

(1) In *Asiatica*, Roma, a. II, luglio-agosto 1936, p. 181.

soppianta la figura umana, anche là dove sembrerebbe che l'elemento zoologico o vegetale abbia il sopravvento. Anzi questi due elementi, il zoomorfico e il vegetale, si avvicinano in chiara armonia con la figura umana, la completano, la illustrano, la servono con l'invenzione di veri e propri quadretti di genere, che tanto più dilettevolmente fungono da personificazioni di virtù e di vizi, le prime da seguire, i secondi da evitare. Qui anzi sta il nocciolo del carattere teologico-didascalico delle figurazioni.

2. Nella scultura romanica a S. Nicola di Bari si avvera quanto scrive in generale il Mottini (1) sul conto di tale magnifica arte: « con le sue allegorie e le sue tendenze al realismo (*essa*) integra e rende più concreta per noi la ricostruzione della vita di quei tempi, quale ci risulta dalle fonti letterarie e dai documenti storici ». Nel caso di Bari, quanto viene dalle notizie del Codice Diplomatico Barese, opera colossale e stupenda del prof. Francesco Nitti di Vito, potrà avere pure un commento nell'arte stessa dei secoli XI-XIII, raggiungendo noi in questo riguardo risultati importanti, con uno studio comparativo giudizioso e paziente. È in questa rispondenza fra arte locale e storia locale una ragione in più per la originalità della scultura romanico-pugliese, già prima rilevata (2).

3. V'è poi la totale emancipazione dalle decorazioni geometriche e v'è introdotta invece la libera invenzione del mondo animale e vegetale, anche attraverso la fantastica commistione di figure umane e bestiarie, sempre con profondo significato allegorico, di scopo etico e religioso. Perciò v'è assunta quella funzione già accennata d'indole educativa e didascalica, che nell'arte paleocristiana era esercitata dalla pittura. Niente più labirinto di linee, ma svariaticissima animazione di fiori, di fronde, di uccelletti, di animali mammiferi e marini, con elementi presi dai Greci, dai Romani, dai Vetero-Cristiani, dai Bizantini, dai Musulmani, ma sempre con originalità di elaborazione e con una precisa tendenza verso un fine ideale, centro del quale doveva essere la Vite-Gesù.

4. La tecnica delle figure, specialmente nell'archivolto, è quella dello *schacciato*, o *a stiacciato*, processo di rilievo attenuato, con figure di pochissima sporgenza, che dopo la scuola romanica doveva

(1) *Storia dell'arte italiana*, ed. Mondadori, Milano, 1933, p. 86.

(2) E per la quale G. B. NITTO DE ROSSI scrisse a suo tempo il lavoro intitolato *Una risposta a E. Bertaux intorno alla pretesa influenza dell'arte francese in Puglia ai tempi di Federico II* (in *Napoli Nobilissima*, vol. VII, fasc. IX).

essere ripresa in pieno Rinascimento da Donatello, specialmente a Padova. Anche l'arte musulmana ebbe la tendenza ad appiattire, oltre che a stilizzare il rilievo, ed influì senza dubbio sulla scultura romanica. Ma da questo metodo provennero quadretti di particolare bellezza tecnica, oltre che di precisione figurativa, così che ammirando le singole ideazioni dell'archivolto, si è tentati di chiamare « benedicta » la mano dello scultore, come dopo pochi lustri chiamava « benedicta » la propria mano lo scultore Alfano de Termoli nei suoi capitelli della Cattedrale di Bari.

La basilica dunque di S. Nicola di Bari assume un suo fascino particolare, ove se ne considerino le decorazioni romaniche nell'ambito teologico del simbolismo eucaristico, specialissimamente nel suo mirabile portale maggiore. Anzi per questo lato essa va accostata ai grandi monumenti eucaristici di Roma e di Ravenna. All'imponenza dell'architettura s'è congiunta armoniosamente una intellettualissima estetica di scultura, ch'era la veste decorativa più simpatica e squisita, onde poteva agghindarsi — mi si passi il verbo — la solenne entrata di questo colosso romanico-pugliese.

E poichè noi insistiamo — e con piena ragione — sul carattere *pugliese* della basilica nicolaiana, accostandoci al Bertaux, il quale, pur avendo esagerato le derivazioni francesi, aveva tuttavia dichiarato il capolavoro barese « opera tutta pugliese per i suoi dettagli », e lo facciamo anche se onestamente — come si vide in queste pagine — non chiudiamo gli occhi davanti alle già ricordate reminiscenze arabe e ai già accennati influssi bizantini, saggiamente e originalmente adoperati gli uni e non meno originalmente assimilate le altre (1), si deve sentire una gioia più intima e una riconoscenza più profonda per gli scultori, perchè « pugliesi ».

Nè questo è orgoglio di campanile, giacchè questi scultori pugliesi, con il loro fine « eucaristico », hanno compiuto per i secoli un'opera, nella quale — come per i mosaici di Ravenna disse il Loreta — si deve ravvisare luminosa, oltre alla triplice importanza artistica, storica e archeologica, anche quella religiosa, mirabilmente concordata con l'arte e con la storia, entro un nimbo di simbolismo sano e sagace, che rende il monumento del portale maggiore qui descritto orgoglio di tutto il mondo cristiano.

FRANCESCO BABUDRI

(1) Non si accettano però le idee del carattere normanno espresse a suo tempo dal HULLARD-BRÉHOLLE, *Récherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie Méridionale*, publiées par les soins de M. le Duc de Luynes, Paris, 1844.