

G. JEREMIAS, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom unter Verwendung neuer Aufnahmen von F. X. Bartl* [= *Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom*, 7. Heft], Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1980, 166 pp., con 80 tavv. f. t. in b. n.

Si sa ormai, per lunga esperienza, che i monumenti più noti e ritenuti erroneamente i più studiati sono quelli che, ad un riesame puntuale, hanno da dire sempre del nuovo sulla loro identità storica. La porta lignea di S. Sabina ne offre appunto un altro esempio eloquente. L'occasione di un rilevamento fotografico *ex novo* ad opera di F. X. Bartl — con risultati eccellenti come ognuno avrà modo di constatare, specie per i dettagli delle scene figurate — ha dato avvio all'indagine della J., necessaria per diverse ragioni e certamente fruttuosa di risultati.

Lo studio di manufatti lignei è di per sé difficile: il legno, come si sa, è soggetto a facile deperimento per cause molteplici che sono quotidianamente sotto gli occhi di tutti; ciò ha determinato la perdita di un numero sicuramente cospicuo di manufatti simili ed ha per conseguenza creato un vuoto sul piano della ricerca comparativa. Si spiegano dunque facilmente le oscillazioni in ambito storiografico nella valutazione e datazione della porta della basilica dell'Aventino, come pure una certa discontinuità nell'interesse prestato dagli studiosi. L'ultima monografia sull'argomento è vecchia di quasi 80 anni e nel frattempo si sono avuti numerosi contributi su singole rappresentazioni (notevole l'incremento della bibliografia nel volume della J. rispetto a quella del Darsy di venti anni prima), ma nessun reale progresso nella conoscenza dell'opera.

La vasta notorietà dei battenti lignei di S. Sabina si deve ai 28 pannelli con figurazioni a intaglio applicati su ciascuna delle facce. Oggi complessivamente ne restano 18 sulla faccia esterna e 19 sull'interna: i primi ornati con rappresentazioni a soggetto sacro, gli altri a decorazione aniconica in cui si combinano immagini fitomorfe con schemi astratti. L'analisi iconologica e storico-artistica ha costituito da sempre l'unico mezzo per dare risposta ai due problemi di fondo che incombono sulla porta: 1. datazione del manufatto (posteriore alla costruzione della basilica? o da collocare nell'ambito del progetto voluto, secon-

do l'iscrizione musiva, dal presbitero Pietro d'Illiria al tempo di papa Celestino?); 2. luogo di fattura, artefice o artefici, modelli iconografici.

Ai due problemi lo studio della J. risponde in maniera esauriente e con proposte a mio avviso sostanzialmente persuasive. Nonostante la lunga sosta che ha dovuto subire la pubblicazione — nata come dissertazione sotto la guida del Dinkler e pronta per la stampa nel 1974, epoca cui si attiene l'apparato bibliografico —, i pregi del lavoro e la validità dei risultati raggiunti restano integri, e il lettore potrà facilmente avviare con una breve ricerca alle lacune della bibliografia, alcune già presenti nella redazione originaria. Il volume si articola in parti o capitoli ben definiti. Per introdurre il lettore nel vivo della problematica storica, si traccia nelle prime pagine (pp. 13-19) una rassegna storiografica e si descrivono sommariamente gli ornati dei due battenti della porta. Segue (pp. 20-96) l'analisi dettagliata delle figurazioni pertinenti alle tavolette della faccia esterna, secondo un ordine non riferito all'attuale collocazione ma allo svolgersi del racconto biblico. Si comincia infatti con il gruppo, molto consistente, delle scene definite dalla J. « storico-narrative » (ciclo di Mosè, Elia, Abacuc, Giona per il V.T.; Adorazione dei Magi, Miracoli di Gesù, ciclo della Passione per il N.T.), al quale fa seguito il gruppo di scene c.d. « rappresentative », comprendenti le composizioni di Cristo tra gli apostoli Pietro e Paolo, della supposta Parusia e della presunta *Acclamatio*. I capitoli successivi sono dedicati all'analisi stilistica (p. 79 ss.), all'individuazione del luogo in cui si sarebbero eseguiti i rilievi e alla datazione (p. 105 ss.), nonché al programma della decorazione figurata (p. 108 ss.). In appendice si considerano brevemente le altre cinque porte lignee superstiti: quelle di S. Ambrogio a Milano, di S. Barbara al Cairo Vecchio, di S. Maria nel Monastero di S. Caterina al Sinai, di Der Mar-Aelian presso Qaryatayn (Siria), e della chiesa di El-Adra del monastero egizio al Wadi Natrûm. Concludono il volume un ricco apparato di note, l'elenco delle fonti per le illustrazioni e un indice finale (del tutto insufficiente per i bisogni correnti di chi consulerà il testo).

In breve, secondo la proposta elaborata dalla J., i rilievi della porta vanno attribuiti a due artisti di una stessa bottega, portatori di tradizioni stilistiche differenti: ad uno si assegnano le tre tavolette con il

ciclo di Mosè (nn. 6, 13, 15 della tavola riassuntiva di p. 118), le dieci figurazioni neotestamentarie (nn. 1, 2, 3, 5, 7, 9, 10, 11, 17, 18) e la c.d. scena di Acclamazione (n. 14); all'altro i pannelli con le scene di Elia (n. 16), di Abacuc (n. 12), di Cristo-Pietro-Paolo (n. 4) e la c.d. Parusia (n. 8). Quanto al centro in cui operava la bottega, l'A., dopo aver confutato con buoni argomenti le proposte di collocazione in Oriente e nell'Italia settentrionale, accoglie l'indicazione di Roma e l'attribuzione alla temperie artistica della prima metà del V secolo. Precisa però che, parendo sicuro il riferimento al pontificato di Sisto III, il tempo dell'esecuzione è da restringere agli anni 431-433. Alla base della scelta dei soggetti, ovverossia il criterio che anima il programma decorativo, si coglie un chiaro intento di dimostrare la *concordia Veteris et Novi Testamenti*.

Cosa osservare al lavoro molto stimolante della J.? D'accordo come ho detto sulla sostanza delle proposte, e pur apprezzando in generale le singole schede sia per la ricchezza del materiale comparativo che per la concisione, non sarebbe difficile avanzare riserve o precisazioni su molti punti del ragionamento. Preferisco tuttavia attenermi a considerazioni più generali e, riguardo all'interpretazione delle scene, limitarmi alle ultime tre, essendo queste ricche d'incertezze.

Rileverei innanzi tutto in via generale l'opportunità, lasciata cadere, di effettuare analisi tecniche del materiale ligneo con gli efficaci strumenti oggi a disposizione: si sarebbero forse ricavati dati preziosi di conferma o smentita ai risultati dell'indagine iconologica e stilistica. Da lamentare pure è la nessuna considerazione in cui ancora oggi continuano a rimanere i pannelli a temi vegetali e geometrici; né si può trascurare il fatto che nelle comparazioni che illustrano alcuni cicli il materiale sia presentato con scarso ordine cronologico e perciò stesso non adeguatamente valorizzato. Quanto al problema interpretativo posto dalle tre scene c.d. « rappresentative » (ma perché qualificare così composizioni tanto diverse tra loro?), non serve a nulla dichiararsi d'accordo o non convinto dalle proposte della J., quanto di porgere qualche riflessione complementare. Le tre scene non hanno nulla in comune tra loro: quella ternaria di Cristo-Pietro-Paolo (n. 4) è da qualificare, a mio avviso, come « abiblica » nel senso di composizione non tratta da un episodio del V. o del N. T., e perciò si dirà piuttosto « simbolica », come del resto anche la c.d. Parusia (n. 8). Del tutto soggettiva resta invece la definizione della terza scena (n. 14), perché fino a quando non si saprà individuare una « chiave di lettura » occorrerà prima trovare un accordo su quale direzione — storica?, simbolica? o realistica? — volgere il tentativo di scoprirne il messaggio o il signifi-

ficato. È tuttavia curioso notare come le tre scene presentino una graduazione di difficoltà, proprio nell'ordine in cui si dispongono nel volume della J.

La prima, quella di Cristo-Pietro-Paolo, non ha bisogno di alcuno sforzo per essere compresa; la J. però ne offre una trattazione molto scarna e mostra di non aver conosciuto né il volume di M. SOTOMAYOR, *S. Pedro en la iconografia paleocristiana*, Granada 1962, né qualche mio contributo (cf. in *Studi Petriani*, Roma 1968; in *Studi Paolini*, Roma 1969; in *Archeologia Classica*, XXV-XXVI 1973-1974, p. 718 ss.). Una più attenta riflessione non le avrebbe fatto accogliere, per l'iconografia del Cristo, la singolare idea del Tsuji — meno stramba però dell'idea della perla avanzata dal Delbrück — di vedere nella sinistra un pane con conseguente deduzione di valori simbolici, tutti peraltro senza riscontro nell'arte cristiana anteriore all'epoca sistina della porta di S. Sabina. Oltre tutto non si saprebbe come conciliare un pane con la visione della corte celeste o, meglio, con la solenne celebrazione della regalità divina del Cristo cui tende la composizione. La tecnica d'intaglio del legno, come pure l'allisciamento subito — causa prima della deformazione di qualche dettaglio (si veda ad esempio la mano sinistra di Gesù nelle scene della Guarigione del cieco e del Miracolo di Cana nella tav. 42) — non dovrebbero essere dimenticati quando si avanzano proposte. Oltre che al pane si è pensato a un globo: ipotesi certo meno peregrina della precedente, se, come ha notato la stessa A. (in nota 308 di p. 147), tale attributo fosse documentato in monumenti cristiani così antichi. Non resta allora che abbandonare le identificazioni avventurose e tenersi al concreto: stante la consunzione del legno, oggi appare irriconoscibile quello che in origine doveva sporgere come un cilindro, e cioè un *volumen*, tal quale si conserva meglio nella sinistra di Paolo. Con ciò l'iconografia del Cristo, senza voli di fantasia, si attiene alla norma dell'arte figurativa del tempo.

La stessa causa del deterioramento del legno ha ingannato la J. anche per il gesto compiuto dalle mani di Pietro. A suo avviso infatti l'apostolo terrebbe con ambedue le mani un lembo del pallio, mentre in realtà nell'arte mai un lembo, così ridotto, ma la fascia terminale copre le mani di chi sta per toccare o ricevere alcunché dal Signore. La posizione di Pietro è qui identica a quella di Mosè che riceve la legge (tav. 24), e perciò non mi pare affatto da escludere, come fa la J. (p. 79 e nota 288) che non recasse alcun oggetto: non mi stupirebbe infatti se si trattasse di una *Traditio clavium*, figurazione documentata ora dal sarcofago frammentario di S. Sebastiano (cfr. *Reperitorium der christl. - ant. Sarkophage* a cura di F. W.