

DEICHMANN, I., *Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967, n. 200) e dal mosaico di S. Costanza a Roma.

La seconda scena, c.d. Parusia, costituisce da tempo un caso difficile per gl'iconografi. La J. diligentemente ricorda le proposte finora avanzate e, dopo una minuta analisi, si persuade a riconoscervi appunto una Parusia. A mio parere, la composizione potrebbe essere letta da punti di vista diversi, come a fonti o modelli diversi pare essersi ispirato l'artefice nel comporre un insieme certo fortemente simbolico. Considerate singolarmente, ogni immagine componente la scena troverebbe facilmente riscontri nel repertorio dell'arte figurativa, ma di fatto essa viene poi utilizzata in modo da inserirsi in una composizione con specifico o nuovo significato. Il clipeo del Cristo infatti richiama alla mente la corona trionfale dei sarcofagi di « passione »; e così il Cristo stante si direbbe una replica dell'immagine dell'imperatore e legislatore divino sui sarcofagi della seconda metà del IV secolo: mancherebbe insomma la mano dell'Eterno per essere dinanzi a una Coronazione o Epifania del Logos, cui farebbero da testimoni i quattro Evangelisti. A questa visione di Chiesa trionfante si volge nel settore inferiore la Chiesa degli Apostoli e dei martiri, esaltata nell'unità delle due *ecclesiae* e nella partecipazione cosmica espressa dalle stelle, dal sole e dalla luna splendenti sotto la volta celeste. La J. si chiede dove e quando è da ritenere elaborata per la prima volta questa composizione; e risponde con la solita ipotesi dell'abside di una basilica. A mio parere, non basta. Non si può più infatti trascurare l'apporto della capacità creativa che ormai si documenta espressa in botteghe in cui si lavorarono prodotti di grande mole (scultura funeraria e architettonica) e oggetti minuti di materiale pregiato o comune; né più giova tornare al consueto riscontro con la decorazione absidale di S. Apollinare in Classe a Ravenna dopo la scoperta della sinopia sottostante il mosaico del sec. VI. In definitiva occorre ammettere che la figurazione di S. Sabina resta per ora un *unicum* quanto a elaborazione di elementi desunti dal repertorio di tradizione, combinati in un contesto originale, di cui non percepiamo appieno il significato perché non si riesce in questo caso a cogliere una « chiave di lettura » comune ad altri contesti figurativi.

L'ultima composizione, la c.d. Acclamazione (n. 14 e tavv. 70-73), è in realtà innanzitutto un rompicapo ermeneutico. Scena ispirata ad episodio biblico o rappresentazione simbolica? e se simbolica, allegoria dell'impero romano-cristiano o figurazione storica connessa con la fondazione della basilica? Gli argomenti della discussione sono ricordati dalla J. e non è qui il luogo per ricominciare da capo; desidero tuttavia fare alcune considerazioni.

1) Prendere per autentiche le architetture che fanno da sfondo ai personaggi e ragionare sull'esistenza di chiese a due torri in Occidente — dove non sono documentate e sarebbero oltre tutto anteriori a quelle siriane — significa solo perdere tempo. Lo stesso inutile tentativo si è voluto fare per le grandiose architetture che inquadrano la rappresentazione aulica nel catino absidale della basilica di S. Prudenziana a Roma. Al contrario, a me pare interessante un dettaglio finora non evidenziato: gli edifici, quasi sempre di tipo templare, hanno ora finestre, ora ne sono privi. Casuale o intenzionale questo dettaglio? A mio avviso, se nella Guarigione del cieco (n. 5, tav. 44), l'edicola — simile a quella della scena di Lazzaro — si presenta senza finestre, ciò si deve all'equazione morte=cecità, da cui appunto è tratto il miracolato. Lo stesso simbolismo si applica nella Crocifissione (n. 1, tav. 52): dietro il buon ladrone compare nel timpano una finestra, mentre nessun apertura si nota dietro l'altro condannato; così nella scena dell'Angelo che parla alle pie Donne (n. 2, tav. 53), il S. Sepolcro appare finestrato perché in virtù della risurrezione esso è diventato una grotta piena di luce (cf. E. TESTA, *Le « grotte dei misteri » giudeo-cristiane*, in *Studii Biblici Franciscani Liber Annuus*, XIV, 1963-64, p. 69 ss.). Si comprende allora il significato della presenza di finestre nelle torri a lato della croce nella c.d. Acclamazione, essendo esse di fatto simbolicamente equivalenti agli angeli che fanno ala al trono divino nelle rappresentazioni della *Maiestas Domini*. E un angelo, epifania divina, si premura di accogliere il clamidato.

2) L'identificazione del personaggio accanto all'angelo costituisce l'enigma più grave nella decorazione della porta. L'idea del Klauser, ripresa ora dalla J., di riconoscervi il fondatore della basilica, ossia Pietro d'Iliria, mi pare francamente suggestiva, ma come accettare l'eventualità che si sia voluto rappresentare un ecclesiastico in clamide? L'A. si sforza in ogni modo di rendere plausibile questo controsenso, ma si rende conto della fragilità delle sue argomentazioni e alla fine è costretta a sperare in una conferma da parte di nuove scoperte. L'interrogativo dunque rimane.

3) I sei acclamanti il clamidato si distribuiscono in due registri: tre togati sopra e tre paenulati sotto. Per i togati, poiché sull'abito compare in basso un solco trasversale, la J. parla di doppia tunica. Ma che senso avrebbe nel contesto un dettaglio del genere da parte dell'artefice? Il solco certo esiste e non pare accidentale: forse è preferibile pensare a un'incisione con valore di clavo trasverso, voluto dall'artefice per interrompere il rigido verticalismo delle pieghe della

tunica, ottenendo così un contrappunto ottico alla linea di divisione dei due registri. Più funzionale, ma non diverso, mi sembra il solco tra pallio e tunica che si nota in altre immagini (per es. nelle tavv. 22, 35, 43, 49); ma, del resto, anche due dei paenulati mostrano un *sinus* nella tunica all'altezza del ginocchio sinistro, con effetto di alleggerimento delle scanalature verticali.

Un'ultima considerazione. Nonostante i buoni risultati dello studio della J., rimane irrisolto un interrogativo di fondo: considerando l'ordine di collocazione delle tavolette sui battenti — ordine a quanto pare estraneo a una disposizione logica o di « racconto » —, si ripropone infatti il dubbio già avanzato dal Delbrück, secondo il quale la porta non era forse in origine destinata alla basilica di S. Sabina. Il fatto è che, dando corpo al dubbio, si chiude un problema per aprirne un altro e cioè qual era la destinazione primitiva. Un'altra ipotesi senza via di uscita, per lo stato lacunoso delle nostre conoscenze, sarebbe quella di connettere la scelta degli episodi figurati con le pericopi durante l'anno liturgico. Conviene rassegnarsi all'inesplicabile. A conclusione del suo lavoro la J. tiene

ad evidenziare l'unità concettuale che presiede all'insieme dei temi rappresentati: centro della decorazione il Cristo, storia della sua Chiesa nella c.d. Acclamazione, termine finale nella c.d. Parusia intesa come glorificazione del Signore dell'universo. Una siffatta unità dal punto di vista ecclesiologico e cristologico s'intuisce senza alcun dubbio, ma con gli enigmi ancora da risolvere della c.d. Acclamazione e c.d. Parusia si potrebbero avere sorprese da ulteriori ricerche o da scoperte di monumenti. Di fatto resta ancora indeterminato il committente e di conseguenza anche il criterio di scelta delle rappresentazioni. Per ora sembra certo che preminente interesse nell'artefice sia stato l'intento decorativo con le leggi che lo governano, ma si colgono anche un certo gusto per il soggetto di maggiore attualità e una compiacenza per il contesto fortemente simbolico. Forse meglio che in altri dati antiquari, in ciò si evidenzia l'impronta dell'epoca, si manifesta cioè la dimensione della cultura artistica e della speculazione teologica che caratterizzarono gli anni di pontificato di Sisto III e di Leone Magno.

P. TESTINI