

SARCOFAGO CRISTIANO RINVENUTO A FIRENZE NEL GRETO DELL'ARNO

NEL pomeriggio del 30 agosto di quest'anno alcuni renaioi, lavorando sul greto dell'Arno a Firenze poco lungi dal Ponte della Vittoria verso il Lungarno del Pignone, trovavano, alla profondità di circa due metri, capovolta, la cassa di un sarcofago in marmo, la cui faccia è riprodotta nella figura allegata. È essa lunga m. 2,15, alta e larga m. 0,80, con decorazione in rilievo solamente sulla faccia anteriore; tale decorazione è notevolmente corrosa alla superficie, in causa del lungo uso del sarcofago per abbeveratoio: infatti sulla sua parete posteriore in fondo verso l'angolo destro un tratto di marmo è stato segato, a modo di tampone, per servire al rinnovamento dell'acqua. Tale tampone è conservato tuttora e perfettamente aderente alla parete. Anche verso lo spigolo opposto sulla parete posteriore verso l'esterno v'è un'intaccatura rettangolare, che sembra indichi l'inizio di una perforatura simile all'altra, poi lasciata interrotta.

In successive indagini è stato recuperato anche un angolo di cassone di un secondo sarcofago, ornato sulla faccia anteriore di semplici strigilature, trovato nei pressi dell'altro ma qualche settimana prima, e venduto a un antiquario proprio il giorno innanzi a quello della scoperta del cassone intero.

La faccia di questo reca tre scene distinte. La più importante, e nel medesimo tempo la più rara, è quella centrale: nel mezzo è Cristo, imberbe, di prospetto, nel consueto atteggiamento della predica agli Apostoli, con un rotolo nella sinistra aperto presso al grembo, e il braccio destro alzato nel gesto oratorio, braccio mancante dal gomito in su, e di cui si vede solo in alto l'attacco della mano al fondo; i piedi divaricati sono posati su un suppedaneo. Ai lati sono sei personaggi in abito sacro identico a quello di Cristo, due ritti in piedi, due reclinati verso lui, che si coprono il volto e si asciugano le lacrime con la lacinia del pallio, e gli ultimi due, imberbi e di proporzioni assai minori, inginocchiati ai suoi piedi.

Fino a poco fa si conosceva un altro solo esemplare di questa medesima scena, sulla faccia di un sarcofago di Arles,¹⁾ che per lungo tempo ha messo a prova la sagacità degli interpretatori. Il primo pubblicatore, E. Le Blant, ha creduto di riconoscervi un'unica rappresentazione, in tutta l'arte cristiana, di un soggetto invece assai comune nei testi, cioè i cristiani piangenti nella preghiera, o forse dei superstiti chiedenti la misericordia di Cristo per il caro che hanno perduto. In questo caso però, os-

serva il Wilpert, rimarrebbero quattro personaggi non spiegati, nè si comprenderebbe la ragione dell'identico vestire di Cristo e dei suoi adoratori. Il Garrucci pensa invece che in questa composizione l'artista avrebbe rappresentato la penitenza pubblica usata nella chiesa primitiva nei suoi tre gradi: la *πρόκλαυσις* (*fletus*), l'*ὑπόπτωσις* (*substratio*), e la *ἕστασις* (*consistentia*), gradi che appunto si vedrebbero distinti nei due personaggi piangenti, nei due genuflessi ai piedi di Cristo, e nei due ritti ai suoi fianchi. Ma anche a questa interpretazione obietta il Wilpert che, prima di tutto, tali tre gradi di penitenza erano praticati dalla Chiesa orientale bensì, ma non dalla Chiesa romana, ed è naturale che manchino di conseguenza nell'arte; inoltre l'atteggiamento dei personaggi non ha niente di dimesso e doloroso, come conviene ai penitenti, quali ci trattengono efficacemente gli antichi scrittori della Chiesa (per esempio TERTULLIANO, *De Pud.*, 13). Il Wilpert infine propone di riconoscere nel nostro episodio l'addio degli Apostoli dopo l'ultima cena; sarebbe illustrato, appunto, il momento in cui gli Apostoli, sentendo vicina la separazione, si addolorano e si gettano ai piedi del Redentore, che proferisce loro le parole di consolazione e di pace: *Amen, amen dico vobis, quia plorabitis et flebitis vos, mundus autem gaudebit; vos autem contristabimini, sed tristitia vestra vertetur in gaudium* (JOAN., 16, 20).

L'interpretazione dei sei Apostoli che può andare per il sarcofago d'Arles, incontra una difficoltà per il nostro, in cui i due personaggi nel primo piano sono imberbi e assai più piccoli degli altri, tanto da sembrare fanciulletti. Alcune osservazioni stilistiche però eliminano anche questa difficoltà. Una parentela assai stretta lega i due sarcofagi finora esaminati; v'è la medesima maniera di trattazione di panni, il medesimo abuso di trapano per l'accentuazione delle pieghe, la medesima trattazione dei capelli e della barba a folti e grossi riccioli.²⁾ Il sarcofago d'Arles ha in comune col nostro anche la scena di destra, su cui tratteremo ora, ma con un numero maggiore di personaggi, di cui alcuni sono intramezzati nello sfondo, con maggiore larghezza di composizione e finezza di esecuzione. Il sarcofago di Firenze si può attribuire dunque senza esitazione alla medesima officina di quello gallico, ma a un esecutore assai più scadente, che in qualche dettaglio può benissimo aver mal interpretato il soggetto da cui copiava, come appunto nel dettaglio dei



FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO: SARCOFAGO CRISTIANO (Fot. Museo Arch., Firenze)

due Apostoli inginocchiati, che anche nell'esemplare di Arles del resto sono di dimensioni un poco inferiori agli altri personaggi.

La possibilità di varianti e di malintesi, comune del resto a tante mal produzioni di questo genere, è dimostrata subito dal terzo sarcofago in cui questa scena ritorna, rinvenuto solo recentemente nella Villa Albani.³⁾ L'episodio è in esso racchiuso in un piccolo riquadro nella metà superiore della facciata, nel rimanente decorata a strigilature. Qui solamente Cristo tiene un volume chiuso con la sinistra, e gli Apostoli sono tutti imberbi. Stilisticamente quest'opera è assai inferiore alle altre; il gruppo è tutto serrato in sé, con tre Apostoli per lato uno sovrapposto all'altro, e digradanti assai notevolmente di grandezza da quelli in piedi a quelli inginocchiati; le pieghe delle vesti sono rozze, inefficaci, la dignità nella posa di Cristo risulta assai minore che negli altri due monumenti, e la mano alzata nel gesto oratorio è sproporzionatamente grande.

A destra dunque, tanto nel sarcofago di Firenze come in quello di Arles, è la scena della risurrezione della figlia di Giairo. Cristo imberbe, a destra nel primo piano, tende la sua mano verso il braccio della fanciulla, che al tocco si solleva sulla lettiga; dietro alla lettiga è un uomo barbato, forse Giairo; gli altri tre personaggi barbati, che fanno gesti di meraviglia, hanno l'aspetto degli Apostoli. Quattro personaggi consimili sono attorno a Cristo anche in un altro sarcofago con la medesima scena, al Laterano,⁴⁾ in cui invece Cristo prende la fanciulla per la mano. Caratteristica in tutte le composizioni del genere è la figura femminile, di dimensioni sempre più piccole delle altre, prostrata a terra ai piedi di Cristo, verisimilmente la madre della defunta. Assai curiosa e inconsueta è invece nel nostro sarcofago la testa imberbe nel secondo piano, dietro all'ultimo

barbato di sinistra, testa che deve appartenere a questa scena, ma che guarda verso l'avvenimento centrale. La testa della donna inginocchiata, parte della testa di Cristo a destra, e tutto il personaggio angolare, sono nel nostro sarcofago scomparsi.

L'episodio di sinistra, cioè i tre giovani ebrei che rifiutano di adorare la statua di Nabucodonosor, sembra essere stato invece abbastanza frequentemente trattato sui sarcofagi cristiani, tanto di Roma quanto delle Gallie: è esso per esempio sul lato sinistro di un celebre sarcofago incastrato in una parete della chiesa di S. Trofimo ad Arles.⁵⁾ Il re, barbato, è seduto su uno sgabello, nel suo ricco *paludamentum*, appoggiato allo scettro con la sinistra, con un diadema d'oro, dalle estremità ricadenti sulla nuca, legato attorno alla testa. Presso a lui è la statua d'oro, fatta a sua somiglianza, che qui si presenta come una sola testa a rilievo su un fondo rettangolare sorgente come da un pilastro; nel sarcofago ora citato d'Arles è invece un busto sorgente da una colonna. A destra sono i tre giovani ebrei, imberbi, con "berretto frigio", in testa, tunica stretta da una grossa cintura alla vita, che esprimono con gesti molto vivaci il loro sdegno verso l'idolo.⁶⁾ Anche in questo episodio le discrete qualità dell'artista, e soprattutto l'ottima composizione del modello, sono dimostrate dalla disposizione armonica dei corpi degli ebrei, in gruppo compatto e in ritmo contrario alla inclinazione del corpo del re, con gesti ancora abbastanza aggraziati e variati. Tutto il sarcofago, in conclusione, malgrado lo stato di deterioramento della superficie, costituisce un documento di arte cristiana del IV secolo assai caratteristico, per la maniera di lavorazione del trapano, per l'atteggiamento delle figure e per la disposizione dei gruppi, assai discreto per le sue qualità artistiche e interessante per le sue rappresentazioni.

Dal punto di vista topografico, il suo ritrovamento assieme al frammento del sarcofago strigliato, nel greto dell'Arno, dove con tutta probabilità sono precipitati entrambi dall'alto in seguito a corrosione delle sponde del fiume, fa pensare all'esistenza di tombe romane e paleocristiane in tale località, subito al di là d'Arno, ai lati della via Pisana che prendeva inizio poco lungi dal luogo della scoperta. D. LEVI

¹⁾ Vedi E. Le BLANT, *Études sur les sarcophages d'Arles*, tav. XVII, pag. 29; Id., *Les larmes de la prière* in *Gazette archéol.*, 1875, pag. 73 e seguenti; GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, V, tav. 316, 3, pag. 33;

G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, I, testo pag. 49 seg., tav. XXXVIII, 3.

²⁾ Il logorio della superficie attenua un poco questo effetto nel sarcofago fiorentino.

³⁾ G. BONAVENTA, *Insigne sarcofago inedito dell'Ipo-geo Albani a S. Sebastiano sull'Appia*, Roma, 1910; WILPERT, *op. cit.*, tav. XL.

⁴⁾ L. SYBEL, *Christliche Antike*, II, pag. 130, fig. 42 (anche questo del IV secolo); sul soggetto v. *ibid.*, I, pag. 225.

⁵⁾ LE BLANT, *Sarcophages d'Arles*, tav. XXVI, 1.

⁶⁾ Per altre rappresentazioni del soggetto cfr. LE BLANT, *Les Sarcophages Chrétiens de la Gaule*, pag. 11 e 51 e tav. XII, 2, pag. 93; v. inoltre su un frammento del Museo di Vienna, WILPERT, *Riv. di Archeologia Cristiana*, VII, estr., pag. 7.

NECROLOGIA

GIULIO FERRARI (1858-1934). - Il prof. Giulio Ferrari che è morto il 3 gennaio di quest'anno soffrendo il male con stoica resistenza, era nato il 31 agosto 1858 da Antonio Ferrari e Marianna Sidoli, a Reggio Emilia: anche negli amici più intimi, la Sua fermezza nelle ultime ore ha lasciato una profonda impressione, perchè sembrava contrastare con quella che era stata la Sua vita d'artista e di studioso, ardente, ma modestissima, prodotto di quei fecondi ambienti provinciali che tanto ingegno vivace e semplice hanno dato e danno ai maggiori centri di vita del nostro Paese.

Se si parla di Lui in queste pagine è appunto per la Sua dedizione completa e cosciente della migliore attività di pensiero e d'azione all'insegnamento artistico e agli studi d'arte ch'egli coltivò anche in pubblicazioni utili e importanti, soprattutto nel campo delle arti decorative. Nominato professore nel R. Istituto di Belle Arti di Modena nel 1891 e incaricato dell'insegnamento del disegno nelle Scuole Normali di Foggia, fu poi, da Piazza Armerina (dove era stato nominato effettivo nel 1897), chiamato a Piacenza nel 1899.

Ma a Roma il Suo nome fu noto solamente da quando, vinto nel 1905 il concorso a Direttore del Museo Artistico Industriale, vi divenne anche insegnante di storia dell'arte e Conservatore del Museo stesso dove andava raccogliendo, tra l'altro, notevolissimi disegni antichi di architettura e scenografia secondo le Sue predilezioni di studioso. Nel 1927 dette le dimissioni per non allontanarsi da Roma, e nel 1928 accettò d'insegnare decorazione pittorica nella R. Scuola Superiore d'Architettura di Roma.

La critica dell'Arte s'è occupata, a suo tempo, delle numerose pubblicazioni da lui fatte, primissima la *Scenografia Italiana* dell'Hoepli (1902). Raccolta in molti punti assai informata e frutto di quello studio personale che il Ferrari metteva in ogni Suo lavoro, disegnando e prendendo ovunque appunti e note.

La *Scenografia Italiana* era indirizzata agli scenografi e fu composta (bisogna rammentarlo) con l'intento di presentare proprio ai pittori di scena le testimonianze del loro glorioso passato. Oggi, con l'attenzione sempre più viva su questo problema della critica la Storia della scenografia richiede altre esigenze e più

vasta preparazione, tuttavia è certo che senza il volume del Ferrari (che ebbe larga fortuna) questi stessi studi non si sarebbero così largamente sviluppati.

Vennero poi gli studi sulle cosiddette «Arti minori». Il legno, il ferro, lo stucco, nell'arte italiana. *L'architettura rusticana in Italia*, i *Pavimenti e terrecotte nell'arte italiana* (1928), la monografia su *Antonio Fontanesi*, e il volume *Piacenza* della collezione «Italia Artistica» diretta da Corrado Ricci. Qualcuno, mentre dovette riconoscere nelle opere di Giulio Ferrari vivissimo entusiasmo di ricercatore e felice intuito nella scelta di molti problemi da trattare, come nella «Storia della scenografia» (quando ben poco da noi si studiavano certi argomenti) non mancò di rilevare, qua e là, una qualche ineguaglianza e, magari, tracce d'incertezza critica nelle pagine dell'autore. Ora la morte, che Egli ha saputo fissare bene in faccia, dopo aver lottato con la Sua salda tempra di lavoratore, non ha guardato tanto per il sottile e se l'è portato via.

Lo rimpiangono soprattutto gli amici e gli scolari: quelli che la sera l'ascoltavano a Capolecase, nel vecchio Istituto artistico industriale dove borghesi o artigiani, ritagliavano dal tempo speso per il Liceo o per l'opificio, quelle ultime ore da offrire all'Arte, con spirito puro. All'Istituto, Giulio Ferrari sapeva essere fervido e umano, anche nella semplicità delle notizie che impartiva, insegnando: si sentiva in lui quella natura modesta, ma ricca d'entusiasmo che sembrava fatta apposta per la più gran parte degli allievi che lo seguivano. Come disegnatore di prospettive, scenografo e illustratore, egli volutamente restava in un'operosa corrente tradizionalista, nella quale lo rafforzavano i Suoi studi e l'amicizia con illustri studiosi d'arte antica e del Rinascimento.

L'ultimo Suo pensiero fu d'invitare a chi l'aveva incoraggiato nell'arte e negli studi, e l'aveva avuto silenzioso ammiratore e collaboratore alcuni disegni ch'egli chiamava, sorridendone nella malattia, «Capricci scenografici» tratti da acquerelli dei Fori Imperiali che andava facendo prima d'ammalarsi.

Così, pagando ancora una volta il Suo piccolo, ma fervido tributo all'arte dell'illusione pittorica (che è la Scenografia) Giulio Ferrari è serenamente morto.

VALERIO MARIANI