

Due tavolette di Scuola romana nel Museo Nazionale di Palermo

Io non conosco nella Storia dell'Arte Italiana periodo più suggestivo di quello compreso tra il mille e il mille e trecento.

Non parla di Giotto, ma l'arte che lo precede e lo prepara per un lavoro assiduo, solitario ostinato, che per tre secoli dura, in esempi mosaici e « madonari »; non la prima, neppure ancora, ma l'inesauribile travaglio che Clemente la gennaia ed inverte i piatti, in rotto la zavorra monobijah invernale.

In questo periodo il vecchio esaurito mondo dell'arte bizantina, popolato di Cristi severi e cruciati, di sonnolenti profeti, di Maria senza pietà, di Damiglioni senza sorriso, si rigira a nuova vita: scendono i Santi e le Vergini dalle tribune dorate, lasciano le dalmatiche grevi e vanno su, campi a conoscere il sorriso ed il pianto. L'anno liturgico, riacciuffato dalle vecchie figure bizantine, diventa canto di bocca fresca nella chiarezza mattinale. E tutta l'arte si rinnova: la linea rigida, evocatrice di prescritte irregole, si piega a cogliere il gesto della vita, per tradurlo in segno tangibile ed eterno; il colore, fastoso apparato di trascorsa doveria leggero dall'uso, si addolcisce nei toni dei cieli e dei prati. Nei secolari lavori, alcuni novi rappresentano le pause di conquista.

Jacopo Turati, Filippo Busutti, Pietro Cavallini, Cimabue; ma esuri restano i nomi che seguono il cammino tra l'uno e l'altro, insignificante resta la produzione di questi « madonari », per la quale la parola « bizantina », pronunciata con quel celato disprezzo, è condanna di oblio. Ed invece a volte, queste tavolette anomime, smarrite nella quiete ombrosa d'una chiesa, dicono anch'esse la parola rivelatrice del nuovo linguaggio pittorico: una linea che s'incurva con velocità inattesa, un sorriso che arcua una bocca, un ricciolo che trema, un Gheriello che lascia il damasco e si veste di voli, un giglio che nerisce tra l'Angolo e Maria, un nulla, e la tavoletta si trasfigura come in un gesto, in una parola, in un silenzio un'aura si illumina di inattesa bellezza.

Il Museo Nazionale di Palermo possiede un discreto numero di tavolette bizantine ripetizione di consueti schemi e di vecchie forme.

Ma, fra queste, due tavolette centinate a tempera — e ringrazio Ettore Gabriei di avermene percesso lo studio — che rappresentano l'uno « La Resurrezione di Lazzaro » Patera « La Morte di Cristo e la Liberazione dei Santi Padri » (n. 400 e n. 402) suscitano particolare interesse.

Nella prima, dinanzi al sepolcro di Lazzaro, al quale un servo ha già tolto il coperto mentre un altro sta per disegnare le fasce di cui il cadavere è avvolto, Cristo prende in mano nel solenne gesto del comando divino. La turba a sinistra dell'edicola guarda maravigliata. Marta si prosterna ai piedi del Salvatore. Maria in ginocchio si volge al fratello. Lazzaro ha aperto gli occhi, il miracolo sta per compiersi.

Tutti gli elementi di tale narrazione, fiancano il vivace realismo del servio, che porta sulla bocca un lembo di veste, a indicare il puzzle che dal cadavere esala, ambo uno già da un secolo secolo fissati in una delle miniature del Codice purpureo di Rossano, e si ripetono, fino al trecento secolo, dal sarcofago del Museo di Ravenna a una tavoletta della Galleria dell'Accademia di Firenze, a un messo del Duomo di Monreale.

Nuova è però la vita che anima le consuete persone del sacro dramma. Nobilissima la figura di Cristo ampia, potente, plastica, intensa di vita nello sguardo magnetico, sotto l'alta fronte dominatrice — grandioso preludio, a forme grottesche — come il miracolo col semplice gesto della mano protesa; il primo della turba alza il viso con dubbiosa curiosità; la testa di Lazzaro, libera dal sudario, si erge consumata dalla morte, ma viva nello sguardo fisso al Redentore. Insolita vita anima i personaggi, insolita dolcezza attempera i colori di rosa e di azzurro.

E un elemento è caratteristico, il sarcofago di Lazzaro. Al sepolcro scavato nella collina, dove, secondo la narrazione di San Giovanni, era seppellito Lazzaro — fedelmente rappresentato dal miniatuристo dell'Evangelario di Rossano — veniva sostituito, massime nelle rappresentazioni plastiche, protocolla su alta gradinata con impanno sorretto da colonnine. Il pittore delle nostre tavolette è stato originale: l'edicola sviluppò in ampia costruzione architettonica ed aggiunse all'edicola un altro elemento rappresentativo, rarissimo — un esempio si trova nel rapporto laterale di un altare dipinto nel Museo dell'Opera di Firenze — il sarcofago. Ed è un sarcofago romano a strigilatura e a maschera centrale.

Nell'altra tavoletta rappresentante la morte di Cristo e la liberazione dei Santi Padri meno sa liberarsi dal giogo bizantino e l'artista, che adorna d'oro le vesti ed imprigiona in duri contorni il volto di Cristo, copia su omico modello le teste dei Santi Padri. Ma anche in questa appare improvvisamente dimentico del consueto esemplare, nella figura di Cristo che si stanchia a liberare le anime dal Limbo, sollevando con forza Adamo, esortandolo con il gesto ammatore della mano protesa mentre calpesta il diavolo, non più informe noscituratio come nel Duomo di Torcello, ma umana malvagia creatura.

Le due tavolette ci mostrano dunque un artista ambito fra le antiche e le nuove forme, in originale ricerca di innovazioni, ispirandosi anche a classici modelli. Ma l'ambiente in cui nel secolo XII si muoveva, e presto si compiva, quel movimento rivoluzionario, che agli schemi iconografici bizantini, sostituiva la libertà creativa, pur

trovando ispirazione e classiche forme, era Roma. La scuola romana giù il ponte tra l'estrema riva di Bisanzio e la Basilica di Assisi. A questa gloriosa scuola, in cui si educò il classico genio di Pietro Cavallini, appartengono le nostre tavolette, erroneamente attribuite alla scuola siciliana del secolo XII.

Fino a quando infatti nuovi elementi di valutazione non siano scoperti, è difficile parlare di una scuola siciliana indipendente dell'arte bizantina del XII o XIII. Bisogna scendere al secolo XIV e financo al secolo XV perché sia possibile parlare d'una scuola siciliana, né di questo ritardo ci si può meravigliare. Le pitture bizantine del secolo VIII, scoperte da Paolo Orsi nell'oratorio troglodito di Santa Lucia in Siracusa, esempio di Pittura bizantina anteriore alla dominazione araba, hanno offerto testimonianza della diffusione dell'arte di Bisanzio in Sicilia, nel periodo della dominazione bizantina. Ritorna ad imperare la stessa arte sono Re normanni, ed è proprio nella Sicilia che l'esaurita arte bizantina rivisse il suo antico magico splendore, nella cattedrale di Cefalù, di S. Maria dell'Annunziata e di Monreale tutte d'oro e di marmo venate.

Se tenace era stato il dominio di queste forme artistiche, difficile doveva essere la liberazione e, d'altra parte, se esse dominava in Sicilia fino al secolo XIV, non possiamo attribuire alla scuola siciliana del secolo XII le nostre tavolette, le quali restano invece preziosi e rari saggi di quell'arte di transizione, che dagli ultimi grandiosi mostri bizantini di Sicilia porta alle umane e divine figurazioni della cappella dell'Arene a Padova.

Maria Accascina

Sovranità

Da un quarto di secolo a questa parte — mi limito a quella di cui ho memoria personale — non ricordo un solo processo penale, la cui sentenza abbia completamente pacificato e perfezionato quello che si suppone, il crimine abbia squilibrio e capovolto. Il che serve, per lo meno, a dimostrare che la legge, nella piena regolarità delle sue sanzioni, nell'applicazione rigorosa delle sue norme non riesce a mettere un solo degli orientamenti del cuore umano.

Nell'ambiente fiammeggiante di cento passioni nella stanza risacea di cento delitti, nell'esplosione intensa di cento sentimenti mai ricordo che la parola del magistrato togato o dei giudici cittadini abbia completamente soddisfatto non soltanto quella che si chiama l'oggettiva pubblica, e dovrebbe essere la media riguardante del giudizio di ciascuno, ma neppure le singole persuasioni e i singoli desideri intorno alla soluzione di quelle tremende crisi dello spirito, che portano al delitto.

Quella forma di giudizio sintetico e definitivo che si chiama il verdetto, pur movendo da alcune documentazioni e argomentazioni che sono in parte accettate, non risparmia un'altra importantissima situazione degli uomini, non riporta neppure un formidabile bilancio, che istintivamente ciascuno di cui ha posto in se stesso e si chiama: il bilancio del cuore.

Il verdetto non può tenerne conto, se non attraverso determinazioni e movimenti, che non incontrano le simpatie del pubblico, falso diffidente e ironico, quando vede affermarsi l'incoeribile diritto dell'anima tra le inverosimili tabelline del vizio di mente.

Vizio di mente. O chi potrà nella fluctuante marea dei motivi fisici e spirituali, asserire dove la potenza delle forze coercitive e inhibitorie agisca su noi e dove essi ci abbandonino, travagliato ciarpano di osé e di carni, cui nessuna possibilità di luce sorregga e governi?

E chi potrà asserire quando la configurazione di un atto spezzi ogni vincolo volitivo, e quando non ne sia invece la risultante immediata e violenta? Può esser troppo, può esser troppo poco il vizio di mente, per attenuare una colpa o per discriminare una follia?

Il cuore non l'intende. Perché il cuore è sovrano. E di questo sua sovranità fu una norma ben più ferrea e durevole che non questa codificata negli articoli di legge. E non intendendola, esplose in atti di protesta o di consenso, dei quali difficilmente potrebbe rintracciarsi l'origine precisa. E appaiono, questi atti, all'occhio di un osservatore attento, deplorabili gli uni e gli altri, in quanto gli uni e gli altri offendono qualcuno e qualche cosa.

Il senso di opportunità, che mi impedisce di esemplificare non tolga giustezza al mio riferito.

La dove lo spirito è aberrante dal suo meraviglioso sentiero di equilibrio, lo spirto non può esser giudice. Non non abbiamo altro criterio per giudicare? E apriamo largamente la mutevole sensibilità del giudizio e rispettiamola, come quella che fu vestita di forme e di formalità.

L'altra senza forme e senza formalità, avvolta silenziosamente nel mistero dei suoi moti quello che la prima ha sancta; e i spetti, di là dalla voce della legge, le tare che riflettano soltanto l'individuale, una basca del dolore quale sui bambini di Dio e di accusa svergognata su ogni cuore che insorga o subisca.

Ieph