

vice solidorum V Ianue in die, et in nocte solidorum X Ianue. Et si luderent vel ludent in domo alicuius hominis, quod ille cuius erit domus solvat in die solidos X Ianue et in nocte XX, pro quolibet et quolibet vice. Et de predictis quilibet possit esse accusator cum iuramento suo, et nichilominus magistratus Toirani ponere debeant omni anno camparios duos qui suo iuramento accusare debeant omnes ludentes ad tassillos ut superius continetur.

Deo gracias. amen. amen (1).

III.

Frammento dello Statuto di Bardineto.

DE NON VENDENDO TERRAS LIBERAS ET FRANCHAS.

Item statuerunt et ordinaverunt quod aliqua persona de baldeneto aut extranea aut ibi habitans debeat nec possit ordinare relinquere de cetero aliquam possessionem aut piis locis seu personis exemptis franchis a fodro comunis et decimis dominorum dicti loci et hoc intelligatur quod ecclesia aut pius locus seu persona exempta teneat solvere fodrum decimam et alia debita ad que erat obligata dicta possessio et qui contrafecerit solvat pro banno soldos quinque curie totiens quotiens contrafecerint.

LA SUPPELLETILE SACRA NELLE CHIESE MINORI

Continuaz. vedi fasc. XI-XII, anno 1889.

II.

Riassumendo il sin qui detto, fuvvi un tempo in cui tutte le arti nobili erano assoldate al servizio della Chiesa. Questa cattivavasi gli artisti così per la quantità e per l'importanza delle opere che loro allogava, come per gli emolumenti onde ne retribuiva il lavoro. Agli architetti essa porgeva l'occasione e i mezzi di estrinsecare in grandiose e svariate costru-

(1) Arch. e loc. cit.

zioni un concetto più originale del tempio cristiano, informato ai principii e rispondente ai bisogni del nuovo culto. Agli scultori consegnava il marmo e le pietre da convertirsi in capitelli, portali, altari, balaustre, cattedre, pulpiti, battisteri, tabernacoli, arche, zofori, statue e nei tanti altri elementi figurativi e ornamentali della decorazione plastica così esterna come interna del tempio e degli annessi edifizii. Ai mosaicisti e ai pittori affidava le pareti, le vòlte, le travature, le invetriate; commetteva ai tessitori le stoffe degli indumenti e paramenti liturgici: occupava gli orafi nella confezione dei numerosi utensili del culto, e i miniaturisti nella illustrazione dei libri sacri.

Era dunque una falange di artisti che quotidianamente, di generazione in generazione, lavorava agli stipendi e sotto la direzione della Chiesa; la quale sovrintendeva a tutto questo lavoro artistico, regolandone il processo con tale idoneo temperamento che nessuno dei molteplici rami d'arte predominasse a scapito degli altri, guastando l'armonia dell'insieme.

La Chiesa forniva agli artisti suoi dipendenti non soltanto i soggetti dei singoli lavori, ma anche i concetti a cui dovevano ispirarsi nella esecuzione, e quel corredo di nozioni archeologiche e scientifiche circa al soggetto da trattarsi, che, per quanto assai limitate, pur non sarebbe stato possibile in quei tempi procurarsi altrove che nei conventi. Fu allora che vennero fissati i tipi ideali dell'iconografia cristiana, e si andò via via concretando quell'emblematica razionale i cui motivi si sostituirono nel campo dell'arte ai vieti simboli del gentilesimo (1).

(1) Non era in arbitrio dell'artista alterare a capriccio le forme tipiche; al qual proposito il secondo Concilio niceno (actio VI, col. 831, ap. Labbe) sentenza: *Non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio.*

I primi artisti furono quindi di necessità ieratici, e le loro opere si aggirano in un ciclo quasi esclusivamente religioso; al che contribuì non poco anche il fatto che per lungo tempo la Chiesa trasse dal proprio seno, che è quanto dire dai conventi — questi alveari umani del medio evo — i migliori elementi della sua falange artistica.

Il tempio, ossia la casa di Dio (per antonomasia *domus*, il duomo), fu in quell'epoca l'ambiente in cui si unizzarono tutte le arti, l'incubatorio ove si schiusero i germi della cultura e della civiltà moderna. Esso era ad un tempo santuario, necropoli, scuola, accademia, museo, archivio, quartier generale del popolo in lotta coi feudatari, teatro dell'eloquenza sacra e civile, sede di tutti i gentili artifizii, a far capo dalla musica e venendo fino alle rappresentazioni sceniche.

In tali circostanze, si comprende come la magnificenza della decorazione e la ricchezza della suppellettile nelle chiese maggiori, se non in linea d'arte — chè nol consentiva la barbarie dei tempi — almeno dal punto di vista della materia raggiungessero delle proporzioni che sembrerebbero oggi incredibili se i dati relativi non fossero proferti da testimonianze attendibili.

I Bizantini aveano sostituito in opera di decorazione all'eleganza la magnificenza, e al buon gusto lo sfarzo che abbaglia l'occhio. Furono essi che spinsero ad un punto non raggiunto da altri nè prima nè dopo, il lusso delle stoffe, dei metalli e delle pietre preziose.

Nella chiesa di S. Sofia il coro avea delle colonne e delle grate d'argento. All'altar maggiore tempestato di gemme sovrastava un baldacchino d'argento massiccio, da cui pendevano delle drapperie broccate in oro, scintillanti fra colonne d'argento dorato. La balaustrata del coro, i capitelli dei pilastri, i fregi delle porte e delle gallerie erano di bronzo dorato. Il santuario conteneva quarantamila libbre di argenti;

i vasi e gli arredi sacri erano d'oro purissimo, arricchito da inestimabili gioie.

Questi gusti depravati, così alieni dal sentimento estetico che avea ispirato i capolavori dell'arte antica, si propagarono ben presto in tutto l'Occidente cristiano.

L'arte bizantina, infatti, avea delle seduzioni irresistibili, in specie pei Barbari che aveano soggiogato l'impero occidentale. Essa faceva sfavillare ai loro occhi tutte le ricchezze, tutti gli splendori delle antiche civiltà dell'Oriente. Essa affascinava i loro sensi grossolani colle brillanti attrattive del colore e della precisione del lavoro che anche oggi si impongono alla nostra ammirazione. Ad un perfetto magistero tecnico, alle tinte vivide e smaglianti, al baglior delle perle, delle gemme, dei metalli preziosi e dei vetri policromi, i Bizantini aveano aggiunto l'uso di processi donde traevano nuovi partiti; l'oro adoperato come campo, o sfondo, e come ornamento e riflesso nei panneggiamenti sui mosaici e sulle pitture; gli smalti colorati, i nielli, le filigrane etc., nei lavori d'oreficeria.

Sotto l'influsso immediato dell'Oriente si cominciò anche nell'Europa cristiana ad applicare le materie più preziose, l'oro, l'argento, le perle, l'ambra, le gioie d'ogni più rara specie, alla confezione della suppellettile sacra e al rivestimento degli amboni, delle imposte, degli stipiti e di altre membrature architettoniche.

Anche qui il primitivo mosaico a fondo azzurro apparisce ormai troppo povero e freddo: perciò all'azzurro si sostituisce il campo bizantino d'oro, i cui innumerevoli cubetti frangono la luce, rimandandola dorata, vibrante e calda: le figure si ammantano, conforme alla prammatica orientale, di un costume di parata con vesti variopinte, screziate d'oro, tempestate di gioie e cosparse di ricchi ornamenti. Una analoga tendenza al lusso, alla magnificenza e a colpir gli occhi

dello spettatore piuttosto col giuoco dei colori che col magistero delle linee si rivela allora più o meno in tutti i rami dell'arte; le cui produzioni affettano quindi in generale un carattere più pittorico che plastico.

Già S. Gerolamo stigmatizzava lo sfarzo decorativo in voga ai suoi tempi. « I libri, egli scrive, sono ricoperti di pietre preziose, mentre Cristo muore nudo dinanzi alla porta del suo tempio ». Nè meno esplicito sullo stesso argomento è S. Gian Crisostomo, il quale rimprovera ai suoi contemporanei di « riservare tutta la loro ammirazione per gli orefici e i fabbricanti di stoffe ».

Le dotazioni di diritti, di privilegi e di beni temporali onde i re longobardi convertiti al cattolicesimo e più assai gli imperatori carolingi furono larghi verso i vescovi e le abbazie, non fecero che accrescere i gusti sontuosi dell'alto clero, e conseguentemente alzare il *diapason* della sua prodigalità nella decorazione delle chiese, la cui ricchezza materiale sorpassò in quell'epoca talvolta i limiti del verosimile.

Nell'antica basilica di S. Pietro in Roma si rivestirono di lastra d'argento finissimo le porte, e l'architrave del grande arco trionfale sovrastante all'altar maggiore. Il suolo stesso della chiesa dinanzi alla *confessione*, o cripta di S. Pietro, fu pavimentato di lamine dello stesso metallo, mentre il suolo della cripta era ricoperto tutto quanto di lamina d'oro. Le dodici colonne che racchiudevano il *presbyterium* erano sormontate da architravi rivestiti d'argento, su cui da una parte le figure del Cristo e degli Apostoli, dall'altra quelle della Madonna e delle sante vergini. La *trabes* di fronte alla navata centrale sosteneva la statua d'oro del Cristo fiancheggiata da tre angeli per parte, d'argento dorato, e il gruppo intiero sottostava ad un grande arco dello stesso metallo. Il vestibolo era chiuso ai quattro lati da altrettante porte, e da

griglie disposte fra gli intercolumnii, il tutto d'argento. Sei colonne d'argento dorato, arricchite di rappresentazioni smaltate, fiancheggiavano la porta che dava sulla navata trasversa, e sul *regulare* d'argento sovrastante a questa porta campeggiavano tre statue d'argento dorato, il Cristo fra gli arcangeli Michele e Gabriele; alle quali facevano riscontro sopra la porta opposta le tre statue analoghe della Vergine fra S. Andrea e S. Giovanni evangelista. All'entrata del vestibolo era un bassorilievo d'oro rappresentante S. Pietro, dinanzi a cui ardeva una lampada d'oro cesellata e gemmata. Otto colonne d'argento attorcigliate e sormontate da archi di pari metallo fiancheggiavano l'andito che metteva alla confessione, la cui porta a due battenti era d'oro costellato di pietre preziose. Le pareti della confessione erano rivestite di bassorilievi d'oro; e d'oro parimenti, oltre al pavimento, era un gruppo del Cristo fra S. Pietro e S. Paolo. Per dare un'idea della ricchezza della confessione, basterà dire che nella sua decorazione erano state adoperate più di 1254 libbre d'oro. Dalla confessione si saliva all'altar maggiore per una doppia scalinata rivestita d'argento, e lungo l'emiciclo dell'abside, arricchito di bassorilievi policromi, ergevasi delle colonne di argento portanti arcate di ugual metallo, da cui pendevano tendinaggi di preziose stoffe.

L'altar maggiore rivestito di bassorilievi d'oro e d'argento dorato con decorazioni in smalto, nella confezione dei quali papa Adriano aveva impiegato ben 597 libbre d'oro e 136 d'argento, era sormontato da un ciborio di 600 libbre di argento, decorato con grandi corone e sedici coppe d'oro. Vasi d'argento erano sospesi al di sotto del grande arco e fra le colonne dell'arcata di mezzo. Dovunque l'occhio si volgesse era colpito del scintillio dell'oro e dell'argento, degli smalti e delle pietre fine. Dicasi lo stesso della Basilica di S. Paolo, dove il ciborio

dell'altar maggiore era composto di 946 libbre d'argento puro (1).

Lo stesso spirito di pompa e di sfarzo presiedette al confezionamento della mobigliatura di chiesa e della sacra suppellettile; nella qual classe monumentale si riscontra come carattere predominante la stessa profusione delle materie più preziose. L'*altare d'oro* nella basilica di S. Ambrogio in Milano, eseguito da Volvinio nell'835 per commissione dell'arcivescovo Angilberto II, Pusterla, capolavoro singolarissimo la cui facciata anteriore è d'oro, le laterali e la posteriore d'argento, tutte istoriate di rappresentazioni figurate a bassorilievo con decorazioni di smalti tempestati di pietre preziose *cabochons* di gran mole; e sovr'esso un ciborio formato di quattro colonne di porfido sopportanti altrettanti archi a tuttosesto sormontati da pigne e nei cui timpani figure dorate e colorate campeggiano in fondo azzurro; la *pala d'oro* di S. Marco in Venezia, meraviglioso monumento dell'arte bizantina nel secolo X, condotto in smalto variopinto su lastra d'oro e d'argento, decorato di ottantatre quadri o figure in smalto staccantisi su fondo d'oro entro un insieme di motivi ornamentali eseguiti a cesello e costellati di 1339 fra perle e gemme (2), per tacer di tanti altri men noti cimelii, possono darci un'idea dello spirito dei tempi e del grado di ricchezza e di magnificenza a cui fu portato questo genere, pur restando negli stretti limiti del dogma e del rito.

(1) Intorno alla ricchezza delle chiese di Roma nel periodo di cui si tratta, veggasi il *Liber pontificalis* che contiene la vita dei papi da S. Pietro a Stefano V († 891).

(2) Prima del 1796, data funesta pel Tesoro di S. Marco e per tanti altri in Italia, si annoveravano sulla *pala d'oro* 1300 perle, 400 granati, 90 ametiste, 300 zaffiri, 300 smeraldi, 15 rubini, 4 topazi e 2 cammei antichi, in tutto 2011 gioie.

Data da quell'epoca la costituzione dei più insigni Tesori nelle basiliche e nelle chiese abbaziali, al progressivo incremento dei quali concorsero molti e diversi coefficienti; dalle corone gemmate depostevi dai re longobardi e goti a titolo di omaggio e ad ostentazione di pietà ad un tempo e di potenza (1), ai gioielli prelevati sulla propria parte di bottino da un generale vittorioso, o da un principe crociato reduce dalla espugnazione di Acri, dalla battaglia di Antiochia o dal sacco di Costantinopoli; dai superbi vasi ed arredi sacri offerti dalla munificenza di un comune, di un marchese o di un vescovo a commemorazione di un fausto avvenimento politico, domestico o religioso, al modesto anello o al vezzo nuziale donato dalla giovine popolana nella fiducia di scongiurare i pericoli a cui si trovava esposto lo sposo navigante sui mari del Levante; dal tributo del ricco mercatante scampato miracolosamente alle unghie dei Saraceni, al molteplice *ex voto* onde l'agiato cittadino attestava la propria riconoscenza per la recuperata salute sua o di persona a lui cara.

Ciò stante, si intende come abbondassero nei singoli Tesori i cimelii che al valore materiale od artistico accoppiavano altri pregi peculiari, sia dal punto di vista dell'archeologia, sia rispetto all'agiografia o alla storia.

La maggior parte di tali cimelii interessa bensì più particolarmente l'agiografia e la storia religiosa, in quanto che molti

(1) Che le corone del Tesoro di Monza, come quelle della Fuente de Guarrazar, siano votive, è dimostrato anzitutto dalla croce pendente dal mezzo di esse, la quale avrebbe impedito di portar la corona sul capo: di che si evince che le corone stesse erano destinate ad essere appese mediante catenelle d'oro dinanzi all'altare dei santi cui erano offerte per ricordare la pietà e la potenza dei donatori. Il carattere votivo delle corone è poi ribadito dalle iscrizioni di cui erano insignite quelle di Agilulfo, di Reccesvinto e di Sonnica, nelle quali tutte ricorre la formola *offeret*.

hanno una relazione più o meno diretta colla vita di taluno dei personaggi che la Chiesa venera sotto il nome di Santi. Tuttavia non è raro il caso che lo stesso cimelio, oltre l'agiografia, interessi ad un tempo anche l'archeologia, la storia e altre discipline scientifiche. Così, poniamo, la mitra di S. Severino, custodita nel Tesoro della cattedrale dell'omonima città delle Marche, sarà anzitutto un documento agiografico, ma interesserà in pari tempo la storia locale, riferendosi ad un personaggio leggendario a cui non sconviene il titolo di eroe eponimo del paese; nè minore sarà la sua importanza sotto il rispetto archeologico, in quanto che, se il cimelio è autentico, potrà all'uopo fornire una preziosa testimonianza in ordine al costume episcopale nella metà del secolo V, e in particolare proiettare nuova luce su di un punto assai controverso fra gli eruditi, quale è quello relativo alla cronologia della mitra vescovile: volendo alcuni che l'uso della mitra, come insegna della dignità episcopale, non rimonti al di là del secolo X, non trovandosi traccia di tale copertura di capo nei monumenti figurati, nè menzione di essa nei sacramentarii dei papi S. Gelasio I e S. Gregorio I, nelle antiche liturgie, nei rituali o in altri documenti scritti di epoca anteriore; mentre altri cita come prova in contrario la mitra di S. Silvestro (IV secolo), che dicesi conservata nel Tesoro di S. Martino ai Monti in Roma, quella di S. Agostino (secolo IV) a Valencia in Spagna, quella di S. Paolo II (secolo IX) nel Tesoro della cattedrale di Capua e altre parecchie, l'autenticità delle quali non sembra tuttavia superiore ad ogni eccezione (1).

Certamente nei Tesori delle chiese, più che altrove, eransi coll'andar del tempo insinuati degli elementi spurii, nè pochi

(1) Cf. la memoria del ch. A. Angelucci, *Da Roma a Sarno*. Firenze, 1873.

erano in essi i cimelii sulla età e sulla provenienza dei quali la critica odierna non si mostrerebbe punto disposta ad accettare per moneta corrente i dati proferti dalla tradizione. Però, anche spogliati della veste mitica e leggendaria che la fantasia popolare avea tessuto intorno ad essi, questi cimelii non cessano di avere una peculiare importanza, vuoi sotto il rispetto archeologico, vuoi dal punto di vista della storia dell' arte.

Senza dubbio la critica si rifiuta a rilasciare una patente di attendibilità alla leggenda relativa alla celebre icona detta il S. Sudario, che si conserva presso la chiesa di S. Bartolomeo degli Armeni in Genova, per dono del doge Leonardo Montaldo che l' ebbe da Giovanni Paleologo imperatore d' Oriente. Essa non può ammettere a verun patto che questa singolare effigie, dipinta a mano su pannolino finissimo addossato ad un asse indorato, abbia la miracolosa origine che le attribuisce la tradizione popolare: e nè tampoco può riconoscere alcun fondamento storico alla ipotesi escogitata recentemente da uno scrittore, competentissimo, peraltro, nella soggetta materia, che il dipinto stesso possa essere stato eseguito su di un fazzoletto che fu a contatto col volto di Gesù Cristo, dal pittore edesseno Anania, inviato, secondo una leggenda antichissima, a Gesù da Abgar re di Edessa per ritrarne le sembianze. Ma se il gelido soffio della critica ha dissipato l' aureola di poesia onde la leggenda avea circondato questo, come tanti altri cimelii, non perciò il cimelio stesso ha perduto del suo interesse come oggetto d' arte e di archeologia. Sfatata l' attribuzione ad Anania, come ad altro pittore determinato, nulla viene detratto al merito artistico del quadro, il quale si rivela eseguito da egregio pennello nei tempi migliori dell' arte greco-romana. Non è più questione di opera prodigiosa; ma non è men viva l' attrattiva che esercitano sull' artista e sull' archeologo l' intonazione in-

descrivibile del dipinto e la tecnica misteriosa che ne caratterizza l'esecuzione. Se il quadro ha perduto il prestigio di ritratto archetipo, nulla ha per contro perduto del suo carattere come antichissima rappresentazione d'un soggetto cristiano per mezzo dell'arte classica, e ferma rimane la sua prerogativa di costituire uno dei pochissimi esemplari conosciuti di quadro mobile dell'arte antica.

Oltrechè, il cimelio considerato dal punto di vista artistico consta di due diversi elementi; il pittorico cioè, di cui ho ora toccato; e il plastico, assai posteriore, consistente nei singolari lavori d'oro e d'argento onde l'immagine dipinta venne assai più tardi decorata a cura dell'imperatore Costantino Porfirogenito. Ora questi lavori, indipendentemente dall'opera pittorica, costituiscono un inapprezzabile saggio dell'oreficeria bizantina nel secolo X, e mentre sotto il rispetto stilistico e tecnico interessano vivamente la storia dell'arte in generale e della toreutica in particolare, offrono soggetto di studio eziandio al filologo nelle epigrafi che accompagnano le rappresentazioni figurate a sbalzo e a cesello, relative alla origine e alle vicende della sacra icona fino al suo trasporto in Costantinopoli (1).

Che dirò finalmente dell'interesse storico che nel materiale dei Tesori così spesso si associava al pregio artistico o archeologico? Ho io bisogno di qui ricordare alcuno fra i tanti cimelii d'una importanza storica di primo ordine, che fecero, se ancor non fanno, parte della suppellettile dei nostri Tesori sacri?

Piuttosto è il caso di osservare come l'interesse storico di cui si parla non avesse sempre un carattere onninamente

(1) Veggansi in proposito le *Considerazioni artistiche sull'icona edessena detta il S. Sudario, che si conserva a S. Bartolomeo degli Armeni in Genova*, Genova 1877, del ch. prof. Giuseppe Isola.

religioso. Le corone dei re longobardi e gli altri insigni doni della regina Teodelinda nel Tesoro della Basilica di Monza, la croce che portava sul petto il re Berengario, dello stesso Tesoro, e di cui fregiavansi i re d'Italia nella cerimonia della loro incoronazione, quella dell'imp. Lotario conservata ad Aix-la-Chapelle, il trono del re Dagoberto dell'abbazia di san Dionigi (oggi nella Biblioteca di Parigi), sul qual trono i re dei Franchi aveano per costume di sedersi, dopo aver cinto la corona, per ricevere gli omaggi dei principi e dei grandi dignitari, la corona di Carlomagno già esistente nella stessa abbazia prima del 1793, e che serviva alla consecrazione dei re di Francia, e tanti altri cimelii dei Tesori di S. Pietro in Roma, di S. Marco in Venezia, dell'abbazia di Montecassino ecc. ecc., interessano la storia profana non meno della religiosa.

Certo fra i cimelii aventi carattere di documenti storici, i più numerosi e importanti erano quelli che interessavano più particolarmente la storia locale. Sotto questo rapporto si può asserire senza iperbole che ogni Tesoro di chiesa era un museo di storia patria; non essendovi in esso, a così dire, un cimelio che non si connettesse più o meno direttamente alla memoria di avvenimenti o di personaggi di qualche importanza nella storia locale.

(*Continua*)

VITTORIO POGGI.

UMANISTI GENOVESI DEL SECOLO XIV

I.

BARTOLOMEO DI IACOPO.

Fra le *Familiari* del Petrarca la IV del L. XXI è diretta ad un Bartolomeo da Genova. « Nella lettera da te mandatami, così gli scrive quel preclarissimo ingegno, io veggio