

contrapposte di Ulisse e del Cavaliere, in mezzo a pitture di contenuto eminentemente cristiano ⁽¹⁾.

Le due scene, esteriormente così diverse, offrono nella sostanza una notevole affinità reciproca. Ambedue riproducono un *νόστος*, un « ritorno ». Da una parte il ritorno del povero, benchè sotto mentite spoglie, del derelitto dalla fortuna, il quale, dopo infiniti disagi e dopo avere per infinite volte disperato di rivedere la propria casa, vi fa finalmente la sua ricomparsa, ma in vesti misere, non riconosciuto, e maltrattato perfino e deriso dai servi e dai prepotenti invasori. Dal lato opposto il più elevato personaggio della scala sociale, l'imperatore in persona, il quale, dopo aver condotta una vittoriosa campagna in lontane regioni, effettua il suo ritorno in patria, coronato di gloria, alla testa delle proprie schiere e di un corteggio trionfale, atteso e desiderato da tutti, ricevuto coi più alti onori e nella forma più solenne dai più elevati rappresentanti della città.

Quale il concetto morale informativo di queste pitture, con tanta evidenza contrapposte fra loro? Noi sappiamo come nel repertorio della pittura cimiteriale cristiana in Roma, le rappresentazioni ispirate all'idea della resurrezione dell'anima e della relativa felicità eterna, secondo il principio informatore della religione di Cristo, occupino veramente una parte larghissima ⁽²⁾. Tale concetto viene espresso ordinariamente e adombrato simbolicamente nell'illustrazione figurata di avvenimenti miracolosi tratti dai sacri testi, come il cielo del profeta Giona, ingoiato, poscia restituito incolume dal mostro marino, dei tre fanciulli nella fornace, della resurrezione di Lazzaro, e presentano una notevole

(1) Sopra una piastrina in bronzo, del IV secolo circa, da Tiro, ora al Museo Britannico (Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'Archéol. chrét.*, fig. 4028, s. v. ΕΙΣ), è intagliata grossolanamente una figura di elevato personaggio a cavallo, preceduto da uno scudiero, con la scritta ΕΙΣ ΘΕΟC e simboli vari. È chiaramente adombrata qui la scena dell'arrivo a una città qualsiasi di un imperatore indeterminato, quasi come nella nostra pittura. Il piccolo monumento figurato è importante per il fatto che esso ci rivela esplicitamente come la figura dell'imperatore fosse a volte riprodotta su monumenti giudaici o cristiani, e valesse a simboleggiare l'unità di Dio, per sé stesso irrepresentabile e inespriabile. L'espressione, poi, ΕΙΣ ΘΕΟC viene attribuita a sette gnostiche (Cabrol-Leclercq, l. cit.).

(2) Wilpert, op. cit., p. 284 segg. Tutta la decorazione figurata dei monumenti funerari cristiani si può dire informata a questo principio escatologico (Kaufmann, *Manuale di Archeol. crist.*, trad. ital., p. 255).

affinità di contenuto con le scene di resurrezione rappresentate su monumenti sepolcrali pagani, quali il ritorno di Proserpina, quello di Adone, di Alceste, ecc.

È troppo evidente che quando fosse stata mantenuta integra, o vogliamo dire ben trasparente, la significazione simbolica cristiana, venisse talora lasciata all'artista una certa libertà di scelta dei soggetti, in mezzo al repertorio a lui più familiare. Per una volta tanto l'artista è, nel caso nostro, uscito dalla cerchia dei soggetti comuni, e volendo esprimere, in pitture simboliche, il concetto cristiano della resurrezione, si è provato ad adattare a tale concetto due soggetti a lui certo familiari tra quelli del vecchio repertorio artistico pagano ⁽¹⁾. L'evidenza simbolica delle scene doveva tanto più chiaramente risaltare dalla contrapposizione materiale dei soggetti ⁽²⁾.

Principio fondamentale della religione giudaica e cristiana, l'uguaglianza assoluta degli uomini sotto un solo Dio. Qualunque sia la condizione sociale e di nascita degli adepti, questi sono tutti accomunati nella medesima sorte, secondo la medesima fede, che è quella di morire sulla terra per rinascere nella gloria del Signore. La fede in tale destino accomuna insieme il patrizio e lo schiavo, il ricco e il povero, l'uomo felice e l'infelice, il derelitto della fortuna e il beniamino della

(1) È degna di nota l'affinità particolare tra lo sfondo morale in cui si muove la figura di Ulisse e quello proprio della figura di Giobbe; l'uno e l'altro, pur essendo incolpevoli e cari alla divinità, martoriati variamente dalla potenza divina, quindi richiamati dallo stato di estrema disperazione allo stato di suprema felicità in terra, per la forza dell'animo che li sostiene nelle sventure. Data la notevole affinità intima morale, la quale meglio che agli occhi nostri doveva risaltare alla mente degli antichi, si spiega come artisti e committenti cristiani possano essersi decisi a togliere a prestito un soggetto e uno schema artistico che l'arte classica aveva da secoli dedicato alle avventure di Ulisse. Tutto ciò sembrerà forse, una giustificazione sufficiente per l'intrusione di soggetti così alieni all'ordinario repertorio artistico cristiano.

(2) Una tale contrapposizione di soggetti è stata intraveduta dallo stesso G. de Jerphanion, in art. cit., p. 72, dove nella scena di Ulisse egli vede una scena generica di tranquilla vita campagnuola, nella scena trionfale una rappresentazione, altrettanto generica, della tumultuosa vita cittadina. Non si comprende, però, quale rapporto possa sussistere tra la detta contrapposizione, di contenuto puramente retorico, e la destinazione tenebre del monumento. Mentre il contenuto simbolico che si ricava dalle dette scene secondo la nostra esegesi, si identifica perfettamente con quello delle scene bibliche più frequenti nella decorazione delle Catacombe, cioè con la speranza della resurrezione nell'oltretomba (Kaufmann, op. cit., p. 292).