Recensione di Arthur Haseloff sul libro di

Antonio MUÑOZ, Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense. Con XVI tavole in cromofototipia, VII in fototipia e 10 illustrazioni nel testo, Roma 1907.

in L' arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna — 10.1907, pag. 466

per la bontà della stampa, corretta e a nitidi caratteri, quanto per la lodevole riproduzione dei modelli fotografici, forniti dalle migliori case nazionali ed estere e scelti giudiziosamente in genere, per esemplificare le opere più salienti di ciascun autore.

Altro pregio della parte grafica è quello di trovarsi sempre in collocazione prossima all'esposizione del testo, come veri documenti illustrativi, contrariamente al mal vezzo adottato oggidì nella maggior parte delle pubblicazioni di monografie artistiche, di spargere le illustrazioni grafiche nel volume, indipendentemente dal testo, quasi come semplice elemento decorativo.

Nella sua candida e fine rilegatura il volume quindi può competere colle migliori edizioni venute alla luce ai nostri tempi.

GUSTAVO FRIZZONI.

ANTONIO MUÑOZ: *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense.*[1] Roma, 1907, Danesi, Editore.

Sulle edizioni del codice Rossanense una sorte favorèvole non ha vegliato. Forse esso sarebbe noto alla scienza da più di 60 anni, se il primo, il quale ne ha dato notizia — Cesare Malpica — non avesse avuto l'idea infelice di sfoggiare la sua erudizione su ciò che Dante dice della miniatura, e di porre insieme il codice Rossanense colle opere di Oderisi da Gubbio e di Franco Bolognese. Così la scoperta di questo capolavoro della miniatura cristiana antica, restò riservata a Oscar von Gebhardt e ad Adolfo Harnack. La loro edizione accompagnata da calchi, non ha potuto certamente soddisfare alla lunga le esigenze dello storico dell'arte. E lo stesso si dica dell'edizione del recensente, al quale, in vero, è stato possibile di rendere una riproduzione fotografica delle miniature; queste tavole, però, non si può pretendere che costituiscano la migliore riproduzione fotografica, nè, d'altronde, l'esame dell'originale, limitato a un termine breve a causa di condizioni esterne, ha potuto soddisfare tutte le giuste esigenze della scienza. Quando perciò un più favorevole stato di cose permise di portare il codice, finora difficilmente accessibile, all'esposizione di Grottaferrata, l'idea di fare una nuova edizione era ovvia e il mondo scientifico deve a Muñoz, di avere convertito in fatto questo desiderio.

Per questa terza edizione del Rossanense, fatta sotto i migliori auspici, la massima perfezione tecnica era indispensabile. Muñoz ha cercato di raggiungerla, riproducendo le miniature del codice in tricromia da fotografie fatte direttamente dall'originale; gli acquarelli hanno servito soltanto come controllo dei colori. Il risultato raggiunto è senza dubbio assai buono. Per chi non ha visto l'originale, queste tavole saranno una rivelazione; noi non crediamo che un risultato migliore nella riproduzione colorata si sarebbe potuto ottenere in alcun altro modo.

Questa lode illimitata, però, non può impedirci di confessare che ci sembra che le esigenze scientifiche con queste tavole non siano completamente soddisfatte. La tricromia non può bastare a rilevare tutte le qualità di un'opera pittorica come il codice Rossanense; essa porta con sè una certa fiacchezza e languidezza: l'ultima freschezza e finezza va perduta. È come se fosse riprodotto un quadro da una buona copia, invece che dall'originale, sia pure mal conservato. Si confronti una buona fotografia con queste tavole, e si vedrà subito quanto è stato perduto. Dunque, oltre alle tavole in tricromia, una riproduzione nera sarebbe stata non solo desiderabile, ma necessaria; eventualmente alcune tavole colorate sarebbero bastate.

Un compenso a questa mancanza di tavole fototipiche, lo scienziato dovrà cercare in fotografie eccellenti, le quali pure sono state fatte ripetutamente a Grottaferrata, se egli non vuole risalire alle — realmente deficienti per la parte fotografica — tavole della mia edizione.

Ciò che Muñoz offre di riproduzioni per il codice Sinopense non è purtroppo soddisfacente. Il codice è stato pubblicato da Omont due volte: in tavole fototipiche nei suoi « Facsimiles des miniatures », e nei « Monuments Piot » in riproduzione colorata, che Muñoz chiama molto imperfetta. Quattro di queste riproduzioni colorate ripetute in nero, è stato veramente ciò che di più infelice Muñoz poteva fare.

La dissertazione, che Muñoz aggiunge alle tavole, è stato un tèma non facile, nè molto grato.

Senza trattare il tema a fondo e senza volere ripetere tutto ciò che era stato detto dai precedenti editori e dagli altri studiosi, al Muñoz restò soltanto la via d'uscita di polemizzare contro alcune singole tesi, e di completare o rettificare particolarità in non piccolo numero. Ma in questo egli ha utilizzato in un modo molto coscienzioso tutto ciò che fu scritto sul *Codex Rossanensis*.

Lo studio minuzioso dell'originale gli ha reso possibile di penetrare più profondamente nelle rappresentazioni, di riconoscere molte particolarità sfuggite e di trarne conclusioni di gran valore, per una quantità di rappresentazioni.

Il Muñoz non è riuscito però a dare una risposta definitiva alla domanda, come erano originariamente riuniti i quaderni del codice Rossanense. La condizione dell'originale secondo le sue dichiarazioni fa parere pericoloso l'esperimento. Notoriamente Gebhardt e Harnack già hanno dato uno schema di ricostruzione dei quaderni, col quale io sono d'accordo.

[1] La legatura ha un titolo diverso da quello del frontespizio: *Codex purpureus Rossanensis.*

Contro questo schema il Graeven[1] ha protestato, asserendo, che è in contradizione colla dichiarazione di Gebhardt che i fol. 3 e 4 hanno una rappresentazione continuata. Ma la ragione della protesta è un grave malinteso del Graeven: egli ha confuso rappresentazione continuata (Doppelbild) con foglio doppio (Doppelblatt). M. purtroppo ha seguito il Graeven, senza consultare l'originale o il libro del Gebhardt; altrimenti avrebbe veduto che la ricostruzione del Gebhardt, da me accettata, è giusta.

Anche per ciò che concerne l'interpretazione delle miniature, noi non potremo dar sempre ragione a M. Se, p. e., M. nella scena della resurrezione di Lazzaro vuole riconoscere un momento posteriore alla resurrezione, allora questo ci pare da escludersi, perchè il racconto del Vangelo termina con la resurrezione. Noi crediamo di dovere tener fermo alla nostra interpretazione, secondo la quale qui c'è una scena combinata da parecchi tratti del racconto — non due, come M. crede fraintendendoci.

Più fortunato è M. nella spiegazione della scena dell'espulsione dal tempio: qui ha riconosciuto nella frusta nelle mani di Cristo un dettaglio di gran valore, che era finora sfuggito a tutti gli studiosi. Ma del tutto errata noi riteniamo la spiegazione che M. dà al dialogo di Cristo coi due sacerdoti, rappresentato nella stessa miniatura: rifiutando tutte le altre interpretazioni egli si riporta a Matt. XXI, 23-27, ove i principali sacerdoti e gli anziani del popolo domandano a Gesù con quale autorità facesse queste cose, cioè la purificazione del tempio.

La base di questa interpretazione del M. è la circostanza, che i versi in questione appartengono alla lettura del lunedì santo. E la spiegazione della serie delle miniature del Rossanense dalla liturgia della Settimana Santa è una delle tesi che M. crede di potere difendere nuovamente: tesi che notoriamente Ussoff ha sostenuto per primo e che Pokrowski ha combattuto acutamente.

Bisogna dire che la interpretazione del M. parrebbe molto soddisfacente, perchè soltanto il colloquio da lui citato si riferisce alla purificazione del tempio, che pure è rappresentata nella stessa miniatura. Però ci sono altre difficoltà che ci convincono che M. non ha ragione. Il detto colloquio ha luogo un giorno dopo la cacciata dei mercanti. Cristo va, secondo Matteo, la sera a Bethania e ritorna a Gerusalemme di mattina ed in questa occasione i sacerdoti si rivolgono a lui con la domanda in questione. È impossibile che l'artista, volendo illustrare questa scena, poi l'abbia combinata così strettamente con la cacciata! E nemmeno poteva lasciare nella mano di Cristo la frusta, che in tal caso avrebbe dovuto prendere seco a Bethania e riportare in città. Meno male se il miniaturista avesse voluto illustrare il racconto di San Giovanni. Da questo ha preso parecchi elementi: non soltanto la frusta nelle mani di Cristo è un dettaglio che si trova soltanto in San Giovanni, ma anche i buoi e le pecore. E di più: in San Giovanni il detto colloquio segue immediatamente l'espulsione, ma non sono i principali sacerdoti e gli anziani del popolo che si volgono a Gesù, ma soltanto giudei senza distinzione. Dunque, se l'artista ha avuto in mente di illustrare questa interpellanza sulla purificazione del tempio, ha illustrato il racconto di San Giovanni non di San Matteo, ma confondendo i due racconti nelle persone degl'interpellatori.

Intanto questa interpretazione ci pare assai inverosimile e noi crediamo dover restare nella spiegazione che ha dato prima l'Harnack e che noi avevamo accettato, vuol dire vediamo l'interpellazione dei principali sacerdoti e degli scribi sulla manifestazione dei fanciulli nell'occasione dell'entrata a Gerusalemme. Questo racconto segue in San Matteo immediatamente l'espulsione e l'entrata. E questa interpretazione è più probabile perchè nel codice Rossanense la miniatura dell'entrata in Gerusalemme e quella in questione stanno di faccia su un foglio verso e un foglio recto, e così il colloquio stava immediatamente accanto dell'ingresso. Del resto bisogna riconoscere che sebbene l'artista abbia seguito in generale il racconto di San Matteo, nè l'una, nè l'altra miniatura è basata soltanto sul di lui racconto, ma tutt'e due sono piene di dettagli presi dagli altri evangeli, anzitutto da quello di San Giovanni.

E ancora una cosa: M. si contraddice asserendo a pag. 19 che il Lunedì Santo si legge la purificazione del tempio, e a pag. 3 che la lettura del Lunedì Santo è Matt. XXI, 18-43. Crediamo inutile di discorrere se M. ha ragione con questa asserzione, perchè, come già l'ha osservato il Pokrowski, non sappiamo quali furono le letture in quell'epoca in quel luogo sconosciuto, ove fu scritto il codice Rossanense. Ma, se M. ha ragione, come mai poteva il pittore avere l'idea di rappresentare l'espulsione dal tempio, la quale non è nel brano: Matt. XXI, 18-43? In questo caso noi dovremmo aspettarci una rappresentazione della maledizione del fico, che è raccontata da Matt. XXI, 18 seg., e ciò sarebbe tanto più motivato in quanto questa scena si trova nel molto affine codice Sinopense.

Per l'interpretazione della scena dell'obluzione dei piedi, M. produce un'iscrizione finora sfuggita, la quale fissa il momento dell'azione (Giov. 13, 8): Pietro tenta di impedire a Cristo, che gli lavi i piedi. M. fa ancora una buona osservazione su questa scena: egli rileva che il gruppo degli apostoli fra Cristo e Pietro è fuori di posto e su ciò fonda la supposizione felice che la rappresentazione sia copiata da un modello più ampio nel quale questo gruppo stava dietro l'apostolo Pietro.

Un'altra osservazione felice è questa, che nella rappresentazione del Samaritano misericordioso l'al-

[1] *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1900, pag. 414.

bergatore porta sotto il braccio un paio di libri. Con ciò l'interpretazione simbolica di questa figura riesce sicura come, già prima Gebhardt e Harnack, hanno presunto.

La lettura delle iscrizioni delle miniature dei Profeti è infine un arricchimento molto importante; così pure la riproduzione del frontespizio della lettera di Eusebio, la quale nella mia edizione manca, costituisce un nuovo elemento di gran valore per la critica del codice.

M. ha dedicato il secondo capitolo alla descrizione del codice Sinopense; nel terzo segue la descrizione iconografica di tutti e due. Per ciò che concerne il Rossanensis, M. si è limitato ad alcune assai buone correzioni e aggiunte del materiale. La sua spiegazione della miniatura dell'Evangelista Marco, per esempio, contiene arricchimenti essenziali; M. vede nella figura della donna ispiranda la sapienza divina e si accorda in questo punto coll'idea in ultimo da me difesa; ma gli è riuscito di produrre esempi di confronti nuovi e di gran valore.

M. doveva fare il lavoro iconografico *ex novo* per il codice Sinopense. Il pezzo che ha maggior valore nel capitolo è, però, l'ultimo, nel quale M. tenta di dimostrare, come già si è detto, che le illustrazioni del Rossanensis hanno un carattere liturgico. Dapprima M. tenta di rendere probabile che la serie delle miniature non sia stata mai più grande: il pittore non è avaro di spazio nella pergamena, mentre sarebbe stato facile di collocare un più gran numero di scene sui fogli. Ma data la divisione del Rossanensis, un ciclo di miniature più esteso avrebbe fatto aumentare il volume eccessivamente. Ciò è un argomento, al quale non possiamo attribuire troppa importanza, poichè considerazioni pratiche sul volume e sul peso del libro difficilmente possono essere state decisive per un tal manoscritto di lusso, e la nostra conoscenza dei manoscritti miniati antichi cristiani non basta di sicuro, per stabilire dei principi circa l'estensione che si voleva dare a una serie di miniature. Ma tutto questo è infine poco importante, poichè, se la serie di miniature è stata grande o piccola, ciò non significa che essa sia stata disposta secondo punti di vista liturgici o no. La questione è, se c'è qualche elemento nelle rappresentazioni, che dimostri irrefutabilmente i rapporti liturgici. Ma da tale elemento noi non possiamo riconoscere il modo simbolico non istorico della rappresentazione delle scene delle vergini prudenti e sciocche, e del Sammaritano misericordioso, poichè queste composizioni sicuramente non sono create per il Rossanensis, sibbene in coerenza coll'arte monumentale e con la letteratura ecclesiastica contemporanea, cosa questa che neanche M. nega. La suddetta interpretazione della scena della espulsione dal tempio resta l'unica base delle tesi del M. ma noi crediamo di avere abbastanza bene dimostrato più sopra che M. si è lasciato portare a una interpretazione realmente impossibile, con l'intenzione di provare un nesso liturgico.

Del resto neanche M., al quale pure il valore liturgico delle illustrazioni pare indiscutibile, non ha saputo spiegare la presenza della guarigione del cieco e della parabola del Samaritano in un ciclo di storia ricordata nella settimana di Passione.

M. però non si è limitato a trarre dal Rossanensis stesso la prova del nesso liturgico, ma ha creduto di poter corroborare la sua idea per mezzo di un altro esempio. Questo è il noto evangeliario Gregoriano nel «Corpus Christi College» di Cambridge. È noto che soltanto due miniature sono conservate: l'evangelista Luca sotto un arcata troneggiante col simbolo evangelistico, e lateralmente sotto le arcate sei scene, le quali sono tutte prese dal Vangelo di Luca; a questa miniatura segue un'altra, che comprende in una unica cornice 12 scene le quali, incominciando colla resurrezione di Lazzaro e coll'ingresso a Gerusalemme, espongono la Passione, fino alla Crocifissione. M. nota molto giustamente, che queste 12 scene nel modello che si suppone per l'evangeliario Gregoriano, non potevano essere ordinate così, e deduce poi dal fatto che queste scene si fondano sopra Vangeli diversi, che esse dovevano essere state nel modello al principio del libro dei Vangeli, non del Vangelo di Luca. Le fini osservazioni che M. qui ha fatto, meritano la più grande approvazione, la quale non dev'esser limitata dal fatto che Beissel ha fatto di recente indipendentemente considerazioni simili su questa serie di miniature.[1]

Tuttavia abbiamo gravi dubbi alla giustezza della conclusione di M. Cioè, il fatto che le 12 scene della passione sono messi in fronte del Vangelo di Luca, non è una combinazione nè uno sbaglio del copista, come M. crede. Al contrario noi crediamo di poter dire, che in questo evangeliario Gregoriano due principii dell'illustrazione stanno l'uno contro l'altro, principii dei quali M. ha riconosciuto soltanto l'uno. Le piccole scene ai lati dell'evangelista si fondano sul principio molto semplice, di premettere a ogni evangelista una serie di rappresentazioni che sono proprie dell'evangelista in questione.

Le rappresentazioni della Passione, al contrario, dimostrano un altro principio d'illustrazione, il quale contiene un nesso della Passione con Luca o, più esattamente, colla interpretazione simbolica del suo simbolo, il toro. Sopra la miniatura di Luca si trova il verso:

Iure sacerdotii Lucas tenet ore iubenci.

Qui l'allusione, che il toro sia da riguardare come vittima. In altri versi questa vittima è identificata interamente con Cristo.

---

[1] *Geschichte der Evangelienbücher*, Freiburg. Br. 1906, s. 8755.

Così sta scritto nel « Echternacher Evangelienbuch » a Gotha:

Ob mortem Christi Lucas tenet ora iuvenci.

e nell'evangeliario dell'abate Ellinger di Tegerusee a Monaco (Clm. 18005):

Hostia Christus erat quam Lucas in bove monstrat. [1]

In modo simile i simboli di Matteo, Marco e Giovanni vengono riferiti all'incarnazione, all'azione e all'Ascensione di Cristo, così che c'è una disposizione delle miniature, nella quale la gradazione simbolica e storica si toccano in un modo strano:

Matteo: La storia della gioventù.

Marco: L'azione.

Luca: La passione.

Giovanni: La riapparizione di Cristo.

Esempi di evangeliari così illustrati sono molto rari, anche nell'arte degli Ottoni. Sono da segnalarsi tre evangeliari della scuola di Echternach, i quali prima dei 4 Vangeli distribuiscono l'annunziazione, la nascita, la crocifissione e l'ascensione. Senza dubbio però questi esempi del tempo ottonico si fondano su una tradizione antica, della quale scoviamo le tracce nell'evangeliario Gregoriano.

E il Muñoz avrà ragione con la sua supposizione di un modello orientale, poichè la predilezione per i simboli degli evangelisti è cosa orientale; è affatto caratteristico, che, mentre essi sono rimasti rarissimi nei codici bizantini, si trovano spesso all'occidente e proprio nel gruppo di manoscritti detti di Ada, influenzato molto dall'arte siriaca.

Noi crediamo con questo di avere indicato le vie per comprendere giustamente il sistema di illustrazione dell'evangeliario Gregoriano e riconosciamo interamente, che Beissel ci ha qui già preceduto. Dunque neanche l'evangeliario Gregoriano non può servire come prova per il nesso liturgico che M. suppone per il codice Rossanense.

Anzi noi vorremmo dimostrare con un altro esempio quanto fosse forte l'influenza del principio storico, anche là, dove si potrebbe meno supporla. Anche nei libri del Vangelo i quali dispongono le illustrazioni secondo il tenore speciale dei singoli evangelisti, il principio storico è però prevalente.

Una prova materiale è per noi un codice bizantino perduto, il quale c'era ancora nel nono o decimo secolo nell'abbazia di St-Gallen. [1]

Allora si copiò il testo greco, si indicarono le miniature, se ne copiarono le iscrizioni, e si aggiunsero alcune notizie descrittive. Ebbene, quest'ultime sono di gran valore per noi, perchè esse sembrano contenere alcuni tratti iconografici di grande importanza, i quali sinora Berger soltanto ha osservato: per esempio la resurrezione di Lazzaro, dove si legge Λαξαρος *iacet veste circumligatus uel duos plorantes mortuus foetet.* μαρθα και μαρια (*id est sorore* Λαξαρι) *porrectis manibus iacent ad pedes domini.* Parecchi momenti, tutte le due donne inginocchiate innanzi a Cristo, Lazzaro dissotterrato e l'espressione dell'odore del cadavere, ricordano vivamente la rappresentazione del Rossanense. Dobbiamo deplorare che le notizie non bastano per un paragone delle miniature della cena.

Tanto più importante è la serie dettagliata delle scene della passione: essa comincia coll'arresto di Cristo; seguono l'interrogatorio davanti ad Annas e Kaifas, il tradimento di Pietro, l'interrogatorio avanti a Pilato, la derisione di Cristo, l'esposizione del « re degli ebrei » (Giov. 19, 14) e la crocifissione, la quale, come lo fa di nuovo probabile questo parallelismo, non sarà mancata neppure nel Rossanensis. La prolissità dettagliata, con la quale la passione era rappresentata, ricorda subito il Rossanensis, se anche nessuna delle scene si fosse accordata nel dettaglio. Tanto più notevole è la concordanza in un dettaglio, che dimostra che il codice di St. Gallen è stato molto antico o almeno si è fondato su un modello molto antico: cioè i portatori dei labari nella scena, in cui Kaifas avanti a Pilato fa l'accusa contro Cristo.

La descrizione dice:

καιαφας *et* πιλατος, *dominus ligato pede iudaei antesignani signa portant.*

Io almeno non saprei citare che un solo esempio [1] in tempi posteriori della rappresentazione dei portatori di segni. Intanto tali motivi antiquati possono essere stati copiati, ovunque c'era un modello antico. Ricordo, per esempio, lo strano vestiario a guisa di console del Pilato nel « Hortus deliciarum » della Herrad di Landsperg, nel quale anche in altri dettagli si possono dimostrare tracce dell'uso di un modello cristiano antico. [2]

Non sappiamo quale fu la disposizione delle illustrazioni dell'evangeliario di St. Gallen la cui perdita dobbiamo deplorare molto. Poichè sono ordinate in tre gruppi che seguono i ritratti dell'evangelista relativo (S. Marco monaco) e poichè non potevano essere simmetricamente distribuite nel testo degli evangeli — quella di Matteo e di Luca sono quasi tutte illustrazioni dei primi capitoli — per noi la supposizione del Beissel che le illustrazioni precedessero i vangeli relativi ha una grande probabilità. E con questo ritorniamo al punto di partenza: nonostante la connessione delle

[1] Beissel, l. c. l., pag. 87, 220, 269.

[2] Rettig, *Antiquissimus quatuor evangeliorum canonicorum Codex Sangallensis graecolatinus interlinearis nondum adhuc collatus*, Zurigo 1836; S. Berger, *De la tradition de l'art grec dans les manuscrits latins des évangiles*, in *Mémoires de la Société Nat. des Antiquaires de France*, t. 52, 1891, pag. 14 seg.; St. Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters*, Freiburg, i. Br. 1906, p. 238 seg.

[1] Madrid, Bibl. Naz., cod. 32-34. Cfr. *Arch. Stor. dell'Arte*, S. 2ª. Anno II, p. 226.

[2] Si veda anzitutto le tavole XXXVI *ter* e XXXVII dell'edizione di Straub.

illustrazioni col Vangelo davanti al quale sono disposte, anche qui il principio storico si è mostrato più forte; le rappresentazioni della passione precedono il Vangelo di Giovanni e ad esse segue la scena della discesa all'inferno che non può collocarsi in nessun Vangelo. Finalmente è da notarsi ancora che, persino in questo caso, dove tutte le singole scene sono apparentemente in stretta connessione col testo di un solo Vangelo, le composizioni non sono affatto determinate esclusivamente per mezzo di questo testo di un solo evangelo. La rappresentazione di Kaifas davanti a Pilato, per esempio, non si può spiegare col Vangelo di San Giovanni.

Quindi crediamo di aver offerto nuovo materiale per dimostrare che il principio di disposizione in ordine cronologico-storico ri dimostra fortssimo in quei pochi avanzi di evangeliari miniati che ci sono rimasti dell'epoca cristiana primitiva, e perciò ci pare più probabile che la serie delle miniature del codice Rossanense sia una storia incompleta della vita di Cristo in ordine storico. L'assoluta sicurezza sarà ottenuta se verrà fuori una copia del Rossanense o un numero dei fogli perduti; ma ci sembra che tutte le probabilità stiano contro l'idea della dipendenza dalla liturgia, difesa di nuovo dal M.

Nel quarto capitolo M. fa l'esame stilistico e archeologico, e trae nuovi elementi dai confronti non fatti antecedentemente col Sinopense. Il M. ha giustamente riconosciuto la grande distanza qualitativa fra lui e il Rossanensis. Come terzo manoscritto anche il M. assegna a questo gruppo la Genesi di Vienna. Anche fra la Genesi e il Sinopense il Muñoz ha potuto provare esistere molte relazioni, come era da aspettarsi. A questo egli aggiunge una serie di considerazioni, le quali offrono schiarimenti di gran valore sulla ornamentazione e su altri dettagli. Si deve rilevare il capitolo sul motivo di ornamento a forma di ventaglio, di cui M. ha giustamente trovato l'origine.

Le conclusioni generali sull'età e la provenienza del Rossanense e del Sinopense il M. ha riassunto poi nel quinto capitolo. Una determinazione di tal fatta è al nostro parere oltremodo difficile per la mancanza di originalità di queste miniature.

Che la Genesi non sia una creazione originale, è generalmente riconosciuto. In uno dei suoi ultimi lavori il Graeven, rapito troppo presto alla scienza, ha avuto la fortuna di indicare in rilievi bizantini di avorio dei tipi della Genesi di Vienna. Il Graeven ha già cercato di rendere probabile anche per il Rossanense l'ipotesi che esso sia stato copiato da un modello più antico. M. afferra questa ipotesi. Poichè Lüdtke [1] ha reso probabile che il modello della Genesi di Vienna abbia avuto la forma di rotolo, così M. crede di potere far probabile che anche il prototipo del Rossanense abbia avuto la forma di rotolo. Veramente i sostegni di questa asserzione, della quale, del resto, M. stesso non sembra di essere interamente convinto, sono molto deboli: circa la lavatura dei piedi M. vuol dimostrare che la composizione è condensata in uno spazio troppo stretto, e tutte le due scene della distribuzione del pane e del vino sono evidentemente metà di una composizione ora separata in due fogli. Ma queste osservazioni non possono affatto obbligarci a dedurre la supposizione di un modello in forma di rotolo, poichè proprio la distribuzione del pane e del vino è una composizione evidentemente tolta dall'arte monumentale con la quale il miniatore doveva giustamente accordarsi, e la lavatura dei piedi poteva essere nel modello in un foglio separato. M. perciò non ha seguito più l'idea della derivazione da un rotolo, ma ha trattato per esteso l'ipotesi del Graeven, secondo la quale le miniature del Rossanensis ripeterebbero le pitture di una chiesa. Il punto di partenza del Graeven è stata l'osservazione che nel codice Rossanensis le figure dei profeti sono messe sotto le scene come nei pennacchi delle arcate di una basilica. Il Graeven, per fare un paragone, ha indicato i dipinti murali della chiesa superiore sull'isola Reichenau; paragone, al quale egli è venuto per la falsa supposizione che nel Rossanensis siano dipinti soltanto i busti dei profeti come là, mentre M. dimostra che la metà inferiore dei corpi dei profeti è soltanto coperta dalle grandi tabelle, che essi tengono nelle mani. È strano che M., sebbene abbia osservato giustamente che i profeti sono rappresentati in tutta la figura, non abbia, però, fatto un confronto molto facile: le figure dei profeti in piedi fra le finestre della nave centrale di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, sono proprio sotto le scene, di cui l'affinità col Rossanensis è affermata anche da M.!

La somiglianza formale della divisione è grande. Nulla impedisce di credere che in altre chiese siano stati rappresentati fra le finestre dei profeti, e di sopra delle scene nella stessa relazione che vediamo nel Rossanense. Tuttavia sarà bene di non allargare troppo questo paragone, perchè è difficile che una chiesa possa ammettere nella sua decorazione quattro profeti per ogni scena, e in ogni caso il M. ha fatto molto bene di opporsi al Graeven, il quale alla fine voleva mettere addirittura il ciclo delle miniature del Rossanense nell'interno di una chiesa ed è arrivato all'ipotesi estremamente strana, che le due scene di Cristo davanti a Pilato siano state messe nelle apsidi! [1]

Infine anche nella critica del Rossanense si deve ritenere che esso si basa su modelli di miniature e

[1] *Jahrb. der Kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses*, XXI, 1900, pag. 91, 55.

[1] Il Graeven si è figurato in ogni pennacchio della chiesa due profeti e poichè nel Rossanense sotto ogni miniatura vi sono quattro profeti, ha supposto che ogni miniatura del Rossanense sia copiata da due dipinti murali. Dopo che M. adesso ha decifrato i testi delle tabelle, risulta, che non c'è una distribuzione delle profezie in due rappresentazioni.

di pitture murali, e che qualche elemento antiquato dovrà essere spiegato su modelli più antichi. M. ritiene la Genesi di Vienna come la più antica del gruppo e la mette verso il 500, e crede che il codice Sinopense sia il più recente del gruppo e appartenga alla fine del VI secolo. Contro questa tesi si deve osservare che proprio in tempo recentissimo da fonte autorevole [1] la Genesi è stata dichiarata più recente del Rossanensis ed è stata assegnata alla fine del VI secolo. Per l'assoluta mancanza di una certa data, una concordanza perfetta su questo punto difficilmente sarà presto conseguita.

E lo stesso dicasi della questione della localizzazione. M. è favorevole alla derivazione dall'Asia Minore, ma fra i suoi argomenti, secondo il nostro parere, non dovrebbe figurare una circostanza così casuale come la provenienza del Sinopense da un porto dell'Asia Minore. M. accetta con ciò il parere di Strzygowski, senza ammettere la localizzazione più esatta nella Cappadocia; M. è arrivato alla sua convinzione anzitutto per via di eliminazione degli altri paesi: l'Italia si deve scartare perchè non si può motivare affatto; l'Egitto e la Siria anche, perchè, come M. giustamente rileva, noi abbiamo qui dei monumenti di stile essenzialmente diverso. Così rimane l'Asia Minore e Costantinopoli. Quanto a la confutazione dell'origine da Costantinopoli, M. non sa citare altro fatto che le rappresentazioni degli animali escluderebbero l'origine da Costantinopoli.

Questo motivo si può difficilmente dichiarare come decisivo poichè, se dei modelli hanno tanta parte in queste miniature perchè non si dovrebbe conciliare pure per mezzo di essi la conoscenza degli animali? Anche Ussoff, al quale risalgono le ricerche della localizzazione basata sui motivi degli animali e delle piante, ha accettato proprio per la genesi due modelli: uno africano e uno europeo! E M. stesso ritiene come un lavoro dell'Italia meridionale l'*Ashburnham Pentateuch*, il pittore del quale, secondo il Gebhardt, dovette viaggiare in Oriente per l'esattezza realistica delle sue rappresentazioni degli animali.

Per dare una più sicura base all'ipotesi dell'Asia Minore sarebbe necessario determinare dapprima i caratteri della scuola di Costantinopoli, la quale negli studi recenti è stata trascurata, da quando l'Asia Minore, la Siria e l'Egitto hanno dato risultati tanto sorprendenti per la storia dell'arte cristiana antica. —

Quando il codice Rossanense sia venuto nell'Italia meridionale, è notoriamente ignoto. M. suppone che esso sia venuto già nel primo tempo col monacato greco, ciò che gli dà motivo di offrire nel sesto capitolo uno schizzo dell'importanza dell'Italia meridionale per la penetrazione delle forme d'arte orientale nell'Occidente.

La miniatura benedettina e basiliana è orientale nell'origine, questa è la tesi che M. sostiene. Le prove di questa asserzione M. deve ancora darle; ma egli promette un più gran lavoro, nel quale egli intende di trattare la questione più a fondo.

Noi siamo completamente inclinati al principio di accettare l'ipotesi di M. come giusta. Ma la prova non sarà tanto facile da farsi e prima di tutto occorre una molto netta distinzione per conoscere quali correnti orientali hanno prodotto queste influenze. Crediamo, che il Rossanense e i suoi parenti vi hanno figurato soltanto molto poco e deploriamo che M. ritenga tanto importante l'apparente parentela iconografica coi dipinti murali di Sant'Angelo in Formis. Che ci sia una grande somiglianza, non vogliamo negare, ma il Rossanensis è, fra tutti i manoscritti miniati cristiani antichi, quello che si avvicina di più ai tipi bizantini medii. Intanto, le pitture di S. Angelo in Formis non rappresentano una scuola originale d'arte, ristretta alla regione dell'Italia meridionale, e derivata direttamente dall'arte del codice di Rossano, ma sono un esempio dell'arte bizantina media. Come abbiamo detto, noi crediamo alla grande importanza che l'Italia meridionale ha avuto come paese di transito delle correnti orientali, che quasi certamente in prima linea sono provenute dalla Siria o dall'Egitto. Tutto ciò però non è veramente tanto recente e tanto ignoto, come M. crede. È noto che fra le scuole carolinge ce n'è una che ha le radici affatto in modelli siriaci, il cosidetto gruppo d'Ada. Ebbene, tanto da me quanto da Swarzenski è stata accennata la possibilità che l'Italia meridionale abbia figurato nella mediazione di questi modelli siriaci. È specialmente importante a questo riguardo l'evangeliario del *British Museum* menzionato anche da M., il quale pare sia stato scritto sotto l'abate Atto a S. Vincenzo al Volturno (Add 5463).[1] Per tutte queste relazioni l'evangeliario Gregoriano di Cambridge ha una doppia importanza, perchè è, secondo Traube, un lavoro dell'Italia meridionale.

Quanto fosse grande l'influenza dell'Italia meridionale soprattutto per l'Inghilterra è dimostrato dall'evangeliario di Lindisfarne, il quale sembra fondarsi sopra un modello napoletano. Tutte queste tracce sono abbastanza chiare; non si può dubitare dell'importanza della miniatura dell'Italia meridionale di quel tempo, e M. ha ragione di rimproverare a Bertaux la trascuranza di questa parte della storia d'arte del-

[1] W. DE GRUNEISEN, *Studi iconografici comparativi sulle pitture medioevali romane. Il cielo nella concezione religiosa ed artistica dell'alto Medioevo.* Archivi della R. Società romana di storia patria, vol. XXIX, p. 473, n. 2.

[1] SAUERLAND e HASELOFF, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier*, Trier, 1901, pag. 139 seg. *Swarzenski, die Regensburger Buchmalerei*, Lipsia, 1901, pag. 8.

[2] *Revue Bénédictine*, VIII, 1891, pag. 481.

l'Italia meridionale; ma come si è detto, il materiale che M. finora ha prodotto è molto, molto poco. Quasi temeraria è la sua ipotesi, che il Pentateuco di Ashburnham sia d'origine dell'Italia meridionale. M. non ha dato delle prove, e noi siamo ansiosi di vedere se egli riuscirà a darle.

M. si è fatto convincere dalle deduzioni di Strzygowski, il quale ha sostenuto l'origine orientale della serie di miniature, ma questo carattere orientale non deve essere localizzato nell'Italia meridionale. Nè il Muñoz, nè lo Strzygowski hanno tenuto conto della più importante dissertazione sul Pentateuco d'Ashburnham, cioè delle deduzioni di S. Berger [1] che lo ritiene per un lavoro spagnuolo, e ci vede delle forti influenze africane. Una certa affinità colle miniature spagnuole del IX secolo e dei seguenti c'è sicuramente, e l'ipotesi di Berger mi sembra molto verosimile. Anche Leprieur l'ha accettata con qualche riserva. [2] L'esistenza degli elementi orientali è tanto meno strana, in quanto che la miniatura spagnuola ha le sue radici nell'arte africana, copta e siriaca; questa nostra ipotesi sarà provata, crediamo con fiducia, da uno studio del materiale relativo.

Insomma il tema, che M. si è proposto, è più grande e di più grande portata, di quanto egli si sia reso conto; ma la soluzione di esso è un bisogno urgente.

Noi auguriamo all'autore di riuscire completamente nella difficile impresa.

ARTHUR HASELOFF.

FRANCESCO LAURANA: *Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur* von FRITZ BURGER, mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildugen im Text. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz et Mündel, 1907).

FRANZ LAURANA: *Von Wilhelm Rolfs*. Berlin, Rich. Bong Kunstverlag, 1907. (Con 180 illustrazioni in albo separato).

Il primo volume sul Laurana fu troppo affrettato nelle conchiusioni; e deploriamo che l'A., componendo il lavoro, non abbia esaminato con la dovuta calma gl'importanti problemi che si era proposto di risolvere. In un primo capitolo tratta con fondamenti incertissimi di Domenico Gagini e della sua scuola, a Napoli e a Palermo durante il periodo 1450-1460; e riconosce il maestro nella sala del Barone a Castelnovo in Napoli, quantunque mai quegli abbia modellato figure con vestimenta così trinciate, arricciate, barocche.

Nella gran sala àvvi una porta trionfale, che il Vasari attribuì a Giuliano da Maiano, il Bertaux a Pietro da Milano, il v. Fabriczy in modo dubitativo a questo maestro. Ora il Burger non esita ad ascriverla al Gagini, il quale, a suo avviso, è quel Domenico Lombardo del quale parlano i documenti aragonesi. In un prossimo fascicolo de *L'Arte* daremo riproduzioni di opere corrispondenti alla decorazione di quella porta; e si riconoscerà che a Domenico Gagini non si doveva ascriverla così facilmente, senza dimostrare con analisi metodica i rapporti di essa con altre sue autentiche sculture. L'A. ci presenta anche Francesco Laurana, come seguace di Domenico Gagini; e lo vuole riconoscere subito nella Madonna della sagrestia di Santa Barbara, che pure ha caratteri così esotici e ben differenti dagli altri suoi proprii; e passa a discorrere delle sculture dell'arco trionfale di Alfonso d'Aragona, trovando analogie tra quella Madonna, certe figure di Virtù in San Francesco di Palermo, il frontespizio della cappella di San Giovanni Battista nel duomo di Genova, le statue dell'arco trionfale, le decorazioni della sala del Barone, ecc.

Qualche cosa di vero c'è, almeno in parte, ma non si rileva quasi quel poco di verità per la connessione di tante cose differenti di maniera e di tempo.

L'A. considera tutte quelle opere per ricostruire la personalità del Laurana, ma ne riesce un disegno scorretto, fantastico. Così in tutto: l'A. vuole vedere l'arco disegnato anche su abbozzi del Pisanello, il quale dormiva il sonno eterno da qualche anno allorchè l'arco stesso fu costruito. E ricorda che i registri aragonesi del 1449 parlano di un Enea Pisano, benchè io abbia dimostrato che male lesse lo Schulz il relativo documento, e male ripeterono quel nome il Capasso, il Filangieri ed altri. Il documento dice: «pro sculpture aenaee Pisani...»!

L'A. segue quindi il Laurana in Francia dal 1461 al 1466 e in Italia dal '67 al '74. Con l'idea fissa della provenienza del maestro da Domenico Gagini, indica particolari che dovrebbero attestarne la derivazione stilistica, nella cappella Mastrantonio in San Francesco di Palermo, eseguita dal Laurana insieme con Pietro da Bontate. Eppure sarebbe più facile di riconoscere rapporti tra il Laurana e gli scultori della iconostasi di Santa Maria Gloriosa de' Frari, dove i Dottori della Chiesa sono disposti entro riquadri in modo similissimo agli altri figurati in questa.

In generale, nello studio dei monumenti siciliani la fretta dell'A. è palese ad ogni tratto, ma non può dubitarsi che col suo fervido ingegno, passata la necessità di presentare il libro per abilitazione all'università di Monaco, tornerà sui suoi passi, e vorrà con diligenza rivedere e correggere queste note fugaci e le altre sui lavori del Laurana, negli anni 1472-'75, a Napoli, a Roma e a Firenze. A Roma egli ha voluto riconoscere la mano del Laurana ne' bassorilievi della Confessione di San Pietro, testè pubblicati da *L'Arte*

[1] *Histoire de la Vulgata*, Paris, 1893, pag. 115.

[2] ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'art*, I, Paris, 1905, pag. 312.