

ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME
UNIVERSITÀ DI BARI

10

L'ART DANS L'ITALIE MÉRIDIONALE

AGGIORNAMENTO DELL'OPERA DI ÉMILE BERTAUX SOTTO LA DIREZIONE DI ADRIANO PRANDI

EXTRAIT

GIANCLAUDIO MACCHIARELLA

Aggiornamento delle pp. 71-72 del capitolo: *L'art dans le duché de Naples et dans les villes byzantines de l'Italie du Sud avant le X^e siècle*

ROMA
ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME
PALAIS FARNÈSE
1978

¹ A. Muñoz, *Il Codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Roma, Danesi, 1907. Il Codice fu pubblicato per la prima volta, illustrato da disegni e non da fotoreproduzioni, dai suoi «scopritori» (anche se non furono i primi a darne notizia, cfr. C. Malpica, *La Toscana, l'Umbria e la Magna Grecia*, Napoli, A. Festa, 1846, p. 313); O. Von Gebhardt e A. Harnack, *Evangeliorum Codex Graecus Purpureus Rossanensis* (Σ), Leipzig, Giesecke & Devrient, 1880.

La prima riproduzione fotomeccanica del Codice è invece quella contenuta nell'opera cui fa riferimento il Bertaux, di A. Haseloff, *Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der Griechischen Evangelien Handschrift in Rossano*, Berlin-Leipzig, Giesecke & Devrient, 1898. Nuove e più recenti riproduzioni, ancorché parziali, eseguite da M. Hirmer, si possono trovare in W.F. Volbach, *Frühchristliche Kunst, die Kunst der Spätantike in West und Ostrom*, München, Hirmer, 1958, nn. 238-241. Va osservato, a questo proposito, che le riproduzioni del volume del Muñoz, se confrontate con l'originale, risultano del tutto inutilizzabili ai fini di un approfondito studio stilistico delle miniature: e non è questa la sola ragione per la quale si rende urgente una riedizione in folio dell'importantissimo manoscritto. Le foto che qui si pubblicano - particolari idonei a definire i caratteri di quel «Malerische Styl» di cui tanto spesso si parla a proposito del *Rossanense* e degli altri codici purpurei - sono state eseguite dall'estensore di questo aggiornamento nel dicembre 1969, per gentile concessione dell'allora arcivescovo di Rossano, A. Rizzo. Sulle diverse vicende del Codice e soprattutto sui diversi tentativi d'acquisto da parte della Biblioteca Vaticana e di commercianti italiani e stranieri, cui il Capitolo Rossanense oppose sempre un netto rifiuto, cfr. F. Russo, *Il Codice purpureo di Rossano*, in *CN*, III, 1949, 1, pp. 192-212; G. Cozza-Luzi, *Lettere calabresi*, lettere LXXIV e LXXVIII: *Il Codice purpureo Rossanense*, in *Rivista storica calabrese*, XI, 1903, s. III, parte III; E.A., in *Archivio storico dell'arte*, II, 1889, 1, pp. 93-94. Il Codice è stato esposto al pubblico in due occasioni, cioè nella *Mostra bibliografica per la storia della Chiesa in Campania e in Calabria*, Biblioteca Nazionale di Napoli, 1950, catalogo redatto da G. Guerrieri, n. 8 e nella *Mostra storica nazionale della Miniatura*, 2 ed., Palazzo di Venezia, Roma, catalogo redatto da G. Muzzioli, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 5-6, tav. III. In questa occasione fu anche eseguito un microfilm del Codice che tuttora si conserva all'Istituto di Patologia del libro «A. Gallo» di Roma.

² Cfr. F.G. Kenyon, A.W. Adams, *Der Text der griechischen Bibel*, Göttingen, 1961, p. 82 e sul *Codex Petropolitanus*, p. 76. Il Kenyon ritiene il *Rossanensis* e il *Petropolitanus* ambedue derivati da un medesimo originale; il testo dei due codici rappresenterebbe «den byzantinischen Typus in einem sehr frühen Stadium seiner Entwicklung». Su quest'ultimo argomento, comunque, gli studi principali restano quelli di W. Sanday, *The Text of the Codex Rossanensis*, in *Studia Biblica*, I, 1885, pp. 103-112; di S. Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters*, da *Stimmen aus Maria Laach*, XXIII Ergänzungsband, Freiburg im B., Herdersche Verlagshandlung, 1906; e di A. Baumstark, *Bild und Liturgie in antiochenischen Evangelienbuchschnuck des 6. Jahrhunderts*, Ehrengabe deutscher Wissenschaft, 50. Geburtstage Prinz Johann Georg von Sachsen gewidmet, Freiburg im B., Herder & Co., 1920, pp. 233-252.

³ Il *Cod. Beratinus* è stato di recente restaurato in Cina e si conserva a Tirana, cfr. J. Koder, *Zur Wiederentdeckung zweier Codices Beratini*, in *BZ*, LXV, 2, 1972, pp. 327-328.

⁴ G. Cavallo, *Ricerche sulla maiuscola biblica*, I, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 104; qui si troverà, anche, la più recente bibliografia sugli studi di pa-

p. 71, riga 9: a seguito di . . . *Codex purpureus*

Per la dettagliata descrizione dell'Evangelario purpureo conservato nel Museo Arcivescovile della cattedrale di Rossano Calabro (Cosenza), si rimanda alla ben nota monografia di A. Muñoz¹. Dal punto di vista paleografico il *Rossanense* è molto simile al *Codex purpureus Petropolitanus* (N)², ma presenta strette affinità anche con un gruppo di testimoni dell'onciale biblica cui viene tradizionalmente riferito, e cioè la *Genesi di Vienna* e i codici neotestamentari *Beratinus*³ e *Sinopensis*, i quali tutti provengono, quasi certamente, da un medesimo ambito culturale. G. Cavallo si è dichiarato propenso a ipotizzare per essi la provenienza da ambiente siriano-antiocheno ed ha proposto per il *Rossanense* e il *Sinopense* la datazione «senz'altro alla seconda metà del VI sec.»⁴; in particolare, per il *Rossanense* propone una data alle soglie del VII sec. per la presenza, in esso, di iscrizioni, didascalie e aggiunte in onciale ogivale ad asse diritto, che si diffonde ampiamente a partire dal VII secolo.

Tavv. XXVIII,
XXIX

Il *Codice di Rossano* fu restaurato nel 1919 a cura del Ministero della Pubblica Istruzione e ad opera di Nestore Leoni⁵. In questa occasione il danno più grave che gli è stato procurato è derivato dalla 'stiratura' dei fogli⁶.

Come è noto, anche dal punto di vista della Storia delle arti il *Codice di Rossano* forma, insieme con la *Genesi di Vienna* della National Bibliothek di Vienna⁷ e il *Sinopense*⁸ della Bibliothèque Nationale di Parigi, un nucleo sostanzialmente omogeneo, sul quale vivacissimo è stato il dibattito critico non solo o non tanto sulla datazione – su cui la larga parte degli studiosi ha convenuto per il VI sec. – ma soprattutto per l'attribuzione ad un determinato ambiente culturale, a volte identificato con l'Italia del Sud – fu l'opinione, presto abbandonata, del Wickhoff e poi del Weigand⁹ – a volte con Alessandria, sia pure per la mediazione dell'Asia Minore – è il caso del Morey – a volte con Costantinopoli o l'Asia Minore – è una delle più recenti tendenze – più spesso con l'ambiente siriano-antiocheno, ma mai con argomenti decisivi né dal punto di vista paleografico né dal punto di vista storico-artistico.

Tanto interesse e tanto accanimento degli studiosi si spiegano con il fatto che, per la mancanza di indizi esterni, – *colophon* o annotazioni di *scriptorium* – l'impossibilità di collocare nel quadro storico ed ambientale loro proprio codici di così elevata fattura artigianale ed artistica è sintomo inequivocabile delle gravi lacune di cui soffre la nostra conoscenza del periodo delle origini dell'arte libraria cristiana e, più in generale, dell'arte bizantina e medioevale. Ciò sembra tanto più inquietante per il *Codice di Rossano*, in cui la maturazione del linguaggio bizantino e medioevale è ormai compiuto, in piena autonomia – ma anche con tutte le profonde radici nel passato che sono proprie di ogni autentico rivolgimento storico – dal linguaggio classico e tardo antico.

I primi studiosi che contribuirono ad enucleare il concetto di un'arte siriano-antiochena, connessa alla produzione dei codici purpurei, furono il Lüdtkke, il Baumstark e lo Haseloff, i quali, ognuno per il proprio specifico campo di competenza, ritennero il *Rossanense* legato, quanto al testo, alla liturgia antiochena (Baumstark) paleograficamente non databile prima della metà del VI sec. (Lüdtkke)¹⁰ e le cui miniature, dal punto di vista artistico, sarebbero state esemplate su modelli della pittura monumentale e troverebbero le più stringenti affinità con opere, quali i mosaici teodoriciani di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, le colonne istoriate del Ciborio di San Marco a Venezia e le miniature del *Codice di Rabula* della Laurenziana di Firenze, genericamente definite d'ambiente siriano (Haseloff), ma di cui – va osservato – solo il manoscritto fiorentino è opera sicuramente siriana.

Si andava individuando, così, l'esistenza di una prospera scuola di miniatura in Siria tra V e VI sec. con caratteri propri e rispondenti a quel particolare ambiente culturale, cui già aveva contribuito, per altro verso, lo Strzygowski quando, nel 1891, basava il suo fondamentale studio dell'*Evangelario armeno di Etschmiadzin*¹¹ sul confronto con il *Codice di Rabula* e concludeva per la derivazione dei due manoscritti da medesimi originali siriani. Veniva, cioè, maturando, contemporaneamente, un'implicita contrapposizione, fino ad oggi non sufficientemente messa in risalto,

paleografia intorno a questi codd. Ricordiamo, tuttavia, a parte il breve studio già citato del Gebhardt (che attribuiva il codice alla fine del V sec.), il sintetico e puntuale giudizio sul *Rossanense* e sugli altri codd. onciali, contenuto in *Novum Testamentum Graece ad antiquissimos testes denuo recensuit* C. Tischendorf, 8 ed., v. III, *Prolegomena scriptis* C.R. Gregory, Lipsiae, J.C. Hinrichs, 1894, pp. 408-409.

⁵ Notizie sicure su tale restauro sono reperibili nell'articolo di G. Guerrieri, *Il Codice purpureo di Rossano Calabro*, in *Napoli*, 1950, p. 5; e su Nestore Leoni cfr. F. Orestano, *Il libro eterno nell'arte di Nestore Leoni*, Roma, Soc. ed. di Novissima, 1937. Va osservato che da un esame diretto del codice non sembra che ritocchi o ridipinture abbiano compromesso l'originaria integrità delle miniature.

⁶ Di ciò si lamenta giustamente C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1963, p. 116.

⁷ L'*Editio princeps* della *Genesi di Vienna* resta quella di P. Buberl, *Die byzantinischen Handschriften (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich 8,4)*. 1. *Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1937.

⁸ A. Grabar, *Les peintures de l'Evangeliaire de Sinope*, Bibliothèque Nationale, Suppl. gr. 1286, facs., Paris, 1948.

⁹ W.R. Von Hartel, F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Beilage zum XV. u. XVI. Bande des Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, Tempsky, 1895; F. Wickhoff, *Arte romana*, a cura di Carlo Anti, trad. di M. Anti (Ligeia 6), Padova, Le tre Venezie, 1947; E. Weigand, rec. a W. Neuss, *Die Kunst der alten Christen*, Augsburg, B. Filsen, 1926, in *BZ*, XXVIII, 1928, p. 169.

¹⁰ W. Lüdtkke, *Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis*, Greifswald, J. Bindewald, 1897.

¹¹ J. Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangelium*, Beiträge zur Geschichte der Armenischen, Ravennatischen u. syro-aegyptischen Kunst, Byz. Denkm. I, Wien, Druck u. Verlag der Mechitaristen Congr., 1891, p. 57; lo studioso doveva però enucleare più lucidamente il concetto di arte siro-mesopotamica in *Die Eintritt Mesopotamiens in die Geschichte der christlichen Kunst*, in *Monatshefte f. Kunstwissenschaft*, III, 1910, pp. 1-4.

nell'ambito della vasta regione siro-mesopotamica-palestinese, tra arte siriano-antiochena – rappresentata dalle splendide edizioni dei codici purpurei – e arte siriano-mesopotamica – rappresentata essenzialmente dal *Codice di Rabula* – più fortemente influenzata dalla dominante orientale dell'hinterland siriano.

Mentre il Riegl¹² e poi il Wickhoff, impegnati nella definizione della più vasta problematica del tardo-antico, non si interessavano espressamente della Siria e delle Mesopotamia, come di terre che potessero aver dato il loro contributo ai complessi fenomeni storico-artistici che andavano studiando, il suggerimento dello Strzygowski veniva ampiamente raccolto dallo Ainalov¹³ che lo svolgeva sulla base di più complesse osservazioni. Egli, pur appoggiando lo Hasehoff nei confronti stringenti tra il *Rossanense* e il *Rabula*, avvertiva nel primo, e nella *Genesi di Vienna*, « certain characteristics that relate it to Alexandrian manuscripts » e pertanto concludeva che « the appearance in the Rossano Gospels of the oriental type of Christ and of compositions based upon Palestinian apocryphal writings, also found in the Rabula Gospels, proves that Syro-Palestinian art was also transplanted into Byzantine soil ». In questo modo lo Ainalov lasciava intendere d'essere propenso a ritenere che i codici purpurei fossero stati eseguiti a Costantinopoli, benché risalenti ad una radice siro-palestinese rappresentata direttamente dal *Codice di Rabula*.

Sull'argomento dei codici purpurei interveniva successivamente anche lo Strzygowski, sia traendone ormai motivo di polemica contro il Wickhoff¹⁴, sia proponendone poi l'attribuzione all'Asia Minore, corroborata a quel tempo (1903) dall'acquisto da parte della Bibliothèque Nationale di Parigi del frammento *Sinopense* che, com'è noto, venne scoperto a Sinope, città sulle rive del Mar Nero. Ed è proprio in questa occasione che lo Strzygowski, nel tentativo di dare un volto definitivo e certo all'arte microasiatica, contrappone energicamente lo stile delle miniature della *Genesi di Vienna* a quello del *Dioscuride* viennese, certamente eseguito a Costantinopoli « bei dem das Zusammenfließen hellenistischer und orientalischer Elemente nicht deutlich beobachtet werden kann »¹⁵.

Alla tesi di un'origine siro-palestinese dei codici purpurei ritorna il Beissel¹⁶ apportando nella discussione il peso della propria erudizione e di una profonda conoscenza delle fonti letterarie, anche se ben di rado la sua indagine si avventura nel campo dello stile.

Usciva, intanto, in questi anni e precisamente nel 1907, la monografia di A. Muñoz sul *Rossanense*, la quale aveva il merito, tra l'altro, di fornire un'accurata descrizione del codice, presentando l'integrale lettura dei versetti iscritti sui podi da cui spiccano i profeti e che alludono alle scene evangeliche miniate nella metà superiore dei fogli del codice. Lo studioso italiano vi accoglieva, peraltro, la tesi del Lüdtké e dello Strzygowski, attribuendo il *Rossanense* all'Asia Minore e tuttavia ancora assai vaga restava la caratterizzazione di quest'arte microasiatica, soprattutto nel rapporto con il mondo siriano.

In questo senso, le pagine dedicate dal Dalton all'inquadramento dei caratteri dell'arte siriana e del suo ruolo nell'ambito della prima arte bizantina restano fondamentali per la chiarezza dell'impostazione e per la complessa

¹² A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, Siemens, 1893, trad. it. Bibl. scient. Feltr., 10, Feltrinelli, 1963; Id., *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien, Kaiserl. König. Hof und Staatsdruckerei, 1901-23, trad. it. con pref. di S. Bettini, Firenze, Sansoni, 1953 e con pref. di C.L. Ragghianti, Torino, Einaudi, 1959.

¹³ D.V. Ainalov, *Ellinističeskic osnovy vyzantijskogo iskusska*, Petrograd, 1917, trad. ingl.: *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1961, p. 120.

¹⁴ J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, Hinrichs, 1901, p. 4.

¹⁵ Id., *Kleinasion. Ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1903, p. 200.

¹⁶ S. Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher*, ecc., p. 36. Ricorderò, a questo punto, anche l'opinione del Venturi tendente ad esaltare, forse con eccessiva approssimazione, il ruolo della Siria nel campo dell'arte cristiana, mentre, d'altra parte, lascia scadere, in opposizione al Wickhoff, al ruolo di « deboli e decadenti composizioni » le miniature della *Genesi* viennese (cfr. Venturi, *Storia dell'Arte*, I, 1901, p. 393 e p. 357).

problematica che sottintendono, in cui trova adeguato posto anche la miniatura, intesa però essenzialmente nella versione monastica e orientalizzante del *Codice di Rabula*¹⁷; per i codici purpurei lo studioso sembra invece propenso a pensare all'Asia Minore pur avvertendone gli stretti legami con il mondo siriano.

Similmente il Wulff, qualche anno dopo il Dalton, si pone il problema se la miniatura siriana sia sorella di quella alessandrina o se invece ambedue siano sorte da una medesima radice. Lo studioso sottolinea la probabile precocità di sviluppo della miniatura siriana e suppone accentuati influssi alessandrini soprattutto nella Palestina, mentre col tempo gli influssi orientalizzanti si farebbero più accentuati sino a diventare dominanti¹⁸.

Nel 1920 torna ancora una volta sull'argomento lo Strzygowski, questa volta con una nettezza di impostazione da non lasciare dubbi sul suo pensiero: secondo lo studioso *Codice di Rabula* e codici purpurei appartengono al medesimo «Kunstkreis» sorto da fonti nord-mesopotamiche e greche al tempo stesso. Suoi caratteri precipi sono: uno spiccato gusto per la narrazione continua, imperniata di solito su una figura centrale di 'eroe' che può essere il Cristo o Maria, un santo o un personaggio dell'Antico o del Nuovo Testamento e la contrapposizione di quadri dei due Testamenti¹⁹. Proprio a questo proposito egli giunge alla conclusione che tale ciclo neo e veterotestamentario, dopo aver trovato la sua prima formulazione nella illustrazione libraria, deve essersi trasferito sulle pareti delle chiese; sicché questa linea di ricerca porta lo Strzygowski a pensare ad una decisa influenza del mondo siriano (ed egli fa particolare riferimento alle scuole di Edessa e di Nisibi) su tutto il Mediterraneo, su Bisanzio e sull'Armenia.

Va rammentato, peraltro, che proprio in quell'anno gli studi del Baumstark sul testo del *Rossanense* avevano portato alla conclusione che questo dovesse rifarsi all'ambito liturgico antiocheno paleocristiano: conclusione che, a tutt'oggi, non è stata ancora attaccata o contraddetta²⁰.

A tali nuove proposte degli orientalisti risponderà il Morey con tre articoli che si succedono nell'arco di cinque anni e saranno tra i più dibattuti sull'argomento: nel primo, scritto nel '24²¹, egli finisce con il negare l'esistenza di una vera e propria 'scuola' o di un centro creativo di arte rappresentativa in Siria e relega il *Codice di Rabula* e l'ambiente mesopotamico al ruolo di passivi elementi di tramite tra l'Asia Minore (ritenuta patria dei codici purpurei) e l'Egitto. Nel secondo, scritto nel '26²², ribadiva questa sua opinione, affermando che la scena della Crocifissione del manoscritto della Laurenziana era stata aggiunta da un copista e tratta da opere di origine non siriana. Infine nel terzo, scritto nel '29, il Morey giungeva a ritenere alessandrino l'originale della *Genesi di Vienna*, togliendo quindi anche all'ambiente microasiatico quel margine di creatività che prima gli aveva riconosciuto e attribuendo una funzione egemonica nella formazione di cicli neo e veterotestamentari a quello alessandrino²³.

Un contributo importante alla retta individuazione dei caratteri distintivi e comuni dei codici purpurei, ed in particolare del *Rossanense*, è fornito, in questi anni, dagli studi di H. Berstl²⁴ sul problema dello spazio nei codici purpurei e, assai acuti, del Koemstedt²⁵.

¹⁷ O.M. Dalton, *Byzantine Art and Archeology*, Oxford, Clarendon Press, 1911, pp. 54-55. La posizione che qui prende lo studioso sarà sostanzialmente mantenuta in *East Christian Art*, Oxford, Clarendon Press, 1925, p. 313.

¹⁸ O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, (Handbuch der Kunstwissenschaft, 2), Berlin, Athenaeion, 1914, p. 291.

¹⁹ J. Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, (Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, 15), pp. 43 e 144.

²⁰ A. Baumstark, *Bild und Liturgie*, ecc., pp. 251-2.

²¹ C.R. Morey, *The Sources of Medieval Style*, in *ArtB*, VII, 2, 1924, pp. 35-50.

²² Id., *The Painted Panels of the Sancta Sanctorum*, in *Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen*, 31 okt. 1926, Bonn, Fried. Cohen, 1926, pp. 150-168.

²³ Id., *Notes on East Christian Miniatures*, in *ArtB*, XI, 1929, pp. 5-103. Peraltro va rammentato che già S.A. Ussoff, *Le miniature dell'Evangelario greco in Rossano del sec. VI* (in russo), in *Société archéologique de Moscou*, 1881, e N. Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, New York, Burt Franklin, orig. pubbl. nel 1886, rip. 1970, avevano supposto un'origine alessandrina per i codici purpurei.

²⁴ H. Berstl, *Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei*, (Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten u. Völker, 4), pp. 8-41.

²⁵ R. Koemstedt, *Vormittelalterliche Malerei. Die künstlerischen Problemen der Monumental- und Buchmalerei in der frühchristlichen und frühbyzantinischen Epoche*, Augsburg, Filser, 1929, p. 49.

²⁶ S. Guyer, *Le rôle de l'art de la Syrie et de la Mesopotamie à l'époque byzantine*, in *Syria*, XIV, 1933, pp. 56-70.

²⁷ S. Bettini, *La pittura bizantina*, Firenze, Novissima Enc. Monogr. III, 1938; Id., *L'architettura di San Marco*, Padova, Le tre Venezie, 1948; Id., *Di San Marco e di altre cose*, in *Arte Veneta*, VI, 1952, pp. 200-202.

²⁸ G. de Jerphanion, *Le rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne*, in *Mélanges de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth*, VII, 5, 1922, pp. 331-379.

²⁹ *Ibid.*, p. 343. Di grande utilità è la lettura dell'opera postuma di J.J. Tikkanen, *Studien über die Farbgebung in der mittelalterlichen Buchmalerei*, Helsingfors Akademische Buchhandlung, 1933, particolarmente per quanto riguarda le consonanze di gusto e di tecnica pittorica tra il *Rabula* e il *Rossanense* (cfr. pp. 51-52). Nel generico resta anche il Leclercq, in *DACL*, s.v. *Miniature*, XI, 1, 1933, coll. 1282-1284. Ribadisce la supposizione che le miniature del *Rossanense* derivino da prototipi monumentali, precisando, in particolare, che i due processi dinanzi a Pilato «devaient décorer un tympan» o che la porta ritratta a metà dell'illustrazione della Parabola delle Vergini e delle Vergini stolte ricorda la decorazione dell'emiciclo di un'abside, così come la scena doppia della Comunione degli Apostoli. Questo tentativo, che potremmo definire di «forzatura» del carattere librario delle miniature del *Rossanense*, già accennato dal Graeven, in *Göttingische Gelehrte Anzeiger*, 1900, pp. 410-429, e dall'Ainalov (v. sopra, nota 13), sarà poi ripreso, come vedremo, dal Loerke.

³⁰ G.H. Kraeling, *The Excavations at Dura-Europos*, 8, 2. The christian Building, New York, Augustin, 1967. Per Antiochia, quale probabile centro di creazione dei soggetti cristiani rappresentati sulle pareti del Battistero di Dura-Europos, già si espresse l'Aubert (*Les Fouilles de Dura-Europos et les origines de l'iconographie chrétienne*, in *BM*, 1934, p. 406) il quale vi ravvisò una parentela sostanziale con le miniature del *Rabula*, del *Rossanense* e della *Genesi di Vienna*, ed anche più recentemente, V. Lazarev (*Storia della pittura bizantina*, Torino, Einaudi, 1967, p. 58 n. 43). Si astiene, invece, da un giudizio circostanziato il Rostowzoff (*Dura-Europos and its Art*, Oxford, Clarendon Press, 1938, p. 134).

³¹ J. Strzygowski, *L'ancien art chrétien de Syrie*, Paris, De Boccard, 1936, p. 108.

³² P. Buberl, *Das Problem der Wiener Genesis*, in *JKhSWien*, 1936, pp. 9-58; Id., *Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis*, ecc.

³³ Il Gerstinger specificherà il proprio pensiero sul *Rossanense* in Th. Klauser, *Reallexikon für Antike und Christentum*, II, Stuttgart, Hiersemann, s.v. *Buchmalerei*, coll. 751-752, in cui, oltre a ribadire la medesima provenienza per tutti e tre i codici purpurei, sotto l'influsso di una «stärker orientalischen Werkstatt», distingue chiaramente tra *Genesi di Vienna* e *Rossanense*, il quale ultimo rappresenterebbe «einen mehr repräsentativ-monumentalen mit lehrhafterbaulichen Tendenz», ed una più spiccata morfologia bizantino-medievale, cosa, quest'ultima, che sarebbe da attribuire, secondo lo studioso, anche alla diversità degli originali. Cronologicamente il *Rossanense* si porrebbe tra la *Genesi di Vienna* e il *Sinopense*.

³⁴ K. Nordenfalk, rec. a P. Buberl, *Das Problem*, ecc., in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LVI, 1937, pp. 252-254 e in *Die spätantiken Kanontafeln*, Göteborg, Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhälles Kandlingar, Göteborg, Elander, 1937.

³⁵ K. Nordenfalk, *Die Spätantiken Kanontafeln*, ecc., p. 258.

³⁶ O. Wulff, *Bibliographisch-kritischer Nachtrag*, (Handbuch der Kunstwissenschaft, 29), Potsdam, Athenaiion, 1939, p. 41. Alla medesima con-

Per altro verso anche il Guyer²⁶ e successivamente il Bettini²⁷, sulla scia dei 'romanisti' attaccheranno la costruzione dello Strzygowski, mentre lo stesso Jerphanion²⁸, pur proseguendo sulla linea del Millet, non andrà oltre la distinzione tra una scuola di derivazione alessandrino-ellenistica che avrebbe influenzato Costantinopoli e l'altra, antiochena, con caratteri tipici della tradizione orientale che «veut exprimer la vie et les passions», che «ne récule devant le détail familier et parfois vulgaire: elle est réaliste»²⁹.

Nel frattempo, la scoperta di antichissimi affreschi cristiani di soggetto evangelico a Dura Europos³⁰, permetteva allo Strzygowski di tornare sull'argomento con rinnovato fervore e su una base più consistente. Nel libro pubblicato nel 1936 sull'antica arte cristiana in Siria³¹ lo studioso tedesco precisava il ruolo di intermediario svolto dagli artisti siriaci tra l'arte greco-romana e quella orientale e che consisterebbe nel portare il volume «en surface».

La maturazione del concetto di arte siriana nello Strzygowski coincide, significativamente, con gli importanti apporti allo studio della *Genesi di Vienna* del Gerstinger e del Buberl³²; quest'ultimo, in particolare, con due successivi importanti lavori sull'argomento, dimostrava che il codice viennese non discendeva da illustrazioni su rotolo, ma da codici; che i codici purpurei, redatti probabilmente in ambiente antiocheno, erano databili al terzo quarto del VI sec. e che il modello del manoscritto viennese dovrebbe appartenere al IV sec. Veniva, così, a riproporsi, con gli studi dello Strzygowski e del Buberl, l'immagine di una complessa koiné siriana, caratterizzata dal contrapporsi, pur nel quadro di una comune discendenza ellenistica, tra la tradizione siro-mesopotamica e la cultura siriano-antiochena, di cui s'erano fatti interpreti, alla fine dell'800, lo Haseloff e lo Strzygowski³³. Ma ad essa si opponeva il Nordenfalk sia nella recensione al Buberl, sia nello studio della tradizione siriana dell'uso dei Canon eusebiani³⁴; in questo lavoro egli traeva affrettate conclusioni intorno alla probabile patria dell'originale del *Codice di Rabula*, ritenuto del tipo del *Rossanense*, il quale, a sua volta, sarebbe stato sì eseguito ad Antiochia, ma influenzato da una non meglio identificata «vermutliche konstantinopolitanische Schule der Purpurcodices»³⁵.

La conclusione del Nordenfalk era peraltro ribadita, due anni dopo, dal Wulff e dal Buchthal³⁶.

Presto accantonata, dunque, l'ipotesi 'alessandrina' del Morey – di cui, peraltro, restavano valide talune osservazioni concernenti in special modo il rapporto assai stretto e significativo tra il *Rabula* e il *Rossanense*³⁷ – venivano a contrapporsi l'ipotesi costantinopolitana e quella siriana, mentre quella microasiatica restava ancora assai vaga, legata, più che altro, ad argomenti assai fragili – quale il luogo di rinvenimento del *Sinopense* – poiché ad essa non si riusciva a riferire l'immagine di una ben configurata ed autonoma cultura microasiatica (e lo si è visto nella proposta del Morey).

Nel 1948 la pubblicazione, ad opera di D. Levi, del grande complesso dei mosaici di Antiochia forniva un contributo assai importante allo studio e alla definizione dell'arte siriana dal IV al VI sec.; ma, mentre alcuni studiosi, come il Francovich³⁸, coglievano quest'occasione per definire attraverso di essi le qualità dell'arte siriana – deducibili anche dalla lettura delle miniature del *Syr. 33* e del *Syr. 341* della Bibliothèque Nationale di Parigi, oltre che di alcuni celebri 'pezzi' d'argenteria, fin allora ritenuti sicuramente siriani – consistenti nel gusto per la narrazione e per l'intensa drammaticità del racconto, altri – come il Kitzinger – in netta polemica con i primi, vi ravvisavano i sintomi di un progressivo schematizzarsi dell'immagine sotto l'incalzante influsso orientale e quindi, anche, un progressivo decadere del gusto nei mosaici più tardi, tale da mettere fortemente in dubbio che in un tale ambiente abbia potuto maturare l'arte dei codici purpurei.

Per il Kitzinger³⁹, infatti, il vero problema è di stabilire fino a che punto il realismo espressivo che caratterizza questi codici può essere considerato specificatamente siriano, ovvero, se lo è stato, fino a quando è rimasto tale; nell'impossibilità, almeno per il momento, di fornire una risposta a queste domande, è ovvio che per lo studioso inglese i codici purpurei possono essere stati dipinti anche in Asia Minore o a Costantinopoli stessa⁴⁰.

Il problema dei codici purpurei veniva così a legarsi, inestricabilmente, a quello della definizione della complessa natura della cultura costantinopolitana dal IV al VI sec., contrapponendosi nettamente l'interpretazione di chi, come il Francovich e il Lazarev⁴¹, sulla base di fatti artistici come il *Dioscuride* viennese, i mosaici del Peristilio del Palazzo imperiale a Costantinopoli e i celebri piatti argentei che ben esprimono il preciso concetto di «Byzantinische Antike» del Matzulevitsch⁴², ritengono la capitale bizantina quale unico, ostinato e strenuo difensore dell'ellenismo, per tutto il percorso della sua storia artistica, attraverso le rinnovate cosiddette «rinascenze»⁴³ e chi, invece, come il Kitzinger, il Bianchi Bandinelli, il Beckwith e altri, esprimono la possibilità che anche a Costantinopoli abbia potuto venir maturando quel processo di riduzione bidimensionale e di stilizzazione lineare dell'immagine che altrove – in particolare a Roma e a Salonicco, seppur in modo diverso – si manifesta in pieno nell'arco del VI secolo⁴⁴.

Nell'ultimo decennio le ricerche degli studiosi non si sono mosse, quanto al problema dei codici purpurei, da queste posizioni; l'interesse maggiore è andato alla complessa questione delle origini dell'arte libraria cristiana⁴⁵, con i contributi fondamentali del Weitzmann il quale, tra

clusione giunge anche H. Buchthal, *The Painting of the Syrian Jacobites in its Relation to Byzantine and Islamic Art*, in *Syria*, XX, 1939, p. 143.

³⁷ Ribadite nell'articolo *The Painted Panel*, ecc., p. 151 e ss. e specialmente p. 164.

³⁸ G. de Francovich, *L'arte siriana e il suo influsso sull'arte medioevale nell'Oriente e nell'Occidente*, in *Commentari*, II, 1951, pp. 3-16, pp. 75-92, pp. 143-152; *Della Siria e di altre cose*, in *Commentari*, IV, 1953, pp. 318-334; *L'Egitto, la Siria e Costantinopoli. Problemi di metodo*, in *RINASA*, XI-XII, 1963, pp. 83-229; la sua interpretazione dell'ambiente artistico costantinopolitano è riscontrabile in: *I mosaici del bema della chiesa della Dormizione di Nicea*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi*, Roma, De Luca, 1956, pp. 3-27.

³⁹ E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, in *Berichte zum XI. internationalen Byzantinisten Kongress*, München, C.H. & Beck, 1958, pp. 1-50.

⁴⁰ «Pezzo forte» della tesi del Kitzinger è l'attribuzione – basata sulla convinzione che i cinque marchi di controllo della qualità dell'argento stampigliati dietro i piatti di quest'epoca siano indizio sicuro della loro esecuzione in officine costantinopolitane – dei piatti di Stuma (Museo arch. di Istanbul) e di Riha (Dumbarton Oaks Collection di Washington) ritenuti siriani dal Bréhier, dal Diehl, dallo Jerphanion, dal Francovich e da tanti altri sino allo studio di E. Cruikshank Dodd, *Byzantine Silver Stamps*, Washington, The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1961, le cui conclusioni sono state radicalizzate da M.C. Ross, *Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library, 1962-65. Il redattore di questo aggiornamento aveva avanzato alcune obiezioni alla tesi della Cruikshank Dodd già nella propria tesi di laurea (discussa dai proff. Géza de Francovich e Fernanda de' Maffei il 21 nov. 1970 all'Università di Roma): *Ricerche sulla miniatura siriana del VI sec.*, pp. 152-159.

Il Francovich ha respinto la tesi della Cruikshank Dodd, del Kitzinger, del Beckwith e del Ross in *Problematica dell'arte siriana*, in *CorsiCRB*, XXI, 1974, pp. 144-145, dove si troverà anche la più recente bibliografia sull'argomento.

⁴¹ V. Lazarev, *Storia della pittura*, ecc., p. 94.

⁴² L. Matzulevitsch, *Byzantinische Antike. Studien auf Grund der Silbergefäße der Ermitage*, (Arch. Mitt. aus russ. Samml., 3), II, Berlin und Leipzig, De Gruyter u. Co., 1929.

⁴³ Su questo concetto cfr. da ultimo la pubblicazione di O. Demus, *Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa*, in *JOB*, XIV, 1965, p. 140.

⁴⁴ A questa contrapposizione il Bianchi Bandinelli dà una interpretazione che potremmo definire socio-culturale, assegnando alle classi aristocratiche di Costantinopoli lo stesso ruolo di tenace conservazione delle tradizioni artistiche ellenistiche, non a caso confinate agli oggetti di lusso, che egli attribuisce alle classi conservatrici di Roma a partire dal III sec. d.C. ed in contrapposizione con l'arte nuova, nata da nuove istanze e da nuove classi sociali che si affacciano alla ribalta della vita politica dell'Impero (ma nel caso di Costantinopoli dovremo forse pensare al vasto movimento monastico? È noto, tuttavia, che essa ha fortemente subito l'influsso della tradizione del monachesimo siriano!) Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardoromana*, in *RINASA*, II, 1953, pp. 77-161, ripubbl. in *Archeologia e cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, pp. 360-444.

⁴⁵ Per un aggiornamento sui più recenti contributi intorno al problema dell'origine dell'arte libraria cristiana, cfr. R. L. Kozodoy, *The Origin of Early Christian Book Illumination. The State of the Question*, in *Gesta*, X, 2, 1971, pp. 33-39.

l'altro, ha sostenuto e più volte ribadito⁴⁶ che la *Genesi di Vienna* così come il *Codice di Rossano*, derivano da illustrazioni su rotolo⁴⁷.

L'altro polo di attrazione dell'interesse degli studiosi di questo argomento è andato, in questi ultimi anni, e in stretta connessione col primo, al problema dell'illustrazione libraria giudaica e al suo influsso sull'illustrazione veterotestamentaria cristiana e quindi, «in primis», alla *Genesi di Vienna*; coloro che hanno maggiormente contribuito al progredire di tali studi sono stati il Weitzmann stesso, il Grabar, il Pächt, la Dufrenne, ecc.⁴⁸.

Sul problema dei codici purpurei, in questo più recente arco di tempo, il contributo più originale è stato quello fornito dal Loerke⁴⁹, il quale, prendendo spunto dalla linea azzurra che circonda ad arco le scene del Giudizio dinanzi a Pilato del *Rossanense* e dal loro generico impianto monumentale ha avanzato una serie di osservazioni di carattere iconografico e storico, tese a dimostrare la derivazione di queste illustrazioni da un originale monumentale palestinese, i mosaici della chiesa eretta da Eudossia sulla *Domus Pilati* a Gerusalemme, tre mosaici, cioè, uno nell'abside di fondo, corrispondentemente alla scena al fol. 8v° (Cristo e Barabba), gli altri due, compresa, cioè, la Lavanda delle mani – andata perduta nel *Rossanense*, secondo il Loerke – sulle pareti laterali, affrontati⁵⁰.

L'ipotesi del Loerke – attendibile o meno – aveva comunque il merito di ribadire con nuovi argomenti quello che era ormai diventato un luogo comune degli studiosi, cioè l'invocazione di prototipi monumentali per il *Rossanense* e di fissarne, anche, approssimativamente, la data – del modello, s'intende – alla metà del V sec.

Nel 1958, alla Biblioteca Nazionale di Vienna, un buon numero di eminenti studiosi della materia, tra cui il Demus, il Kollwitz, il Weitzmann, il Gerstinger e il Gerke si è riunito per discutere della data e dell'attribuzione dei codici purpurei, dinanzi all'originale della *Genesi di Vienna*⁵¹. Per quanto concerne il *Rossanense*, la discussione si è presto polarizzata intorno alla possibilità di datare il codice sulla base dei ritratti imperiali indicati sui 'signa' nella scena del Giudizio dinanzi a Pilato; ma essa si è presto arenata e si è conclusa in un nulla-di-fatto.

Per il resto, il panorama critico bibliografico degli ultimi dieci anni non offre più nulla di spiccatamente nuovo. J. Beckwith, come già accennato, condivide le tesi del Kitzinger e pertanto, inserendo nel disegno storico dell'arte costantinopolitana dei primi secoli da lui tracciata, opere come le patene di Stuma e di Riha, torna a ribadire il concetto di uno stile piatto e lineare, riservato alle immagini di contenuto religioso («in the attempt to evoke a religious image and at same time to counter possible accusations of idolatry»)⁵², contrapposto a uno stile di impronta classicellenistica riservato alle immagini di carattere profano.

Poco tempo dopo, lo studioso inglese tornava sull'argomento⁵³ trattando del rapporto tra Bisanzio e le provincie orientali: queste, nella opinione del Beckwith, assumono un ruolo del tutto secondario o, comunque, scarsamente documentabile, sicché Costantinopoli diventa il serbatoio indistinto di tutte le tendenze artistiche orientali, senza che vi si possa avvertire quella formidabile coerenza creatrice che, pure, per il VI sec., nel campo dell'architettura, è testi-

⁴⁶ K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, University Press, 1947, pp. 89-93.

⁴⁷ Per quanto riguarda il *Rossanense*, il Weitzmann ha dimostrato questa sua ipotesi prendendo spunto dalla scena della Guarigione del cieco nato, affermando che in origine, sul rotolo, essa doveva essere divisa in due parti, ognuna, naturalmente, con la figura del cieco, poi fatte combaciare nel passaggio al codice, ragion per cui la scena oggi presenta le due figure del cieco, di spalle, che segna i due diversi momenti del racconto. Questa tesi era già stata negata dal Buberl (*Das Problem*, ecc., p. 25); recentemente, tra gli altri, è stata nettamente respinta dal Lazarev, *Storia*, ecc., p. 59.

Il Weitzmann, peraltro, osservando l'incremento di influenze orientali nella tradizione artistica della Siria, osserva che proprio per questo motivo i mosaici antiocheni mostrano «a distinct stylistic affinity to the miniatures of the Vienna-Genesis and Gospels of Rossano and Sinope»: opinione, come si vede, esattamente contraria a quella già citata del Kitzinger; strette affinità intercorrerebbero anche, sempre secondo il Weitzmann, tra la patena di Riha e il *Rossanense* (K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, University Press, 1951, pp. 9 e 12; Id., *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, Gebr. Mann, 1935, p. 49; l'Autore appoggia la tesi microasiatica per i codici purpurei in quest'ultimo lavoro).

⁴⁸ Cfr. R. L. Kozodoy, *The Origin*, ecc., cui è da aggiungere, più di recente, S. Dufrenne, *Nouvelles remarques sur la Genèse de Vienne*, in *Byzantion*, XLIII, 1973, *Hommage à Marius Canard*, Bruxelles, 1974.

⁴⁹ W. C. Loerke, *The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels*, in *ArtB*, XLIII, 1961, pp. 171-195.

⁵⁰ Anche in questo caso ho avanzato e motivato dei dubbi sulla attendibilità della ipotesi del Loerke nella mia tesi di laurea già cit., pp. 373-374.

⁵¹ H. Fillitz, *Die Wiener Genesis. Beiträge zur Kunstgeschichte und Archaeologie des Frühmittelalters, Akten zum VII. int. Kongress für Frühmittelalterforschung (1958)*, Graz-Köln, H. Böhlau, 1962. E da sottolineare che in questa occasione il Weitzmann, appoggiando le conclusioni del Loerke ha supposto che patria della *Genesi di Vienna* sia stato l'ambiente conventuale di Gerusalemme.

⁵² J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, trad. it. *L'arte di Costantinopoli, introduzione all'arte bizantina (330-1453)*, (Saggi Einaudi 400), Torino, Einaudi, 1967, p. 34.

⁵³ J. Beckwith, *Early Christian Art: the Eastern Provinces of the Empire and Byzantium*, in *Atti del Convegno internazionale sul tema: La forma artistica nel passaggio dall'antichità al Medioevo (Roma, 1967)*, Roma, Acc. Naz. dei Lincei, 1968, p. 237.

moniato dalla chiesa di Santa Sofia. Infine il Beckwith torna sull'argomento dell'attribuzione della *Genesi di Vienna* affermando che, a partire dall'età giustiniana, Costantinopoli ha svolto un costante ruolo egemonico, anche dal punto di vista artistico, su tutte le provincie del vasto impero. Egli ritiene che codici di gran valore librario come i purpurei, non possano essere che dono imperiale e pertanto decide di assegnare la *Genesi di Vienna* alla metropoli, giustificando tale osservazione con argomenti di carattere iconografico che sembrano essere stati condivisi dal Bianchi Bandinelli⁵⁴.

Pur prendendo il problema da un'altra angolazione, anche il Grabar, molto recentemente, ha dimostrato di propendere fortemente per questa schiera di studiosi. Nella recensione alla grossa pubblicazione del Leroy sulla miniatura siriana, il Grabar⁵⁵ sostiene che il solo, vero originale apporto della Siria è quello della regione mesopotamica, cioè della regione più fortemente orientalizzata.

L'arte del resto, della Siria, cioè della parte più occidentale ed ellenizzata non si distinguerebbe, al contrario, «de celui qu'on connaissait à la même époque dans d'autres pays méditerranéens». Ecco la ragione per cui egli, pur concedendo, eventualmente, ad artefice siriano la confezione dei codici purpurei, afferma: «L'art de ces peintures est grec par son contenu et ses formes». Lo studioso francese, in definitiva, ha preferito sempre non pronunciarsi in modo categorico sul problema dell'attribuzione non esistendo alcun argomento decisivo pro o contro una delle tesi⁵⁶.

Nel campo delle attribuzioni le opinioni di altri studiosi subiscono oscillazioni veramente difficili da seguire; per il Volbach le miniature dei codici purpurei mostrerebbero «die Zusammenhang mit sicher hauptstädtischen Handschriften, wie dem Dioskuridencodex in Wien... Stilistisch besteht aber die Möglichkeit sie einer provinziellen Schule, vielleicht einer Schule in Kleinasien zuzuweisen»⁵⁷. L'attribuzione a Costantinopoli del *Rossanense* è ribadita dal Volbach anche più tardi⁵⁸, anche se «die Ikonographie mehr auf Antiocheia weist»; in questa occasione egli sottolinea l'opposizione tra il *Rossanense* e gli altri codici purpurei, che consisterebbe nella maggiore astrazione formale del primo rispetto agli altri, premessa certa – secondo il Volbach – alle forme del *Rabula* e, più ancora, del *Syr. 341*.

Per il Delvoye, invece, *Sinopense* e *Rossanense* sono legati dal carattere drammatico della rappresentazione e la severità delle tipologie dei personaggi, e tuttavia una profonda distanza qualitativa separerebbe le due opere⁵⁹; nonostante l'iconografia «palestinese», per lo studioso francese, il *Rossanense* non può essere stato eseguito che in un atelier costantinopolitano.

Il Talbot Rice, mentre è stato sempre incerto tra Asia Minore e Costantinopoli⁶⁰, da ultimo ha affermato che tra *Genesi di Vienna*, *Sinopense* e *Rossanense* «it is especially tempting to assign the last of these to Constantinople, and it would have been wholly of a place on the high altar of Hagia Sophia»⁶¹.

Ancora più recentemente M. Gough, mentre afferma, con un singolare compromesso, che il *Rossanense* sarebbe opera di atelier costantinopolitano, ma eseguito da artista

⁵⁴ R. Bianchi Bandinelli, *Osservazioni sulla forma artistica in Oriente e in Occidente*, in *Atti del Convegno*, ecc., p. 305.

⁵⁵ A. Grabar, *Art chrétien en Syrie*, rec. a J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, (Institut Français d'Archéologie de Beyrouth, *Bibl. d'arch. et historique*, 77), Paris, P. Geuthner, 1964, in *CahA*, XIX, 1969, pp. 231-233. E qui l'attacco è espressamente rivolto contro gli studiosi italiani, in particolare il Francovich, il Bologna, il Thiery e il Bertelli che avrebbero il torto di supporre influenze siriane un po' dappertutto in Occidente, ammettendo apoditticamente il carattere specifico dell'arte siriana.

⁵⁶ Cfr. A. Grabar, *L'età d'oro di Giustiniano, dalla morte di Teodosio all'Islam* (Il mondo della Figura), Milano, Feltrinelli, 1966.

⁵⁷ W. F. Volbach, *Früchrisliche Kunst*, ecc., p. 89, nn. 238-241.

⁵⁸ Id., in W. F. Volbach, J. Lafontaine, Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin, Propyleenverlag, 1968, pp. 182-183.

⁵⁹ Ch. Delvoye, *L'art byzantin*, France, Arthaud, 1967, p. 111.

⁶⁰ D. Talbot Rice, *Art of the Byzantine Era*, trad. it. *L'arte bizantina*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 54-55.

⁶¹ Id., *The Appreciation of Byzantine Art*, London, Oxford University Press, 1972, p. 89.



a

Tav. XXVI
LATIANO (presso) SANTA MARIA DI GALLANA (a)

Tav. XXVII
EGNAZIA
BASILICA PALEOCRISTIANA
Veduta d'assieme (a)
Tessellato pavimentale (part.) (b)

RUVO DI PUGLIA SAN CLETO
Basilica sotterranea (b)

RUVO DI PUGLIA SAN CLETO
Particolare della basilica sotterranea
con avanzi di opus reticulatum (c)



b



c



a

Tav. XXVIII

ROSSANO CALABRO

MUSEO ARCIVESCOVILE
Evangelario purpureo

Fol. 3r : La lavanda dei piedi (particolare) (a)

Fol. 121r : Marco in atto di scrivere il Vangelo (b)



b

Tav. XXIX

ROSSANO CALABRO

MUSEO ARCIVESCOVILE
Evangelario purpureo

Fol. 3r : La distribuzione del pane (particolare) (a)

Fol. 3v : La distribuzione del pane (particolare) (b)



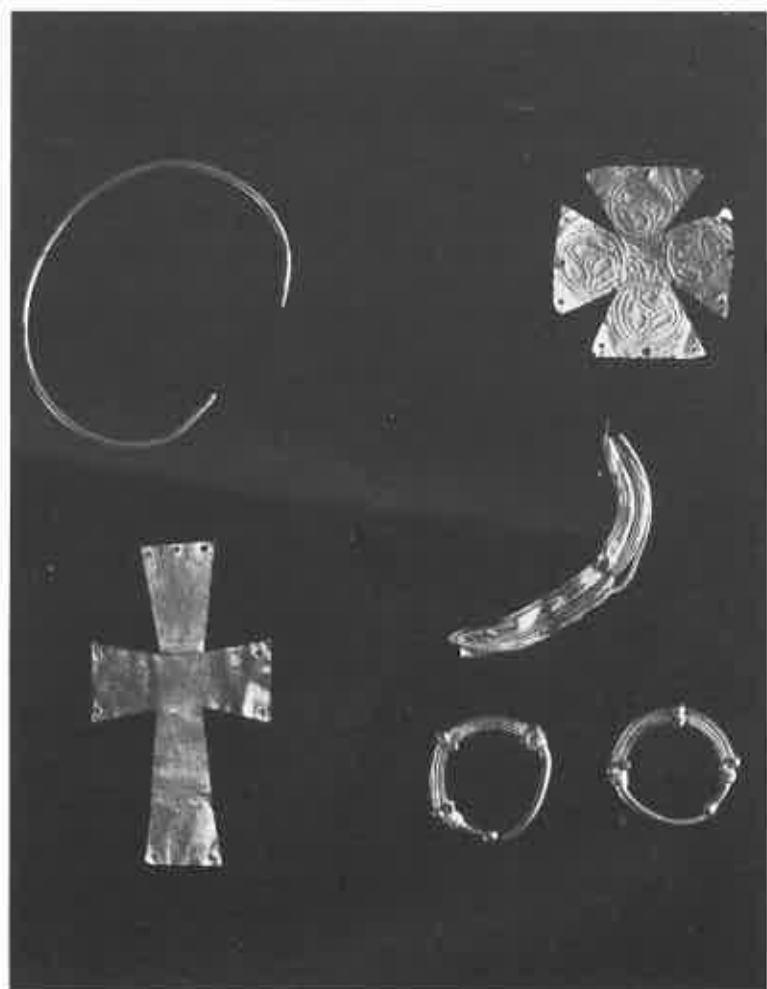
a



b



a



b

Tav. XXX

PARIGI

MUSEO DEL LOUVRE
Fibula di Capua (*a*)

BENEVENTO

MUSEO DEL SANNIO
Ori della necropoli longobarda di Benevento (*b*)

Tav. XXXI

CAPUA

MUSEO PROVINCIALE CAMPANO
Frammento di fronte di sarcofago (*a*)

BENEVENTO

DUOMO
Campanile. Testa-ritratto di personaggio longobardo (*b*)

CAPUA

MUSEO PROVINCIALE CAMPANO
Frammento di rilievo (da San Giovanni a Corte) (*c*)