

FERNANDA DE' MAFFEI

IL CODICE PURPUREO DI ROSSANO CALABRO

Alla memoria di Mons. CIRO SANTORO
fedele custode del Rossanense

Del codice purpureo che, meritatamente, porta il nome di *Codex Purpureus Rossanensis*, ho avuto modo di parlare più volte in passato e, da ultimo, proprio in questa sede. La mia ricerca, come attesta il lungo studio pubblicato negli Atti del Congresso « *Testimonianze antiche ed altomedievali nella Sibaritide* »¹, si è particolarmente volta alla decifrazione del valore semantico delle sue miniature, consentendomi di formulare l'ipotesi di una probabile redazione del manoscritto a Cesarea di Palestina verso la metà del secolo V, confortata da una serie di analogie stilistiche con opere tardo antiche e protobizantine della zona. Il risultato finale del mio lavoro, abbracciante un campo ben più vasto di quello che fino ad oggi ebbi occasione di esporre, sarebbe dovuto sfociare in un volume di accompagnamento alla pubblicazione del fac-simile del Codice, che sempre in questa sede, avevo già annunciata². Ma il compito,

¹ F. de' MAFFEI, *Il codice purpureo di Rossano calabro: la sua problematica e alcuni risultati di ricerca*, in « *Testimonianze antiche ed altomedievali nella Sibaritide*, Atti del Convegno naz. tenuto a Corigliano - Rossano l'11-12 marzo 1978 » (Bari 1980), pp. 121-264.

² La pubblicazione era stata ufficialmente annunciata a Rossano nel 1978 nello studio sopra citato a p. 122. Se ne era occupato con grande cura e sollecitudine il Prof. Michelangelo Cagiano de Azevedo, che voglio qui ricordare con tanta grata amicizia. La sua prematura scomparsa non gli consentì di portare a termine l'opera cui con tanta passione si era dedicato, ben avendo inteso il grande valore del codice che dal tempo di A. HASELOFF (*Codex Purpureus Rossanensis*, Berlino, 1898) e di A. MUÑOZ (*Il codice purpureo di Rossano e i frammenti del Rossanense*, Roma, 1907) non era più stato oggetto di un'esaustiva ricerca. Il mio grazie va inoltre rivolto a Francesco Amantea, cittadino di Rossano che, insieme al prof. Cagiano de Azevedo, si era adoperato a far sì che il codice purpureo trovasse un

inaspettatamente è passato ad altri. Non è pertanto mia intenzione di ritornare, oggi, su argomenti già trattati, magari ampliandoli, ma in attesa di quanto di nuovo verrà detto in proposito, ritengo sia il caso di soffermarmi sul puro lato estetico delle miniature, per meglio godere di questo preziosissimo cimelio che Rossano ha saputo custodire attraverso i secoli³ e che, mi auguro, continuerà con la medesima gelosia e custodire, anche se oggi il Codice non è qui, ma a New York.

Come ben si sa, il Rossanese è mutilo. Doveva infatti in origine trattarsi di un *Tetravangelo*, come indica il frontespizio che contiene, racchiusi entro clipei, i busti dei quattro Evangelisti, assialmente disposti in un cerchio che racchiude la scritta: ΥΠΩΘΕ-ΣΙΣ ΚΑΝΟΝΩΝ ΤΩΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΩΝ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ.

Allo stato attuale i testi evangelici, salvatisi da un danno non meglio precisato, subito dal Codice non si sa quando, sono soltanto due: quello di Matteo e quello di Marco, mancante, quest'ultimo, di alcuni dei versetti finali, ma preceduto dal ritratto, a piena pagina, del suo autore. Testimonianza che induce a supporre che ogni evangelo fosse preceduto dal ritratto del rispettivo evangelista. Ridotto è inoltre il numero delle miniature che, in origine, dovevano estendersi a contenere in sintesi l'intera vita di Cristo. Gli episodi

adeguato riconoscimento proprio nella pubblicazione in fac-simile e in un relativo commento; ciò che fino ad oggi per il fac-simile è stato raggiunto da altri, ma sulle basi poste dal prof. Cagiano de Azavedo e da Francesco Amantea. La mia riconoscenza va inoltre al prof. Antonio Quaquarelli che più volte mi ha invitata a parlare del Rossanense nei Congressi da lui organizzati nell'Italia meridionale. Tengo a precisare che non conosco la pubblicazione in fac-simile e che non mi è stato dato di vedere il Rossanense dopo il restauro. Le diapositive che mostrerò nella mia relazione (come pure le fotografie che illustrano questo testo) si riferiscono ad un periodo precedente e sono state eseguite con ogni cura dall'avv. dott. Franco Pani, cui va la mia profonda riconoscenza.

³ Sembra inutile formulare, per la mancanza assoluta di dati, qualsiasi ipotesi sul come, quando e da dove è arrivato a Rossano il codice purpureo. La prima notizia documentata risale al 1846, nel diario di viaggio di C. MALPICA (*La Toscana, l'Umbria e la Magna Grecia*, Napoli, 1846, p. 31) si parla di un « libro antichissimo » che « gelosamente » conservano i canonici del Duomo. Fantasiosa definirei la proposta, ripresa anche di recente, di un approdo a Rossano del manoscritto ad opera dei monaci perseguitati dalla lotta iconoclastica che dal 730 al 787 e quindi dall'815 all'843, travagliò l'impero bizantino. Tale idea costituisce anche il *leit motiv* del corto metraggio presentato da Folco Quilici sul Rossanense; e vorrei qui segnalare che incautamente, tra l'altro, gli è stato suggerito di illustrare la fuga da Bisanzio degli iconofili, con una miniatura del *Cod. 510* della Biblioteca Nazionale di Parigi che si riferisce alla fuga dalla capitale dell'impero d'oriente del vescovo Gregorio Nazianzeno nel 381!

che oggi rimangono, se disposti in ordine cronologico⁴, sono i seguenti: il *Miracolo del cieco nato* (Gv 1 ss), la *Parabola del buon Samaritano* (Lc, 10,30 ss), la *Resurrezione di Lazzaro* (Gv 11, 1 ss), l'*Entrata in Gerusalemme* (Mt 21, 1 ss, Mr 11, 1 ss, Lc 12, 29 ss, Gv 12, 12 ss), la *Cacciata dei mercanti dal tempio* (Mt 21, 12 ss, Mr 11, 15 ss, Lc 19, 45 ss, Gv 2, 12 ss) con annesso il *Colloquio di Cristo con i Sacerdoti* (Mt 21, 15 ss), la *Parabola delle vergini sagge e stolte* (Mt 25, 1 ss), l'*Ultima Cena* (Mt 26, 26 ss, Mr 14, 12 ss, Lc 22, 19 ss, Gv 13, 23 ss) con annessa la *Lavanda dei piedi* (Gv 13, 14 ss), il *Cristo nel Getsemani* (Mt 26, 36 ss, Mr 14, 32 ss, Lc 32, 39 ss, Gv 18, 1 ss), la *Prima Istanza di Pilato* (Mt 27, 1 ss, Mr 15, 1 ss, Lc 23, 1 ss, Gv 18, 28 ss) con annessa la *Restituzione dei trenta danari* da parte di Giuda e l'*Impiccagione di Giuda* (Mt 23, 3 ss) e, ultima, *La Seconda Istanza di Pilato* (Lc 23, 13 ss, il solo evangelista che scandisce le due istanze e testimonia l'invio di Cristo ad Erode e, da Erode, di nuovo a Pilato). La pagina contiene, nella parte inferiore, *La flagellazione di Cristo* (che ne indica la condanna a morte) e *La liberazione di Barabba* (Mt 27, 16 Mr 15, 7 ss, Lc 23, 18 ss, Gv 18, 40 ss, Atti, 3, 14). Va inoltre fatto presente che tra l'*Ultima Cena* e la *Lavanda dei piedi* è stata interpolata una scena di carattere dogmatico-liturgico. Si estende infatti, su due pagine affrontate, la *Comunione degli Apostoli* (a sinistra con il pane, a destra con il vino), dove Cristo funge da sacerdote e gli Apostoli prendono il posto dei fedeli⁵.

Come già a prima vista si può notare, il substrato-guida, nel susseguirsi cronologico delle miniature, che convogliano nel testo figurato la « sinfonia evangelica », dovette essere fornito dai *Canoni Eusebiani*, le cui tavole (dieci) erano sicuramente presenti nel Rossanense come indica la sopravvissuta prima parte della *Lettera di Eusebio a Carpiano*, mediante la quale il vescovo di Cesarea († 339) spiegava all'amico l'uso dei canoni da lui redatti, per consentire

⁴ Non so se nel recente restauro del Rossanense le miniature sono state conservate nella disposizione errata in cui si trovavano e in cui erano state lasciate nel restauro, precedente alla pubblicazione del MUÑOZ (v. n. 2), oppure se la disposizione odierna è coerente al susseguirsi cronologico della vita di Cristo.

⁵ Per il nome dei Profeti che accompagnano gli episodi della vita di Cristo, con una netta prevalenza di Davide v. F. de' MAFFEI, cit. a nota 1 e I.G. PASSARELLI, *Una rilettura di alcuni cartigli profetici del Cod. Purpureo Rossanense*, Test. cit. a n. 1, pp. 265-275. Il Passarelli ha corretto la lettura del MUÑOZ (cit. a n. 2), il quale dava per scontato che tutti i passi vetero testamentari citati si riferissero alla traduzione dei Settanta.

una rapida collazione sui passi, concordanti, e non, dei quattro testi evangelici.

Va infine rilevato che in ogni miniatura (escluso il folio che reca sul recto e sul verso le due Istanze di Pilato) compaiono, nella metà inferiore della pagina, i busti di quattro Profeti proclamanti, attraverso la parola, scritta su un cartiglio che reggono nella mano sinistra, la verità di quei passi dell'Antico Testamento alludenti alla vita di Cristo e alla dottrina salvifica di Cristo « disvelate » dallo stesso Cristo. I Profeti indicano infatti, con la mano destra, le sovrastanti scene cristologiche a dimostrazione del rapporto, senza soluzione di continuità, tra Antico e Nuovo Testamento, ortodossamente sostenuta da tutti i Padri della Chiesa, ma che, in senso specifico, nel Rossanense, si può definire nettamente eusebiana⁶.

Dopo questa sintetica, ma necessaria introduzione, passiamo ora all'esame interno-stilistico delle miniature, per meglio poterne apprezzare il valore, dato che esse non soltanto dovevano offrire una specie di « summa teologica » a guida dell'interpretazione ortodossa dei quattro evangelii, ma attestavano, e attestano, l'alto livello qualitativo raggiunto dai loro autori⁷.

Nuovo è nel Rossanense il partito prospettico delle varie scene, perché in esse i dati ambientali — architetture e paesaggi — non appaiono più in funzione tridimensionale con un rapporto di logica proporzione con le figure, come avveniva in epoca tardo antica, ma sono presenti soltanto come suggerimenti, atti a significare dove si svolge l'episodio segnalato dal racconto evangelico.

Cito ad esempio la *Cacciata dei mercanti dal Tempio*, dove il tempio si riduce alla schematica parte anteriore di un'edicola, accompagnata da una trabeazione su singole colonne snodantisi in lungo per alludere alla spianata del Tempio, senza alcun accenno alla profondità e all'altezza circa dei protagonisti della storia, per cui nessun tessuto organico-spaziale si verifica tra lo scenario e gli attori. Ne consegue che l'importanza del discorso si riversa in-

⁶ Mi riferisco in particolare alla *Demonstratio Evangelica*, v. *Patrologia Graeca*, vol. 22. Si veda inoltre F. de' MAFFEI, *cit.* a n. 1, p. 135-144.

⁷ Parlo di « autori », perché sicuramente non fu un unico miniatore ad illustrare il Tetravangelo purpureo. La presenza di due mani distinte si manifesta chiaramente nella *Comunione degli Apostoli*, dove la Comunione con il pane è certamente di un artista più qualificato, mentre quella con il vino presenta caratteri di chiara affinità con il Sinopense (v. n. 15).

teramente sui personaggi, allineati, pressoché tutti in primo piano⁸, perché sono essi quelli che contano nel dispiegarsi di una storia considerata « sacra », di cui il protagonista, anche nel caso dell'interpretazione allegorica delle due parabole⁹, è sempre il Logos incarnato. La sua figura è infatti quella che costituisce il fulcro di ogni evento e il pittore ne è ben cosciente, poiché ha evidenziato la sua presenza con l'oro del pallio che l'avvolge e con la grande aureola crucifera, pure d'oro, che ne circonda il capo nel duplice significato soteriologico e cosmico¹⁰.

Basti qui rilevare il particolare effetto di quest'oro nella *Preghiera di Cristo nel Getsemani*¹¹, unica scena in cui si è sentita la necessità di coprire con un intenso blu notte lo sfondo della composizione, di solito affidato alla nuda porpora della pagina; e l'artista lo ha fatto per meglio dare rilievo al dolorante Cristo in *proskynesis*¹² che invoca l'aiuto del Padre (Fig. 1). L'oro, nell'in-

⁸ Questo allineamento ha talvolta portato (ma uno se ne rende conto solamente con un atto riflesso) alla eliminazione di parte del corpo delle figure allorché sono disposte in gruppo. Cito come esempio la *Liberazione di Barabba*, dove il carceriere che sta slegando i polsi del ladro manca della parte inferiore del corpo. Taluni penseranno forse ad incapacità dell'artista mentre si tratta invece di coerenza compositiva.

⁹ Dell'interpretazione allegorica della *Parabola delle Vergini* sagge e stolte si è discusso a lungo nel mio studio (v. n. 1 pp. 144-161 e *ibidem*, brevemente della *Parabola del buon Samaritano*, più a lungo trattata in F. de' MAFFEI, *Di alcune miniature del Salterio Tomič con particolare riguardo alla parabola del Buon Samaritano nel suo rapporto con lo Sl. 4 di Monaco e altre redazioni in chiave allegorica*, in *Atti 8° Congresso int. di studi sull'alto medioevo*, Spoleto, 1981 (1983) pp. 91-125.

¹⁰ L'assialità dei quattro bracci uguali della croce viene infatti interpretata da alcuni Padri della chiesa come simbolo della diffusione del Cristianesimo nelle quattro parti del mondo (est, sud, ovest, nord).

¹¹ Questa miniatura molto rovinata nella parte sinistra, dove è raffigurato Cristo che sveglia i tre apostoli addormentatisi, consente di seguire partitamente la tecnica usata dagli artisti. Partendo da uno schizzo generico di colore rossastro essi proseguono segnando con il nero le parti in ombra che danno inizio alla struttura anatomica del corpo, stendono quindi, sovrapponendolo al nero, il colore di base delle vesti. Passaggi di tonalità più scura sottolineano le pieghe delle vesti, mentre il bianco o sottili linee di tonalità più chiara evidenziano i rialzi. A mano libera quindi, senza un preciso disegno di base vengono costruite le singole figure che contorni neri, là dove richiesti, ne completano la struttura. Nel pallio di Cristo sono soltanto queste linee nere sapientemente condotte che conseguono un rilievo plastico anatomico. Abilissima è la definizione dei volti che rinvia alla tradizione dei ritratti di el-Fayyum.

¹² La *proskynesis*, atto ufficiale di culto delle icone e in ambito bizantino tributata dai sudditi all'imperatore, attesta qui l'uomo che è nel Cristo e che, come tale, prega il Padre.

tenso buio, appare come una nota di luce che le tenebre non riescono ad obliterare; ma è luce volutamente chiusa su se stessa, che serve ad accentuare il dramma umano che è nel Cristo - Dio.

Ma se l'oro serve in ogni contesto a dare la prevalenza al Figlio di Dio incarnato, rilevandone, nella circoscrizione umana, la divinità, non meno oculato è l'uso dei colori che, distribuiti in modo da creare sempre un equilibrio armonico nel quadro, servono nel contempo a meglio esprimere il *pathos* dei singoli componenti, nella individuale reazione all'evento cui direttamente partecipano.

La tavolozza è molto ristretta, forse di proposito, per non creare inutili dispersioni. Giallo, verde spento, marrone, azzurro, violaceo, vengono usati in toni sempre pacati. Rari i tocchi di rosso, che essenzialmente contribuiscono a costruire i volti. Bianche sono le vesti degli Apostoli e dei Sacerdoti ebraici, distinti in tal modo dalla folla; accesa è invece la presenza del rosa che segna il diapason nella movimentata drammaticità di alcune storie. Parca è inoltre, ma ben precisa nel suo significato di scansione e contrasto, la presenza del nero. Si dia, al proposito, uno sguardo alla *Parabola delle Vergini*, dove il nero *maphorion* della vergine stolta, che prima della fila batte freneticamente alla porta che il Cristo - Sposo ha irrimediabilmente chiusa, crea una netta cesura, che non è solo di colore, tra la parte sinistra e quella destra della miniatura. La luce è a destra, nel paradiso - Chiesa terrestre, dove le vergini sagge con le vesti bianche deaurate sono state accolte dallo Sposo; lo spegnersi della luce è a sinistra, perché è di coloro che rimangono al di fuori della Chiesa, come dietro la vergine stolta vestita di nero indicano le altre stolte, con abiti di vario colore e con le fiaccole che si stanno spegnendo¹³.

Il rosa acceso tiene campo nella *Cacciata dei mercanti dal Tempio*. Il cambiavalute è qui al centro della scena, chino e quasi spezzato in due, cerca di salvare la tavola dalla quale stanno cadendo i sicli, ma nel contempo volge con terrore lo sguardo verso il Cristo (Fig. 2) che gli sta di spalle e che con triste calma, stringendo l'acquietato funicolo nella sua mano, parla con i sacerdoti del Tempio (Fig. 3). Il rosa acceso della tunicella, che per il tono squillante predomina su ogni altro colore usato nella composizione,

¹³ Per l'interpretazione allegorica della parabola, in base ai versetti contenuti nei cartigli dei Profeti v. n. 9.

evidenzia la paura e l'impetuosità del movimento del malcapitato. La figura in nero, che si erge dietro di lui quasi bloccata dalla paura e che alza tra le sue mani un vaso, gli conferisce un ulteriore netto risalto. Si tratta in questo caso della translitterazione visiva delle parole di Marco, il solo a riferire che Cristo aveva proibito ai mercanti di trasportare la loro merce attraverso la spianata del Tempio (*ne vas transferetur per eum*, Mr 11, 16).

Un terrore, ma di carattere diverso, viene sottolineato dal rosa acceso anche nella *Resurrezione di Lazzaro*. Ne è qui rivestito il giovane che, accanto al bianco fantasma del morto in quello stesso istante richiamato da Cristo alla vita, sgrana gli occhi colmi di spavento e sono i soli che si scorgono nel suo viso, che egli, prima, per tema del fetore del cadavere, aveva ricoperto, fin sopra il naso, con lo scollo dell'abito (Fig. 4). In corrispondenza al suo stato d'animo, la mano quasi rattrappita dalla paura indica Lazzaro fasciato di bende bianche e silenziosamente apparso in piedi sull'apertura della grotta, dove da quattro giorni era stato sepolto.

E' forse questa una delle scene del Rossanense, in cui maggiormente si rivela l'acuta penetrazione psicologica dell'artista, a tutti i livelli. Inutile è ripetere che vi domina il Cristo avviluppato nell'oro del suo pallio e circondato dall'oro dell'aureola. Il miniatore lo ha collocato a sinistra, distante dalla grotta e la sua figura, con lieve torsione di tre quarti, ben traduce il « *fremendo in se stesso* » di Giovanni (11, 38). La concentrazione espressa dal volto e la tensione fisica di Cristo, indicata da quell'incurvarsi delle spalle (Fig. 5), sfociano nella sua mano che alzandosi compie il miracolo e sembra che un'invisibile trasmissione di forza si verifichi tra il Logos-incarnato e la mummia, che nella morte ha udito il richiamo e, inconsapevole ancora, ha ubbidito.

Tra Cristo e Lazzaro si frappongono Marta e Maria, che prostrate ai piedi del maestro e volte le spalle alla tomba continuano ad implorare il miracolo, perché *non hanno visto*, come non *ha visto*, l'uomo in piedi dietro di loro che interrogativamente guarda il Messia. *Stanno vedendo* invece, in quell'attimo, i due uomini accanto a lui che, incuriositi, cercano di rendersi conto dell'accaduto. *Ha visto* (e lo si è già detto) il giovane vestito di rosa acceso, ma *hanno anche visto* alcuni fanciulli che fuggono in preda allo spavento. A sinistra, dietro le spalle di Cristo, sono gli apostoli Pietro e Andrea insieme ad un piccolo gruppo di ebrei. Qui è solo Pietro *che*

vede e sembra essere sospeso tra incredulità e meraviglia, come dimostrano il suo volto e l'atteggiamento delle sue mani.

Con questa miniatura del Rossanense, come del resto con tutte le altre, ci troviamo davanti a veri e propri capolavori, come indica la proiezione ingrandita, che permette di paragonarle, senza tema di scadimento, a opere di carattere monumentale, non mancanti all'epoca in Palestina e nella Siria in genere, come ci rendono edotti soprattutto le fonti.

Troppo lungo sarebbe esaminare partitamente in questa sede ogni miniatura del nostro Codice; vorrei soltanto fermare l'attenzione su qualche altro punto saliente di questo splendido discorso figurato che non scorre, come ad es. nel *Genesi* di Vienna, sul filo di una vivace vena narrativa¹⁴, ma accostandosi alle poche sopravvissute miniature del Sinopense, conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi¹⁵, fa leva sullo stato d'animo del singolo nella corallità della storia, la cui semantica va ben al di là della pura narrazione.

Si è detto che il Cristo prevale in ogni scena. Ma, in ogni scena l'avvenimento, di cui sempre egli è protagonista, diversifica l'espressione del suo volto. Nel *Miracolo del cieco nato* (come si è visto per la Resurrezione di Lazzaro) il Messia è concentrato in se stesso per raccogliere ed emanare quella forza che gli consente di ridare la luce al poveretto che non aveva mai visto la luce; e come nella Resurrezione di Lazzaro, il miracolo sembra compiersi attraverso la sua mano che qui, con l'indice allungato fuori di misura, sta spalmando il fango sugli occhi del cieco. Ma non va certo trascurato, in questa miniatura, l'invocante atteggiamento di colui che attendendo il miracolo raccoglie le sue mani in atto di supplica sotto le mani del Cristo, e gli occhi sono chiusi nel suo viso (Fig. 6). Occhi, di cui uno, nella scena che segue, si sta già aprendo, allor-

¹⁴ Nel codice purpureo di Vienna il criterio dei miniatori è puramente quello di illustrare il testo alla lettera con un discorso figurato ancora carico di reminiscenze tardo antiche nei valori prospettici (evidenti soprattutto nelle Storie di Giuseppe) che inducono a indicarne come luogo d'origine Antiochia. Il Codice è stato pubblicato in fac-simile da O. MAZAL, *Kommentar zur Wiener Genesis, Cod. Theol. gr. 31*, Stoccarda, 1980.

¹⁵ Come in altra sede è stato suggerito (v. n. 1; pp. 135-36 e 259) riteniamo che il Sinopense provenga, come il Rossanense, dallo *scriptorium* di Cesarea di Palestina. Il codice è stato pubblicato in fac-simile da A. GRABAR, *Les Peintures de l'Évangélique de Sinope*, Parigi, 1948.

ché il cieco, come gli era stato comandato, li terge dal fango alla piscina di Siloe. L'acqua gocciola dalle sue mani e il miracolo si compie nella stupita ammirazione di una donna che, prima di un gruppo accanto alla fontana, guarda stupita e, per dar rilievo allo avvenimento, il miniatore (ed è l'unico caso) l'ha vestita di rosso (Fig. 7).

Nella *Parabola del buon Samaritano*, è invece il Salvatore - medico (come i Padri nell'interpretazione allegorica di questo contesto lo hanno definito), quello che prevale. Egli si china sul semi-morto, abbandonato sulla via di Gerico dai ladroni, e verso di lui tende entrambe le mani nell'invito e nell'incoraggiamento a rialzarsi, espressi anche dal viso. Mancano nella scena, come invece si legge in Luca (10, 33 ss) la fiaschetta dell'olio e del vino e mancano le bende, sostituite da uno splendido Angelo, che reggendo tra le mani la coppa eucaristica indica non solo al viandante caduto, ma a tutti i fedeli, la vera via della salvezza (Fig. 8).

Regale appare il Cristo nell'*Entrata in Gerusalemme*, e la sua regalità sembra diffondersi tra la folla festante; mentre nelle due *Istanze di Pilato*, dove il pallio nasconde le mani del Salvatore a significare che nessun atto taumaturgico esse avrebbero ormai più potuto compiere, il volto esprime un voluto silenzio ed un distacco, ma non meno regali. Non solo, ma specie nella prima scena, dove i principi dei sacerdoti lo accusano di lesa maestà, l'artista ha creato intorno a lui una pausa di vuoto che intensifica la sua solitudine e mette in rilievo il totale abbandono da parte di coloro che lo avevano seguito e che in lui avevano creduto.

Le due succitate miniature richiamano inoltre la nostra attenzione su Pilato e va, al riguardo tenuta presente che ci troviamo davanti a testi figurati di altissimo valore giuridico¹⁶, perché ci tramandano in termini esatti lo svolgimento di un giudizio escusso *more romano* in una provincia romana, presieduto *extra sede* (per-

¹⁶ V. F. DE' MAFFEI, cit. a n. 1, pp. 203-231, preceduta da W.C. LOERKE, *The Trials of the Rossano Gospels*, in « Art. Bull. » 43, 1961, p. 180 ss., che erroneamente a seguito dell'HASELOFF (cit. a nota 2) ipotizza l'esistenza di una terza miniatura a chiusura del processo, raffigurante la lavanda delle mani di Pilato. Lo studioso ritiene inoltre a seguito del GRAEVEN (rec. alla Monografia di A. HASELOFF, in « Gött. gel. Anzeigen » 1900, pp. 423-429) che le miniature del giudizio del Rossanense (ma anche tutte le altre) derivino da esemplari di carattere monumentale. Ipotesi che riteniamo inaccettabile.

ché non a Cesarea Marittima ma a Gerusalemme) dal prefetto al pretorio¹⁷.

Nella *Prima istanza* si legge chiaramente il dubbio nel volto di Pilato, che sembra quasi porre a se stesso un interrogativo sulla validità degli argomenti esposti con tanta caparbia ed insistenza da parte di Anna e di Caifa (Fig. 9). Tale dubbio è ulteriormente confermato dalle parole scritte a capo pagina sul verso del folio con la *Seconda istanza*, dove si notifica al lettore, attenendosi al Vangelo di Luca (3, 7) l'invio di Cristo ad Erode, cui legalmente sarebbe spettato giudicarlo.

Nella *Seconda istanza*, allorché Cristo è per la seconda ed ultima volta davanti a Pilato che decreta la sua condanna a morte e, nel contempo, la liberazione di Barabba, l'espressione del viso muta, perché il governatore della Palestina ostende, nel giudizio, una resa senza convinzione alla richiesta della folla urlante come attesta inoltre quell'aprirsi del braccio verso il basso (Fig. 10). E se il Cristo, già in mano ai flagellatori, è impassibile, stupore e sorpresa stigmatizzano Barabba cui, imprevedibilmente, il carceriere sta togliendo la catena dai polsi.

Di un altro personaggio credo sia ancora il caso di parlare: di *Giuda* che restituisce ad Anna e a Caifa i trenta danari. Pallido, emaciato, distrutto dal rimorso, con i danari che quasi gli cadono dalle mani, per il rifiuto, opposto quasi con disgusto dai Principi dei sacerdoti alla sua disperata supplica, intesa ad evitare la morte del Maestro, Giuda è forse la figura umanamente più tragica di tutto il Rossanense. In essa si enuclea un dramma interno che non ha più vie di uscita e lo testimonia al di là dello spazio lasciato intenzionalmente vuoto dal miniatore, il suo corpo penzolante da un albero. *Trait-d'union* tra i due momenti sono le parole tratte dal Vangelo di Matteo (27, 3 ss) « *Ho peccato perché ho tradito il suo sangue innocente*. Ed essi (Anna e Caifa): *Che ce ne importa? E andò ad impiccarsi* (Fig. 11).

Vi è dunque nei miniatori del nostro Codice non soltanto una capacità artistica di alto livello, indice di una lunga e sperimentata tradizione, ma anche una diretta partecipazione agli eventi narrati,

¹⁷ Che a Pilato spettasse questo titolo è attestato da un'epigrafe trovata a Cesarea di Palestina. V. A. FROVA, *L'iscrizione di Pontio Pilato a Cesarea*, in « Istituto Lombardo di Lettere », 96, 1966, pp. 419-438.

con un oculato porsi nei singoli stati d'animo dei vari personaggi, i quali costituiscono la vera linfa del discorso figurato, perché riassumono in sé la prospettiva morale della Nuova Legge. Non è quindi soltanto una storia illustrata di Cristo, quella che il Rossanense contiene, come forse, ad un primo sguardo, potrebbe apparire, ma una dimostrazione della verità e della dottrina di Cristo che l'avallo dei Profeti a piè pagina meglio insegna a comprendere.

Quattro sono i veggenti dell'Antico Testamento (o antico patto) disposti per ogni scena, invariati tutti nella posizione e nel gesto, ma tipologicamente diversi fra loro, con volti che nell'abile uso del pennello, risentono ancora dello stile dei migliori ritratti di el-Fayyum, come del resto molti dei personaggi delle scene cristologiche¹⁸. Se per ragioni esposte in altra sede¹⁹ i Profeti mancano nelle due istanze di Pilato, sfilano invece — e sono ben otto — anche nella scena *extra storica* della *Comunione degli Apostoli* disposta, come si è detto, su due pagine affrontate. Raccolti in se stessi e leggermente chini, i dodici si susseguono: sei verso il Cristo che distribuisce il pane, e sei verso il Cristo che distribuisce il vino, ripetendo il rito liturgico descritto nella *Mistagogia* di Cirillo di Gerusalemme (fine IV sec.) con l'invocazione alla Divinità, prima di partecipare alla sinassi, mirabilmente espressa dall'apostolo che, secondo nella Comunione con il pane, alza le mani verso il cielo. Spicca il bianco delle tuniche e dei pallia, nell'ovvio simbolismo della purezza che non dà spazio ad altri colori ed il silenzio sembra regnare in questa raffigurazione che non ha nessuna connotazione ambientale²⁰. Non si tratta infatti di un episodio che il tempo e lo spazio condizionano, ma della celebrazione di un mistero in cui Cristo è offerente e vittima e in cui gli Apostoli enucleano l'intera umanità. Lo indica chiaramente uno dei versetti vetero-testamentari tratti dall'Esodo (16, 15) iscritto nel cartiglio

¹⁸ Per i raffronti in proposito v. F. DE' MAFFEI, *cit.* a nota 1, pp. 243-252.

¹⁹ F. DE' MAFFEI, *cit.* a nota 1, p. 223.

²⁰ In tutte le altre raffigurazioni della *Comunione degli Apostoli*, e cito come più antiche in successione temporale dopo quella del nostro codice, le patene siriane di Stuma (Istanbul Museo Archeologico) e di Riha (Coll. Dumbarton Oaks, Washington D.C.) databili entrambi tra il 565 e il 578, viene di prammatica introdotto l'altare, così come l'altare compare sempre nelle redazioni monumentali del medesimo tema, collocato nell'abside delle chiese in epoca post-iconoclastica (cito la Santa Sofia di Kiev, metà XI sec.). In tal modo si « ambienta » il rito che il Rossanense propone invece nel suo puro significato soteriologico.

del profeta Mosè, ma non nella versione dei Settanta, come il Muñoz aveva indicato, bensì filtrato attraverso Giovanni (cap. VI) come indicano le parole: *Questo è il pane che il Signore vi ha dato dal cielo per nutrirvi* »²¹. Inoltre il versetto 5 del Salmo 22, in mano a Davide attesta quanto aiuto provenga dalla partecipazione al banchetto eucaristico: la scritta è infatti la seguente: « *E il calice tuo che rende ebbro quanto trabocca di forza* ».

Più si rivisita questo Codice, più se ne comprende il valore, perché ad ogni risvolto di carattere artistico corrisponde una precisa semantica dettata dalla fede. Le pagine del testo vergate in maiuscola biblica su due colonne con lettere d'argento e con iniziali d'oro che spiccano sul fondo porpora, sono perfettamente conservate. Se ne deduce che dovette essere un Codice legato a funzioni particolari, come del resto indica la porpora che non lo condiziona, come genericamente è stato sostenuto, ad una committenza imperiale, perché la porpora era sì in ambito bizantino, prerogativa imperiale, ma in questo caso riteniamo che essa debba considerarsi onore tributato a Cristo, come *Rex Regnantium* e *Megas basileus*. Un Tetravangelo, come attestano le fonti presiedeva, su un trono, i Concili, così come è probabile che sul trono contenuto nel bema siriano, al centro della navata mediana venisse esposto un Tetravangelo in relazione ad una funzione liturgica non ancora chiarita. Perché non pensare che il Rossanense svolgesse una di queste funzioni? tanto più che definito il testo evangelico con il termine di ΜΕΓΑΣ ΛΟΓΟΣ, per indicare il suo contenuto superiore a quello di ogni altro libro, esso veniva considerato oggetto di culto e al Vangelo, al pari delle icone, si tributava la *proskynesis*²².

²¹ Le correzioni alla lettura del Muñoz, sono state portate da I.G. PASSARELLI, *cit.* a n. 5, in questo caso a p. 173.

²² Tale atto di culto si mantenne anche in epoca iconoclastica come risulta soprattutto dalle argomentazioni dei Padri iconofili e dagli Atti del Concilio Niceno II (787). Né va dimenticato al proposito, come risulta dal *de Cerimoniis Aulae Bizantinae* di Costantino VII Porfirogenito, che l'imperatore bizantino, prima di entrare nella Santa Sofia, compiva la *proskynesis* davanti al « santo Evangelo » a lui portato dall'arcidiacono (P.G. 112 col. 157 A).