II - IL CODICE PURPUREO DI ROSSANO

Notato, come s'è detto, da Cesare Malpica, che sensibile alle cose belle, ma ignaro del tutto di storia della miniatura, l'aveva ritenuto nientemeno del tempo in cui « Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese introdussero in Italia l'arte del minio »[1], l'*Evangeliario* purpureo della Cattedrale di Rossano fu virtualmente scoperto da Oskar von Gebhardt e da Adolf Harnack. Segnalatolo nel 1879, i due studiosi ne diedero l'anno seguente una rapida illustrazione e mediante riproduzioni grafiche l'edizione delle miniature che lo ornano[2], suscitando subito tale interesse che vennero presto contributi particolari, come quello nel quale l'Usov riconosceva il valore liturgico delle illustrazioni[3] e l'altro, più tardo, del von Funck sulla datazione[4], mentre lo stesso von Gebhardt tornava sull'*Evangeliario* e ne pubblicava per intero il testo[5], del quale si occupava poco dopo anche il Sanday[6].
Si giungeva, così, nel 1898, alla prima disamina critica dell'opera d'arte condotta da Arthur Haseloff[7], sia pure riecheggiando per la parte iconografica il Pokrovskij[8], in un'ampia monografia corredata da fotoriproduzioni delle pagine miniate che, nonostante gli sforzi compiuti, riuscirono di modesta qualità. Era, questa, una nuova occasione per approfondire lo studio del codice, e tra le stesse recensioni, che videro impegnati tra gli altri il Kraus[9], lo Strzygowski[10] e il Beissel[11], ve ne fu qualcuna che diede nuovi apporti, come quella molto importante del Graeven[12]. Del resto non solo questi studiosi, ma anche altri, come via via si vedrà, rivolsero la loro attenzione all'*Evangeliario* di Rossano, il quale, avvicinato fin dal primo momento alla famosa *Genesi di Vienna*[13] e quindi al *Codice Sinopense*, il frammento di un altro *Evangeliario* così detto perché acquistato nella città di Sinope dal capitano francese J. de la Taille nel 1899 e passato l'anno seguente nella Biblioteca Nazionale di Parigi[14], costituiva con essi un gruppo di codici del VI secolo di straordinaria importanza.
Richiesto in acquisto da più parti e dalla stessa Biblioteca Vaticana, ma anche a questa nettamente rifiutato dal Capitolo della Cattedrale di Rossano[15], il codice è stato però presentato in diverse importanti mostre. La prima fu quella dell'arte bizantina tenuta a Grottaferrata tra il 1905 e il 1906[16], che

diede l'occasione ad un'edizione finalmente accurata dell'opera, quella che vide la luce l'anno seguente a Roma, corredata da un ampio e approfondito studio ad opera di Antonio Muñoz[17].
Ma nonostante lo scrupolo posto dall'editore Danesi nella riproduzione in cromofototipia e a grandezza naturale dei fogli miniati, sia per le possibilità tecniche dell'epoca, sia per il fatto che il manoscritto non aveva subito alcun trattamento di restauro, le tavole allora pubblicate non consentono un'adeguata valutazione delle miniature.
Il restauro fu effettuato nel 1919 da Nestore Leoni, ma se in complesso valse a consolidare il codice, che tra l'altro era stato rovinato dall'umidità e da un incendio, arrecò qualche danno alle pagine miniate, non tanto per l'uso di fissativi quanto per la stiratura che di esse venne praticata[18]. Comunque, per non parlare delle riproduzioni in bianco e nero, dopo quelle a colori di alcune di tali pagine effettuate da Max Hirmer[19] e da qualche altro[20] e ancora dell'intera serie figurata eseguita localmente per l'illustrazione fattane dal Santoro[21], di esse è stata realizzata la riproduzione che si presenta qui per offrire una documentazione fedele dei fogli miniati e di qualcuno di quelli vergati soltanto dalla scrittura. Tutti questi, riprodotti quasi a grandezza naturale[22], appaiono come sono, con le diverse tonalità del fondo purpureo e delle miniature, determinate soprattutto dall'azione dell'umido e del fuoco, sì che danno un'idea chiara dell'*Evangeliario*, del quale, in attesa dell'auspicata nuova edizione critica, si dà qui un'accurata descrizione, accompagnata da una disamina attenta dei problemi ad esso connessi.
Composto di centottantotto fogli di finissima pergamena purpurea, non in successione regolare[23], numerati per pagina in epoca moderna, forse quando, tra il XVII e il XVIII secolo, in parte salvato da un'incendio, fu rilegato in pelle scura, il codice contiene, dei quattro Vangeli che certamente recava in origine, solo quello di S. Matteo, l'altro di S. Marco fino al 14° versetto dell'ultimo capitolo, il XVI, e a f. 6r una parte dell'epistola di Eusebio a Carpiano sulle concordanze dei Vangeli stessi. I testi evangelici, dopo tre linee iniziali con caratteri aurei, sono scritti in lettere argentee anch'esse onciali, su due colonne di venti linee, con le iniziali dei paragrafi più grandi. TAV. 16
Equilibrata e solenne, senza abbreviature salvo qualche «compendium», priva di spiriti, accenti e segni di interpunzione ad eccezione del punto, questa scrittura si stende regolare, mentre più agile è quella pure in lettere onciali ma più piccole e ogivali delle scene miniate, delle note marginali, dell'epistola a Carpiano e dell'indice del Vangelo di S. Matteo. Per queste caratteristiche paleografiche, perciò, l'*Evangeliario* di Rossano si avvicina al *Codex purpureus Petropolitanus*, il cosiddetto *N*, che peraltro sembra derivare dallo stesso originale del primo[24] ed insieme è prossimo ad altri due codici con testi del Nuovo Testamento, il *Beratinus*[25] e il *Sinopensis*[26], ed alla *Genesi di Vienna*, vale a dire a quel gruppo di sontuosi codici affini che Guglielmo Cavallo ha TAV. 10

collocato in ambiente siriaco-antiocheno, datando il *Sinopense* ed insieme il *Rossanense* alla seconda metà del VI secolo ed anzi il secondo quasi alle soglie del VII, in quanto le annotazioni e le scritte che accompagnano le miniature sono vergate nell'onciale ogivale che si diffonderà appunto a cominciare da quel secolo [27].

Le stesse miniature, del resto, si collegano con quelle dei codici miniati del gruppo: la *Genesi* viennese e il frammento sinopense. Esse non sono certo tutte quelle che illustravano e ornavano l'*Evangeliario* perché anche a non essere d'accordo con coloro che ritengono dovessero esserci altri fogli figurati tra il f. 7, che doveva precedere l'attuale f. 1, e questo e tra i ff. 4 e 8 [28], si può condividere l'opinione generale che sono andati perduti alcuni che precedevano e seguivano quelli superstiti, in quanto – bisogna convenire col Muñoz – « sarebbe strano che si cominciasse con la guarigione del cieco e si finisse con l'episodio di Gesù e Barabba » [29].

Comunque si tratta di un folto nucleo, che comprende sia fogli di introduzione alle parti delle quali si componeva il codice, sia fogli con rievocazione dei fatti neotestamentari, ma scelti e composti non ad illustrazione dei testi dei singoli Vangeli, con intento storico, bensì con il proposito di servire la liturgia della Chiesa greca. Il confronto delle raffigurazioni pervenuteci con le letture della settimana santa non lascia dubbi in proposito e le stesse composizioni mostrano di attingere talvolta a più Vangeli contemporaneamente. Inoltre in dieci pagine, al disotto della scena raffigurata in ognuna nella fascia superiore e accompagnata per lo più da didascalie o dalle parole pronunziate da qualche personaggio, la presenza delle figure di quattro profeti che reggono con la mano sinistra un rotulo sul quale si legge una loro profezia e con l'altra indicano l'evento, mira a stabilire concordanze tra Vecchio e Nuovo Testamento. Per quanto ridotte a mezzi busti, perché i rotuli spiegati ne coprono interamente la parte inferiore del corpo, queste figure col capo nimbato – quelle di Salomone e di Davide, che tornano con frequenza e spesso nella stessa pagina, hanno anche la corona – mostrano una chiara caratterizzazione, non certo attenuata dal gesto uniforme e dalla posizione a coppie affiancate, che anzi si compongono armonicamente nella pagina e danno risalto alla scena che si svolge animata e viva nel registro superiore.

TAV. 1 Nel f. 1r è la *Resurrezione di Lazzaro*, ma più che una fedele rappresentazione dell'episodio narrato nel Vangelo di S. Giovanni (XI, 1-45), la scena sembra rendere il momento successivo al miracolo. Difatti ai piedi di Gesù, che è accompagnato da un gruppo di seguaci, tra i quali si riconoscono S. Pietro e S. Andrea, non c'è la sola Maria, che prostratasi dinanzi a lui gli aveva detto « Signore, se tu fossi stato qui, mio fratello non sarebbe morto », ma anche la sorella Marta, quasi a ringraziare il Signore di quanto è avvenuto. Inoltre a destra Lazzaro appare ormai resuscitato, col volto libero dal sudario, nell'atto di uscire dalla caverna in cui era stato deposto.

Ugualmente libera, a f. 1v, è la raffigurazione dell'*Ingresso di Gesù in Gerusalemme*, non solo perché fonde gli elementi del racconto più o meno particolareggiato di tutti e quattro gli Evangelisti (S. Matteo, XXI, 6-11; S. Marco, XI, 1-10; S. Luca, XIX, 29-40; S. Giovanni, XII, 12-19), ma perché la scena della folla osannante a Gesù che, seduto sull'asina, si avvia verso la porta della città a destra, è resa più festosa dalla presenza, ideata dal miniatore, dei fanciulli che si arrampicano su un albero a tagliare le palme, di altri che gridano la loro gioia dall'alto di una finestra, di quelli che corrono incontro al Signore. TAV. 2

Rappresentazione non solo della *Cacciata dei mercanti dal tempio*, ricordata ugualmente da tutti e quattro gli Evangelisti (S. Matteo XXI, 12-13; S. Marco, XI, 15-17; S. Luca, XIX, 45-46; S. Giovanni, II, 14-22), ma anche del suo seguito è quella del f. 2r, dove nell'edificio raffigurato con elegante stilizzazione resta ancora solo qualcuno dei profanatori, che intento a raccogliere le proprie cose cadute a terra tarda a seguire gli altri in fuga con il bestiame e la rimanente mercanzia, mentre Gesù, il quale ha nella sinistra la sferza, che né il von Gebhardt e lo Harnack, né lo Haseloff avevano riconosciuta[30], parla con due sacerdoti. È questa la spiegazione che ne dà a buona ragione il Muñoz dopo aver respinto sia l'ipotesi dell'Usov, il quale « secondo Giovanni (II, 14-22) vede nella scena il discorso di Cristo intorno alla distruzione del tempio », in quanto « la spiegazione non regge, perché questo discorso Gesù lo tiene con gli Ebrei »[31], sia l'interpretazione del Lamprecht, che « vuol riconoscere qui l'illustrazione del Vangelo di Luca in cui Cristo rimprovera senza scacciare », e questo perché « Luca fa parlare Cristo ai mercanti, non ai sacerdoti », e perché « tale spiegazione poteva reggere solo fino a che si credeva Cristo rappresentato senza la frusta »[32]. Il Muñoz fonda del resto la sua spiegazione sul valore liturgico delle illustrazioni, « che malgrado l'opposizione dell'Haseloff », ritiene ed è « indiscutibile ». Perciò, « ammesso tale valore – egli afferma – la scena della cacciata va riferita ... al lunedì santo in cui si legge l'evangelo di Matteo XXI, 18-43, e quindi sarebbe posta ad illustrazione delle parole di Matteo XXI, 23-27, in cui i sacerdoti domandano a Cristo: "Con quale autorità tu fai questo cose?" ecc. E così – continua lo studioso – si chiarisce bene tutta l'intera rappresentazione, e si spiega perché l'episodio della cacciata dei mercanti non occupi il posto principale nella miniatura »[33]. TAV. 3

Interpretazione fedele della *Parabola delle dieci vergini* o *delle vergini sagge e delle vergini stolte*, riportata solo dal Vangelo di S. Matteo (XXV, 1-13), è quindi la scena a f. 2v. Fedele ed efficace sia per la rappresentazione delle cinque vergini stolte, vestite di tuniche e di manti di vario colore, che rimaste a causa della loro insipienza senza olio per alimentare le proprie lampade, disperate bussano invano alla porta dello sposo, sia per la raffigurazione delle cinque vergini sagge che al di là della porta, alle spalle dello sposo che è TAV. 4

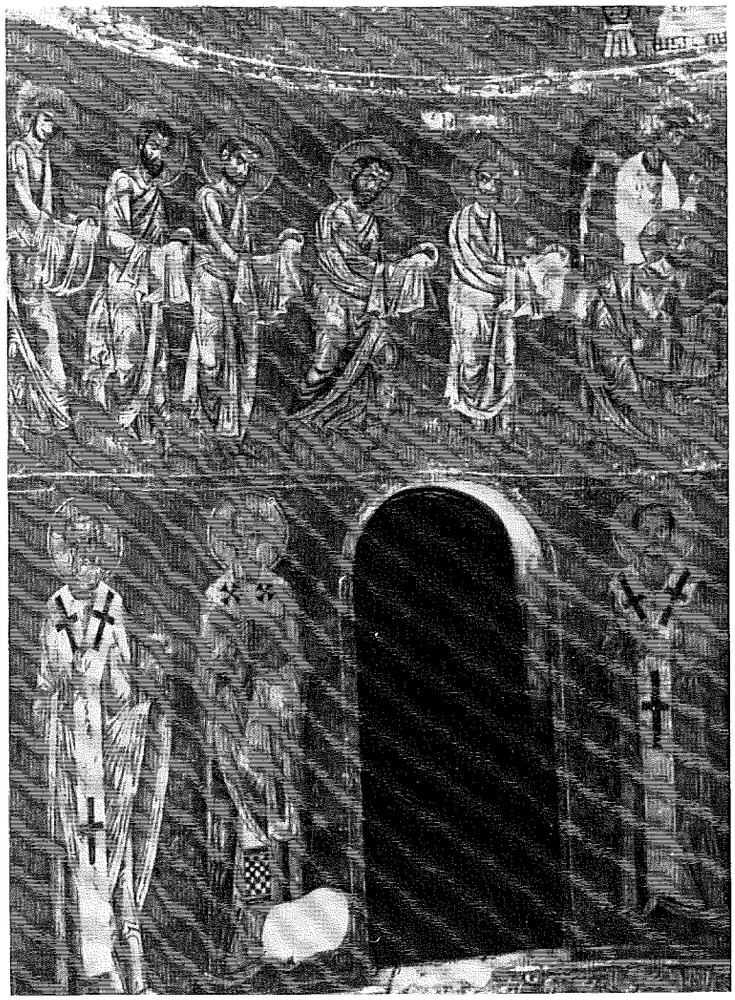


Fig. 1. *Comunione degli Apostoli e Santi*, particolare. Ochrida, S. Sofia.

Cristo, in un giardino incantato bagnato da quattro fiumi – il Paradiso –, si muovono paghe e serene nelle loro vesti bianche e con le lampade accese.

TAV. 5 Illustrazione del racconto identico dell'*Ultima cena* fatto da S. Matteo (XXVI, 20-25) e da S. Marco (XIV, 17-21) e di quello della *Lavanda dei piedi* dato da S. Giovanni (XIII, 8) è quindi la scena del f. 3r, articolata in due momenti. Nel primo Gesù e i dodici Apostoli, distesi sui letti intorno alla tavola semicircolare, sono colti nell'attimo in cui Giuda prende il cibo da un grande vaso posto al centro e il Maestro, che aveva pronunziato la frase, riportata in alto (« In verità vi dico che uno di voi mi tradirà »), ai discepoli che si affannano a sapere chi sarà risponde: « Colui che ha messo con me la mano nel piatto, quegli mi tradirà ». Nel secondo momento, in piena aderenza alla narrazione di S. Giovanni, Gesù, cinto di un asciugatoio, sotto gli occhi degli altri apostoli è chino a lavare i piedi di S. Pietro che invano si schernisce. È questa, che unisce due episodi desunti da fonti diverse, una vera e propria

rievocazione dei fatti, ma dell'istituzione dell'Eucarestia avvenuta nell'ultima cena (S. Matteo, XXVI, 26-29; S. Marco, XIV, 22-25; S. Luca, XXII, 14-20) viene subito data nei ff. 3v e 4v una raffigurazione liturgica. Il Cristo, nella prima scena in piedi a sinistra, distribuisce il pane a sei apostoli che TAV. 6 gli passano davanti, e nella seconda, sempre in piedi ma a destra, offre il TAV. 7 vino agli altri sei che ugualmente in fila scorrono innanzi a lui.

Sono, queste, due scene particolarmente animate, pur nell'iterazione dei gesti degli apostoli vestiti della tunica e del manto bianco listato di blu, scene di una severa monumentalità, che hanno fatto pensare ad una loro derivazione da affreschi o mosaici, cosa che, del resto, si riscontra – e lo vedremo – in diversi altri fogli. Rilevata dal Muñoz, che ha fermato l'attenzione su raffigurazioni absidali posteriori della *Comunione degli apostoli*, di valore liturgico, nelle quali il Cristo è al centro dinanzi all'altare, sotto un ciborio, come nella S. Sofia di Ochrida, o appare due volte ai lati di esso nell'atto di FIG. 1 distribuire il pane e il vino agli apostoli, che in due schiere di sei vengono dai lati verso di lui, com'è nella S. Sofia di Kiev[34], tale derivazione risalta FIGG. 2-4 solo se si ponga mente al fatto che « la scena è stata divisa in due parti, e in entrambe si è ripetuto il Cristo »[35]. Difatti – continua lo studioso – « è impossibile concepire le due miniature separate, perché in ognuna figurano solo sei apostoli. Dobbiamo dunque immaginarci la rappresentazione primitiva come avente nel centro Cristo, forse ripetuto due volte, e sei apostoli per lato; e in tal caso le due parti sarebbero trasposte, quella di destra dovendo trovarsi a sinistra ». Del resto – aggiunge – « una prova della derivazione delle miniature da una composizione monumentale è la diversa orientazione degli apostoli che una volta stanno verso sinistra e un'altra verso destra; mentre in genere nel *Rossanense* le storie si svolgono da sinistra a destra »[36].

Tale derivazione è stata riaffermata di recente da William C. Loerke, il quale è andato anche oltre, giungendo a proporre come fonte uno dei mosaici della chiesa dei SS. Apostoli di Costantinopoli[37]. Prese in esame le raffigurazioni della *Comunione degli Apostoli* presenti nella patena d'argento di Stûmâ, FIG. 5 oggi nel Museo Archeologico di Istanbul, ed in quella di Riha, finita nella FIG. 6 Dumbarton Oaks Collection di Washington, opere della seconda metà del VI secolo trovate in Siria, ma recanti nel verso marchi di Costantinopoli[38], lo studioso ha ritenuto tali raffigurazioni, considerate come già in passato in stretta connessione con le miniature del codice di Rossano[39], varianti della perduta immagine monumentale nella loro doppia ma diversa presentazione del Cristo che distribuisce il pane e il vino agli apostoli divisi in due gruppi ai due lati dell'altare. E avendo ancora riscontrato, dopo la crisi iconoclastica, tra il IX e l'XI secolo, la ripresa di tale immagine, ma con la figura unica del Cristo e con l'aggiunta di profeti, in salteri costantinopolitani quali, tra gli altri, il *Salterio Khludov* (ms. add. gr. 129) del Museo Storico di Mosca, il *Barberini* (ms. Barb. gr. 372) della Vaticana, il *Salterio di Teodoro* (ms. Add.

19352) del British Museum[40], egli ha pensato che lo sviluppo e l'articolazione avuti dalla figurazione parietale possono essere suggeriti dall'affresco absi-
FIG. 1 dale della S. Sofia di Ochrida eseguito nel 1040 e dal mosaico pure dell'abside
FIGG. 2-4 della chiesa omonima di Kiev, realizzato tra il 1042 e il 1046. Ora, proprio la relazione che riconosce ai piatti liturgici di argento con Costantinopoli e l'origine costantinopolitana dei salteri hanno indotto il Loerke a ricercare il modello a Costantinopoli, dove gli studi del Friend Jr. gli hanno consentito di individuare appunto, in uno dei perduti mosaici del primo ciclo figurato che per volere di Giustino II (565-578) ornò la chiesa dei SS. Apostoli[41], quello che nella sua descrizione della chiesa Nicola Mesarite ricorda nell'intradosso del grande arcone orientale, al disopra dell'altare[42].

La raffigurazione parietale, che certamente fu a Costantinopoli la più efficace di questo tema, se in seguito orientò l'affresco di Ochrida e il mosaico di Kiev, dovette essere, dunque, anche il prototipo delle miniature dell'*Evangeliario* di Rossano, che, nonostante la differenza di collocazione data alle due immagini di Cristo e la diversa direzione ai due gruppi di apostoli per adattarli alle pagine del codice, mostrano una monumentalità e una carica espressiva che le scene delle patene coeve e le grandi rappresentazioni absidali posteriori, pur nella varietà di composizioni e di stile, fanno indovinare vicine al modello. E inoltre – sostiene sempre il Loerke – con i profeti e le iscrizioni che raccordano Vecchio e Nuovo Testamento, attestano una fonte liturgica più antica, quella propria di Gerusalemme, cui in definitiva bisogna risalire.

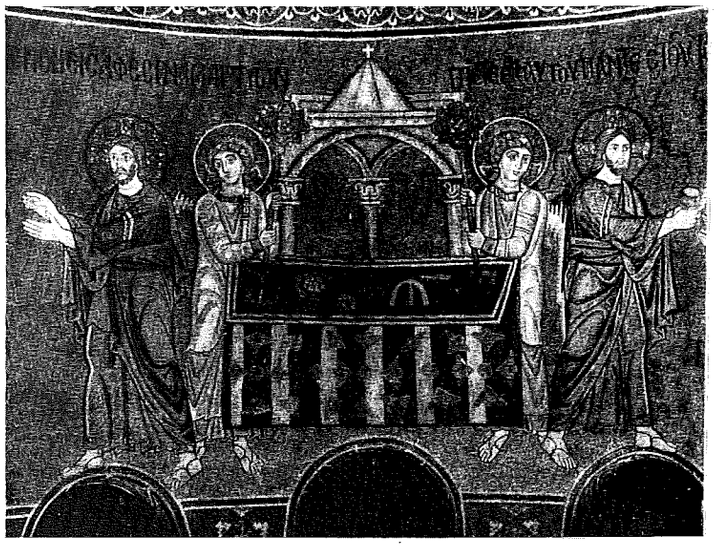
Impianto solenne hanno anche le scene del foglio seguente del *Rossanense*,
TAV. 8 il 4v. Rappresentano in un paesaggio roccioso, sotto il cielo stellato, due momenti della preghiera nel Getsemani, non secondo il racconto di S. Luca (XXII, 39-46), ma rifacendosi a quelli tra loro analoghi di S. Matteo (XXVI, 36-46) e di S. Marco (XIV, 32-42). A destra, infatti, Cristo è prostrato a terra, immerso nella sua preghiera angosciosa, a sinistra è nell'atto di destare S. Pietro, S. Giacomo e S. Giovanni, che lo avevano accompagnato, ma che vinti dalla stanchezza si erano addormentati e dovettero essere svegliati ben tre volte.

Le illustrazioni delle letture evangeliche continuano oltre i ff. 5 e 6, che recano miniature ornamentali. Troviamo, così nel f. 7r, evidentemente spostato, come
TAV. 11 si è notato, *La guarigione del cieco nato* narrata da S. Giovanni (IX, 1-7). E anch'essa è resa in due momenti: quello in cui Cristo, che è accompagnato da due apostoli, spalma sugli occhi del cieco il fango da lui fatto con la propria saliva e la terra, e l'altro in cui il cieco, lavandosi alla piscina di Siloe, rappresentata da una vasca rettangolare, riacquista la vista dinanzi ad una folla di gente meravigliata.

TAV. 12 Segue, nel verso del foglio, l'illustrazione della *Parabola del buon samaritano*, ma con sensibili varianti rispetto al testo che è solo nel Vangelo di S. Luca (X, 25-37). Rappresentata anch'essa in due momenti, la vicenda ha qui, al

posto del samaritano pietoso che soccorre il viandante spogliato e ferito dai ladroni e trascurato dal sacerdote e dal levita che erano passati prima, Cristo stesso. Questi nel primo episodio, sulla strada che muove da Gerusalemme rappresentata a sinistra, soccorre lo sventurato e ne cura le ferite con l'assistenza di un angelo; nel secondo, giunto all'albergo, mette al sicuro il poveretto, che ha condotto fin lì sulla propria cavalcatura, e consegna all'oste, perché abbia cura di lui, il denaro necessario. Per il cattivo stato di conservazione del margine destro del foglio, dell'albergo restano solo due evanescenti fasce orizzontali – una bianca, una rossa – sopra la testa dell'albergatore, perché, come suppone il Muñoz, sia pure con qualche perplessità, esse ne rappresentano l'architrave della porta[43]. Sono invece abbastanza chiari i libri che l'uomo tiene con la sinistra, sfuggiti, però, allo Haseloff ed agli stessi von Gebhardt ed Harnack, i quali, tuttavia, avevano attribuito valore simbolico alla figura dell'oste, per l'abito bianco che porta, simile a quello degli apostoli[44]. E certamente si tratta di una figura simbolica, come dimostra la stessa soluzione dell'intera raffigurazione, con la sostituzione del Cristo al samaritano e la presenza dell'angelo. Sì che sembra si possa dare una risposta affermativa alla domanda che in proposito si è posta Guerriera Guerrieri: « Sarebbe troppo arrischiato il supporre in quella figura sacerdotale cristiana l'allegoria della Chiesa illuminata dal sapere, alla quale Cristo affida i colpiti dalla sventura, che gli uomini di religione non vera abbandonano? »[45].

Altri interrogativi pongono poi le illustrazioni del recto e del verso del f. 8, che peraltro si differenziano da quelle fin qui viste, in quanto non sono svolte nella fascia in alto, ma occupano l'intera pagina, articolate in due zone definite dalla linea, che, come nelle altre pagine del resto, disegnano i piani di appog-



gio; zone delle quali quelle superiori sono a forma di lunette, delimitate da un semicerchio azzurro che si leva dal piano stesso.

Corredate ugualmente da scritte esplicative – qualcuna aggiunta in un secondo
TAV. 13 momento –, le illustrazioni presentano nel recto, in alto, *Cristo davanti a Pilato* – questa accompagnata da una frase del Vangelo di S. Matteo (XXVII, 2) – e in basso i due eventi che lo stesso Evangelista narra subito dopo: *Il pentimento e la morte di Giuda* (XVII, 3-5); nel verso, un solo avvenimento,
TAV. 14 *La scelta tra Cristo e Barabba*, (S. Matteo, XXVII, 15-26; S. Marco, XV, 6-15; S. Giovanni, XVIII, 39-40), ma svolto in due registri.

Nella prima pagina, infatti, nella fascia superiore, al centro, fiancheggiato da due signiferi[46], davanti a un tavolo basso, coperto da un drappo ornato dagli stessi busti imperiali che sono nei « signa » e sul quale è l'occorrente per scrivere, Pilato in trono guarda perplesso, poggiando il mento sul rotulo, simbolo del potere[47], che tiene con la destra, Cristo e i suoi accusatori. Sono a sinistra Cristo, che rifiuta di difendersi, e due sacerdoti, Anna e Caifa, dei quali il secondo, più giovane, gesticola con veemenza, mentre a destra è un gruppo di funzionari romani, vestiti appunto come Pilato. Nella fascia sottostante, la tragedia di Giuda è rievocata nei suoi due momenti. A sinistra, sotto un baldacchino, sono i due sacerdoti già visti: il più vecchio con capelli e barba bianca, seduto su un alto seggiolone di paglia intrecciata, il più giovane in piedi al suo fianco, nell'atto di rifiutare con decisione i trenta denari che Giuda, pentito, è venuto a restituire, e che cadono a terra. A destra, dal ramo di un gramo ulivo pende il corpo del traditore suicida, con le braccia penzoloni e il mantello che, scivolatogli dalle spalle, pende davanti.

Nell'altra pagina, in alto, Pilato in trono davanti al tavolo col calamaio e gli

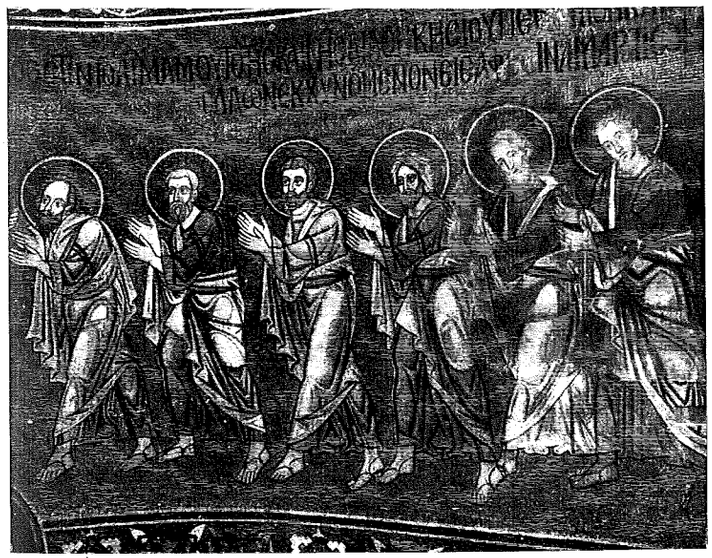


Fig. 2, 3, 4. *Comunione degli Apostoli.* Kiev, S. Sofia.

Fig. 5. *Patena di Stûmâ*. Istanbul, Museo Archeologico.

stili per scrivere e fiancheggiato dai signiferi, sempre col rotulo in mano, proprio come nella prima rappresentazione, ma assistito da uno scriba che verbalizza il processo, si rivolge alla folla degli Ebrei – gente comune alla quale si mescolano i sacerdoti che l'aizzano – disposta intorno a semicerchio, per sapere chi deve liberare per la festa di Pasqua, se Gesù o Barabba, il ladro assassino che è in prigione. E i due sono nella parte bassa, non a dar vita ad una scena a sé, ma per necessità compositive, perché in questo caso la striscia che separa le due zone, come rilevato dal Muñoz [48], è sottile e viene interrotta dal tavolo, posta solo per dare un appoggio alle figure del fondo della scena. Quella solenne del Cristo a sinistra, tra due ufficiali romani, dei quali uno stringe nella destra un fascio di verghe e di giunchi – forse il centurione Longino [49] – e l'altra a destra seminuda di Barabba, dai capelli e dalla barba irsuti, che ancora si torce tra uno sgherro che lo tiene e un altro che comincia a liberarlo dalle catene, sono in primo piano come quelle dei protagonisti di un'unica grandiosa rappresentazione. Perciò fondato appare il rifiuto opposto dallo Haseloff all'interpretazione data dai primi studiosi del codice, suggerita peraltro dalla didascalia ricavata da S. Luca (XXIII, 7), interpretazione secondo la quale in alto avremmo Pilato che detta la lettera ad Erode, cui il governatore romano inviò il prigioniero perché appartenente alla sua giurisdizione, ma per vederselo restituire, e in basso Gesù e Barabba [50].

Fig. 6. *Patena di Riha.* Washington, Dumbarton Oaks Collection.

Sono, dunque, quelle di queste due pagine, scene di notevole grandiosità, e nello stesso tempo molto più articolate delle altre, sì che mentre per la prima caratteristica hanno fatto pensare più delle rimanenti a un modello monumentale, per la seconda hanno indotto a supporre nel codice, per l'episodio cruciale del processo a Gesù, un ulteriore sviluppo del racconto. È stato il Loerke a sostenere, in un saggio precedente a quello già ricordato, che esso non poteva finire con la scelta tra Cristo e Barabba ed ha supposto, dopo le due pagine relative ai primi due atti del processo – l'apertura di questo con il diniego di Gesù di respingere le accuse, cui si collega la tragedia di Giuda, e la scelta appunto tra Cristo e il ladro assassino, preceduta, per la completezza del racconto sinottico, dal ricordo nella didascalia dell'invio ad Erode – una terza pagina con Pilato che si lava le mani, terzo ed ultimo atto del processo, peraltro più volte rappresentato nel Medioevo[51]. E per la ricostruzione della pagina perduta lo studioso si è rifatto all'illustrazione più antica dell'episodio, quella che è ai margini del f. 12v dell'*Evangeliario di Rabula,* il famoso codice siriaco esemplato nel 586, ora nella Biblioteca Laurenziana di Firenze (ms. Plut. 1,56), là dove ai lati dell'ultima tavola delle concordanze, a sinistra è Cristo e a destra, seduto dietro un tavolo, è Pilato che si rivolge proprio al Signore, mentre a fianco un servitore reca una bacinella e una brocca, delle quali purtroppo restano solo tracce.

Ma il Loerke, colpito dall'impianto monumentale e dalla larghezza di respiro delle miniature che nel Codice purpureo di Rossano illustrano il processo, ha ripreso l'ipotesi di un loro prototipo parietale, avanzata a suo tempo per primo dal Graeven[52]. Questi, a proposito della supposizione fatta dallo Haseloff di un legame delle miniature dell'*Evangeliario* di Rossano con l'arte monumentale, con i mosaici di S. Apollinare Nuovo e di S. Vitale a Ravenna[53], nell'accettare la derivazione da una grande decorazione che egli ritiene del tipo di quella posteriore di S. Angelo in Formis, poi condivisa anche dal Muñoz[54], precisa che le due rappresentazioni del processo, per la linea curva che definisce la zona superiore, dovevano essere in due absidi, tanto più che le figure dei Giudei della seconda rappresentazione, forzando con le teste la linea stessa, danno l'impressione che nell'originale si sviluppassero nel catino absidale. Della medesima opinione, nello stesso tempo, fu anche l'Ainalov[55], seguito poi dal Wulff[56] e più tardi dal Diehl[57] e dal Gerstinger, il quale sottolineò che entrambe le scene del processo danno l'impressione della riproduzione di un affresco o di un mosaico, forse di una nicchia absidale proiettata sul piano della pergamena[58].

In questa linea, e muovendo logicamente dal Graeven, il Loerke ha notato, però, che questi non spiegò come le due absidi nelle quali dovevano essere le pitture o i mosaici originali fossero tra loro in relazione in un edificio. Invece egli, nel confermare l'assunto e nel ritenere che nel codice, alle due scene pervenuteci si aggiungeva quella della conclusione del processo, ha sostenuto che il complesso monumentale originario dovesse essere costituito da tre grandi figurazioni parietali. E tenendo conto del fatto che la composizione nelle due miniature si diversifica, in quanto nella prima, nella zona superiore la scena si sviluppa da sinistra a destra e nessun elemento raggiunge la linea semicircolare, ad eccezione delle cime dei « signa », mentre nella seconda, in alto, le teste dei Giudei dei due gruppi che si affollano ai lati sono accostate alla curva ascendente della linea e i piedi non poggiano come nell'altra sulla striscia di base, quasi che le figure nel modello occupassero una superficie rientrante, ha supposto che il prototipo della prima miniatura fosse su una parete liscia coronata da un arco e quello della seconda entro un'abside. Per conseguenza, completando le due figurazioni con quella in cui, sempre nel tribunale, che è la scena di ognuna, Pilato pronunzia la sentenza e si lava le mani, il Loerke ha ritenuto che la prima dovesse essere sul muro sinistro di un ambiente, la seconda nell'abside di fronte all'entrata, con il registro inferiore suddiviso in due gruppi, come l'articolazione e l'atteggiamento delle figure nella miniatura lasciano intendere, e la terza sul muro destro, dirimpetto alla prima, con una chiara relazione visiva tra loro e perciò con un effetto forse meno sontuoso ma non meno efficace di quello del complesso musivo del coro di S. Vitale a Ravenna.

FIG. 7

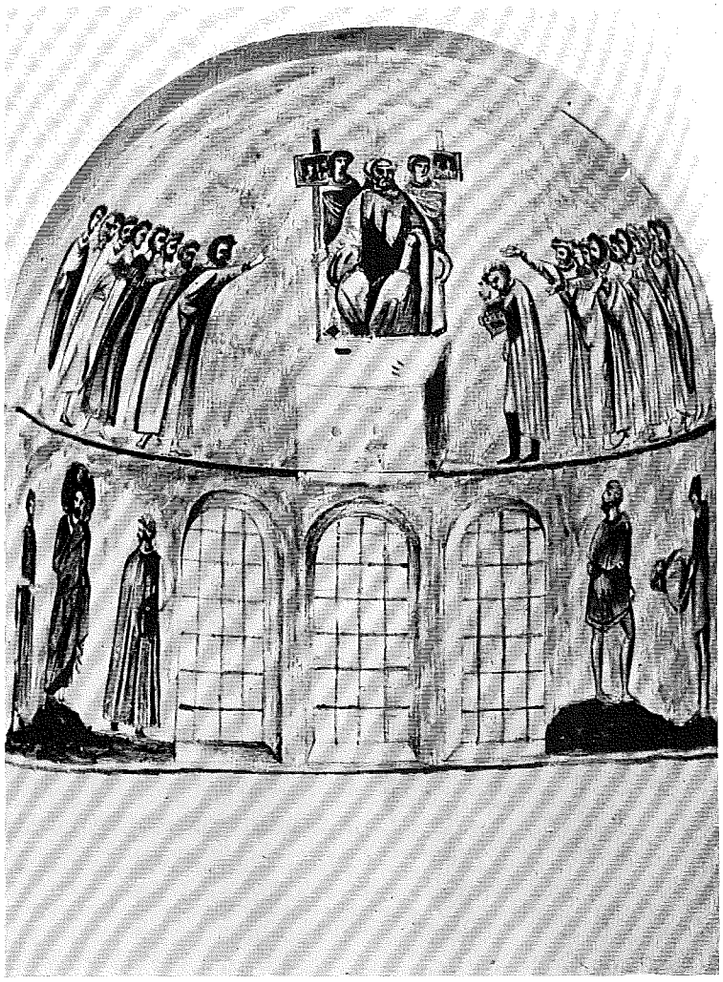


Fig. 7. *La scelta tra Cristo e Barabba.* Ricostruzione di William C. Loerke della supposta raffigurazione absidale.

E un tale insieme, che per l'ampiezza con cui è svolto il tema non poteva essere parte di un ciclo monumentale della Passione, doveva aver posto – continua lo studioso – in un edificio dedicato esclusivamente al processo, che egli chiama « ecclesiastical praetorium »[59]. D'altra parte un tale edificio commemorativo fu aggiunto ai luoghi santi di Gerusalemme, perchè, oltre al fatto che tra l'altro da una testimonianza del 333 d.C. sappiamo che ai pellegrini venivano mostrate « parietes ubi domus fuit sive praetorium Pontii Pilati »[60], è noto che almeno prima del 488 era sorta una chiesa detta di Pilato[61]. È certo, comunque, che due testi del VI secolo parlano della « Domus Pilati » come di una grande basilica dedicata alla « Hagia Sophia », dei quali il secondo – *Perambulatio Locorum Sanctorum* – riferisce che in essa era il pretorio dove il Signore fu ascoltato, con il trono di Pilato e la pietra sulla quale era in piedi l'accusato perché fosse sentito e visto da tutti, e l'immagine del Cristo[62]. Era, dunque, una vera e propria ricostruzione del pretorio, pre-

sumibilmente col trono su un gradino nell'abside, al posto della cattedra episcopale, e la pietra presso l'altare, sì da costituire il coro absidato della basilica, definita dall'altro testo – il *Breviarius de Hierosolyma* – « grandis »[63], e probabilmente consistente in un'aula a più navate. E nel coro, secondo l'uso diffuso in questi santuari dei luoghi santi di presentare le immagini degli eventi che commemoravano[64], doveva esserci il ciclo del quale le miniature del codice di Rossano danno una sia pur parziale testimonianza, un ciclo che rievocava compiutamente il processo, di cui momento culminante era, nell'abside, la richiesta della folla dei Giudei di liberare Barabba e crocifiggere Gesù.

È questa, dunque, la ricostruzione del grande prototipo parietale elaborata dal Loerke, il quale anzi, anche attraverso altre considerazioni e talune ingegnose supposizioni, è giunto ad affermare l'esistenza di veri e propri *Acta Pilati* figurati, canonici e con un pregnante significato politico e non apocrifi[65], in pittura monumentale e non in miniatura, quindi pubblici nella stessa capitale spirituale dell'impero, e non riservati ad una cerchia ristretta. Si tratta, perciò, di una proposta suggestiva, che peraltro lo studioso ha ribadita nel suo saggio più recente[66]; ma prima di fermarci su di essa e sulla valutazione di altri problemi più o meno connessi, occorre completare la rassegna dei fogli miniati del codice.

Intercalati tra quelli con le storie evangeliche abbiamo visto che ve ne sono due con miniature ornamentali: il 5 e il 6. Il recto del primo, infatti, è il frontespizio delle perdute tavole delle concordanze, il cui titolo è in una grande cornice tonda costituita da quattro ellissi curve disegnate da un nastro d'oro, le quali, sovrapponendosi l'una all'altra nei punti di incontro, danno luogo a quattro medaglioni con i ritratti degli Evangelisti su fondo azzurro. Negli spazi risultanti una serie di ventagli sovrapposti, dai colori diversi e degradanti, contornati da perle bianche, conferisce all'insieme freschezza e brio. Più semplice, invece, è la cornice che nel recto del foglio seguente inquadra l'epistola di Eusebio a Carpiano. Formata da una fascia dorata a contorni neri, presenta ai quattro angoli piccoli canestri e al centro di ogni lato un fiore rosa e bianco fiancheggiato in quello superiore da due colombe nere affrontate e in quello inferiore da due anatre nella stessa posizione, mentre in ognuno degli altri due lati si sviluppano steli con fiori rosa. TAV. 9

Ultima pagina miniata è, quindi, il recto del f. 121, dove in un ambiente monumentale, seduto su una sedia dall'alto schienale, è rappresentato S. Marco nell'atto di scrivere il Vangelo, dettatogli dalla Divina Sapienza. Questa, infatti, rappresenta la nobile figura femminile nimbata, che, ritta dinanzi all'Evangelista, accenna appunto a ciò che egli scrive sul rotulo. Lo ha chiarito il Muñoz che, tra le interpretazioni più diverse degli studiosi, ha fatto propria questa, concordemente proposta dal Pokrovskij, dal Kraus e dallo Haseloff[67]. TAV. 15

Si ha, così, nella linea della tradizione, un ritratto dell'autore a piena pagina, dall'impianto solenne e dal cromatismo smagliante, vivo ed animato, che

doveva ripetersi per gli altri tre Evangelisti, creando nel codice quattro solenni pause, le quali, in armonia con quella segnata dal frontespizio delle tavole canoniche, cui certamente corrispondeva il frontespizio principale, dovevano scandire le quattro parti fondamentali del libro prezioso.
Per la loro eccellenza, queste e soprattutto le rimanenti pagine miniate, ormai espressioni dell'arte bizantina pienamente maturata, appena conosciute, destarono l'interesse degli studiosi già ricordati, ai quali molti altri si sono via via aggiunti in un appassionato dibattito critico, non tanto sulla datazione, perché anche per le chiare caratteristiche paleografiche si è stati e si è generalmente d'accordo sulla seconda metà del VI secolo, quanto piuttosto sul centro nel quale esse furono prodotte, al pari di quelle dei codici prossimi all'*Evangeliario* di Rossano già menzionati, la *Genesi di Vienna* e il *Frammento di Sinope*.
Nel primo momento si pensò anche all'Italia meridionale, anzi alla Campania. È stato detto che a pensarlo fu il Wickhoff[68]. In effetti questi, nell'illustrare la *Genesi di Vienna* in quel famoso saggio che costituì la prima vera storia dell'arte romana[69], si limitò a collocare, e problematicamente, l'origine del manoscritto viennese nella regione campana, in quanto, tra l'altro, in una miniatura gli parve di ravvisare la raffigurazione del Vesuvio[70]. Forse per il fatto che il *Rossanense*, peraltro ricordato dal Wickhoff solo per citare nella scena di Gesù nel Getsemani il prototipo di questa rappresentazione[71], era già collegato alla *Genesi*, si è attribuita allo storico dell'arte austriaco un'opinione, che invece fu manifestata in quel torno di tempo dal Gradmann, addirittura sulla base di un illogico collegamento delle miniature con i più tardi affreschi di S. Angelo in Formis[72], dal Beissel[73] e dallo Stuhlfauth[74]. Ma nonostante i pareri diversi degli altri studiosi, tra i quali giova ricordare il Lüdtke, che si oppose subito a tale localizzazione[75], e poi il Muñoz[76], ancora nel 1928 il Weigand insisteva su un'origine suditaliana del codice[77].
E fu proprio il Lüdtke, che, basandosi sulla rispondenza della rappresentazione di animali e piante alla fauna ed alla flora di un preciso ambiente, propose come luogo di origine Antiochia o meglio un centro dell'Asia Minore[78], in questa linea seguito subito dopo dallo Haseloff, il quale, oscillando tra la Siria e l'Asia Minore, ritenne le miniature derivate da pitture parietali e affini ai mosaici teodoriciani di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, alle figurazioni delle colonne del ciborio di S. Marco a Venezia e alle pagine miniate dell'*Evangeliario di Rabula*, opere ritenute tutte di cultura siriaca, anche se tale è con certezza solo il codice finito nella Laurenziana di Firenze, in quanto scritto appunto in siriaco dall'amanuense dal quale prende il nome nel monastero di S. Giovanni in Zagba in Mesopotamia e lì miniato[79].
Si cominciava, così, a prendere coscienza della fioritura in Siria, tra V e VI secolo, di una miniatura caratterizzata da una forte carica espressiva, come, nello studiare l'*Evangeliario armeno di Etschmiadzin*, aveva riconosciuto qual-

che anno prima lo Strzygowski[80], il quale peraltro aveva sostanzialmente finito con l'individuare due distinti filoni, uno siriaco-antiocheno, comprendente i codici purpurei, ed uno siriaco-mesopotamico, dall'accentuata inflessione orientale, nel quale rientrava soprattutto l'*Evangeliario di Rabula*. Muovendo da questa distinzione, poco dopo lo Ainalov ravvisava nel *Codice purpureo di Rossano* e nella *Genesi di Vienna* caratteristiche che li collegano a manoscritti di Alessandria, e poiché essi presentano chiari elementi della cultura siro-palestinese, giungeva a considerarli prova del trapianto di questa nell'area bizantina[81]. Perciò – rileva il Macchiarella, che ha dato di recente un chiaro e puntuale profilo della fortuna critica del *Rossanense* – « 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* »[82].

Ma fattasi più viva la questione dell'origine dell'arte cristiana, lo Strzygowski, a sostegno della sua tesi orientalista contro quella romanista del Wickhoff, chiamò in causa anche i codici purpurei[83], per i quali poco dopo, al posto di Costantinopoli prima ipotizzata, propose come luogo di produzione l'Asia Minore, e precisamente la Cappadocia per il fatto che a Sinope, una località di quella regione sulla costa del Mar Nero, era stato rinvenuto il *Frammento di Evangeliario* allora acquisito dalla Biblioteca Nazionale di Parigi[84]. E mentre il Beissel, con apporti prevalentemente di ordine storico e letterario, insisteva sull'origine siro-palestinese dei codici[85], nella linea del Lüdtke e dello Strzygowski, ma rifiutando la più precisa ubicazione nella Cappadocia proposta dal secondo, Antonio Muñoz pensava di doverli assegnare a scrittorii monastici dell'Asia Minore. Difatti anche per lui il rinvenimento del *Frammento Sinopense* aveva valore probante. « Aggiunto al cumulo degli altri indizi – egli scriveva – viene a togliere ogni dubbio e ci permette di attribuire all'Asia Minore quella corrente artistica da cui uscirono i due evangelari e la Genesi ». E aggiungeva che a tanto « si poteva arrivare anche per via di eliminazione; esclusa l'Italia meridionale a cui non si può in nessun modo pensare; escluso l'Egitto e Alessandria in cui abbiamo opere di stile affatto diverso, come sono il Rotolo di Giosuè, e la Weltchronik; esclusa la Siria in cui abbiamo il Rabula, e altri minori codici, che pure si diversificano dai purpurei, l'Asia Minore rimaneva come la patria più probabile dei codici purpurei »[86].

Non diversa appare l'opinione del Dalton, anche se nell'ambito di un più vasto e articolato discorso lo studioso sottolineava il legame di tali codici con la cultura siriaca[87]. Invece qualche anno dopo il Wulff avanzava con chiarezza l'ipotesi di un'origine costantinopolitana degli *Evangeliari* di Rossano e di Sinope che potevano essere addirittura doni dell'imperatore alle chiese[88]. È vero che temi e motivi iconografici sono in essi siro-palestinesi – egli rilevava –, ricavati da illustrazioni dei Vangeli apocrifi, e in rapporto

tra l'altro con le figure delle colonne istoriate del ciborio di S. Marco a Venezia, ma è pur vero che alcune composizioni del primo, come l'*Ingresso di Gesù in Gerusalemme* e l'*Ultima cena*, riportano all'iconografia schiettamente bizantina, che nell'uno e nell'altro i ritratti degli apostoli e degli evangelisti hanno una pronunziata individualità, che lo sfondo paesistico è ridotto al minimo o è addirittura scomparso. Rilevava, così, che dalle visioni illusionistiche della *Genesi di Vienna* si era gradualmente passati ad una figurazione essenziale per influenza della prima pittura musiva monumentale di Bisanzio e concludeva, perciò, che i codici non potevano non essere nati nella stessa temperie artistica.

Ma nel 1920 lo Strzygowski tornava ancora una volta ad occuparsi dei codici purpurei, e li vedeva costituire, insieme con l'*Evangeliario di Rabula*, un unico ciclo che, derivato da fonti greche ed insieme dell'Alta Mesopotamia, era contraddistinto dalla concordanza di immagini del Vecchio e del Nuovo Testamento e dalla narrazione continua dominata dalla figura del protagonista; un ciclo che proprio dalle pagine dei libri passò poi sulle pareti delle chiese, contribuendo a diffondere a Bisanzio, in Armenia e nel bacino del Mediterraneo la cultura siriaca[89].

Nell'ambito di questo più ampio dibattito, il cui tema si andava via via allargando, negli anni seguenti, mentre lo stesso De Jerphanion, pur superando la posizione del Millet[90], si limitava a distinguere una corrente alessandrino-ellenistica, che avrebbe orientato l'arte di Costantinopoli, ed una antiochena di impronta orientale[91], alle tesi degli orientalisti si contrapposero a più riprese quelle del Morey. Questi, negata ogni vitalità alla Siria e ritenuta la Mesopotamia – patria dell'*Evangeliario di Rabula* – area di raccordo tra l'Asia Minore, nella quale ritenne esemplati i codici purpurei, e l'Egitto[92], tolto in un secondo momento al manoscritto ora a Firenze il foglio con la *Crocifissione*, in quanto sarebbe copia di un esemplare non siriaco aggiunta successivamente[93], finì con lo spostare in Alessandria il luogo di nascita dei cicli figurati del Vecchio e del Nuovo Testamento svolti nei codici stessi, dei quali la *Genesi di Vienna* sarebbe copia di un originale perduto[94].

E mentre erano venuti e venivano contributi particolari allo studio delle caratteristiche dei tre codici, specie del *Rossanense,* da parte del Berstl[95], attento soprattutto al problema dello spazio, del Koemstedt[96], del Tikkanen[97], si avevano quelli dei romanisti, tra i quali si segnalano il Guyer[98] e il Bettini[99] nella contrapposizione allo Strzygowski. Intanto questi, a seguito della scoperta degli affreschi del battistero di Dura-Europos, peraltro subito avvicinati alle miniature del *Rabula*, della *Genesi* e dell'*Evangeliario* di Rossano[100], aveva modo di tornare su tali codici. Puntava infatti in particolare su di essi, nel fissare compiutamente caratteristiche e linee di svolgimento dell'antica arte cristiana in Siria, ponendone in rilievo la mediazione esercitata tra l'arte greco-romana e quella orientale[101], proprio mentre venivano gli importanti apporti specifici

del Gerstinger e del Buberl. Da parte del primo nell'edizione critica della *Genesi di Vienna* pubblicata nel 1931 [102], cui lo studioso circa venti anni dopo farà seguire una precisazione sulla più spiccata monumentalità delle miniature del *Rossanense* rispetto a quelle del codice viennese e su una loro più distinta morfologia bizantina [103], e in due rigorosi e acuti saggi da parte del secondo [104], il quale, dimostrato che le illustrazioni della *Genesi* derivavano non da quelle di un rotulo, ma di un codice databile al IV secolo, affermava che i libri purpurei, esemplati con buona probabilità ad Antiochia, erano da ascrivere al terzo quarto del VI secolo. Contribuiva, così, a consolidare l'idea affermata dallo Strzygowski, in sostanza in concordanza con lo Haseloff, di una vasta e complessa cultura siriaca, che pur con una comune origine ellenistica, si articolava in due filoni contrapposti, uno siro-mesopotamico, l'altro siro-antiocheno.

Queste conclusioni, però, non erano condivise da Carl Nordenfalk. In una ampia e articolata recensione ai saggi predetti e ad un altro sulle fonti delle miniature del *Dioscoride di Vienna* [105], lo studioso svedese, dopo aver rilevato che la *Genesi* e i rimanenti codici purpurei sono libri di tale eccellenza e preziosità che non possono essere prodotti provinciali, ma solo della capitale o al massimo delle grandi città patriarcali, Antiochia ed Alessandria, esclusa quest'ultima in quanto lo stesso Buberl aveva rilevato che l'imbalsamazione

Fig. 8. *Rebecca al pozzo*, « Genesi di Vienna ». Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. Vind. Theol. Gr. 31, f. 13r.

di Giacobbe riferita dal testo biblico e praticata in Egitto appare sostituita dalla deposizione nel sepolcro da un miniatore che perciò risulta appartenere ad altra area, confuta le argomentazioni dell'autore a favore della prima città: le caratteristiche dell'ambiente in cui si svolgono i fatti rappresentati; la parentela stilistica con l'*Evangeliario di Rabula* e la completa diversità dal *Dioscoride* che è sicuramente di Costantinopoli; la rispondenza delle scene del *Rossanense* alla liturgia antiochena del VI secolo e lo stretto rapporto della miniatura con la cultura artistica di Antiochia stessa. Così per l'ambiente rileva che l'unico animale tipico rappresentato sia nella *Genesi* sia nel Codice di Rossano, lo zebù del quale già il Lüdtke aveva riscontrato la presenza in Siria e nell'Asia Minore, poteva essere benissimo conosciuto da un artista della capitale, in quanto in quel mercato certamente non mancava, e osserva che le architetture rappresentate non sono certamente distinguibili per peculiarità da quelle di regioni diverse dalla Siria. Quindi a proposito delle relazioni stilistiche, per le miniature del *Rabula* richiama le osservazioni del Morey e nota che la diversità dal *Dioscoride* è ininfluente, perché non prova né contraddice una localizzazione della *Genesi* e degli altri codici a Costantinopoli. Per quanto riguarda poi il valore liturgico delle scene che illustrano l'*Evangeliario* di Rossano, riprende la tesi dello Haseloff, secondo il quale si tratta di figurazioni ordinate storicamente in un libro non rituale, ed infine sulla situazione culturale di Antiochia al tempo della esemplazione dei codici obietta che allora la città non era in condizioni ideali: colpita nel 526 da un terremoto e due anni dopo da un incendio rovinoso, era stata devastata dai Persiani nel 540, sì che, sebbene più tardi ricostruita, non poteva essere tornata nelle condizioni di consentire una produzione tanto elevata qual'è quella dei codici purpurei pervenutici.

Perciò – pensa il Nordenfalk – centro di produzione dovette essere Costantinopoli, tanto più che altre considerazioni consentono di affermarlo. La prima – egli sostiene – è che non è pensabile che dei sette codici miniati orientali del VI-VII secolo pervenutici – tre in siriaco, l'*Evangeliario di Rabula* e i mss. Syr. 33 e 341 della Biblioteca Nazionale di Parigi, e quattro in greco, il ms. Add. 5111 del British Museum e i tre codici in questione – nessuno, dato che il londinese senza dubbio non è costantinopolitano, sia stato esemplato nella capitale. Questa, invece, era allora un ricco e vivacissimo centro artistico, nel quale una parte di rilievo non poteva non avere anche la miniatura. C'è poi da dire – continua lo studioso – che se la raffigurazione degli animali e di sfondi architettonici non è determinante, la riproduzione dei costumi di corte nella *Genesi* e nel *Rossanense*, appunto, lascia pensare, come lo stesso Buberl ammette, soprattutto alla capitale. E infine – aggiunge – poiché l'uso della porpora sembra essere divenuto monopolio imperiale, dopo che un editto di Teodosio aveva vietato la vendita di stoffe di quella materia

e di quel colore[106], i codici purpurei dovettero essere esemplati per l'imperatore, perché potesse disporne anche come doni, e per la corte.
Ribadita questa localizzazione dal Wulff[107] e condivisa dal Buchtal[108], essa veniva a contrapporsi all'ipotesi siriaca, perché da una parte cadeva quella alessandrina del Morey e dall'altra rimaneva nel vago, priva di un solido supporto, l'ipotesi microasiatica, condivisa anche dal Lazarev[109] e prima ancora, fin dal 1935 da Kurt Weitzmann. Questi, tuttavia, nel quadro dei suoi interessi per l'arte libraria, si è occupato dei modelli della *Genesi di Vienna* e del *Rossanense* e, in contrasto con la tesi nettamente contraria del Buberl per la prima[110], ha ipotizzato che fossero rotuli. In particolare, per il secondo codice si è fondato sulla scena della *Guarigione del cieco nato*, in quanto, TAV. 11
svolgendosi questa in due momenti e apparendo in ognuno il cieco, le cui due figure sono di spalle, egli ha pensato che essa sia il risultato dell'accoppiamento di due scene singole che si succedevano nel rotulo[111].
Si giungeva così agli anni cinquanta, quando la pubblicazione completa ad opera di Doro Levi del vasto insieme di mosaici pavimentali dei primi secoli dell'era cristiana messi in luce ad Antiochia tra il 1932 e il '39 dagli scavi condotti dall'Università di Princeton[112] e fatti via via conoscere dalle relazioni periodiche della missione e poi dalle trattazioni generali del Morey[113], riapriva la questione dell'arte siriaca. Da una parte alcuni studiosi si sono avvalsi di

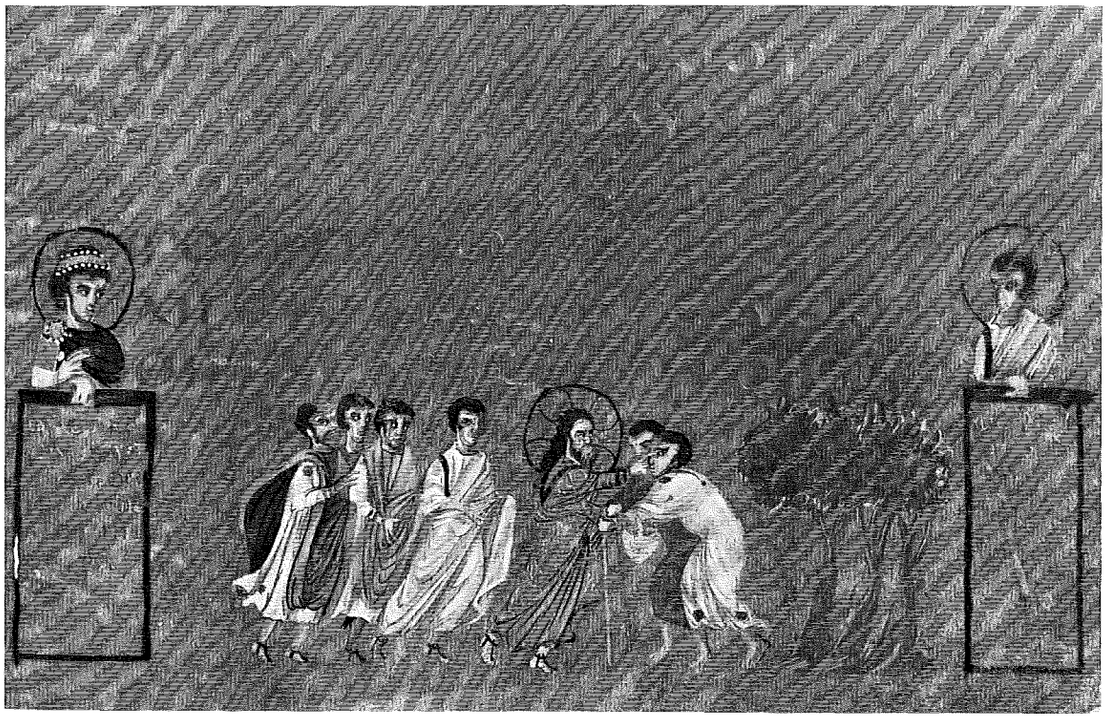


Fig. 9. *La guarigione del cieco nato e Profeti*, « Frammento Sinopense ». Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Sup. Grec. 1286, f. 29r.

tali testimonianze per definire i caratteri di quell'arte e precisarne il loro formarsi e tra essi in particolare Géza de Francovich, affiancando ai mosaici le miniature dell'*Evangeliario di Rabula*, dei mss. 33 e 341 della Nazionale di Parigi e le scene che ornano i piatti liturgici di Riha e di Stûmâ concordemente ritenuti siriaci, ne ha penetrato la concezione drammatica e l'impeto espressionistico, chiarendone l'origine[114]. Dalla parte opposta altri, tra i quali in primo piano il Kitzinger[115], hanno visto nei mosaici antiocheni il graduale cristallizzarsi dell'immagine ed insieme il dissolversi della carica espressiva, sì che non è sembrata possibile in un ambiente simile la fioritura di una miniatura contraddistinta da uno stile narrativo-drammatico. Perciò, nella impossibilità di chiarire se esso sia effettivamente siriaco o se, avendo questa origine, in quale misura lo sia, il Kitzinger, che dà valore determinante ai marchi imperiali di controllo dell'argento nel verso delle patene chiamate in causa, ritiene che i codici purpurei possano essere stati esemplati sia in Asia Minore, sia a Costantinopoli, dove peraltro egli riscontra ugualmente il processo di smaterializzazione e stilizzazione dell'immagine che si verifica altrove; ciò che poi ravviserà il Bianchi Bandinelli, il quale ne darà una spiegazione sociale, vale a dire di espressione delle classi emergenti in contrapposizione a quella tradizionale ellenistica, propria dell'aristocrazia[116], e che quindi riscontrerà anche il Beckwith il quale lo riterrà « stile religioso », contrapposto a quello di ascendenza classica e di destinazione profana[117].
Il de Francovich, invece, come del resto il Lazarev[118], pur nella complessità della cultura in svolgimento a Costantinopoli, rileva nella capitale, sulla scorta, tra l'altro, di opere come il *Dioscoride* ora a Vienna e dei mosaici del peristilio del Palazzo imperiale, la salda e duratura persistenza dell'ellenismo[119]. Sì che dal confronto, peraltro instaurato fin da quando affrontò lo studio dell'arte siriaca, allo studioso « appare chiaro il nettissimo contrasto nei secoli IV-VII tra l'arte aulica essenzialmente eclettica di Costantinopoli, che tendeva verso un euritmico e pacato contemperamento di largo respiro del naturalismo ellenistico-alessandrino, della trascendenza orientale-iranica e del colorismo asiatico, e l'arte impetuosa ed espressionistica, e in fondo popolareggiante, della Siria, che amava porre l'accento principale sul gesto carico di tesa energia, sull'aspetto drammatico-narrativo di un avvenimento»[120]. Perciò – egli continua – « se noi, una volta compresa questa profonda, essenziale differenza tra la Siria e Bisanzio, osserviamo le miniature dei tre celebri manoscritti del sec. VI, strettamente collegate tra di loro, ... la *Genesi di Vienna*, il *Rossanense* e il *Sinopense di Parigi*, non potrà, credo, sussistere più alcun dubbio sulla loro tanto discussa e contesa origine. A prescindere dalla provenienza dall'Asia Minore di uno di questi manoscritti – il *Sinopense* – e da altri indizi esterni che indicano in maniera univoca l'Asia Minore o la Siria settentrionale quali luoghi d'origine, v'è come elemento principale il carattere stilistico che parla un linguaggio chiarissimo: l'energia scattante

e veemente che si sprigiona, ad esempio, dagli atteggiamenti e dai gesti dei protagonisti nella *Comunione degli Apostoli* del *Rossanense* non ha assolutamente nulla in comune con il carattere equilibrato e rappresentativo dell'arte aulica di Costantinopoli, ma possiede bensì i più vivi legami con lo espressionismo delle miniature e degli oggetti di oreficeria siriaci. Le differenze tra le miniature dei tre manoscritti in questione da un lato e quelle dei codici di Parigi e di Firenze e i due piatti liturgici dall'altro, sono d'indole puramente qualitativa, e si spiegano con la diversa importanza artistica dei luoghi di provenienza di queste opere, poiché, mentre i codici di Parigi e di Rabula e le due patene di Riha e di Stûmâ furono eseguiti in monasteri del retroterra della Siria, i tre codici di Vienna, di Parigi e di Rossano Calabro devono essere stati prodotti in una delle fiorenti città costiere dell'Asia Minore o della Siria settentrionale (probabilmente Efeso ed Antiochia) »[121]. TAVV. 6-7

Il problema, tuttavia, era sempre sul tappeto e nel 1958, sia pure incentrato sulla *Genesi di Vienna*, si tenne nella Biblioteca Nazionale Austriaca, in cui si conserva quest'opera, un incontro sui codici purpurei al quale parteciparono eminenti specialisti – Gerstinger, Kollwitz, Demus, Hempel, Weitzmann, Gerke, Swoboda, Oettinger – ma la discussione, sebbene approfondita e ricca di spunti interessanti, non aggiunse in sostanza nulla di nuovo[122]. Per quanto riguarda in particolare l'*Evangeliario di Rossano*, però, a parte l'esame della possibilità o meno di utilizzare i « signa » delle scene del processo di Gesù per verificarne la datazione, vennero meglio precisate le caratteristiche stilistiche delle miniature e, rispetto a quelle della *Genesi*, di fondo giudaico-ellenistico, esse che sono in tutto cristiane[123] apparvero con chiarezza di intonazione e di impianto più avanzati, con una forma aperta ed una composizione ordinata e simmetrica, con la posizione delle figure che prelude all'iconizzazione. E fu anche sottolineata la coesistenza del fare narrativo, che si avvicina soprattutto a quello delle miniature del *Frammento di Sinope*, con l'altro spiccatamente monumentale, ma la discussione apertasi su quest'ultimo, in relazione all'ipotesi della ripresa delle pitture della *Domus Pilati* avanzata dal Loerke, allora ancora inedita ma comunicata dal Weitzmann che la condivideva, non portò a conclusioni. FIG. 8 FIG. 9

Tuttavia l'originale proposta, certamente ben costruita – abbiamo visto[124] – e poi ribadita[125], è venuta a corroborare l'opinione abbastanza diffusa della ripresa di mosaici o di affreschi, che forse in effetti ripresa non è stata, ma ricorso ad un fare grandioso, di largo respiro, affine a quello delle composizioni parietali, le quali certamente non mancavano nel mondo siro-palestinese.

Ad ogni modo il dibattito sul luogo di origine del *Rossanense* e degli altri codici purpurei è continuato, ma in sostanza circoscritto alla contrapposizione Siria-Bisanzio. E mentre ancora per Antiochia si è pronunziato il Kantorowicz, occupandosi dell'aspetto liturgico delle illustrazioni[126], favorevole alla localizzazione nella capitale, pensando addirittura ad un libro della « Hagia So-

phia », si è mostrato David Talbot Rice[127] che prima, però, aveva esitato tra Costantinopoli e l'Asia Minore[128]. L'ha quindi ribadita il Beckwith, il quale, oltre a rilevare che dal tempo di Giustiniano Bisanzio esercitò sulle province dell'impero una piena egemonia anche nel campo dell'arte, ha ritenuto che opere dell'altezza dei codici purpurei non potessero che essere doni dell'imperatore[129]. Ha inoltre condiviso l'attribuzione proprio del *Rossanense* a Costantinopoli anche il Delvoye, sebbene il codice, che egli ritiene qualitativamente superiore al *Sinopense*, presenti una iconografia « palestinese »[130]. Alla stessa assegnazione è pervenuto anche il Volbach, che in un primo momento, pur avendo creduto di riscontrare un rapporto tra i codici purpurei « con manoscritti eseguiti sicuramente nella capitale come il codice di Dioscuride a Vienna », aveva ritenuto « a causa di certe particolarità stilistiche » che fossero « stati eseguiti in una scuola provinciale, forse dell'Asia Minore »[131]. E nel rivedere la sua posizione, ha distinto il *Rossanense*, nel quale peraltro ha ravvisato una iconografia che orienta piuttosto verso Antiochia, dagli altri due codici purpurei, perché caratterizzato da una maggiore astrazione formale, che prelude ai modi dell'*Evangeliario di Rabula* e di più a quelli della *Bibbia* ms. syr. 341 della Nazionale di Parigi[132]. Poco dopo propenso, se non proprio a Costantinopoli, ad artisti di cultura ellenistica è parso André Grabar che prima, invece, aveva cautamente evitato di prendere posizione[133]. Egli che tra l'altro nel 1948 aveva curato l'edizione del *Frammento di Sinope*, nella quale anche aveva evitato di precisare la località di origine del codice, perché non gli erano sembrati sufficienti gli elementi a disposizione[134], nel recensire circa venti anni dopo l'opera del Leroy sulla miniatura siriaca, ha sostenuto

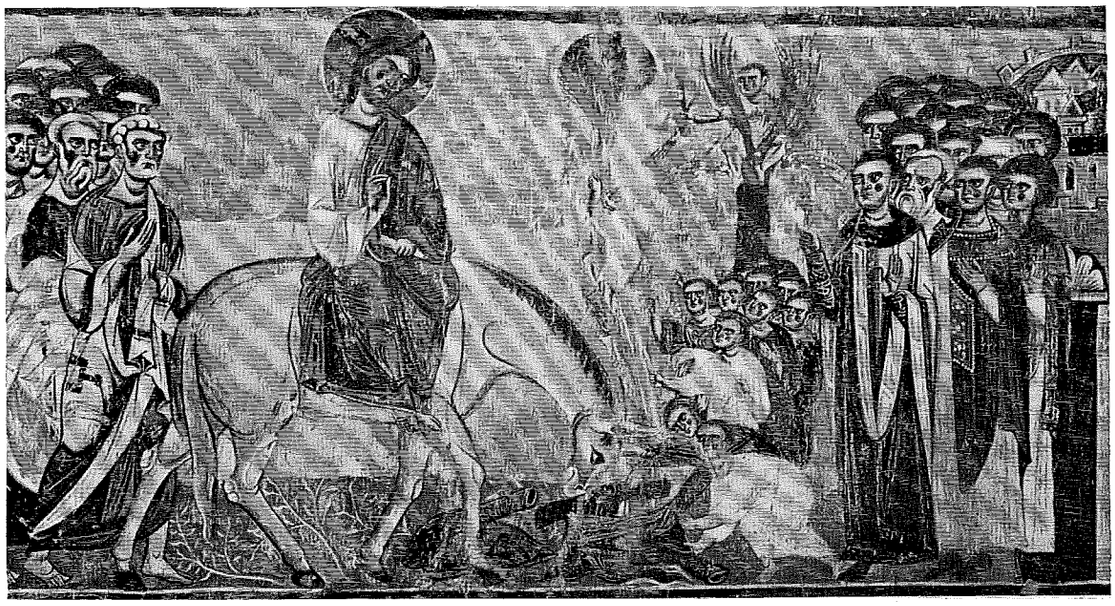


Fig. 10. *Ingresso di Gesù in Gerusalemme.* S. Angelo in Formis, Basilica.

che della Siria solo la regione mesopotamica, quella più influenzata dall'Oriente, fu capace di manifestazioni originali, mentre le terre rimanenti, fortemente ellenizzate, non si distinsero dalle altre del Mediterraneo. Ragion per cui – egli ha concluso – se gli artisti che miniarono i codici purpurei, erano siriaci, le miniature da essi eseguite furono per contenuto e forma greche [135].
Un contributo più recente, quello del Gough, dato peraltro nell'ambito di una trattazione generale, è invece diversamente orientato, perché se conferma Costantinopoli come luogo di nascita dell'*Evangeliario di Rossano*, attribuisce l'opera ad un miniatore microasiatico [136]. Tuttavia nello stesso anno, il 1973, un altro intervento del De Francovich è venuto a confermare la motivata assegnazione dei codici purpurei alla Siria [137], ma per il *Rossanense* erano già state annunziate le prime risultanze di una nuova approfondita ricerca in atto ad opera di Fernanda De' Maffei [138].
Comunicate prima nell'ambito di lezioni universitarie [139], poi con maggiore ampiezza nel IV Congresso nazionale di Archeologia Cristiana [140] e più tardi in un convegno di studi sul Paleocristiano nella Sibaritide tenuto nel marzo del 1978 a Corigliano Calabro e a Rossano, poiché gli atti dell'uno e dell'altro non sono stati ancora pubblicati, si possono ricavare, ma in maniera molto sommaria, da una cronaca del secondo incontro [141]. Risulta, così, che la De' Maffei, la quale ha tuttavia cautamente parlato di « ipotesi di lavoro », ad uno studio approfondito delle miniature alla luce delle interpretazioni date da taluni Padri della Chiesa degli episodi evangelici da esse rappresentati, ha rilevato « che le miniature stesse riflettono una esegesi biblica di tipo allegorico quale quella maturata con Origene nella scuola alessandrina e successivamente passata nella scuola di Cesarea di Palestina ed elaborata da Eusebio » [142]. Le è parso, perciò, che proprio a Cesarea di Palestina, dove esisteva uno « scriptorium », dovette essere esemplato nella seconda metà del IV secolo il prototipo del *Rossanense*, e che quest'ultimo dovette essere scritto e miniato nella prima metà del secolo seguente nella stessa città, donde per conseguenza è sembrato alla studiosa che provenga anche il *Codice Sinopense*. Si tratta, dunque, di risultati che aprono nuove, interessanti prospettive e per questo, appunto, tenuto conto del fatto che per fissare data e patria del codice la studiosa si fonda sull'esegesi biblica dei Padri, pare utile la proposta fatta nella nota di cronaca del convegno da Giorgio Otranto, di « estendere l'analisi all'interpretazione data dagli autori della scuola antiochena tra il IV e il V secolo ai temi e agli episodi biblici rappresentati nelle miniature » [143].
Ad ogni modo occorre attendere la pubblicazione delle relazioni per cogliere in tutta la sua portata quest'ultima proposta di soluzione dell'annosa, dibattuta questione, che peraltro si accompagna anche all'annunzio di uno studio approfondito del codice e di una sua nuova edizione critica, che il rigore scientifico della De' Maffei e il suo appassionato impegno promettono certamente esaurienti.

Tuttavia lascia perplessi l'anticipazione al V secolo della datazione del codice alla seconda metà del VI, fondata tra l'altro sulla scrittura; datazione generalmente accettata e convalidata proprio dal punto di vista paleografico, come nota anche l'Otranto, dal ricordato, autorevole studio di Guglielmo Cavallo[144]. Perciò, allo stato, non è possibile discostarsi da essa, ma è da rilevare che la proposta di assegnazione dell'Evangeliario a Cesarea di Palestina, a parte quello che se ne potrà dire, mantiene in sostanza la soluzione del problema nell'ambito dell'arte siriaca, comune anche all'area palestinese, arte della quale esso, nonostante tutte le argomentazioni contrarie e le ipotesi di compromesso avanzate, specie dopo la documentata e penetrante disamina del De Francovich, non si può non riconoscere che è sicura ed alta espressione.

Molto alta, certamente, per l'estro narrativo e per la forza drammatica delle figurazioni che si svolgono con un ritmo continuo in una fascia o che si sviluppano a piena pagina, anche in due registri, con una intonazione grandiosa e solenne. E queste ultime sono le scene che maggiormente differenziano il *Rossanense* dagli altri codici, nei quali le illustrazioni accompagnano il testo ai piedi della pagina, sempre con un racconto che non conosce soluzioni di continuità e con una carica espressionistica caratteristica dell'arte siriaca, se si riscontra anche nelle contemporanee opere di oreficeria rinvenute in Siria, come i noti piatti d'argento di Stûmâ e di Riha. Comunque in tutte le scene dell'*Evangeliario* di Rossano la composizione è di largo respiro ed è anche per questo, e per la vitalità che anima i personaggi, che in passato si sono instaurati rapporti con i mosaici del coevo ciclo cristologico di S. Apollinare Nuovo a Ravenna[145]. Ma indipendentemente da tali relazioni, che richiederebbero di affrontare la questione della matrice dei mosaici ravennati, è il rapporto con essi sul piano iconografico che giova richiamare, come ad esempio nel caso dell'*Ultima cena.* Ciò del resto è prova dell'apporto siriaco anche alla formazione dell'iconografia diffusasi in tutto il mondo bizantino in Oriente e in Occidente. Difatti è nel *Rossanense* che appaiono i prototipi della *Resurrezione di Lazzaro*, dell'*Ingresso di Gesù in Gerusalemme*, della *Parabola del buon Samaritano*, che troviamo perfino negli affreschi di S. Angelo in Formis.

FIGG. 8-9

FIGG. 5-6

FIG. 10

Tuttavia anche per l'eccezionalità dell'iconografia spiccano nel codice le pagine con il processo a Gesù. Ma sebbene si ricolleghino, almeno nel tema, alle grandi pitture parietali della *Domus Pilati*, non sembra che esse derivino dal monumento gerosolomitano, come del resto le teorie degli apostoli nei due momenti della distribuzione del pane e del vino non pare che siano state riprese dal mosaico raffigurante la comunione dei discepoli nella chiesa dei SS. Apostoli di Costantinopoli. Tanto più che le scene del processo, che dovevano essere completate da una terza, ora mancante, non potevano essere isolate. I temi delle illustrazioni, scelti, come furono, secondo un programma liturgico, non potevano non comprendere anche gli altri episodi della Passione e se il primo di essi – il giudizio di Pilato – è presentato in tutte le

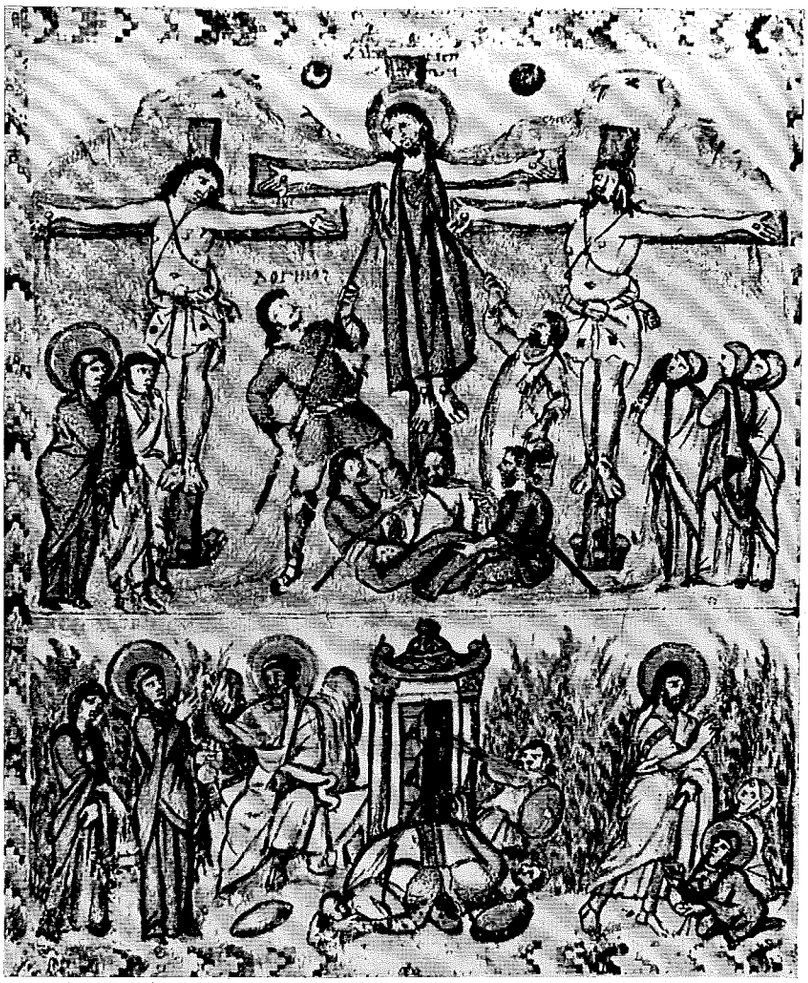


Fig. 11. *La Crocifissione e la Resurrezione.* «Evangelario di Rabula». Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Pl. I, 56, f. 13r.

sue fasi in grandi figurazioni a piena pagina, altrettanto doveva essere per i rimanenti, forse fino alla Resurrezione, in una sequenza così concepita per dare il dovuto risalto ai fatti culminanti della narrazione evangelica. E un esempio di come dovevano essere queste altre pagine può essere suggerito dal f. 13r dell'*Evangeliario di Rabula*, dove, a parte la diversità di mano, la *Crocifissione* in tutti i suoi momenti drammatici e la *Resurrezione*, dall'arrivo delle pie donne presso il sepolcro all'apparizione ad esse di Gesù, sono rievocate con lo stesso empito narrativo delle scene del processo e con la stessa monumentalità, in due registri di proporzioni analoghe in una pagina quasi delle stesse misure[146], soltanto inquadrata da una cornice a motivi geometrici policromi. FIG. 11

Anche queste scene, dunque, sono caratterizzate dalla monumentalità della pittura parietale – e sappiamo che la *Crocifissione* era raffigurata nelle chiese[147] – ma esse e l'*Ascensione* a f. 56r, sia che riprendano direttamente modelli murali, sia che ne riecheggino soltanto l'intonazione, dovettero essere FIG. 12

Fig. 12. *L'Ascensione.* «Evangeliario di Rabula». Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Pl. I, 56, f. 13r.

eseguite espressamente, mentre quelle del *Rossanense* furono certamente mediate. Difatti abbiamo visto che più di uno studioso è convinto dell'esistenza di un prototipo, senza dire che, tra l'altro, essa è dimostrata dal ripetersi per ben tre volte dell'attribuzione ad un profeta di una profezia non sua, errore che il Muñoz spiega con « la trascuratezza del miniatore nel copiare il suo modello » [148].

Siamo, comunque, dinanzi ad un codice di eccezionale valore, che, sebbene mutilo, offre un ricco insieme di miniature rilevanti per le soluzioni iconografiche e per le qualità formali, le quali non raggiungono proprio l'altezza di quelle della *Genesi di Vienna*, ma per scioltezza compositiva e vivacità di accenti superano quelle del *Frammento di Sinope*. Un codice venuto in antico in Calabria, forse nel VII secolo, portato con molta probabilità da monaci, non sappiamo se proprio nella Cattedrale di Rossano, nella quale, tuttavia, è testimonianza altissima dell'arte dell'impero bizantino, della quale quella siriaca fu un'originale e vitale componente.

NOTE

[1] C. MALPICA, *Op. cit.*, p. 313.

[2] O. VON GEBHARDT - A. HARNACK, *Op. cit.*

[3] S.A. USOV, *Miniatjury k grečeskomu Kodeksu Evangelija VI veka otkrytomu v Rossano*, in « Drevnosti. Trudy imperatorskogo Moskovskogo archeologičeskogo», IX (1881), pp. 37-38 (*Miniature del codice greco del Vangelo del VI secolo scoperto a Rossano*, in « Antichità. Atti della Società Archeologica Imperiale Moscovita », IX (1881), pp. 37-38), poi in *Sočinenija. Stat'i po archeologii*, Moskva 1902 (*Opere. Saggi di Archeologia*, Mosca 1902).

[4] F.X. VON FUNCK, *Die Zeit des Codex Rossanensis*, in « Historisches Jarhbuch der Görresgesellschaft », XVII (1896), pp. 331-343.

[5] *Die Evangelien des Matthaeus und des Markus aus dem Codex Purpureus Rossanensis, herausgegeben von* O. VON GEBHARDT, Leipzig 1883.

[6] W. SANDAY, *The Text of the Codex Rossanensis*, in « Studia Biblica », I (1885), pp. 103-112.

[7] A. HASELOFF, *Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien - Handschrift in Rossano*, Berlin-Leipzig 1898.

[8] N. POKROVSKIJ, *Evangelie v pamjatnikach ikonografii preimuščestvenno vizantijskich i russkich*, in *Trudy vosmovo archeologičeskogo c' ezda v Moskve, 1890*, Sankt Peterburg 1892, (*Il Vangelo nei monumenti iconografici prevalentemente bizantini e russi*, in *Atti dell'VIII Congresso Archeologico a Mosca, 1890*, S. Pietroburgo 1892).

[9] F.X. KRAUS, *Recensione a « Codex Purpureus Rossanensis » di* A. HASELOFF, in « Repertorium für Kunstwissenschft », 1900, pp. 52-54.

[10] J. STRZYGOWSKI, *Recensione a « Codex Purpureus Rossanensis » di* A. HASELOFF, in « Byzantinische Zeitschrift », 1899, pp. 589-590.

[11] S. BEISSEL, *Recensione a « Codex Purpureus Rossanensis » di* A. HASELOFF, in « Stimmen aus Maria Laach », 1899, p. 34.

[12] H. GRAEVEN, *Recensione a « Codex Purpureus Rossanensis » di* A. HASELOFF, in « Göttingische gelehrte Anzeigen », 1900, pp. 410-429.

[13] Cfr. W.R. VON HARTEL - F. WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, Beilage zum XV. u XVI. Bande des Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Wiener 1895; poi la parte del WICKHOFF fu pubblicata nella traduzione di S.A. STRONG come *Roman art, some of its principles and their application to early christian painting*, London 1900. Di questa parte cfr. l'ed. it. *Arte romana*, a cura di C. ANTI, trad. di M. ANTI, Padova 1947. Della bibliografia successiva cfr. H. GERSTINGER, *Die Wiener Genesis*, Wien 1931; P. BUBERL, *Die byzantinischen Handschriften. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich 8,4. 1. Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis*, Leipzig 1937; ID., *Das Problem der Wiener Genesis*, in « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien », pp. 9-58; E. WELLESZ, *The Vienne Genesis*, New York 1960; H. FILLITZ, *Die Wiener Genesis. Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäeologie des Frühmittelalters, Akten zum VII. int. Kongress für Frühmittelalterforschung (1958)*, Graz-Köln 1962, pp. 44-52; A. GOES, *Genesis. Bilders aus der Wiener Genesis erläutert*, Berlin 1964.

[14] Pubblicato subito dopo da H. OMONT, *Notice sur un très ancien manuscrit grec de l'Évangile de Saint Matthieu, en onciales d'or sur parchemin pourpré et orné de miniatures conservé à la Bibliothèque Nationale (1286 du supplement grec)*, in « Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale », XXXVI (1901), pp. 599-675; ID., *Peintures d'un manuscrit grec de l'Évangile de Saint Matthieu, en onciales d'or sur parchemin pourpré et recemment acquis pour la Bibliothèque Nationale*, in « Monuments et memoires. Fondation E. Piot », VII, Paris 1900, pp. 175-185, tavv. XVI-XIX; ID., *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1902, è stato poi edito da A. GRABAR, *Les peintures de l'Evangeliaire de Sinope, Bibliothèque Nationale, Suppl. gr. 1286*, facs., Paris 1948.

[15] Per queste vicende cfr. E.A., in *Archivio storico dell'arte*, II (1889), 1, pp. 93-94; G. COZZA-LUZI, *Lettere calabresi*, lettere LXXIV e LXXVIII: *Il codice purpureo Rossanense*, in « Rivista storica calabrese », XI (1903), s. III, parte III; F. RUSSO, *Il codice purpureo di Rossano*, in « Calabria Nobilissima », III (1949), 1, pp. 192-212.

[16] Cfr. A. MUÑOZ, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome 1906, *passim*. Le altre mostre furono quella di Napoli del 1929, la « Mostra bibliografica per la storia della Chiesa in Campania e in Calabria » tenuta pure a Napoli alla Biblioteca Nazionale, nell'anno santo 1950 (Cfr. *Catalogo a cura di* G. GUERRIERI, Napoli 1950, p. 21, n. 8, fig. p. 19), e la « Mostra storica nazionale della Miniatura » tenuta a Roma, a Palazzo Venezia, nel 1954 (cfr. *Catalogo redatto da* G. MUZZIOLI, Firenze 1954, pp. 5-6, n. 3, tav. III). In tale occasione, del codice fu eseguito un microfilm che si conserva all'Istituto di Patologia del Libro « A. Gallo » di Roma.

[17] Cfr. A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Roma 1907.

[18] Cfr. C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 116. Notizie del restauro dà G. GUERRIERI, *Il codice purpureo di Rossano Calabro*, in « Napoli, rivista municipale », 1950, p. 5 dell'estratto. Sul Leoni, che tra la fine dell'Ottocento e i primi del nostro secolo ha fatto rivivere con successo l'arte del minio, cfr. F. ORESTANO, *Il Libro eterno nell'arte di Nestore Leoni*, Roma 1937.

[19] Pubblicate, quelle dei ff. 5 e 15 in W.F. VOLBACH-M. HIRMER, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West und Ostrom*, München 1958, tavv. 238-239, ed. it. *Arte paleocristiana*, Firenze 1958, tavv. 238-239; e quelle dei ff. 2 e 6 in D. TALBOT RICE - M. HIRMER, *Kunst aus Bysanz*, München 1959, tavv. II-III, ed. it. *Arte di Bisanzio*, trad. di A. MARTELLONI, Firenze 1959, tavv. II-III.

[20] Da « Arte e colore » di Milano i ff. 1v, 2r, 7v e da B. STEFANI il f. 8r per AA.VV., *Calabria*, Milano 1962, tavv. 60-63. Si ignora da chi i particolari dei ff. 1v, 2v, 8r e 5v, dei quali i primi tre sono stati pubblicati in *L'Arte del Medioevo* a cura di S. BETTINI, R. SALVINI, G. LORENZONI, Milano 1964, I, tav. 48, figg. 67, 68, 69, e il quarto in F. NEGRI ARNOLDI, *Storia dell'Arte*, Milano 1968, I, p. 393, fig. 688.

[21] *Il codice purpureo di Rossano*. Testi informativi, didascalie e commenti coordinati da C. SANTORO, Chiaravalle Centrale 1974. Cfr. le recensioni di G. BOVINI in « Felix Ravenna », 1974, pp. 291-295, e di A. LIPINSKY in « Brutium », LV (1976), 1, pp. 2-3.

[22] In mm 305x242 invece che mm 307x260.

[23] A parte evidenti lacune tra i fogli superstiti (mancano il frontespizio generale, il foglio con l'altra parte dell'epistola di Eusebio, quelli con le tavole di concordanze delle quali il f. 5 era il frontespizio, e ancora il frontespizio del Vangelo di Matteo); a parte questo, i fogli, che come si è detto misurano mm 307 di altezza per 260 di larghezza, dovevano avere forse altra disposizione. Il MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano* cit., p. 2, ritiene che il f. 7 doveva trovarsi prima del f. 1, che il f. 5 con il frontespizio delle tavole eusebiane e il f. 6 vuoto dovevano seguire la serie delle raffigurazioni. Fuori posto appare anche il f. 120.

[24] Cfr. F.G. KENYON - A.W. ADAMS, *Der Text der griechischen Bibel*, Göttingen 1961, p. 82, e sul *Codex Petropolitanus*, p. 76; K. ALAND, *Kurzgefasste Liste der griechischen Handschriften des Neuen Testaments*, 1, *Gesamtübersicht*, Berlin 1963, nn. 042 e 022. Su tale testo e sulla problematica connessa, oltre a W. SANDAY, *Op. cit.*, cfr. S. BEISSEL, *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters*, in « Stimmen aus Maria Laach », XXIII (1960), e A. BAUMSTARK, *Bild und Liturgie in antiochenischen Evangeliebuchschumuck des 6. Jahrhunderts*, Freiburg im B., 1920, pp. 233-252.

[25] Per questo codice che si conserva a Tirana, oltre a K. ALAND, *Op. cit.*, n. 043, cfr.

J. Koder, *Zur Wiederentdeckung zweier Codices Beratini*, in « Byzantinische Zeitschrift », LXV, 2 (1972), pp. 327-328.

[26] Cfr. K. Aland, *Op. cit.*, n. 023.

[27] G. Cavallo. *Ricerche sulla maiuscola biblica*, I, Firenze 1967, p. 104. Cfr. anche dello stesso *La circolazione libraria nell'età di Giustiniano*, in *L'imperatore Giustiniano. Storia e mito. Giornate di studio a Ravenna, a cura di* G.G. Archi, Milano 1978, pp. 201-236, a pp. 228-229.

[28] Sulle opinioni contrastanti del von Gebhardt e dello Harnack da una parte e dell'Ussov dall'altra e sulle questioni relative al numero dei fogli miniati cfr. A. Muñoz, *Op. cit.*, p. 2 .

[29] A. Muñoz, *Op. e l. citt.*

[30] A. Haseloff, *Op. cit.*, il quale a p. 22 afferma che Gesù tiene la mano sinistra sul mantello.

[31] A. Muñoz, *Op. cit.*, p. 3, Cfr. S.A. Ussov, *Op. cit.*, p. 45.

[32] A. Muñoz, *Op. e l. citt.*, Cfr. Lamprecht, *Recensione a « Evangeliorum codex purpureus Rossanensis »* di O. von Gebhardt e A. Harnack, in « Bonner Jahrbücher », LXIX (1880), pp. 90-98, a p. 95.

[33] A. Muñoz, *Op. e l. citt.*

[34] A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, cit., pp. 132-141.

[35] A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, cit., p. 14.

[36] A. Muñoz, *Op. e l. citt.*

[37] W.C. Loerke, *The monumental Miniature*, in K. Weitzmann, W.C. Loerke, E. Kitzinger, *The place of Book Illumination*, Princeton 1975, pp. 61-97.

[38] Sulla patena di Stûmâ, trovata nei pressi di Antiochia nel 1908 e ritenuta in genere e a buona ragione opera siriaca, cfr. J. Ebersolt, *Le Trésor de Stûmâ au Musée de Costantinople*, in « Revue Archéologique », 4° s., XVII (1911), pp. 407 ss.; L. Bréhier, *Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche*, in « Gazette des Beaux-Arts», LXII (1920), pp. 173 ss.; Ch. Diehl, *L'école artistique d'Antioche et les trésors d'argenterie syrienne*, in « Syria », II (1921), pp. 89 ss.; H. Peirce-R. Tyler, *Art byzantin*, Paris 1932-34, II, tav. 140; W.F. Volbach - M. Hirmer, *Arte paleocristiana*, cit., p. 111, n. 247; D. Talbot Rice, *Arte di Bisanzio*, cit., pp. 67-68, n. 69. Sull'altro piatto liturgico, che si dice rinvenuto a Riha, sul fiume Oronte, e che è affine al precedente, cfr. H. Peirce-R. Tyler, *Op. cit.*, II, tav. 144; M.C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington 1962, I, pp. 12-15. Ma se i marchi di Giustiniano II presenti sul verso delle patene (per essi cfr. E. Cruikshank Dodd, *Byzantine Silver stamps*, Washington 1961, p. 95, n. 20, p. 108, n. 27) indirizzano a Costantinopoli, per le evidenti caratteristiche stilistiche siriache delle opere si è arrivati a pensare o a maestranze di Siria attive nella capitale (cfr. K. Wessel, *Lo sviluppo stilistico della toreutica in epoca paleobizantina*, in « XVI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », 1969, p. 368; P. Angiolini Martinelli, *Le patene argentee di Riha e Stûmâ*, in « XXI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », 1974, pp. 31-45, a p. 44) o a punzonature effettuate da funzionari imperiali in un centro siriaco stesso (cfr. G. de Francovich, *La problematica dell'arte siriaca*, in « XXI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », cit., pp. 137-150, a p. 144).

[39] Cfr. G. de Francovich, *L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente* in « Commentari », II (1951), pp. 3-16, 75-92, 143-125, a p. 16.

[40] Cfr. W.C. Loerke, *Op. cit.*, pp. 84-88 e la bibliografia sui singoli salteri ivi cit.

[41] Cfr. W.C. Loerke, *Op. cit.*, p. 61.

[42] N. Mesarites, *Description of the Church of the Holy Apostles at Costantinoples*, a cura di G. Downey, in « Transactions of the American Philosophical Society », n.s. 47, 6 (1957), pp. 871 ss.

[43] A. Muñoz, *Op. cit.*, p. 4.

[44] O. von Gebhardt-A. Harnack, *Op. cit.*, p. XLI.

[45] *Mostra bibliografica per la storia della chiesa in Campania e in Calabria, Biblioteca Nazionale di Napoli, 1950, Catalogo a cura di* G. Guerrieri, p. 11.

[46] Inseriti probabilmente dal miniatore, come rilevato dal Graeven, *Op. cit.*, p. 419, per il fatto che Ponzio Pilato, secondo quanto riferisce Giuseppe Flavio, Ἰουδαικὴ ἀρχαιλογία XVIII, 3, 1 (ed. Naber, Leipzig 1886-96), fu il governatore romano che introdusse in Gerusalemme i « signa » con i ritratti imperiali,

in quanto coloro che lo avevano preceduto, per il rispetto della legge ebraica che proibiva le immagini, se ne erano astenuti.

[47] Cfr. in proposito O. SEECK, *Codicilli*, in A. PAULY-G. WISSOWA, *Real Enzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, Struttgart, XVII, 1900, 5, cc. 179 ss.

[48] A. MUÑOZ, *Op. cit.*, p. 5.

[49] Questa è l'interpretazione data da W.C. LOERKE, *The miniature of the Trial in the Rossano Gospels*, in « The Art Bulletin », XLIII (1961), pp. 171-195, a pp. 182-183, che peraltro passa in rassegna i vari significati simbolici dei nomi stessi. L'identificazione è fondata sul fatto che il simbolo dell'autorità del centurione era il ramo di vite.

[50] Cfr. O. VON GEBARDT-A. HARNACK, *Op. cit.*, p. XLIII.

[51] W.C. LOERKE, *Op. cit.*, pp. 175-176.

[52] H. GRAEVEN, *Op. cit.*, pp. 423-426.

[53] A. HASELOFF, *Op. cit.*, p. 122.

[54] A. MUÑOZ, *Op. cit.*, p. 26.

[55] D.V. AINALOV, *Ellinističeskic osnovv vyzantijskogo iskusska*, Petrograd 1917, trad. ingl.: *The Ellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, N.J. 1961, p. 120.

[56] O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin 1914, p. 302. Cfr. dello stesso la citazione della posizione dell'AINALOV in « Repertorium für Kunstwissenschaft », XXVI (1903), p. 41.

[57] CH. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, 2ª ed. Paris 1925, I, p. 258.

[58] H. GERSTINGER, *Op. cit.*, p. 19 a.

[59] W.C. LOERKE, *Op. cit.*, p. 189.

[60] T. TOBLER, *Itinera et descriptiones Terrae Sanctae*, Genève 1877, I, p. 18.

[61] Cfr. W.C. LOERKE, *Op. e l. citt.*

[62] *Perambulatio Locorum Sanctorum*, ed. a cura di E. VON DOBSCHÜTZ, in *Christusbilder*, Leipzig 1899, a p. 99: « . . . et oravimus in pretorio ubi auditus est dominus, ubi modo est basilica sanctae Sophiae ante ruinas templi Salomonis sub platea quae decurrit ad Siloam fontem secus porticum Salomonis. In ipsa basilica est *sedes* ubi Pilatus sedit quando dominum audi(v)it. *Petra* autem quadrangularis quae stabat in medio pretorio, in quam levabatur reus qui audiebatur ut ab omni populo audiretur et videretur, in quam levatus est dominus, quando auditus est a Pilato, ubi etiam vestigia illius remanserunt pedum, pulchra modica subtilia. Nam et statura communis, facies pulchra, capilli subanellati, manus formonsae (*sic*), digiti longi, quantum imago designat, quae illo vivente picta sunt (*sic*) quae posita est in ipso pretorio. Nam *petra* illa ubi stetit, fiunt virtutes multae; tollentes de ipsis vestigiis pedum mensuram, ligentes pro singulis languoribus, et sanatur. Et ipsa *petra* ornata est ex auro et argento ».

[63] *Breviarius de Hierosolyma*, in T. TOBLER, *Op. cit.*, p. 59, dove si legge: « deinde (dalla casa di Caifa) vadis ad domum Pilati, ubi tradidit Dominum flagellatum Judeis: ubi est basilica grandis, et est ibi cubiculum, ubi expoliaverunt eum, et flagellatus est, et vocatur Sancta Sophia ».

[64] Il LOERKE, *Op. cit.*, p. 189, nota 88, cita opportunamente A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1943-46, I, pp. 159-206, e per lo stato della questione, dello stesso studioso *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, pp. 45-50, e CH. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei*, Wiesbaden 1960, p. 3.

[65] Questi sono editi da C. TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, 2ª ed., Lipsia 1876, pp. 210 ss., 435 ss.

[66] W.C. LOERKE, *The monumental miniature*, cit., pp. 68-69.

[67] A. MUÑOZ, *Op. cit.*, p. 16.

[68] G.C. MACCHIARELLA, *Libro I, capitolo III, pp. 71-72*, in *L'Art dans l'Italie méridionale, Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di A. Prandi*, Roma 1978, IV, p. 242, nota 9.

[69] W.R. VON HARTEL, F. WICKHOFF, *Die Wiener Genesis* cit.

[70] W.R. VON HARTEL, F. WICKHOFF, *Op. cit.*, p. 91.

[71] W.R. VON HARTEL, F. WICKHOFF, *Op. cit.*, p. 8.

[72] E. GRADMANN, in « Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus », 1896, n. 6, p. 97.

[73] S. BEISSEL, *Der hl. Bernward Evangelienbuch*, p. 50.

[74] G. STUHLFAUTH, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Freiburg-Leipzig 1896, p. 141.

[75] W. LÜDTKE, *Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis*, Greifswald 1897, p. 45. Qui lo studioso rileva che la fedele riproduzione dei cammelli nella *Genesi* e dei buoi gibbosi nell'*Evangeliario* di Rossano presuppone una conoscenza diretta di tali animali che un miniatore dell'Italia meridionale non poteva assolutamente avere.

[76] A. MUÑOZ, *Op. cit.*, p. 27.

[77] E. WEIGAND, *Recensione a* W. NEUSS, *Die Kunst der alten Christen*, Augsburg 1926, in « Bizantinische Zeitschrift », XXVIII (1928), p. 169.

[78] W. LUDTKE, *Op. e l. citt.*

[79] C. CECCHELLI - G. FURLANI - M. SALMI, *The Rabula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Siriac Manuscript (Plut. I, 56), in the Medicean Laurentian Library*, Alten-Lausanne 1959, e la bibliografia ivi cit. Cfr. inoltre B. BOTTE, *Notes sur l'Evangeliaire de Rabula* », in « Revue des Sciences Religieuses », CXXXIII-CXXXIV (1962), pp. 13-26.

[80] J. STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, Beiträge zur Geschichte der Armenischen, Ravennatischen u. Syro-aegiptischen Kunst, Byz. Denkm. I, Wien 1891, p. 57.

[81] D.V. AINALOV, *Op. e l. citt.*

[82] G.C. MACCHIARELLA, *Op. cit.*, p. 243.

[83] J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, Leipzig 1901, p. 4.

[84] J. STRZYGOWSKI, *Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig 1903, p. 200.

[85] S. BEISSEL, *Op. cit.*, p. 36.

[86] A. MUÑOZ, *Op. e l. citt.*

[87] O.M. DALTON, *Byzantine Art and Archeology*, Oxford 1911, pp. 54-55.

[88] O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst, Handbuch der Kunstwissenschaft*, 2, Berlin 1914, pp. 299-302.

[89] J. STRZYGOWSKY, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, « Arbeiten des Kunsthistorischen Institute der Universität Wien », 15, pp. 43 e 114.

[90] G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916, 2^a^ ed. 1960, p. 557.

[91] J. DE JERPHANION, *Le rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne*, in « Melanges de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth », VII (1922), pp. 331-379.

[92] C.R. MOREY, *The Sources of Medieval Style*, in « The Art Bullettin », VII, 2 (1924), pp. 35-50.

[93] C.R. MOREY, *The painted panels of the Sancta Sanctorum*, in *Festschrift zum sechzigsten Geburstag von Paul Clemen, 31 okt. 1926*, Bonn 1926, pp. 150-168.

[94] C.R. MOREY, *Notes on East Christian Miniatures*, in « The Art Bulletin », XI (1929), pp. 5-103.

[95] H. BERSTL, *Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei*, in « Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten u. Völker », 4, pp. 8-41.

[96] R. KOEMSTEDT, *Vormittelelterliche Malerei. Die kunstlerischen Problemen der Monumental-und Buchmalerei in der frühchristlichen und frühbyzantinischen Epoche*, Augsburg 1929, p. 49.

[97] J.J. TIKKANEN, *Studien über die Farbgebung in der mittelalterlichen Buchmalerei*, Helsinfors Akademische Buchhandlung 1933, postumo, pp. 51-52.

[98] S. GUYER, *Le rôle de l'art de la Syrie et de la Mesopotamie à l'époque byzantine*, in « Siria », XIV (1933), pp. 56-70.

[99] S. BETTINI, *La pittura bizantina*, Firenze 1938, cui seguì in prosieguo *L'architettura di San Marco*, Padova 1948.

[100] M. AUBERT, *Les Fouilles de Dura-Europos et les origines de l'iconographie chrétienne*, in « Bulletin monumental », 1934, p. 406. Cfr. inoltre V. LAZAREV, *Op. cit.*, p. 58, nota 43.

[101] J. STRZYGOWSKI, *L'ancien art chrétien de Syrie*, Paris 1936, p. 108.

[102] H. GERSTINGER, *Op. cit.*

[103] H. GERSTINGER, *Buchmalerei*, in TH. KLAUSER, *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart 1950, II, coll. 751-752.

[104] P. BUBERL, *Das Problem der Wiener Genesis* cit.; ID., *Die byzantinischen Handschriften*, cit.

[105] C. NORDENFALK, *Recensione a « Die byzantinischen Handschriften. I. Der Wiener Genesis »*, cit.; *« Die antiken Grundlagen der Miniaturen des Wiener Dioskurideskodex (Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts,* 51, 1-2, 1936, pp. 114-136) »; *« Das Problem der Wiener Genesis »*, cit., in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », LVI (1937), pp. 250-255.

[106] K. FAYMOUVILLE, *Die Purpurfärberei der verschiedenen Kulturvölker des Klassischen Altertums und der frühchristlichen Zeit*, Heidelberg 1900, pp. 38 ss.

[107] O. WULFF, *Bibliographisch - kritischer Nachtrag, Handbuch der Kunstwissenschaft*, 29, Potsdam 1939, p. 41.

[108] H. BUCHTAL, *The Painting of the Syrian Jacobites in its Relation to Byzantine and Islamic Art*, in « Syria », XX (1939), p. 143.

[109] V. LAZAREV, *Op. cit.*, p. 59.

[110] P. BUBERL, *Das Problem der Wiener Genesis* cit., p. 25.

[111] K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton 1947, pp. 89-93.

[112] D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, London, La Haye 1947.

[113] C.R. MOREY, *The Mosaics of Antioch*, London, New York, Toronto 1938. ID., *Early christian Art*, Oxford 1942, pp. 30-36.

[114] G. DE FRANCOVICH, *L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente*, cit., cui in polemica con S. BETTINI, *Di San Marco e di altre cose*, in « Arte Veneta », VI (1952), pp. 200-202, è seguito *Della Siria e di altre cose*, in « Commentari », IV (1953), pp. 318-334. Lo studioso ha dato poi *L'Egitto, la Siria e Costantinopoli. Problemi di metodo*, in « Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e di Storia dell'Arte », XI-XII, 1963, pp. 83-229.

[115] E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm* in *Berichte zum XI. internationalen Byzantinisten Kongress*, München 1958, pp. 1-50.

[116] R. BIANCHI BANDINELLI, *Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardoromana*, in « Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte », II (1953), pp. 77-161, ripubbl. in *Archeologia e cultura*, Milano-Napoli 1961, pp. 360-444.

[117] J. BECKWITH, *The Art of Constantinople*, trad. it. *L'arte di Costantinopoli, introduzione all'arte bizantina (330-1453)*, Torino 1967, p. 34.

[118] V. LAZAREV, *Op. cit.*, p. 94.

[119] G. DE FRANCOVICH, *I mosaici del bema della chiesa della Dormizione di Nicea* in *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi*, Roma 1956, pp. 3-27.

[120] G. DE FRANCOVICH, *L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente* cit., pp. 15-16.

[121] G. DE FRANCOVICH, *Op. e l. citt.*

[122] H. FILLITZ, *Op. cit.*

[123] Sul problema dell'illustrazione libraria giudaica e dei suoi rapporti con quella cristiana cfr. S. DUFRENNE, *Nouvelles remarques sur la Genèse de Vienne*, in « Byzantion », XLIII (1973), *Hommage à Marius Canard*, Bruxelles 1974, e il bilancio degli studi precedenti fatto da R.L. KOZODOI, *The origin of Early Christian Book Illumination. The State of the Question*, in « Gesta », X, 2 (1971), pp. 33-39.

[124] W.C. LOERKE, *The miniatures of the Trial in the Rossano Gospels*, cit.

[125] W.C. LOERKE, *The monumental Miniature* cit.

[126] E.H. KANTOROVICZ, *The Baptism of the Apostles*, in « Dumbarton Oaks Papers », 9-10 (1956), pp. 220 ss.

[127] D. TALBOT RICE, *The Appreciation of Byzantin Art*, London 1972, p. 89.

[128] D. TALBOT RICE, *Art of the Byzantine Era*, trad. it. *L'arte bizantina*, Firenze 1966, pp. 54-55.

[129] 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, pp. 233-239, a pp. 237-238.

[130] CH. DELVOYE, *L'art byzantin*, Paris 1967, p. 111.

[131] W.F. VOLBACH-M. HIRMER, *Arte paleocristiana* cit., pp. 108-109 nn. 238-241.

[132] W.F. VOLBACH - J. LAFONTAINE - DOSOGNE, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1968, pp. 182-183.

[133] A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris 1966, ed. it. *L'età d'oro di Giustiniano, dalla morte di Teodosio all'Islam*, Milano 1966.

[134] A. GRABAR, *Les peintures de l'Evangeliaire de Sinope, Bibliothéque Nationale, Suppl. gr. 1286*, cit., p. 25.

[135] 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 1964, in « Cahiers archéologique », XIX, 1969, pp. 231-233.

[136] M. GOUGH, *The origins of Cristian Art*, London 1973.

[137] G. DE FRANCOVICH, *L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale*, cit., pp. 147-148.

[138] G. BOVINI, *Recensione a C. Santoro*, « *Il codice Purpureo di Rossano* », cit., p. 295.

[139] Prima nel corso di lezioni su *L'iconografia del ciclo di affreschi di S. Angelo in Formis* tenuto nell'Università di Roma nell'anno accademico 1970-71, poi al *XXI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* svoltosi a Ravenna, presso l'Istituto di Antichità Ravennati e Bizantine dell'Università di Bologna, nel marzo 1974. Qui la DE' MAFFEI tenne una lezione sul tema *Il codice di Rossano nell'ambito dell'arte siriaca*; cfr. G. BOVINI, *Op. cit.*, p. 295.

[140] Fu tenuto a Reggio Calabria, Catanzaro e Cosenza dal 22 al 26 settembre 1974 e in esso la DE' MAFFEI svolse una relazione intitolata *Il Codex Purpureus di Rossano Calabro.*

[141] G. OTRANTO, *Primo Convegno nazionale di studi sulla Sibaritide: il Paleocristiano*, in « Vetera Christianorum », 15 (1978), pp. 194-201. La relazione tenuta dalla DE' MAFFEI fu *Le risultanze delle ultime ricerche sul « Codex Purpureus » di Rossano.*

[142] G. OTRANTO, *Op. cit.*, p. 198.

[143] G. OTRANTO, *Op. e l. citt.*

[144] G. CAVALLO, *Op. cit.*

[145] Cfr. N.P. KONDAKOV, *Histoire de l'art byzantin considéré principalment dans les miniatures*, Paris 1886-1891, I, p. 120; A. HASELOFF, *Op. cit.*, p. 122; A. MUÑOZ, *Op. cit.*, pp. 22, 26; CH. DIEHL, *Op. cit.*, I, p. 258; G. BOVINI, *Op. cit.*, p. 294.

[146] I fogli misurano mm 335x255.

[147] Cfr. A. HASELOFF, *Op. cit.*, p. 11.

[148] A. MUÑOZ, *Op. cit.*, p. 26. Cfr. anche p. 7.