

I - DI RITORNO ALLA PRIMA ROMA

L'ARTE BIZANTINA NELLE RICERCHE DELLA 'SCUOLA ROMANA' DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA

'Forse i nostri dotti non si rendevano conto che i monumenti che prendevano a illustrare, o a dichiarare, come allora si diceva, erano il prodotto dell'arte e del genio di Bisanzio'

A. MUÑOZ

Il 20 aprile 1892, con una solenne cerimonia religiosa tenutasi nella piccola tricora cosiddetta dei SS. Sisto e Cecilia presso le catacombe di Callisto (fig. I.1), si festeggiava a Roma il settantesimo compleanno del commendatore Giovanni Battista de Rossi (1822-1894, fig. I.2).¹ La celebrazione in onore del riconosciuto 'principe dell'archeologia cristiana' vedeva riunite numerose autorità religiose e civili, oltre a eminenti personalità scientifiche, tra le quali spiccavano Anton De Waal del Camposanto Teutonico, Auguste Geffroy dell'École Française de Rome, i fedelissimi allievi Orazio Marucchi, Enrico Stevenson, Mariano Armellini, insieme a delegati di istituti e università italiane e straniere. Tra la folla che popolava la chiesetta, era presente anche il conte russo Grigorij Sergeevič Stroganoff² (1829-1910 fig. I.3), figura tra le più in vista

¹ Il compleanno venne festeggiato con due mesi di ritardo rispetto alla data di nascita di De Rossi (23 febbraio). La cerimonia, insieme ai festeggiamenti che la precedettero, è minutamente descritta in una delle prime biografie dello studioso, ovvero P.M. BAUMGARTEN, *Giovanni Battista De Rossi: Festschrift dem Begruender der Wissenschaft der christlichen Archaeologie*, Köln 1892, trad. italiana, *Giovanni Battista De Rossi, fondatore della scienza dell'archeologia cristiana. Cenni biografici*, a cura di G. Bonavenia, Roma 1892, pp. 79-90. Ulteriori informazioni in *Albo dei sottoscrittori pel busto marmoreo del comm. G.B. de Rossi: e relazione dell'inaugurazione fattane nei di XX e XXV aprile MDCCCXCII sopra il cimiterio di Callisto per festaggiare il settantesimo anno del principe della sacra archeologia*, Roma 1892. La bibliografia sulla figura e sull'opera di Giovanni Battista de Rossi è vastissima e molto articolata. Per un orientamento generale, cfr. O. MARUCCHI, *Giovanni Battista De Rossi: cenni biografici con 48 illustrazioni in gran parte inedite*, Roma 1903; G. FERRETTO, *Note storico-bibliografiche di archeologia cristiana*, Città del Vaticano 1942, pp. 318-345; H. LECLERCQ, s.v. *De Rossi (Jean Baptiste)*, in *Dictionnaire d'Archéologie Chretienne et de Liturgie*, XV.1, Paris 1950, coll. 18-100, in part. coll. 92-99 per l'elenco completo delle opere suddivise per anno; N. PARISE, s.v. *De Rossi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Roma 1991; più divulgativo A. BARUFFA, *Giovanni Battista de Rossi. L'archeologo esploratore delle catacombe*, Città del Vaticano 1994; *Giovanni Battista de Rossi e le catacombe romane. Mostra fotografica e documentaria in occasione del 1° Centenario della morte di Giovanni Battista de Rossi (1894-1994)*, catalogo della mostra (Roma, Catacombe di Callisto-Tricora occidentale, 11 dicembre 1994-25 gennaio 1995), a cura di F. Bisconti, R. Giuliani, Città del Vaticano 1994; *G.B. De Rossi, père fondateur de l'archéologie chrétienne*, in *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae*, (Split-Poreč, 25 settembre-1 ottobre 1994), I, a cura di N. Cambi, E. Marin, Città del Vaticano 1998, pp. 183-406; Ph. Foro, *Giovanni Battista De Rossi, entre archéologie chrétienne et fidélité catholique dans l'Italie de l'Unité*, in «Anabases» 9 (2009), pp. 101-112; da ultimo, S. HEID, s.v. *Giovanni Battista de Rossi*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis 21. Jahrhundert*, a cura di S. Heid, M. Dennert, Regensburg 2012, I, pp. 400-405. Per ulteriori riferimenti cfr. nn. seguenti. Si è scelto qui di adottare la grafia 'de Rossi' rispetto alla più diffusa 'De Rossi', sulla base della firma dello studioso.

² Sulla figura di Grigorij Sergeevič Stroganoff, e in particolare sui suoi interessi collezionistici nel campo dell'arte bizantina, il primo riferimento resta il catalogo selettivo della sua raccolta, pubblicato *post mortem*: A. MUÑOZ, *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome, Seconde partie*,

della società romana *fin de siècle*, già noto presso gli ambienti intellettuali della capitale come raffinato collezionista d'arte e d'antichità.

La mattina seguente, il 21 aprile, de Rossi si trovò a ricevere una lunga lettera in francese, firmata dallo stesso Stroganoff.³ Nel rievocare con parole appassionate la ricorrenza del giorno prima, il conte esprimeva in questi termini la propria ammirazione per l'operato dell'archeologo romano:

'[...] Il Santo Imperatore Costantino il Grande, dopo aver dischiuso le porte serrate delle catacombe a Roma, trasportò la capitale dell'Impero Romano a Bisanzio e fondò Costantinopoli: in questa maniera la Chiesa di Bisanzio è l'amata figlia della Chiesa delle catacombe, e avendo la Russia bevuto le acque vivificanti della verità Cristiana a

Moyen Âge – Renaissance - époque moderne, Rome 1911. Cfr. poi il vivace ritratto in ID., *Figure Romane*, Roma 1944, pp. 133-150, in part. pp. 144-151. Più di recente, i riferimenti principali sono gli studi di S. MORETTI, *Il collezionismo d'arte bizantina tra Otto e Novecento: il caso Stroganoff*, in *Bisanzio, la Grecia e l'Italia*, Atti della Giornata di Studi sulla civiltà artistica bizantina in onore di Mara Bonfioli (Roma, 22 novembre 2002), a cura di A. Iacobini, Roma 2003, pp. 89-102; S. MORETTI, *Roma bizantina. Opere d'arte dall'impero di Costantinopoli nelle collezioni romane*, Roma 2007, in part. pp. 120-136; V. KALPAKCIAN, *La passione privata e il bene pubblico. Il conte Gregorio Stroganoff: collezionista, studioso, filantropo e mecenate a Roma fra Otto e Novecento*, in *Il collezionismo in Russia da Pietro I all'Unione Sovietica*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 2-4 febbraio 2006), a cura di L. Tonini, Formia 2009, pp. 89-113; S. MORETTI, *Gregorio Stroganoff. Il collezionismo russo e l'arte bizantina a Roma tra il XIX e il XX secolo*, *ibidem*, pp. 115-129; EAD., *Sulle tracce delle opere d'arte bizantina e medievale della collezione di Grigorij Sergeevic Stroganoff*, in *La Russie et l'Occident. Relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes*, Atti del Congresso (Lausanne, 20-21 marzo 2009), a cura di I. Foletti, Roma 2010, pp. 97-121; da ultimo S. MORETTI, *La memoria del passato: l'arte dell'Oriente bizantino nella collezione del conte Grigorij Sergeevič Stroganov*, in *Verso Oriente. Tendenze orientaliste e arte russa fra Otto e Novecento*, Atti del Convegno (Napoli, 12-13 dicembre 2011), a cura di L. Sestan, L. Tonini, D.J. Trubočkin, in corso di stampa. Cfr. anche §§ II.2, V.1, V.3 con nn. relative per ulteriori riferimenti. Come da uso invalso nella storiografia recente, si è scelta qui la trascrizione 'Stroganoff', quella con la quale il conte era solito firmarsi.

³ La lettera, inedita, fa oggi parte della corrispondenza di Giovanni Battista de Rossi conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Cfr. *Corrispondenza de Rossi*, anno 1892 prima parte, Vat. Lat. 14290, nr. 500: *'[...] L'Empereur Saint Constantin le Grand, après avoir ouvert les portes closes des catacombes à Rome, transporté la capitale de l'Empire Romain à Byzance et fondé Constantinople: de cette manière l'Eglise de Byzance est la fille aimée de l'Eglise des catacombes et la Russie, ayant puisé les eaux vivifiantes de la vérité Chrétienne à Byzance, la filiation de l'Eglise de Russie avec l'Eglise primitive est immédiate, d'autant plus que le rituel de l'Eglise de Byzance et de Russie, ayant un caractère éminentement conservateur, reste immobile jusqu'à présent depuis le 8^{me} siècle. C'est ce qui fait, que pour nous autres russes l'étude de la science de l'archéologie chrétienne primitive et Byzantine est chose facile et familière plus que pour toutes autres nations. De puis quelque temps cette science a en Russie un mouvement plein de vie, qui va toujours en croissant: en fait de savants et de chercheurs ardents je ne nommerai que les noms les plus saillants et qui vous sont tout connus: Le Prof. Thiodore Bouslaeff, feu mon père le Cte Serge Stroganoff, feu le Cte Alexis Ouvaroff, le Prof. Tzvetiaieff, le Prof. Kirpitchnikoff, le Prof. Pokrovsky, et enfin le Prof. Kondakov: et bien ils n'auraient rien à faire, si vous, monsieur le commandeur, le grand architecte de la science de l'archéologie chrétienne, n'en aviez posé il y a 30 ans les bases solides dans les Saints Catacombes de Rome! Ces savants, ces ardents chercheurs sont donc Vos élèves! Et si cette science si salutaire à l'âme et à l'esprit se développe, se répand et se consolide d'une manière vivifiante dans ma patrie, c'est à Vous, monsieur le commandeur, qu'elle le doit! Voilà pourquoi j'ai cru de mon devoir de Vous dire les quelques paroles de reconnaissance du fond de mon cœur - de Russe! [...]'*. I nomi russi e le imperfezioni linguistiche sono riportati come da testo originale.

Bisanzio, la parentela della Chiesa di Russia con la chiesa primitiva è immediata, tanto più che la liturgia della Chiesa di Bisanzio e della Russia, avendo un carattere eminentemente conservatore, è rimasta inalterata fino al presente dall’VIII secolo. È per questo che per noi altri russi lo studio della scienza dell’archeologia cristiana primitiva e Bizantina è cosa facile e familiare più che in tutte le altre nazioni. Da più di qualche tempo questa scienza trova in Russia un movimento pieno di vita, che tuttora va crescendo: infatti tra gli studiosi e i ricercatori appassionati non farò che i nomi più eminenti e che vi sono molto noti: il Prof. Thiodore Bouslaeff, poi il mio defunto padre, il Conte Serge Stroganoff, il defunto Conte Alexis Ouvaroff, il Prof. Tzvetiaeff, il Prof. Kirpitchnikoff, il Prof. Pokrovsky, e infine il Prof. Kondakov: ma costoro non avrebbero nulla da fare, se voi, signor commendatore, il grande architetto della scienza dell’archeologia cristiana, non aveste posto trent’anni fa le basi solide nelle Sante Catacombe di Roma! Questi studiosi, questi ricercatori appassionati sono dunque vostri allievi! E se questa scienza così salvifica per l’anima e lo spirito si è sviluppata, si è diffusa e si è consolidata in modo vigoroso nella mia patria, è a Voi, signor commendatore, che lo si deve! Ecco perché ho creduto mio dovere dirVi qualche parola di riconoscenza dal fondo del mio cuore – da Russo!

Il testo della missiva recava le tracce del trasporto emotivo di Stroganoff nei confronti di una circostanza che doveva aver contribuito a riunire quella comunità della quale egli – vero e proprio romano d’elezione - sentiva di fare ormai parte. E certo tale trasporto doveva aver indotto l’autore a forzare i termini dei rapporti esistenti tra le attività della cosiddetta ‘scuola romana’ di archeologia cristiana (di cui de Rossi era il fondatore), e la grande fioritura delle ricerche sulla storia dell’arte bizantina presso gli studiosi russi: una fioritura che, complice soprattutto il magistero di Nikodim Pavlovič Kondakov (1844-1925, fig. I.4)⁴, aveva seguito percorsi tutto sommato relativamente autosufficienti.⁵ Convenzioni retoriche a parte, la lettera reca comunque testimonianza di una percezione evidentemente diffusa presso gli ambienti scientifici dell’epoca: quella relativa al ruolo centrale che la ‘scuola romana’ aveva conquistato all’interno del vivace dibattito internazionale intorno all’arte postclassica in senso lato, e, per

⁴ In generale sulla figura di Nikodim Kondakov, riconosciuto fondatore della moderna storia dell’arte bizantina, rimando all’esteso lavoro di I. FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia. Nikodim Kondakov (1844-1925) e la nascita della storia dell’arte in Russia*, Roma 2011, in part. pp. 22-84, e alla recente voce di L.G. KHRUSHKOVA, s.v. *Nikodim Pavlovič Kondakov*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 751-754. Cfr. inoltre la n. seguente e §§ V.1, V.3 con nn. relative per riferimenti più specifici.

⁵ Sulla nascita della storia dell’arte bizantina in Russia, generata da complessi intrecci tra lo sviluppo degli studi accademici, gli interessi religiosi e nazionalistici delle istituzioni e il collezionismo degli ambienti aristocratici, oltre a FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia...*, rimando in breve ai contributi in lingua italiana di X. MURATOVA, *La scoperta dell’icona russa e il revival bizantino*, in *Arti e storia nel Medioevo, IV, Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2004, pp. 589-606; EAD., *Per la storia dell’arte medievale in Russia. Gli inizi: collezionisti, amatori, scrittori, eruditi, editori, primi storici dell’arte*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, (I Convegni di Parma, 10), Milano 2008, pp. 120-130.

derivazione quasi naturale e necessaria, a quella di Bisanzio. Primo esploratore sistematico delle catacombe, e sottile conoscitore del linguaggio architettonico e figurativo del Cristianesimo delle origini, nell'ultimo trentennio dell'Ottocento Giovanni Battista de Rossi era diventato un interlocutore imprescindibile per chiunque fosse interessato alle più antiche testimonianze della cultura cristiana. I pionieri degli studi sull'arte bizantina, impegnati nel riconoscimento dei presupposti storici della propria materia di indagine, potevano molto difficilmente trascurare i progressi compiuti dell'archeologia cristiana: la 'scienza' che per prima era entrata in possesso degli strumenti metodologici di datazione e classificazione atti a interpretare le originarie forme di comunicazione cristiana per immagini e, di conseguenza, anche le loro trasformazioni posteriori. Bisanzio trovò dunque nell'archeologia cristiana una strada privilegiata per fare rientro a Roma nell'inedita veste di oggetto di ricerca scientifica: oggetto che, osservato a lungo da una piattaforma culturalmente latina e spiritualmente cattolica, assunse una 'coloritura' assai peculiare, capace di influenzare in profondità anche i successivi sviluppi degli studi italiani in materia di arte bizantina.

I.1 - Giovanni Battista de Rossi e la 'scuola romana'

La nascita dell'archeologia cristiana come disciplina moderna⁶ coincide - è noto - con una fase di radicale trasmutazione del ruolo storico della Chiesa cattolica romana nello scenario italiano e internazionale⁷; ne è, in un certo senso, anche una sorta di indiretta

⁶ Tra i numerosi contributi generali riguardanti la nascita e gli sviluppi dell'archeologia cristiana, cfr. C. CECHELLI, s.v. *Archeologia/Archeologia Cristiana*, in *Enciclopedia Italiana*, IV, Roma 1929, pp. 33-34; FERRETTO, *Note storico-bibliografiche...*, pp. 312-371; P. TESTINI, *Archeologia cristiana: nozioni generali dalle origini alla fine del sec. VI*, Roma 1958, seconda edizione Bari 1980, pp. 64-72; G. BOVINI, *Gli studi di archeologia cristiana: dalle origini alla metà del secolo XIX*, Bologna 1968; F.W. DEICHMANN, *Einführung in die Christliche Archäologie*, Darmstadt 1983, trad. italiana consultata *Archeologia Cristiana*, Roma 1993, in part. pp. 27-50; V. SAXER, *Cent ans d'archéologie chrétienne. La contribution des archéologues romains à l'élaboration d'une science autonome*, in *Acta XIII Congressus...*, pp. 115-162; W.H.C. FRENCH, *The Archaeology of Early Christianity. A history*, London 1996; S.L. AGNELLO, *L'archeologia cristiana*, in *Enciclopedia Archeologica, Il mondo dell'archeologia*, I, Roma 2002, pp. 47-51; H. BRANDENBURG, s.v. *Archeologia Cristiana*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, I, Genova-Roma 2006, coll. 475-490. La recentissima pubblicazione delle voci del *Personenlexikon zur christliche Archäologie* fornisce ora profili documentati dei massimi protagonisti della disciplina.

⁷ Come inquadramento storico generale si tengono qui presente i profili tracciati da G. MONSAGRATI, *Roma nel crepuscolo del potere temporale*, in *Roma, la città del papa. Vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyła* (Storia d'Italia. Annali, 16), a cura di L. Fiorani, A. Prosperi, Torino 2000, pp. 1007-1056; G. MARTINA, *Roma, dal 20 settembre 1870 all'11 febbraio 1929*, *ibidem*, pp. 1059-

conseguenza. Gli anni del pontificato di Pio IX (1846-1878)⁸ avevano visto l'improvvisa dissoluzione del potere temporale vaticano, la disgregazione dei complessi equilibri storico-politici che lo vedevano protagonista, la laicizzazione forzata di numerose istituzioni tradizionali in favore del Regno d'Italia e della sua nuova capitale. In un contesto come quello romano, da più parti spesso accusato di immobilismo e asfissia⁹, il rinnovarsi dell'interesse per la rilettura e la valorizzazione delle prime tracce materiali del culto cristiano costituì una componente essenziale degli sforzi pontifici di difendere la legittimità storica della Chiesa cattolica, e allo stesso tempo ricostruire la propria immagine di realtà politica e spirituale sovranazionale. L'importanza di tale fenomeno era stata ben presto compresa dallo stesso Pio IX, al cui mecenatismo si deve l'attuazione di iniziative di alto profilo, che seppero incanalare le personalità più brillanti in un vero e proprio 'sistema' di produzione culturale. Già a partire dagli anni '50 del secolo, la fondazione della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra (1852) e del Museo Pio Cristiano (1854, ma il progetto pare risalire a due anni prima)¹⁰ ne aveva posto i principali capisaldi istituzionali: quasi contemporaneamente il gesuita Giuseppe Marchi (1795-1860) era divenuto il primo grande interprete del nuovo indirizzo di studi. Nominato prefetto del Museo Kircheriano e Conservatore dei sacri cimiteri di Roma sotto Gregorio XIV, poi responsabile delle collezioni del Museo Pio Cristiano, Marchi ebbe il merito di aver '*riaperto le catacombe alla scienza e alle considerazioni degli eruditi*'¹¹: le esplorazioni condotte presso i cimiteri sotterranei di S.

1100; *Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma capitale*, a cura di V. Vidotto, Roma-Bari 2002, e in particolare i contributi di A. RICCARDI, *La vita religiosa*, pp. 269-321, e P. BARTOLINI, *Gli intellettuali tra Stato e Società: la modernizzazione della vita culturale*, pp. 415-450.

⁸ Faccio breve riferimento a R. AUBERT, *Le pontificat de Pie IX (1846-1878)*, Paris 1952, trad. italiana in seconda ediz. *Il pontificato di Pio IX*, a cura di G. Martina, (Storia della Chiesa dalle origini ai giorni nostri, a cura di A. Fliche, V. Martin, XXI.1 e XXI.2), Torino 1969, in part. pp. 296-297; G. MARTINA, *Pio IX*, I-III, Roma 1974-1990; G. MARTINA, s.v. *Pio IX*, in *Enciclopedia dei Papi*, III, Roma 2000, pp. 560-575.

⁹ Cfr. per esempio le testimonianze citate in R. AUBERT, *Il ritardo delle scienze ecclesiastiche e la controversia sui "teologi tedeschi"*, in *Handbuch der Kirchengeschichte. Die Kirche zwischen Revolution und Restauration*, Freiburg im Breisgau 1971, trad. italiana *Storia della Chiesa diretta da H. Jedin*, VII.2, *Liberalismo e integralismo tra stati nazionali e diffusione missionaria. 1830-1870*, Milano 1977, rist. Milano 2006, pp. 371-392, in part. pp. 371-373.

¹⁰ Sulla Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, cfr. almeno A. FERRUA, *I primordi della Commissione di Archeologia Sacra. 1851-1852*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria» 91 (1968), pp. 251-278, e soprattutto A. NESTORI, *G.B. De Rossi e la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra*, in *Acta XIII Congressus...*, pp. 185-204. Per il Museo Pio Cristiano, rimando in breve al recente U. UTRO, *Reparto di Antichità Cristiane: il Museo Pio Cristiano e i Lapidari Cristiano ed Ebraico*, in *I Musei Vaticani nell'80° anniversario della firma dei Patti Lateranensi (1929-2009)*, a cura di A. Paolucci, C. Pantanella, Firenze 2009, pp. 147-161.

¹¹ La citazione è tratta dal necrologio comparso su «La Civiltà Cattolica», marzo 1860, pp. 618-620, in part. p. 619. Sulla figura e l'attività di Giuseppe Marchi cfr. ora M.C. MOLINARI, s.v. *Marchi, Giuseppe*, in

Agnese fuori le mura e delle *regiones* di S. Sotere in Callisto, insieme alla pubblicazione di un'opera – pur incompiuta – quale *Monumenti delle arti cristiane primitive* (1844)¹² avevano tracciato la strada verso un nuovo modo di concepire criticamente le indagini sulle antichità cristiane.

Giovanni Battista de Rossi, avviato dallo stesso Marchi allo studio dell'archeologia, seppe accogliere ben presto la lezione e portare al massimo sviluppo le potenzialità delle premesse del maestro. Scrittore estremamente prolifico, alla sua attività (e in particolare ai suoi lavori maggiori, le *Inscriptiones christianae urbis Romae* e la *Roma Sotterranea Cristiana*)¹³ si deve la definitiva costruzione dell'impianto scientifico della nuova disciplina: l'individuazione delle sue finalità principali e dell'arco cronologico di riferimento, la messa a punto degli strumenti metodologici, la scelta dei temi e dei problemi d'elezione. Le ragioni del successo della proposta di de Rossi vanno ricercate nella sua capacità di venire incontro a due istanze culturali apparentemente contrastanti: da un lato, quella di supportare un discorso confessionale ancora tutto interno ai fenomeni di ricostruzione del cattolicesimo romano postunitario; dall'altro, quello di soddisfare i criteri di una disciplina orientata secondo i più moderni indirizzi filologici, e capace quindi di sostenere un dialogo scientifico di respiro internazionale. Guidata dal magistero di de Rossi, la 'scuola romana' di archeologia cristiana seppe convogliare numerose personalità differenti in un processo che, in prospettiva, rivela fin dagli esordi una coscienza già matura dei propri mezzi e della propria storia recente. Vale a dimostrarlo la precoce comparsa - nelle opere maggiori di de Rossi, come nella manualistica sempre più diffusa a partire dall'ultimo decennio

Dizionario Biografico degli Italiani, 69, Roma 2007; A. MILELLA, *Padre Marchi e lo studio dell'archeologia cristiana a Roma al tempo di Gregorio XVI*, in *Gregorio XVI promotore delle arti e delle culture*, Atti del Convegno (Roma, 22-24 marzo 2006), a cura di F. Longo, C. Zaccagnini, F. Fabbrini, Roma 2008, pp. 121-132; *Giuseppe Marchi (1795-1860): archeologo pioniere per il riscatto delle catacombe, dalla Carnia a Roma*, Atti del Convegno (Udine, 11 febbraio 2011), a cura di S. Piussi, Trieste 2012; infine S. HEID, s.v. *Giuseppe Marchi S.J.*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 863-865. Cfr. anche il ricordo 'di prima mano' redatto dal principale allievo di Marchi: G.B. DE ROSSI, *La Roma sotterranea cristiana descritta ed illustrata dal Cav. G.B. de Rossi*, I, Roma 1864, pp. 68-74.

¹² Cfr. G. MARCHI, *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo: I. Architettura della Roma sotterranea cristiana*, Roma 1844.

¹³ Cfr. G.B. DE ROSSI, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae Septimo Saeculo Antiquiores*, I-II, Romae 1857-1888; Id., *La Roma sotterranea...*, I-III, Roma 1864-1877. Sulle circostanze che fecero da premessa a tali opere, cfr. soprattutto V. FIOCCHI-NICOLAI, *G.B. de Rossi e le catacombe romane*, in *Acta XIII Congressus...*, pp. 205-222.

dell'Ottocento - di premesse storiografiche nelle quali i progressi antichi e moderni della materia venivano ripercorsi con orgogliosa consapevolezza.¹⁴

Che Bisanzio dovesse trovare un proprio spazio nel dispiegarsi di questo processo risultava in qualche modo implicito, se si considera l'entità delle questioni che l'archeologia cristiana era chiamata ad affrontare: per esempio, lo studio dell'origine e dell'evoluzione strutturale degli edifici di culto (basiliche, *martyria*, battisteri); l'individuazione delle prime testimonianze di schemi iconografici divenuti poi canonici nei secoli centrali del Medioevo; il riconoscimento delle differenti tipologie di sepolture e le peculiarità dei sarcofagi figurati cristiani; la comprensione degli sviluppi della liturgia in relazione agli spazi sacri, agli arredi e alle suppellettili; o ancora, la ricerca delle sopravvivenze monumentali nei luoghi santi in Palestina e negli altri siti d'origine della nuova religione, e così via. Per certi versi, la stessa esistenza di un linguaggio artistico 'cristiano' assimilato dal potere imperiale a partire dal IV secolo, lasciava quasi inevitabilmente emergere il problema di definire l'azione politico-culturale di Costantino, e l'importanza del ruolo di Costantinopoli nel quadro dei nuovi equilibri mediterranei. Non va infine dimenticata la presenza sul suolo italiano di una realtà peculiare come quella di Ravenna, una '*Pompei italobizantina*'¹⁵ i cui monumenti rientravano appieno, per tipologia e collocazione cronologica, nel campo d'interesse degli archeologi cristiani.

Se sulla carta il coinvolgimento della 'scuola romana' nella riscoperta scientifica dell'arte bizantina poteva apparire più che naturale, gli interessi eminentemente romanocentrici di gran parte degli studiosi attivi nella capitale sembrano aver circoscritto di molto il numero e la varietà degli argomenti trattati. I più importanti lavori del 'caposcuola' Giovanni Battista de Rossi, per esempio, lasciano raramente emergere l'esistenza di una riflessione strutturata sulla produzione artistica bizantina. Sebbene contenessero vari resoconti di testimonianze epigrafiche in lingua greca, e

¹⁴ Rimanendo ancora entro il primo decennio del Novecento, esempi preoce di 'storicizzazione' dell'archeologia cristiana si rintracciano per esempio in DE ROSSI, *Roma sotterranea...*, I, pp. 1-82; F.X. KRAUS, *Über Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie*, Freiburg 1879; K.M. Kaufmann, *Handbuch der christliche Archäologie*, Paderborn 1905, pp. 1-51; H. LECLERCQ, *Manuel d'archéologie chrétienne*, I, Paris 1907, pp. 1-59, in part. la *Chronologie* alle pp. 34-59; O. MARUCCHI, *Éléments d'archéologie chrétienne*, Rome-Paris 1905-1909, pp. XIII-XXXIV.

¹⁵ La definizione è di G.B. DE ROSSI, *Scoperte negli edifici cristiani di Ravenna*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana» IV (1866), pp. 73-75.

citazioni ricorrenti di fonti e autori relativi a Bisanzio¹⁶, sia la *Roma sotterranea cristiana* che le *Inscriptiones christianae urbis Romae* rimanevano sempre saldamente ancorate alla percezione della centralità assoluta di Roma nella definizione dei fenomeni culturali e artistici dei primi secoli del Cristianesimo; allo stesso tempo, e per precisa scelta di metodo, l'arco cronologico di riferimento non si estendeva quasi mai oltre il pontificato di Gregorio Magno (596-604). Un'eccezione interessante, per quanto parziale, fu però rappresentata dalla grande raccolta di tavole illustrate intitolata *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*: (fig. I.5) un lavoro che, pur non ampliando sostanzialmente l'ambito geografico preso in considerazione, mostrava tuttavia interessanti aperture a tematiche non altrove esplorate nella produzione maggiore dello studioso.

Pubblicata in fascicoli a partire dal 1872 e solo più tardi raccolta in un volume postumo (1899), l'opera constava di un album di lussuose cromolitografie, accompagnate da schede di commento con traduzione in francese.¹⁷ Nel delineare in sintesi la storia della decorazione monumentale a mosaico nella Roma medievale, e nel descrivere poi i caratteri delle singole sopravvivenze, l'autore riconosceva l'esistenza autonoma di una 'scuola romano-bizantina', alla quale venivano assegnate quasi tutte le maggiori testimonianze dell'arte musiva comprese tra i secoli VI e IX. Se per i dati storici ed epigrafici de Rossi poteva contare sulla sua vasta competenza personale, le notazioni di ordine stilistico apparivano piuttosto mutate dalle riflessioni di studiosi contemporanei o di poco precedenti: Crowe e Cavalcaselle¹⁸, ma soprattutto specialisti

¹⁶ Cfr. a titolo di esempio i riferimenti a Simeone Metafraste in relazione alla celebre iscrizione di Abercio in de Rossi, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae...*, II.1, Romae 1883, pp. XII-XIII.

¹⁷ Cfr. G.B. DE ROSSI, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma 1872-1896, poi 1899. La raccolta in volume dell'opera ebbe una genesi molto travagliata: dopo una lunga fase di gestazione, la morte di de Rossi nel 1894 e quella di Enrico Stevenson nel 1898 indussero l'editore Wilhelm Haass Spithöver a rinunciare alla prevista trattazione generale sui mosaici romani, che nel piano iniziale doveva precedere le tavole cromolitografiche. A Giuseppe Gatti venne dunque affidata la redazione degli indici e delle note generali (composte a partire dagli appunti di de Rossi), mentre Louis Duchesne si occupò della traduzione in francese. Cfr. la *Prefazione dell'Editore*, *ibidem*, pp. I-IV. Cfr. anche O. MARUCCHI, *Compimento dell'opera dei musaici cristiani delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» V (1899), pp. 286-288. Sulle circostanze relative alla pubblicazione dell'opera, cfr. anche A. RECIO VEGANZONES, *G.B. de Rossi: iconografo ed iconologo*, in *Acta XIII Congressus...*, pp. 223-274, in part. pp. 255-257; un quadro di più ampio respiro è in G. BORDI, *Copie, fotografie, acquerelli. Documentare la pittura medievale a Roma tra Otto e Novecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, (I Convegni di Parma, 11), Milano 2009, pp. 454-462, in part. p. 454 e nn. relative.

¹⁸ Cfr. J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *History of Painting in Italy*, I, London 1864, edizione italiana *Storia della Pittura Italiana*, Firenze 1886.

francesi tra i quali figurava il valente Eugène Müntz (1845-1902, fig. I.6). Quest'ultimo, legato al 'maestro' de Rossi da rapporti assai amichevoli, rappresentò un valido punto di riferimento durante la redazione de *I Musaiici*, grazie alle sue documentate ricerche dedicate a complessi di importanza centrale quali il mausoleo di Costanza o il perduto oratorio di Giovanni VII in S. Pietro.¹⁹ Alle opinioni elaborate da Müntz, de Rossi combinava anche una più generica lettura critica degli sviluppi dell'arte romana in età tardoantica e altomedievale. Tale lettura rielaborava in termini archeologici l'antico *topos* storiografico della 'decadenza delle arti' già caro a molta critica francofona dagli inizi dell'Ottocento²⁰, e lo applicava nello specifico alla storia del mosaico a Roma dall'epoca costantiniana fino al Medioevo inoltrato. Secondo questo principio, a partire dal V secolo gli artisti della capitale si sarebbero allontanati progressivamente dalla fermezza plastica e dagli equilibri formali dell'arte antica, per approdare a soluzioni sempre più astratte e ornamentali: il fenomeno si sarebbe verificato sulla scia di un'influenza orientale, riconoscibile a partire dalla prima metà del VI secolo, e considerabile come causa primaria di un prolungato decadimento estetico. La suddetta concezione - che potremmo qui definire 'de-evolutiva' - finì per godere di enorme

¹⁹ Di origine alsaziana, Eugène Müntz gravitò a lungo nei circoli culturali romani, cogliendo l'opportunità di studiare presso la Biblioteca e gli archivi vaticani come ospite dell'École Française de Rome; tale familiarità, insieme alle molte indagini dedicate alla decorazione musiva a Roma in età medievale, gli procurò notevole fortuna presso gli studiosi italiani. Alla sua figura va riconosciuto il primato di un approccio moderno e sistematico alla documentazione d'archivio relativa all'arte monumentale romana nel Medioevo. Tra i numerosi contributi a sua firma, vanno soprattutto ricordati E. MÜNTZ, *Les anciennes basiliques et églises de Rome au XV^e siècle (documents inédits sur les travaux qui y ont été exécutés depuis Martin V jusqu'à Sixte IV)*, in «Revue Archéologique» 34 (1877), pp. 18-39; ID., *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie I-IX*, Paris 1875-1891, in part. IV. *L'Oratoire du Pape Jean VII*, in «Revue Archéologique» 34 (1877), pp. 145-162; ID., *Ricerche intorno ai lavori archeologici di Giacomo Grimaldi, antico archivista della Basilica Vaticana, fatte sui manoscritti che si conservano a Roma, a Firenze, a Milano, a Torino e a Parigi*, Firenze 1881; ID., *The Lost Mosaics of Rome*, in «American Journal of Archaeology» II (1886), pp. 295-313, VI (1890) pp. 1-9; ID., *Les sources de l'archéologie chrétienne dans les bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire» VIII (1888), pp. 81-146; ID., *La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles*, Paris, 1893. Per la vita e l'opera, cfr. s.a., *Bibliothek Eugen Müntz. Hervorragende Sammlung von Werken zur Geschichte und Theorie der Kunst*, Frankfurt am Main 1903, in part. pp. 6-15 (elenco degli scritti, con qualche lacuna). H. LECLERCQ, s.v. Müntz (Eugène), in *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, XII.1, Paris 1935, coll. 515-528; S. HEID, s.v. Eugène-Louis-Frédéric Müntz, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 941-942. Per i rapporti tra Müntz e de Rossi, cfr. E. MÜNTZ, *Le Commandeur Jean-Baptiste de Rossi, 1822-1894*, Paris 1894, e soprattutto la ricostruzione di G. VAGENHEIM, *Portraits et travaux d'érudits au XIX^e siècle: la correspondance inédite de Giovanni Battista de Rossi (1822-1894) et Eugène Müntz (1845-1894) sur les mosaïques d'Italie*, in «Compte-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles lettres» (2009.1), pp. 513-531.

²⁰ De Rossi faceva infatti ripetuti riferimenti a H. BARBET DE JOUY, *Les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, Paris 1857, e soprattutto L. VITET, recensione a BARBET DE JOUY, *Les mosaïques chrétiennes...*, troisième partie, in «Journal des Savants» (1863), pp. 344-361.

fortuna tra gli esponenti della ‘scuola romana’, condizionando profondamente il loro approccio ai problemi posti dalle arti di Bisanzio e dell’Oriente cristiano in senso lato. Nell’analisi particolare delle singole opere, comunque, de Rossi dimostrava spesso uno spirito di osservazione scevro di pregiudizi, capace di rivolgersi anche ad alcuni aspetti più specificatamente legati alla cultura figurativa orientale. Molte pagine della sua descrizione dei mosaici del perduto Oratorio di Giovanni VII erano riservate alla ricostruzione dell’impianto originario, accuratamente emendata dagli errori commessi dagli studiosi precedenti: la cromolitografia rappresentante la *Maria Regina* (fig. I.7) offriva un’immagine artificialmente depurata dai restauri che ne avevano inquinato il profilo originale, ed era considerata come l’esempio che *‘meglio di qualsivoglia descrizione a parole mostra agli studiosi le particolarità dello sfoggio bizantino dell’abbigliamento imperiale’*.²¹ L’autore era propenso ad attribuire l’aspetto ‘orientaleggiante’ delle vesti e degli schemi compositivi all’*‘indirizzo personale’* del committente, la cui origine e la cui formazione culturale²² dovevano aver contribuito alla selezione di determinate caratteristiche iconografiche.

Ancora più centrate sembrano oggi le considerazioni dedicate al mosaico del catino absidale di S. Paolo fuori le mura (fig. I.8).²³ Di questo, de Rossi forniva per primo una trattazione critica integrante la famosa missiva che Onorio III aveva indirizzato nel gennaio del 1218 al doge veneziano Pietro Ziani, allo scopo di richiedere manodopera per l’esecuzione dei mosaici da lui commissionati. Si trattava di un documento di notevole importanza e di scoperta molto recente²⁴, che per de Rossi assurgeva a prova schiacciante della marcata superiorità della ‘*scuola dei mosaicisti bizantini*’ nei confronti dei Vassalletto e degli altri marmorari romani, *‘abili soltanto nell’arte dei piccoli mosaici decorativi dei chiostrì, degli amboni e dei plutei’*. Le tracce del ‘bizantinismo’ che lo studioso individuava nella composizione di S. Paolo (e, per estensione retroattiva, in quella di S. Pietro di Innocenzo III) erano, come nel caso

²¹ Cfr. DE ROSSI, *Mosaici cristiani...*, tav. XX, f. 8.

²² Cfr. *ibidem*: ‘[...] egli fu educato nel palazzo imperiale del Palatino [...] quivi erano esposti col solenne cerimoniale di corte i ritratti degli Augusti regnanti. Ciò deve aver contribuito a far ordinare da lui l’immagine della Vergine con gli onori di imperatrice’.

²³ Cfr. DE ROSSI, *Mosaici cristiani...*, tav. XXXV, ff. 1-6.

²⁴ La scoperta era infatti stata annunciata dal benedettino Gregorio Palmieri solo nel febbraio 1883: cfr. O. MARUCCHI, *Conferenze della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma (Anno VIII)*, in «Buletto di Archeologia Cristiana» ser. IV.2 (1883), p. 97; prima pubblicazione in M. ARMELLINI, *Notizie storiche sull’abside della basilica ostiense tolte dal regesto di Onorio III*, in «Cronichetta mensile» s.II.3 (1883), pp. 191-192.

precedente, quasi tutti di natura epigrafica o iconografica: l'iscrizione bilingue che identificava la figura del santo titolare, e la presenza del trono vuoto con gli strumenti della passione, richiamante l'etimasia, *'caratteristica dell'iconografia bizantina del medio evo'*. Il giudizio stilistico, a causa delle condizioni alterate del monumento, restava invece intenzionalmente sospeso.

De Rossi aveva comunque manifestato in vari punti dell'opera la sua intenzione di esaminare in modo approfondito gli aspetti formali dei mosaici sopravvissuti a Roma: *"Le quistioni e le ricerche circa la metamorfosi dell'arte romana in bizantina io riserbo all'esame complessivo dei nostri mosaici: ove anche intorno alle varie fogge delle ricche vesti femminili ed al loro artistico significato io riserverò alquante parole"*.²⁵ A causa dell'incompiutezza del lavoro e delle travagliate vicende editoriali, tali promesse erano purtroppo destinate a rimanere senza seguito.

Nostante la sua produzione fosse molto poco incentrata su tematiche di storia dell'arte bizantina, Giovanni Battista de Rossi fu in grado comunque di apportare un contributo sostanziale alle prime fortune di questo indirizzo di ricerca in Italia: la densa rete di scambi e contatti che si raccolse attorno alla sua figura, e che fu attratta dal peso di un'autorità personale riconosciuta a livello europeo, incoraggiò infatti lo svilupparsi di un dibattito scientifico che favorì la penetrazione a Roma dei più importanti risultati della bizantinistica internazionale. Nei suoi primi decenni di esistenza, la 'scuola romana' poteva del resto contare sull'ausilio di uno strumento informativo particolarmente efficace: il *Bullettino di Archeologia Cristiana* (fig. 1.9), la rivista fondata da de Rossi nel 1863 e da lui diretta (oltre che quasi interamente scritta) fino all'anno della morte. Nato alla stregua di un vero e proprio 'diario archeologico', il *Bullettino* riuscì a guadagnarsi in poco tempo un ruolo di primo piano tra i periodici del settore, grazie alla razionale distribuzione dei contenuti, alla presenza di apparati illustrativi di buona qualità, e alla traduzione francese intrapresa dal 1867 per opera di Joseph Alexandre Martigny (1808-1880).²⁶ Fin dal primo anno di pubblicazione, de

²⁵ Cfr. DE ROSSI, *Mosaici cristiani...*, tav. XVIII, f. 5.

²⁶ Estimatore di de Rossi, Martigny fu autore di uno dei primi trattati enciclopedici dedicati alle antichità cristiane, ovvero J.-A. MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes: contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrétiennes jusqu'au moyen-âge exclusivement*, Paris 1865. La pubblicazione in francese del «*Bullettino di Archeologia Cristiana*» venne curata da Martigny fino all'anno della sua morte, e fu successivamente ripresa da Louis Duchesne. Su Martigny rimando

Rossi si impegnò a riportare con regolarità le notizie più rilevanti inviategli dai colleghi in Italia e all'estero, collazionate in agili rubriche: il *Bullettino* diventava così un prezioso punto di osservazione dal quale guardare i progressi degli studi internazionali, che talora sconfinavano ben oltre i convenzionali limiti cronologici e geografici dell'archeologia cristiana.

Nel computo dell'immensa mole di materiali raccolti e pubblicati per oltre tre decenni, Bisanzio seppe ritagliarsi un piccolo spazio autonomo. Già nel 1863²⁷, per esempio, de Rossi presentò una nota dedicata alla collezione di circa quattromila disegni e fotografie che il conte russo Petr Ivanovič Sevast'janov (1811-1867) aveva raccolto nel corso dei suoi sopralluoghi nei monasteri del Monte Athos²⁸: lo studioso romano aveva potuto ammirare in anteprima la *'magnifica serie di disegni'*, e aveva riconosciuto facilmente come la maggior parte delle opere conservate fosse di fattura moderna e non mostrasse segni di antichità. Sempre nel '63 venne annunciata al pubblico la comparsa del lussuoso album cromolitografico di Domenico Gravina dedicato ai mosaici del Duomo di Monreale²⁹: de Rossi espresse un parere molto favorevole nei confronti del volume, riconoscendo nelle figurazioni dei pannelli musivi siciliani sufficienti ragioni d'interesse anche per gli specialisti d'arte paleocristiana: *'Né perché essi sono opera del secolo XII poca è la loro utilità a chi illustra i monumenti primitivi. L'antica tradizione dell'arte cristiana in quel secolo era tuttora viva; ed i mosaici di*

brevemente a S. HEID, s.v. *Joseph-Alexandre Martigny*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 877-888. Per una ricostruzione dei rapporti tra i due studiosi, cfr. D. GOUREVITCH, *L'histoire du Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes de l'abbé Martigny, émule de G.B. de Rossi*, in *Acta XIII Congressus...*, pp. 363-372.

²⁷ Cfr. G.B. DE ROSSI, *Chiese, pitture, utensili sacri, codici de' monasteri del monte Athos*, in «*Bullettino di Archeologia Cristiana*» I (1863), p. 48.

²⁸ Le esplorazioni del conte russo presso il Monte Athos – la prima delle quali risaliva al 1851 – avevano destato precocemente l'interesse degli specialisti europei. Cfr. P. SOVASTIANOFF [sic], *Sur le mont Athos, ses monastères et les manuscrits de leurs bibliothèques*, in «*Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*» II (1858), pp. 25-28. Due fotografie della spedizione del 1857 vennero esposte con numerazione 900-901 e intitolate *Archeological Reproduction taken at Mount Athos* presso l'esibizione organizzata nel 1958 dalla Royal Photographic Society di Londra. Su Sevast'janov, cfr. ora L.G. KHRUSHKOVA, s.v. *Petr Ivanovič Sevast'janov*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1161-1162.

²⁹ Cfr. D.B. GRAVINA, *Il Duomo di Monreale illustrato e riportato in tavole cromolitografiche*, I-II Palermo 1859-1869, rist. Caltanissetta 2007. Sulle vicende che segnarono la pubblicazione di quest'opera, cfr. ora E. DOTTO, *Il Duomo di Monreale illustrato di Domenico Benedetto Gravina*, in «*Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*» VII (2009), pp. 73-104; più approfondito, anche sui rapporti intercorsi tra Gravina e de Rossi, F. MUSCOLINO, *Domenico Benedetto Gravina e il suo carteggio con Giovan Battista de Rossi*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae XVIII*, Città dal Vaticano 2011, pp. 441-469, in part. p. 453 in merito alla segnalazione dell'opera di Gravina sul *Bullettino*. Cfr. anche F.P. MASSARA, s.v. *Domenico Benedetto Gravina O.S.B.*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 605-606.

Monreale mi sembrano un monumento italo-bizantino, nel quale sono fusi in uno i tipi della iconografia sacra dell'Oriente e i tipi di quella dell'Occidente. Nel discutere poi della genesi del motivo dell'arco acuto, e della possibilità di una sua 'trasmissione' dall'Oriente alle coste della Sicilia, de Rossi faceva riferimento alle considerazioni che l'archeologo esploratore Melchior de Vogüé (1829-1916) aveva espresso pochi anni prima nel suo *Les églises de la Terre Sainte* (1860)³⁰: costui aveva infatti individuato nell'architettura dell'Europa mediterranea l'esistenza di una consistente 'radice' siro-egiziana, di cui l'ogiva era considerata parte integrante.

Sfogliando le pagine del *Bullettino*, si nota facilmente come l'aggettivo 'bizantino' fosse ancora impiegato da de Rossi secondo un'accezione molto ampia, per definire categorie critiche assai differenti tra loro: lo si impiegava infatti in senso geografico, per identificare le antichità cristiane prodotte o conservate in Grecia, Anatolia o nel Mediterraneo orientale; in senso storico-politico, per circoscrivere i periodi in cui porzioni della penisola italiana erano state sotto il controllo diretto di Costantinopoli; in senso cronologico, per indicare in modo indifferenziato la produzione artistica 'mediterranea' a partire dalla prima metà del VI secolo, considerata più tarda rispetto a quella propriamente paleocristiana; o ancora in senso tipologico, per definire modelli o stilemi nei quali si riconoscevano caratteri in qualche modo distinti da quelli della tarda antichità o del Medioevo occidentale.

Ancora nel 1871 de Rossi pubblicò un commento personale sulla splendida patena argentea con croce gemmata e arcangeli oggi all'Ermitage: lo studioso era venuto a conoscenza dell'opera grazie a un calco in gesso ricevuto in dono da Grigorij Stroganoff, poco dopo il fortuito rinvenimento del manufatto in Siberia (fig. I.10).³¹ Gli

³⁰ Cfr. M. DE VOGÜÉ, *Les églises de la Terre Sainte*, Paris 1860, pp. 224-225. La pubblicazione conteneva una prima *summa* delle osservazioni condotte nel corso dei viaggi che l'archeologo aveva condotto in Siria e in Palestina a partire dai primi anni '50. L'opera precedette di pochi anni una celebre, monumentale trattazione dedicata alla sola Siria: cfr. M. DE VOGÜÉ, *Syrie centrale: architecture civile et religieuse du I^{er} au VII^e siècle*, I-II, Paris 1865, seconda ediz. consultata 1877. Sulla figura e sull'attività scientifica di de Vogüé, pioniere degli studi sull'arte e l'architettura nell'Oriente mediterraneo, cfr. il precoce R. CAGNAT, *Notice sur la vie et les travaux de M. le marquis de Vogüé*, in «Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres», 62 (1919), pp. 442-473. H. LECLERCQ, s.v. *Vogüé (Charles-Jean-Melchior de)*, in *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, XV.2, Paris 1953, coll. 3149-3186; J. CHARAY, *Le Marquis de Vogüé, archéologue et historien*, Paris 1968; FRENCH, *The Archaeology of Early Christianity...*, pp. 73-76; Da ultimo, G.M. CROCE, s.v. *Charles-Jean-Melchior de Vogüé*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 409-410.

³¹ Cfr. G.B. DE ROSSI, *Scoperta d'una patena cristiana d'argento*, in «Bullettino di archeologia cristiana» II.2 (1871), pp. 153-155. La storia critica e conservativa dell'opera dal momento della sua scoperta è ora ricostruita in MORETTI, *La memoria del passato...*, in corso di stampa.

specialisti russi consultati dal conte avevano proposto una cronologia piuttosto tarda (IX secolo), con la quale de Rossi si mostrava in disaccordo. Il suo parere, certo fondato sulla tipica concezione ‘de-evolutiva’ delle forme artistiche già vista nei *Musaici cristiani*, si risolveva comunque in un’ipotesi di datazione più alta e, in prospettiva, molto più convincente: *‘L’arte bizantina nei mosaici di Roma e dell’Italia fino dal secolo settimo si irrigidisce, e nei secoli ottavo e nono diviene tanto dura e rozza che al loro confronto la nostra patena si direbbe opera del secolo sesto [...] Il lavoro è probabilmente fattura degli orefici di Costantinopoli. Le miniature del menologio di Basilio ed avori bizantini attribuiti al secolo nono ci mostrano tipi anche più artistici e più alieni dalla rigidità delle figure e del loro panneggiamento, che non sono quelli dei due arcangeli della patena. [...] Ciò nondimeno l’insieme della composizione e dello stile ha tanta impronta d’antichità, che stimo probabile la patena essere del secolo settimo’.*

Accanto a interventi di questo genere, de Rossi fu solito accogliere nel *Bullettino* molte informazioni ‘di prima mano’ pervenutegli da colleghi stranieri impegnati nella ricognizione sistematica di siti e regioni della Grecia, della Turchia e dell’Oriente mediterraneo: si riceveva così da Albert Dumont (1842-1884) la descrizione dei pezzi scultorei protobizantini raccolti dal governo ottomano ‘presso il serraglio, in zona S. Irene’³², mentre de Vogüe inviava regolari resoconti dei suoi viaggi alla scoperta dei monumenti cristiani della Siria e della Palestina.³³

I circoli archeologici romani potevano offrire molte altre occasioni di discutere sulle arti di Bisanzio, più di quanto non traspariva dall’esame delle sole pubblicazioni ufficiali. In questo senso, si ottengono riscontri significativi indagando all’interno del carteggio di Giovanni Battista de Rossi custodito presso la Biblioteca Vaticana: una vera e propria miniera di informazioni per la ricostruzione di più di un cinquantennio di storia delle scienze umane (1842-1894), nonché un patrimonio archivistico che attende ancora

³² Cfr. G.B. de Rossi, *Una statua del pastor buono a Costantinopoli*, in «Bullettino di archeologia cristiana» VII (1869), pp. 47-48; cfr. anche A. DUMONT, *Le Musée Sainte-Irène a Constantinople. Antiquités grecques, gréco-romaines et byzantines*, in «Révue Archéologique» ser. II.18 (1868), pp. 237-263, da cui de Rossi integra evidentemente le informazioni. Su Albert Dumont, principale responsabile dell’organizzazione primigenia dell’École française di Roma e di quella di Atene, cfr. in breve P. AMANDRY, *Albert Dumont, directeur des Écoles de Rome et d’Athènes*, in «Bulletin de correspondance hellénique» 100 (1976), pp. 1-5; *‘A l’École de toute l’Italie’*. Pour un histoire de l’École Française de Rome, a cura di M. Gras, Rome 2010, pp. 1-36, 475-476.

³³ Cfr. G.B. DE ROSSI, *Le scoperte del conte di Vogüe nella Siria*, in «Bullettino di archeologia cristiana» I (1863), p. 32; ID., *Monumenti ebraici*, in «Bullettino di archeologia cristiana» II (1864), p. 40.

un'esplorazione estesa e sistematica.³⁴ Tra i numerosissimi corrispondenti che si rivolsero in forma epistolare al maestro della 'scuola romana', è presente buona parte di quelle personalità che, in varia misura, nella seconda metà del secolo stavano definendo le sorti internazionali della nascente storia dell'arte bizantina. Vi si ritrovano lettere, cartoline e biglietti provenienti da noti protagonisti del collezionismo europeo come il già citato Grigorij Stroganoff, o il conte Alexander Basilewsky (1829-1899), che nel 1871, da una Parigi infiammata dagli scontri della Comune, riusciva a inviare a de Rossi resoconti accurati dei suoi acquisti più recenti³⁵, e ad annunciargli l'intento di pubblicare il catalogo illustrato della propria raccolta.³⁶ I fecondi rapporti intercorsi con l'ambiente scientifico russo sono testimoniati in vari altri documenti: nel 1883 de Rossi venne invitato a prendere parte ai lavori del sesto Congresso Archeologico di Odessa³⁷, e ci si rivolgeva a lui per essere presentati a Nikodim Kondakov, di passaggio in città nel medesimo anno.³⁸ Ancora da Parigi giungevano

³⁴ Nonostante la sua importanza per la ricerca storiografica, il carteggio di Giovanni Battista de Rossi non è stato ancora oggetto di una ricognizione estensiva. Cfr. in proposito le considerazioni di M. BUONOCORE, *Giovanni Battista De Rossi e l'Istituto Archeologico Germanico di Roma (Codici Vaticani Latini 14238-14295)*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung» 106 (1996), pp. 295-314, in part. pp. 295-298, con l'elenco dei 57 codici contenenti le lettere. In tempi recenti sono state condotte indagini approfondite in merito a singoli corrispondenti di rilievo, tra cui va segnalato in particolare Theodor Mommsen: cfr. ID., *Theodor Mommsen e gli studi sul mondo antico: dalle sue lettere conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Napoli 2003, *passim*; G. VAGENHEIM, «*Quel triste carteggio*» et «*Quei dolci vincoli*». *Deuils familiaux et amitié fraternelle dans la correspondance entre Theodor Mommsen et Giovanni Battista de Rossi*, in *En el centenario de Theodor Mommsen (1817-1903): homenaje desde la universidad española*, Atti della Giornata di Studi (Malaga, 2 novembre 2003), a cura di J. Martínez-Pinna Nieto, Málaga 2005, pp. 37-44.

³⁵ Cfr. per esempio la lettera del 2 settembre 1871, *Corrispondenza de Rossi*, anno 1871, Vat. Lat. 14250, nr. 242, nella quale Basilewsky annuncia a de Rossi di essere entrato in possesso di una certa '*magnifique lampe chretienne, trouvée en Algérie*'. I buoni rapporti instaurati con il collezionista russo, che si traducevano spesso in consigli mirati sui pezzi da acquistare, sono testimoniati pubblicamente dallo stesso de Rossi, per esempio in G.B. DE ROSSI, *L'insigne piatto vitreo di Podgoritzza oggi nel museo di Basilewsky a Parigi*, in «*Bullettino di Archeologia Cristiana*» s. III.2 (1877), pp. 77-85.

³⁶ Cfr. lettera di Basilewsky del 9 ottobre 1871, *Corrispondenza de Rossi*, anno 1871, Vat. Lat. 14250, nr. 276. Il conte russo prevedeva di dare alle stampe un libro "*que sera orné de belles planches en chromo et phote-sculpture*", e richiedeva cortesemente a de Rossi di preparare per esso una prefazione dedicata alle origini dell'arte cristiana, in virtù del "*votre nom glorieux et votre autorité scientifique*". Il catalogo, privo della suddetta prefazione, uscì tre anni dopo grazie all'interessamento diretto di Albert Darcel. Cfr. A. BASILEVSKY, A. DARCEL, *Collection Basilewsky; catalogue raisonné, précédé d'un essai sur les arts industriels du I^{er} au XVI^e siècle*, Paris 1874. Cfr. in breve M. KRYZANOVSKAYA, *Alexander Petrovich Basilewsky. A great collector of Medieval and Renaissance works of art*, in «*Journal of the History of Collections*» 2.2 (1990), pp. 143-155; MURATOVA, *Per la storia dell'arte medievale in Russia*, p. 126. Alla data di chiusura del presente lavoro, non è stata ancora inaugurata la mostra *Il collezionista di meraviglie. L'Ermitage di Basilewsky* (Torino, Palazzo Madama, 7 giugno-13 ottobre 2013).

³⁷ Cfr. lettera s.d., *Corrispondenza de Rossi*, anno 1883 (prima parte), Vat. Lat. 14269, nr. 459.

³⁸ E' il caso per esempio dello arte statunitense Arthur Frothingham (1859-1923). Cfr. lettera del 21 gennaio 1883, *Corrispondenza de Rossi*, anno 1883 (prima parte), Vat. Lat. 14269, nr. 45: '*Avrei molto piacere di fare la conoscenza del Sig. Prof. Kondakov del quale mi ha dimandato anche il Sig. Muntz. Credo*

lettere di eminenti studiosi francesi: Eugène Müntz, ma anche il promettente storico Charles Diehl (1859-1944)³⁹, e soprattutto Charles Bayet (1849-1918), che in una serie di missive scalate tra il 1882 e il 1884 descriveva a de Rossi le fasi di preparazione della sua pionieristica opera di sintesi, *L'Art Byzantin*⁴⁰ ('[...] É possible que mi decida a tentare di dedicare all'argomento un'opera più corposa: ma l'arte bizantina riguarda così tante cose che ne sono un poco spaventato. Senza contare che nel parlare delle influenze bizantine in Occidente, rischerei fortemente di farmi dei nemici tra i vostri compatrioti!⁴¹). E ancora: 'Il mio Art Byzantin non merita tutti i complimenti che la vostra benevolenza gli rivolge [...] sarei felice se questo piccolo volume potesse contribuer a diminuire i

che abita n° 85 via Babuino, e forse potrei presentarmi anche senza un biglietto d'introduzione'. Su Frothingham, archeologo e storico dell'arte familiare in Italia, rimando in breve a M. DENNERT, s.v. Arthur Lincoln Frothingham, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 530-531.

³⁹ Nel carteggio de Rossi si conservano lettere e biglietti da parte Charles Diehl per un arco di oltre dieci anni, dal 1882 (anno in cui lo studioso era membro dell'École Française de Rome) al 1893, quando già era docente di storia a Nancy. Figura seminale delle ricerche bizantinistiche in Francia, ancora entro gli anni '90 dell'Ottocento Diehl si era rivolto più volte all'Italia, producendo studi storici e storico-artistici dedicati alle testimonianze bizantine nel Mezzogiorno, e alle vicende dell'Esarcato d'Italia. Cfr. soprattutto i due volumi CH. DIEHL, *Ravenne, étude d'archéologie byzantine*, Paris 1886, e ID., *Étude sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne, 568-751*, Paris 1888, quest'ultima sua tesi di dottorato a Parigi; inoltre i contributi brevi ID., *Peintures byzantines de l'Italie méridionale. I. La chapelle de San Stefano à Soletto*, in «Bulletin de correspondance hellénique» 8 (1884), pp. 264-281; ID., *Peintures byzantines de l'Italie méridionale. Les fresques de Carpignano*, in «Bulletin de correspondance hellénique» 9 (1885), pp. 207-219; ID., *Le Monastère Saint-Nicolas di Casole, près d'Otrante, d'après un manuscrit inédit*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire» VI (1886), pp. 173-188; ID., *Peintures byzantine de l'Italie méridionale. Les grottes érémitiques de la région de Brindisi*, in «Bulletin de correspondance hellénique» 12 (1888), pp. 441-459. In generale su Diehl, cfr. ora J. SPIESER, s.v. Diehl, Charles, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, a cura di Ph. Sénéchal, C. Barbillon, Paris 2009: <http://www.inha.fr/spip.php?article2285>; M. STUDER-KARLEN, s.v. Charles-Michel Diehl, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 414-416. Sugli anni giovanili, cfr. anche il profilo di S. RONCHEY, *Charles Diehl, o del bizantinismo*, introduzione a CH. DIEHL, *Figure byzantines*, Paris 1927, trad. italiana Torino 2007, pp. VII-XVI, e anche *Bibliografia di Charles Diehl*, a cura di T. Braccini, *ibidem*, pp. XVII-XL.

⁴⁰ Cfr. CH. BAYET, *L'Art Byzantin*, Paris 1883. Pionere degli studi di arte bizantina in Francia, Bayet aveva trascorso il triennio 1873-1876 presso l'École Française de Rome, al quale seguirono numerose missioni di studio nell'Oriente mediterraneo. Alla sua attività si devono, oltre al volume di sintesi di cui sopra, vari importanti studi dedicati alla produzione artistica nel Mediterraneo orientale, nonché una delle più precoci formulazioni della 'teoria' orientalista, proposta all'interno di ID., *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes*, Paris 1879, in part. pp. 1-8: 'N'est-il pas naturel de se demander aussi quel rôle a joué l'Orient dans la formation de l'art chrétien?'. Sulla sua figura, cfr. A. MERLIN, *Charles Bayet*, in *L'Histoire et l'oeuvre de l'Ecole Française de Rome*, Paris 1931, pp. 116-117, e, di recente, i profili di J.-F. CONDETTE, *Un universitaire de "combat". Charles Bayet, recteur d'académie puis directeur au Ministère (1849-1918)*, in *Les recteurs: deux siècles d'engagements pour l'école (1808-2008)*, Rennes 2009, pp. 133-169; ID., s.v. Bayet Charles-Marie-Adolphe-Louis, in *Les recteurs d'académie en France de 1808 à 1940, II. Dictionnaire biographique*, Lyon 2009, pp. 63-71; S. HEID, s.v. Charles-Marie-Adolphe-Louis Bayet, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 142-143.

⁴¹ Cfr. lettera di Bayet, s.d., *Corrispondenza de Rossi*, anno 1882 (seconda parte), Vat. Lat. 14268, nr. 681: 'Peut-être cela me décidera et il a essayer de donner sur le sujet un ouvrage plus considérable: mais l'art byzantin touche à tant de choses que j'en suis un peu effrayé. Sans compter qu'en parlant des influences byzantines en Occident, je risquerai fort de me faire des ennemis parmi vos compatriotes'.

pregiudizi che la maggior parte del pubblico conserva ancora nei confronti delle opere greche del Medio Evo. Quelli che come voi le hanno studiate da vicino sanno che esse contengono ancora elementi di grandezza e di efficacia decorativa [...] Continuo a raccogliere materiali sull'arte bizantina; vorrei pubblicare un giorno una storia più articolata e più scientifica, ma, per fare ciò, avrei un gran bisogno dei consigli della vostra erudizione così vasta e così sicura'.⁴² Con il passare degli anni, e con l'ingresso in scena di nuovi e più giovani specialisti, le voci si moltiplicarono: tra 1888 e 1889 il giovane Josef Strzygowski (1862–1941), in viaggio tra Atene e Costantinopoli, chiedeva lumi per l'identificazione e la valutazione dei pezzi 'antico cristiani' da lui individuati: 'I miei lavori nella Grecia e Turchia hanno il vero relazione principalmente all'arte bizantina. Mà avendo meco l'apparatus fotografico vorrei molto volentieri pubblicare le poche reliquie antiche cristiane che trovo e le quali non sono di prezzo commune'⁴³; e ancora nel 1893, de Rossi ricevette dal filologo tedesco Karl Krumbacher (1856–1909 fig. I.11) il numero d'apertura della *Byzantinische Zeitschrift* (fig. I.12)⁴⁴, ancora oggi la più importante rivista internazionale riservata alle discipline bizantinistiche.

Un'ulteriore traccia dell'interesse che la 'scuola romana' seppe manifestare nei confronti di Bisanzio è riscontrabile nei rapporti delle conferenze dei vari circoli archeologici della città, in particolare da quelle organizzate nell'ambito della *Società dei Cultori della Cristiana Archeologia*: un'istituzione attiva a partire dall'autunno del 1875 presso S. Carlo ai Catinari, e diretta dall'epigrafista barnabita Luigi Bruzza (1813-

⁴² Cfr. lettera di Bayet del 19 novembre 1884, *Corrispondenza de Rossi*, anno 1884 (seconda parte), Vat. Lat. 14272, nr. 643: '[...] *Mon Art Byzantin ne merite pas tous les compliments que votre bienveillance lui adresse [...] je serais heureux si ce petit volume pouvait contribuer à diminuer le préjuges que la majeure partie du public conserve encore contre les œuvres grecques du Moyen Age. Ceux qui comme vous ont étudiés de près savent ce qu'elles contiennent encore d'éléments de grandeur et d'effet décoratif. [...] Je continue a recueillir des matériaux sur l'art Byzantin; je voudrais bien en publier un jour une histoire plus développée et plus scientifique, mais, pour y arriver, j'aurais grand besoin de conseils de votre erudition si entendue et si sure*'. Nello stesso anno, facendo seguito a questi propositi, Bayet richiedeva a de Rossi qualche informazione su come reperire buone fotografie 'des beaux manuscrits grecs à miniatures de la Vaticane', ritenendo insufficienti le illustrazioni allora circolanti. Cfr. lettera di Bayet, s.d., *Corrispondenza de Rossi*, anno 1884 (seconda parte), Vat. Lat. 14272, nr. 772.

⁴³ Cfr. lettera di Strzygowski del 29 gennaio 1888, *Corrispondenza de Rossi*, anno 1888 (prima parte), Vat. Lat. 14280, nr. 73. Il testo è riportato nell'originale italiano. Nello specifico su Strzygowski, rimando a *infra*, § III.

⁴⁴ Cfr. lettera di Krumbacher del 9 febbraio 1893, *Corrispondenza de Rossi*, anno 1893 (prima parte), Vat. Lat. 14293, nr. 86: '*Stimatissimo Signore Commentatore, La ringrazio sinceramente pel fascicolo del Suo Bull. et della proposta del cambio delle nostre riviste. Ho subito scritto al mio editore, di mandargli il primo volume (1892) e spero che l'avrà già ricevuto. Il suo devotissimo servo K. Krumbacher*'. Su Krumbacher, cfr. *infra*, n. 103.

1883).⁴⁵ La lettura dei resoconti della *Società*⁴⁶, redatti sin dal primo anno dal giovane Orazio Marucchi (1852-1931, fig. I.13)⁴⁷, offre oggi motivo di attenzione soprattutto a causa dell'intervento di rilevanti personalità internazionali - risiedenti a Roma in pianta stabile o di passaggio per motivi di studio. Già nella primavera del 1876 la *Società* poté vantare la presenza di Nikodim Kondakov, il riconosciuto fondatore degli studi moderni d'arte bizantina, impegnato in quel periodo presso gli archivi vaticani, ed entrato in contatto diretto - lo si è accennato - con de Rossi e la sua cerchia. I due maestri seppero trarre reciproco profitto dal loro incontro⁴⁸: l'approccio storico-filologico messo a punto da de Rossi, fondato sullo studio puntuale delle fonti e sull'analisi classificatoria delle formule iconografiche, dovette trovare nel collega un'accoglienza favorevole, nonostante le differenze d'impostazione metodologica e di posizione confessionale - cosa di cui Kondakov sembra essere stato consapevole.⁴⁹ Il 12 marzo egli offrì al pubblico della *Società* i risultati un'approfondita indagine iconografica sulla porta lignea di S. Sabina⁵⁰: in quell'occasione, Kondakov propose numerosi confronti con opere bizantine, da lui esaminate *de visu* nel corso dei suoi lunghi viaggi⁵¹ condotti nei territori del Mediterraneo orientale. L'anno successivo,

⁴⁵ Barnabita, originario di Genova e trasferitosi a Roma nel 1867, fu membro della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra e una delle più attive personalità gravitanti attorno a de Rossi. Cfr. in breve G. BOFFITO, *Scrittori barnabiti o della Congregazione dei chierici regolari di San Paolo (1533-1933). Biografia, bibliografia, iconografia*, I, Firenze 1933, pp. 354-363; V.M. COLCIAGO, *Il padre Luigi M. Bruzza, Barnabita, storico e archeologo (1813-1883)*, Roma 1940; N. PARISE, s.v. *Bruzzo, Luigi Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Roma 1974; cfr. anche i vari contributi in *Atti del Convegno di Studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza. 1883-1983* (Vercelli, 6-7 ottobre 1984), Vercelli 1987; S. PAGANO, s.v. *Luigi Maria Bruzza*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 237-238.

⁴⁶ I resoconti vennero pubblicati all'interno del *Bullettino* di de Rossi. I testi relativi al primo decennio di attività furono raccolti in un volume - con minime variazioni e annotazioni - pubblicato in onore del cinquantesimo anniversario di sacerdozio di Leone XIII: cfr. *Resoconto delle conferenze dei cultori di archeologia cristiana in Roma dal 1875 al 1887*, a cura di O. Marucchi, Roma 1888.

⁴⁷ Cfr. *infra*, n. 100.

⁴⁸ Oltre alla missiva di Frothingham già citata (cfr. *supra*, n. 38), nel carteggio de Rossi si conservano anche un biglietto da visita e una cartolina di auguri per il nuovo anno da parte di Kondakov, risalenti entrambi all'inverno 1882-1883. Cfr. *Corrispondenza de Rossi*, anno 1882 (seconda parte), Vat. Lat. 14268, nrr. 794, 801.

⁴⁹ Cfr. soprattutto L.G. KHROUSHKOVA, *De Rossi, fondateur de l'archéologie chrétienne, et Kondakov, fondateur de l'histoire de l'art byzantin: deux traditions scientifiques*, in *Acta XIII Congressus...*, pp. 372-379; una trattazione più parziale è in FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia...*, pp. 37, 198-200, in part. p. 199, n. 139, per una testimonianza delle reazioni talora scettiche dello studioso russo nei confronti dell'ambiente romano.

⁵⁰ Cfr. O. MARUCCHI, *Conferenze della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma*, in «*Bullettino di Archeologia Cristiana*» s. III.2 (1877), pp. 64-65. Kondakov risulta presente anche alla sessione precedente del 5 marzo (p. 63). La relazione orale di fronte alla Società dei Cultori anticipava di circa un anno la pubblicazione del medesimo studio in lingua francese. Cfr. N. KONDAKOV, *Les sculptures de la porte de Sainte-Sabine à Rome*, in «*Revue Archéologique*» 33 (1877), pp. 361-372.

⁵¹ Cfr. FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia...*, pp. 34-36

nella sessione del 28 gennaio, fu presentato l'indice della maggiore opera dello studioso russo, *Istorija vizantijskogo iskusstva i ikonografii po miniatjuram grečeskich rukopisej*⁵², unanimemente considerata come la prima moderna trattazione sistematica di storia dell'arte bizantina (fig. I.14). Qualche anno dopo, in occasione della seduta dell'11 febbraio 1883, Kondakov tornò a intervenire durante i lavori della *Società* riferendo del suo recente viaggio presso il monastero di S. Caterina sul monte Sinai: mostrò ai presenti le fotografie del mosaico absidale d'età giustiniana, e avanzò un confronto – molto ben accolto da de Rossi – con il mosaico della *Traditio legis* del mausoleo di Costanza a Roma, da lui ritenuto una raffigurazione della consegna delle tavole della legge a Mosè.⁵³

Il respiro sovranazionale della *Società dei Cultori della Cristiana Archeologia* consentì una costante proliferazione delle voci in campo, e un più rapido scambio di notizie e informazioni da ogni parte d'Europa. Tra gli anni '80 e gli anni '90 del secolo le occasioni per entrare in contatto 'virtuale' con le arti di Bisanzio aumentarono considerevolmente: si facevano circolare riproduzioni e calchi di opere d'arte sontuaria⁵⁴, e si annunciavano importanti scoperte archeologiche effettuate a Costantinopoli, in Grecia e nel Vicino Oriente⁵⁵. Allo stesso tempo, cresceva l'interesse nei confronti delle fitte relazioni storico-culturali intercorse tra l'Italia e l'impero di Costantinopoli, che avevano lasciato testimonianze inequivocabili su tutto il territorio della penisola. Ci si rivolgeva dunque alle indagini di Cosimo Stornajolo (1849-1923) – il futuro editore della *Topographia Christiana* di Cosma Indicopleuste e delle *Omèlie* di

⁵² Cfr. O. MARUCCHI, *Conferenze della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma. Anno II*, in «Buletino di Archeologia Cristiana» s. III.2 (1877), p. 57; N. KONDAKOV, *Istorija vizantijskogo iskusstva i ikonografii po miniatjuram grečeskich rukopisej*, Odessa 1876; la traduzione in francese comparve provvista di un'introduzione a cura di Anton Springer, in due volumi: cfr. N. KONDAKOV, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris 1886-1891.

⁵³ Cfr. O. MARUCCHI, *Conferenze della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma (Anno VIII)*, in «Buletino di Archeologia Cristiana» IV.2 (1887), pp. 92-93.

⁵⁴ Nel 1880, per esempio, de Rossi mostrò e commentò il calco in gesso del noto avorio di Treviri con scena di processione sacra. Cfr. ID., *Conferenze della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma (Continuazione dell'Anno IV)*, in «Buletino di Archeologia Cristiana» III.5 (1880), pp. 105-106.

⁵⁵ Tra 1893 e 1894 fu annunciata per esempio la scoperta del bassorilievo con croce monogrammata scolpito nel soffitto del basamento della colonna di Arcadio a Costantinopoli, e soprattutto il rinvenimento della pavimentazione musiva con mappa dei luoghi santi nella chiesa di S. Giorgio a Madaba, in Giordania. Cfr. rispettivamente O. MARUCCHI, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XVIII)*, in «Buletino di Archeologia Cristiana» s. V.4 (1894), pp. 55-56 (la segnalazione venne effettuata da de Rossi per conto di Strzygowski); O. MARUCCHI, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XVII)*, «Buletino di Archeologia Cristiana» s. V.3 (1893), p. 24.

Giacomo di Kokkinobaphos – sui manoscritti greci urbinati della Biblioteca Vaticana⁵⁶; agli studi di Antonio Salinas (1841-1914) della chiesa dei SS. Pietro e Paolo presso Forza d'Agrò (fig. I.15)⁵⁷; e in particolare, alle prime importanti ricognizioni effettuate in Sicilia da Paolo Orsi (1859-1935, fig. I.16), personalità di primo piano nello scenario degli studi archeologici del tempo, pioniere della riscoperta dei trascorsi bizantini del Mezzogiorno. I risultati della sua attività di scavo, che sarebbero sfociati negli anni successivi all'interno di un originale filone di ricerca bizantinistico⁵⁸, non erano naturalmente sfuggiti agli esponenti della 'scuola romana': già nel 1894 venne riportata la notizia della scoperta delle sepolture cristiane e delle cripte rupestri nei dintorni di Siracusa e Catania, alle quali lo studioso aveva dedicato due contributi preliminari.⁵⁹

⁵⁶ Cfr. O. MARUCCHI, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XV)*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana» s. V.1 (1890), p. 14; ID., *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XIX)*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana» s. V.4 (1894), p. 174. Su Stornajolo e le sue pubblicazioni di codici illustrati greci, cfr. *infra*, § V.2, n. 752.

⁵⁷ Cfr. A. SALINAS, *XXIII – Forza d'Agrò*, in «Notizie degli Scavi di Antichità» (1885), pp. 86-90; O. Marucchi, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno X)*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana» s. IV.3 (1884-1885), pp. 134-135.

⁵⁸ Dei numerosi contributi che Paolo Orsi riservò all'archeologia e all'arte bizantina in Italia meridionale, rimando per il momento in generale alle raccolte di P.E. ARIAS, *Quattro archeologi del nostro secolo: Paolo Orsi, Biagio Pace, Alessandro della Seta, Ranuccio Bianchi Bandinelli*, Pisa 1976, pp. 113-126, e A.M. MARCHESE, G. MARCHESE, *Bibliografia degli scritti di Paolo Orsi*, Pisa 2000. La bibliografia dedicata a Paolo Orsi è assai ampia: per un profilo biografico, e in particolare per una panoramica dei suoi studi dedicati all'Alto Medioevo e alla Sicilia bizantina, cfr. *Paolo Orsi*, a cura dell'«Archivio Storico per la Calabria e la Lucania», Roma 1935; A. MESSINA, *Paolo Orsi e la "civiltà rupestre" medievale della Sicilia*, in «Archivio Storico Siracusano» n.s. 2 [1972-1973 (ma 1973)], pp. 229-236; P.E. ARIAS, *Quattro archeologi del nostro secolo...*, pp. 13-29; *Paolo Orsi e l'archeologia del '900*, Atti del Convegno di Studi (Rovereto, 12-13 maggio 1990), (Supplemento agli Annali dei Musei Civici di Rovereto, 6), Rovereto 1991, in part. S.L. AGNELLO, *Orsi, Roma e l'Alto Medioevo*, pp. 81-94; *Orsi, Halbherr, Gerola. L'archeologia italiana nel Mediterraneo*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo Civico, 2 ottobre 2009-2 ottobre 2010), a cura di B. Maurina, Rovereto 2010, in part. i saggi a pp. 19-169; di particolare interesse i recenti contributi di S. METAXAS, *Paolo Orsi's Beitrag zur Kenntnis der Byzantinischen Alltagskultur*, in *Junge Römer – Neue Griechen. Eine byzantinische Melange aus Wien*, a cura di M. Popovic, J. Preiser-Kapeller, Wien 2008, pp. 127-138. F. MAURICI, *Paolo Orsi e l'archeologia della Sicilia bizantina e medievale*, in «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik» 60 (2010), pp. 83-100. Da ultimo, cfr. S. HEID, s.v. *Paolo Orsi*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 977-979.

⁵⁹ Cfr. O. MARUCCHI, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XIX)*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana» s. V.4 (1894), p. 125. La segnalazione si riferiva in particolar modo a due contributi di Orsi editi poco prima, ovvero: P. ORSI, *Esplorazioni nelle catacombe di S. Giovanni ed in quelle della Vigna Cassia*, in «Notizie degli scavi di antichità» (1893), pp. 276-314; ID., *Catania. Ipogeo cristiano dei bassi tempi rinvenuto presso la città, ibidem*, pp. 385-390. Ulteriori segnalazioni in merito si leggono in O. Marucchi, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XXI)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» II (1896), p. 151. Tra le altre pubblicazioni di Orsi precedenti il 1900, occorre almeno ricordare P. ORSI, *Insigne epigrafe del Cimiterio di S. Giovanni in Siracusa*, in «Römische Quartalschrift» IX (1895), pp. 299-308; ID., *Gli scavi a S. Giovanni di Siracusa*, in «Römische Quartalschrift» X (1896), pp. 1-59; ID., *Di alcuni ipogei cristiani a Siracusa*, in «Römische Quartalschrift» XI (1897), pp. 477-483; ID., *Chiese bizantine nel territorio di Siracusa*, in «Byzantinische Zetschrift» VII (1898), pp. 1-28; ID., *Nuove chiese bizantine nel territorio di Siracusa*, in «Byzantinische Zetschrift» VIII (1899), pp. 613-626.

Gli incontri della *Società* erano anche occasione per entrare in contatto con le più recenti novità dell'editoria specializzata internazionale: tra gli anni '80 e '90 vennero sfogliate collettivamente monografie dedicate ai monumenti bizantini in Grecia e alle testimonianze d'arte copta in Egitto,⁶⁰ e nel dicembre del 1891 Dmitri Ajnalov (1862-1938), giovane promessa degli studi storico-artistici in Russia, aggiornò i presenti sui progressi delle ricerche bizantinistiche condotte nel suo paese.⁶¹ Nella stessa sede, si annunciò ufficialmente la nascita di due importanti pubblicazioni periodiche, che negli anni '80 andarono ad affiancarsi al *Bullettino* come sedi editoriali di alto profilo scientifico. La prima, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* dell'École Française de Rome (fig. I.17), fu fondata nel 1881 e assurse presto al ruolo di solido contraltare alle pubblicazioni della 'scuola romana', da un lato accogliendone l'influenza, dall'altro fornendo un potente 'cuneo' di penetrazione in terra italiana per le contemporanee ricerche francesi.⁶² La seconda, *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* del Collegio del Campo Santo Teutonico (1887, fig. I.18) è da annoverarsi tra i maggiori risultati principali dell'intensa attività di Anton de Waal (1837-1917)⁶³, carismatica figura di archeologo e storico della Chiesa che seppe

⁶⁰ Tra 1889 e 1894 furono commentati per esempio G. LAMPAKIS, *Χριστιανική Αρχαιολογία της Μονής Δαφνίου*, Athenai 1889, e G. EBERS, *Sinnbildliches. Die koptische Kunst, ein neues Gebiet der altchristlichen Skulptur und ihre Symbole*, Leipzig 1892. Cfr. rispettivamente O. MARUCCHI, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XV)*, in «*Bullettino di Archeologia Cristiana*» s. V.1 (1890), p. 18; ID., *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XIX)*, in «*Bullettino di Archeologia Cristiana*» s. V.4 (1894) pp. 117-118.

⁶¹ Cfr. ID., *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XVII)*, in «*Bullettino di Archeologia Cristiana*» s. V.3 (1892), p. 20. A cavallo tra Ottocento e Novecento Dmitri Ajnalov costituì per molti versi il 'fronte nuovo' degli studi bizantinistici in Russia, soprattutto grazie alla pubblicazione di D. AJNALOV, *Ellinisticheskije osnovy vizantiiskogo iskusstva*, St. Petersburg, 1900, trad. inglese *Hellenistic Origins of Byzantine Art*, a cura di C. Mango, New Brunswick NJ 1961. Per un profilo bio-bibliografico aggiornato cfr. ora L.G. KHROUSHKOVA, s.v. *Dmitrij Vlas'evič Ajnalov*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 53-54. Per i rapporti con l'Italia, cfr. anche M. MARCENARO, *Dmitrij Vlas'evic Ajnalov: il "Viaggio in Italia" di uno storico dell'arte russa sul finire dell'Ottocento*, in «*Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*», 58, ser. III, XXVI (2003), pp. 189-214.

⁶² La rivista venne fondata per volere dell'allora direttore Auguste Geffroy, e riservò fin dal primo numero molta parte dei propri spazi editoriali all'archeologia cristiana, con frequenti sconfinamenti anche nel campo della medievistica e della bizantinistica vera e propria, grazie all'intervento di alcune delle migliori penne francesi del tempo: da Charles Diehl a Eugène Müntz, da Pierre Batiffol a Emile Bertaux. Tra i molti interventi ospitati tra le pagine dei *Mélanges* nei primi due decenni di attività, meritano almeno una menzione: CH. DIEHL, *La colonie vénitienne à Constantinople à la fin du XIV^e siècle* (III, 1883, pp. 90-131); P. BATTIFFOL [sic], *Evangeliorum codex græcus purpureus Beratinus Φ* (V, 1885, pp. 358-376); ID., *Inscriptions byzantines de Saint-Georges au Vélabre* (VII, 1887, pp. 419-431); P. BATTIFFOL, *Librairies byzantines à Rome (I)* (VIII, 1888, pp. 297-308); E. JORDAN, *Monuments byzantins de Calabre* (IX, 1889, pp. 321-335); CH. DIEHL, *Notes sur quelques monuments byzantins de Calabre (I-II)* (X, 1900, pp. 284-302; XI, 1901, pp. 3-52).

⁶³ Sulla figura di Anton de Waal e sul suo contributo alle attività scientifiche del Collegio del Campo Santo Teutonico, cfr. soprattutto J. MASSARETTE, *Prälat Anton de Waal und der Campo Santo der Deutschen*, Hamm 1917; E. GATZ, *Anton de Waal (1837-1917) und der campo Santo Teutonico: mit einem*

catalizzare attorno alla rivista da lui diretta alcuni dei più importanti specialisti germanofoni.

I.3 – Raffaele Garrucci e la Storia dell'Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa

Nella presente ricostruzione, l'attività del gesuita napoletano Raffaele Garrucci (1812-1885, fig. I.19) richiede senz'altro una riflessione a parte.⁶⁴ La sua impresa più celebre, la

Schriftenverzeichnis Anton de Waal, (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. Supplementheft, 38), Rom/Freiburg/Wien 1980, in part. pp. 98 e segg.; E. GATZ, *Anton de Waal (1837-1917)*, in «Rheinische Lebensbilder» 9 (1982), pp. 217-226; A. WEILAND, *Der Campo Santo Teutonico in Rom und seine Grabdenkmäler*, (Supplementheft der Campo Santo Teutonico in Rom, 43), Freiburg im Breisgau 1988, p. 506; più di recente S. HEID, *Anton de Waal, das Deutsche Priesterkolleg am Campo Santo in Rom und die christliche Archäologie Dalmatiens*, in *Zbornik u čast Emilija Marina*, (Zbornik Franjevačke Provincije Presvetoga Otkupitelja SV. XLI. - XLIII), Split 2011, pp. 1031-1070, in part. pp. 1031-1034, e soprattutto ID., s.v. *Anton Maria de Waal*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 410-412. La *Römische Quartalschrift* accolse tra le sue pagine numerosi contributi di studiosi non tedeschi, tra cui Giovanni Battista de Rossi, Mariano Armellini, Enrico Stevenson, Orazio Marucchi, Giuseppe Cozza-Luzi, Paolo Orsi e altri. Tra i contributi incentrati su temi bizantinistici pubblicati entro il 1900, meritano almeno una menzione P. BATIFFOL, *Ungedruckte Papst- und Kaiserurkunden aus basilianischen Archiven* (II, 1888, pp. 36-63); ID., *Das Archiv des griechischen Colleges in Rom* (II, 1888, pp. 217-221); ID., *Vier Bibliotheken basilianischer Klöster in Unteritalien* (III, 1889, pp. 31-41); J. STRZYGOWSKI, *Reste altchristlicher Kunst in Griechenland* (IV, 1890, pp. 1-11, 97-109); A. EHRHARD, *Die griechische Patriarchal-Bibliothek von Jerusalem. Ein Beitrag zur griechischen Paläographie. 1. Die früheren Bibliotheken in Palaestina* (V, 1891, pp. 217-265); ID., *Die griechische Patriarchal-Bibliothek zu Jerusalem* (VI, 1892, pp. 339-365); ID., *Das griechische Kloster Mär-Saba in Palästina: seine Geschichte und seine litterarischen Denkmäler* (VII, 1893, pp. 32-79); ID., *Symeon Metaphrastes und die griechische Hagiographie. Eine Entgegnung* (XI, 1897, pp. 531-553); J. STRZYGOWSKI, *Die christlichen Denkmäler Ägyptens* (XII, 1898, pp. 1-44); H. GRAEVEN, *Der hl. Markus in Rom und in der Pentapolis* (XIII, 1899, pp. 109-126); V. STRAZZULLA, *Di un dittico siculo bizantino in Cefalù* (XIII, 1899, pp. 127-137). A partire dal 1901 i contributi di taglio esplicitamente bizantinistico o 'orientalista' confluirono in una nuova pubblicazione periodica, *Oriens Christianus*, per la quale cfr. nn. 155-156.

⁶⁴ Solo in tempi relativamente recenti la figura di Raffaele Garrucci è stata oggetto di un'adeguata rivalutazione critica, dopo decenni di relativa trascuratezza. A influire sulla sfortunata considerazione dello studioso contribuirono certamente le opinioni negative espresse sulla sua opera soprattutto da un'autorità quale Th. Mommsen, in *Corpus Inscriptionum Latinarum*, IX (*Inscriptiones Calabriae, Apuliae, Samnii, Sabinorum, Piceni Latinae*), a cura di Th. Mommsen, Berolini 1883, p. XVI, e successivamente assunte da H. LECLERCQ, s.v. *Garrucci (Raphael)*, in *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, VI.1, Paris 1924, coll. 651-664. Fatta eccezione per interventi sporadici [tra cui cfr. almeno G. BOCCADAMO, *La figura di Raffaele Garrucci: col sussidio di epistolari e documenti inediti*, in «La Civiltà Cattolica», LXXXIX.3 (1938), pp. 520-531; R. FAUSTI, s.v. *Garrucci, Raffaele*, in *Enciclopedia Cattolica* V, Roma 1950, coll. 1947-1950] più di recente l'attività di Garrucci è stata riletta in particolare da Claudio Ferone, che ha avviato una ricostruzione della carriera dello studioso con il supporto di materiale documentario inedito: cfr. in particolare C. FERONE, *Per lo studio della figura e dell'opera di Raffaele Garrucci (1812-1885)*, in «Miscellanea Greca e Romana» XIII (1988), pp. 17-50, in part. pp. 20-21, n. 15 per gli interventi critici precedenti e pp. 33-50 per la bibliografia completa dello studioso; ID., *Raffaele Garrucci nella corrispondenza di Th. Mommsen, F. Ritschl, E. Gerhard*, in «Rendiconti dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli» 61 (1989-1990), pp. 33-57; ID., s.v. *Garrucci, Raffaele*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 52, Roma 1999; ID., *Un decennio di studi. Bilancio critico. Chi era Raffaele Garrucci?*, in «Societas» 47 (1999), pp. 34-38; ID., *L'Epistolario di Raffaele Garrucci: rapporto finale*, in «Societas» 51

monumentale *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*⁶⁵ (sei volumi tra il 1873 e il 1881 fig. I.20) si impone infatti all'attenzione sia per l'inusuale rilievo che assunsero al suo interno i prodotti delle arti di Bisanzio, sia per l'impostazione in un certo senso eccentrica rispetto alle consuetudini dell'editoria scientifica ottocentesca: caratteristica, quest'ultima, che fu molto probabilmente la ragione principale della fortuna e della diffusione internazionale dell'opera. I sei tomi della *Storia dell'Arte* erano il frutto di una travagliata, pluridecennale gestazione, portata avanti da uno studioso il cui prudente avvicinamento alla 'scuola romana'⁶⁶ – certo accelerato dalla sua espulsione dal Regno delle Due Sicilie nel 1853 per sospetta propaganda liberale – si era compiuto solo in seguito a un percorso di ricerca già condotto in autonomia all'interno dei circoli intellettuali campani. Fin dalla seconda metà degli anni '50, ai tempi della compilazione del suo catalogo dei vetri ornati di provenienza catacombale (1858)⁶⁷, Garrucci aveva manifestato l'idea di redigere un corpus di oggetti più vasto e ambizioso: *'Perocchè io considerava, che come noi ci mettevamo ad andare per vetri cimiteriali, avremmo potuto trar doppio profitto, preparando ancora altri volumi, che si componessero di pitture e sculture cristiane. Onde in breve il particolar soggetto si trasformò in un altro tutto nuovo di universale raccolta di quanti monumenti cristiani e in Roma e nel mondo cristiano si fossero mai pubblicati, o si trovassero degni di pubblicarsi'*.⁶⁸

Il risultato dell'impresa, la *Storia dell'arte cristiana*, appariva fin dal titolo come il prodotto di una contaminazione tra due differenti approcci alla materia. Da un lato, naturalmente, vi era l'esempio imprescindibile di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt

(2003), pp. 137-143; ID., L. GARCÍA Y GARCÍA, *Questioni pompeiane ed altri scritti di Raffaele Garrucci*, Roma 2008, in part. pp. 11-22, 191 n. 2; ID., I.M. IASIELLO, *Garrucci a Benevento: temi e modi di uno scontro intellettuale alle origini della riscoperta archeologica di Benevento*, Roma 2008. Da ultimo, cfr. la voce riassuntiva di S. HEID, s.v. *Raffaele Garrucci S.J.*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 550-552.

⁶⁵ Cfr. R. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, I-VI, Prato 1873-1881.

⁶⁶ Anche nel corso degli anni romani, Garrucci sembrerebbe aver svolto la propria attività rimanendo in qualche modo ai margini dei nuovi circuiti 'ufficiali' dell'archeologia cristiana. Di là dai giudizi non favorevoli di Mommsen, al relativo isolamento dello studioso napoletano pare aver contribuito il difficile rapporto con de Rossi: cfr. in proposito RECIO VEGANZONES, *G.B. de Rossi: iconografo ed iconologo...*, pp. 250-252.

⁶⁷ Cfr. R. Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani primitivi di Roma*, Roma 1858, seconda edizione 1864.

⁶⁸ Cfr. *ibidem*, pp. XX-XXI.

(1730-1814) e della sua *Histoire de l'Art par les monumens*⁶⁹ (fig. 1.21), dalla quale Garrucci ereditò soprattutto la preponderanza dell'apparato illustrativo, nonché l'intenzione di fornire una lettura dei fenomeni artistici intesi nel loro svolgimento cronologico, conservando allo stesso tempo una rigorosa suddivisione a compartimenti fondata sulle arti maggiori. D'altro canto, però, l'opera affrontava tale lettura secondo un taglio pienamente rispettoso delle griglie critiche messe a punto dall'archeologia cristiana di impostazione 'derossiana': il quadro cronologico di riferimento muoveva dalle prime testimonianze catacombali fino alla metà circa del secolo IX⁷⁰; l'area d'interesse era limitata alla sola produzione figurata, dichiaratamente di soggetto cristiano; inoltre, in aggiunta alla ripartizione entro due macrocategorie principali (*Pittura* e *Scultura*), le opere erano ulteriormente suddivise nelle sottoclassi denominate 'cimiteriale' e 'non cimiteriale'.

Sulla base questi principi generali era stato composto il volume I della *Storia dell'arte cristiana*, pubblicato solo nel 1881, ma pensato per essere anteposto a tutti gli altri. Esso constava di due parti separate, intitolate rispettivamente *Teorica* e *Annali*⁷¹, e si presentava come un trattato generale sull'arte cristiana primitiva, della quale si indagavano mezzi, finalità e linguaggi caratteristici, ma soprattutto temi e soggetti, ordinati dapprima secondo un sistema di catalogazione per 'tipi' di stampo quasi linneano (*Teorica*), e poi secondo una successione cronologica che ne registrava

⁶⁹ Cfr. J.-B. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, I-VI*, Paris 1811-1823, rist. Torino 2005, trad. italiana *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, Prato 1826-1829. La formula enciclopedica coniata da Séroux d'Agincourt fu il principale riferimento di Garrucci, che si riferì a lui anche per la selezione iniziale dei materiali, tuttavia ampliata e aggiornata sulla base delle scoperte e degli studi recenti. Su Séroux d'Agincourt e l'*Histoire de l'art par les monumens* la bibliografia è comprensibilmente molto ampia. Mi limito a rimandare in breve dapprima alle osservazioni generali di É. POMMIER, *La nascita della storia dell'arte da Winckelmann a Séroux d'Agincourt*, in Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento, a cura di C. Furlan, M. Grattoni d'Arcano, Udine 2001, pp. 275-288, poi, in tempi più vicini, I. MIARELLI MARIANI, *Séroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumens: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005; EAD., *Les "Monuments parlants": Séroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Torino 2005 (volume VII della riedizione dell'*Histoire de l'art*); D. MONDINI, *Mittelalter im Bild: Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005. Numerosi contributi del recente *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin-Louis Millin 1759-1818 entre France et Italie*, Atti del Convegno (Parigi-Roma, 27-28 novembre, 12-13 dicembre 2008), a cura di A.M. D'Achille, A. Iacobini, M. Preti-Hammard, M. Righetti, G. Toscano, Roma 2011 affrontano anche Séroux da nuovi punti di vista.

⁷⁰ Vanno tenute conto sia la datazione molto alta proposta da Garrucci per opere in realtà assegnabili al X secolo e oltre, sia la scelta intenzionale di proporre manufatti tardi come esempi della persistenza di formule iconografiche più antiche.

⁷¹ Cfr. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana...*, I, Prato 1881, rispettivamente pp. 1-402 e 403-600.

l'apparizione e ne analizzava la diffusione (*Annali*). Presupposto fondamentale del discorso era la ricerca condotta su un'ampia raccolta di fonti testuali, che spaziavano dalla patristica all'agiografia, fino alla cronachistica e all'odeporica medievali, oltre che alla letteratura antiquaria di età rinascimentale e barocca. Tuttavia, rispetto alla già sperimentata tradizione dei repertori eruditi di antichità cristiane - quali potevano essere, tralasciando più vetusti esempi⁷², il *Dictionnaire* di Martigny, oppure il monumentale *La Messe* di Charles Rohault de Fleury (1802-1875)⁷³ - il trattato di Garrucci si caratterizzava per un dettato più agile, e un'attenzione più specificatamente incentrata sull'opera d'arte in sé. Essa veniva valutata sulla base della sua concretezza di oggetto storico prima ancora che della sua funzione culturale o liturgica: *'Tutto il mio pensiero allora si è rivolto ai monumenti, cercando aiuto e schiarimento da loro; né qui stimo altro dover fare che semplicemente esporre ciò che la tradizione meno fallace e i monumenti più autentici in quest'ardua materia offrono di meno incerto e di più ragionevole alla nostra considerazione'*.⁷⁴

Prescindendo dagli apparati testuali, non v'è dubbio che a favorire immensamente la circolazione della *Storia dell'arte cristiana* fu il suo imponente repertorio illustrativo (fig. I.22): cinquecento tavole di incisioni su rame, sulle quali, come sulla vetrina di un entomologo, si allineavano più di 2000 opere diverse tra pitture parietali, mosaici, icone, codici miniati, sarcofagi e bassorilievi, stucchi, monete, gemme, avori e legni intagliati, suppellettili in metallo, vetro, ceramica, e così via. L'adozione della calcografia seguiva una consuetudine ormai comune nell'editoria archeologica e artistica, e la scelta di un sistema di rappresentazione a semplici contorni, talora con limitato chiaroscuro, rispondeva a un *modus operandi* già ampiamente sperimentato nel campo delle arti paleocristiane e medievali dallo stesso Seroux d'Agincourt.⁷⁵

⁷² Per esempio G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro ai nostri giorni...*, 1-103, Venezia 1840-1861; I. MOZZONI, *Tavole cronologiche critiche della storia della chiesa universale: compilate ed illustrate con argomenti d'archeologia e di geografia*, I-XII, Venezia-Roma 1856-1867.

⁷³ Cfr. MARTIGNY, *Dictionnaire...*; CH. ROHAULT DE FLEURY, *La Messe, études archéologiques sur ses monuments*, I-VIII, Paris 1883-98. Gli studi sull'attività di Charles Rohault de Fleury come specialista di antichità cristiane sono ancora scarsi. Oltre a FERRETTO, *Note storico-bibliografiche...*, pp. 368-369, cfr. per ora S. HEID, s.v. *Charles Rohault de Fleury*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, p. 1086

⁷⁴ Cfr. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana...*, I, p. 85.

⁷⁵ Su questo tema rimando in particolare a E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte Italiana*, I.2. *Materiali e Problemi: l'artista e il pubblico*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 417-484, in part. pp. 438-440, n. 13, e più di recente F. CRIVELLO, *Il Medioevo riprodotto: incisioni e litografie negli studi storici e antiquari*, in *Arti e storia nel Medioevo...*, IV, pp. 625-635. Nello specifico, E. CALIBI, *A proposito di alcuni disegni per la Storia*

L'autore aveva tratto le proprie illustrazioni da fonti molto varie: stampe più antiche, disegni e schizzi di viaggiatori, acquerelli, calchi e *frottage*, cromolitografie e persino fotografie. Se si considerano queste due ultime tecniche, di recente sperimentazione, le incisioni della *Storia dell'arte* potevano effettivamente apparire come il frutto di una scelta antiquata, una sorta di passo indietro rispetto alle notevoli possibilità offerte per esempio dalla cromolitografia, già sfruttata fin dal decennio precedente in un capolavoro dell'enciclopedismo ottocentesco come l'*Histoire des arts industriels* di Jules Labarte (1864-1866, fig. I.23).⁷⁶ La preferenza di Garrucci non era però giustificata solo da ragioni economiche, ma anche da precisi intenti di oggettività e fedeltà all'originale; una fedeltà tarata su quei sofisticati principi di 'visione critica' messi a punto dalla comunità scientifica internazionale d'impostazione positivista, che in alcuni ambiti specifici sembrava ancora essere pienamente soddisfatta dalle tradizionali stampe di traduzione: '[...] *le fotografie dei bassirilievi, a motivo dell'ombra che gettano, occultano per metà o del tutto gli oggetti siffattamente che il monumento non può studiarsi come si vorrebbe; ed è questo il grave difetto anche delle incisioni eliografiche. [...] le Tavole così fatte riproducono coll'antica scultura eziandio tutti i moderni restauri; il che è veramente dannoso a chi non ha il vantaggio di avere studiato il marmo originale*'.⁷⁷ E ancora: '[...] *ho posto tutto il mio pensiero per assicurare che i disegni e le tavole veramente corrispondessero agli originali da me perciò particolarmente riveduti e studiati nei tanti miei viaggi. Non credo però che si possa fare*

dell'Arte di Séroux d'Agincourt, in «Paragone» 431-433 (1986), pp. 121-126; I. MIARELLI MARIANI, *Séroux d'Agincourt e Cicognara: la storia dell'arte per immagini*, in *Enciclopedismo e storiografia artistica tra Sette e ottocento*, Atti della Giornata di Studi (Lecce, 26 maggio 2006), a cura di D. Caracciolo, F. Conte, A.M. Monaco, Galatina 2008, pp. 129-150; EAD., *Le illustrazioni per l'"Histoire de l'Art par les monumens" di Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt*, in *Antonio Canova: la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, Atti della III Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, 25-28 settembre 2001), I. Venezia e Roma, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa 2005, pp. 115-120; D. MONDINI, *Apprendre à "voir" l'histoire de l'art: le discours visuel des planches de l'"Histoire de l'art par les monumens" de Séroux d'Agincourt*, in *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, a cura di R. Recht, Ph. Sénéchal, C. Barbillon, F.-R. Martin, Paris 2008, pp. 153-166, 510-513.

⁷⁶ Cfr. J. LABARTE, *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, I-VI, Paris 1864-1866, seconda ediz. I-III, 1872-1875. Jules Labarte (1797-1880), di formazione avvocato, fu studioso autodidatta la cui opera di catalogazione enciclopedica sulle arti cosiddette minori si pone alla base della storiografia artistica di impianto positivista. Cfr. la recente nota biografica di M. TOMASI, s.v. *Labarte, Jules*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art...*: <http://www.inha.fr/spip.php?article2382>; sul tema dell'illustrazione d'arte in Labarte, cfr. soprattutto S. AUBENAS, *La naissance de l'illustration photographique dans le livre d'art: Jules Labarte et l'Histoire des arts industriels (1847-1875)*, in «Bibliothèque de l'École des Chartes» 158 (2000), pp. 169-196; M. TOMASI, *De la collection à l'histoire: sur la genèse et la structure de l'Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance' de Jules Labarte*, in *Histoire de l'histoire de l'art...*, pp. 255-266, 518-519.

⁷⁷ Cfr. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana...*, V, Prato 1879, pp. 1-2.

un giusto lamento se manca nelle tavole l'avvenenza e il lusso dei colori, quando si voglia considerare l'ammontar delle spese per coloro che studiano: d'altra parte siam forse noi i primi o i soli che in opere di scienza [...] adoperiamo semplici stampe supplendo poi colla descrizione ai colori? Certo che no, e basta per convincersene prendere in mano le grandi pubblicazioni di monumenti figurati delle principali accademie e le grandi opere di storia dell'arte, nelle quali non si cerca di appagar l'occhio ma di propagare la scienza'.⁷⁸

Le incisioni a semplici contorni tendevano ovviamente a valorizzare in misura molto maggiore le opere già caratterizzate da un andamento in prevalenza grafico (figg. I.24-25), mentre tutte le altre venivano di fatto sottoposte a un processo di decantazione tale da comportare la perdita di numerose informazioni di ordine stilistico: l'immagine originaria si riduceva così a poco più dell'insieme dei suoi valori iconografici (figg. I.26-27). In prospettiva, comunque, la ricerca di essenzialità si rivelò una scelta vincente: i costi di riproduzione relativamente economici garantirono alle incisioni di Garrucci una notevole fortuna editoriale per più di qualche lustro, e ne incoraggiarono la moltiplicazione all'interno di testi scientifici e divulgativi fin oltre il primo decennio del secolo successivo, quando il dibattito generale sulla corretta riproduzione dell'opera d'arte si era ormai spostato su piani completamente differenti (§§ VI.2, VI.3). La presenza dell'arte bizantina nei volumi di Garrucci va certo misurata nell'ottica del 'romanocentrismo' comune ai maggiori esponenti dell'archeologia cristiana del tempo: le opere selezionate erano infatti quasi tutte riferibili a un arco cronologico limitato ai secoli altomedievali, e, salvo rare eccezioni, si restringevano geograficamente all'interno dei soli confini italiani. Assente nel volume uscito per primo nel 1873 (II - *Pitture cimiteriali*)⁷⁹, l'arte di Bisanzio entrava in scena a partire dal successivo (III - *Pitture non cimiteriali*), che vedeva un netto predominio 'orientale' soprattutto nel settore dell'illustrazione libraria.⁸⁰ Vi si trovavano infatti esposte quasi integralmente sia la Genesi di Vienna che la Genesi Cotton, insieme a codici di origine siriana conservati presso la Biblioteca Laurenziana, quali i noti Vangeli di Rabbula e il più

⁷⁸ Cfr. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana...*, IV, Prato 1877, p. 2.

⁷⁹ Cfr. Garrucci, *Storia dell'Arte Cristiana...*, II, Prato 1873. Il volume sulle pitture cimiteriali era tra gli altri quello che maggiormente dipendeva – per scelta dei materiali e impostazione critica – dalla tradizione di studi che andava da Bosio alla *Roma Sotterranea* di de Rossi.

⁸⁰ Cfr. Garrucci, *Storia dell'Arte Cristiana...*, III, Prato 1876.

insolito Laur. Plut. I.40.⁸¹ Non si erano poi erano trascurati due capisaldi della miniatura d'età macedone, entrambi provenienti dalla Biblioteca Vaticana: la *Topographia Christiana* di Cosma Indicopleuste e il Rotulo di Giosué, datati rispettivamente al VI e al IX secolo.⁸² Proprio in relazione al Rotulo, Garrucci dichiarava di averlo incluso nel volume prescindendo dalla sua fascia cronologica di riferimento, in quanto *'tali pitture ritraevansi talvolta da codici anteriori, e perciò v'è sempre ragione di credere che non siano di quell'epoca, alla quale si attribuiscono i manoscritti, ma che siansi copiate da originali esistenti in codici più antichi'*.⁸³

Il tomo IV, dedicato al mosaico (1877), contemplava naturalmente un cospicuo numero di monumenti ravennati, sia esistenti *in loco*⁸⁴, sia frammentari o perduti, ma documentati da disegni o descrizioni.⁸⁵ Nel contempo, la storia del mosaico romano appariva molto ben rappresentata, con una selezione che andava dal Mausoleo di Costanza all'abside di S. Marco, passando per gli esempi 'orientali' di S. Teodoro al Palatino, S. Lorenzo fuori le mura, S. Agnese, S. Stefano Rotondo (cappella dei SS. Primo e Feliciano) S. Pietro in Vincoli (frammento con S. Sebastiano) e l'Oratorio di Giovanni VII.⁸⁶ Venivano inoltre prese in considerazione due notevoli testimonianze extraitaliane risalenti all'età giustiniana: la basilica eufrasiana di Parenzo (la cui decorazione era datata al *'secolo settimo verso l'ottavo'*)⁸⁷ e il catino absidale di S. Caterina sul Sinai, del quale si riproduceva lo schematico disegno già pubblicato da De Laborde nel 1830 (figg. I.28-29).⁸⁸ Il volume successivo (1879), dedicato ai sarcofagi, annoverava soprattutto opere romane e ravennati, insieme a due soli esempi

⁸¹ Cfr. *ibidem*, rispettivamente pp. 29-43, tavv. CXII-CXXIII; pp. 44-48, tavv. CXXIV-CXXV; pp. 52-63, tavv. CXXVIII-CXL; p. 91, tav. CLVI.

⁸² Cfr. *ibidem*, rispettivamente pp. 70-83, tavv. CXLII-CLIII; pp. 97-103, tavv. CLVII-CLIVII.

⁸³ Cfr. *ibidem*, pp. 97-98.

⁸⁴ Cfr. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana...*, IV, rispettivamente pp. 30-33, tavv. CCXXII-CCXXV (Cappella Arcivescovile); pp. 34-37, tavv. CCXXVI-CCXXVIII (Battistero degli Ortodossi); pp. 39-40, tavv. CCXXIX-CCXXXIII (Sacello di Galla Placidia); p. 50, tavv. CCXLI (Battistero degli Ariani); pp. 51-59, tavv. CCXLII-CCLI (S. Apollinare Nuovo); pp. 67-72, tavv. CCLVIII-CCLXIV (San Vitale); pp. 73-76, tavv. CCLXV-CCLXVII (S. Apollinare in Classe).

⁸⁵ Per esempio i mosaici di S. Agata Maggiore e di San Michele in Africisco: cfr. *ibidem*, rispettivamente p. 63, tav. CCLIV; p. 76, tav. CCLXVII.

⁸⁶ Cfr. *ibidem*, rispettivamente pp. 6-11, tavv. CCIV-CCVII; pp. 120-121, tavv. CCXCIV; p. 59, tav. CCLII; pp. 83-85, tav. CCLXXI; pp. 87-89, tav. CCLXXIV; p. 89, tav. CCLXXIV; p. 92, tav. CCLXXV; pp. 97-103, tavv. CCLXXIX-CCLXXXII.

⁸⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 92-94, tavv. CCLXXVI.

⁸⁸ Cfr. *ibidem*, p. 78, tav. CCLXVIII; la tavola era tratta - senza modifiche sostanziali - da L. DE LABORDE, *Voyage de l'Arabie Pétrée*, Paris 1830, tav. non numerata.

provenienti da Costantinopoli⁸⁹, mentre non erano registrati pezzi dalla Grecia o dall'Asia Minore. Il VI tomo, dedicato alle *'Sculture non cimiteriali'* (1880), presentava invece un repertorio più multiforme e, per quanto riguarda l'arte bizantina o la produzione da essa influenzata, certamente più ricco. Vi erano annoverate opere in pietra, marmo e stucco tratte da monumenti di Ravenna, come i capitelli e i sottarchi di S. Vitale, l'ambone del vescovo Agnello e quello dei SS. Giovanni e Paolo⁹⁰; importanti esempi di oreficeria, come la croce di Giustino II, la croce cosiddetta di Agnello o la patena Stroganoff (il *'disco di Siberia'*)⁹¹, ma anche *enkolpia*, piccoli reliquiari e ampolle fittili. Gran parte delle tavole era comunque riservata al gruppo delle opere in avorio, introdotte nel volume come preziose *variationes* in scala minore della scultura: tra i pezzi contemplati, figuravano la grande Cattedra di Massimiano (fig. I.30), diverse valve di dittici, l'avorio Barberini (di cui si selezionava il solo pannello superiore con busto di Cristo), il cosiddetto Dittico di Murano, nonché le due placchette con storie della Genesi (Cacciata dei progenitori e Uccisione di Abele) oggi presso i Musei Oliveriani di Pesaro, considerate da Garrucci come opere di V-VI secolo (fig. I.31).⁹²

La trattazione seguiva nella maggioranza dei casi una rigorosa politica di 'sospensione del giudizio': si privilegiava la descrizione sistematica dei dati iconografici dell'immagine, accompagnata spesso da un accurato *pedigree* di fonti – emendate quando necessario – ma non si mostrava quasi mai interesse per considerazioni di ordine stilistico.⁹³ Gli aggettivi 'bizantino' o 'orientale' comparivano raramente per definire l'origine di un'opera, o per distinguere la presenza di specifici indirizzi formali. In merito all'Oratorio di Giovanni VII, per esempio, ci si limitava a considerazioni sulla storia del costume, del genere di quelle viste nei *Musaici* di de Rossi: '[...] era calabrese di Rossano, paese allora soggetto all'Impero Bizantino, e però dominato dal gusto orientale di cui si vede far pompa nelle trecce di perle che dal capo della Vergine

⁸⁹ Si trattava dei coperchi delle casse in porfido oggi nel cortile del Museo Archeologico di Istanbul. Cfr. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana...*, V, p. 81, tav. CCCLIV: cfr. anche G.B. DE ROSSI, *De' sepolcri testè scoperti nella basilica Ambrosiana in Milano*, in «Buletino di archeologia cristiana» II (1864), pp. 17-21.

⁹⁰ Cfr. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana...*, VI, Prato 1880, rispettivamente pp. 6-8, tavv. CDVIII-CDIX; p. 10, tav. CDX.

⁹¹ Cfr. *ibidem*, rispettivamente p. 38, tav. CDXXX; pp. 38-39, tav. CDXXXI; p. 80, tav. CDLX.

⁹² Cfr. *ibidem*, rispettivamente pp. 17-19, tavv. CDXIV-CDXV; p. 84, tav. CDLVII; p. 72, tav. CDXLVIII; p. 72, tav. CDXLIX; p. 83, tav. CDLVI; pp. 70-71, tav. CDXLVII.

⁹³ Cfr. M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003, pp. 59-60.

scendono sulle spalle, e nel ricco monile che le cinge lo sboccato della tunica'.⁹⁴ A proposito della placca eburnea di Pesaro con la cacciata dei progenitori, si parlava sinteticamente di *'stile [...] bello: ma i due ignudi sembrano troppo carnosi: naturale ed assai espressiva è l'attitudine di Eva; Adamo ha i capelli lunghi ed è barbato. Così usa l'oriente, e questo avorio ritrae da quell'arte*'.⁹⁵ L'approccio filologico ai problemi dell'arte figurativa condizionava profondamente anche il modo di risolvere i problemi di cronologia; la datazione al VII secolo dei mosaici di Parenzo, per esempio, veniva avanzata a partire dall'esegesi delle fonti scritte, e solo marginalmente in base ai valori stilistici.⁹⁶ Per altri manufatti, tuttavia, Garrucci aveva maturato intuizioni molto lungimiranti, proprio grazie alla sua cura nella 'registrazione' dei dettagli più minuti dell'immagine. Nel caso della Genesi di Vienna, per esempio, per primo lo studioso era riuscito a notare la profonda disomogeneità esistente tra testo e illustrazioni, e aveva riconosciuto come il manoscritto fosse opera di più mani diverse. Osservando con attenzione le peculiarità iconografiche delle miniature, Garrucci aveva anche contemplato la possibilità di un'origine asiatica del manoscritto: *'Possiamo quindi vantare maggior copia di monumenti cristiani nell'Asia, dove tutto oggidì è perduto, che non se ne abbiano dalla Grecia e dall'Impero d'Oriente, che ne fu un dì sì ricco*'.⁹⁷

Per quanto ancora circoscrivibili all'interno dei confini delle discipline archeologiche, i tomi di Garrucci seppero garantire anche agli studiosi di storia dell'arte bizantina una quantità davvero imponente di dati figurativi, molti dei quali poco noti o del tutto inediti: vale almeno la pena ricordare il caso dei frammenti della Genesi Cotton, per i quali il gesuita napoletano era riuscito a rinvenire presso la Bibliothèque nationale de France (Paris. Fr. 9530) gli acquerelli fatti eseguire da Nicholas-Claude Fabri de Peiresc tra 1618 e 1622, ancora oggi fondamentali per la ricostruzione dello sfortunato codice (figg. I.32-33).⁹⁸ Nonostante i limiti strutturali della *Storia dell'Arte Cristiana*, l'autore

⁹⁴ Cfr. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana...*, IV, p. 98.

⁹⁵ Cfr. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana...*, VI, p. 70.

⁹⁶ Cfr. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana...*, IV, pp. 92-93.

⁹⁷ *'Il più notevole guadagno che siasi potuto fare nella Storia dell'Arte Cristiana colla retta pubblicazione di questo codice non è già quello di aver pitture che ci rappresentano lo stato dell'Arte ai tempi di Giustiniano, o non molto prima di quell'epoca, ma sibbene di avercene con evidente ragione additata l'asiatica origine. Così noi potremo supplire alla intera rovina di quest'arte nell'Asia. [...] Egli è d'uopo che io mi scusi coi miei lettori, se di queste pitture non ho notato i colori, come fo generalmente delle altre: i tentativi da me fatti a fin di avere chi in Vienna mi rendesse questo servizio essendo andati a vuoto, io non ho potuto aggravarmi anche di questa spesa.'* Cfr. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana...*, III, p. 43.

⁹⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 44-45; alcune delle copie ad acquerello fatte eseguire da Peiresc furono pubblicate un quindicennio dopo da H. OMONT, *Fragments du manuscrit de la Genèse de R. Cotton conservés parmi les*

era stato dunque capace di tener fede al proposito da lui orgogliosamente dichiarato in una delle sue prefazioni: *‘preparare una base solida e sicura per mezzo dei trattati, nei quali si svolgono i principii dell’arte, e della copiosa intera serie di monumenti, dai quali ho raccolto i precetti e gli esempi’*.⁹⁹

L.3 – Nuove forze in campo: la ‘scuola romana’ negli anni ’90

La continuità dei lavori della *Società dei Cultori della Cristiana Archeologia* nel corso dell’ultimo trentennio dell’Ottocento consente oggi di seguire da vicino l’ingresso graduale di una nuova generazione di studiosi, che tra gli anni ’80 e gli anni ’90 si affiancò a quella dei fondatori della disciplina. Alla morte di de Rossi nel 1894, i suoi allievi più fedeli, Mariano Armellini (1852-1896), Orazio Marucchi (1852-1931) ed Enrico Stevenson (1854-1898)¹⁰⁰, ne accettarono l’eredità scientifica, occupandosi della gestione delle attività di scavo del maestro, nonché della prosecuzione del suo periodico, ribattezzato *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* e interamente ripensato per accogliere il contributo di specialisti italiani e stranieri.¹⁰¹ L’avvio di una

papiers de Peiresc à la Bibliothèque Nationale, in «Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France» 53 (1894), pp. 163-172, in part. p. 169, n. 1 per il riferimento a Garrucci. Sulle vicende relative alla Genesi Cotton, rimando a M.V. MARINI CLARELLI, s.v. *Cotton*, *Genesi di*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, V, Roma 1994, pp. 441-443.

⁹⁹ Cfr. GARRUCCI, *Storia dell’Arte Cristiana...*, IV, p. 2.

¹⁰⁰ Su Mariano Armellini, archeologo e divulgatore, cfr. soprattutto FERRETTO, *Note storico-bibliografiche...*, pp. 349-352; P. TESTINI, s.v. *Armellini, Mariano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma 1962; T. ROVIDOTTI, s.v. *Mariano Armellini*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 92-94. Su Orazio Marucchi, archeologo, docente universitario nonché direttore del Museo Egizio Vaticano e del Museo Lateranense, per il quale rimando brevemente a: *Albo delle pubblicazioni del comm. prof. Orazio Marucchi*, Roma 1913, in part. pp. 24-37 per i contributi nel campo delle antichità cristiane; H. LECLERCQ, s.v. *Marucchi (Horace)*, in *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, X.2, Paris 1932, coll. 2619-2638; FERRETTO, *Note storico-bibliografiche...*, pp. 354-357; M. MUNZI, s.v. *Marucchi, Orazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71 (2008); A.M. RAMIERI, s.v. *Orazio Marucchi*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 881-885. Su Enrico Stevenson, il più solido tra gli allievi diretti di de Rossi, rimando a A.M. BUSIA, *Bibliografia di Enrico Stevenson*, in *In memoria di Enrico Stevenson nel I centenario della morte (1898 - 1998)*, a cura di P. Saint-Roch, Città del Vaticano 1998 [= «Rivista di archeologia cristiana» 74.1 (1998)], pp. 15-23; P. SAINT-ROCH, *Henri Stevenson (junior) et Giovanni Battista de Rossi*, *ibidem*, pp. 311-321; A.M. RAMIERI, *Enrico Stevenson: cenni biografici ed inediti documenti d’archivio della Commissione Archeologica Comunale*, *ibidem*, pp. 329-351; EAD., *Enrico Stevenson*, in *Colli albani. Protagonisti e luoghi della ricerca archeologica nell’Ottocento*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 12 gennaio-13 febbraio 2012), a cura di M. Valenti, Roma 2012, pp. 99-102; S. HEID, s.v. *Henry/Enrico Stevenson jun.*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1192-1193.

¹⁰¹ *‘Siffatta opera dovette chiudersi con la sua morte [= di Giovanni Battista de Rossi], e sarebbe stato quasi un ardire il volerla continuare colla sostituzione di altri nomi a quello del venerato suo fondatore. Ma la*

più intensa collaborazione dall'estero era stato incoraggiato, proprio nell'anno della scomparsa di de Rossi, dallo svolgimento del I Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana a Spalato e Salona: un evento nel quale la 'scuola romana', nonostante l'assenza del suo capostipite, aveva giocato un ruolo di naturale protagonista.¹⁰²

In ambito europeo, nel frattempo, le ricerche sull'arte bizantina stavano subendo una consistente accelerazione con l'emergere di nuove generazioni di studiosi, la cui attività era costantemente registrata dai bollettini bibliografici della neonata *Byzantinische Zeitschrift* di Karl Krumbacher a Monaco (1892) e - in misura minore - da quelli della *Vizantijskij Vremennik* dell'Accademia Imperiale delle Scienze a San Pietroburgo (1894).¹⁰³ Un riflesso di questi nuovi stimoli internazionali si proiettò anche su Roma, seppure filtrato dalle specificità disciplinari e ideologiche dell'archeologia cristiana locale. Sui primi fascicoli del *Nuovo Bullettino* trovarono spazio le osservazioni di Marucchi sul duomo di Parenzo ('prettamente bizantino e simile agli edifizii di Ravenna del sesto secolo')¹⁰⁴, il resoconto di Grisar sulla Mostra d'arte sacra di Orvieto del 1896¹⁰⁵, o ancora gli interventi di Stevenson e Marucchi sul pavimento musivo nella chiesa di S. Giorgio a Madaba in Giordania, una delle più

*suddetta supremazia di Roma, confermata dalla prosperosa esistenza di quel Bullettino [...] esigeva che non venisse meno alla città eterna la gloria di tener attivo questo focolare della scienza delle cristiane attività. [...] E siccome uno degli scopi principali dei continuatori del Bullettino è stato di rendere questo periodico il centro degli studi della cristiana archeologia, perciò sarà ammessa in modo assai largo la collaborazione dei dotti sì nostrani che esteri, mantenendo pur sempre ferme le tradizioni del primo fondatore'. Cfr. M.S. DE ROSSI, M. ARMELLINI, O. MARUCCHI, E. STEVENSON, Prefazione, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» I (1895), pp. 5-7. Tra i firmatari e sul frontespizio vi compariva anche il nome di Michele Stefano de Rossi, geologo e archeologo, fratello e collaboratore di Giovanni Battista, per il quale cfr. P. CORSI, s.v. De Rossi, Michele Stefano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Roma 1991; F. SALVATORI, s.v. Michele Stefano de Rossi, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 405-406.*

¹⁰² Sul I Congresso di Archeologia Cristiana, cfr. *infra*, § IV.1

¹⁰³ Il nome di Karl Krumbacher, filologo e storico della letteratura annoverato tra i padri degli studi bizantinistici in Germania e in Europa, viene comprensibilmente evocato in qualsiasi rassegna dedicata alla storia della disciplina. Più nello specifico, cfr. soprattutto B.G. Teubner, *Karl Krumbacher* (necrologio), in «Byzantinische Zeitschrift» XIX (1910), pp. III-VI; H.-G. Beck, *Die byzantinischen Studien in Deutschland vor Karl Krumbacher*, in *Chalikes. Festgabe für die Teilnehmer am XI. Internationalen Byzantinistenkongreß (München 15-20 settembre 1958)*, a cura di H.-G. Beck, Freising 1958, pp. 67-119; F. Dölger, *Karl Krumbacher*, *ibidem*, pp. 121-135. J. Aufhauser, *Karl Krumbacher. Erinnerungen*, *ibidem*, pp. 161-187; W. Hörandner, s.v. *Karl Krumbacher*, in *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, 4, Herzberg 1992, pp. 711-712. Il riferimento più rilevante è oggi il volumetto *Karl Krumbacher. Leben und Werk*, a cura di P. Schreiner, E. Vogt, München 2011, che ripropone i temi di una recente commemorazione con esposizione fotografica organizzata a Monaco nel dicembre 2009, dal titolo *Karl Krumbacher und die Begründung der Byzantinistik als wissenschaftliche Disziplin*: <http://www.propylaeum.de/byzantinistik/themenportale/karl-krumbacher/ausstellung.html>

¹⁰⁴ Cfr. O. MARUCCHI, *Le recenti scoperte nel Duomo di Parenzo [prima parte]*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» II (1896), pp. 14-26, in part. p. 15.

¹⁰⁵ Cfr. H. GRISAR, *Note archeologiche sulla mostra di arte sacra antica a Orvieto*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» III (1897), pp. 5-44. In merito all'esposizione di Orvieto, cfr. *infra*, § IV.2.

rilevanti scoperte dell'archeologia postclassica nel Mediterraneo orientale (figg. I.34-35).¹⁰⁶ La *Società dei Cultori* - ribattezzata ufficialmente *Società per le Conferenze di Archeologia Cristiana* nel novembre 1899¹⁰⁷ - contemplava la presenza di nuovi specialisti quali Georg Stuhlfauth (1870-1942)¹⁰⁸, e offriva spazio per la presentazione ufficiale di importanti pubblicazioni dedicate alla produzione artistica bizantina, come il lussuoso catalogo degli smalti *cloisonnés* della collezione Zwenigdoroskoï (fig. I.36) redatto da Kondakov.¹⁰⁹ Persino un'istituzione di radicata tradizione antichistica come la Pontificia Accademia Romana di Archeologia – operante fin dal 1810¹¹⁰ - cominciò ad accogliere all'interno delle sue periodiche *Dissertazioni* qualche contributo aperto a tematiche nuove: la trattazione di Pietro Crostarosa (1836-1902) dedicata all'origine della basilica longitudinale cristiana affrontava ancora l'argomento da un punto di vista

¹⁰⁶ Cfr. E. STEVENSON, *Di un insigne pavimento in mosaico esprime la geografia dei luoghi santi scoperto in una basilica cristiana in Madaba nella Palestina*, *ibidem*, pp. 45-102.

Sulla storia degli studi della pavimentazione di Madaba, cfr. la ricostruzione di Y. Meimaris, *The Discovery of the Madaba Mosaic Map: Mythology and Reality*, in *The Madaba map centenary 1897-1997. Travelling through the Byzantine Umayyad period*, Atti del Congresso Internazionale (Amman, 7-9 aprile 1997), a cura di M. Piccirillo, E. Alliata, Jerusalem 1999, pp. 25-36.

¹⁰⁷ Cfr. s.a. [O. Marucchi?], *Società per le Conferenze di Archeologia Cristiana*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» V (1899) p. 289. Cfr. anche O. MARUCCHI, *La pianta di Gerusalemme nel mosaico di Madaba*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» IV (1898), pp. 43-50.

¹⁰⁸ Georg Stuhlfauth, che aveva già pubblicato il suo *Die altchristliche Elfenbeinwerke*, Freiburg-Leipzig 1896, è testimoniato come partecipante nella seduta del 4 marzo 1897 in qualità di 'pensionato di archeologia cristiana nell'imperiale istituto archeologico germanico': cfr. O. MARUCCHI, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XXII)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» III (1897), pp. 141-142. Su Stuhlfauth rimando a F.W. GRAF, s.v. *Georg Stuhlfauth*, in *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, 11, Herzberg 1996, coll. 121-133; G. STROHMAIER-WIEDERANDERS, s.v. *Georg Stuhlfauth*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1207-1208

¹⁰⁹ Cfr. O. Marucchi, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XXI)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» II (1896), p. 149. La descrizione, effettuata di fronte al pubblico della *Società* nel dicembre del 1895 da Anton de Waal, si riferisce a N. Kondakov, *Histoire et monuments des émaux byzantins: collection Zwenigorodskoi*, Frankfurt 1892. Il ritardo della segnalazione si deve forse alla difficile reperibilità dell'opera, uscita in edizione limitata e al fuori dai circuiti commerciali consueti. Cfr. Foletti, *Da Bisanzio alla Santa Russia...*, pp. 46-48, 190. Cfr. anche la pagina web della mostra *Before the Blisses* (Dumbarton Oaks Library, primavera 2011), disponibile all'indirizzo: http://library.doaks.org/exhibitions/before_the_blisses/exhibits/show/collectors/zwenigorodskoi

¹¹⁰ La presenza di archeologi e studiosi di antichità cristiane presso l'Accademia è ben testimoniata a partire soprattutto dagli anni '80, quando nelle liste dei soci ordinari pubblicate in apertura alle *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* compaiono i nomi di de Rossi (in qualità di presidente), Garrucci, Bruzza, Descemet, Cozza-Luzi, e tra i corrispondenti Duchesne, Gravina, Lenormant, De Vogüe; nel 1884 si aggiungono Stevenson, Marucchi, Stornajolo; nel 1890 De Waal e Müntz; nel 1892 Armellini e Wilpert; nel 1894 Kanzler e Grisar; nel 1896 Kraus e Delattre. Sulla Pontificia Accademia Romana di Archeologia, rimando brevemente a F. MAGI, *Per la storia della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia» XVI (1940), pp. 113-30; C. PIETRANGELI, *La Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Notizie storiche*, Roma 1983 [= Memorie in 8°: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, ser. III.4 (1983)]; cfr. da ultimo i contributi in *I duecento anni di attività della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (1810 - 2010)*, a cura di M. Buonocore [= Memorie in 8°: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, s. III.8 (2010)], Roma 2010, in part. V. FIOCCHI NICOLAI, *Gli studi di archeologia, epigrafia ed antichità cristiane*, pp. 321-345.

eminentemente romanocentrico, ma faceva largo uso delle osservazioni di De Vogüe sui monumenti dell'antica Siria e Palestina¹¹¹; la panoramica di Anton De Waal sugli oggetti portatili conservati nel tesoro della basilica vaticana comprendeva descrizioni di pezzi di fattura bizantina quali la Dalmatica di Carlo Magno, la stauroteca di Giustino II o il cosiddetto *enkolpion* di Costantino.¹¹² Ancora sulle *Dissertazioni*, Giuseppe Cozza-Luzi (1837-1905), già egumeno di Grottaferrata e *scriptor graecus* della Biblioteca Vaticana, affrontava lo studio del grande stendardo serico con l'arcangelo Michele e Manuele Nothos Paleologo, oggi nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino.¹¹³

Anche il tenore generale della rubrica di recensioni del *Nuovo Bullettino* contribuisce a mostrare come, almeno nelle sue manifestazioni più aperte e lungimiranti, la 'scuola romana' sapesse guardare coscientemente alla nuova produzione scientifica sull'arte bizantina, e ne sapesse individuare le direttrici critiche dominanti. La recensione scritta da Marucchi¹¹⁴ per la ponderosa *Geschichte der Christlichen Kunst* (fig. I.37) di Franz Xaver Kraus (1840-1901)¹¹⁵ si soffermava sulle novità apportate dall'autore alla visione generale dell'arte paleocristiana, e in particolare all'inedita considerazione per Bisanzio come elemento determinante per lo sviluppo della cultura architettonica e

¹¹¹ Cfr. P. CROSTAROSA, *Le basiliche cristiane*, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» n.s. IV (1892), pp. 311-399. Su Crostarosa, rimando a S. HEID, s.v. *Pietro Crostarosa*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 344-345.

¹¹² Cfr. A. DE WAAL, *Gli antichi tesori sacri della basilica vaticana*, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» n.s. V (1894), pp. 147-183, in part. p. 154, 161-166. Su suggerimento di Cozza-Luzi, si accennava all'ipotesi che la Dalmatica potesse essere un abito liturgico appartenuto a un patriarca orientale.

¹¹³ Cfr. G. COZZA-LUZI, *Di un antico vessillo navale*, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» n.s. II (1890), pp. 1-85. Su Giuseppe Cozza-Luzi, cfr. *infra*, § I.4.

¹¹⁴ Cfr. O. MARUCCHI, recensione a F.X. KRAUS, *Geschichte der Christlichen Kunst*, I, Freiburg 1896, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» III (1897), pp. 326-335.

¹¹⁵ Franz Xaver Kraus rappresentò per molti versi una sorta di corrispettivo tedesco di de Rossi in qualità di padre fondatore degli studi sull'antichità cristiana in Germania. Fu uno tra i primi 'storiografi' della nuova scuola di archeologia, con la sua *Geschichte der christlichen Archäologie...* del 1879 dedicata per l'appunto a de Rossi, di cui curò anche la riduzione in tedesco della *Roma Sotterranea* (Freiburg 1879). Della sua produzione, cfr. almeno F.X. KRAUS, *Real-encyklopädie der christlichen Alterthümer*, I-II, Freiburg 1882-1886. La *Geschichte der Christlichen Kunst* uscì parzialmente nel 1896-1897, e si arrestò alla prima metà del secondo volume nel 1900. Per un profilo dello studioso, con riferimento particolare ai suoi rapporti con l'Italia, cfr. in generale CH. WEBER, *Franz Xaver Kraus und Italien*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken» 61 (1981), pp. 168-190; M. PERSCH, s.v. *Kraus, Franz Xaver*, in *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, 4, Hamm 1992, coll. 616-620; più incentrato sugli aspetti politico-confessionali è M. GRAF, *Liberale Katholik-Reformkatholik-Modernist? Franz Xaver Kraus (1840-1901) zwischen Kulturkampf und Modernismuskrisis*, (Vergessene Theologen, 2), Münster-Hamburg 2003. Da ultimo, M. DENNERT, s.v. *Franz Xaver Kraus*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 758-761.

figurativa del Medioevo europeo.¹¹⁶ Le considerazioni di Kraus – Marucchi ne era consapevole – si collocavano all’interno di quella *byzantinische Frage* la cui nascita era stata di fatto segnata dall’ingresso ufficiale della storiografia francese, tedesca e austriaca nel dibattito generato dalle ricerche di Bayet (il suo *Art Byzantin* risaliva al 1883) e soprattutto dall’*Istorija* di Kondakov, apparsa finalmente in traduzione francese tra il 1886 e il 1891 (fig. I.38).¹¹⁷ Nel commentare le osservazioni di Kraus sull’arte bizantina, Marucchi esprimeva compiacimento per la lucida analisi che un allora trentenne Josef Strzygowski aveva da poco pubblicato sulla *Byzantinische Zeitschrift*: l’articolo dello studioso tedesco, intitolato *Die byzantinische Kunst*, era forse il primo contributo scientifico capace di riconoscere l’urgenza di superare le visioni ‘antichistiche’ tradizionali, e di affrontare questi nuovi argomenti d’indagine a livello finalmente internazionale, per mezzo di uno sforzo scientifico congiunto.¹¹⁸ Al netto delle questioni più specificatamente metodologiche – che, di lì a breve, lo stesso Strzygowski avrebbe fatto convogliare nella controversia dell’*Orient oder Rom* (§ III) – il *milieu* romano si dimostrò comunque ben disposto a valutare i temi che la bizantinistica europea stava iniziando a mettere in campo. I redattori del *Nuovo Bullettino* si occupavano dunque di recensire opere dedicate alla storia della miniatura cristiana delle origini¹¹⁹, e i membri della *Società per le Conferenze* ascoltavano con curiosità le prime notizie sulle ricerche dedicate al *Codex Purpureus Rossanensis* da parte di Arthur Haseloff (1872-1955).¹²⁰

¹¹⁶ Cfr. MARUCCHI, recensione a KRAUS, *Geschichte der Christlichen Kunst...*, p. 331. Il riferimento era soprattutto rivolto alle pagine che lo studioso tedesco dedicava alla storia della miniatura e alla storia dell’arte bizantina (cfr. KRAUS, *Geschichte der Christlichen Kunst...*, I, rispettivamente pp. 447-477, 538-590). Lo stesso Kraus aveva avuto occasione di presentare in precedenza i risultati delle sue ricerche di fronte alla *Società dei Cultori della Cristiana Archeologia* nel marzo del 1896: cfr. O. Marucchi, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XXI)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» II (1896), p. 156.

¹¹⁷ Cfr. rispettivamente Bayet, *L’Art Byzantin...*; N. KONDAKOV, *Histoire de l’art byzantin...* Il riferimento alla *byzantinische Frage* da parte di Marucchi si riferisce soprattutto a quanto scritto da KRAUS, *Geschichte der Christlichen Kunst...*, p. 538.

¹¹⁸ Cfr. J. STRZYGOWSKI, *Die byzantinische Kunst*, in «Byzantinische Zeitschrift» I (1892), pp. 61-73.

¹¹⁹ Per esempio V. SCHULTZE, *Die Quedlinburger Itala-Miniaturen der Königlichen Bibliothek in Berlin: Fragmente der ältesten christlichen Buchmalerei*, München 1898; Cfr. O. MARUCCHI, *Notizie bibliografiche di libri inviati alla direzione del Bullettino*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» IV (1898), pp. 252-253.

¹²⁰ Cfr. ID., *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XXIV)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» V (1899), p. 87-90: l’8 gennaio del 1899 Baumgarten presentò ai membri della Società la pubblicazione del codice rossanense da parte di A. HASELOFF, *Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano nach photographischen Aufnahmen*, Berlin-Leipzig 1898; il 12 febbraio, Cozza-Luzi mostrò ai presenti le fotografie del codice. Su Arthur Haseloff (1872-1955), prolifico storico dell’arte tedesco e segretario del Königlich Preußischen

La curiosità scientifica nei confronti di Bisanzio fu in grado persino di condizionare un certo tipo di produzione artistica contemporanea, legata in particolar modo all'architettura e alla decorazione di chiese, cappelle e cripte. Dai tempi dei primi *revival* storicistici di epoca romantica, il recupero di modelli paleocristiani o bizantini nel campo dell'arte sacra non era certamente un fatto nuovo in Europa, e i presupposti culturali all'origine di tale fenomeno sono stati oggetto di numerosi studi recenti.¹²¹ Tra Ottocento e Novecento la stessa Roma e i territori limitrofi non erano rimasti esenti da simili esperienze, e il ventaglio delle soluzioni sperimentate – talvolta grazie all'apporto di artisti internazionali – appariva esteticamente molto variegato: si andava dalla personale interpretazione in chiave preraffaellita e protosimbolista di Edward Burne-Jones in S. Paolo dentro le mura (1881-1885)¹²², all'ecllettismo disinvolto della cripta di S. Cecilia in Trastevere voluta dal cardinale Rampolla del Tindaro (1899-1901)¹²³, fino all'originale bizantinismo 'egittizzante' della Beuroner Kunstschule attiva nella Torretta e nella cripta dell'Abbazia di Montecassino (dal 1876).¹²⁴

Historischen Institut a Roma dal 1905 al 1920, rimando a E. OFENBACH, s.v. *Arthur Eric Haseloff*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 639-640; riguardo ai suoi interessi per la miniatura, cfr. in generale *Arthur Haseloff als Entdecker der mittelalterlichen Buchmalerei*, catalogo della mostra (Kiel, Universitätsbibliothek, marzo-maggio 2009), a cura di U. Kuder, Kiel 2009.

¹²¹ Mi limito a rimandare sinteticamente a due recenti contributi d'insieme: J.B. BULLEN, *Byzantium Rediscovered*, London 2003; A. REIß, *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus*, Dettelbach 2008. Cfr. anche G. ZUCCONI, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto: la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Atti del Convegno (Napoli, 14 giugno 2003), a cura di F. Mangone, Napoli 2005, pp. 45-64; Nello specifico, segnalo anche la tesi di dottorato di G. LEARDI, *Maniera ecllettica e revival bizantino nella decorazione monumentale a Roma (1870-1925)*, tesi di dottorato in Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione, XV ciclo, A.A. 2002-2003 [non vidi].

¹²² Su questo complesso rimando in breve a M.T. BENEDETTI, *Il mosaico della chiesa di S. Paolo entro le mura*, in *Burne-Jones dal preraffaellismo al simbolismo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 8 ottobre-23 novembre 1986), a cura di M.T. Benedetti, G. Piantoni, Roma 1986, pp. 185-196; M. GRASSO, L. RICASOLI, *Due esempi di iconografia sacra nei mosaici di Burne-Jones in St. Paul a Roma: tradizione e innovazione nelle tematiche cristiane di età simbolista*, in *Atti del XV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Aquileia, 4-7 febbraio 2009), a cura di C. Angelelli, Tivoli 2010, pp. 611-620.

¹²³ La cappella fu disegnata per ordine di Rampolla del Tindaro da Giovan Battista Giovenale, incaricato anche dei progetti di restauro della chiesa superiore, in concomitanza con le vaste operazioni di scavo compiute nei sotterranei della basilica. Cfr. P. MARCHETTI, *Le trasformazioni della basilica nei secoli XVIII e XIX*, in *Santa Cecilia in Trastevere*, a cura di C. La Bella, Roma 2007, pp. 185-200, in part. pp. 196-198. Reiß, *Rezeption frühchristlicher Kunst...*, pp. 145-151.

¹²⁴ Sulla Beuroner Kunstschule, fondata dal benedettino Peter Desiderius Lenz (1832-1928) cfr. dapprima D. LENZ, *Zur Ästhetik der Beuroner Schule*, Wien-Leipzig, s.d. [1865], e il recente contributo sintetico di H. KRINS, *Die Beuroner Kunstschule*, in *Benediktinische Kunst. Kultur und Geschichte eines europäischen Erbes*, a cura di R. Cassanelli, E. López-Tello García, Regensburg 2007, pp. 397-406. Cfr. anche REIß, *Rezeption frühchristlicher Kunst...*, pp. 167-198.

Nella maggior parte di queste imprese, i prototipi paleocristiani e bizantini avevano fornito agli artefici moderni indicazioni generiche sulla selezione dei soggetti sacri e sulla loro distribuzione nello spazio architettonico, condizionando spesso la resa stilistica in direzione di un'astratta semplificazione delle forme, del resto congeniale a una certa 'maniera eclettica' del tempo. In almeno due episodi, tuttavia, è possibile riconoscere con chiarezza un legame molto più stretto tra la cultura artistica della contemporaneità e i progressi maturati in seno agli studi specialistici coevi. Il primo caso, assai celebre, va individuato nella realizzazione della cripta per la sepoltura di Pio IX in S. Lorenzo fuori le mura, un ambizioso progetto inaugurato nel 1882, a quattro anni dalla scomparsa del pontefice.¹²⁵ Il riallestimento e la decorazione dell'ambiente ipogeo della basilica si dovettero alla cooperazione tra alcuni esponenti dei movimenti cattolici nord italiani e la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, nella figura particolare di Giovanni Battista de Rossi: proprio quest'ultimo fu responsabile della scelta dello 'stile bisantino' come quello più appropriato per la trattazione degli spazi che avrebbero dovuto accogliere i resti di Pio IX.¹²⁶ A rendere il progetto qualcosa di 'altro' rispetto agli esempi più o meno coevi di *revival* fu, primariamente, il nome dell'architetto scelto per tradurre 'in monumento' le intenzioni dei patronatori: si trattava infatti del giovane Raffaele Cattaneo (1861-1889, fig. I.39).¹²⁷ Costui, ancora poco più che esordiente, si rivelò in quest'occasione già dotato di quella profonda conoscenza degli stili dell'arte altomedievale che, di lì a pochi anni, si sarebbe concretizzata all'interno dei suoi lavori per l'editore veneziano Ferdinando Ongania: il saggio contenuto nella grande impresa *La basilica di San Marco in Venezia* (1890) a

¹²⁵ La bibliografia sulla cripta di Pio IX, sugli aspetti materiali e sulle circostanze dell'esecuzione si è recentemente arricchita in seguito ai restauri effettuati nel 2000: G. CARBONARA, S. CIRANNA, *La Cappella di Pio IX in San Lorenzo Fuori le Mura*, in «Argos. Scienza e Restauro» II (2002), pp. 20-29. I contributi di riferimento sono ora soprattutto A. BALLARDINI, *Da ornamento a monumento: la scultura altomedievale nella storiografia di secondo Ottocento*, in *Medioevo: immagine e memoria...*, pp. 109-120, in part. p. 109; EAD., *Un cantiere "bizantino" per la cripta di Pio IX in San Lorenzo fuori le mura: il progetto tra committenza e maestranze*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, (I Convegni di Parma, 12), Milano 2010, pp. 207-223. Cfr. anche E. RUSSO, *Raffaele Cattaneo a centocinquant'anni dalla nascita*, in «Bizantinistica. Rivista di Studi Bizantini e Slavi», ser. II.13 (2011), pp. 247-269, in part. pp. 249-254.

¹²⁶ Cfr. BALLARDINI, *Un cantiere "bizantino"...*, p. 219, n. 8.

¹²⁷ La figura di Raffaele Cattaneo, promettente 'meteora' scomparsa a soli ventotto anni, è oggi al centro di una notevole rivalutazione da parte della storiografia, che lo considera pioniere di un approccio moderno e internazionale ai problemi dell'arte altomedievale in Italia. Oltre alla bibliografia citata *supra*, n. 125, cfr. anche E. BASSI, s.v. *Cattaneo, Raffaele (Raffaello)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, Roma, 1979; E. RUSSO, s.v. *Raffaele Cattaneo*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 291-292. Antonella Ballardini mi informa di stare preparando una monografia dedicata allo studioso.

cura di Camillo Boito, e soprattutto la monografia *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa* (1889), opera innovativa che per la prima volta metteva in luce l'esistenza di forti componenti orientali nella produzione scultorea italiana durante i cosiddetti 'secoli bui'.¹²⁸ La *facies* finale della cripta di Pio IX (figg. I.40-41) recava già il segno della personale 'assimilazione' dei principi dell'arte bizantina da parte di Cattaneo, operante nella duplice veste di architetto e di studioso¹²⁹: la sua interpretazione faceva riferimento a una rosa di soluzioni formali desunte da modelli ravennati e veneziani, ma non si limitava a riproporne semplicemente i valori decorativi più epidermici. L'approccio da vero conoscitore di Cattaneo si ripercosse infatti nella scelta dei materiali e nella loro trattazione, nell'adozione di tecniche 'storiche' (come la scultura a incrostazione di mastice) plasmate secondo gli esempi in opera nella basilica marciana, e persino nella selezione dei singoli motivi ornamentali, rielaborati dagli originali antichi nel tentativo di comprenderne la valenza costruttiva e strutturale.

Un secondo episodio di 'neobizantinismo scientifico', meno noto ma comunque interessante, rappresenta un caso di precoce ricostruzione 'virtuale' di una realtà artistica perduta, condotta sulla base di presunti criteri di oggettività filologica. A differenza della cripta di Pio IX, questa operazione era stata concepita tutta internamente agli ambienti della 'scuola romana', in occasione di un concorso 'archeologico insieme ed artistico'¹³⁰ indetto da Leone XIII (1878-1903) nel luglio del 1891, per celebrare l'anniversario dell'ascesa al soglio papale di Gregorio Magno (590-604).¹³¹ Il tema era piuttosto singolare: i concorrenti avrebbero dovuto eseguire un'opera che riproducesse in modo dettagliato i ritratti dei santi Pietro, Gordiano e Silvia fatti commissionare da Gregorio per l'atrio del monastero di S. Andrea al Celio e

¹²⁸ Cfr. rispettivamente R. CATTANEO, *Storia architettonica di San Marco*, in *La basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani*, a cura di C. Boito, Venezia 1888-1893, II (1990), p. 99-219; ID., *L'architettura in Italia dal secolo VI al 1000 circa. Ricerche storico-critiche*, Venezia 1889. Quest'ultimo volume fu tradotto anche in francese e in inglese, riscuotendo notevole successo internazionale. Sulla ricezione de *L'architettura in Italia* cfr. anche *infra*, § III.1. Su Ferdinando Ongania (1842-1911) e sul suo contributo alla causa dell'editoria d'arte, cfr. soprattutto i contributi in *Ferdinando Ongania editore e la basilica di San Marco*, (Quaderni della Procuratoria, 2010), Venezia 2010, e *Ferdinando Ongania. La Basilica di San Marco 1881-1893*, catalogo della mostra (Venezia, Museo di San Marco, 16 luglio-27 novembre 2011), a cura di I. Favaretto, E. Vio, Venezia 2011.

¹²⁹ Cfr. BALLARDINI, *Un cantiere "bizantino"...*, pp. 209-211, 213-215.

¹³⁰ Cfr. s.a., *Le feste scientifiche e letterarie pel centenario di S. Gregorio M.*, in «La Civiltà Cattolica» (1891), pp. 478-483, in part. p. 479. La breve notizia precedette l'emanazione del bando vero e proprio, per il quale cfr. n. seguente.

¹³¹ Cfr. G.B. de Rossi, *Programma di un concorso letterario in occasione del XIII centenario dall'elezione di S. Gregorio il Grande al sommo pontificato*, Roma 1891. Il concorso prevedeva anche altri due premi, assegnati rispettivamente a un'opera di storia della chiesa e una di storia della liturgia.

descritti da Giovanni Diacono nella biografia del pontefice (873-874 ca.).¹³² Non essendo pervenuto alcun lavoro entro i termini stabiliti, l'archeologo e pittore svizzero Heinrich (Enrico) Wüscher-Becchi (1855-1932 fig. I.42)¹³³ si occupò di eseguire personalmente tre dipinti su cartone (Gordiano di fronte a Pietro, Silvia in trono e un'*imago clipeata* di Gregorio) da collocarsi nella chiesa di S. Saba, che proprio in quel periodo era divenuta oggetto di un'approfondita campagna di scavi (§ VI.1). Le opere così ottenute (figg. I.43-44-45), erano il risultato di un minuzioso lavoro ermeneutico condotto sulla fonte testuale, e verificato poi attraverso il confronto con il vocabolario iconografico della pittura altomedievale allora nota.¹³⁴ Di tale vocabolario entrava a far parte anche un 'lemma' d'eccezione di origine bizantina: si trattava dello schienale del trono sul quale era assiso Pietro, direttamente 'prelevato' dal mosaico della lunetta della porta imperiale di S. Sofia a Istanbul, nella versione riportata dalla celebre

¹³² Cfr. JOHANNES DIACONUS, *Vita s. Gregorii Magni*, IV, 83-84 (cfr. J.-P. MIGNÉ, *Patrologia Latina*, LXXV, coll. 229-230). L'opera avrebbe dovuto sostituire un precedente quadro 'archeologizzante' risalente alla fine del XVI secolo, andato perduto e documentato da un'incisione più tarda: cfr. la ricostruzione accurata in F. STRINATI, *La ristrutturazione della chiesa di S. Saba tra il 1573 e il 1575. Rapporto con l'antico tra Lauretano e Baronio*, in *Baronio e le sue fonti*, Atti del convegno internazionale di studi (Sora, 10-13 ottobre 2007), a cura di L. Gulia, Sora 2009, pp. 580-713, in part. pp. 606-607.

¹³³ Scarne notizie sono rintracciabili su Heinrich Wüscher-Becchi, socio corrispondente della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, e al quale si devono dipinti in stile bizantineggiante (come l'icona con San Giovanni Crisostomo in S. Atanasio dei Greci), oltre a una serie di eclettici contributi nel campo dell'archeologia cristiana e della storia dell'arte medievale, tra cui cfr. almeno E. WÜSCHER-BECCHI, *Die griechischen Wandmalereien in S. Saba*, in «Römische Quartalschrift» XVII (1903), pp. 54-69; ID., *Le memorie di S. Gregorio Magno nella sua casa del monte Celio*, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» n.s. VIII (1903), pp. 417-451; ID., *Sopra un ciclo di affreschi del Vecchio e Nuovo Testamento nella Badia di S. Pietro presso Ferentillo*, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» n.s. IX (1907), pp. 197-223; ID., *Saggio di iconografia di san Giovanni Crisostomo*, in *ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΚΑ. Studi e ricerche intorno a S. Giovanni Crisostomo a cura del comitato per il XV° centenario della sua morte*, Roma 1908, pp. 1013-1038 (la copertina di questo volume riproduce l'icona di Crisostomo sopra citata). Per un breve profilo biografico, cfr. soprattutto A. MERCKLING, *Wüscher-Becchi, Enrico*, in «Schaffhauser Beiträge zur Geschichte», II.34 (1957), pp. 249-261, e ora M. DENNERT, s.v. *Heinrich/Enrico Wüscher-Becchi*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1331-1332. I dipinti ricostruttivi di S. Andrea sono menzionati anche da A.M. GIUNTELLA, *Gli spazi dell'assistenza e della meditazione*, in *Roma nell'Alto Medioevo*, Atti della XLVIII Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 27 aprile-1 maggio 2001), II, Spoleto 2001, pp. 639-692, in part. p. 645. Cfr. anche *infra*, § VI.2.

¹³⁴ Le ricerche condotte da Wüscher-Becchi per le sue pitture furono presentate in occasione del II Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, svoltosi a Roma nel 1900 (cfr. A. FILANGIERI DI CANDIDA, *Seduta del 21 Aprile 1900*, in *Atti del II° Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana tenuto a Roma nell'aprile 1900. Dissertazioni lette o presentate e resoconto di tutte le sedute*, a cura di O. Marucchi, A. Bevignani, Roma 1902, pp. 422-424, in part. 424), per essere successivamente pubblicate, con aggiunte, in E. WÜSCHER-BECCHI, *Sulla ricostruzione di tre dipinti descritti da Giovanni Diacono ed esistenti al suo tempo (sec. IX) nel convento di S. Andrea ad Clivum Scauri*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» VI (1900), pp. 235-251. Le vicende sono rievocate anche in ID., *Le memorie di S. Gregorio Magno...*, pp. 421-424.

cromolitografia di Wilhelm Salzenberg (1803-1887, fig. I.46).¹³⁵ La citazione di un prototipo costantinopolitano da parte di Wüscher-Becchi non era giustificata da ragioni di correttezza filologica, giacché il motivo del trono per Pietro non era rintracciabile nel racconto di Giovanni Diacono: sembrerebbe piuttosto trattarsi di un recupero di ordine strettamente estetico da parte di uno studioso ‘minore’ che, per certi versi, si dimostrava - più di altri colleghi della ‘scuola romana’ - piuttosto sensibile all’apprezzamento dei valori stilistici della pittura altomedievale: *‘Il carattere delle pitture del VI e del VII secolo ha qualcosa di schematico quasi ornamentale [...] Non c’è da negare, un non so che di severo e maestoso traspira da queste semplici pitture che segnano il principio della vera decadenza dell’arte, una cosa che ispira tuttavia la devozione’*.¹³⁶ A giudicare dalla resa finale delle ricostruzioni¹³⁷, c’è da credere che nuove suggestioni formali potessero essere giunte a Wüscher-Becchi dalla rivelazione improvvisa degli affreschi che, quasi contemporaneamente, erano emersi durante gli scavi al di sotto del piano pavimentale di S. Saba (figg. VI.4-5). Lo stesso autore, nel suo giudizio critico tendenzialmente sfavorevole all’arte dell’altomedioevo romano, non poteva fare a meno di riconoscere come i lacerti di pittura appena scoperti fossero senza dubbio *‘testimonii come l’arte di quel tempo qualche volta ha superato se stessa’*.¹³⁸

¹³⁵ Cfr. W. SALZENBERG, *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert. Herausgegeben vom Königlichen Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten*, Berlin 1854-1855, tav. XXVII. Sull’architetto tedesco Wilhelm Salzenberg, uno tra i primi esploratori sistematici dell’architettura costantinopolitana, rimando a *Wilhelm Salzenberg. Architekt des Historismus in Münster und Berlin*, catalogo della mostra (Münster, Stadtmuseum, 10 luglio-13 settembre 1992), a cura di S. Buske, Münster 1992; M. DENNERT, s.v. *Friedrich Ludwig Wilhelm Salzenberg*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, p. 1106

¹³⁶ Cfr. WÜSCHER-BECCHI, *Sulla ricostruzione di tre dipinti...*, p. 251.

¹³⁷ Nella riedizione del 1903 (cfr. ID., *Le memorie di S. Gregorio Magno...*, p. 429) fu pubblicata una seconda e differente versione della scena con Gordiano davanti a Pietro: erano stati espunti i dettagli ‘costantinopolitani’ del trono (tranne il cuscino rigonfio), ma si è prestata maggiore attenzione al rapporto gestuale tra i due personaggi, per il quale si faceva preciso riferimento a modelli tratti dagli affreschi di San Saba, oltre che a schemi iconografici bizantini: *‘In nessun monumento contemporaneo o anteriore ho trovati una simile attitudine se non in una pittura dell’antico oratorio di S. Saba, posteriore assai [...] In essa è rappresentato Gesù Cristo camminando sulle onde, porgendo la destra all’apostolo, il quale l’afferra colla destra, - e su pitture bizantine che rappresentano l’anastasis o Cristo nel Limbo, il quale porge la mano ad Adamo’*. Cfr. *ibidem*, p. 430.

¹³⁸ Cfr. WÜSCHER-BECCHI, *Sulla ricostruzione di tre dipinti...*, p. 251. L’autore ricorda come le fotografie degli affreschi di San Saba fossero state fatte circolare in occasione del II Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, per il quale cfr. *infra*, § IV.1

I.4 – Spiragli verso Est: la Questione d'Oriente

A margine del quadro finora tracciato, è necessario accennare almeno in breve alla cosiddetta 'Questione d'Oriente', un fenomeno politico-religioso di proporzioni internazionali che segnò in profondità gli ambienti cattolici romani a cavallo tra Ottocento e Novecento, e che ebbe alcune importanti ripercussioni all'interno della produzione culturale da essi promossa.¹³⁹ In termini generali, la locuzione 'Questione d'Oriente' nacque nella seconda metà del XIX secolo per identificare i problemi relativi a specifiche aree geopolitiche nel Mediterraneo orientale, sempre più sottoposte alle mire delle potenze occidentali in concomitanza con il declino dell'Impero Ottomano. Il conflitto territoriale tra Russia e Turchia del 1877-1878 si era chiuso con la rovinosa sconfitta di quest'ultima, e con il suo consistente ridimensionamento in seguito agli accordi del Congresso di Berlino (giugno-luglio 1878). L'evento aveva rivelato all'Occidente il rischio concreto dell'espansione dei confini d'influenza russi: si manifestò dunque l'urgente impellenza di arginare tale espansione attraverso operazioni mirate di ordine politico-diplomatico. La Chiesa cattolica, da pochi anni privata del potere temporale e in cerca di una nuova identità di respiro sovranazionale, si introdusse ben presto in questo scenario: la diplomazia pontificia guardò con interesse all'Oriente come terra di evangelizzazione, e alle comunità cattoliche locali come possibili 'teste di ponte' per incoraggiare la riannessione a Roma delle chiese ortodosse cosiddette dissidenti. Tale ispirazione ecumenista, meglio definibile come *unionista*, aveva già animato alcuni importanti progetti missionari di Pio IX, alle quali si era associata anche l'enciclica *In suprema Petri Apostoli sede* (1848), nonché la prima fondazione della Congregazione per le Chiese Orientali (1868).¹⁴⁰ Solo con Leone XIII,

¹³⁹ La 'Questione d'Oriente', uno dei fenomeni più importanti della politica diplomatica europea a cavallo tra Ottocento e Novecento, è oggi al centro di una bibliografia estremamente vasta. In generale, per quanto concerne gli aspetti che più interessano in questa sede, oltre a R. AUBERT, *La Saint-Siège et l'union des Eglises*, Paris 1947, e R. ESPOSITO, *Leone XIII e l'Oriente cristiano. Studio storico-sistematico*, Roma 1966, rimando soprattutto ai recenti G. DEL ZANNA, *Roma e l'Oriente. Leone XIII e l'Impero ottomano (1878-1903)*, Milano 2003 e, per gli anni successivi, a S. SANTORO, *L'Italia e l'Europa Orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, Milano 2005. Una ricostruzione imprescindibile del 'clima' dell'unionismo è ancora il monumentale G.M. CROCE, *La Badia Greca di Grottaferrata e la rivista "Roma e l'Oriente". Cattolicesimo e ortodossia tra unionismo ed ecumenismo (1799-1923)*, I-II, Città del Vaticano 1990. Cfr. nn. successive per riferimenti più specifici.

¹⁴⁰ Cfr. in breve AUBERT, *Il pontificato di Pio IX...*, pp. 727-237; R. AUBERT, *La Chiesa cattolica nel mondo ortodosso*, in *Storia della Chiesa diretta da H. Jedin...*, VII.2, pp. 289-310; V. POGGI, s.v. *Pio IX*, in *Dizionario Enciclopedico dell'Oriente Cristiano*, a cura di E.G. Farrugia, Roma 2000, pp. 599-600. Cfr. anche ID., s.v. *Congregazione per le Chiese Orientali*, *ibidem*, pp. 182-184 con riferimenti bibliografici: la

tuttavia, tali premesse confluirono in una vera e propria politica d'intervento, che comprendeva iniziative su diversi fronti: l'emanazione di encicliche e costituzioni apostoliche, come *Grande Munus* del 1880 e *Orientalium Dignitas Ecclesiarum* del 1894; la declinazione in chiave unionista dei Congressi Eucaristici Internazionali; il coinvolgimento di alcune personalità di spicco, quali i cardinali Vincenzo Vannutelli (1836-1930, delegato apostolico a Costantinopoli nel 1880) e Mariano Rampolla del Tindaro (1843-1913, segretario di stato pontificio).¹⁴¹

Gli sforzi della diplomazia vaticana per favorire l'unificazione delle chiese non tardarono a ripercuotersi in modo consistente anche in campo più specificatamente culturale. La necessità di aggiornare gli strumenti interpretativi con cui guardare alle società dell'Est, e con cui condizionarne i comportamenti, stimolò di riflesso una fioritura di studi storici dedicati alla Cristianità orientale, estesi anche alle sue manifestazioni artistiche e letterarie. Tra le molte pubblicazioni periodiche promosse sull'onda di questo fenomeno (tra le quali va ricordata almeno *Échos d'Orient* dei padri assunzionisti francesi), una delle più significative fu certamente *Bessarione* (1896-1923, fig. I.47), mensile fondato dal cardinale romano Niccolò Marini (1843-1923) con il preciso intento di mettersi 'al servizio di questa gran causa, col seguire in tutto le idee e le intenzioni del sapientissimo Pontefice Leone XIII'.¹⁴² Grazie all'appoggio diretto del papa, che a quanto pare ne condizionò fin dall'inizio gli immediati sviluppi¹⁴³, la rivista

Congregazione per le Chiese Orientali, inizialmente distaccata dalla Congregazione di Propaganda Fide, divenne organismo autonomo solo nel 1917 con Benedetto XV.

¹⁴¹ Rimando brevemente a O. KÖHLER, *Il progetto universale di Leone XIII. Obiettivi e metodi*, in *Storia della Chiesa diretta da H. Jedin...*, IX, *La Chiesa negli stati moderni e i movimenti sociali (1878-1914)*, Milano 1977, rist. Milano 2006, pp. 3-31; B. STASIEWSKI, *Speranze di unione coltivate dal papa. Le chiese orientali autonome e unite con Roma*, *ibidem*, pp. 407-453; DEL ZANNA, *Roma e l'Oriente...*; B. DUPUY, *Léon XIII et les chrétiens de l'Empire ottoman*, in *Le pontificat de Léon XIII: renaissances du Saint-Siège?*, Atti del Convegno Internazionale (Paris, 16-17 ottobre 2003), a cura di P. Levillain, J.-M. Ticchi, (Collection de l'École française de Rome, 368), Rome 2006, pp. 233-241. Su Leone XIII, cfr. F. MALGERI, s.v. *Leone XIII*, in *Enciclopedia dei Papi*, III, Roma 2000, pp. 575-592; V. POGGI, s.v. *Leone XIII*, in *Dizionario Enciclopedico dell'Oriente Cristiano...*, pp. 428-429.

¹⁴² Cfr. s.a., *Il nostro programma*, in «*Bessarione*» I.1 (1896-1897), pp. 2-3. Sulle circostanze della fondazione della rivista, cfr. soprattutto CROCE, *La Badia Greca...*, II, pp. 9-25; C. CAPIZZI, s.v. *Bessarione*, in *Dizionario Enciclopedico dell'Oriente Cristiano...*, pp. 113-114; O. PONCET, *Les revues orientalistes à Rome sous Léon XIII. L'exemple du 'Bessarione' (1896-1903)*, in *Le pontificat de Léon XIII...*, pp. 379-388. Nello specifico su Niccolò Marini, già animatore della rivista di retorica cattolica *Il Crisostomo* e protagonista di numerose iniziative di stampo unionista a Roma, cfr. l'interessante volumetto commemorativo *A Sua Eminenza Niccolò Marini, creato cardinale nel Concistoro del IV dic. MCMVI riverente e affettuoso omaggio dei collaboratori del periodico il Bessarione da lui fondato e diretto per facilitare l'unione delle chiese*, Roma 1917. Ora, C. FANTAPPIÈ, s.v. *Marini, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, Roma 2008.

¹⁴³ I primi fascicoli della rivista erano stati stampati in forma anonima. A partire dal terzo anno, l'appoggio di Leone XIII si fece più esplicito [cfr. s.a., *Cronaca dell'Unione*, in «*Bessarione*» I.3 (1898), pp.

si trasformò in una sorta di organo ufficiale del verbo unionista, e poté godere persino della ‘copertura’ bibliografica da parte della *Byzantinische Zeitschrift*.¹⁴⁴ Ai primi fascicoli di *Bessarione*, autoproclamatosi ‘la prima ed unica Rivista veramente orientalista d’Italia’¹⁴⁵, parteciparono personalità di varia estrazione e differenti prospettive culturali, tra le quali spiccavano Giuseppe Cozza-Luzi (1837-1905)¹⁴⁶ e Umberto Benigni (1862-1934)¹⁴⁷, ma soprattutto Aurelio Palmieri (1870-1926), valido filologo e linguista, nonché ottimo conoscitore del mondo ortodosso.¹⁴⁸ L’unica voce in rappresentanza della ‘scuola romana’ era quella di Orazio Marucchi, saltuariamente impegnato con note erudite dedicate a pezzi dei Musei Vaticani.¹⁴⁹ In *Bessarione* l’indagine scientifica si accompagnava a un’impostazione irriducibilmente apologetica, che rifletteva da vicino i caratteri - nonché i pregiudizi culturali - dell’ideologia che ne era ispiratrice: la piattaforma dalla quale si osservava il mondo delle chiese ‘dissidenti’ rimaneva saldamente ancorata sulla riva destra del Tevere, e la ricerca storica era

pp. 130-132], e i redattori di *Bessarione* cominciarono a firmare i propri contributi. Cfr. inoltre la dichiarazione di Giovanni Mercati riportata in CROCE, *La Badia Greca...*, II, p. 13, n. 15.

¹⁴⁴ Segnalata alla sua uscita da K. KRUMBACHER, *Bessarione*, in «Byzantinische Zeitschrift» V (1896), pp. 622-623, negli anni successivi la rivista fu regolarmente inserita negli spogli bibliografici, insieme anche all’*Échos d’Orient*.

¹⁴⁵ Cfr. s.a., in «Bessarione» II.3 [terza di copertina].

¹⁴⁶ Nativo di Bolsena, Giuseppe Cozza-Luzi fu autore di numerosi studi di filologia e storia ecclesiastica, con particolare riferimento al mondo della cristianità greco-orientale. Egumeno della Badia di Grottaferrata, venne eletto *scriptor graecus* della Biblioteca Vaticana già nel 1873, occupando poi la carica di vicebibliotecario di Santa Romana Chiesa. Cfr. in generale V. PERI, s.v. *Cozza-Luzi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma 1984; contributi in *L’abate Giuseppe Cozza-Luzi archeologo, liturgista, filologo*, Atti della Giornata di Studio (Bolsena, 6 maggio 1995), a cura di S. Parenti, E. Velkovska, Grottaferrata 1998; S. HEID, s.v. *Giuseppe Cozza-Luzi O.S.B.I.*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 337-339.

¹⁴⁷ Su Umberto Benigni (1868-1934), studioso eclettico e figura estremamente controversa nel quadro della politica ecclesiastica a cavallo tra Ottocento e Novecento, cfr. P. SCOPPOLA, s.v. *Benigni, Umberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 8, Roma 1966; É. POULAT, *Catholicisme, démocratie et socialisme. Le mouvement catholique et Mgr. Benigni de la naissance du socialisme a la victoire du fascisme*, Paris-Tournai 1977; M. TAGLIAFERRI, *L’Unità cattolica: studio di una mentalità*, Roma 1993, pp. 79-80, nn. 376-377. G. SALE, *La Civiltà Cattolica nella crisi modernista (1900-1907): fra intransigentismo politico e integralismo dottrinale*, Milano-Roma 2001, *ad indicem*. Cfr. anche *infra*, § IV.1, n. 598.

¹⁴⁸ Di origine ligure, Aurelio Palmieri trascorse parecchi anni tra Costantinopoli e la Russia come studioso di lingue orientali e incaricato di missioni pastorali per conto dei padri assunzionisti francesi. Collaboratore fisso di varie riviste (tra cui *Vizantijskij Vremennik*), attraversò da protagonista tutta la parabola della ‘Questione d’Oriente’ fino agli avanzati anni ‘20, confluendo nell’orbita delle attività dell’Istituto per l’Europa Orientale (cfr. *infra*, § V.3, n. 797). Sulla sua figura, cfr. CROCE, *La Badia Greca...*, II, pp. 15-25, in part. p. 15 n. 17 per ulteriori specifiche. Cfr. anche D. STIERNON, s.v. *Palmieri, Aurelio (Giacinto Michele)*, in *Dizionario Enciclopedico dell’Oriente Cristiano...*, p. 57; SANTORO, *L’Italia e l’Europa orientale...*, pp. 48-49; G.M. CROCE, *André Szeptyckyj et Aurelio Palmieri d’après leur correspondance inédite (1907-1914)*, in *EYKOΣMIA. Studi miscellanei per il 75° di Vincenzo Poggi S.J.*, a cura di V. Ruggieri, L. Pieralli, Soveria Mannelli 2003, pp. 159-168.

¹⁴⁹ Cfr. per esempio s.a. [O. Marucchi], *I monumenti dell’Oriente a Roma*, in «Bessarione» I.1 (1896), pp. 210-229, pp. 580-596; ID., *La biografia di un personaggio politico dell’antico Egitto scritta sopra la sua statua nel Museo Egizio Vaticano*, in «Bessarione» I.3 (1898), pp. 48-88.

spesso mirata a risalire alla radice dell'«errore» che, dopo molti secoli dallo scisma del 1054, rallentava il processo di assimilazione al cattolicesimo da parte degli «ostinati seguaci di Fozio».¹⁵⁰ L'adesione incondizionata al pensiero unionista si rifletteva nei toni generali degli editoriali, delle recensioni e delle numerose rubriche: la prefazione del giugno del 1896 riportava, per esempio, un temerario paragone tra Leone XIII e Gregorio di Nazianzo (329-390 circa) nei termini che seguono: «[...] in Leone XIII, latino di nascita e di propositi, rampollo di quella generazione di cui fu scritto dallo storico 'et facere et pati fortia romanum est', la grandezza del cuore ha retto e reggerà sempre al cozzo degli avvenimenti contrarii, mentre in Gregorio, perché greco orientale, d'indole men forte e più disposta al riposo, la lotta dell'azione non seguì fino all'ultimo quella del pensiero».¹⁵¹

In una prospettiva meno confessionale, i maggiori punti di forza di *Bessarione* risultarono senza dubbio le *Corrispondenze dall'Oriente* e i bollettini informativi scritti da Palmieri, che riportavano tutte le più interessanti notizie dalla Turchia, dalla Grecia e in generale dall'Oriente mediterraneo; particolare attenzione era riservata ai lavori dell'Istituto Archeologico Russo di Costantinopoli di Fedor Uspenskij (1845-1925)¹⁵², le cui iniziative in campo bizantinistico venivano regolarmente segnalate ai lettori. Di notevole interesse era anche la rubrica di segnalazioni bibliografiche, organizzata con un curioso sistema brevettato di schede ritagliabili (fig. I.48), e ancora oggi interessante per la ricostruzione del panorama degli studi orientali durante il periodo di sopravvivenza della rivista. Quanto all'avanzamento delle indagini sull'arte bizantina, il contributo fornito da *Bessarione* fu comunque modesto; gran parte degli autori dei pochi studi pubblicati su queste tematiche erano estranei ai circuiti

¹⁵⁰ L'espressione è tratta da s.a. [N. Marini?], necrologio di Leone XIII, in «Bessarione» II.8 (1903), pp. 121-123.

¹⁵¹ Cfr. s.a. [N. Marini?], editoriale in «Bessarione» I.1 (1896), pp. 45-47.

¹⁵² Tra i numerosi resoconti di Palmieri, entro il primo quinquennio del Novecento cfr. per esempio s.a. [A. Palmieri], *L'Istituto Archeologico Russo a Costantinopoli*, in «Bessarione» I.2 (1897), pp. 51-56, pp. 317-318; ID., *Gli studi bizantini in Russia* (I.4, 1899, pp. 472-489; I.5, 1900, pp. 336-365; I.5, 1901, pp. 87-99, 246-255); ID., *I lavori dell'Istituto archeologico russo* (II.7, 1903, pp. 286-291, 414-434); ID., *Le scoperte importanti del Marr nei monasteri del Sinal [sic] e della Palestina* (II.8, 1904, pp. 195-197). Sull'Istituto Archeologico Russo di Costantinopoli, cfr. ancora A. PALMIERI, *Teodoro Uspenskij e gli studi bizantini in Russia*, in «Studi Bizantini» 2 (1927), pp. 321-322, e, in tempi recenti, E. BASARGINA, *Archivnye fondy russkogo archeologičeskogo instituta v Konstantinopole RAIK*, in «Vizantijskij Vremennik» LV (1994), pp. 33-37; EAD., *Russkij Archeologičeskij institut v Konstantinopole. Očerki istorii*, St. Peterburg 1999. Su Fedor Uspenskij, fondatore dell'Istituto e pioniere degli studi storici su Bisanzio in Russia, cfr. L.G. KHRUSHKOVA, s.v. *Fedor Ivanovič Uspenskij*, in *Personenlexikon zur christlichen Archäologie...*, II, pp. 1259-1260.

archeologici e storico-artistici operanti in Italia a cavallo tra i due secoli¹⁵³, e la creatura del cardinal Marini rimase il più delle volte ai margini delle ricerche di settore.¹⁵⁴ Sulla lunga distanza, non le fu di giovamento il confronto sul piano scientifico con il ben più lungimirante *Oriens Christianus*, periodico del Camposanto Teutonico¹⁵⁵ che dal 1901 aveva saputo raccogliere attorno all'abile Anton Baumstark (1872-1948)¹⁵⁶ alcuni tra i migliori specialisti tedeschi in ambito orientalistico.

Un ulteriore, importante riflesso della politica unionista perseguita da Leone XIII fu senz'altro il ripristino – o, per meglio dire, la rifondazione – della Badia di Grottaferrata, l'antichissimo cenobio istituito nel 1004 alle porte di Roma da san Nilo da Rossano (fig. I.49).¹⁵⁷ Vero e proprio baluardo del monachesimo greco entro un territorio spiritualmente e politicamente latino, la Badia si trovava dagli inizi

¹⁵³ Contributi su argomenti di archeologia e di storia dell'arte bizantina furono inizialmente redatti da studiosi come G. COZZA-LUZI, *Encolpio ligneo di Cefalù con figure della Trinità e della Madre di Dio*, in «Bessarione» I.4 (1900), pp. 173-184, 355-368; ID., *La croce di Giustino imperatore (ibidem, pp. 192-193)*; ID., *La croce a Venezia del Card. Bessarione* (II.8, 1904, pp. 1-8, 223-236); G. BOTTI, *Steli cristiane di epoca bizantina esistenti nel Museo di Alessandria (Egitto)* (I.4, 1900, pp. 425-448; I.5, 1900, pp. 26-35, 229-243); A. ROSSI, *La coperta eburnea dell'evangelario di Lorsch nella Biblioteca Vaticana (Palat. lat. 50)* (II.8, 1904, pp. 38-48, 166-170); ID., *Le coperte eburnee di un evangelario della Biblioteca Barberini (Cod. Vatic. Barber. XI, 168, ol. 1862)* (ibidem, pp. 171-178).

¹⁵⁴ Negli ultimi anni della sua vita editoriale, *Bessarione* poté tuttavia contare sulle forze d'eccezione di Guillaume de Jerphanion (1877-1948), chiamato nel 1917 a Roma da Benedetto XV come docente per il neonato Pontificio Istituto Orientale. Cfr. per esempio G. DE JERPHANION, *Le développement iconographique de l'art chrétien*, in «Bessarione» XXVI.35 (1919), pp. 42-66; ID., *Notes d'archéologie I. Le chapiteau théodosien*, in «Bessarione» XXVI.38 (1922), pp. 122-134. Su de Jerphanion, cfr. *infra*, n. 938.

¹⁵⁵ Nel 1901 *Oriens Christianus* si distaccò dalla *Römische Quartalschrift* in qualità di rivista altamente specialistica nel campo degli studi orientali, e rappresentò una sorta di potente 'innesto' della bizantinistica tedesca su suolo italiano. Tra i tanti contributi pubblicati nei primi anni di vita del periodico, cfr. in particolare J. STRZYGOWSKI, *Antiochenische Kunst (Die Pfeifer von Aciri)*, in «Oriens Christianus» II (1902), pp. 421-433; A. BAUMSTARK, *Eine syrische "Traditio legis" und ihre Parallelen* (III, 1903, pp. 173-200); ID., *Zur syrische "traditio legis", Ravennatisches* (ibidem, pp. 521-525); ID., *Il mosaico degli Apostoli nella Chiesa abbaziale di Grottaferrata* (IV, 1904, pp. 121-150); ID., *Zu den Miniaturen des Marienfespredigten des Jakobos von Kokkinobaphos* (ibidem, pp. 187-190); ID., *Frühchristliche-syrische Psalterillustration in einer byzantinische Abkürzung* (V, 1905, pp. 295-320).

¹⁵⁶ Sulla figura di Anton Baumstark, cfr. ora la voce di S. HEID, s.v. *Karl Anton Joseph Maria Dominikus Baumstark*, in *Personenlexikon zur christlichen Archäologie...*, I, pp. 138-140.

¹⁵⁷ Sul tema, oltre ai contributi coevi di A. ROCCHI, *De coenobio cryptoferratensi eiusque biblioteca et codici bus praesertim greci. Commentarii*, Tusculi 1893, pp. 223-238 e ID., *La Badia di S. Maria di Grottaferrata*, Roma 1884, seconda ediz. ampliata Roma 1904, il riferimento cardine per la ricostruzione accurata dei fatti resta senz'altro CROCE, *La Badia Greca...*; cfr. anche in generale ID., s.v. *Grottaferrata*, in *Dizionario Enciclopedico dell'Oriente Cristiano...*, pp. 368-369; V.P. RIMLJANIN, *Meminisse iuvabit: uno sguardo a dieci secoli di storia*, in *San Nilo. Il Monastero italo-bizantino di Grottaferrata 1004-2004. Mille anni di storia, spiritualità e cultura*, a cura di E. Fabbriatore, Roma 2005, pp. 13-30; N. CUCCIA, *Il rito liturgico*, ibidem, pp. 221-228, in part. pp. 225-228; E. MORINI, *Grottaferrata e il rito italo greco*, in *San Nilo di Rossano e l'Abbazia greca di Grottaferrata. Storia e immagini*, catalogo della mostra (Grottaferrata, Abbazia di Santa Maria, 14 novembre-10 dicembre 2009), a cura di F. Burgarella, Roma 2009, pp. 9-18, in part. pp. 17-18; C. SANTANGELI, *Il Monastero nel periodo postunitario*, ibidem, pp. 253-271.

dell'Ottocento in una condizione di grave declino, in concomitanza con la crisi irreversibile che aveva coinvolto l'intero ordine dei Basiliani d'Italia. L'elevazione al rango di Monumento Nazionale nel febbraio del 1874 salvò i destini della Badia e inaugurò una nuova fase della sua storia secolare, culminante con l'intervento diretto di Leone XIII, il quale, nell'agosto del 1881, riconvertì il monastero al rito greco costantinopolitano. L'operazione, certo non avulsa da intenti politico-propagandistici, trovò i suoi primi sostenitori in Giuseppe Cozza-Luzi, eletto egumeno nel 1879¹⁵⁸, e nel successore Arsenio Pellegrini (1849-1924 fig. I.50)¹⁵⁹, che a partire dal 1882 e per oltre trent'anni incarnò il profilo più convinto del nuovo esperimento criptense. Tra i progetti portati a compimento durante il suo lungo abbaziato, di ricordano l'istituzione di una scuola di paleografia e miniatura, dove i monaci venivano istruiti agli stili dell'antica scrittura greca (fig. I.51), e soprattutto la fondazione della rivista *Roma e l'Oriente* (1910-1921), che si introdusse con autorevolezza nel dibattito unionista grazie al contributo di numerosi intellettuali russi di parte cattolica.¹⁶⁰

In questa sede, però, va soprattutto segnalata la serie di iniziative intraprese a partire dal 1903-1904 per festeggiare il nono centenario dalla nascita della Badia: tra i vari eventi in programma, infatti, figurava anche una pionieristica *Esposizione di Arte Italo-Bizantina* (1905-1906), da considerarsi come la prima mostra temporanea al mondo interamente dedicata alle arti di Bisanzio. Se ne parlerà estesamente più avanti (§ IV.3).

¹⁵⁸ Oltre ai riferimenti citati *supra*, cfr. più nello specifico G.M. CROCE, *Giuseppe Cozza-Luzi monaco e abate di Santa Maria di Grottaferrata*, in *L'abate Giuseppe Cozza-Luzi...*, pp. 33-60.

¹⁵⁹ Fino al termine del suo abbaziato (1918, per deposizione), Arsenio Pellegrini fu la chiave di volta di tutte le iniziative religiose e culturali che coinvolsero la Badia di Grottaferrata. La più ampia ricostruzione del suo profilo nel contesto criptense è in CROCE, *La Badia Greca...*, I, pp. 255-332; II, 177-178, 243-282, ma cfr. anche S. PARENTI, *L'Egumeno Arsenio Pellegrini. Con una nota su Rodolfo Kanzler*, in *Ricordo di un evento. Il IX centenario dell'abbazia e l'Esposizione di arte italo-bizantina a Grottaferrata. 1904-1905*, catalogo della mostra (Grottaferrata, Abbazia di San Nilo, 25 settembre-30 ottobre 2011), a cura di C. Santangeli, P. Micocci, Grottaferrata 2011, pp. 77-81.

¹⁶⁰ In merito alla rivista *Roma e l'Oriente*, e alle personalità che vi gravitavano attorno, oltre all'imprescindibile CROCE, *La Badia Greca...*, II, cfr. ora G.M. CROCE, s.v. *Roma e l'Oriente*, in *Dizionario Enciclopedico dell'Oriente Cristiano...*, p. 638; SANTORO, *L'Italia e l'Europa Orientale...*, pp. 47-48; G. DEL ZANNA, *L'incontro con il cristianesimo orientale: "Roma e l'Oriente"*, in *La riforma della Chiesa nelle riviste religiose di inizio Novecento*, Atti del Convegno (Milano, 3-4 giugno 2008), a cura di M. Benedetti, D. Saresella, (Studi di storia del Cristianesimo e della Chiesa cristiane, 13), Milano 2010, pp. 263-281.

I.6 – Alla scoperta di ‘Roma bizantina’: Louis Duchesne e Hartmann Grisar

Alle soglie del nuovo secolo, due distinti cantieri archeologici aperti nel suolo di Roma portarono inaspettatamente all’attenzione degli specialisti una sorprendente mole di materiali inediti, capaci di spalancare nuovi orizzonti nello scenario della pittura altomedievale: quasi contemporaneamente infatti, nella prima metà del 1900 le pendici dell’Aventino e del Palatino avevano restituito all’improvviso i resti delle antiche chiese di S. Saba e di S. Maria Antiqua (§ VI). Seppure ridotte in condizioni quantomeno precarie, le pareti di questi edifici avevano preservato ampie tracce di cicli affrescati per gran parte risalenti a periodi anteriori al Mille (figg. VI.4-6, VI.13-15). Corredate da iscrizioni in lingua greca, e caratterizzate da inconsuete soluzioni iconografiche, le pitture appena scoperte apparivano strettamente correlate a quella lunga fase della storia di Roma che era seguita alla guerra greco-gotica (535-553), e che aveva visto la città dipendere politicamente da Costantinopoli; alcuni strati degli intonaci di S. Maria Antiqua, poi, erano sicuramente databili per via epigrafica ai secoli VII e VIII, quando una cospicua serie di pontefici di origine greca, palestinese o siriana aveva occupato ininterrottamente il soglio di Pietro.

Gli affreschi appena rinvenuti attrassero inevitabilmente l’attenzione delle maggiori personalità circolanti negli ambienti archeologici della capitale, chiamate inaspettatamente a confrontarsi con un nuovo *corpus* di opere, e a predisporre per esso strumenti interpretativi più aggiornati. Le testimonianze materiali venute alla luce durante gli scavi, tuttavia, non erano giunte su un terreno completamente impreparato ad accoglierle. Fin dalla metà dell’Ottocento il panorama degli studi romani contemplava già un prolifico filone di ricerche dedicate alla storia di Roma dei primi secoli del Medioevo, e all’intreccio di forze e influenze politico-culturali che avevano segnato la penisola durante le turbolente vicende di quel periodo. A partire dagli anni ’80, poi, una potente spinta in questa direzione era stata impressa in particolar modo dall’attività parallela di due figure di primo piano nel folto gruppo di studiosi stranieri che gravitavano attorno alla ‘scuola romana’: Louis Duchesne (1843-1922) e Hartmann Grisar (1845-1932).

Il primo (fig. I.52), direttore dell'École française de Rome dal 1895 e personalità tra le più autorevoli e rappresentative della cultura del tempo¹⁶¹, ebbe il merito di offrire alla comunità internazionale gli strumenti bibliografici essenziali per ogni successiva indagine sulla storia dei primi secoli del Medioevo romano. L'edizione critica del *Liber Pontificalis*, pubblicata a partire dal 1886 (fig. I.53)¹⁶² resta senza dubbio l'impresa maggiore dello studioso. Caposaldo della storiografia ottocentesca, l'opera di Duchesne consentì agli specialisti di archeologia e storia dell'arte di accedere molto più agevolmente a un'enorme quantità di informazioni riguardanti le imprese edilizie e decorative commissionate a Roma dai pontefici d'età altomedievale, e di colmare così i 'vuoti' lasciati dalle massicce perdite monumentali. Fin dalla sua prima apparizione, il possesso di una buona dimestichezza con l'apparato critico messo a punto da Duchesne divenne una condizione imprescindibile per coloro che volessero gettare

¹⁶¹ La bibliografia dedicata alla figura di Louis Duchesne appare estremamente articolata. Per un orientamento generale, la monografia di riferimento è senz'altro quella, ampia e molto documentata, di B. WACHÉ, *Monseigneur Louis Duchesne (1843-1922). Historien de l'Église, directeur de l'École française de Rome*, (Publications de l'École française de Rome, 167), Rome 1992, e in particolare pp. 717-728 per la bibliografia. Cfr. anche EAD., s.v. *Louis-Marie-Olivier Duchesne*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 441-443. L'elenco degli scritti di Duchesne è riportato quasi interamente in J.CH. PICARD, *Bibliographie des livres et des articles de Mgr Louis Duchesne*, in L. DUCHESNE, *Scripta Minora. Études de topographie romaine et de géographie ecclésiastique*, (Collection de l'École française de Rome, 13), Rome 1973, pp. XI-L. Tra i contributi dedicati allo studioso prima della monografia della Waché, vanno ricordati almeno H. LECLERCQ, *Monsignor Duchesne*, s.v. *Historiens du christianisme*, in *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, VI, Paris 1925, coll. 2680-2735; e soprattutto i vari contributi in *Monseigneur Duchesne et son temps*, Atti del Congresso (Roma, 23-25 maggio 1973), (Collection de l'École française de Rome, 23), Rome 1975. Una precoce rilettura della figura di Duchesne, che tiene conto anche della ricezione della sua opera nel contesto della cultura del tempo - ricezione spesso controversa a causa della vicinanza dello studioso a posizioni moderniste - è in G. MICCOLI, *Introduzione*, in L. DUCHESNE, *I primi tempi dello stato pontificio*, seconda edizione, Torino 1964. Ad essa vanno aggiunte, più di recente, almeno F. MORES, "Per intendere questi tempi bisogna essere un poco monsignore". *I Longobardi e la Chiesa Romana secondo Louis Duchesne (I parte)*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia» 62.1 (2008), pp. 113-160, in part. pp. 113-120; ID., *(II parte)*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia» 62.2 (2008), pp. 413-447; A.M. ORSELLI, *Premessa alla ristampa*, in Duchesne, *I primi tempi dello stato pontificio...*, (Uomini e mondi medievali, 23), Spoleto 2010, pp. V-XII. Nello specifico, sui rapporti di Duchesne con gli esponenti di punta della scuola romana, resta indicativo E. MASSA, *Amicizia e ironia nelle lettere di L. Duchesne a G.B. De Rossi*, in *Monseigneur Duchesne et son temps...*, pp. 143-199, ma cfr. più recentemente *Correspondance de Giovanni Battista De Rossi et de Louis Duchesne (1873 - 1894)*, a cura di P. Saint-Roch, (Collection de l'École Française de Rome, 205), Rome 1995.

¹⁶² Cfr. *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire par L. Duchesne*, I-II, (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 3), Paris 1886-1902. L'edizione del testo nel 1886 fu accompagnata da numerosi studi collaterali su vari temi ad esso correlati, molti dei quali confluirono nella successiva redazione della poderosa ID., *Histoire Ancienne de l'Église*, I-III, Paris 1906-1910. In merito a questi problemi, cfr. soprattutto C. VOGEL, *Le Liber Pontificalis dans l'édition de Louis Duchesne. État de la question*, in *Monseigneur Duchesne et son temps...*, pp. 99-127; WACHÉ, *Monseigneur Louis Duchesne (1843-1922)...*, pp. 65-76, 277-292. Va segnalata in questa sede la parallela edizione del *Liber Pontificalis* curata da Thomas Mommsen, rimasta tuttavia incompleta: cfr. *Gestorum Pontificum Romanorum pars I: Liber Pontificalis*, a cura di Th. Mommsen, (= Monumenta Germaniae Historica), Berolini 1898.

nuova luce sui problemi della cosiddetta 'Roma bizantina', il cui quadro appariva, a cavallo tra Ottocento e Novecento, ancora molto carente di testimonianze materiali. Tra gli altri contributi di Duchesne apparsi ancora entro il 1900¹⁶³, va ricordato in questa sede il saggio *Vigile et Pélage* pubblicato nel 1884¹⁶⁴, un'efficace trattazione dedicata ai rapporti travagliati intercorsi tra il potere pontificio e l'impero di Costantinopoli nel corso del VI secolo; o ancora il volume *Les premiers temps de l'État Pontifical* (1898)¹⁶⁵, cronaca sistematica del processo di emancipazione del papato dalle ingerenze dei 'poteri forti' bizantini e longobardi; la serie di *Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge*, pubblicate sui *Mélanges* dell'École française¹⁶⁶, apriva prospettive nuove e talora controverse sulla localizzazione di siti di fondamentale importanza nello scenario della 'Roma bizantina'. L'aver ricoperto la carica onoraria di presidente del comitato organizzatore per la citata *Esposizione d'Arte Italo-Bizantina di Grottaferrata* (1905-1906) segnò un ulteriore apporto di Duchesne alla diffusione degli studi su Bisanzio in Italia (§ IV.3).

L'attività del gesuita Hartmann Grisar (fig. I.54), professore di teologia all'Università di Innsbruck, è rimasta ancora priva di una soddisfacente considerazione critica moderna¹⁶⁷, nonostante la fama assunta dallo studioso fin dagli anni '80 dell'Ottocento

¹⁶³ Merita di essere almeno ricordato il resoconto giovanile redatto al termine di una missione di studio condotta in Grecia nella primavera del 1874 in compagnia di Charles Bayet. Il viaggio aveva toccato l'Epiro, Salonicco e il Monte Athos. Cfr. L. DUCHESNE, CH. BAYET, *Mémoire sur une mission au Mount Athos*, Paris 1876.

¹⁶⁴ Cfr. L. DUCHESNE, *Vigile et Pélage: étude sur l'histoire de l'Eglise Romaine au milieu du VI^e siècle*, in «Revue des questions historiques» XXXVI (1884), pp. 369-440.

¹⁶⁵ Cfr. ID., *Les premiers temps de l'État Pontifical*, Paris 1898, seconda edizione 1904; l'opera ebbe una buona diffusione internazionale, e godette di una traduzione in inglese già nel 1908.

¹⁶⁶ Gli interventi furono pubblicati in sequenza sui *Mélanges* tra 1886 e 1915, e riediti nella raccolta postuma L. DUCHESNE, *Scripta Minora...*, pp. 3-313.

¹⁶⁷ Formatosi tra Coblenza (la sua città d'origine), Monaco e Innsbruck, ed entrato nella Compagnia del Gesù dopo un primo viaggio a Roma alla fine degli anni '60, Hartmann Grisar svolse la propria attività alternativamente in Italia e in Austria, dedicandosi a un'intensa serie di ricerche nel campo della storia ecclesiastica (soprattutto altomedievale), dell'archeologia cristiana, della storia dell'arte e della storia della Riforma protestante: filone, quest'ultimo, al quale l'autore riservò l'ultima parte della sua carriera. La bibliografia specifica dedicata alla figura di Grisar, che vada cioè oltre il riconoscimento del suo intervento in singole questioni storiografiche, è oggi ancora limitata: cfr. H. GRISAR, in *Die Religionswissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, III (Katholische Theologen), a cura di E. Stange, Leipzig 1927, pp. 37-56. Brevi ritratti integrati nello scenario dell'archeologia cristiana a Roma in FERRETTO, *Note storico-biografiche...*, p. 360. Cfr. ancora la voce del nipote J. GRISAR, s.v. *Grisar, Hartmann*, in *Neue Deutsche Biographie*, 7, Berlin 1966, pp. 95-96. Un profilo più recente è quello di K. SCHATZ, s.v. *Grisar, Hartmann*, in *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: Biográfico-temático*, 2, Madrid 2001, pp. 1819-1820. Da ultimo, J. LAICHNER, s.v. *Hartmann Grisar S.J.*, in *Personenlexikon zur*

come cofondatore della rivista di taglio ecumenico *Zeitschrift für Katholische Theologie* (dal 1886), e come redattore de *La Civiltà Cattolica*, l'influente periodico della Compagnia di Gesù.¹⁶⁸ Sostenitore di un approccio severo e rigoroso nei confronti dei problemi posti dall'arte cristiana dei primi secoli¹⁶⁹, Grisar aveva messo il proprio ingegno totalmente al servizio degli indirizzi culturali della Chiesa romana. Nel corso della sua lunga attività di ricerca, l'interesse per la 'Roma bizantina' maturò soprattutto in vista della compilazione dell'ambiziosa *Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter*¹⁷⁰, opera che nei progetti dell'autore doveva assurgere al ruolo di trattazione storica di riferimento per le vicende delle istituzioni ecclesiastiche dell'urbe nei secoli medievali. L'impresa rimase tuttavia ferma al primo tomo, che fu pubblicato in italiano sotto forma di dispense a partire dal maggio 1898 con il titolo di *Roma alla fine del mondo antico* (fig. I.55).¹⁷¹

christliche Archäologie..., I, pp. 611-614 riporta anche un'accurata lista delle pubblicazioni concernenti l'archeologia cristiana.

¹⁶⁸ Mi limito a rimandare alle monografie di F. DANTE, *Storia della Civiltà Cattolica, 1850-1890. Il laboratorio del papa*, Roma 1990 e G. DE ROSA, *La civiltà cattolica: 150 anni al servizio della Chiesa: 1850-1999*, Roma 1999; G. SALE, *La Civiltà Cattolica nella crisi modernista (1900-1907)*...

¹⁶⁹ Esemplare in questo senso il paragrafo che Grisar dedicò alle 'denominazioni leggendarie ed erronee' nella sua descrizione dei pezzi presentati all'esposizione di Orvieto nel 1896: 'Ci si perdonerà se manifesteremo qui schiettamente e con ogni franchezza e sincerità il nostro pensiero intorno a tradizioni che riteniamo infondate e impossibili a sostenersi di fronte ai canoni archeologici e alla critica storica [...] Questi oggetti restano sempre di alto pregio, ancorché lo storico non possa con buona coscienza conceder loro l'aureola accidentale della loro connessione con questo o quel santo ovvero il nimbo fumoso d'una pretesa somma antichità'. Cfr. GRISAR, *Note archeologiche...*, pp. 36-43.

¹⁷⁰ Cfr. ID., *Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter: Rom beim Ausgang der antiken Welt*, Freiburg 1898-1901, rist. Hildesheim 1985.

¹⁷¹ ID., *Storia di Roma e dei Papi nel Medioevo: Roma alla fine del mondo antico*, I, 1-3, Roma 1899, con dedica a Leone XIII; una versione arricchita e più fedele all'opera originale a cura di Angelo Mercati fu poi stampata con il titolo di *Roma alla fine del mondo antico secondo le fonti scritte ed i monumenti*, Roma 1908, da cui cito. Le principali vicende relative alla gestazione e alla pubblicazione dell'opera sono rievocate da ID., *Prefazione dell'autore*, *ibidem*, pp. V-IX; [A. Mercati], *Prefazione del traduttore*, *ibidem*, pp. X-XII. In generale sull'opera, e sul suo rapporto con la precedente storiografia di lingua tedesca su Roma nel medioevo, cfr. In sintesi A. ESCH, *La scuola storica tedesca e la storia di Roma nel Medio Evo dal Gregorovius al Kehr*, in *Archivi e archivistica a Roma dopo l'Unità. Genesi storica, ordinamenti, interrelazioni*, Atti del Convegno (Roma, 12-14 marzo 1990), (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi 30), Roma 1994, pp. 69-84, e soprattutto il recente C.M. GRAFINGER, *Gregorovius versus Grisar. Hartmann Grisar S.J. und die Entstehung seiner Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter*, in *Archivio Segreto Vaticano. Miscellanea di testi, saggi e inventari*, 3, Città del Vaticano 2009, pp. 265-278. Della *Geschichte* comparvero traduzioni anche in francese e in inglese. Su Angelo Mercati, *scriptor* della Biblioteca Apostolica Vaticana dal 1911, cfr. P. VIAN, s.v. *Mercati, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma 2009. Nella redazione del lavoro il pontificato di Gregorio Magno era stato contemplato solo per cenni, avendo l'autore riservato ad esso uno studio a parte, ovvero H. GRISAR, *San Gregorio Magno (590-604)*, Roma 1904, ma già apparso come terza parte della prima edizione italiana della *Geschichte* del 1899. Sugli studi gregoriani di Grisar cfr. soprattutto MORES, "Per intendere questi tempi bisogna essere un poco monsignore"..., *passim*, con ampi riferimenti alle contemporanee e in molti sensi opposte ricerche di Duchesne.

Con il supporto di tutta la più moderna bibliografia nei diversi campi degli studi umanistici, Grisar aveva elaborato un metodo eclettico, programmaticamente fondato su ‘*tutto il corredo della storica investigazione*’.¹⁷² Cosicché, conscio della difficoltà di preservare un’integrità scientifica che prescindesse da ideologie e da istanze apologetiche troppo eclatanti¹⁷³, lo studioso si era rivolto spesso alle testimonianze archeologiche e artistiche, valutate in quanto ‘indizi’ oggettivi e necessari per una corretta comprensione delle vicende della Roma altomedievale.

Già in occasione di alcune indagini precedenti, Grisar si era dimostrato disposto a riconsiderare tali vicende nell’ottica di una moderata apertura critica verso Oriente. In questo senso possono leggersi alcuni contributi tra quelli pubblicati nella miscellanea *Analecta Romana* (1899, fig. I.56)¹⁷⁴, una raccolta di articoli e saggi brevi complementari alla più vasta e complessa *Geschichte*: nel suo lungo studio dedicato ai primordi del *titulus Anastasiae* sul Palatino, per esempio, il gesuita tedesco aveva valutato la possibilità che la dedicazione della basilica dipendesse dall’*Anastasis* costantinopolitana, la chiesa nella quale le reliquie della martire Anastasia erano state traslate dalla città di Sirmio in Pannonia.¹⁷⁵

Fu comunque all’interno della *Geschichte* che lo studioso avviò il suo più esteso tentativo di considerare nel complesso i resti monumentali della ‘Roma bizantina’, e di collocarli all’interno di un quadro storico-critico che tenesse conto sia della loro successione cronologica, che dei loro mutamenti stilistici. In termini generali, Grisar aderiva alla visione tradizionale che identificava la decadenza delle arti figurative con l’allontanamento dal dettato naturalistico di ascendenza romana, e con la conseguente assimilazione di formule geometriche e stilizzate, riconosciute come peculiarità

¹⁷² Cfr. H. GRISAR, *Analecta Romana: dissertazioni, testi, monumenti dell’arte riguardanti principalmente la storia di Roma e dei Papi nel medio evo*, I, Roma 1899, p. VI.

¹⁷³ ‘[...] né i partigiani della nuova Italia, né gli amici ed ammiratori dell’antica incontreranno in questi volumi applicazioni, che dai fatti narrati l’autore faccia all’agitata età presente, in cui Roma sta nuovamente in prima linea tra le questioni pubbliche. Per principio noi lasciamo esclusivamente al lettore le applicazioni essendochè, a nostro parere, esse non sono cosa dello storico e troppo facilmente ponno turbargli la concezione storica e senza preconcetti dei fatti.’ Cfr. GRISAR, *Roma alla fine del mondo antico...*, p. VI. Sull’applicazione per certi versi irrisolta di questi principi di metodo nell’esegesi della storia della Roma altomedievale da parte di Grisar, cfr. la lettura di MORES, “Per intendere questi tempi bisogna essere un poco monsignore”..., p. 136.

¹⁷⁴ GRISAR, *Analecta Romana...*; il volume raccoglieva rielaborazioni di contributi in larga parte già pubblicati su *La Civiltà Cattolica*, nella rubrica *Archeologia* di cui Grisar era curatore.

¹⁷⁵ Cfr. H. GRISAR, *La chiesa di Santa Anastasia, l’Anastasis di Roma*, in ID., *Analecta Romana...*, pp. 595-626. Il tema era stato affrontato negli stessi anni, ma con risultati differenti, anche da L. DUCHESNE, *Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge, III: Sainte-Anastasie*, in «Mélanges d’archéologie et d’histoire» VII (1887), pp. 387-413, rist. in Id., *Scripta Minora...*, pp. 45-71.

dell'‘idioma’ orientale. Del mosaico absidale dei SS. Cosma e Damiano, per esempio, l'autore scriveva: ‘*Questa scena non è bizantina, ma romana genuina; il modo con cui è trattata non mostra né la bizantina rigidità e mancanza di vita della seguente età, né lo sfoggio vacuo di abbaglianti esteriorità proprio dell'arte bizantina del periodo della decadenza*’.¹⁷⁶ Le cause di questa supposta ‘decadenza’ andavano ricercate nell'influsso della produzione musiva di Ravenna, e nella contemporanea perdita delle abilità tecniche da parte degli artefici. Sottoposti all'odiata dominazione dei Goti e dei Bizantini, costoro avrebbero maldestramente assorbito linguaggi estranei, provenienti da correnti artistiche ‘straniere’: ‘*Dall'Oriente viene in particolare il trattamento esageratamente ricco del vestiario e delle parti decorative: qui trovansi gli effetti dello stile bizantino in Italia*’.¹⁷⁷

Seppure questa linea ‘de-evolutiva’ non si distaccasse molto da precedenti letture sorte in seno alla ‘scuola romana’, nell'analisi di casi particolari la visione di Grisar sapeva comunque improntarsi a criteri meno rigidi. Nelle pagine dedicate alla miniatura e all'oreficeria si tentava di fornire un'idea almeno approssimativa del patrimonio artistico romano scomparso, attraverso la memoria di quei prodotti dell'arte sontuaria che, grazie al *Liber Pontificalis*, era possibile ricostruire almeno idealmente. In qualità di ‘rappresentanti illustri’ del patrimonio perduto, comparivano citate – pur senza che se ne riconoscesse l'origine orientale – le illustrazioni della Genesi Cotton e della Genesi di Vienna, quelle dei Vangeli di Rabbula e del *Codex Purpureus* di Rossano, e ancora il Dioscoride di Anicia Giuliana e il Rotulo di Giosué - quest'ultimo attribuito ai secoli VII-VIII.¹⁷⁸

La parte centrale del volume (libri III e IV), riservata alle guerre greco-gotiche e ai primi tempi dell'Esarcato in Italia, offriva una più articolata analisi dei rapporti politici, culturali e artistici intercorsi tra Roma e Bisanzio.¹⁷⁹ Muovendosi all'interno di un arco cronologico che andava dal pontificato di Vigilio (537-555) a quello di Pelagio II (579-590), Grisar affrontava lo studio degli ‘effetti visibili’ dell'assedio e della successiva

¹⁷⁶ Cfr. Grisar, *Roma alla fine del mondo antico...*, pp. 185-186.

¹⁷⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 401-402

¹⁷⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 409-419. A p. 411, n. 3 si annunciava peraltro l'imminente pubblicazione dell'edizione fotografica del Rotulo di Giosué, ovvero P. FRANCHI DE' CAVALIERI, *Il Rotulo di Giosué: codice Vaticano Palatino Greco 431. Riprodotto in fototipia e fotocromografia*, (Codices e Vaticanis Selecti, 5), I-II, Milano 1905. Su questa edizione, cfr. anche *infra*, § V.2, n. 752.

¹⁷⁹ Intitolati rispettivamente *Roma di fronte ai Bizantini ed agli Ostrogoti al tempo del ristabilimento della potenza imperiale in Italia*, e *Roma sotto Narsete e nei primi tempi dell'Esarcato*: cfr. GRISAR, *Roma alla fine del mondo antico...*, pp. 535-602; 605-693.

dominazione dei Bizantini sul territorio urbano: nel capitolo dedicato alle strutture del Palatino¹⁸⁰, per esempio, l'autore enumerava le operazioni conservative intraprese dal 'goto' Teodorico e dal 'greco' Narsete, discutendo nel contempo di *tituli* interessati dall'intervento di autorità bizantine, quali S. Anastasia, S. Maria Antiqua, S. Teodoro e S. Cesario *in Palatio*.¹⁸¹ Si procedeva poi a un'originale ricostruzione generale delle cosiddette 'colonie greche' di Roma, individuate e descritte a partire dalle fonti storiche, con il riscontro delle recenti scoperte archeologiche.¹⁸² Cominciando dalla fondazione extraurbana dedicata a S. Paolo ad *Aquas Salvias*, considerato come il principale intervento di edilizia religiosa assegnabile a Narsete, si procedeva lungo la via Ostiense verso il centro, in un cammino ideale che comprendeva i restauri di Eusebio 'oriundo greco' presso il cimitero di S. Paolo fuori le mura, il santuario alessandrino dedicato al martire Mena e l'oratorio in onore di Euplo di Catania, il cenobio di S. Saba sull'Aventino e la *schola graeca* presso S. Maria in Cosmedin, per tornare poi alle pedici del Palatino e ai molti luoghi di culto dedicati a santi orientali ivi collocati.

Il libro V, infine, era intitolato *Decadenza progressiva delle condizioni politiche e della civiltà romana*.¹⁸³ Grisar vi tracciava un panorama sconsolato della crisi che avrebbe coinvolto tutti gli ambiti della cultura a partire dalla seconda metà del VI secolo, in coincidenza con alcuni eventi considerati come termine ultimo della gloriosa epopea del mondo antico: l'invasione longobarda in Italia, la contrazione dell'Impero bizantino ('*si trascinano alla meglio istituzioni sopravvissute e forme morte*'), e l'ascesa improvvisa del 'maomettanismo' nel secolo successivo. La produzione artistica sembrava così riflettere uno stato di degradazione che lo studioso tendeva comunque a non estendere alla totalità dell'arte bizantina, quanto piuttosto alle sue espressioni romane: '*non è tuttavia l'arte della chiesa di santa Sofia in Costantinopoli che oggi comincia per lungo tempo a dominare in Roma, sì bene un tralignamento di quest'arte; sono forme bizantine senza spirito*'. La figura di Agnese nel catino absidale della basilica a lei dedicata appariva come '*stecchita, solennemente rigida, cerimoniosa, di età già adulta e sovraccarica di vezzi e di abiti preziosi*' (fig. I.57), mentre l'impianto

¹⁸⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 611-620.

¹⁸¹ Cfr. *ibidem*, pp. 615, 617.

¹⁸² Cfr. *ibidem*, pp. 620-637.

¹⁸³ Cfr. *ibidem*, pp. 697-836.

architettonico e la scultura decorativa della S. Lorenzo pelagiana sembrava un coacervo disarmonico di trofei di spoglio e di rozzi pulvini ‘ravennati’.¹⁸⁴ Un’ enfasi tragica pervadeva i paragrafi conclusivi dell’opera, che richiamavano l’immagine di una città ormai alla deriva, in balia dei dominatori barbarici: solo in prossimità dell’epilogo Grisar concedeva al lettore una speranza concreta, evocando il nome di Gregorio Magno, il cui pontificato sarebbe stato destinato a ‘*fondare il nuovo mondo del Medio Evo*’.

Si tradiva così la concezione di una Roma quasi fisiologicamente votata a una catastrofica decadenza civile e culturale, della quale le testimonianze artistiche costituivano l’evidenza più tangibile. In tale scenario, se la restaurazione del potere bizantino era ‘*nonostante i suoi mali [...] pur sempre la guarentigia relativamente migliore dell’ordine*’, la minaccia longobarda non poteva che essere arginata provvidenzialmente grazie al riscatto di un cattolicesimo rinnovato. Nonostante i limiti intrinseci di tale interpretazione finalistica – che, sembra, procurò a Grisar qualche critica velata da parte di Louis Duchesne¹⁸⁵ – la *Geschichte* ebbe senza dubbio il merito di consegnare ai contemporanei un quadro agevole e documentato della storia romana nei secoli altomedievali. Allo stesso tempo, essa restituisce una chiara visione di come potesse configurarsi una riflessione critica sul problema della ‘Roma bizantina’, appena un attimo prima che entrassero in scena, prepotentemente, le nuove pitture di S. Saba e di S. Maria Antiqua.

*

Nel pomeriggio dell’11 marzo del 1900, Hartmann Grisar era impegnato a descrivere ai colleghi della *Società delle Conferenze di Archeologia Cristiana* lo stato di avanzamento degli scavi da poco inaugurati nei sotterranei di S. Saba: al di sotto della navata centrale della basilica erano venuti alla luce splendidi frammenti di affreschi con figure di santi, e persino tracce di grandi scene cristologiche dipinte sulle pareti laterali (figg. VI.4-6).¹⁸⁶ Tra il pubblico presente in sala sedeva Joseph Wilpert (1856-1944), prelado

¹⁸⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 697, 754.

¹⁸⁵ Cfr. MORES, “*Per intendere questi tempi bisogna essere un poco monsignore*”..., I, p. 131.

¹⁸⁶ Cfr. O. MARUCCHI, *Resoconto delle Adunanze tenute dalla Società per le Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XXV)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» VI (1900), pp. 74-75.

tedesco originario della Slesia, giunto a Roma nell'ottobre del 1884 e già rinomato negli ambienti scientifici internazionali grazie alle sue ricerche nel campo dell'iconografia e della documentazione della pittura paleocristiana: nel giro di tre anni, tali ricerche avrebbero trovato espressione nel primo dei suoi monumentali *corpora* illustrati, *Le pitture delle catacombe romane* (1903).¹⁸⁷ Poche settimane prima di quella conferenza, nel gennaio del 1900, il veneziano Giacomo Boni (1859-1925), responsabile degli scavi presso il Foro Romano, aveva accompagnato il grande antropologo scozzese James Frazer tra le rovine di S. Maria Antiqua, per mostrargli in anteprima gli straordinari resti da lui dissepoliti (VI.13-15).¹⁸⁸ In quegli stessi mesi, a meno di un chilometro in linea d'aria, presso l'antica sede dell'Università di Roma, per il terzo anno consecutivo il modenese Adolfo Venturi (1856-1841) impartiva le lezioni del primo corso accademico di storia dell'arte medioevale e moderna istituito ufficialmente in Italia. Un anno e mezzo dopo circa, nel 1902, l'editore Ulrico Hoepli di Milano dava alle stampe il secondo volume della *Storia dell'Arte Italiana* di Venturi, sottotitolato *Dall'arte barbarica alla romanica*: al suo interno, in due gruppi di pagine distinte, lo studioso affrontava la trattazione sistematica degli affreschi di S. Maria Antiqua.¹⁸⁹

Di là dalle inesattezze e dagli errori di cronologia, il testo di Venturi costituiva di fatto il primo tentativo compiuto di assimilare i dati emersi dalla recentissima scoperta dell'antica chiesa all'interno di un discorso di ordine squisitamente formale, considerato nel più vasto contesto della storia generale dell'arte italiana. Negli stessi anni in cui il problema del ruolo di Bisanzio nella definizione delle correnti artistiche medievali stava assumendo un'inedita centralità all'interno degli studi internazionali di storia dell'arte, l'operazione condotta da Venturi segnava simbolicamente il consumarsi di un passaggio storiografico e disciplinare di notevole portata: le questioni critiche concernenti la produzione artistica dei primi secoli del Medioevo in Italia venivano in un certo senso estorte al tradizionale ed esclusivo dominio degli archeologi cristiani della 'scuola romana', e ripensate secondo un'ottica tutta nuova.

¹⁸⁷ Cfr. G. WILPERT, *Roma sotterranea. Le pitture delle catacombe romane*, I-II, Roma 1903. In merito alla figura di Joseph Wilpert rimando a *infra*, § III.2, n. 365.

¹⁸⁸ Cfr. A. AUGENTI, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale a Roma all'inizio del Novecento*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. Osborne, J. Rasmus Brandt, G. Morganti, Roma 2004, pp. 31-39, in part. p. 31.

¹⁸⁹ Cfr. A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana, II. Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902, pp. 250-258, 377-382.

Tornando alla luce dopo secoli di oblio sotterraneo, gli affreschi di S. Saba e di S. Maria Antiqua trovarono ad accoglierli un pubblico di specialisti più numeroso. E gli effetti di tale 'allargamento di prospettiva' si sarebbero fatti presto sentire.

II – CRISTIANO, LONGOBARDO O BIZANTINO? FALSI E IMITAZIONI TRA ROMA, L'ITALIA E L'EUROPA

'Una borghesia di affittacamere, di coronari, di antiquari, che vede di tutto, coscienza, santità, erudizione, reliquie false di martiri, false reliquie di Scipioni, e donne vere; un ceto di monsignori e abati in mantelline e fogge di più colori, che anch' esso compra e vende e ride di tutto'

G. CARDUCCI

Ogni fonte di luce dà vita a un'ombra, senza la quale l'intensità della luce stessa sarebbe difficile da determinare. Se la produzione di un falso d'arte è conseguenza di una precisa richiesta del mercato collezionistico, e dunque del successo che l'opera originale riscuote nell'immaginario di una data società, il moderno tentativo di comprendere a fondo la fortuna di uno specifico settore artistico presso quella società, troverà un insostituibile alleato proprio nello studio del problema della contraffazione. Lungi dal costituire il semplice esito materico di un'intenzionalità fraudolenta ai danni di un acquirente, il falso va considerato come il risultato di un vero e proprio gesto di interpretazione costruttiva, latore di preziose informazioni sull'universo culturale che lo ha generato. Quando un artefice ne concepisce uno, egli viene chiamato a compiere un atto che è insieme imitativo e creativo, mirante alla generazione *ex novo* di un'opera che *finge* di appartenere a un passato più o meno remoto. Le nozioni, i modelli e i materiali disponibili nel preciso momento in cui il falsario lavora devono dunque essere manipolati allo scopo di ri-produrre un oggetto che sappia rispondere alle aspettative dei contemporanei: nell'aggiungere un nuovo tassello – per quanto ingannevole – al *corpus* delle opere accreditate e riconosciute come autentiche, l'artefice comunica involontariamente ai posteri quali sono i criteri che la propria epoca ritiene indispensabili per far sì che un manufatto assuma il diritto di far parte di quel *corpus*. Di rimando, nell'accettare o rifiutare l'oggetto così prodotto, i destinatari privilegiati del falsario – i mercanti, i collezionisti, e in seconda istanza gli studiosi – valutano la verosimiglianza del pezzo sulla base dei medesimi criteri, e forniscono indirettamente un'istantanea molto indicativa dello stato di progresso delle ricerche sull'argomento.¹⁹⁰ In quest'ottica, la diffusione di falsi e imitazioni di opere bizantine,

¹⁹⁰ Il dibattito critico sulla contraffazione nell'arte (che spazia da problemi di natura tecnico-diagnostica, a quelli di carattere giuridico, fino alle questioni di ordine filosofico ed estetico) ha origine molto precoce, nascendo e sviluppandosi quasi in parallelo ai processi storico-culturali che hanno determinato il fenomeno stesso della contraffazione. Per un orientamento all'interno della sterminata bibliografia internazionale oggi disponibile sull'argomento, cfr. preliminarmente i repertori bibliografici di R.G.

verificabile già a partire dalla prima metà del XIX secolo, può dunque essere meglio valutata come conseguenza dell'interesse manifestato verso tale produzione artistica da parte di una comunità sempre più ampia e diversificata. La presenza di pezzi sospetti o dichiaratamente non autentici all'interno delle raccolte museali odierne costituisce la testimonianza più evidente di un fenomeno che, seppure rimasto ai margini di mercati molto più articolati e consistenti, poteva comunque contare su un proprio pubblico, tale da sostenere una rete commerciale di falsi estesa a livello internazionale. Ricostruendo le vicende storiche e i percorsi critici legati a tali opere, è dunque possibile in molti casi gettare una luce inedita sulla storia degli studi in materia d'arte bizantina, e favorire una più approfondita comprensione delle dinamiche intellettuali che furono alla base della loro nascita e del loro sviluppo.

II.1 - Il 'falso bizantino': un panorama da ricostruire

Allo stato attuale, il principale ostacolo per questo genere di indagini consiste nell'assenza di una solida tradizione critica. Il problema del 'falso bizantino' appare

REISNER, *Fakes and Forgeries in the Fine Arts: A Bibliography*, New York, 1950; J. KOOBATIAN, *Faking it: An International Bibliography of Art and Literary Forgeries 1949-1986*, New York 1997. Per riflessioni teoriche d'insieme sul tema del falso nella storia dell'arte, e per panoramiche ad ampio raggio di casi noti, cfr. in sintesi O. KURZ, *Fakes, a handbook for collectors and students* (1948), traduz. italiana *Falsi e falsari*, Venezia 1961, pref. di C.L. RAGGHIANI, rist. come *I falsi artistici* in «Critica d'Arte» VIII.43 (1961), pp. 1-27; F. ARNAU, *Kunst der Fälscher; Fälscher der Kunst*, Dusseldorf-Wien 1964; M. FERRETTI, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana, Parte Terza. Situazioni momenti indagini, III, Conservazione, falso, restauro*, a cura di F. Zeri, Torino 1981, pp. 115-195; *De main de maître; l'artiste et le faux*, Atti del Congresso (Paris, Musée du Louvre, 29-30 aprile 2004), a cura di C. Chéroux, N. Heinich, A. Hennion, Paris 2009; M. FERRETTI, *Il contributo dei falsari alla storia dell'arte*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» ser. V.1 (2009), pp. 189-226. I falsi sono stati oggetto di numerose mostre, tra le quali cfr. almeno *Fake and Forgeries*, catalogo della mostra (Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 11 luglio-29 settembre 1973), a cura di S. Sachs II, Minneapolis 1973; *Fälschung und Forschung*, catalogo della mostra (Essen, ottobre 1976-gennaio 1977; Berlin, gennaio-marzo 1977), a cura di P. Bloch, Essen 1976; *Questions of authenticity among the arts of Byzantium*, catalogo della mostra (Dumbarton Oaks, January 7-May 11, 1981), a cura di S.A. Boyd, G. Vikan, Washington DC 1981; *Vrai ou faux? Copier, imiter, falsifier*, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque nationale de France - Bibliothèque du Roi - Cabinet des Médailles et Antiques 6 maggio-29 ottobre 1988), a cura di A.M. Adam, Paris, 1988; *Fake? The Art of Deception*, catalogo della mostra (London, British Museum, 1990), a cura di M. Jones, London 1990, trad. italiana *Sembrare ma non essere*, a cura di M. Jones, M. Spagnol, Milano 1993; *Falsi d'autore: Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 18 giugno-3 ottobre 2004), a cura di G. Mazzoni, Siena 2004. In merito alle tecniche di lavorazione adottate dai falsari, e alle moderne indagini scientifiche indirizzate allo smascheramento delle contraffazioni, è oggi strumento indispensabile il volume di P. CRADDOCK, *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries*, Amsterdam e.a. 2009, con amplissima bibliografia specifica.

infatti ancora lontano dal ricevere un soddisfacente inquadramento complessivo, nel quale venga fornito un panorama almeno indicativo delle botteghe, delle personalità coinvolte, delle tecniche e dei materiali adottati, dei meccanismi di distribuzione commerciale, oltre che dei contesti che dovettero incoraggiare tale produzione.¹⁹¹ La stessa raccolta dei dati primari resta un'impresa assai ostica: la relativa marginalità di questo settore del mercato d'arte rende difficile reperire informazioni utili nella documentazione d'archivio, che anche nei casi più fortunati appare povera, frammentaria e reticente. La ricerca moderna si trova di fatto ancora allo stadio preliminare dell'enumerazione di singoli esempi di falsificazione, ed è plausibile che un qualsiasi tentativo futuro di redigere una sintesi generale dovrà fondarsi su materiali lacunosi o del tutto insufficienti.

Almeno a livello orientativo, qualche considerazione è comunque possibile. Di fronte a un interesse collezionistico che coinvolse un numero piuttosto circoscritto di personaggi e istituzioni, non c'è dubbio che un oggetto d'arte bizantina sottoponesse 'sfide' molto peculiari a chiunque avesse voluto imitarne i linguaggi caratteristici a scopo fraudolento. Un primo problema poteva risiedere in una semplice questione di geografia storica: i luoghi appartenuti all'impero di Costantinopoli giacevano lontano dai confini politici di quelle società moderne che dimostravano interesse nelle sue forme artistiche, e il cui mercato interno era sufficientemente sviluppato da incoraggiare la produzione di falsi. Di conseguenza, gli artefici impegnati in contraffazioni bizantine si sarebbero trovati *ab origine* in difficoltà nel fornire un convincente *pedigree* per la propria creazione, a causa dell'assenza di scavi o cantieri adiacenti.

Un secondo e non meno importante ordine di problemi era di carattere più eminentemente pratico. Per dare origine a manufatti convincenti, un falsario di 'cose bizantine' si trovava costretto a esercitare abilità manuali e talenti molto specifici, non del tutto coincidenti con le tecniche più tradizionalmente applicate nel campo della contraffazione. Se la glittica, la numismatica e l'intaglio in avorio rappresentavano

¹⁹¹ Gli interventi critici dedicati alla falsificazione di opere medievali in senso lato risultano ancora sporadici, e in genere ancora incentrati sull'esame di singoli casi o specifici filoni di produzione. Cfr. le osservazioni di KURZ, *Falsi e falsari...*, pp. 180-194, 233-236, 238-245; D. KIDD *et alii*, *Sembrare e non essere...*, pp. 196-218; M. TOMASI, *Falsi e falsari*, in *Arti e storia nel Medioevo... IV*, pp. 871-888.

tutto sommato territori comuni ad altri ambiti, alcuni fondamentali settori produttivi risultavano preclusi: tra essi, va annoverata soprattutto la statuaria in marmo, che aveva già da tempo contribuito alla fortuna dei colleghi specializzati nell'imitazione di opere greche o romane. Molti responsabili di contraffazioni d'arte paleocristiana e bizantina provenivano dai ranghi degli artigiani professionisti, soprattutto orefici, per i quali la falsificazione costituiva una remunerativa attività collaterale: le placchette Botkin furono create da maestri della cerchia di Fabergé, e i proprietari delle vivaci botteghe romane di via del Pellegrino, dalle quali fuoriuscivano bizzarri *pastiches* 'cristiani', lavoravano ufficialmente come argentieri.

Una terzo ostacolo poteva infine risiedere nella relativa esiguità di modelli disponibili da cui trarre ispirazione, sostanzialmente confinati a opere di arte sontuaria conservate nelle collezioni pubbliche e private, oppure nei tesori ecclesiastici. Di certo i meccanismi di compravendita, così come favorivano la dispersione incontrollata dei pezzi, potevano allo stesso tempo giustificare l'improvvisa 'comparsa' di nuovi manufatti sul mercato: ma è altrettanto vero che i prototipi autentici, per loro intrinseca rarità, erano spesso ben conosciuti al pubblico degli specialisti. Fatta salva una certa circolazione di calchi di manufatti in avorio e osso¹⁹², l'aspetto delle opere primigenie veniva trasmesso ai falsari per mezzo di un numero piuttosto ridotto di pubblicazioni, che illustravano sovente lo stesso limitato numero di soggetti. L'artefice era dunque costretto a effettuare interventi di 'trasmutazione' dei prototipi, allo scopo di impedirne il più possibile la riconoscibilità.

¹⁹² Il fenomeno è ancora in parte da vagliare. Sulle tecniche di produzione dei calchi, cfr. CRADDOCK, *Scientific Investigation of Copies...*, pp. 64-72. Tra i rari contributi che affrontano il tema in relazione agli avori medievali e bizantini, cfr. U. KOENEN, «Byzantinische» Elfenbeine aus westliche Werkstätten und ihre Rezeption im 19. Jahrhundert, in «Chartulae». Festschrift Wolfgang Speyer, Münster 1998, pp. 199-227; ID., *Kopien imaginärer Vorbilder und Reproduktionen spätantike, karolingische und byzantinische Elfenbeinwerke im forschungsgeschichtlichen Diskurs*, in *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Atti del Congresso (Berlino, 6-9 marzo 2002), a cura di G. Bühl, A. Cutler, A. Effenberger, Wiesbaden 2008, pp. 191-204. La consuetudine di effettuare calchi di opere in avorio a scopo collezionistico è documentata in tempi precoci, per esempio nel caso di Anton Francesco Gori, che era solito commissionarne l'esecuzione per pezzi a lui poco accessibili. Cfr. in proposito C. GAMBARO, *Anton Francesco Gori collezionista: formazione e dispersione della raccolta di antichità*, Firenze 2008, p. 9; A. VISCONTI, «Ella sogna dittici»: gli avori bizantini e medievali nell'opera di Anton Francesco Gori, in «Arte medievale» ser. IV2 (2012), pp. 221-270.

Di fatto, pochi ambiti artistici autenticamente ‘bizantini’ vennero interessati da fenomeni di contraffazione. Tra di essi, lo smalto *cloisonné*¹⁹³, una delle tecniche più caratteristiche di Bisanzio, seppe ritagliarsi uno spazio significativo, generando curiosità sufficiente per alimentare la produzione di imitazioni. Le indagini degli ultimi decenni hanno individuato esempi interessanti di false oreficerie ‘bizantine’, che vanno ad affiancarsi a pezzi già noti come la lamina con fanciulla danzante del Victoria & Albert Museum (fig. II.1).¹⁹⁴ Il caso più celebre è quello delle placche con smalti *cloisonnés* (fig. II.2) appartenute al collezionista russo Mikhail Petrovič Botkin (1839-1914)¹⁹⁵: solo in tempi relativamente vicini le lamine sono state riconosciute opera di alcuni abilissimi artigiani di San Pietroburgo, che poterono trarre ispirazione dalle grandi tavole cromolitografiche pubblicate da Kondakov per illustrare la collezione Zwenigorodskoi (fig. I.36).¹⁹⁶ A questo gruppo di opere è stato accostato un medaglione con smalti raffigurante un Cristo *Pantokrator* (fig. II.3), oggi in collezione privata e realizzato con ogni probabilità su imitazione della placca centrale della Pala d’Oro di S. Marco a Venezia.¹⁹⁷ Va ancora ricordato il medaglione aureo con presunto ritratto a sbalzo dell’imperatrice Licina Eudocia, circondato da una larga fascia di smalti

¹⁹³ Per le peculiarità tecniche degli smalti contraffatti prodotti nel XIX secolo, oggi facilmente individuabili, cfr. CRADDOCK, *Scientific Investigation of Copies...*, pp. 225, 239, con bibliografia specifica.

¹⁹⁴ La lamina fu prodotta su imitazione di quelle della Corona di Costantino Monomaco: cfr. O. KURZ, *Falsi e Falsari*, pp. 238-240. In N. OIKONOMIDES, *La couronne dite de Constantin Monomaque*, in «Travaux et Mémoires» 12 (1994), pp. 241-262, 8 è stata avanzata l’ipotesi che l’intera corona possa essere un falso prodotto in area veneziana alla fine dell’Ottocento. La proposta è stata considerata non sostenibile da E. KISS, *The State of Research on the Monomachos Crown and Some Further Thoughts*, in *Perceptions of Byzantium and its Neighbours (843-1261)*, a cura di O.Z. Pevny, New Haven 2000 (The Metropolitan Museum of Art Symposia), pp. 60-83; F. CRIVELLO, *Ancora uno smalto del falsario di Botkin? A proposito di un medaglione con Cristo benedicente e degli smalti "bizantini" nel XIX e XX secolo*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Congresso (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008 (I convegni di Parma: 10), pp. 505-512, in part. pp. 505-508.

¹⁹⁵ La collezione Botkin, composta di ben 167 pezzi, fu resa nota nel 1911 grazie al sontuoso M.P. BOTKIN, *Collection M.P. Botkine*, St. Petersburg 1911. Le tavole illustrate sono state esposte anche in occasione della recente mostra *Before the Blisses: 19th century Connoisseurship of the Byzantine Minor Arts* (Dumbarton Oaks Library, April 15, 2011 - July 31, 2011) - http://library.doaks.org/exhibitions/before_the_blisses/items/show/16

¹⁹⁶ Cfr. N. KONDAKOV, *Histoire et monuments des émaux byzantins...* Fatte salve le considerazioni di O. KURZ, *Falsi e falsari...*, p. 239 e n. 22, il primo studio sistematico su questi smalti si deve a D. BUCKTON, *Bogus Byzantine enamels in Baltimore and Washington D.C.*, in «Journal of the Walters Art Gallery» 46 (1988), pp. 11-24; D. BUCKTON, *Smalti ‘bizantini’ provenienti dalla collezione Botkin*, in *Sembrare e non essere...*, pp. 202-203, nr. 178; Un resoconto aggiornato sul tema è in ID., *Byzantine enamels in the twentieth century*, in *Byzantine Style, Religion and Civilization. In Honour of Sir Steven Runciman*, a cura di E. Jeffreys, Cambridge 2006, pp. 25-90, in part. pp. 27-29.

¹⁹⁷ Cfr. F. CRIVELLO, *Ancora uno smalto del falsario di Botkin?*

policromi e custodito presso il Cabinet de Médailles della Bibliothèque nationale de France (fig. II.4).¹⁹⁸

Sulla falsariga del successo di cui aveva goduto nei primi decenni dell'Ottocento grazie ai fenomeni di *revival* neogotico, anche la tecnica dell'intaglio in avorio e in osso poteva offrire buone opportunità di profitto.¹⁹⁹ L'osservazione ad ampio raggio degli esemplari non autentici attualmente noti consente di osservare come l'identità artistica propriamente bizantina risulti meno riconoscibile che nelle contraffazioni in smalto: essa si diluisce infatti in una miscela di varie tendenze stilistiche, che componevano una sorta di patrimonio comune agli artefici specializzati in questo campo. L'apparenza vistosamente ibrida di molte contraffazioni sembra determinata da circostanze complementari: da un lato, la sopravvivenza di pezzi autentici di natura molto eterogenea, risultato di un'arte che coinvolse per secoli diversi centri dell'Europa medievale anche al di fuori dell'orbe bizantino; dall'altro, la possibilità di adattare alle contenute dimensioni di un avorio forme originariamente pensate per altri *media* artistici – operazione, questa, preclusa agli imitatori di smalti *cloisonnés*. Tra i molti esempi di contraffazione in avorio, si riconosce solo in pochi casi la precisa intenzione di fornire una copia fedele di pezzi autentici bizantini: la valva di dittico con *Chairete* e *Anastasis* dell'Ermitage (fig. II.5), e una cassetta del Museo Lázaro Galdiano a Madrid (fig. II.6), per esempio, sono imitazioni palmari, rispettivamente, di una placca di X secolo conservata a Dresda, e del cofanetto di Veroli del Victoria & Albert Museum.²⁰⁰

¹⁹⁸ Cfr. D. BUCKTON, 'Early Byzantine' Enamels in France, in *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter*, a cura di P. Armstrong, London 2006, pp. 94-105, in part. pp. 94-96, fig. 1-2. Il pezzo si è rivelato come la trovata di un artigiano attivo alla fine dell'Ottocento, alla cui attività si deve anche un altro fantasioso medaglione ornato con croce centrale e rosette, oggi alla Walters Art Gallery di Baltimora: cfr. J. HENDERSON, *A scientific analysis of the enamel decorating a gold medallion in the Walters Art Gallery*, in «Journal of the Walters Art Gallery» 49/50 (1991-1992), pp. 27-31; T. DRAYMAN-WEISSER, C. HERBERT, *An Early Byzantine-style gold medallion reconsidered*, *ibidem*, pp. 13-25; D. BUCKTON, 'Now we see through a glass darkly', in *Image, Craft and the Classical World*, a cura di N. Crummy, Montagnac 2005, pp. 285-289.

¹⁹⁹ Sul materiale e sulle analisi scientifiche effettuabili sull'avorio, cfr. in generale A. BANERJEE, *Non-destructive investigation of ivory by FTIR and Raman spectroscopy*, in *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke...*, pp. 1-7; CRADDOCK, *Scientific Investigation of Copies...*, pp. 422-431; cfr. anche il recente incontro di studi *Ivory Analysis Combined: Art History and Natural Science*, a *Dumbarton Oaks Museum Workshop* (24-26 giugno 2011), a cura di H.L. Kessler, F. Dell'Acqua, A. Shalem, G. Wolf, atti non pubblicati. Un caso recente di applicazione di indagini scientifiche a oggetti eburnei è in P. WILLIAMSON, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, London 2010, pp. 454-455; In generale sui falsi in avorio e osso, cfr. le considerazioni di KURZ, *Falsi e falsari...*, pp. 203-216.

²⁰⁰ Rispettivamente A. CUTLER, *Carving, Recarving, and Forgery: Working Ivory in the Tenth and Twentieth Centuries*, in «West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture», 18.2 (2011), pp. 182-195; ID., *Nineteenth-century versions of the Veroli Casket*, in *Through a glass brightly:*

La raccolta Lázaro Galdiano conserva però altre contraffazioni, tra le quali alcune davvero insolite, come la curiosa cista che riproduce il motivo centrale dell'altare di Vuolvinio a Milano (fig. II.7).²⁰¹

La tendenza a mescolare con disinvoltura modelli e linguaggi artistici diversi è caratteristica condivisa da gran parte delle produzioni assegnabili ad artefici italiani. Merita una menzione in questo senso il singolare trittico in rame e smalti della Galleria Regionale di Sicilia a Palermo (fig. II.8), prodotto da una bottega locale operante tra gli anni '20 e '70 dell'Ottocento, che trasse ispirazione da incisioni rappresentanti la porta bronzea di S. Paolo fuori le mura a Roma.²⁰² A livello stilistico, il trittico manifesta solo pallide tracce della paternità costantinopolitana della porta presa a modello. Nella trasposizione in oreficeria delle formelle bronzee originali, infatti, non sono stati scelti i linguaggi caratteristici dello smalto *cloisonné*, ma piuttosto quelli dello smalto limosino: le teste dei personaggi emergono come piccoli rilievi globosi, l'agemina è abolita, e i corpi metallici galleggiano su fondi invetriati lisci di colore blu, secondo convenzioni esattamente agli antipodi di quelle che sarebbero state necessarie se si fosse voluto conferire al pezzo un'allure veramente bizantina. Se, come sembra, il trittico fu davvero commissionato da un colto ecclesiastico locale²⁰³ - non va esclusa la possibilità che esso sia stato realizzato come semplice oggetto devozionale, e che le intenzioni non fossero necessariamente fraudolente. Vale la pena, cioè, di recuperare la classica distinzione metodologica tra falso e imitazione 'in stile', i cui confini - soprattutto per quanto riguarda l'Italia - appaiono spesso di problematica individuazione.²⁰⁴ Considerazioni simili possono valere anche per un oggetto come il

studies in byzantine and medieval art and archaeology presented to D. Buckton, a cura di C. Entwistle, Oxford 2003, pp. 199-209.

²⁰¹ G. BERNARDI, *Gli avori 'bizantini' del Museo Lázaro Galdiano di Madrid*, in *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies*, III, Abstract of Free Communications, Sofia 2011, p. 366.

²⁰² Cfr. in generale C. GUASTALLA, *Il trittico in smalto su rame della Galleria Regionale di Palermo*, in *Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona*, II, catalogo della mostra (Palermo, Real albergo dei poveri, 16 dicembre 1994-30 maggio 1995), a cura di M. Andaloro, Siracusa 1995, pp. 302-303. Le incisioni copiate furono pubblicate in SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art...*, IV, tavv. XIV-XVI.

²⁰³ Cfr. C. GUASTALLA, *Per l'edizione critica della Corona di Costanza*, in *La Cattedrale di Palermo. Studi per l'ottavo centenario della fondazione*, a cura di L. Urbani, Palermo 1993, pp. 265-285, in part. pp. 270-274.

²⁰⁴ Valgono le considerazioni generali di BLOCH, *Original-Kopie-Falschung*. Cfr. anche D. LOWENTHAL, *Falsificazione del passato*, in *Sembrare e non essere...*, pp. XVI-XXIII; s.a., *Che cos'è un falso?*, *ibidem*, pp. 3-5.

rilievo in legno, avorio e osso del Victoria & Albert Museum (fig. II.9).²⁰⁵ L'opera appare concepita come una sorta di piccola antologia eburnea degli stili storici del Medioevo a Venezia, e allinea lungo un'unica superficie i quattro tetrarchi, una coppia imperiale bizantina²⁰⁶, fregi romanici e archi con cornici dentellate. È difficile pensare che questo *pastiche*, dai vaghi richiami alla microplastica degli Embriachi e apparentemente privo di funzione specifica, potesse essere stato spacciato come un pezzo medievale autentico; è forse possibile immaginare che esso sia stato confezionato per servire da innocuo *souvenir* della Serenissima, magari acquistato in tutta tranquillità da qualcuno che fosse perfettamente consapevole di stare entrando in possesso di un oggetto moderno. Sulla medesima scia, e ancora in Italia settentrionale, si registra il caso delle opere attribuibili al cosiddetto 'Falsario Trivulzio', un anonimo intagliatore operante a Milano tra il secondo e il terzo decennio dell'Ottocento.²⁰⁷ Le produzioni di questo artefice sono tutte caratterizzate da tratti comuni, come la materia prima di partenza (un osso di cetaceo grigiastro e poroso), la predilezione per composizioni simmetriche, lo stile rigido e geometrico, e soprattutto i modelli scelti come riferimento: tutti facilmente riconoscibili nei pezzi della dispersa collezione milanese dei Trivulzio, e nelle illustrazioni pubblicate nel *Thesaurus veterum dyptichorum* di Anton Francesco Gori (1759).²⁰⁸ Il rilievo più noto del gruppo, quello con il *Pantokrator* del Museo Civico Medievale di Bologna (fig. II.10), fu segnalato come opera sospetta già nel 1900, e di seguito ritenuto un semplice falso da buona parte della critica successiva.²⁰⁹ Tuttavia, le caratteristiche materiali del pezzo - come la presenza di un bordo ribassato e sporgente, la cornice a girali e il forte rilievo del piedistallo del trono - sembrano dimostrare l'intenzione di produrre non tanto una

²⁰⁵ Il pezzo fu riconosciuto come non autentico già in L. PASSY, nota in «Bulletin de la Société Imperiale des Antiquaires de France» 1865, pp. 45-46. Lo studio più aggiornato è in WILLIAMSON, *Medieval Ivory Carvings...*, pp. 436-439.

²⁰⁶ Si tratta di Niceforo III Botaniate e l'imperatrice Maria, tratti dal fol. 2 bis v del Paris. Coislin 79.

²⁰⁷ La prima individuazione del *corpus* di opere riconducibili al Falsario Trivulzio si deve a E. MACLAGAN, *Ivoires faux fabriqués à Milan au début du XIXe siècle*, in «Aréthuse» I (1923), pp. 99-117; cfr. poi O. KURZ, *Falsi e falsari*, pp. 181-182; A. CUTLER, *The Hand of the Master. Craftmanship, ivory and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton NJ 1994, pp. 64-65.

²⁰⁸ E' il caso di due placche conservate presso il Victoria & Albert Museum e imitanti la parte centrale e inferiore dell'Aporio Barberini del Louvre (cfr. WILLIAMSON, *Medieval Ivory Carvings...*, pp. 433-434); eseguite a partire dall'illustrazione pubblicata in A.F. GORI, *Thesaurus veterum dyptichorum consularium et ecclesiasticorum...*, Firenze 1759, II, tav. I, pp. 168-169.

²⁰⁹ Cfr. H. GRAEVEN, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung Nr. 1-80 (aus Sammlungen in Italien)*, Rom 1900, pp. 9-10, nr. 10. Sulla controversa storia critica del pezzo, cfr. le considerazioni di I. NIKOLAJEVIĆ, *Gli avori e le steatiti medievali nei Musei Civici di Bologna*, Casalecchio di Reno 1991, pp. 33-45.

contraffazione, quanto una copia ornamentale, già predisposta per essere appesa verticalmente alla parete, secondo l'uso di molti collezionisti dell'epoca.²¹⁰

II.2 – Lo strano caso del Sacro Tesoro Rossi

Gli esempi finora riportati valgono a dimostrare come per il falso 'bizantino' l'Italia potesse contare su attività ben distribuite su tutto il territorio, alimentate dall'ampia disponibilità di potenziali modelli, e incoraggiate dall'inesausta inclinazione del pubblico internazionale nei confronti delle antichità provenienti dalla penisola. In un quadro tendenzialmente decentrato, si era comunque concordi nell'assegnare a Roma un primato indiscusso nel campo della contraffazione, e, di conseguenza, una nomea non molto positiva, che induceva a guardare con un certo sospetto quanto si dichiarava provenire dall'urbe. Forte di una tradizione ormai secolare nella produzione di falsi, con botteghe di spregiudicati antiquari che affollavano le vie centrali della città, nella seconda metà dell'Ottocento Roma offriva un ambiente molto favorevole allo sviluppo di un filone collaterale di imitazioni di arte postclassica. Il sempre crescente *milieu* di studiosi e amatori delle 'cristiane antichità' che affollavano le conferenze, popolavano i musei, e pubblicavano sulle riviste di settore, rappresentava infatti il terreno ideale sul quale impiantare un fiorente mercato di pezzi. La scoperta continua di reperti archeologici provenienti dagli scavi offriva inoltre ai contraffattori ottime occasioni per mettere facilmente in commercio le proprie opere. Non va infine dimenticato che la prassi di realizzare oggetti d'arte 'in stile' aveva subito negli ultimi decenni del secolo una vistosa accelerazione istituzionale, con l'apertura della scuola di arti applicate affiliata al Museo Artistico Industriale (1876): una delle prove per partecipare al concorso dell'anno accademico 1879-1880, per esempio, era consistita nella creazione di una '*teca smaltata di argento dorato [in] stile bizantino*'.²¹¹ Anche imprese nate su

²¹⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 36-44; G. GASBARRI, *Gli avori bizantini del Museo Civico Medievale di Bologna: arte, collezionismo e imitazioni in stile*, in *Vie per Bisanzio*, Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Venezia, 25-28 novembre 2009), a cura di A. Rigo, A. Babuin, M. Trizio, Bari 2013, pp. 905-914.

²¹¹ Cfr. *Il Museo Artistico-Industriale e le scuole di arte applicata all'industria. All'Eccellentissimo ff. di Sindaco alla Giunta e al Consiglio Comunale di Roma. Relazione della Commissione Direttiva*, Roma 1883, schema in appendice. In altri casi, gli allievi delle classi di oreficeria erano stati chiamati a produrre lampade in stile paleocristiano, o fibbie di foggia gotica. Sul Museo Artistico Industriale, cfr. i vari contributi in *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, a cura di G. Borghini, Roma 2005.

iniziativa privata, come la celebre bottega di oreficeria ‘archeologica’ della famiglia Castellani, incoraggiò in modo consistente questo fenomeno.²¹²

L'immissione di falsi, per quanto teoricamente agevolata, non era comunque priva di rischi. L'incremento dell'interesse generale nei confronti delle arti ‘cristiane’ (in senso lato) ampliava di certo il bacino di acquirenti potenziali, ma allo stesso tempo metteva a disposizione degli studiosi un numero crescente di strumenti bibliografici aggiornati; inoltre, le importanti collezioni museali romane permettevano il confronto autoptico con un gran numero di pezzi originali, mentre la folta comunità internazionale favoriva uno scambio di informazioni molto rapido. Il falsario si trovava insomma nella necessità di aggiornare di continuo i propri modelli di riferimento, per tenere il passo delle scoperte degli specialisti. Per quest'ultimi, di rimando, si profilava un compito assai delicato: rassicurare i compratori della bontà delle proprie acquisizioni, e, parallelamente, difendere l'impianto teorico di una disciplina scientifica ancora in formazione da pericolose ‘scorie’ in grado di comprometterne l'autorevolezza.²¹³

Le riflessioni su questi temi cominciarono ad apparire in anni piuttosto precoci, in concomitanza con la diffusione di una vivace letteratura periodica di settore: grazie alla politica degli scambi editoriali, le riviste potevano infatti garantire un flusso continuo di notizie, complemento indispensabile ai dati che in quegli stessi anni si raccoglievano in *corpora*, enciclopedie e manuali. Le personalità gravitanti attorno a de Rossi divennero in un certo senso le referenti principali per chi volesse ricevere opinioni competenti sull'autenticità di opere presunte ‘cristiane antiche’. In questa elastica definizione ricadeva - come si è visto - una gamma di opere molto ampia: produzioni oggi criticamente ben differenziate, ma che negli ultimi due decenni del secolo venivano il più delle volte classificate sulla base dei tratti iconografici, il cui valore significativo prevaleva ancora rispetto alle qualità di ordine formale.

Questo aspetto caratteristico della cultura archeologica di fine Ottocento a Roma trovava un contraltare diretto nelle invenzioni dei falsari locali. Schemi iconografici

²¹² Il caso della bottega Castellani, portata al successo in particolare da Alessandro (1823-1883) e Augusto (1829-1914) a partire dagli anni '60 dell'Ottocento, è stato approfonditamente esaminato in occasione dell'esposizione *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 11 novembre 2005-26 febbraio 2006), a cura di A.M. Moretti Sgubini, F. Boitani, Roma 2005.

²¹³ Valgono in proposito le osservazioni più generali di TOMASI, *Falsi e falsari...*, p. 872.

paleocristiani si mescolavano così a suggestioni bizantine o longobarde, alterando le forme originarie dei prototipi o sostituendone il materiale costitutivo, nello sforzo di celare il modello di partenza agli occhi degli acquirenti meno esperti. Emblematico, in questo senso, è il caso documentato di alcune placche metalliche copiate dal celebre ciclo di tavolette eburnee di Salerno, e introdotte nel commercio romano come antichi bronzetti sacri italobizantini. Uno di questi manufatti fu oggetto di una comunicazione di Hartmann Grisar nel 1897 di fronte al pubblico della Società dei Cultori dell'Archeologia Cristiana.²¹⁴ Qualche tempo dopo Enrico Stevenson²¹⁵ fu in grado di condannare definitivamente l'intero gruppo di bronzi, individuandone il modello principale nella tavoletta eburnea con la Creazione dei pesci e degli uccelli custodita presso l'Iparművészeti Műzeum di Budapest (fig. II.11)²¹⁶: un calco da utilizzarsi come modello delle placchette poteva aver raggiunto Roma posteriormente al 1820, anno in cui l'avorio risulta essere pervenuto in Ungheria dalla sua precedente sede salernitana. Il collaudato espediente di attingere a originali conservati al di fuori dei confini nazionali garantiva un certo margine di sicurezza, e poteva funzionare anche in senso inverso. Ne è esempio il caso dell'insolito avorio marsigliese (fig. II.12) la cui riproduzione fotografica venne inviata nel 1896 all'attenzione di Stevenson, affinché ne fornisse una valutazione. Il pezzo era accompagnato da rozze iscrizioni in latino, e rappresentava Carlo Magno e papa Leone III, entrambi in piedi e affiancati su un medesimo piedistallo, in una composizione smaccatamente ispirata a quella dei tetrarchi porfirici veneziani. In una nota pubblicata sul *Nuovo Bullettino*²¹⁷, Stevenson riconobbe subito la non autenticità dell'oggetto, e individuò con precisione il modello

²¹⁴ Non sono a conoscenza di pezzi sopravvissuti appartenenti a questo gruppo. La comunicazione di Grisar è sintetizzata da E. STEVENSON, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XXII - 1896-1897)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», III (1897), pp. 131-144, in part. p. 134. Il pezzo a cui si riferiva Grisar era di proprietà di Pio Franchi de' Cavalieri, ed era stato esposto in occasione dell'Esposizione di Arte Sacra Antica svoltasi a Orvieto nel settembre del 1896. Cfr. *Congresso Eucaristico ed Esposizione di Arte Sacra Antica in Orvieto*, Orvieto 1897, p. 354.

²¹⁵ Cfr. E. STEVENSON, *Scoperta di un avorio spettante al paliotto di Salerno*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», III (1897), pp. 322-324.

²¹⁶ Cfr. la recente scheda di P. VALLISI, *Creazione degli Uccelli e dei Pesci/Creazione degli Animali*, in *L'enigma degli avori medievali di Salerno*, catalogo della mostra (Salerno, Museo Diocesano 20 dicembre 2007-20 aprile 2008), a cura di F. Bologna, II, Pozzuoli 2007, pp. 272-275, nr. 14.

²¹⁷ L'opera era stata presentata già da Battandier in uno degli incontri della Società dei Cultori di Archeologia Cristiana, con datazione al XIII secolo: cfr. E. STEVENSON, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XXII)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», III (1897), pp. 183-186, in part. p. 184 e n. 1, e anche E. STEVENSON, *Osservazioni intorno ad un avorio creduto antico rappresentante Leone III e Carlo Magno*, *ibidem*, pp. 240-248. In proposito, cfr. anche le osservazioni di X. BARBIER DE MONTAULT, recensione a STEVENSON, *Osservazioni...*, in «Revue de l'Art Chrétien», S.4, IV (1898), p. 403.

impiegato dallo sconosciuto contraffattore: si trattava del perduto mosaico absidale di S. Susanna a Roma, le cui figure isolate, trasmesse grazie a disegni tardocinquecenteschi, erano state riprodotte a stampa già nel Seicento (fig. II.13).²¹⁸ L'immagine dei tetrarchi (fig. II.14), d'altro canto, poteva essere facilmente giunta al falsario attraverso un'opera illustrata di vasta diffusione come *l'Histoire de l'Art* di Séroux d'Agincourt.²¹⁹ Con un certo spirito umoristico, lo studioso avanzava infine una proposta di localizzazione dell'opera, riconoscendovi una mano probabilmente non italiana: *'L'aspetto del pontefice, colle due bragiule pendenti sotto il collo e la capigliatura che gli danno l'aria di un buon curato francese, tradisce la nazionalità del falsario'*.

Tra i casi romani, merita senza dubbio un approfondimento specifico quello del cosiddetto 'Sacro Tesoro Rossi': tale fu il nome attribuito convenzionalmente a un gruppo di oreficerie contraffatte, che tra gli anni '80 e '90 dell'Ottocento fu al centro di una vicenda internazionale capace di far vacillare alcune delle più eminenti autorità scientifiche del tempo. Piuttosto trascurato dalla critica moderna²²⁰, ma ricostruibile grazie alle testimonianze tramandate dalle varie personalità coinvolte, l'episodio consente oggi di guardare al panorama degli studi italiani e internazionali sulle antichità cristiane da una prospettiva 'in negativo', per molti versi inusuale.

Il caso prese il via ufficialmente nella primavera del 1880, quando nella bottega dell'orefice marchigiano Pietro Guarantini in via del Pellegrino si misero in vendita quattro oggetti di oreficeria in lamina sbalzata d'oro e d'argento (fig. II.15), in

²¹⁸ Cfr. per esempio in I. SPONII, *Miscellanea Erudita Antiquitatis*, Lugduni 1685, p. 284.

²¹⁹ Cfr. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art...*, IV, tav. III.

²²⁰ La vicenda è stata solo episodicamente considerata dalla storiografia moderna postbellica. Un tentativo di ricostruirne le fila, nell'ottica di un intervento di *expertise*, si deve a A. LIPINSKY, *Ritorna il "Tesoro Sacro Rossi"?*, in «L'urbe» XXVII (1964), pp. 31-37. Prima di lui, ricorda la questione anche KURZ, *Falsi e falsari...*, pp. 231-233. Una breve e più recente scheda sull'argomento è quella di M. IBSEN, *Tavole XXV riproducenti il Sacro Tesoro Rossi*, in *I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio/Abbazia della Novalesa, 30 settembre-9 dicembre 2007), a cura di G.P. Brogiolo, A. Chavarría Arnau, Cinisello Balsamo 2007, p. 297, nr. 5.17. La vicenda è stata di recente ripercorsa da G. GASBARRI, *Early Christian and Byzantine fakes at the turn of the twentieth century: a note on Giancarlo Rossi's Tesoro Sacro*, in *Actual Problems of Theory and History of Art II Collection of articles*, Atti del Convegno Internazionale (Mosca, 24-27 novembre 2011), a cura di A.V. Zakharova, St. Petersburg 2012, pp. 149-154. Cfr. da ultimo la voce biografica di A. BONFIGLIO, s.v. *Giancarlo Rossi*, in *Personenlexikon zur bchristlichen Archäologie...*, II, pp. 1090-1091, che riporta in sintesi il caso.

apparenza facenti parte di un'unica serie. La storia che li accompagnava²²¹ era particolarmente ben congegnata. In una non meglio specificata campagna tra Ancona e Jesi, un agricoltore aveva scoperto casualmente un sarcofago di pietra. Una volta aperto, esso aveva rivelato il corpo intonso di un vescovo, rivestito con abiti liturgici e circondato da suppellettili preziose, oltre che da alcuni libri in pergamena; pochi istanti dopo però, una raffica di vento si era abbattuta sulla campagna, e davanti agli occhi dell'attonito scopritore il corpo e le vesti si erano mutati in polvere. Desideroso di profittare dell'occasione, il contadino aveva recuperato gli oggetti sopravvissuti, e si era messo in cerca di un potenziale acquirente: attraverso vari passaggi di proprietà gli oggetti erano dunque giunti finalmente a Roma. Alcuni intermediari di Guarantini si erano messi in contatto con il cavalier Giancarlo Rossi (1818-1898, fig. II.16), collezionista e studioso dilettante, già segretario personale del cardinale Frédéric de Falloux du Coudray²²²: una delle molte figure minori di appassionati di antichità che popolavano gli ambienti filo-vaticani del tempo, noto nella capitale soprattutto per i suoi interessi numismatici.²²³ Negli stessi giorni fu interpellato anche un secondo

²²¹ La storia del rinvenimento dei pezzi Rossi, che appare in versioni di volta in volta leggermente differenziate nelle varie pubblicazioni edite sull'argomento, è per la prima volta narrata in modo esteso nelle due edizioni del catalogo ufficiale dei pezzi: G. ROSSI, *Alcuni cenni sopra ignote suppellettili sacre di argento ed oro appartenute ai primissimi secoli della chiesa pubblicati in questo faustissimo giorno del sacerdotale giubileo di Nostro Signore Papa Leone XIII gloriosamente regnante e dedicati ai cultori di archeologia cristiana da Giancarlo Rossi*. Roma 1888, pp. 9-14 (datato 29 giugno 1887); G. ROSSI, L. DI CARLO, G. DE VECCHI PIERALICE, *Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro appartenute ai primissimi secoli della Chiesa. Pubblicati già il 1° Gennaio 1888 pel faustissimo giorno del sacerdotale Giubileo di Papa Leone XIII e dedicati ai cultori di Archeologia Cristiana da Giancarlo Rossi / Seconda edizione con aggiunta di tavole e ampliamento di dilucidazioni degli scrittori Rossi, Di Carlo e De Vecchi Pieralice*, Roma 1890, pp. XIX-XXVIII. Varianti più sintetiche si trovano in J. HELBIG, *Le Trésor des ormanents et des instruments liturgiques de la collection du chevalier Giancarlo Rossi à Rome*, in «Revue de l'Art Chrétien» ser. IV.4 (1893), pp. 89-97, in part. 89-90; F. GORI, *Sul tesoro di antiche suppellettili sacre appartenute ad ignoto dignitario ecclesiastico ed acquistate dal cav. Giancarlo Rossi e dal Conte Gregorio Stroganoff*, [conferenza], Spoleto 1891, in part. pp. 5-6.

²²² Frédéric de Falloux du Coudray, originario di Bourg d'Iré nella Loira, fu creato da Pio IX cardinale diacono di S. Agata dei Goti il 12 marzo 1877. Morì a Tivoli il 22 giugno 1884. Cfr. *La Gerarchia Cattolica. La cappella e la famiglia pontificie per l'anno 1885 con appendice di altre notizie riguardanti la Santa Sede*, Roma 1885, p. 97. Alla morte del cardinale, sembra che Rossi abbia potuto ereditare parte del suo vasto patrimonio: cfr. n. seguente.

²²³ Le informazioni biografiche reperibili su Giancarlo Rossi sono scarse. Oltre a vari dati sparsi nei suoi scritti, una delle poche fonti esterne di notizie sul suo conto resta il necrologio anonimo pubblicato in «Rivista italiana di numismatica e scienze affini» XI (1898), p. 305. Rossi nacque a Terni nel 1818, e dopo aver compiuto gli studi tra Perugia e Roma divenne il segretario personale del cardinale de Falloux du Coudray, che seguì a Gaeta insieme a Pio IX durante i moti del '48. Trasferitosi a Roma in un appartamento a Palazzo Odescalchi in piazza SS. Apostoli, fu membro dell'Accademia dell'Arcadia e rivolse i suoi interessi alla formazione di una cospicua raccolta numismatica, particolarmente incentrata sui conii pontifici, poi venduta a più riprese nel 1880, nel 1895 e nel 1898. Morì a Roma il 4 maggio 1898. La recentissima voce di BONFIGLIO, s.v. *Giancarlo Rossi...* riporta una ricostruzione biografica corredandola di indicazioni documentarie.

collezionista ben più eminente, ovvero il conte Grigorij Stroganoff: colpito dalla rarità e dalla preziosità dei reperti, Stroganoff riuscì ad acquistarli per primo, spendendo la ragguardevole cifra di 4000 lire. Battuto sul tempo, Giancarlo Rossi si fece promettere l'esclusiva da parte dei venditori per ogni altro pezzo proveniente dalla misteriosa sepoltura e, per procurarsi il denaro sufficiente, decise di mettere all'asta la sua collezione di monete (fig. II.17)²²⁴: l'acquisizione dell'intero tesoro si concluse però soltanto quattro anni dopo, nel maggio del 1884.²²⁵ Tuttavia, già nel febbraio 1882 Luigi Bruzza – il quale si era fatto garante per Rossi presso Guarantini²²⁶ – aveva ufficialmente annunciato la scoperta dei primi oggetti ‘*acquistati da un amatore straniero*’ di fronte ai membri della *Società dei Cultori dell'Archeologia Cristiana*²²⁷: la notizia aveva destato la curiosità generale, e Rossi cominciò ben presto a ricevere molte richieste di poter vedere dal vivo il ‘Sacro Tesoro’, come si cominciava a chiamarlo. Tra i primi estimatori vengono ricordati Raffaele Garrucci e soprattutto Giovanni Battista de Rossi, il quale, accompagnato da Bruzza, visitò la collezione nel maggio dello stesso anno²²⁸: si dovette tuttavia attendere il gennaio del 1888 perché i

²²⁴ Cfr. *Catalogo delle monete italiane medioevali e moderne componenti la collezione del Cav. Giancarlo Rossi di Roma*, a cura di R. Dura, G. Sambon, Roma 1880.

²²⁵ Oltre a quanto pubblicato nei due cataloghi ufficiali, notizie più precise in merito alle circostanze dell'acquisto vennero fornite solo dopo lo smascheramento della contraffazione da parte di Hartmann Grisar, all'interno degli scritti pubblicati in risposta da Rossi e dai suoi collaboratori. Cfr. G. ROSSI, *Risposta a certo padre Grisar della C.d.G. Scrittore nella Civiltà Cattolica il quale in trilingue idioma e con menzogneri indizi attacca di falso il sacro tesoro commentato ed esaltato dalle più grandi celebrità archeologiche di Europa riunito e custodito dall'archeologo Giancarlo Rossi*, Roma 1896, pp. 157-160 (dove si riportano gli estremi cronologici del 9 marzo 1882 e del 1 maggio 1884, entro i quali il tesoro fu acquistato); G. DE VECCHI PIERALICE, *L'autenticità del S. Tesoro del Cav. Giancarlo Rossi dimostrata in 1° luogo dalle 150 Contraddizioni, dalle 144 Bugie, dalle 36 Calunnie, dalle 10 Empietà nelle quali un Opuscolo di 27 pagine e 17 linee in -8° grande ha dovuto rompere per negarla; in 2° luogo dallo scrupoloso esame e dalla legale perizia dei due orefici romani Grasselli Stefano e Temistocle Italiano Venturini; in 3° luogo da un esperimento fisico-chimico. Segue una replica di G.C. Cav. Rossi ad alcune altre frottole di un 2° opuscolo. Opera di Giacinto De Vecchi Perialice*, Roma 1896, p. 18 (dove si dichiara che il costo totale del Tesoro fu di circa 200,000 lire).

²²⁶ Stando ai resoconti degli interessati, Bruzza fu il primo specialista ad aver potuto visionare di persona i pezzi del Tesoro, direttamente dalle mani degli intermediari di Guarantini. Sarebbe stato anzi il suo parere entusiastico ad aver definitivamente convinto Stroganoff e Rossi all'acquisto. Cfr. ROSSI, *Alcuni cenni sopra ignote suppellettili sacre...*, pp. 9-14; ROSSI, DI CARLO, DE VECCHI PIERALICE, *Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro...*, pp. XIX-XXI e p. 77; GORI, *Sul tesoro di antiche suppellettili sacre...*, p. 5.

²²⁷ Cfr. O. MARUCCHI, *Conferenze della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma (Continuazione e fine dell'anno VII)*, in «Buletino di Archeologia Cristiana» IV,II (1883), pp. 73-74.

²²⁸ In ROSSI, *Alcuni cenni sopra ignote suppellettili sacre...*, pp. 9-14; ROSSI, DI CARLO, DE VECCHI PIERALICE, *Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro...*, pp. XIX-XXI è riportata una lettera di Bruzza del 26 maggio 1882, nella quale si richiedeva l'autorizzazione di poter visionare il tesoro insieme a De Rossi. Nel carteggio di quest'ultimo presso la Biblioteca Vaticana si conservano 14 autografi di Giancarlo Rossi, tra lettere e biglietti da visita, dal 1884 al 1893, dei quali solo tre contengono riferimenti espliciti al Sacro Tesoro (precisamente Vat. Lat. 14275 nr. 338 del 29 giugno 1886, Vat. Lat. 14280 nr. 451 del 27 giugno

cimeli fossero pubblicati ufficialmente. In occasione del giubileo sacerdotale di Leone XIII, Rossi offrì al pontefice un sontuoso catalogo costituito da ventiquattro grandi tavole fototipiche rappresentanti tutti i pezzi del suo tesoro, e stampato in cinquanta esemplari numerati (fig. II.18)²²⁹; le illustrazioni erano state tratte dai disegni originali di Pietro de Simone (1845-1920), pittore di origine leccese specializzato in temi sacri, e attivo anche come decoratore e miniatore ‘in stile’ (fig. II.19).²³⁰ Due anni dopo, nel 1890, fu predisposta una seconda edizione arricchita con nuove tavole e più ampiamente distribuita.²³¹ Veniva presentato così al pubblico degli appassionati un tesoro di inaudita ricchezza, composto da ben 54 pezzi, tutti in oro e in argento (figg. II.20-23): vi si trovavano piccole croci bratteate, frontali e fibbie di cinture; alcune coperte di libri liturgici, decorate da simboli e figure; suppellettili liturgiche, un calice, patene e contenitori per l’acqua battesimale; *signa* della dignità episcopale, tra cui un pastorale in oro e una mitra. Due oggetti in particolare spiccavano tra gli altri: una monumentale corona a sei falde (fig. II.24), e uno stupefacente vaso argenteo per il vino eucaristico, nelle forme di un agnello poggiato su un vassoio rotondo e circondato da dodici bicchieri (fig. II.25).

Le tavole illustrate erano accompagnate da un volume di commento scritto dallo stesso proprietario, insieme a monsignor Luigi Di Carlo – arciprete del Duomo di Tivoli - e

1888; Vat. Lat. 14293 nr. 154 del 22 marzo 1893). I rapporti tra i due sembrano essere stati comunque cordiali: Rossi viene esplicitamente citato in segno di ringraziamento in G.B. DE ROSSI, *De origine historia indicibus scrinii et Bibliothecae sedis apostolicae commentatio*, Roma 1886, p. CXIX.

²²⁹ Cfr. ROSSI, *Alcuni cenni sopra ignote suppellettili sacre*. Leone XIII ne ricevette personalmente due copie, che destinò ‘alla sua terra natale, e l’altra in dono al Capitolo di Anagni’: cfr. GORI, *Sul tesoro di antiche suppellettili sacre...*, p. 7, n. 1.

²³⁰ La redazione de «Il Buonarroti» VI 1871, pp. 229-230, ricordava il giovane Pietro De Simone come un “perfetto calligrafo, ha egli dato saggi che ricordano il secolo VIII”. Una testimonianza della sua attività di decoratore ‘in stile’ è verificabile nelle pagine d’apertura dell’*Album poetico presentato dai giovani domenicani d’Italia al Congresso eucaristico di Orvieto 1896*, Roma 1896: De Simone eseguì due composizioni affrontate di tipo rispettivamente neogotico e neobizantino, già descritte ne «Il Rosario. Memorie Domenicane» 14 (1897), pp. 381-382 in chiave spiccatamente unionista: “La prima è in stile gotico ed è sormontata dalla croce latina, l’altra in stile bizantino è sormontata dalla croce greca, e così ambedue simboleggiano la unione delle Chiese nel culto dell’Eucarestia”. Brevi cenni biografici in C. FARESE-SPERKEN, *La pittura dell’Ottocento in Puglia: i protagonisti, le opere, i luoghi*, Bari 1996, p. 88; EAD., *La rappresentazione dei monumenti nella pittura pugliese tra fine Ottocento e Novecento*, in *Castelli e cattedrali di Puglia: a cent’anni dall’Esposizione nazionale di Torino*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 13 luglio – 31 ottobre 1999), a cura di C. Gelao, G.M. Jacobitti, Bari 1999, pp. 101-105, in part. p. 102; A. FOSCARINI, P. BOLOGNINI, *Arte e artisti di Terra d’Otranto: tra medioevo ed età moderna*, Lecce 2000, pp. 96-97.

²³¹ Cfr. ROSSI, DI CARLO, DE VECCHI PIERALICE, *Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro...*; le tavole vennero raccolte in un fascicolo separato, dal titolo *Tavole XXV riproducesti il Sacro Tesoro Rossi corredate da III tavole di storici cimeli che ne confortano l’epoca opinata*, pubblicato il 1° gennaio 1888 ricorrendo il sacerdotale giubileo di Papa Leone XIII, Roma 1890; le tavole, aumentate di numero, comprendevano ora i quattro pezzi Stronagoff, non illustrati nella prima edizione.

allo studioso Giacinto De Vecchi Pieralice, ai quali erano stati affidati rispettivamente la dissertazione teologica e l'interpretazione della simbologia.²³² Considerato nel suo complesso, il testo appare oggi come un piccolo capolavoro di diletantismo archeologico, d'impronta tutta confessionale: ogni dettaglio degli oggetti veniva esaminato nell'ottica di un ipercorrettismo esegetico che coinvolgeva persino gli intrecci ornamentali, interpretati come *nexi* o 'lacci del peccato'. Fatte salve poche righe introduttive e qualche velata allusione ai sospetti che già allora dovevano circolare nell'ambiente²³³, la questione dell'autenticità dei pezzi non veniva di fatto mai direttamente affrontata, poiché appariva non solo sancita dall'autorità di Bruzza e de Rossi, ma in qualche modo autoevidente: *'Si veggano questi sacri oggetti, ed anche il solo loro aspetto basterà a convincere chiunque della loro genuinità. [...] Il falsario doveva essere peritissimo nell'antico simbolismo cristiano, anzi tale che l'avrebbe non dico ingrandito, ma sommamente arricchito e perfezionato'*.²³⁴ Il principale problema critico posto dal tesoro - quello della datazione - rimaneva di fatto insoluto, giacché gli autori non manifestavano opinioni concordi al riguardo. Giancarlo Rossi e Luigi Di Carlo tendevano infatti ad assegnare gli oggetti alla prima metà del IV secolo, in età costantiniana. De Vecchi Pieralice si era spinto persino più indietro: a suo parere, un tesoro di tale ricchezza (*'poema raffaellesco sulla Fede Romana'*) doveva essere stato realizzato in età apostolica, forse addirittura per volontà dello stesso Pietro.²³⁵

Sulla scia della pubblicazione del catalogo, e grazie al favore della stampa cattolica²³⁶, nel maggio del 1888 Giancarlo Rossi ottenne per acclamazione l'ammissione alla

²³² Cfr. ROSSI, *Alcuni cenni sopra ignote suppellettili sacre...*, pp. 47-54, 63-117; ROSSI, DI CARLO, DE VECCHI PIERALICE, *Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro...*, pp. 117-136, 137-443 (con diverse aggiunte rispetto alla prima edizione); non ho ancora potuto rinvenire profili biografici sicuri dei due collaboratori di Rossi.

²³³ Cfr. ROSSI, DI CARLO, DE VECCHI PIERALICE, *Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro...*, pp. 309-320, nelle quali De Vecchi Pieralice fa cenno alle obiezioni sorte tra studiosi e collezionisti: *'Ma Oh! E quali armi sono state impugnate? L'arsenale di Giuda stesso venne esaurito quando si sparse voce che falso, che mentito, che di recente fabbrica fosse il Tesoro. Volesse il Cielo che oggi per la Chiesa visse una scienza Biblica capace di crearlo, ché ad interpretarlo soltanto taluno, cui quell'augusto libro non è campo inesplorato né estraneo, si sente mancare la lena!'*

²³⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 121-122.

²³⁵ La citazione è tratta da una lettera di De Vecchi Pieralice a Rossi del 1° luglio 1887, pubblicata già in ROSSI, *Alcuni cenni sopra ignote suppellettili sacre...*, pp. 61-62. L'autore era giunto a credere di poter identificare l'artefice del Tesoro con tal Alessandro 'aerarius' o 'ramaio' nominato da Paolo nella Seconda Lettera a Timoteo (2Tim. 4, 14). Cfr. *ibidem*, p. 113; più estesamente in ROSSI, DI CARLO, DE VECCHI PIERALICE, *Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro...*, pp. 296-307.

²³⁶ Cfr. s.a., in «La Civiltà Cattolica» 39.2 (1888), p. 772; R. MAJOCCHI, *Il Sacro Tesoro Rossi*, in «La Scuola Cattolica» 36 (1890), pp. 171-178.

Pontificia Accademia Romana di Archeologia in qualità di Socio Onorario²³⁷, mentre il Sacro Tesoro cominciò a godere di una subitanea fama europea. Studi sui cimeli cominciarono a diffondersi tra pagine prestigiose, come quelle della parigina *Revue de l'Art Chrétien* (fig. II.26)²³⁸; Charles Rohault de Fleury, che aveva potuto esaminare dal vivo il tesoro già nella primavera del 1887 ottenendone poco dopo alcune riproduzioni²³⁹, introdusse i pezzi Rossi all'interno de *La Messe*, concedendo particolare spazio alla placca argentea con figura di vescovo stante (fig. II.27)²⁴⁰; Anton De Waal del Camposanto Teutonico si dimostrò particolarmente interessato agli oggetti, riservando loro un certo numero di interventi nella *Römische Quartalschrift* tra il 1887 e il 1889.²⁴¹

Tuttavia, non appena le tavole riproducenti il Tesoro ebbero raggiunto la cerchia dei migliori specialisti dell'epoca, sembrò subito evidente come le datazioni molto alte proposte nel catalogo ufficiale dovessero per lo meno essere ridiscusse. Lo stile delle figurazioni e delle decorazioni appariva infatti del tutto incompatibile con quanto si conosceva della produzione d'epoca costantiniana: al contrario, si potevano instaurare confronti migliori con opere più tarde, esempi di arte sontuaria definita di volta in volta come 'italo-bizantina', 'barbarica' o 'longobardica', comunque sviluppatasi

²³⁷ La proclamazione, caldeggiata da Giovanni Battista De Rossi, avvenne nella Sessione del 24 maggio 1888. Ne dà notizia ufficiale C.L. VISCONTI, *Relazione generale delle Sessioni tenute dall'Accademia nel triennio 1888-1889-1890*, V Sessione, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», s. 2, 3 (1890), p. XIV, pp. 459-463, in part. 463; cfr. anche GORI, *Sul tesoro di antiche suppellettili sacre...*, p. 7. L'episodio viene rievocato più volte da Rossi nelle sue pubblicazioni, e ne resta traccia anche in una lettera di ringraziamento da lui inviata a De Rossi il 27 giugno del medesimo anno: “[...]. In tale inciampo prendo la penna per non prolungare più oltre il dovere di ringraziarla del ricevuto onore non per altro meritato che per aver fatto sforzi a riunire e conservare un sacro, inedito tesoro e per avervi dato un mio povero cenno dopo se non prolungati studi [...]”. Cfr. *Corrispondenza De Rossi*, anno 1888 prima parte, Vat. Lat. 14280, nr. 451.

²³⁸ Cfr. HELBIG, *Le Trésor des ormanents...*; X. BARBIER DE MONTAULT, recensione a ROSSI, DI CARLO, DE VECCHI PIERALICE, *Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro...*, pp. 156-157.

²³⁹ Rohault de Fleury venne formalmente presentato a Rossi da Stefano Ciccolini nel marzo del 1887. In una lettera inviata da Parigi il 2 maggio, lo studioso francese chiede di poter ricevere alcune tavole riproducenti il Tesoro, in vista della pubblicazione su *La Messe*: “*Mon recueil de monuments sur la sainte liturgie compren déjà prés de 700 Planches gravées, et j'y laisserais vraiment un vide irréparable si je n-y donnas pas, ne fut ce qu'un petit specimen d'un pareil trésor*”. Il volume, promessogli poco dopo la sua prima pubblicazione (lettera del 15 gennaio 1888), giunge a Parigi il 31 marzo. La corrispondenza è riportata in ROSSI, *Alcuni cenni sopra ignote suppellettili sacre...* pp. 44-46; ROSSI, DI CARLO, DE VECCHI PIERALICE, *Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro...*, pp. 98-100. Cfr. ROHAULT DE FLEURY, *La Messe...*, VIII, pp. 114-115, 221, tav. DCLIII.

²⁴⁰ Cfr. C. ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, VIII, Paris 1889, pp. 114-115, 221, tav. DCLIII.

²⁴¹ Cfr. A. DE WAAL, *Longobardische Gold-und Silberarbeiten*, in «*Römische Quartalschrift*» I (1887), p. 272; ID., *Der Silber-und Goldschatz des H. Cav. Rossi*, in «*Römische Quartalschrift*» II (1888), p. 86; ID., *Der Silber-und Goldschatz des H. Cav. Rossi*, *ibidem*, pp. 148-164; ID., *Eucharistisches Gefäß in Lammes-Form*, *ibidem*, pp. 277-280; ID., *Die goldene Krone aus dem Schatze des Cav. Rossi*, in «*Römische Quartalschrift*» III (1889), pp. 66-70.

posteriormente alla caduta dell'Impero Romano d'Occidente.²⁴² Anche Giovanni Battista de Rossi doveva essersi dimostrato favorevole a una cronologia nettamente più bassa, almeno a quanto si evince da testimonianze indirette²⁴³; sulla medesima scia si erano posti anche Marucchi²⁴⁴ e Rohault de Fleury, quest'ultimo proponendo una sicura attribuzione al secolo VIII.²⁴⁵ L'ipotesi critica più articolata fu quella avanzata da Anton De Waal, il quale tentò di riconsiderare il problema in base al presunto luogo di ritrovamento della sepoltura episcopale, ancora parte dell'Esarcato bizantino nel pieno VIII secolo (fig. II.28); lo studioso supposeva dunque che il corpo ivi rinvenuto potesse appartenere all'arcivescovo ravennate Sergio (†769), personaggio chiave nei difficili rapporti tra il regno longobardo e l'impero di Costantinopoli. La figura femminile rappresentata su alcuni pezzi (fig. II.29) si sarebbe dunque dovuta identificare con una principessa o dama italobizantina, forse la stessa donatrice del tesoro. La natura ibrida dell'ornamentazione poteva dunque trovare ragione plausibile nella molteplicità di influssi culturali caratteristici dell'Italia adriatica nell'Alto Medioevo.²⁴⁶

La reputazione dei pezzi Rossi subì un durissimo colpo con la discesa in campo di Hartmann Grisar. Già nel 1894 il gesuita tedesco aveva infatti inviato al I Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana di Spalato un breve intervento dedicato al Tesoro, che, in assenza dell'autore, fu letto in pubblico dal giovanissimo Pio Franchi de' Cavalieri (1869-1960)²⁴⁷, nel corso di una seduta plenaria dedicata al problema della

²⁴² Già Fabio Gori (1833-1916), in occasione di una conferenza tenuta presso l'Università di Roma nel marzo del 1891, aveva proposto di attribuire il Tesoro al V secolo, periodo in cui l'arte cristiana avrebbe assunto 'un aspetto lussureggiante e dovizioso, per non far rimpiangere al popolo le cerimonie e le pompe del culto pagano'. Cfr. GORI, *Sul tesoro di antiche suppellettili sacre...*, pp. 35-42. Sull'autore, rimando in breve a A. APPETECCHIA, s.v. *Fabio Gori*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 595-596.

²⁴³ L'unica effettiva testimonianza di mano di De Rossi si trova nella ristampa *Resoconto delle conferenze dei cultori di archeologia cristiana in Roma dal 1875 al 1887*, Roma 1888, p. 227, n. 1. Nel redazionare il volume, lo studioso aveva infatti aggiunto una breve nota all'intervento di Bruzza del febbraio 1882: "[...] il ch. sig. cav. Gian Carlo Rossi [sic] ha acquistato tutto il tesoro, che da principio si disse per relazioni non vere, trovato in Iesi, composto di ricchissima suppellettile sacra, non solo d'argento ma anche d'oro, appartenuta ad un vescovo dell'età Longobarda; suppellettile insigne e di pregio singolarissimo per lo studio del simbolismo cristiano e delle antichità liturgiche." A causa della scomparsa di De Rossi nel 1894, appena poco prima della violenta querelle esplosa in merito all'autenticità dei pezzi, resta oggi difficile verificare quale sia stato il suo effettivo coinvolgimento nell'incoraggiare la pubblicazione del Tesoro e nel diffonderne la fama.

²⁴⁴ Cfr. O. MARUCCHI, *Il sacro tesoro del Cav. G.C. Rossi*, in «L'Osservatore Romano», 10 e 17 marzo 1893; traduz. francese in «Le Moniteur de Rome», marzo 1893.

²⁴⁵ Cfr. ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, VIII, pp. 114, 221.

²⁴⁶ Cfr. soprattutto DE WAAL, *Die goldene Krone*.

²⁴⁷ Su Pio Franchi de' Cavalieri, cfr. *infra*, § V.2, n. 752.

falsificazione.²⁴⁸ La lettera preliminare di Grisar – che fu accolta con prudente cautela dalla maggior parte degli astanti – impugnava con decisione l'autenticità delle suppellettili di Rossi, riconoscendovi niente più che delle volgari contraffazioni moderne. L'anno successivo, sulla *Zeitschrift für katholische Theologie* venne pubblicato un breve saggio sul medesimo argomento, subito tradotto in italiano e in francese, e successivamente esposto a Roma nelle vetrine della Libreria Spithöver a Piazza di Spagna (fig. II.30).²⁴⁹ Il contributo prendeva le mosse da alcuni assunti teorici generali sul fenomeno della contraffazione d'arte, una piaga che l'autore ricordava essere ancora diffusissima nel panorama del mercato antiquario italiano: *'Le incessanti ricerche dei collezionisti stranieri, e dei cacciatori di antichità hanno già da tempo spogliato l'Italia di oggetti autentici d'arte antica, soprattutto d'arte piccola. Gli oggetti antichi se ne sono in gran parte andati all'estero, l'avidità ricerca è rimasta. Ma rimasta è pure agli artisti del paese l'antica valentia'*.²⁵⁰ L'autore passava poi a esaminare tutte le incongruenze interne dei pezzi Rossi, che, insieme all'inverosimile storia del loro ritrovamento, facevano chiaramente pensare all'opera di un falsario. I principali indizi andavano ricercati soprattutto nell'eccessiva ricchezza delle figurazioni, maldestre trasposizioni di dottrine cattoliche contemporanee; nell'assenza di iscrizioni, caratteristica forse intenzionalmente ricercata per sfuggire al rischio di fornire indizi datanti; nell'evidente contraddizione fra la simbologia tratta di peso dalle raffigurazioni catacombali, e la resa stilistica ispirata alla scultura e all'oreficeria di VIII-IX secolo; infine, negli anacronismi dei paramenti liturgici e dei costumi, che presentavano elementi (come la mitria e il pastorale) non documentati nell'VIII secolo, né tantomeno nel IV.

Nel condurre la sua indagine, lo studioso era stato facilitato da due occorrenze fortunate. Da un lato aveva avuto la possibilità di disporre di uno strumento eccezionale come *L'architettura in Italia* di Raffaele Cattaneo, che – per ammissione

²⁴⁸ Cfr. G.A. NEUMANN, *Relazione del I Congresso Internazionale degli Archeologi Cristiani...* (Spalato-Salona, 20-22 agosto 1894), in «Bullettino di archeologia e storia dalmata» fasc. 8-12 (1894), rist. Spalato 1895, pp. 118-120.

²⁴⁹ H. GRISAR, *Ein angeblich altchristlicher Schatz von liturgischen Geräten*, in «Zeitschrift für Katholische Theologie» XIX (1895), 306-331; trad. francese *Un prétendu trésor sacré des premiers siècles: (le "Tesoro sacro" du Chev. Giancarlo Rossi à Rome); etude archéologique*, Rome 1895. trad. italiana (da cui si cita) *Di un preteso tesoro cristiano de' primi secoli: il "tesoro sacro" del cav. Giancarlo Rossi in Roma: studio archeologico*, Roma 1895; le traduzioni erano curate rispettivamente da J. Vetter e P. Franchi de' Cavalieri.

²⁵⁰ GRISAR, *Di un preteso tesoro cristiano...*, p. 14.

dello stesso Grisar – grazie al suo apparato di illustrazioni, gli aveva consentito di riconoscere facilmente la ‘famiglia’ di modelli da cui il falsario poteva aver attinto nel produrre i pezzi Rossi²⁵¹ (*Nella sua eccellente opera sull’architettura italiana prima dell’anno mille, Raffaele Cattaneo definisce quell’arte sotto il nome di stile bizantino-barbaro e italo-bizantino*). Dall’altro, aveva potuto contare sull’amichevole collaborazione del conte Stroganoff, il quale, insospettito, aveva da tempo rimosso dalle sale espositive del suo palazzo i quattro pezzi acquistati anni prima, per confinarli tra le cianfrusaglie senza valore: lo studio di Grisar si chiudeva dunque con una tavola fotografica inedita riprodotte i pezzi Stroganoff (fig. II.31), e con il resoconto di una perizia effettuata da parte di alcuni esperti orefici²⁵², che avevano individuato i segni di un invecchiamento artificiale prodotto chimicamente.

La forza argomentativa delle ragioni messe in campo da Grisar rivoluzionò il destino del tesoro Rossi presso i contemporanei. Una volta scomparsi Bruzza, Garrucci e de Rossi, tutti coloro che si erano pronunciati in favore degli oggetti si affrettarono a riconsiderare la propria posizione: *‘La vera scienza dell’archeologia cristiana’* riconosceva Marucchi *‘[possiede] le sue regole e i criteri fissi per distinguere prima o dopo i monumenti veri dai falsi’*.²⁵³ La notizia rimbalzò fulminea tra le pagine delle pubblicazioni più autorevoli, come il *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, il *Repertorium für Kunstwissenschaft*, l’*Archivio Storico dell’Arte*, e soprattutto la *Byzantinische Zeitschrift*, nella quale comparve una sapida recensione di Karl Krumbacher: *‘La questione del Tesoro Rossi’* affermava lo studioso *‘può essere messa da parte una volta per tutte’*.²⁵⁴

²⁵¹ Cfr. CATTANEO, *L’architettura in Italia...*; GRISAR, *Di un preteso tesoro...*, p. 2.

²⁵² Gli orefici chiamati da Grisar e Stroganoff, rimasti anonimi, considerarono gli argenti troppo flessibili per essere stati fusi e battuti in tempi antichi, e ipotizzarono che l’ossidazione fosse stata prodotta per mezzo di acido solforico.

²⁵³ Cfr. J. HELBIG, *Le trésor sacre du chevalier Giancarlo Rossi à Rome, et le R.P. Grisar, S.J. Professeur à l’Université d’Innsbruck*, in «Revue de l’Art Chrétien» ser. IV.6 (1895), pp. 301-305, dichiara di avere ancora qualche perplessità in merito; A. DE WAAL, in «Römische Quartalschrift» VIII (1894), p. 356; ID., *Der longobardische Pontifical-Schatz*, in «Römische Quartalschrift» IX (1895), p. 319; la citazione riportata è in O. MARUCCHI, *Conferenze di Archeologia Cristiana... (Anno XX)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» I (1895), pp. 170-171. L’intervento di Pio Franco de’Cavalieri a Spalato è citato anche da L. JELIĆ, *Primo Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana a Spalato e Salona (20-22 agosto 1894) – continuazione e fine*, pp. 147-162, in part. p. 160.

²⁵⁴ Cfr. rispettivamente E. STEVENSON, recensione a GRISAR, *Di un preteso tesoro cristiano...*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», I (1895), pp. 125-126; C. HOFSTEDE DE GROOT, *Der Tesoro Sacro Rossi*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft» XVIII (1895), p. 77; C. DE FABRICZY, in «Archivio Storico

Comprensibilmente, le reazioni di Rossi, Di Carlo e De Vecchi PIERALICE non furono delle più accomodanti: su iniziativa comune, all'inizio del 1896 vennero pubblicati tre nuovi scritti, ciascuno dei quali intendeva difendere in autonomia gli ormai compromessi cimeli²⁵⁵: il dettato veniva però trascinato completamente al di fuori dall'ambito scientifico, per tramutarsi in una feroce sequela di minacce e insulti rivolti alla persona di Grisar. Assumendo l'autenticità del Tesoro come già ratificata da una solida tradizione storiografica e dall'autorevolezza di un maestro quale de Rossi, lo studioso tedesco e i suoi collaboratori²⁵⁶ vennero ripetutamente accusati di essere dei blasfemi miscredenti, e di aver voluto ordire una sorta di complotto eretico ai danni della Chiesa cattolica, avvalendosi per di più dell'aiuto di uno 'scismatico greco-russo' – così veniva definito l'ortodosso Stroganoff.²⁵⁷ L'unico risultato di questa operazione diffamatoria – alla quale fece seguito un solo opuscolo di risposta da parte di Grisar (*Il diffondersi sulle intenzioni, sulle qualità intellettuali, morali, religiose dell'avversario è entrare in campo che alla questione scientifica nulla appartiene*)²⁵⁸ – fu quello di aggravare irrimediabilmente l'isolamento di Rossi, rivelandone nel contempo l'incapacità di comprendere l'aggiornato orientamento intellettuale di cui il gesuita si era fatto portavoce, nonché l'assunto fondamentale che stava alla base della sua indagine: se si voleva che il Sacro Tesoro fosse davvero 'utile' alla causa cristiana, si

dell'Arte» VIII (1895), pp. 468-469; K. KRUMBACHER, in «Byzantinische Zeitschrift» IV (1895), pp. 643-644. Si vedano anche H. ACHELIS, in «Theologische Literaturzeitung» 11 (1896), col. 291, e soprattutto le osservazioni di F.X. KRAUS, *Der sacro tesoro Rossi*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft» XIX (1896), pp. 444-446; ID., *Der sacro tesoro Rossi*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft» XXII (1899), pp. 121-122.

²⁵⁵ Cfr. rispettivamente ROSSI, *Risposta a certo padre Grisar della C.d.G....*; MONSIGNOR DI CARLO [Luigi Di Carlo], *Risposta al P. Grisar della Compagnia di Gesù sul suo studio archeologico contro il Sacro Tesoro del chiarissimo Cav. Gian Carlo Rossi*, Tivoli 1896; DE VECCHI PIERALICE, *L'autenticità del S. Tesoro del Cav. Giancarlo Rossi*; le pubblicazioni erano state anticipate da un'inserzione pubblicata da Rossi su «Il Popolo Romano» del 19 giugno 1895.

²⁵⁶ Insieme a Grisar, anche Franchi de' Cavalieri venne non troppo velatamente accusato di aver partecipato al complotto: «Chi è pio, chi è franco, chi è cavaliere non smentisce questi bei nomi i quali suonano omaggio alla Divinità, alla Verità, alla Chiesa, alla Patria». Cfr. DE VECCHI PIERALICE, *L'autenticità del S. Tesoro del Cav. Giancarlo Rossi...*, p. 9.

²⁵⁷ Per esempio in DI CARLO, *Risposta al P. Grisar...*, pp. 21-23: «In fine permetta il Conte e non si offenda, ella è cosa pubblica, ch'egli appartiene allo Scisma-Greco-Russo. Ora quanto fa un tal partito religioso contro Arredi Sacri, dei quali la Chiesa Romana si può valere contro quello Scisma! Per conseguenza egli è sospetto, e fa meraviglia, come un Padre Gesuita dedichi il suo lavoro, sia pure dottissimo, ad uno, che non è Cattolico. Quanto avrebbe fatto meglio a dedicarlo ad un dottissimo Archeologo di Nostra Santa Religione!»

²⁵⁸ Cfr. H. GRISAR, *Ancora di un preteso tesoro cristiano*, Roma 1896, p. 17; l'opuscolo riportava ordinatamente tutte le opinioni favorevoli ricevute dopo la pubblicazione del primo scritto (tra le quali quelle di Stevenson, Marucchi, Kraus, De Waal, Krumbacher, Cabrol, De Fabriczy e altri pp. 8-12), dichiarando di aver agito «nell'interesse della scienza [...] che deve liberarsi da elementi falsi di conclusioni e deduzioni» (p. 7); venivano infine riportate interamente due lettere di ringraziamenti e congratulazioni ricevute da Helbig e Marucchi (pp. 17-19).

doveva in primo luogo giustificare la sua stessa esistenza nel quadro delle moderne conoscenze sull'arte.

Giancarlo Rossi morì ormai novantenne nel 1898²⁵⁹, e con la sua scomparsa il controverso Sacro Tesoro finì dimenticato, accuratamente espunto dalle biografie dei personaggi coinvolti²⁶⁰, e probabilmente distrutto – sebbene qualche pezzo circolasse ancora negli anni '60 nel mercato antiquario non ufficiale.²⁶¹ L'identità del falsario e le esatte circostanze della produzione del Tesoro rimangono tuttora sconosciute, ben nascoste nelle brume della contraffazione romana del tempo. A distanza di più di un secolo, comunque, è possibile avanzare almeno qualche considerazione ulteriore. Una volta messa da parte la storia del contadino, non vi sono poi troppe ragioni di credere che gli oggetti abbiano mai realmente toccato il suolo marchigiano: i modelli erano infatti molto più vicini a quella bottega di via del Pellegrino nella quale lo sventurato Rossi aveva acquistato il suo Tesoro, e nella quale doveva presumibilmente operare l'astuto contraffattore.²⁶² Le composizioni affastellate sulle lamine metalliche sembrano infatti il frutto dell'accostamento di elementi estrapolati da vari esempi di scultura ornamentale di epoca carolingia o posteriore, esposti pubblicamente a Roma già nella seconda metà dell'Ottocento: transenne, plutei e frammenti come quelli

²⁵⁹ Prima della sua morte, venne pubblicato un ulteriore opuscolo diffamatorio, simile ai precedenti: G. ROSSI, *L'ultima parola ma necessarissima sul Sacro Tesoro Rossi rinforzante la storia dell' antica liturgica dottrina*, Roma 1898. Cfr. il necrologio in «Rivista italiana di numismatica e scienze affini» XI (1898), p. 305, non firmato; la Pontificia Accademia Romana di Archeologia ne commemorò la scomparsa durante l'assemblea del 17 novembre dello stesso anno: O. MARUCCHI, *Resoconto delle sedute della Pontificia Accademia Romana di Archeologia dal Novembre 1897 all'Aprile 1900*, Anno 1898-99 Sessione I, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» s. 2, 7 (1900), pp. 391-392, in part. p. 391. La questione del Sacro Tesoro non venne mai in alcun modo menzionata.

²⁶⁰ Un'eccezione per quanto riguarda Stroganoff è il breve accenno in KALPAKCIAN, *La passione privata e il bene pubblico...*, p. 95; più di recente, MORETTI, *La memoria del passato...*, in corso di stampa. Nei decenni immediatamente successivi allo 'scandalo', fanno cenno alla questione R. MAJOCCHI, *Ancora un'osservazione sul tesoro Rossi*, in «Römische Quartalschrift» XVIII (1903), pp. 348-350 (si difende ancora l'autenticità del vaso eucaristico); KAUFMANN, *Handbuch der christliche Archäologie...*, pp. 72-73; GRISAR, in *Die Religionswissenschaft...* pp. 37-55, in part. pp. 48-49; H. TIETZE, *The psychology and aesthetics in Forgery and Art*, in «Metropolitan Museum Studies» V.1 (1934), pp. 1-19, in part. p. 13; S. FUCHS, *Die langobardischen Goldblattkreuze aus der Zone südwärts der Alpen*, Berlin 1939, p. 9, n. 4. Interessante il commento nel contributo riassuntivo di G. WILPERT, *Restauro di sculture cristiane antiche e antichità moderne*, in «Rivista di Archeologia Cristiana» IV (1927), pp. 59-101, 289-343, in part. p. 95, dove si considera il Tesoro Rossi 'passato quasi inosservato al grande pubblico scientifico'.

²⁶¹ Cfr. LIPINSKI, *Ritorna il "Tesoro Sacro Rossi"?*, pp. 34-36. KURZ, *Falsi e falsari...*, p. 231, n. 13, ricorda la presenza di una coperta di libro a Berlino, riconducibile all'operato del falsario Rossi.

²⁶² Non sussistono prove sicure del coinvolgimento di Guarantini nella produzione dei falsi Rossi. Se anche egli fosse stato solo un intermediario, appare comunque altamente improbabile che nel corso di un'operazione di vendita prolungata per più di due anni egli non fosse venuto a conoscenza della vera origine del Tesoro. Dopo l'intervento di Grisar, le voci sull'identità del contraffattore si moltiplicarono, e venne fatto il cognome di un certo Nichetti, subito dato per defunto. Cfr. ROSSI, *Risposta a certo padre Grisar...*, pp. 157-160; GRISAR, *Ancora di un preteso tesoro cristiano...*, p. 13.

collocati nel nartece di S. Maria in Trastevere, o ancora vére da pozzo, come quella del Museo dell'Alto Medioevo (allora conservata presso il Palazzo delle Poste in Piazza S. Silvestro), oppure quella del Museo del Palazzo di Venezia (allora visibile nel vestibolo del Museo Artistico Industriale a S. Giuseppe a Capo le Case, figg. II.32-33).²⁶³ La croce affiancata dai simboli dei quattro evangelisti, rappresentata sulla coperta della tav. VII, è copia evidente del rilievo marmoreo sul lato destro del celebre altare reliquiario conservato in S. Maria del Priorato (figg. II.34-35).²⁶⁴ Il falsario, comunque, poté attingere anche a prototipi più distanti o meno accessibili, consultando le fotografie o le riproduzioni a stampa disponibili nei repertori di Séroux d'Agincourt o di Garrucci – come sembrano mostrare alcuni raffronti sparsi (fig. II.36-37).²⁶⁵ Alla luce di tali osservazioni, quella dei pezzi Rossi si configura come un'operazione eclatante e spregiudicata, spinta verso limiti fin troppo ambiziosi. Il Tesoro costituisce infatti un caso unico di 'sistema chiuso' di contraffazioni di arte postclassica, nel quale alcuni pezzi arrivavano persino a rappresentarne altri della stessa famiglia: accade per esempio con il vaso eucaristico, che compariva più volte raffigurato come fosse stato realmente in uso (figg. II.29, II.32). Il risultato, a suo modo paradossale, era quello di una sorta di 'meta-contraffazione': un falso citava un altro falso, con l'intenzione di sembrare vero.

Riconsiderata all'interno del suo contesto, l'intera vicenda del Tesoro Rossi fornisce linee di orientamento inedite e preziose per meglio comprendere il panorama romano delle ricerche archeologiche e storico-artistiche negli ultimi due decenni dell'Ottocento; e, soprattutto, per meglio precisarne i limiti, le prospettive e gli sviluppi alla luce di una più ampia indagine sulla fortuna degli studi sulle arti di Bisanzio.

²⁶³ Cfr. L. PANI ERMINI, *La diocesi di Roma. La IV regione ecclesiastica* (Corpus della Scultura Altomedievale, VII, 5), Spoleto 1974, pp. 47-48; A. MELUCCO VACCARO, *La diocesi di Roma. Il Museo dell'Altomedioevo* («Corpus della Scultura Altomedievale», VII, 6), Spoleto 1995, pp. 196-197; L. ERMINI PANI, *Condurre, conservare e distribuire l'acqua*, in *L'acqua nei secoli altomedievali*, Atti delle Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 12-17 aprile 2007), Spoleto 2008, I, pp. 389-428, in part. pp. 410-411, tav. XIX.

²⁶⁴ Cfr. M. CECHELLI, *La diocesi di Roma. La I regione ecclesiastica* (Corpus della Scultura Altomedievale, VII, 4), Spoleto 1976, pp. 79-87, in part. pp. 80-83, tavv. XIX-XVI.

²⁶⁵ Il confronto proposto alle figg. II.34-35 si riferisce a SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art...*, IV, tav. VII.

Sfogliando oggi le tavole illustrate del Tesoro, e potendone riconoscere con facilità i modelli scultorei di riferimento, la componente prettamente bizantina dei pezzi sembra appena palpabile, per non dire del tutto assente. Non così doveva sembrare allora, giacché agli occhi di studiosi preparati come De Waal il Tesoro poté tranquillamente passare come un prodotto – per quanto stilisticamente impuro – commissionato dalle più alte personalità dell’Esarcato ravennate; lo stesso Grisar, nel muovere le proprie osservazioni, si trovò a far riferimento alle categorie di *‘bizantino-barbaro’* e *‘italo-bizantino’* coniate da Cattaneo. L’ecllettismo bizzarro del Tesoro Rossi è, a suo modo, una prova materiale della persistenza di idee ancora nebulose in merito caratteri propri dell’*‘arte cristiana antica’*: idee che, oltre ad aver guidato la mano del falsario, dovevano sopravvivere anche presso un pubblico piuttosto ampio di specialisti, evidentemente propensi a considerare convincenti quelle suppellettili. Ma le modalità dello smascheramento dell’inganno da parte di Grisar costituiscono anche un’efficace testimonianza dei primi tentativi di superare questa concezione, e, di riflesso, segnano l’emergere di un nuovo approccio altamente specializzato alla materia. La generazione di studiosi attiva nell’ultimo decennio dell’Ottocento, già capace di operare precise distinzioni iconografiche e stilistiche, cominciava a prendere coscienza delle conquiste metodologiche delle proprie discipline: l’apparizione di una mitra vescovile nell’VIII secolo, o di paramenti greci su ornati longobardi, non costituiva più motivo di entusiasmo, bensì causa di ragionevoli sospetti.

III - L'ARTE BIZANTINA E L'ITALIA.

UN QUADRO DELL'EDITORIA STORICO-ARTISTICA A ROMA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

'Io non so perché, ma presso tanti critici non trovo che sfoghi di rabbia contro l'arte bizantina. Forse costoro non ne conoscono neppure un monumento.'

N. BALDORIA

Dall'epoca della pubblicazione dell'articolo-manifesto *Per la storia dell'arte* di Adolfo Venturi²⁶⁶ (1856-1941, fig. III.1) sulla *Rivista Storica Italiana* (1887)²⁶⁷, fino al discorso d'apertura letto presso la Regia Università di Roma per l'inaugurazione dell'anno

²⁶⁶ La bibliografia dedicata alla figura e all'opera di Adolfo Venturi è comprensibilmente vastissima, e negli ultimi due decenni in particolare si è fatta molto articolata, per venire incontro alle nuove esigenze di comprendere i diversi aspetti di una personalità di studioso assai complessa. Segnalo qui in apertura una selezione dei maggiori contributi generali, rimandando alle pp. e nn. successive ulteriori segnalazioni in merito a temi specifici. A cominciare da A. VENTURI, *Memorie autobiografiche*, s.d. [1927], seconda ediz. con introduzione di G.C. Sciolla Torino 1991, ancora prima del 1941 cfr. P. TOESCA, *Adolfo Venturi: festeggiandosi il 15 novembre 1923 il giubileo del suo insegnamento nella R. Università degli Studi di Roma*, in «Bollettino del reale Istituto di archeologia e storia dell'arte» 2 (1923), pp. 6-23 (bibliografia di S. Ortolani); S. SAMEK SAMEK LUDOVICI, s.v. *Venturi Adolfo*, in *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana. Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, Roma 1940, pp. 360-373; Tra le numerose commemorazioni dedicate al grande storico dell'arte all'indomani della sua scomparsa, bastino quelle del suo allievo P. TOESCA, *Adolfo Venturi*, in «Le Arti» III (1941), pp. 309-312; ID., *Adolfo Venturi. Commemorazione tenuta all'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma 1942. Cfr. ancora G. NICODEMI, *Bibliografia di Adolfo Venturi*, in «L'Arte» n.s. XVI (1944), pp. 25-102; Celebrazioni venturiane nel centenario della nascita di Adolfo Venturi (1856-1956), catalogo della mostra (Modena, 18-30 maggio 1957), s.l. s.d. [1956]; M. SALMI, *Adolfo Venturi (nel centenario della nascita)*, in «Commentari» 7 (1956), pp. 219-227; contributi nei volumi della collana *Archivio di Adolfo Venturi*, a cura di G. Agosti, 1-4, Pisa 1990-1995; contributi in *Gli anni modenesi di Adolfo Venturi*, Atti del Convegno (Modena, 25-26 maggio 1990), Modena 1994; G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 50-56 e in part. pp. 81-83; G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Bologna 1996; contributi in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, Atti del Convegno (Roma, 14-15 dicembre 1992), a cura di S. Valeri, Roma 1996; M. ZAMBELLI, s.v. *Venturi, Adolfo*, in *L'Archivio Storico dell'Arte e le origini della «Kunstwissenschaft» in Italia*, a cura di G.C. Sciolla, F. Varallo, Alessandria 1999, pp. 274-277; *Adolfo Venturi. La bibliografia 1876-1941*, a cura di S. Valeri, Roma 2006; S. VALERI, *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte*, Roma 2006; contributi in *Attualità e memoria in Adolfo Venturi*, Atti del Convegno per il 150° anniversario della nascita (Modena, 20 ottobre 2006), a cura di A. Battilani, N. Raimondi, (Novecento modenese, 9), Modena 2007; S. VALERI, s.v. *Adolfo Venturi*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 634-642; contributi in *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008; S. VALERI, *Adolfo Venturi: la memoria dell'occhio e il rigore della storia*, in *L'occhio del critico: storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, pp. 27-40.

²⁶⁷ Cfr. A. VENTURI, *Per la storia dell'arte*, in «Rivista Storica Italiana» IV (1887), pp. 229-250. Il testo, inizialmente destinato alla *Nuova Antologia* ma da essa quasi subito rifiutato, è oggi considerato in prospettiva come una vera e propria dichiarazione di intenti da parte del giovane Adolfo Venturi, oltre che manifesto di un nuovo approccio agli studi storico-artistici, che avrebbe trovato riscontro già l'anno successivo con la fondazione dell'*Archivio Storico dell'Arte*. Per recenti ricostruzioni critiche in merito alla gestazione dell'articolo e alle sue conseguenze sul breve e lungo termine, cfr. soprattutto G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte...*, pp. 61-68; M.T. ROBERTO, *Progetto e vicende dell'Archivio Storico dell'Arte*, in *L'Archivio Storico dell'Arte e le origini della «Kunstwissenschaft»...*, pp. 1-25, in part. pp. 1-6; S. VALERI, *Materiali per una storia della storiografia dell'arte in Italia*, Napoli 2005, pp. 31-48 (con ripubblicazione integrale del testo venturiano),

accademico 1904-1905²⁶⁸, molte cose erano accadute nel panorama degli studi di storia dell'arte in Italia. I fatti sono oggi molto noti, ma non è superfluo ripercorrerne brevemente in questa sede i principali. Nel 1888 il letterato e poeta romano Domenico Gnoli (1838-1915)²⁶⁹, allora direttore della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, aveva fondato insieme a Venturi l'*Archivio Storico dell'Arte* (fig. III.2), il primo periodico italiano specificatamente dedicato a ricerche storico-artistiche. Nato su modello delle più celebri pubblicazioni di settore - soprattutto francesi e tedesche, come la *Gazette des beaux-arts* e il *Repertorium für Kunstwissenschaft* - l'*Archivio* si era imposto sin dall'inizio come una vero e proprio 'vessillo' per la storia dell'arte in Italia: uno strumento che intendeva riconoscere a questa disciplina una piena autonomia di identità e di metodo rispetto alle scienze storiche contigue, e degli spazi editoriali che le fossero finalmente propri.²⁷⁰ Al termine di dieci anni di intensa attività, nel 1898 l'*Archivio* aveva ceduto il passo a una nuova rivista, intitolata più semplicemente *L'Arte*, sotto la direzione del solo Venturi (fig. III.3).

Costui proveniva da una formazione superiore di indirizzo ragionieristico, ma a soli ventidue anni era divenuto ispettore della Galleria dell'Istituto di Belle Arti della natia Modena; si era poi trasferito a Roma nel 1887, seguendo i diffusi meccanismi interni di 'centralizzazione' delle ancora giovani istituzioni nazionali per la tutela dei beni

²⁶⁸ Cfr. A. VENTURI, *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, a cura di G.C. Sciolla, M. Frascione, Torino 1990, pp. 69-80; originariamente in *Annuario della R. Università degli Studi di Roma, A.S. 1903-1904/1904-1905*, il testo è ripubblicato in forma integrale in S. VALERI, «Non più l'Italia è immemore dell'arte sua». *Un discorso di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte...*, pp. 99-116. Le citazioni di seguito sono tutte tratte da *ibidem*, pp. 108-113.

²⁶⁹ Sulla personalità di Domenico Gnoli, cfr. M. DE CAMILLIS, *Domenico Gnoli letterato e poeta*, Napoli 1924; G. RUBERTI, *Domenico Gnoli bibliotecario e scrittore*, in «Accademie e biblioteche d'Italia» XI.1 (1935), pp. 5-15; M.T. ROBERTO, *Gnoli, Domenico*, in *L'Archivio Storico dell'Arte e le origini della «Kunstwissenschaft»...*, pp. 216-217; R. D'ANNA, s.v. *Gnoli, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, Roma 2002; per un più ampio panorama sulla Roma letteraria a cavallo tra Ottocento e Novecento, rimando solo a J. BUTCHER, *La Roma di Domenico Gnoli*, Bologna 2008.

²⁷⁰ La storia della fondazione dell'*Archivio Storico dell'Arte*, insieme alle vicende che ne segnarono la breve vita editoriale, sono state da qualche anno indagate in modo approfondito e continuativo: insieme al fondamentale *L'Archivio Storico dell'Arte e le origini della «Kunstwissenschaft»...*, cfr. anche S. VALERI, *Fotografia e critica d'arte nell'Ottocento. Domenico Gnoli, Adolfo Venturi e l'Archivio Storico dell'Arte*, in *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, Atti del convegno (Palermo 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Bagheria 2004, pp. 292-300; F. PAPI, *Adolfo Venturi fra letterati e "connaisseurs": la fondazione dell'«Archivio Storico dell'Arte» attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli, Cantalamessa*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi...*, pp. 237-244; A. RAGUSA, *Alle origini dello stato contemporaneo. Politiche dei beni culturali e ambientali tra Ottocento e Novecento*, Milano 2011, pp. 91-95 offre un contributo più specifico sul legame tra il periodico romano e i progetti di tutela del patrimonio artistico propugnati da Venturi.

artistici.²⁷¹ A quella data, il trentunenne Adolfo aveva già alle spalle un decennio di esperienza sul territorio, alle prese con un patrimonio capillarmente diffuso e in difficili condizioni, a causa di un apparato legislativo e di un personale specializzato ancora insufficienti.²⁷² Dopo tre anni dal suo arrivo nella capitale, Venturi aveva ottenuto la libera docenza presso l'Università di Roma, aprendo finalmente la strada verso l'istituzionalizzazione degli studi storico-artistici a livello accademico: nel 1901, fu dunque creata la prima cattedra di Storia dell'arte Medioevale e Moderna in Italia. Ad essa si era subito affiancata una Scuola di Perfezionamento, concepita in chiave professionalizzante: un tramite necessario interposto tra la formazione universitaria e la carriera nei ranghi preposti alla tutela dei beni artistici.²⁷³ Il processo di rifondazione della nuova disciplina aveva trovato, sempre per mano di Venturi, un ulteriore importante risultato con la pubblicazione del primo volume della monumentale *Storia dell'Arte Italiana*, per i tipi di Ulrico Hoepli (1901): l'avvio di un'impresa monografica ambiziosissima, che mirava a rileggere in senso storico la produzione artistica in Italia sottolineandone la specifica identità sul suolo nazionale, e allo stesso tempo proiettandola in una dimensione definitivamente europea.²⁷⁴ Nel giro di meno di un ventennio, insomma, erano state poste le fondamenta per la costruzione di un sistema coeso, che, operando sul triplice fronte della ricerca, della didattica e della tutela, avrebbe potuto garantire alla storia dell'arte uno *status* di scienza finalmente moderna.

²⁷¹ Limitatamente alla vicenda di Venturi, sullo sfondo dei più complessi problemi della nascita di un sistema nazionale di tutela del patrimonio artistico nell'Italia postunitaria e giolittiana, cfr. soprattutto D. LEVI, "Cosa venite a fare alla Minerva?": "il mio dovere"; alcune note sull'attività di Adolfo Venturi presso il Ministero della Pubblica Istruzione, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi...*, pp. 25-36; RAGUSA, *Alle origini dello stato contemporaneo...*, pp. 82-95.

²⁷² Tale operazione, di enorme portata storico-culturale, aveva condotto alla pubblicazione di una delle prime monografie di rilievo dello studioso, ovvero A. VENTURI, *La Regia Galleria Estense in Modena*, Modena 1882-1883. Sulle vicende modenese, e in particolare sulla Galleria, oltre ai contributi generali segnalati *supra*, rimando molto brevemente a J. BENTINI, *Intorno alla Regia Galleria Estense: vicende di fine secolo e primo moderno allestimento*, in *Gli anni modenese...* pp. 127-134; M.G. BERNARDINI, *Adolfo Venturi e il nuovo allestimento della Galleria Estense nel palazzo dei Museo di Modena*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi...*, pp. 43-53; M. DI MACCO, *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, *ibidem*, pp. 219-230.

²⁷³ Rimando in breve a M. MORETTI, *Una cattedra per chiara fama. Alcuni documenti sulla 'carriera' di Adolfo Venturi e sull'insegnamento universitario della storia dell'arte in Italia (1890-1931)*, in *Incontri venturiani*, Atti delle Giornate di Studi (Pisa, 22 gennaio, 11 giugno 1991), a cura di G. Agosti (Archivio di Adolfo Venturi, 4), Pisa 1995, pp. 39-99; G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte...*, pp. 161-168; M. MORETTI, *Adolfo Venturi e l'università italiana fra Ottocento e Novecento: dal carteggio presso la Scuola Normale Superiore di Pisa*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi...*, pp. 83-89.

²⁷⁴ Per le vicende concernenti la *Storia dell'Arte Italiana* di Venturi rimando a *infra*, § III.3

Il succitato intervento del 1904 costituiva di fatto una commemorazione – non priva di una comprensibile dose di orgoglio personale – del faticoso percorso di edificazione di questo sistema. Nel rievocarne le tappe principali, Venturi non aveva trascurato di sottolineare quanta importanza avessero avuto le indagini sulla produzione artistica del Medioevo. Lungi dal costituire uno strato inerte posto tra l'Antichità e il Rinascimento, l'Età di mezzo si presentava come un territorio ancora in buona parte da esplorare, con la consapevolezza di dovervi ricercare alcuni degli elementi costitutivi fondamentali per lo sviluppo dell'arte italiana:

'E se le civiltà orientali, se la Grecia e Roma attraggono ogni spirito colto, non v'ha alcuno ch'oggi non senta come in quel fantastico cozzo degli elementi medioevali, in quel travolgimento di cose, in quel trasfigurarsi dell'antico nella coscienza umana, non si debba ricercare noi stessi con le nostre abitudini e le nostre tendenze. Non intendiamo con ciò di designare la superiorità d'uno studio sull'altro, che il sapere non comporta prammatiche distinzioni; ma di confortare chi nelle vie poco esplorate degli studi medioevali s'addentra a spianarle come altri spianarono quelle degli studi classici.'

Quell'universo di esperienze umane, intrecciate durante i secoli del Medioevo nel segno comune della spiritualità cristiana, veniva ricostruito da Venturi in un quadro di ampio respiro storico, che muoveva dalle prime manifestazioni dell'arte catacombale fino alla grande fioritura internazionale del Romanico:

'L'ultimo de' nostri grandi eruditi, Giambattista de Rossi, sostò alle catacombe cristiane; eppure dalla culla delle forme cristiane sino all'età aurea, quale via trionfale percorsa dall'arte! Quelle forme ora sembrarono spegnersi e si rivestiron di luce; ora sembrarono perdute per sempre e si preparavano a grandeggiare; abbattute nei giorni delle invasioni barbariche, risorsero tra le persecuzioni iconoclaste per bandire con segni e con colori i racconti della Bibbia e dell'Evangelo, si moltiplicarono nelle badie carolinghe, ne' conventi benedettini, nelle sedi degli Ottoni, finché Bisanzio le coprì d'oro e di porpora. Rinata alla fine del secolo XI la virtù di nostra gente, le arti romanze imperarono ovunque volò in antico l'aquila delle legioni. Parve allora che il lievito delle ricordanze sommosse la terra, dalla Campania alla Lombardia, dalle rive del Reno a quelle del Danubio; si rividero dai vecchi tronchi della romanità spuntare germogli per ogni dove: si risentì l'unità del nostro popolo nell'unità dell'arte risorta da Aosta a Monreale; risuonò il linguaggio della nostra gente sospinta a nuovi slanci, giovane e gagliarda.'

Attraversando quasi indenne le 'contaminazioni' del gotico tra Duecento e Trecento ('nell'età del contrasto e della lotta'), lo spirito rinnovato nell'amore per l'arte antica

sarebbe risorto in Toscana grazie alla duplice opera dei Pisano e di Arnolfo nella scultura, di Cimabue e Giotto nella pittura:

‘L’egemonia pisana nella scultura ha termine circa alla metà del Trecento: Firenze ne raccoglie l’eredità di gloria, Firenze che a sua volta aveva tenuto il campo nella pittura con Cimabue, e con Giotto, il quale, gettati in disparte i manti regali, gli apparati de’ bizantini, veste le sue figure d’umile sacco popolare; e tutto si tende in ascolto delle voci delle anime, del murmure dei sentimenti, del grido delle passioni.’

Se si ripercorre la rassegna delle componenti culturali chiamate in causa da Venturi per descrivere gli sviluppi dell’arte italiana, si nota subito come Bisanzio ne venisse considerata parte integrante, e fosse esplicitamente citata in due occasioni distinte - pur secondo accezioni in qualche modo opposte e complementari. La presenza imponente dell’impero di Costantinopoli nella vicende storiche della penisola era infatti assunta dapprima in senso costruttivo: la civiltà *‘d’oro e di porpora’* appariva infatti come uno dei veicoli essenziali attraverso i quali era stata garantita la sopravvivenza dello spirito antico della classicità. Tuttavia, trascorsa la stagione romanica, la prospettiva doveva ribaltarsi diametralmente. Alla metà del Duecento, l’Oriente e la sua cultura figurativa diventavano sinonimo di pesantezza, rigidità, convenzionalismo: solo l’allontanarsi dai *‘manti regali’* aveva consentito alla scuola toscana di avviare quel rinnovamento che avrebbe portato l’arte italiana a conquistare un’identità finalmente matura agli albori del Quattrocento.

Rilette a distanza di più di un secolo, le parole di Venturi sembrano sintetizzare alla perfezione le due sostanziali questioni critiche che Bisanzio stava imponendo all’attenzione dei nuovi protagonisti della storia dell’arte in Italia. Il primo problema - quello relativo all’arco cronologico del Tardoantico e dell’Alto Medioevo - rappresentava uno dei maggiori punti di contatto tra le tendenze emergenti in campo storico-artistico e la salda tradizione degli studi di archeologia cristiana, ormai radicata da più di un trentennio nel tessuto culturale italiano ed europeo. Si potevano facilmente rintracciare già negli anni ’90 dell’Ottocento casi esemplari della sovrapposizione delle due diverse scienze su questo comune terreno di ricerca: vale a dimostrarlo la carriera di specialisti *‘di confine’* come Franz Xaver Kraus, e, soprattutto, la politica adottata da un periodico di primo piano come la *Byzantinische Zeitschrift*,

che aveva spesso raccolto nella medesima area disciplinare ‘*Kunstgeschichte*’ le ricerche degli archeologi, come quelle degli storici dell’arte. Al contributo di entrambe le categorie professionali, non ancora necessariamente distinte agli occhi dei contemporanei, si doveva l’elaborazione dei principi concettuali sui quali si fondava la controversia internazionale nota con il nome di *byzantinische Frage*.

A discapito della semplicità della formula, la ‘questione bizantina’ non costituiva un problema unitario, quanto piuttosto un insieme complesso di nodi critici strettamente interconnessi, capaci di condizionare in modo profondo la percezione storica delle arti di Bisanzio fin oltre il Novecento avanzato. È consuetudine diffusa individuare l’origine della *Frage* nelle ricerche fiorite in seno alla *Wiener Schule der Kunstgeschichte* a partire dagli anni ’90 dell’Ottocento. Certo sarebbe ben difficile sopravvalutare l’importanza della rivoluzione operata da Franz Wickhoff (1853-1909, fig. III.4) e Alois Riegl (1858-1905, fig. III.5) nel campo degli studi sull’arte tardo antica e medievale²⁷⁵: nel giro di poco più di un decennio, *Die Wiener Genesis* di Wickhoff (1895), *Stilfragen* e *Die spätromische Kunstindustrie* di Riegl (1901)²⁷⁶ erano assurte a nuovo paradigma di metodo per chiunque volesse affrontare questo settore di ricerca con ottica libera dai condizionamenti aprioristici della *Kunstwissenschaft* ottocentesca. Grazie alle premesse teoriche gettate da questi studiosi, era divenuto legittimo guardare scientificamente alla produzione artistica postclassica non più come il risultato di una

²⁷⁵ La bibliografia dedicata alla *Wiener Schule der Kunstgeschichte* e ai suoi protagonisti è letteralmente sterminata, e vanta ormai una tradizione quasi secolare. Mi limito a rimandare in breve al caposaldo J. VON SCHLOSSER, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich; nebst einem Verzeichnis der Mitglieder bearb. von Hans Hahnloser*, in «Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung» XIII.2 (1934 - Ergänzungsband), pp. 141-228, trad. italiana *La Scuola viennese di Storia dell’arte. Sguardo ad un secolo di lavoro di eruditi tedeschi in Austria*, in ID., *La storia dell’arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari 1936, pp. 61-63, e all’ampia bibliografia riportata in G.C. SCIOLLA, *La critica d’arte in Italia*, Torino 1995, pp. 36-37, alla quale si possono aggiungere i vari contributi in *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven*, a cura di M. Theisen, Wien 2005 [= «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» 53 (2004)] e *L’école viennoise d’histoire de l’art*, a cura di C. Trautmann-Waller [= «Austriaca» 72 (2011)]. Sui rapporti con la storiografia artistica italiana, cfr. in generale G.C. SCIOLLA, *La Scuola di Vienna e la critica d’arte in Italia agli inizi del XX secolo* in *Akten des 25. Kongresses für Kunstgeschichte* (Wien, 1-4 settembre 1983), 1, *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, a cura di H. Fillitz, M. Pippal, Wien-Köln-Graz 1984, pp. 65-81, rist. in ID., *Argomenti viennesi*, Torino 1993, pp. 10-39; E. LACHNIT, *La Scuola di Vienna all’epoca di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell’arte...*, pp. 159-163. Su Wickhoff e Riegl, rimando solo alle recenti voci di V. TSAMAKDA, s.v. *Franz Wickhoff*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1316-1317; M. DENNERT, s.v. *Alois Riegl*, *ibidem*, pp. 1079-1080.

²⁷⁶ Cfr. rispettivamente W. RITTER VON HARTEL, F. WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, Wien 1895. A. RIEGL, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, trad. italiana *Problemi di stile*, Milano 1963; ID., *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901, trad. italiana *Industria artistica tardo romana*, nota introduttiva di S. Bettini, (Contributi alla storia della ‘Civiltà europea’), Firenze 1953.

‘corruzione’ o di una ‘decadenza’, ma come un fatto storico-culturale individualizzato e caratterizzato da proprie specifiche leggi formali. Non va tuttavia trascurato che la *byzantinische Frage*, proprio come problema storiografico moderno, affondava le sue radici in tempi ben più remoti.²⁷⁷ In campo storico-artistico, questa formula (talora nella variante *orientalische Frage*) era già rintracciabile in area austro-tedesca nel corso degli anni ’60²⁷⁸; agli inizi dei ’90, nella fase del grande sviluppo della manualistica europea sull’arte paleocristiana e bizantina, la locuzione era diventata d’uso comune, e rimandava a un quadro culturale ormai extranazionale. Nella sua *Geschichte der Christlichen Kunst* del 1896, Kraus poteva tranquillamente affermare che ‘*La byzantinische Frage sta da molto tempo come una nuvola scura sulla nostra scienza dell’arte*’²⁷⁹, ed era in grado di tracciare persino una breve storia del fenomeno: cominciando da predecessori illustri (Vasari, Séroux d’Agincourt, von Rumohr), si passava poi per i più importanti nomi contemporanei (Kondakov, Labarte, e poi Bayet, Springer, Müntz, Tikkanen), per giungere infine a Vienna, con le teorie di Wickhoff. In questa immaginaria galleria di ‘ritratti’ consacrati alla questione bizantina, il posto d’onore era tuttavia già riservato al trentaquattrenne Josef Strzygowski (1862-1941, fig. III.6), che a quelle date, e poi per i decenni successivi, sarebbe divenuto simbolo e incarnazione quasi ‘messianica’ di tutte le più urgenti problematicità della *Frage*. Strzygowski (1862-1941)²⁸⁰ impresso un segno indelebile nel panorama degli studi sul

²⁷⁷ Nonostante la formula sia diventata un luogo comune per chiunque si occupi di arte bizantina, tuttora non esiste a mia conoscenza una sola monografia che ripercorra estesamente, in modo sistematico e con ottica internazionale le tappe della formazione e dei principali sviluppi di questa importantissima questione storiografica. Il panorama generale, così come la rete di scambi e relazioni tra istituzioni e studiosi, sono ancora in attesa di essere ricostruiti con chiarezza. Una rapida ma condivisibile sintesi in italiano si trova, abbastanza paradossalmente, all’interno di un testo non specialistico sull’argomento: cfr. SCIOLLA, *La critica d’arte del Novecento*, pp. 58-59.

²⁷⁸ Cfr. per esempio A. SPRINGER, *Geschichte Österreichs seit dem Wiener Frieden*, I, Leipzig 1863, pp. 362-394 (*Die orientalische Frage*). Ulteriori sviluppi in questo senso si ebbero da parte di un noto allievo di Springer, Johann Rudolph Rahn (1841-1912), per il quale cfr. il recente D. MONDINI, *Rahn in Rom und Ravenna. Arbeit an der byzantinischen Frage und an der eigenen Karriere*, in «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte» 69 (2010), pp. 291-306.

²⁷⁹ ‘*Die byzantinische Frage liegt seit langer Zeit wie eine dunkle Wolke über Unserer Kunstwissenschaft*’. Cfr. KRAUS, *Geschichte der Christlichen Kunst*, I, p. 538.

²⁸⁰ Josef Strzygowski è personalità di studioso altamente complessa e problematica, che ha attirato fin dalla sua prima attività giovanile l’attenzione dei suoi colleghi, stimolando persino la produzione di contributi intitolati a suo nome [un caso esemplare è A. MARQUAND, *Strzygowski and his Theory of Early Christian Art*, in «Harvard Theological Review» (July 1910), pp. 357-365]. Anche dopo la sua morte, e il naturale superamento delle sue teorie, Strzygowski ha continuato a destare reazioni contrastanti. Non sorprende perciò che la bibliografia sia amplissima, sebbene solo negli ultimi decenni si sia cominciato a guardare alla sua figura con occhio critico più attento e neutrale. Rimandando a *infra* per alcuni contributi più specifici, nell’ambito della storiografia recente si possono consultare: P.O. SCHOLZ, *Wanderer zwischen den Welten. Josef Strzygowski und seine immer noch aktuelle Frage: Orient oder Rom*,

Medioevo europeo, dando alle stampe nel 1901 quella che sarebbe diventata la sua opera più celebre, *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst* (1901, fig. III.7). Anche grazie alla studiata provocazione del suo titolo, il volume diventò ben presto il simbolo di un'antinomia che sembrava scuotere dalle fondamenta l'intero sistema interpretativo delle arti. La detronizzazione della città di Roma dal rango di principale fulcro generatore dell'arte postclassica, e la contemporanea esaltazione dell'Oriente in sua vece, imponevano un rovesciamento dall'interno delle granitiche sicurezze pancatacombali messe in opera da decenni di studi archeologici. Non solo. La proposta rivoluzionaria di Strzygowski sembrava implicare anche la destrutturazione delle più solide tradizioni di lettura dell'arte occidentale nel suo complesso: tradizioni che proprio sui concetti di avvicinamento o allontanamento dalla Classicità avevano fatto dipendere la propria terminologia specialistica e i propri giudizi di valore. Per la storia dell'arte italiana, che in quegli anni si stava poco a poco riconfigurando anche come elemento costitutivo dell'identità di una nazione ancora giovane, la domanda *Orient oder Rom?* non poteva in nessun modo essere trascurata. L'approccio della critica italiana a Strzygowski non si risolse comunque - come talora si è affermato - in un rifiuto in blocco dell'idea orientalista in virtù di ideali nazionalistici. Proprio per l'estrema complessità dei valori e delle consuetudini che queste teorie rischiavano di mettere in discussione, gli studiosi italiani affrontarono il dilemma tra Roma e l'Oriente da diverse prospettive. Il tentativo di comprendere, reinterpretare, o magari persino far proprie le novità dell'idea

in *100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz. Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938*, a cura di W. Höflechner, G. Pochat [= «Publikationen aus dem Archiv der Universität» 26 (1992)] pp. 243-265; osservazioni di metodo interessanti anche in ID., *J. Strzygowskis "Die Krisis der Geisteswissenschaften" - 60 Jahre später*, in «Nubica et Aethiopia» 4/5 (1999), pp. 39-58; M. OLIN, *Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski*, in *Cultural Visions: Essays in the History of Culture*, a cura di P. Schein Gold, B.C. Sax, Amsterdam 2000, pp. 151-172; J. ELSNER, *The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901*, in «Art History» 25,3 (2002), pp. 358-79; C. JÄGGI, *Ex oriente lux: Josef Strzygowski und die "Orient oder Rom"-Debatte um 1900*, in *Okzident und Orient*, Atti del Convegno (Berlino, 23-24 giugno 2001), a cura di S. Ögel, G. Wedekind, Istanbul 2002, pp. 91-111; G. VASOLD, *Riegl, Strzygowski and the development of art*, in *Towards a Science of Art History: J.J. Tikkanen and Art Historical Scholarship in Europe*, a cura di J. Vakkari, Ch. Hoffmann, [= «Taidehistoriallisia tutkimuksia» 38 (2009)], Helsinki 2009, pp. 103-116; C. MARANCI, A. ZÄH, H. BUSCHHAUSEN, *Josef Strzygowski als Initiator der christlich-kunsthistorischen Orientforschung und Visionär der Kunstwissenschaft*, in «Römische Quartalschrift» 107 (2012), pp. 1-38; A. ZÄH, s.v. *Josef Rudolf Thomas Strzygowski*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1200-1205. Si attende ora la pubblicazione degli atti del recentissimo congresso *Josef Strzygowski and the Sciences of Art*, (Bielsko-Biala 29-31 marzo 2012), il cui programma è stato presentato online all'indirizzo <http://strzygowski.umcs.lublin.pl/pliki/program-de-en.pdf> La bibliografia completa dello studioso fino al 1933 è in A. KARASEK, *Verzeichnis der Schriften von Josef Strzygowski*, Klagenfur 1933.

strzygowskiana passò attraverso i temi più diversi: dalla scultura romana tardoantica all'architettura ravennate, dalle pitture di S. Maria Antiqua ai *magistri commacini*, dai cofanetti in avorio all'oreficeria, etc.. Le soluzioni individuate furono spesso originali e sorprendenti.

Se per la percezione del tempo la questione orientale rappresentava comunque un fenomeno relativamente recente, ben altra storia vantava invece la questione della *maniera greca* e dell'influenza di Bisanzio nell'arte italiana pre-giottesca. Per certi versi essa costituiva il *casus belli* da cui prendeva le mosse l'opera capostipite della critica d'arte occidentale, *Le Vite* di Giorgio Vasari: ridotta poi a formula di facile applicazione, l'espressione compariva praticamente in tutta la bibliografia dedicata a Giotto, Cimabue, e in generale alla pittura dei loro contemporanei.²⁸¹ Tralasciando qui l'uso e l'abuso a cui Giotto fu poi sottoposto per ragioni ideologiche²⁸², dal punto di vista degli studi italiani di arte bizantina a cavallo tra Ottocento e Novecento quello della *maniera greca* è stato, tutto sommato, un singolare caso di 'non-problema'. Fatta eccezione per pochi episodi isolati, o per i vaghi concetti di 'suntuosità' e 'linearità' applicati soprattutto alla produzione senese, si faticherebbe davvero a rintracciare in Italia un singolo caso di indagine scientifica che avesse lo scopo di comprendere che cosa la *maniera* realmente fosse; come apparisse, cioè, quell'arte che Bisanzio aveva prodotto poco prima dell'avvento delle scuole pittoriche toscane, unanimemente riconosciute come fondatrici ufficiali dell'identità artistica italiana. La *maniera greca* fu sempre qualcosa 'da cui', e quasi mai qualcosa 'che'. Se pure si poteva accettare che l'arte latina, a un certo punto della propria millenaria storia, fosse entrata nell'orbita dell'Oriente, di certo non si metteva in discussione il fatto che, nell'uscirne, essa non si fosse guardata alle spalle a rimirare ciò che stava lasciando. Una suggestiva variante moderna di questo concetto 'al negativo' della *maniera greca*, improntata a un tardo positivismo di impronta darwiniana, fu presentata da Venturi nel saggio *Natura del Rinascimento* del 1892: per i nostri scopi, forse, uno dei più interessanti contributi tra quelli prodotti dallo studioso in quegli anni, proprio per la sintesi eloquente con cui lascia percepire la sua personale interpretazione della questione bizantina. L'Oriente e

²⁸¹ Non è possibile, in questa sede, tentare di avvicinare il 'colosso' della storiografia giottesca a cavallo tra Ottocento e Novecento. Sia sufficiente, per farsi un'idea sommaria, valutare la mole e il numero di contributi elencati nel classico volume di R. SALVINI, *Giotto: bibliografia*, Roma 1938.

²⁸² Ne ha recentemente offerto una ricostruzione piuttosto documentata A. MONCIATTI, *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Milano 2010, in part. pp. 37-55.

l'Occidente si incontrano, si conoscono e si allontanano più e più volte, nel segno del comune progenitore dell'antico: *'La selezione naturale non lasciò incrociarsi con le arti romaniche certe forme meglio adatte ad altri climi ed altri luoghi. Le maggiori importazioni vennero dall'Oriente, ove tradizioni antiche, comuni con l'Occidente, si svolgevano nella fastosa corte imperiale, nel seno di una società colta e ricca. Giunsero i saggi dell'arte bizantina nell'Italia meridionale, o si depositarono lungo le rive dell'Adriatico; e arrivarono a Roma artisti bizantini chiamati da papi greci di nascita nel VII secolo o fuggitivi da Costantinopoli nel secolo successivo; e si recarono alle corti di Carlomagno e di Ottone II, e nel convento di Montecassino nel dugento. Tuttavia le forme importate dai bizantini non soppiantarono, anzi rinvigorirono le forme indigene, e produssero varietà, da esse sempre distinte per maggiore larghezza e vivezza di movimenti. [...] Quando l'idioma d'Italia risuonò nel divino poema di Dante, l'arte romanica italiana splendeva negli affreschi di Giotto'*.²⁸³

Nei confronti di Bisanzio, la maggioranza degli studiosi italiani si mosse sostanzialmente all'interno di queste due grandi 'parentesi', collocate tra la Tarda Antichità e la fine del Duecento. Anche solo entro questi termini, i campi d'indagine e le possibilità di risoluzione si rivelarono assai numerose, tanto da garantire adeguato raggio d'azione a personalità dalla formazione e dalle inclinazioni culturali più diverse. Vi era, per esempio, il sempre ampio bacino delle arti sontuarie, ormai tradizionalmente associate alla concezione di una Bisanzio preziosa, intimamente aulica e rituale. Dal punto di vista della ricerca, esse offrivano l'innegabile vantaggio di trovarsi in buona parte custodite nelle raccolte occidentali, e rappresentavano quindi ottimi strumenti sostitutivi per avvicinarsi all'estetica di una civiltà i cui monumenti 'maggiori' erano spesso frammentari, o difficilmente raggiungibili. Le imprese di riorganizzazione postunitaria delle istituzioni museali, coadiuvate da una serie di importanti eventi espositivi, stavano riportando gradualmente all'attenzione gli oggetti d'arte bizantina presenti in larghe quantità nelle collezioni pubbliche e private; e luoghi precedentemente inaccessibili - come la cappella del *Sancta Sanctorum* - rivelavano agli studiosi nuove opere bizantine d'importazione, in buona parte ancora inedite o pochissimo conosciute. Quanto alle testimonianze monumentali, gli edifici

²⁸³ Cfr. A. VENTURI, *Natura del "Rinascimento"*, in «Nuova Antologia» 124 (1892), pp. 440-459, in part. pp. 450-452.

della penisola che avevano conservato segni tangibili della presenza o dell'influenza di Bisanzio furono riconsiderati sulla base dei più importanti risultati della ricerca internazionale, che da parte sua aveva naturalmente introdotto numerosi capisaldi dell'arte italiana all'interno delle proprie ricostruzioni storiografiche. I resti dei cicli pittorici di S. Saba e S. Maria Antiqua, i mosaici siciliani e veneziani, gli affreschi delle cripte rupestri e le sculture protoromaniche pugliesi, le chiese a croce inscritta calabresi etc., costruivano uno scenario pronto a essere ripercorso alla luce di nuovi sistemi interpretativi, che diffondevano anche in Italia una terminologia ormai di respiro internazionale: ecco dunque comparire sempre più frequentemente - nei testi e persino nei titoli - idee ed espressioni d'eredità kondakoviana, come *'seconda età dell'oro'* per indicare il periodo della dinastia macedone e comnena.²⁸⁴ D'importanza sempre primaria restava poi l'«asse» romano-ravennate, la cui fortuna critica, ratificata dall'enorme considerazione già ricevuta a fine Ottocento grazie agli studi archeologici, non subì alcuna flessione nemmeno nei decenni successivi. A giocare a favore di Ravenna non fu soltanto l'importanza e l'oggettiva rilevanza del suo patrimonio monumentale; ma anche il fatto che tale patrimonio si presentasse come una sequenza storicamente ininterrotta di singoli fatti artistici, le cui interconnessioni potevano facilmente trasmutare a seconda di quale interpretazione della *Frage* si intendesse supportare. I ritratti di Giustiniano e Teodora e i capitelli in marmo proconnesio con segni lapidari in greco spalancavano una porta sicura verso Bisanzio, ma allo stesso tempo le composizioni dei mosaici absidali incoraggiavano confronti e relazioni con il mondo romano; la planimetria centralizzata di S. Vitale trovava corrispettivi negli edifici costantinopolitani e nei *martyria* siriaci, ma non poteva evitare di suggerire un rapporto di discendenza diretta dai mausolei costantiniani a Roma; persino le arti suntuarie - la cui rappresentante per eccellenza era naturalmente la Cattedra di Massimiano - sembravano offrire il medesimo *status* di ambiguità. Che due studiosi contemporanei, Josef Strzygowski e Giovanni Teresio Rivoira, abbiano potuto elaborare teorie storico-architettoniche così diametralmente opposte a partire dai medesimi monumenti, vale a dimostrare il ruolo di sfuggente «chiave di volta» riconosciuto all'arte ravennate da chiunque volesse affrontare la questione bizantina con cognizione di causa.

²⁸⁴ Cfr. per esempio A. VENTURI, *I capolavori della scultura bizantina nella seconda età d'oro*, in «Cronache della civiltà elleno-latina» I (1902), pp. 50-53.

Negli anni di fondazione della scuola venturiana, Ravenna aveva trovato il suo interprete principale nella figura di Corrado Ricci (1858-1934, fig. III.8)²⁸⁵, nativo della città e grande protagonista insieme a Venturi della nuova stagione della storia dell'arte in Italia. Se Venturi incarnava il profilo più specificatamente didattico della disciplina, garantendo la continuità della trasmissione del sapere storico-artistico alle più giovani generazioni, Ricci era all'opera come insostituibile 'braccio' operativo, intervenendo – dall'alto delle cariche da lui ricoperte nell'arco di più di un quarantennio²⁸⁶ – nel

²⁸⁵ La personalità e l'opera di Corrado Ricci sono state molto scandagliate nel corso degli anni, e la bibliografia che lo riguarda è considerevolmente vasta, anche più di quella dedicata a Venturi. Rimandando a *infra* per indicazioni specifiche su singoli argomenti, cfr. innanzitutto *In memoria di Corrado Ricci*, Roma 1935, in particolare pp. 7-11 per le notizie biografiche, pp. 12-62 per un esteso elenco di pubblicazioni. Nell'archivio dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (Cassetto 'Fondo Ricci'), si conservano alcune pagine di una prima bozza manoscritta intitolata *Ricordi di Corrado Ricci*, nella quale lo studioso settantacinquenne, 'stanco dei molti lavori compiuti e senza voglia di cominciarne altri', traccia un profilo autobiografico descrivendo le principali vicende della sua carriera. Cfr. poi S. MURATORI, *Corrado Ricci: la vita e le opere*, Ravenna 1935; V. MARIANI, *Corrado Ricci*, in «Emporium» 79 (1934), pp. 411-415; ID., *Ricordo a Corrado Ricci*, in «Felix Ravenna» s. III.16, 67 (1955), pp. 49-58; G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Corrado Ricci*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s. 7 (1958), pp. 1-12; M.L. STROCCHI, *Corrado Ricci*, in *Storia illustrata di Ravenna, III, Tra Ottocento e Novecento*, Milano 1990, pp. 225-240; A. EMILIANI, *Corrado Ricci: la ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia*, in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina» n.s. 37 (1997), pp. 23-69; *Corrado Ricci: nuovi studi e documenti*, Atti del Congresso *Corrado Ricci nel centenario della Soprintendenza di Ravenna* (Ravenna, 1° novembre 1997), a cura di N. Lombardini, P. Novara, S. Tramonti, (Biblioteca di Ravenna, studi e ricerche: 4), Ravenna 1999; *Corrado Ricci: storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del Congresso (Ravenna, 27-28 settembre 2001), a cura di A. Emiliani, D. Domini, (Interventi classensi: 21), Ravenna 2004; S. SICOLI, s.v. *Corrado Ricci*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti...*, pp. 510-527; *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte della Città-Biblioteca Comunale Classense-Museo Nazionale, 9 marzo-22 giugno 2008), a cura di A. Emiliani e C. Spadoni, Ravenna 2008, di cui segnalo le pp. 372-379 e 381-382 per biografia e bibliografia precedente; S. SICOLI, s.v. *Ricci, Corrado*, in *Dizionario biografico dei direttori generali. Direzione generale accademie e biblioteche direzione generale antichità e belle arti (1904-1974)*, Bologna 2011, pp. 150-167. I documenti e le carte relative a Corrado Ricci, assieme la biblioteca personale e lo sterminato carteggio, sono principalmente conservati presso la Biblioteca Classense di Ravenna, Fondo Ricci: cfr. in breve S. MURATORI, *Il carteggio*, in *In memoria di Corrado Ricci...*, pp. 159-174; M. BENCIVENNI, O. MAZZEI, *La Classense memoria di una città d'arte e d'invenzione: Ravenna fra Ottocento e Novecento attraverso il "fondo Corrado Ricci"*, in *Ravenna, la biblioteca Classense, I, La città, la cultura, la fabbrica*, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Bologna 1982, pp. 205-299; *Corrispondenti di Corrado Ricci: indice-inventario della serie "Corrispondenti" nel carteggio Ricci della Biblioteca Classense*, a cura di S. Secchiari Ravenna 1997; C. GIULIANI, *Il Fondo Ricci alla Biblioteca Classense*, in *Corrado Ricci: storico dell'arte...* pp. 15-27; A.M. BERTELÉ, *Corrado Ricci: tutela e restauro dei monumenti in Italia tra Otto e Novecento; il Fondo Ricci della Biblioteca Classense di Ravenna*, in «Arkos», n.s. V.8 (2004), p. 22-27. Da ultimo, S. PASI, s.v. *Corrado Ricci*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1072-1075 riporta un'amplissima bibliografia aggiornata sullo studioso.

²⁸⁶ Inserisco qui per completezza le principali tappe del *cursus honorum* di Corrado Ricci all'interno dell'amministrazione pubblica dei beni storico-artistici, da lui stesso rievocate nell'elenco poi riportato in *In memoria di Corrado Ricci...*, pp. 7-11: coadiutore e direttore della Galleria Nazionale di Parma (1893-1894); direttore nei musei, nelle gallerie e negli scavi di antichità (1895), direttore della Galleria Estense di Modena (1897), Incaricato della sovrintendenza e della direzione del Museo nazionale di Ravenna (1897), direttore della Pinacoteca di Brera di Milano (1898), direttore delle gallerie e del Museo Nazionale di Firenze (1903), direttore generale nel Ministero della Pubblica Istruzione (1906), presidente

campo della museografia, della tutela, della legislazione dei beni culturali, del restauro, dell'urbanistica, della biblioteconomia. A un curriculum istituzionale straordinariamente ricco, Ricci affiancò un'attività di studio altrettanto fervida, che spaziò da ricerche di alto profilo scientifico a opere divulgative di più facile accessibilità. Essa fu inaugurata già nel 1877-78 da un volumetto rimasto emblematico: la fortunata guida *Ravenna e i suoi dintorni*, scritta quando l'autore non era ancora diciottenne e più volte ristampata (fig. III.9).²⁸⁷ Pur non essendo obiettivamente corretto definire Ricci come un bizantinista puro, e neanche come uno specialista di arte ravennate *tout court*, è senz'altro vero che questo filone d'indagine attraversò in modo costante tutta la sua carriera di studioso e di funzionario. I risultati ottenuti negli anni trascorsi a capo della Soprintendenza ai monumenti di Ravenna (1897-1906)²⁸⁸ si offrono come la migliore dimostrazione di un interesse mai sopito per lo

del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma (dal 1919 fino alla morte); Senatore del Regno d'Italia (dal 1923 fino alla morte).

²⁸⁷ Cfr. C. RICCI, *Ravenna e i suoi dintorni*, Ravenna 1877-1878. Per questa particolare tipologia di produzione, assai praticata dallo studioso cfr. anche la fortunatissima C. RICCI, *Ravenna* (Italia Artistica, 1), Bergamo 1902. In sintesi G.C. SCIOLLA, *Le riviste e le guide*, in *La cura del bello...*, pp. 59-71.

²⁸⁸ La Soprintendenza ai Monumenti di Ravenna, cui si associava anche la direzione del Museo Nazionale, fu istituita *ex novo* con decreto regio nel 1897, allo scopo di sopperire alle disfunzioni burocratico-amministrative di un 'territorio artistico' in condizioni di conservazione particolarmente precarie. Gli interventi promossi e coordinati da Corrado Ricci coinvolsero i monumenti nella loro totalità, operando sia in termini di consolidamento strutturale, sia di salvaguardia e restauro dei mosaici: operazione, quest'ultima, particolarmente complessa e delicata, che procurò a Ricci critiche anche aspre. A lavori appena avviati, egli offriva al pubblico un resoconto generale di quanto già compiuto in C. RICCI, *Città monumentali: Ravenna*, in «Emporium» VIII (1898), pp. 469-496, in part. pp. 488-496, e inviava resoconti brevi sui singoli monumenti a periodici come *L'Arte* di Venturi. La bibliografia sull'argomento è piuttosto nutrita, specie se accanto agli studi generali si considerano i contributi dedicati ai singoli monumenti. Tra gli interventi più a fuoco, cfr. M. DEZZI BARDESCHI, *Dietro le quinte: Corrado Ricci e la nascita della soprintendenza di Ravenna (1897)*, in «Anagkē» 19 (1997), p. 46-51; E.M. STELLA, *Quelle pitture ardite e disinvolute: Corrado Ricci fra restauro e conservazione*, (Quaderni del CNR, Istituto di ricerche tecnologiche per la ceramica), Faenza 1997; A.M. IANNUCCI, *Milleottocentonovantasette. Ovvero: microstoria della Soprintendenza di Ravenna*, in *Cent'anni di Soprintendenza 1897-1997*, Atti del convegno (Ravenna, 2 dicembre 1997), a cura di A.M. Iannucci [= «Quaderni di Soprintendenza» 4 (1999)], pp. 31-40; M. BENCIVENNI, *Corrado Ricci e la tutela dei monumenti in Italia*, in *Corrado Ricci: storico dell'arte...*, pp. 125-145; A.M. IANNUCCI, *Corrado Ricci e la conservazione degli apparati musivi a Ravenna*, *ibidem*, pp. 157-163; S. CECCHINI, *Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di Maria Andaloro, (Arte e restauro), Firenze 2006, pp. 81-94; S. SICOLI, s.v. *Corrado Ricci...*, pp. 513-514; V. CURZI, *Documentare la tutela dei monumenti alla fine dell'Ottocento: le campagne fotografiche di Corrado Ricci della Fototeca nazionale di Roma*, in *La cura del bello...*, pp. 97-105; C. MUSCOLINO, *La Soprintendenza di Ravenna. Da primo modello a ultimo avamposto*, *ibidem*, pp. 345-351, in part. p. 351 per la bibliografia precedente. L'aspetto più specificatamente archeologico è affrontato da P. NOVARA, *Corrado Ricci e l'archeologia ravennate*, in *Corrado Ricci. Nuovi studi...*, pp. 169-192; più ampio e contestualizzante, anche per fare il punto delle esperienze precedenti a Ricci, EAD., *Archeologia e tutela degli edifici monumentali nella Ravenna del XIX secolo*, in Atti delle Giornate di Studio (Ravenna, 1° dicembre 2001, 23 marzo 2002), a cura di P. Novara [= «Ravenna. Studi e Ricerche» 9.2 (2003)], pp. 125-148, cui si rimanda per la bibliografia precedente.

studio e la conservazione del patrimonio della sua città natale²⁸⁹. Di questo interesse, l'esito più eloquente resta ancora oggi la serie di *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, imponente strumento scientifico pubblicato in parte postumo tra 1930 e 1937 (fig. III.10).²⁹⁰ Tra i maggiori contributi di Ricci alla causa ravennate non va dimenticato lo sforzo di direzionare risorse a supporto di un'equipe di specialisti raccolti attorno alla rivista *Felix Ravenna* (1911)²⁹¹, e impegnati a ripercorrere sistematicamente la storia artistica del territorio. Accanto a solerti studiosi locali come Odoardo Gardella (1820-1911) e Santi Muratori (1874 - 1943)²⁹², occorre ricordare il giovane Giuseppe Galassi (1890-1957)²⁹³, e soprattutto la personalità di gran lunga più importante e influente tra tutti: quella di Giuseppe Gerola (1877-1938, fig. III.11), l'infaticabile esploratore di Creta, di Rodi e del Dodecanneso, attivo contemporaneamente sul fronte ravennate con una

²⁸⁹ Lo 'scaffale ravennate' della vastissima produzione di Ricci è piuttosto fornito, e coinvolge fasi della storia artistica e culturale della città anche molto posteriori a quelle più specificatamente paleocristiane o bizantine. Per limitarsi agli interventi più significativi (rimandando per il resto alle liste estese citate *supra*, n. 285), cfr. C. RICCI, *Monumenti ravennati. Il battistero di S. Giovanni in Fonte*, in «Atti della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna» s. III.7 (1889), pp. 268-319; ID., *Avori di Ravenna (specialmente sulla Cattedra di S. Massimiano)*, in «Arte Italiana Decorativa e Industriale» VII (1898), pp. 42-43, 51-52; ID., *Ravenna. Notizie su S. Vitale*, in «Rassegna d'Arte» I (1901), pp. 14-15; ID., *Le nozze di Cana. Musaico del sec. VI in S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, *ibidem*, pp. 19-20; ID., *Le tarsie marmoree di San Vitale in Ravenna*, in «Rassegna d'Arte» II (1902), pp. 45-47; ID., *Arte retrospettiva. La vita di Gesù*, in «Emporium» 88 (1902), pp. 261-284; ID., *Ravenna. S. Vitale*, in «L'Illustrazione Italiana» XXIX (1902), pp. 134-136; ID., *L'abside di S. Vitale in Ravenna*, «Arte Italiana Decorativa e Industriale» XIII (1904), pp. 21-25; ID., *La cappella detta Sancta Sanctorum nella chiesa di S. Vitale in Ravenna*, in «Rassegna d'Arte» IV (1904), pp. 104-108; ID., *La chiesa di Michele "al Frigiselo" in Ravenna*, in «Rassegna d'Arte» V (1905), pp. 136-142; ID., *Ancora del mosaico già in S. Michele di Ravenna, ora nel Museo di Berlino*, *ibidem*, p. 176; ID., *La chiesa di S. Michele ad Frigiselo in Ravenna*, in «Diario Ravennate» (1906) pp. 12-18; ID., *Resti di altari antichi*, in «Bollettino d'Arte» II (1908), pp. 209-213, in part. pp. 212-213; ID., *Marmi ravennati erratici*, in «Ausonia» IV (1909), pp. 247-292; ID., *Chiesa di S. Vitale in Ravenna: l'altar maggiore e l'altare del santo*, in «Felix Ravenna» 11 (1913), pp. 471-484 (lettera in appendice a G. GEROLA, *Il sacello primitivo di S. Vitale*, *ibidem*, pp. 459-470); C. RICCI, *Altari in S. Vitale e nel mausoleo di Galla Placidia*, in «Felix Ravenna» 12 (1913), p. 536; ID., *Quanto costò la costruzione della chiesa di S. Vitale*, in «Felix Ravenna» XX (1915), pp. 758-760; ID., *Il "Giordano" nel battistero degli Ariani a Ravenna*, in «Felix Ravenna», 33 (1929), pp. 1-6; ID., *L'antico Duomo di Ravenna*, in «Felix Ravenna» n.s. 1 (1931), pp. 7-32.

²⁹⁰ Cfr. C. RICCI (testi), A. AZZARONI, G. ZAMPIGA (disegni), *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, I-VIII, Roma 1930-1937.

²⁹¹ Cfr. *infra*, § III.2, n. 361

²⁹² Per Odoardo Gardella, cfr. soprattutto P. NOVARA, *Pel bene dei nostri monumenti. Odoardo Gardella: archeologia e antichità locali nella Ravenna dell'Ottocento*, Bologna 2004, utile anche per una contestualizzazione degli interventi sui monumenti ravennati subito precedenti all'impresa di Ricci. Per Santi Muratori, direttore della Biblioteca Classense dal 1914 all'anno della morte, cfr. S. PASI, s.v. *Santi Muratori*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 947-948.

²⁹³ Su Giuseppe Galassi è disponibile una limitata bibliografia. Cfr. SAMEK LUDOVICI, s.v. *Galassi, Giuseppe*, in *Storici, teorici e critici...*, p. 162; s.a., *Giuseppe Galassi (necrologio)*, in «Felix Ravenna» 75 (1957), p. 76; G. FIOCCO, *Giuseppe Galassi*, in «Arte Veneta» XI (1957), p. 192; L. VENTURI, *Giuseppe Galassi: in memoriam*, in «Commentari» 8 (1957), p. 227. Da ultimo, cfr. la breve scheda di S. PASI, s.v. *Giuseppe Galassi*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 542-543.

serie di studi originali, che per più di un ventennio costellarono i principali periodici del tempo.²⁹⁴

In uno scenario tanto strutturato e complesso, l'ambiente romano si trovò a operare secondo una duplice direzione. Da un lato, si assorbivano e si rielaboravano gli stimoli provenienti dall'esterno per mezzo di una fitta trama di periodici, notiziari e *bulletini*: un sistema brulicante di relazioni, alimentato dagli scambi e dalle corrispondenze personali, e presto capace di conquistarsi un notevole prestigio anche agli occhi internazionali. Dall'altro lato, si offriva al pubblico degli specialisti una produzione scientifica autonoma, imponente per quantità, ancorché assai variegata e spesso non facilmente collocabile all'interno delle tendenze critiche dominanti. Principale connettore e incanalatore di queste attività divenne, negli anni '90 dell'Ottocento, l'*Archivio Storico dell'Arte* di Gnoli e Venturi: un *arbiter* tutt'altro che isolato, ma anzi costretto a un perenne confronto sia con le tradizioni più radicate a livello locale, sia con le novità emerse nel resto del territorio nazionale, fino a raggiungere i più importanti protagonisti della storiografia artistica straniera.

²⁹⁴ Di solida formazione storica e letteraria (si era laureato nel 1898 presso l'Istituto Superiore di Studi Storici di Firenze), Giuseppe Gerola intraprese la propria attività di studioso-esploratore nell'Oriente mediterraneo sulla scia delle missioni organizzate nell'ambito delle nuove politiche imperialiste del governo Crispi. Su impulso di Federico Halbherr (1857-1930), e su incarico dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, vennero intraprese campagne sistematiche soprattutto a Creta (1900-1902), poi a Rodi e nel Dodecanneso (dal 1912), quest'ultime condotte da Gerola in concomitanza con la nomina a Soprintendente dei Monumenti della Romagna (con sede a Ravenna, 1910-1920). Parallelamente all'esperienza delle missioni, e soprattutto al termine di queste, la sua carriera proseguì nel settore museale e territoriale: fu direttore del Museo di Bassano, del Museo Civico di Verona, soprintendente in Trento e in Trentino. L'interesse nei confronti delle testimonianze artistiche ravennate, bizantine e orientali fu molto costante in tutto il corso della sua produzione. A partire dai primi importanti risultati delle sue campagne cretesi, ovvero G. GEROLA, *Monumenti veneti dell'isola di Creta*, I-IV, Bergamo 1905-1932, e ID., *I monumenti medievali delle Tredici Sporadi*, Roma 1914-1915, lo studioso pubblicò un numero ingente di saggi, note e articoli brevi dedicati soprattutto ai monumenti di Ravenna, i cui risultati confluirono poi nella tarda monografia ID., *I monumenti di Ravenna bizantina*, Milano 1931. La personalità di Giuseppe Gerola, annoverabile tra quelle dei maggiori esploratori del Mediterraneo nella sua epoca, ha ispirato fin dagli anni '30 una corposa bibliografia. Rimando, molto sinteticamente, a SAMEK LUDOVICI, s.v. *Gerola, Giuseppe*, in *Storici, teorici e critici...*, pp. 167-174; S.A. CURUNI, L. DONATI, *Creta veneziana. L'Istituto veneto e la missione cretese di Giuseppe Gerola: collezione fotografica 1900-1902*, Venezia 1988; S.A. CURUNI, *Creta e le isole Sporadi: attualità dell'opera di Giuseppe Gerola in Grecia*, in *Il progetto di restauro. Interpretazione critica del testo architettonico*, a cura di N. Pirazzoli, Trento 1988, pp. 59-85; N. URBINI, *Giuseppe Gerola: studi e restauri di monumenti ravennate*, *ibidem*, pp. 53-57; G.M. VARANINI, s.v. *Gerola, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, Roma 2000. In tempi più recenti, cfr. Orsi, *Halbherr, Gerola...*, in part. i contributi alle pp. 301-326, e soprattutto *L'avventura archeologica di Giuseppe Gerola dall'Egeo a Ravenna*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 29 ottobre 2011-28 gennaio 2012), a cura di I. Baldini, Ravenna 2011, i cui testi ripercorrono l'intera vicenda professionale di Gerola, con particolare attenzione ai territori greco e ravennate. Infine, R. ROMANELLI, s.v. *Giuseppe Gerola*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 571-573.

III.1 – Prospettive venturiane su Bisanzio.
Gli anni dell'Archivio Storico dell'Arte (1888-1898)

L'*Archivio Storico dell'Arte* entrava in scena nel 1888 con l'intenzione esplicita di colmare un vuoto percepito come bruciante all'interno del panorama culturale italiano. Nonostante discussioni, cambi di rotta e inevitabili compromessi nel corso delle difficili fasi di gestazione, il nuovo periodico aveva potuto debuttare già provvista di un apparato redazionale ben strutturato e bilanciato. Nella volontà programmatica di comprendere le più diverse manifestazioni dell'arte italiana nei secoli compresi tra la tarda Antichità e l'Età moderna, il periodico rappresentò il laboratorio ideale per la sperimentazione del disegno venturiano di rinnovamento delle discipline storico-artistiche in Italia. Anno dopo anno, i 'tasselli' raccolti dalla rivista venivano a comporre un quadro complesso, che rivelava da un lato la riconoscibile identità di fondo delle vicende dell'arte della penisola, dall'altro la 'policromia' delle componenti storico-culturali che ne avevano determinato la fisionomia.

In questo ricco crogiuolo di esperienze entrava a pieno titolo anche la riflessione sull'arte di Bisanzio. Mai esclusa dalla cornice generale del pensiero di Venturi, essa trovò all'interno dell'*Archivio* significative opportunità di emergere, anche grazie al saltuario ma fondamentale apporto di personalità internazionali. Fu del resto proprio uno studioso straniero a pubblicare, nel 1888, il primo importante contributo di storia dell'arte bizantina sui fascicoli dell'*Archivio*: si trattava del finlandese Johann Jakob Tikkanen (1859-1930, fig. III.12)²⁹⁵, docente presso l'Università di Helsinki e pioniere degli studi storico-artistici in Scandinavia. In buoni rapporti d'amicizia con Venturi, e in contatto diretto con gli ambienti della *Kunstwissenschaft* austro-tedesca, Tikkanen aveva avuto precedenti occasioni di esprimere interessi per l'arte medievale italiana.²⁹⁶ Quanto proposto alle pagine della rivista romana, tuttavia, costituiva una vera e

²⁹⁵ Sulla figura di Johan Jakob Tikkanen gli studi più recenti sono quelli di J. VAKKARI, *J.J. Tikkanen and the Teaching of Art History*, in *The Shaping of Art History in Finland*, a cura di R. Suominen-Kokkonen, Helsinki 2007, pp. 69-83; EAD., *Focus on Form: J. J. Tikkanen, Giotto and Art Research in the 19th Century*, Helsinki 2007; cfr. anche i contributi contenuti in *Towards a Science of Art History...*, e in particolare G.C. SCIOLLA, *J.J. Tikkanen and the origin of "Kunstwissenschaft" in Italy*, *ibidem*, pp. 95-101, sulle relazioni tra l'attività dello studioso finlandese e gli ambienti scientifici italiani. In merito ai rapporti con Adolfo Venturi, lo studio di riferimento è J. VAKKARI, *Adolfo Venturi, Johan Jakob Tikkanen e i paesi scandinavi*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi...*, pp. 179-186.

²⁹⁶ Per esempio nella sua dissertazione giovanile dedicata allo stile pittorico di Giotto: cfr. J.J. TIKKANEN, *Der malerische Styl Giottos: Versuch zu einer Charakteristik desselben*, Helsingfors 1884.

propria *'primizia'*, per usare le parole dello stesso Venturi²⁹⁷: si trattava infatti del celebre saggio intitolato *Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia e loro relazione con la Bibbia Cottoniana*²⁹⁸, un testo ancora oggi annoverato tra le più influenti ricerche della bizantinistica moderna (figg. III.13-14).

Alla fine degli anni '80 dell'Ottocento, la comparsa di questo articolo a Roma segnò per certi versi un momento di svolta non indifferente nei confronti delle tradizioni locali, nonostante l'autore avesse presentato il proprio lavoro come uno *'studio di iconografia comparata'*, in apparente accordo con indirizzi critici già largamente esplorati nel campo dell'archeologia cristiana. Fin dalle prime pagine, tuttavia, si percepivano chiaramente i segnali di un approccio del tutto diverso ai problemi esposti. Per quanto addestrato all'uso di strumenti bibliografici tra i più autorevoli dell'epoca, Tikkanen manifestava infatti una certa insofferenza nei confronti dei loro limiti strutturali, e dimostrava una perfetta consapevolezza dei problemi che la critica avrebbe dovuto affrontare per superarli: '[...] Questo fatto sta però in relazione collo stato odierno degli studii di storia artistica, per i quali il medio evo è rimasto un campo molto incompletamente conosciuto, sebbene esplorato in varie direzioni. La questione importantissima della relazione fra l'arte occidentale e la bizantina è stata assoggettata appena da poco tempo ad un esame critico; né d'altra parte è possibile sciogliere il problema d'un colpo solo come il nodo gordiano. A Venezia, sul confine fra l'Oriente e l'Occidente, si deve essere molto incerti su quanto si debba attribuire all'uno e quanto all'altro.'²⁹⁹ Tra gli studi citati figuravano i nuovi classici della bizantinistica internazionale, tra cui le opere dei 'pionieri' Bayet e Kondakov e quelle del più giovane Strzygowski, insieme a repertori ancora imprescindibili quali l'*Histoire de l'Art* di Séroux d'Agincourt. Non mancavano lavori in lingua italiana, come il *Duomo di Monreale illustrato* di Domenico Gravina. Tra i riferimenti bibliografici più ricorrenti si trovavano però soprattutto le tavole illustrate della *Storia dell'Arte* di Garrucci, la cui pubblicazione si era conclusa appena sette anni prima.

²⁹⁷ Cfr. VAKKARI, *Adolfo Venturi, Johan Joakob Tikkanen...*, p. 179.

²⁹⁸ Cfr. J.J. TIKKANEN, *Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia e loro relazione con la Bibbia Cottoniana*, in «Archivio Storico dell'Arte» I (1888), pp. 212-223, 257-267, 348-363. Del medesimo saggio venne pubblicata anche una versione rielaborata in tedesco, ovvero ID., *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst*, Druckerei der Finnischen Litteratur-Ges, Helsingfors 1889.

²⁹⁹ Cfr. TIKKANEN, *Le rappresentazioni della Genesi...*, p. 212.

In un certo senso, la misura dell'innovazione della proposta di Tikkanen si percepisce più chiaramente proprio dal confronto diretto con le fonti bibliografiche da lui preferite all'interno del saggio. Lo studioso affrontava il tema principale – l'analisi del ciclo della *Genesi* nei mosaici dell'atrio di S. Marco – muovendosi con disinvoltura all'interno di un ricchissimo repertorio di immagini: si andava dalle pitture catacombali ai sarcofagi paleocristiani, dai codici miniati agli avori intagliati, dalle porte bronzee costantinopolitane alla scultura romanica di ambito padano, fino a citare addirittura manufatti di età tardogotica. L'analisi iconografica dettagliata di ogni scena del ciclo della *Genesi* non era mai assunta come un'operazione bastevole di per sé alla comprensione dell'immagine; né essa si piegava facilmente a convenzionali letture 'de-evoluzionistiche' dell'arte medievale, o affermazioni troppo radicali in merito agli influssi storici di una tradizione culturale sull'altra. Lo studio delle composizioni diventava parte di un discorso critico che oltrepassava le generalizzazioni classificatorie, per lanciare spericolate connessioni tra Alto e Basso Medioevo, tra Oriente e Occidente, tra arti maggiori e minori: si giungeva così alla formulazione della celeberrima tesi, nella quale si postulava la derivazione del ciclo musivo marciano da quello testimoniato *'in miniature dell'epoca più antica dell'arte bizantina'*, ovvero le illustrazioni della *Genesi* Cotton di Londra.³⁰⁰ Questa audace operazione di attraversamento plurisecolare trovava un solido supporto nelle notazioni di ordine stilistico, miranti a scardinare i diffusi preconcetti che volevano un'arte bizantina immobile e conservatrice: *'Per quanto lontana sia stata l'arte bizantina dal concetto della originalità, ed abbia usato senza alcun riguardo di modelli, pure molto di rado cercavasi di copiare scrupolosamente questi modelli. Tanto per l'uno che per l'altro rispetto il medio evo è in aperto contrasto col nostro tempo. Anche quando nella composizione si riproduce figura per figura, tratto per tratto [...] la differenza dei secoli è molto rilevante'*. E ancora: *'Di solito si propende a porre il principio della decadenza dell'arte bizantina verso la fine del secolo XI, né si può negare a questo giudizio una grande verità. Però in questo caso i confini sono tanto poco determinati, che ancora nel secolo XII vediamo opere eccellenti [...]'*³⁰¹

Qualche anno dopo (1891), Tikkanen ebbe occasione di riconfermare sull'*Archivio* le proprie qualità, con una lunga e articolata recensione predisposta per il volume di Josef

³⁰⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 351-360, in part. p. 351.

³⁰¹ Cfr. *ibidem*, pp. 358, 363

Strzygowski sull'Evangelario armeno di Echmiadzin.³⁰² Il commento, provvisto di un proprio titolo autonomo (*L'arte cristiana antica e la scienza moderna*) si articolava come un saggio indipendente di carattere metodologico; il volume recensito diventava così lo spunto per una riflessione personale dello *status quaestionis* della critica internazionale nel campo degli studi sull'arte bizantina. Tikkanen mostrava di possedere un'idea molto nitida dello 'scarto' che intercorreva tra i risultati – pur importantissimi – delle imprese compilative ottocentesche, e le sempre più pressanti necessità di coordinare i materiali già noti in una nuova prospettiva, capace di comprendere le storie particolari e la visione generale: *'Per far progredire le ricerche sono stati necessari anche degli ampi lavori preparatori, ed alcuni di essi ci stanno ora innanzi nelle grandi raccolte di monumenti del Garrucci, del De Rossi, del Westwood, del Le Blant³⁰³ e di altri. [...] Però sebbene questi studi preliminari non siano ancor punto finiti, pure l'incalzante smania del sapere non può contentarsi di fermarsi a questo punto. Dobbiamo giungere a determinare i più importanti centri artistici, dobbiamo cercare di tener dietro nei tratti principali allo sviluppo dell'arte in ciascuno di essi; quando saremo riusciti a ciò, allora saremo in grado di scrivere la storia dell'arte cristiana antica'*.³⁰⁴ Nel commentare il volume di Strzygowski, si lodava soprattutto l'intraprendenza dell'autore, che aveva rifiutato di accontentarsi *'dei monumenti quasi tutti da lungo conosciuti che si contengono nelle chiese e nelle collezioni dell'Italia e dell'Europa centrale'*, e aveva esplorato di persona territori ancora sostanzialmente sconosciuti come quelli dell'Armenia. Nonostante le perplessità nei confronti di certi eccessi 'orientalisti' manifestati dal collega, Tikkanen appariva consapevole di come gli studi storico-artistici in campo internazionale stessero ormai attraversando una fase di profondi rivolgimenti interni, che imponevano il contributo congiunto degli specialisti per affrontare al meglio tutte le nuove possibilità: *'Del resto, è nella natura stessa della cosa, che le opinioni debbano per ora esser molto differenti. [...] il problema è oramai posto nettamente e non può più essere trascurato. Le ipotesi di un valente ricercatore*

³⁰² Cfr. J.J. TIKKANEN, *L'arte cristiana antica e la scienza moderna*, in «Archivio Storico dell'Arte» IV (1891), pp. 376-384. Il volume recensito è J. STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin-Evangeliar: Beiträge zur Geschichte der rmenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst*, Wien 1891.

³⁰³ Gli ultimi due nomi citati fanno riferimento molto presumibilmente a J.O. WESTWOOD, *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum: with an Account of the Continental Collections of Classical and Mediæval Ivories*, London 1876, e agli studi di Edmund Le Blant sui sarcofagi cristiani francesi (in particolare, E. LE BLANT, *Études sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles*, Paris 1878, e ID., *Études sur les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris 1886).

³⁰⁴ Cfr. TIKKANEN, *L'arte cristiana antica...*, p. 377.

*hanno l'importanza di dar occasione a nuove ricerche, finché la questione sia del tutto sciolta, se pure in questo caso ciò sarà possibile senza che si facciano nuove scoperte. En attendant cherchons!*³⁰⁵

Gli studiosi gravitanti attorno alla redazione dell'*Archivio* si dimostrarono propensi ad accogliere il simbolico appello di Tikkanen. I risultati, tuttavia, si collocarono sulla scia di una politica editoriale per certi versi compromissoria, che tentò di conciliare gli indirizzi di ricerca già consolidati con i più aggiornati stimoli provenienti da una nuova generazione di specialisti. Tipico esponente della fronda archeologica – prestato alle pagine dell'*Archivio* da quelle della parigina *Revue de l'Art Chrétien* – era lo storico Xavier Barbier de Montault (1830-1901).³⁰⁶ Per il periodico di Gnoli e Venturi egli redasse una serie di brevi articoli dedicati a opere di piccolo formato, come il gruppo con la gallina e pulcini del Tesoro di Monza, o il rilievo eburneo con scena di Natività conservato presso il Museo Cristiano Vaticano.³⁰⁷ La lettura delle minuziose analisi iconografiche e delle teorie espresse da Barbier de Montault è più che sufficiente per valutare il grado di distanza tra la tradizione archeologica erudita e i nuovi problemi messi in campo da più giovani specialisti come Tikkanen. La gallina di Monza, accuratamente esaminata sia dal punto di vista dello stato conservativo, sia da quello della documentazione d'archivio, diventava pretesto per complicate letture allegoriche in chiave storico-ecclesiastica. La descrizione dell'avorio vaticano non lesinava accenti tipici della storiografia cattolica³⁰⁸, e proponeva osservazioni stilistiche fondate su una concezione convenzionale dell'arte di Bisanzio: *'L'arte bizantina è un'arte jeratica, che*

³⁰⁵ Cfr. *ibidem*, p. 384

³⁰⁶ Su Barbier de Montault, storico della chiesa e apprezzato conoscitore di antichità cristiane, rimando al recente B. NEVEU, *Entre archéologie et romanité: Mgr Xavier Barbier de Montault (1830-1901)*, in «Bibliothèque de l'École des Chartes» 163.1 (2005), pp. 241-264, a cui aggiungere ora B. WACHÉ, s.v. *Marie-Joseph-Xavier Barbier de Montault*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 115-116.

³⁰⁷ Rispettivamente X. BARBIER DE MONTAULT, *La gallina della regina Teodolinda a Monza*, in «Archivio Storico dell'Arte» IV (1891), pp. 243-247; ID., *Avorio bizantino della fine dell'XI secolo nel Museo cristiano del Vaticano*, in «Archivio Storico dell'Arte», VI (1893), pp. 304-307. A questi due contributi può essere avvicinato anche ID., *Una croce pettorale del duodecimo secolo a Roma*, in «Archivio Storico dell'Arte» IV (1891), pp. 210-214.

³⁰⁸ *'Quantunque la Vergine non abbia sentito alcuno dei dolori del parto e che abbia messo al mondo il suo Divin Figlio senza sforzo né sofferenza, come un fiore che produce il suo frutto o un astro che invia nello spazio un raggio luminoso, i Greci [...] hanno costantemente dato a Maria questa attitudine di riposo, che è propria delle madri che hanno partorito secondo le leggi ordinarie della natura e che qui significa semplicemente la maternità'*. La citazione, insieme a quella *infra* nel testo, è in BARBIER DE MONTAULT, *Avorio bizantino...*, p. 304, 306. L'autore presentava una lista complessiva di dieci pezzi, ripubblicati pochi anni dopo nel catalogo ufficiale di R. KANZLER, *Gli avori del Museo Profano e Sacro della Biblioteca Vaticana*, Roma 1903.

ha dei tipi e delle messe in scena tradizionali e invariabili. Con questa immobilità sistematica diviene molto difficile di assegnare una data a un oggetto antico, l'iconografia non potendo affatto dare un aiuto'.

Gli interventi di Barbier de Montault si integravano in quel filone d'interesse per le cosiddette 'arti minori' o 'industriali', che aveva già goduto di ottima diffusione nella stampa periodica francese (dalle *Annales Archéologiques* alla succitata *Revue de l'Art Chrétien*), e che trovava favorevole accoglienza anche nella linea editoriale dell'*Archivio*.³⁰⁹ A tale filone possono essere accostati altri contributi, come per esempio quello dedicato all'acquisizione della raccolta Carrand da parte del Museo Nazionale del Bargello di Firenze (1888-1889).³¹⁰ La collezione presentava parecchi pezzi di fattura bizantina, soprattutto tra gli avori intagliati: di essi l'autore forniva descrizioni generiche, per lo più prive di indicazioni cronologiche, e votate a un approccio formalista nel quale ricorrevano commenti sulla 'decadenza', sulla 'rigidità' e su 'quegli strani sbagli di prospettiva che tanto urlano nell'arte bizantina'; la datazione di una cassetta con scene profane veniva fissata all'inizio del IX secolo, per avvicinarla il più possibile al *revival* classico d'età carolingia, mentre della celebre placca eburnea con presunto ritratto di Ariadne si apprezzava sostanzialmente la sola fattura naturalistica delle aquile nella parte superiore.³¹¹

Messo a confronto con interventi di questo genere, ben diverso doveva apparire il saggio che Émile Bertaux (1869-1917, figg. III.15) – una delle più prestigiose penne internazionali attive sull'*Archivio* – riservò all'esame delle opere presentate in occasione dell'Esposizione di Arte Sacra Antica di Orvieto nel 1896.³¹² In parallelo a

³⁰⁹ Sin dai progetti del 1887 Venturi aveva pensato di dedicare spazi specifici alle arti industriali, 'che dell'arti maggiori furono fedeli ancelle': cfr. A. VENTURI, *Per la storia dell'arte...*, p. 249.

³¹⁰ Cfr. U. ROSSI, *La collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze*, in «Archivio Storico dell'Arte» II (1889), pp. 10-23. Sulla donazione Carrand, G. GAETA BERTELÀ, *La donazione Carrand al Museo Nazionale del Bargello*, in *Arti del medio evo e del Rinascimento: omaggio ai Carrand, 1889 – 1989*, catalogo della mostra (Firenze 1989), a cura di G. Gaeta Bertalà, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 1989, pp. 1-38. Il coinvolgimento di Rossi nella 'questione Carrand' diede adito a una serie di incresciose polemiche, ricostruite da F. VARALLO, *L'informazione*, in *L'Archivio Storico dell'Arte e le origini della «Kunstwissenschaft»...*, pp. 103-162, in part. pp. 123-124.

³¹¹ Cfr. ROSSI, *La collezione Carrand...*, p. 11.

³¹² Cfr. É. BERTAUX, *L'Esposizione di Orvieto e la storia delle arti*, in «Archivio Storico dell'Arte» IX (1896), pp. 405-426. La figura di Émile Bertaux, storico dell'arte pioniere degli studi sull'Italia meridionale in età medievale, è oggi al centro di una serie di indagini specifiche in costante crescita. Il riferimento principale rimane ancora il ricco volume di V. PAPA MALATESTA, *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo: la genesi de L'art dans l'Italie méridionale*, (Collection de l'École française de Rome, 380), Rome 2007, che ricostruisce da vicino anche la rete di contatti italiani dello studioso, tra i quali Adolfo

Hartmann Grisar (che sullo stesso tema andava pubblicando sul *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*³³) anche lo studioso francese aveva intuito subito quale importanza potesse avere questa mostra per l'incremento generale delle conoscenze storico-artistiche, e per una più efficace politica di tutela delle opere esposte: *'Gli oggetti che nelle chiese si possono soltanto adocchiare in fretta, quando viene permesso di vederli, si sono potuti studiare minutamente, girare, misurare, fotografare. Così l'Esposizione d'Orvieto, perpetrata da descrizioni e da riproduzioni, avrà dei risultati durevoli. La Commissione dei monumenti possederà il segnalamento preciso di tanti oggetti, qualche volta sfuggiti agli ispettori provinciali. Gli alunni delle scuole d'arte industriale potranno valersi, per i loro componimenti, di modelli nuovi [...] Infine, parecchie opere d'arte ignorate e parecchi artefici dimenticati devono, fin d'ora, prender posto nella storia delle arti'*. L'analisi dedicata alle opere bizantine annoverava soprattutto oreficerie, tra le quali spiccavano le croci con smalti *cloisonnés* di Velletri, Gaeta e Cosenza. Esse venivano descritte in modo puntuale, con osservazioni di ordine tecnico, stilistico e conservativo. La sequenza dei pezzi diventava spunto per elaborare una sorta di piccola trattazione di storia dell'arte dello smalto, arricchita dal confronto con le opere che Bertaux aveva avuto modo di conoscere nel corso dei suoi viaggi in Italia: attraverso uno studio comparativo tra oggetti, iscrizioni e fonti letterarie, l'autore giungeva alla conclusione – per l'epoca piuttosto radicale – di attribuire i *cloisonnés* italomeridionali alla sola mano dei 'Greci', rinunciando così a presupporre l'esistenza di scuole di artefici locali: *'Gli storici dell'arte bizantina ne potranno prendere conto e dovranno enumerare fra i pezzi più perfetti che avranno da studiare la croce di Cosenza'* (fig. IV.20).³⁴

L'esempio di un approccio all'arte bizantina non lontano da quello adottato da Bertaux, si può rinvenire in Italia nella produzione di Natale Baldoria (1862-1892, fig. III.16), una tra le voci critiche più interessanti attive sulle pagine dell'*Archivio*.³⁵

Venturi ha un ruolo predominante. Cfr. inoltre EAD., s.v. *Bertaux, Émile*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art...*: <http://www.inha.fr/spip.php?article2196>

³³ Cfr. GRISAR, *Note archeologiche sulla mostra di arte...*

³⁴ Cfr. BERTAUX, *L'Esposizione di Orvieto...*, p. 411.

³⁵ Su Natale Baldoria sono disponibili scarse informazioni biografiche, quasi tutte desunte da necrologi e contributi in sua memoria. Laureatosi in lettere all'Università di Padova, produsse una tesi di storia dell'iconografia paleocristiana e medievale, rimasta non pubblicata. Si trasferì a Roma nel 1887, divenendo l'anno seguente funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione. Venturi lo ricorda come

Originario di Padova, questo singolare studioso rappresentò una vera e propria piccola meteora: a causa della prematura scomparsa, non poté sviluppare appieno tutte le qualità dimostrate nel corso della sua brevissima carriera, durante la quale seppe alternare interessi ‘regionali’ in area veneta ed emiliana a indagini di più ampio respiro. Le prime prove importanti di Baldoria si collocavano nel filone degli studi iconografici: agli inizi del 1888 venne presentato presso il Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti un breve contributo frutto delle ricerche per la sua tesi di laurea, e intitolato *La Madonna lattante nell'arte del medio evo*.³¹⁶ Dopo il trasferimento a Roma, con

appassionato indagatore di opere medievali (*disegnava avorii e musaici, con ardore sempre crescente*), e particolarmente attivo nel campo della conservazione e la tutela. Prove del suo approccio ‘grafico’ nei confronti delle testimonianze artistiche si trovano, per esempio, all’interno di due missive inviate allo stesso Venturi nel luglio del 1889 e nell’agosto del 1890, nelle quali il giovane studioso accompagnava con disegni alcune osservazioni sui monumenti d’epoca tardomedievale conservati a Rossano Calabro, e ai resti del battistero di Torcello (cfr. Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, Archivio Venturi, Carteggio: lettera di N. Baldoria, 24 luglio 1889, VT B1 b14, 5; lettera di N. Baldoria, 10 agosto 1890, VT B1 b14, 6). Ancora Venturi ricorda come, sempre a Rossano, Baldoria avesse intrapreso uno studio sul *Codex Purpureus*. Si deve probabilmente a lui (o a qualcuno a lui vicino) la providenziale segnalazione del tentativo di vendita del manoscritto da parte dei canonici del capitolo di Rossano, comparsa sull’*Archivio* con la misteriosa firma ‘E.A.’: cfr. E.A., *Codice greco miniato di Rossano*, in «Archivio Storico dell’Arte» II (1889), pp. 93-94, per la quale cfr. anche A. IACOBINI, *La Sapienza bizantina. Il contributo della Storia dell’arte (1896-1970)*, in *La Sapienza bizantina. Un secolo di ricerche sulla civiltà di Bisanzio all’Università di Roma*, Atti della Giornata di Studi (Roma, 10 ottobre 2008), a cura di A. Acconcia Longo, G. Cavallo, A. Guiglia, A. Iacobini, (Milion. Studi e ricerche d’arte bizantina, 8), Roma 2012, pp. 9-37, in part. p. 10, n. 12. Presso l’Archivio Centrale dello Stato, Div. Musei e Scavi 1891-1897-105, II Vers. III Parte Busta 105, Posiz. 2 P.G. Anno 1889 si conserva un comunicato non firmato né datato, riferibile a interventi di ricognizione effettuati in Italia meridionale da parte dei funzionari ministeriali, il cui testo è estremamente simile a quello del comunicato di ‘E.A.’, sebbene la grafia non sembri essere quella di Baldoria, a giudicare dalle lettere preservate nel Carteggio Venturi. L’ipotesi di una vicinanza tra Baldoria e ‘E.A.’ potrebbe trovare riscontro anche nello stile e nei contenuti delle recensioni firmate da quest’ultimo, che sembrano molto simili a quelli dimostrati dallo studioso padovano. Cfr. A. VENTURI, *Natale Baldoria* (necrologio), in «Archivio Storico dell’Arte» V (1892), pp. 214-216. Baldoria viene brevemente ricordato come una sorta di promessa perduta della storia dell’*arte cristiana* in B. LABANCA, *La storia dell’arte cristiana nel libro «La Madonna» di Adolfo Venturi. Recensione analitica*, in «Rivista politica e letteraria» 9 (1899), pp. 103-143, in part. p. 119; Altri necrologi in «Arte e Storia», XI (1892), p. 31-32; XII (1893), p. 6. Cfr. anche A. VENTURI, *Giulio Cantalamessa* (necrologio), in «Roma. Rivista di Studi e di vita romana», III (1925), pp. 241-247, in part. p. 242, dove Baldoria viene affettuosamente ricordato come colonna portante *‘del periodico nostro primo baluardo’*. Ancora ID., *Memorie autobiografiche...*, p. 68, lo ricorda come un collaboratore di Cavalcaselle, per il quale avrebbe fatto saltuariamente da segretario. A riportare il numero maggiore di riferimenti è E. TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, I-II, Milano 1932, *ad indicem*, ove compaiono numerosi aneddoti relativi all’amicizia tra Baldoria e Giacomo Boni, conosciutisi proprio nell’ambito nel gruppo venturiano (pp. 225-226): *‘Pareva sempre assorto, guardando innanzi a sé astrattamente con i begli occhi cerulei, citando greci aforismi come a popolo dell’aria che gli porgesse ascolto [...] In compagnia, Baldoria era un ragazzo delizioso, ricco di quel fascino ingenuo, che Schiller giudicava inseparabile dall’autentica genialità.’* Qualche cenno recente in D. LEVI, *‘Cosa venite a fare alla Minerva?’...*, in part. pp. 26, 32-33; L. BELTRAMI, *Giacomo Boni. Con una scelta di lettere e un saggio bibliografico*, Milano 1926, p. 28 (viene accostato a Raffaele Cattaneo); D. JORIOZ, *Baldoria, Natale*, in *L’Archivio Storico dell’Arte e le origini della «Kunstwissenschaft»...*, p. 167, e *ad indicem*.

³¹⁶ N. BALDORIA, *La Madonna lattante nell’arte del medio evo*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti» ser. VI.6 (1888), pp. 777-797; il contributo era stato fatto leggere in occasione

l'avvicinamento alla cerchia di Venturi, la sua attività divenne più solida e continuativa. Nei quattro anni trascorsi nella capitale, a contatto con la redazione dell'*Archivio*, lo studioso si gettò in un'intensa attività di ricerca, che trovò esiti quasi immediati: già nel primo numero de *L'Arte* comparve una recensione a un articoletto divulgativo del trevigiano Antonio Pavan, pubblicato su *L'Ateneo Veneto* con il titolo *Il rinascere della pittura in Italia nel secolo XIV*.³⁷ Se il lavoro dell'autore recensito appare oggi trascurabile per la sua retorica antiquata e dilettesca, il commento di Baldoria merita una menzione sia per la *vis* polemica di cui era pervaso, sia per le idee particolarmente inusuali di cui lo studioso si faceva portavoce. Per rispondere agli attacchi di Pavan nei confronti di Bisanzio e della sua influenza, si chiamavano in causa fonti letterarie come la *Storia Ecclesiastica* di Niceforo Callisto Xantopulo, che dimostrava la consapevolezza estetica dei bizantini nel campo della creazione artistica. La polverosa questione della *maniera greca* veniva liquidata con queste parole: 'Così, pur troppo, si usa fare in Italia la storia della letteratura e dell'arte! Sappia il signor Pavan che nel IX, nel X e nell'XI secolo, non in Italia, ché le sue vicende non l'hanno permesso, ma in Francia e in Germania coll'arte carolingia, ma in Oriente coll'arte bizantina si deve notare il più bel periodo per l'arte del medioevo prima della gotica e di quella dei Pisani e di Giotto. [...] Io non so perché, ma presso di tanti critici non trovo che sfoghi di rabbia contro l'arte bizantina. Forse costoro non ne conoscono neppure un monumento; eppure il signor Pavan aveva anche tra i mosaici del San Marco ad osservare un Crocifisso d'arte bizantina dell'XI secolo ed un altro del XII secolo tra gli smalti della pala d'oro!'

L'interesse dimostrato da Baldoria verso l'arte di Bisanzio era sostenuto da una buona conoscenza della bibliografia specialistica più aggiornata e delle fonti testuali antiche, secondo quella tradizione filologica già propria delle indagini archeologiche: vi si affiancava tuttavia anche un'acuta sensibilità per la lettura stilistica, considerata come un'operazione imprescindibile per la comprensione dell'opera d'arte. La perspicacia dello studioso padovano emerge all'interno delle molte recensioni comparse a sua

dell'assemblea dei giorni 18-19 marzo. La pubblicazione fu segnalata anche in «Archivio Storico dell'Arte» I (1888), pp. 237-238, e commentata da O. MARUTI [A. VENTURI], recensione a BALDORIA, *La Madonna lattante...*, in «Archivio Storico dell'Arte» II (1889), p. 427.

³⁷ Cfr. A. PAVAN, *Il rinascere della pittura in Italia nel secolo XIV*, in «L'Ateneo Veneto. Rivista mensile di scienze, lettere ed arti» XII.I (1888), pp. 221-237; N. BALDORIA, in «Archivio Storico dell'Arte» I (1888), pp. 329-330. Su Pavan si legga la commemorazione di A. SANTALENA, *Antonio Pavan*, in «L'Ateneo Veneto. Rivista mensile di scienze, lettere ed arti» XXII.II (1899), pp. 3-27.

firma nei fascicoli dell'*Archivio*³¹⁸, e soprattutto in due contributi più estesi, che rappresentano forse i risultati migliori della sua scarna produzione: la descrizione della cassa lignea di Terracina, e il lungo saggio sulla Cappella di S. Zenone in S. Prassede.³¹⁹ Il primo lavoro, pubblicato nel 1889 (fig. III.17), costituì di fatto la presentazione ufficiale della cassa alla comunità scientifica, dato che l'oggetto era stato da poco rinvenuto presso il Capitolo del duomo della città. Baldoria interpretava le rappresentazioni animalistiche e le scene di caccia intagliate sulla superficie come allegorie di ordine morale, eseguite sulla scia di un filone esegetico di lontana origine gnostica e alessandrina, che era stato trasmesso al Medioevo attraverso il *Physiologus* e i bestiari. A questi contenuti sembrava coordinarsi perfettamente anche il linguaggio formale espresso dall'opera (fig. III.18). Il *ductus* piatto e bidimensionale degli intagli appariva come la dimostrazione più evidente di quella che Baldoria – con espressione davvero felicissima – definiva un'*imposta di lusso*', intendendo cioè la dipendenza delle arti occidentali nei confronti dell'Oriente, le cui forme tipiche erano giunte in Italia soprattutto attraverso il tramite delle stoffe seriche (*era naturale che nella completa decadenza dell'arte ornamentale greco-romana, l'arte ornamentale dell'Oriente, che fin dall'antichità aveva mantenuto il suo stile convenzionale, come più facile ad essere imitata, avesse il disopra anche nell'Occidente*'). Il riferimento ai modelli orientali non si limitava ad affermazioni generiche, ma era individuato con quanta più precisione possibile: *Le figure umane intagliate nella nostra cassa rammentano specialmente quelle incise negli antichissimi cilindri caldaico-assiri. [...] Il modo di porre un'ala davanti al corpo dell'animale figurato di fianco, è del tutto orientale; così come hanno carattere prettamente orientale, e specialmente persiano, tanto antico quanto medioevale, quei fogliami ovoidali, seghettati ed a costole simmetricamente intagliate, che ornano le lesene ai fianchi e i timpani fra arco ed arco della nostra cassa, come in alcuni capitelli antichi trovati ad Ispahan, come sul vaso d'argento del Cabinetto delle*

³¹⁸ Vanno segnalate soprattutto N. BALDORIA, recensione a MÜNTZ, *Les sources de l'archéologie chrétienne...*, in «Archivio Storico dell'Arte» III (1890), p. 74; ID., recensione a C. CIPOLLA, *Un'iscrizione dell'anno 996 e le più antiche pitture veronesi*, Venezia 1890, in «Archivio Storico dell'Arte» IV (1891), pp. 206-207; ID., recensione a P. FANTASIA, *Su taluni frammenti di scultura rinvenuti nel duomo di Bari*, Bari 1890, *ibidem*, pp. 207-208. Da segnalare anche alcune brevi note dedicate alla conservazione e al restauro di opere paleocristiane e medievali, ovvero ID., *Mosaico di Santa Sabina. Pulitura*, in «Archivio Storico dell'Arte» III (1890) pp. 409-410; ID., *Cimitile presso Nola. Basilica di S. Felice. Riparazioni*, *ibidem*, p. 411; ID., *Riparazioni al Mosaico dell'Abside di Santa Francesca Romana a Roma*, in «Archivio Storico dell'Arte» IV (1891), pp. 478-479.

³¹⁹ Cfr. ID., *La cassa di Terracina*, in «Archivio Storico dell'Arte» II (1889), pp. 242-247; ID., *La cappella di San Zenone a Santa Prassede in Roma*, in «Archivio Storico dell'Arte» IV (1891), pp. 257-273.

Medaglie'. In base al modesto grado di esecuzione dei rilievi, Baldoria giungeva ad attribuire la produzione della cassa a un artefice locale vissuto tra VIII e IX secolo, che avrebbe copiato *'un'altra cassa lavorata di certo in Oriente e venuta in Italia per mezzo de' bizantini che ancora nel IX secolo dominavano la Puglia e la Calabria, o per mezzo di Amalfi'*.³²⁰

Il saggio sulla Cappella di S. Zenone, comparso sull'*Archivio* nel 1891, attingeva a una geografia artistica meno estesa, ma presentava un maggiore approfondimento dei temi trattati e una più puntuale scelta dei termini di confronto, soprattutto grazie alla datazione sicura del complesso romano al pontificato di Pasquale I (817-824). Il richiamo diretto a Bisanzio serviva stavolta a dimostrare per contrasto l'origine tutta locale delle personalità operanti nei mosaici della cappella: il loro stile non sembrava raggiungere né il livello delle produzioni costantinopolitane note, né quello delle opere commissionate dagli imperatori coevi a Pasquale, andate perdute ma ben documentate dalle fonti. Ancora una volta il discorso di Baldoria si distingueva per sistematicità d'esposizione ed efficacia nella scelta lessicale. Descrivendo le principali caratteristiche delle miniature prodotte negli *atelier* bizantini in età macedone, si parlava di *'pannaggi assai diligentemente condotti, con eleganti partiti di pieghe abbastanza largamente disposte, quantunque angolose e durette, e giusti passaggi di tinte e giuste degradazioni nel chiaroscuro'*. L'impossibilità che la decorazione della cappella di S. Zenone fosse opera di artisti provenienti da Bisanzio era provata, ancora una volta, per via stilistica: *'Se è vero, come inclinano a credere gli storici dell'arte, che sono del tempo di Basilio il Macedone i frammenti di mosaico nell'abside occidentale di Santa Sofia, che il Salzenberg ha potuto disegnare [...] cessa il dubbio che a Costantinopoli non si lavorasse con maggiore finezza e maestria di quella che apparisce in tutti i mosaici di Roma del IX secolo, e che gli artisti greci non fossero assai più esperti de' romani e non avessero dell'arte un più alto concetto'*.³²¹ La morte di Natale Baldoria nel 1892 sottrasse all'*Archivio* il contributo di uno studioso che, pur se con un ridotto numero di pubblicazioni, si era mostrato capace di intuizioni di non comune acutezza. La sua posizione, favorevole a riconoscere l'importanza della produzione orientale nella definizione delle arti del Medioevo europeo, sembrava quasi contenere *in nuce* quegli

³²⁰ Cfr. ID., *La cassa di Terracina...*, citazioni alle pp. 245-247.

³²¹ Cfr. ID., *La cappella di San Zenone...*, citazioni alle pp. 268-269.

spunti che nei decenni successivi sarebbero divenuti i fondamentali nodi problematici della *byzantinische Frage* novecentesca.

Se quella di Baldoria resta ancora oggi una figura in ombra, di ben altra fama gode invece un altro veneto, Giacomo Boni (1859-1925, fig. III.19)³²², uno dei molti nomi celebri tra quelli che attraversarono le pagine dell'*Archivio*. All'epoca della sua collaborazione alla rivista venturiana, Boni era uno dei molti professionisti provenienti da vari centri italiani, trasferitisi nella capitale per tramite delle nuove istituzioni statali del Regno: agli inizi degli anni '90, prima ancora di essere nominato direttore degli scavi al Foro Romano (1898), era impegnato come Ispettore dei monumenti presso la Direzione generale delle Antichità e Belle Arti. Gli interventi proposti da Boni per la rivista romana erano quasi tutti elaborati sulla scia di un personale interesse nei confronti della tutela del patrimonio monumentale del Medioevo, in una visione impregnata da quelle influenze ruskiniane che furono preponderanti in tutta la prima parte della sua carriera³²³, e che avevano trovato già riscontro, per esempio, nella sua

³²² La bibliografia sulla figura di Giacomo Boni è in assoluto una tra le più ampie e dispersive, a causa di una carriera d'eccezione che si espresse su fronti diversissimi, e che attrae ancora oggi l'interesse di molteplici discipline, dall'archeologia alla storia dell'arte, dalla storia del restauro all'urbanistica. Quasi tutti i numerosissimi contributi che lo riguardano presentano cenni biografici più o meno estesi: limitandosi per ora ai profili generali di una certa consistenza, e rimandando alle pp. e alle nn. seguenti per riferimenti più specifici su singoli argomenti, cfr. in sintesi: R. ARTIOLI, *Giacomo Boni*, in «Nuova antologia», 320 (1925), pp. 243-258; S. KAMBO, *In memoriam: Giacomo Boni*, in «Emporium» 61 (1925), pp. 88-96; L. BELTRAMI, *Giacomo Boni...*; SAMEK LUDOVICI, s.v. *Boni Giacomo*, in *Storici, teorici e critici...*, pp. 62-65; E. TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo...*; P. ROMANELLI, s.v. *Boni, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma 1971; I. IACOPI, *Giacomo Boni*, in *Gli scavi di Giacomo Boni al Foro Romano. Documenti dall'archivio disegni della Soprintendenza Archeologica di Roma*, a cura di A. Capodiferro, P. Fortini, Roma 2003, pp. 9-29; A. PARIBENI, s.v. *Giacomo Boni*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 207-208. Cfr. ancora nn. seguenti e § VI.1, nn. 832-835.

³²³ L'amicizia tra Giacomo Boni e John Ruskin, inaugurata nel novembre del 1882, è stato di recente oggetto di attenzione da parte della critica moderna. Già di pubblico dominio mentre lo studioso era in vita [cfr. per esempio la curiosa noticina di NEMI, *Tra libri e riviste - Ruskin e Giacomo Boni*, in «Nuova Antologia» 215 (1907), pp. 151-152], una precoce testimonianza storiografica *post-mortem* è il poco noto E. TEA. *La giovinezza di Giacomo Boni*, in «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera» XXVI.6 (1926), pp. 401-408 ('A diciannove anni era un diplomato in architettura e un perfetto lad inglese', p. 404); E. TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo...*, I, pp. 42-43 e *passim*; C. MICHELINI, *Dalla lezione di Ruskin agli scavi del Foro: Giacomo Boni*, in *L'archeologia italiana dall'Unità al Novecento*, a cura di S. Settis [= «Ricerche di storia dell'arte» 50 (1993)], pp. 53-61; AUGENTI, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale...*, pp. 31-33; A. BELLINI, *Giacomo Boni tra John Ruskin e Luca Beltrami: alcune questioni di restauro architettonico e di politica*, in *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di D. Lamberini, Firenze 2006, pp. 3-30; soprattutto per una ricostruzione sintetica, G. PIERI, *The influence of Pre-Raphaelitism on Fin de Siècle Italy: Art, Beauty and Culture*, (MHRA texts and dissertations: 65), London 2007, in part. pp. 21-31 e nn. relative. Cfr. anche P. FANCELLI, *Restauro e antichità tra Ruskin e Boni*, in *Giacomo Boni e le istituzioni straniere: apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 25 giugno 2004), a cura di P. Fortini, Roma 2008, pp. 85-103; A. BELLINI, *Giacomo Boni ed il restauro architettonico tra istanze ruskiniane e compitezza formale*, *ibidem*, pp. 105-121; M. PRETELLI, *Gli influssi della cultura inglese su Giacomo Boni: John Ruskin e Philip Webb*, *ibidem*, pp. 123-137.

collaborazione a *La Basilica di San Marco* edita da Ongania.³²⁴ Degli scritti pubblicati da Boni su *L'Archivio*, vale qui la pena di ricordare soprattutto il lungo saggio dedicato al duomo di Parenzo e alla sua decorazione musiva, uscito in due parti nel 1894 (fig. III.20).³²⁵ Si trattava di un lavoro piuttosto esteso, corredato da una buona selezione di immagini fotografiche, che seguivano di pari passo le descrizioni degli elementi strutturali e ornamentali. Sebbene il testo riportasse notazioni accurate sullo stato conservativo del monumento e sui restauri da esso subiti³²⁶, la sua caratteristica più insolita era l'atteggiamento profondamente 'empatico', manifestato da Boni soprattutto nei confronti dei mosaici d'età giustiniana dell'abside. Per un curioso paradosso, questo approccio sembrava trarre origine da osservazioni di ordine strettamente tecnico sulle modalità di posa delle tessere musive, e su nozioni basilari di teoria del colore, che consentivano all'autore di paragonare l' 'impressione' visiva fornita dai mosaici a quella tipica di certa arte contemporanea: *'questi antichi monumenti, greci, romanici o arabo-siculi [sono] veri precursori dei metodi essenzialmente moderni della pittura impressionista, che ottiene maggiore luminosità e intensità di effetto colla mescolanza delle luci colorate riflesse dalla tela'*. A osservazioni di tal genere ne seguivano altre di natura puramente estetica o estetizzante, che dimostrano in modo esemplare il debito di Boni nei confronti della lezione 'veneziana' di John Ruskin (fig. III.21): *'appartenendo il mosaico alle decorazioni essenzialmente architettoniche, cioè all'arte sovrana delle tradizioni, non è possibile di falsare il carattere ad esso appropriato per condizioni materiali e secolare consuetudine senza urtare e offendere il nostro senso di ciò che è artistico, cioè umanamente bello, e direi perfino di ciò ch'è morale, cioè umanamente lecito [...]. Chi mette piede nella badia di Grottaferrata e, traverso la bella porta del narthex, guarda il mosaico bizantino colle figure degli Apostoli [...] gode di quella sua intonazione calma, quasi crepuscolare, che lo fa parere un arazzo piuttosto che una pittura, una cosa vaporosa veduta in un sogno e riaffacciata alla memoria, piuttosto che una cosa reale che sta dinanzi agli occhi'*.³²⁷ Tutto il discorso si sviluppava su questi registri bifronti, alternando considerazioni di

³²⁴ Cfr. G. BONI, *I marmi*, in *La Basilica di San Marco...*, pp. 389-407.

³²⁵ Cfr. G. BONI, *Il duomo di Parenzo ed i suoi mosaici*, in «Archivio Storico dell'Arte» VII (1894), pp. 107-131, 359-364.

³²⁶ Cfr. in proposito G. BERNARDI, *I mosaici della basilica eufrasiana di Parenzo: documenti per la storia dei restauri*, 1862-1916, Rovigno-Fiume 2006, p. 373 *ad indicem*, per una contestualizzazione del contributo di Boni nel quadro generale degli interventi di restauro al monumento.

³²⁷ BONI, *Il duomo di Parenzo...*, pp. 116-117.

alta specializzazione tecnica a momenti di puro lirismo, nei quali l'autore si abbandonava a una sorta di trasporto mistico, capace di annullare ogni distanza cronologica tra l'opera bizantina e l'osservatore. L'uomo contemporaneo veniva letteralmente rapito di fronte alla 'poesia' elaborata dagli artisti, 'capaci di dare espressione artistica alla immagine percepita e di aprire con essa una finestra nell'infinito; capaci cioè di creare una vera opera d'arte, che mille e mille anni dopo potrà ancora suscitare luce e gioia in altri cuori umani, a profondità non rappresentabili [...] dalle più pompose cifre dell'astronomo'.³²⁸

Il favore manifestato da Giacomo Boni nei confronti della produzione artistica dell'Età di mezzo non riguardò i soli monumenti dell'Alto Adriatico, ma trovò applicazioni concrete anche su altri fronti. Sempre nel corso degli anni '90, lo studioso si dedicò infatti a una serie di sopralluoghi in varie aree dell'Italia meridionale (specialmente in Puglia e in Basilicata), allo scopo di studiare sistematicamente il patrimonio architettonico medievale ivi conservato, e di elaborare piani di catalogazione, tutela e restauro. Le osservazioni desunte da queste ricognizioni si tramutarono in una serie di avanguardistici progetti di registrazione sistematica delle emergenze architettoniche del Mezzogiorno: di tali progetti restano valide testimonianze sia le relazioni inviate al Ministero³²⁹, sia la presentazione di un piano di 'Catasto dei monumenti', pubblicato in sintesi dallo stesso Boni nell'*Archivio* del 1891.³³⁰ La sua attenzione, attratta soprattutto dall'architettura d'età normanna³³¹, non tralasciava però di concentrarsi anche sulle tracce della dominazione bizantina nel Meridione.³³² Lo studioso seppe così individuare l'origine orientale di certe planimetrie diffuse negli edifici medievali pugliesi (per esempio la basilica con cupole allineate), e manifestò preoccupazione per

³²⁸ Cfr. *ibidem*, p. 120.

³²⁹ La documentazione relativa fu pubblicata a più riprese da Eva Tea in una serie di contributi apparsi sull'*Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*; cfr. E. Tea, *L'attività di Giacomo Boni nell'Italia Meridionale (1888-1898)*, in «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania» VII (1937), pp. 1-17; EAD., *Giacomo Boni e i monumenti del Mezzogiorno d'Italia*, *ibid.*, pp. 129-144; EAD., *Giacomo Boni nelle Puglie*, in «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania» XXVIII (1959), pp. 1-34, pp. 193-224.

³³⁰ Cfr. G. BONI, *Il catasto dei monumenti in Italia*, in «Archivio Storico dell'Arte» IV (1891), pp. 417-424.

³³¹ Cfr. AUGENTI, *Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale...*, p. 32.

³³² Della chiesa di Ognissanti a Valenzano, per esempio, Boni scriveva: 'La Chiesa di Ognissanti fa parte del patrimonio della Basilica Palatina di S. Nicola. È una piccola basilica a croce greca con 3 absidi, parcamente ornata, ma di perfetta struttura bizantina, che si differenzia sostanzialmente da tutti gli altri monumenti normanni coevi della regione. Merita quindi di essere conservata con ogni cura sia riparando ai guasti subiti per trascurata manutenzione, sia togliendo quelle superstrutture ed imbratti che alterano l'aspetto dell'edificio'. Cfr. TEA, *Giacomo Boni nelle Puglie*, p. 19.

lo stato di abbandono i cui versavano le pitture rupestri nelle cosiddette cripte 'basiliane'.³³³

Nonostante la qualità e l'importanza delle premesse gettate nel corso di un decennio di attività sul territorio, le inclinazioni di Boni per questo settore di ricerca non trovarono occasione di tradursi in un prodotto scientifico compiuto, e si stemperarono piuttosto rapidamente poco dopo la sua nomina a direttore dei cantieri di scavo del Foro Romano. Agli albori del nuovo secolo, tuttavia, il dissotterramento dei resti di S. Maria Antiqua avrebbe posto l'archeologo veneziano di nuovo al centro di una complessa 'questione postclassica' (§ VI.1).

*

Un aspetto centrale della politica editoriale perseguita dall'*Archivio Storico dell'Arte* – che si rivelò decisivo per il successo della rivista – fu il carattere informativo di molte sue rubriche, progettate per offrire una selezione mirata dei più importanti contributi nei diversi campi degli studi storico-artistici.³³⁴ A distinguere tali rubriche dagli analoghi *bulletini* bibliografici presenti in altri periodici coevi di letteratura o scienze storiche (quali potevano essere *Nuova Antologia*, *Rivista Storica Italiana* e altri) concorrevano soprattutto due fattori: da un lato, ovviamente, la natura delle pubblicazioni prese in considerazione, tutte d'argomento storico-artistico o tutt'al più archeologico, e in buona parte di alto livello specialistico; dall'altro, il fatto che i recensori, per gran parte collaboratori fissi della rivista, erano a loro volta attivi e conseguentemente 'esperti' nei medesimi campi. Fascicolo dopo fascicolo, l'*Archivio* tessava così una trama ben radicata nel contesto della capitale, ma in grado di accogliere secondo criteri di scientificità le sollecitazioni provenienti dal resto della penisola, e dai contesti internazionali.

Anche i maggiori studi contemporanei nel campo della storia dell'arte medievale e bizantina trovarono nell'*Archivio* un ambiente molto ricettivo. Tra vari esempi

³³³ Cfr. per esempio le lamentele di Boni in EAD., *Giacomo Boni nelle Puglie*, p. 194: 'Si spende per scoprire la milionesima ripetizione dei giotteschi o dei perugineschi già conosciuti ed illustrati e si trascura la pittura bizantina delle cripte-basiliche, scavate dai Basiliani profughi, nel secolo IX, in Terra di Bari o in Terra d'Otranto'.

³³⁴ Pur passando attraverso alcune modifiche, le rubriche informative (nello specifico 'Miscellanea', 'Nuovi documenti', 'Bibliografia') rimasero più o meno costanti lungo tutta la vicenda editoriale dell'*Archivio*. Cfr. VARALLO, *L'informazione...*, in part. pp. 127-162.

possibili, quello della già citata monografia di Raffaele Cattaneo, *L'Architettura in Italia* risulta particolarmente interessante, anche per verificare le diverse reazioni dei collaboratori alla rivista romana di fronte a un'opera subito considerata cruciale nel panorama della storiografia dell'architettura italiana. A pochi mesi dalla morte del giovane autore (1889), comparve sull'*Archivio* un intero articolo a lui dedicato, redatto da una delle firme più prestigiose: quella di Luca Beltrami (1854-1933), protagonista della cultura della tutela e del restauro dei monumenti milanesi.³³⁵ Il contributo era stato concepito come una via di mezzo tra una commemorazione e una recensione, nella quale, in nome dell'obiettività scientifica, Beltrami non rinunciava dunque ad avanzare qualche osservazione critica nei confronti dell'opera del collega. Interessa qui in particolare il giudizio sul problema dell'influsso bizantino in Italia, che Cattaneo aveva più volte evocato in relazione agli sviluppi della scultura altomedievale della penisola, e che rappresentava uno dei punti centrali della sua ricostruzione. Beltrami non si dimostrava troppo convinto della lettura 'de-evolutiva' della scultura occidentale dell'Alto Medioevo, e affrontava il problema del rapporto tra i lapicidi locali e i modelli orientali cercando di 'smussare' alcuni eccessi di Cattaneo: *'Davvero che questo escludere categoricamente che vi possa essere stato un artista italiano di qualche valore nel secolo VII, non ha un serio fondamento, mentre non risolve nessun punto veramente interessante per le condizioni dell'arte, perché, se è vero che certi motivi ornamentali provengono dall'oriente, non è meno vero che [...] tali motivi furono ripetuti anche dagli artisti dell'occidente con quelle modificazioni che dipendevano dalla maggiore o minore diligenza o perizia degli scalpellini'*.³³⁶ L'interpretazione proposta da Beltrami voleva dunque costituire un'alternativa mediamente più bilanciata rispetto a quella di Cattaneo: lo studioso riconosceva che la scultura altomedievale avesse subito forti influenze da parte delle formule decorative bizantine, ma non riteneva plausibile che le correnti autoctone fossero state completamente soppiantate durante il dominio

³³⁵ Cfr. L. BELTRAMI, *Raffaele Cattaneo e la sua opera*, in «Archivio Storico dell'Arte» II (1889), pp. 468-477. Per la poliedrica figura di Luca Beltrami, architetto, restauratore, saggista e parlamentare, si può contare oggi su un numero molto consistente di studi specifici, che ne hanno messo in luce i molteplici interessi. Rimando soprattutto a P. MEZZANOTTE, s.v. *Luca Beltrami*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma 1966; L. GANDOLFI, *Guida ragionata alla bibliografia di Luca Beltrami*, Milano 1987; C. FANTUZZI, s.v. *Beltrami, Luca*, in *L'Archivio storico dell'arte e le origini della «Kunstwissenschaft»...*, pp. 171-173, e p. 283 *ad indicem*; A. BELLINI, *La figura di Luca Beltrami nell'architettura lombarda del secondo Ottocento*, Milano 2000; R. DI BARI, *La Milano di Luca Beltrami. Le metamorfosi urbanistiche tra Ottocento e Novecento*, Pavia 2005; A. BELLINI, *Le carte di Luca Beltrami: un architetto attraverso il suo archivio*, Milano 2008.

³³⁶ Citazioni alle pp. 470-471.

longobardo in Italia: *‘Non è altrimenti che con questa tradizione, latente ma pur sempre viva, che si può spiegare l’uniformità di maniera d’ornare che il Cattaneo riconosce a Roma come nel Napoletano, nella Toscana, a Ravenna e nel Veneto, e che nella Lombardia ebbe la maggiore forza d’estrinsecazione’.*

Un’altra importante figura di tecnico dell’epoca, l’architetto e ingegnere Ferdinando Mazzanti (1850-1899)³³⁷, optò invece per una teoria in aperta opposizione con l’opera di Cattaneo, elaborata sulla base di un colossale lavoro di ricognizione e documentazione grafica condotto su Roma e il suo territorio. Nel 1896 egli pubblicò sull’*Archivio* quello che resta il suo contributo scientifico più noto, *La scultura ornamentale romana nei bassi tempi*.³³⁸ Il saggio si proponeva come una rassegna generale della plastica ornamentale a Roma dal IV secolo fino agli inizi del XII. Il nome di Cattaneo veniva menzionato di rado, ma non c’è dubbio che le osservazioni di Mazzanti, soprattutto nei paragrafi conclusivi, fossero nate per contrastare le teorie ‘orientaliste’ che *L’Architettura in Italia* aveva contribuito a diffondere. La confutazione si basava sostanzialmente su due opere d’arte di riferimento: la cosiddetta dalmatica di Carlo Magno e la porta bronzea di S. Paolo, entrambe sicuramente importate da Costantinopoli, e considerate – per contrasto con la produzione scultorea locale – come prova evidente dell’inconsistenza dell’influsso bizantino sulla produzione artistica romana del Medioevo: *‘Guardate, noi cerchiamo affannosamente l’origine degli ornamenti ad intrecci, e subito corriamo con la mente ai popoli orientali, ci affrettiamo a sfogliare le splendide pubblicazioni che illustrano i loro monumenti, e non ci accorgiamo che qui in Roma [...] si cammina sopra mosaici dell’epoca imperiale ove tutti si trovano quegli intrecci curvilinei che tanto caratterizzano la scultura ornamentale dei bassi tempi’.*³³⁹ A temperare il ‘romanismo’ di Mazzanti, intervenne in seguito lo stesso

³³⁷ La figura dell’architetto e ingegnere Ferdinando Mazzanti resta ancora parzialmente indagata, per quanto in tempi recenti essa sia stata oggetto di una serie di ricerche dedicate. Il principale motivo d’interesse resta il fondo di disegni conservato dal 1903 presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna: un vero patrimonio documentario contenente più di 3000 fogli (tra acquerelli, spolveri e disegni) dedicati alla produzione scultorea di Roma e della sua provincia. Su di lui, cfr. *Disegni e spolveri. I marmi medievali del Lazio nel “Fondo Mazzanti”*, a cura di F. Fei, Roma 2002; S. GHISU, E. RAIMONDI, *Ferdinando Mazzanti. Figura e opera (parte prima)*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria» 131 (2008), pp. 293-311; A. BALLARDINI, *Da ornamento a monumento...*, in part. pp. 116-120: quest’ultimo contributo mette a confronto l’attività di Mazzanti con quella di Cattaneo, entrambi impegnati sul fronte comune dello studio della scultura altomedievale.

³³⁸ Cfr. F. MAZZANTI, *La scultura ornamentale romana nei bassi tempi*, in «Archivio Storico dell’Arte» IX (1896), pp. 33-57, 161-187.

³³⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 176-177

Adolfo Venturi qualche anno dopo (1899), quando, nel commemorare l'architetto da poco scomparso, ricordava *'il preconconcetto di escludere influssi e tradizioni bizantine nell'arte romana medioevale'*.³⁴⁰

Se si guarda al numero e alla tipologia di contributi italiani intercettati dalle sensibili 'antenne' della redazione dell'*Archivio*, si nota subito una certa preponderanza di prodotti dell'editoria veneta: un fenomeno, questo, certo favorito dalla presenza tra i collaboratori di personalità come Giacomo Boni e soprattutto Natale Baldoria, che dovettero probabilmente influenzare gli orientamenti delle recensioni proposte sulla rivista romana.³⁴¹ L'attenzione dei commentatori era al contempo molto concentrata sulla produzione scientifica internazionale, scandagliata regolarmente da Cornelius von Fabriczy (1839-1910)³⁴² amico di Venturi e ottimo tramite di collegamento tra i lettori dell'*Archivio* e la migliore storiografia europea, soprattutto in lingua tedesca. La versatilità di von Fabriczy, che pure non era uno specialista in studi medievali, gli consentiva di trattare con competenza i ponderati studi di Hartmann Grisar³⁴³, così come le ricerche sperimentali di Josef Strzygowski.³⁴⁴ Anche le questioni più controverse nell'ambito della *byzantinische Frage* erano vagliate in tempo reale, come accadde per la diatriba sul 'bizantinismo' degli affreschi di S. Angelo in Formis, che contrappose Franz Xaver Kraus a Eduard Dobbert.³⁴⁵ All'interesse per la produzione

³⁴⁰ Cfr. A. VENTURI, *Ricordi. Ferdinando Mazzanti*, in «L'Arte» II (1899), p. 123.

³⁴¹ Cfr. per esempio E.A. [N. Baldoria?], recensione a P.G. MOLMENTI, *Le origini della pittura veneta*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», ser. VII.1 (1890), pp. 563-578, in «Archivio Storico dell'Arte» III (1890), pp. 404-405: *'È esagerato però il dire, parlando de' mosaici di stile bizantino del S. Marco, che l'arte bizantina, rituale e simbolica, si mantenne immobile, informandosi a regole di convenzione, precise come dogmi [...] Con uno studio accurato delle miniature nei codici greci medioevali, negli avori e nei mosaici, non solo della Venezia, ma anche della Sicilia, dell'Italia meridionale, di Roma e della Grecia, molti preconconcetti si dissiperebbero, o almeno i giudizi si farebbero meno recisi [...] il dogma non esisteva così intransigente, come generalmente si crede, neppure nell'arte bizantina; la quale, e si presenta alquanto varia per lo stile, a seconda delle varie età e dei paesi diversi, e le principali composizioni evangeliche va modificando e sviluppando attraverso il medio evo: ed ove si attenga a formole ormai stabilite [...] non conosce una sola, ma più forme che può adottare a suo talento'*.

³⁴² Cfr. G.C. SCIOLLA, s.v. *Fabriczy, Cornelis von*, in *L'Archivio Storico dell'Arte e le origini della «Kunstwissenschaft»*... p. 204.

³⁴³ Cfr. per esempio la segnalazione del lavoro di Grisar contro il falso Tesoro Rossi: cfr. *supra*, n. 254.

³⁴⁴ Cfr. C. DE FABRICZY, recensione a J. STRZYGOWSKI, *Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von Sta. Sabina in Rom*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen» XIV (1893), pp. 65-80, in «Archivio Storico dell'Arte» VII (1894), p. 390.

³⁴⁵ Cfr. C. DE FABRICZY, recensione a F.X. KRAUS, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen» XIV (1893), pp. 84-100; a Kraus, che proponeva l'assegnazione delle pitture di S. Angelo in Formis ad artisti di scuola benedettina-cassinese, si era opposto fermamente Dobbert, che ipotizzava invece la presenza di pittori di formazione bizantina. Cfr. E. DOBBERT, *Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis*, in «Jahrbuch der Preußischen

scientifico tedesca si aggiungeva anche quello per gli studi condotti presso la *Wiener Schule*³⁴⁶, oltre che nei centri di cultura francesi.³⁴⁷ Particolarmente apprezzato dalla cerchia di Venturi era Eugène Müntz (*più sereno nel giudicare il nostro passato di quello che in Francia si usi da qualche tempo*³⁴⁸), del quale vennero recensite numerose e importanti pubblicazioni.³⁴⁹ Merita infine un cenno anche una delle rare recensioni 'bizantinistiche' di Venturi, riservata a una pubblicazione d'eccezione: si trattava infatti del già citato catalogo degli smalti della collezione Zvénigorodskoï, curato da Nikodim Kondakov, e appena giunto *'nelle principali biblioteche italiane'* (fig. I.36). L'opera era giudicata *'magistrale'* dal recensore e lodata proprio in quanto risultato della fortunata unione *'della ricchezza degli averi e dell'erudizione'*. Un appunto curioso, tuttavia, era mosso nei confronti della ricchissima veste editoriale del tomo: *'Peccato però che la decorazione sfarzosa del libro non sia di troppo buon gusto, e che l'arte bizantina serva ad effetti teatrali! Non basta versar l'oro a piene mani per ottenere la bontà di una cosa'*.³⁵⁰

Kunstsammlungen» XV (1894), pp. 125-159. Viene recensito piuttosto favorevolmente da C. DE FABRICZY, in «Archivio Storico dell'Arte» VIII (1895) p. 476. Su Kraus, cfr. *supra*, n. 115. Su Dobbert (1839-1899), cfr. M. DENNERT, s.v. *Eduard/Éduard Jakovlevič Dobbert*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 425-426.

³⁴⁶ Cfr. per esempio C. DE FABRICZY, recensione a F. WICKHOFF, *Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft» XVII (1894), pp. 10 - 17, in «Archivio Storico dell'Arte» IX (1896), p. 154.

³⁴⁷ Nel 1896 De Fabriczy proponeva per esempio una sinossi del contributo di Auguste Geffroy dedicato alla Colonna di Arcadio a Costantinopoli, ricostruito virtualmente sulla base dell'ancora poco noto disegno della collezione Roger de Gaignières: cfr. C. DE FABRICZY, recensione a A. GEFFROY, *La colonne d'Arcadius à Constantinople*, in «Fondation Eugène Piot-Monuments et mémoires» 2 (1895), pp. 99-130, in «Archivio Storico dell'Arte» VIII (1895), pp. 151-153.

³⁴⁸ Cfr. A. VENTURI, recensione a E. MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance. Les Primitifs*, Paris 1899, in «Archivio Storico dell'Arte» III (1890), pp. 144-145, in part. p. 144.

³⁴⁹ Cfr. per esempio C. DE FABRICZY, recensione a E. MÜNTZ, *Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge*, Paris 1887, in «Archivio Storico dell'Arte» I (1888), pp. 281-282; A. VENTURI, recensione a E. MÜNTZ, *La colonne Théodosienne à Constantinople d'après les prétendus dessins de Gentile Bellini conservés au Louvre et à l'Ecole des Beaux-arts*, in «Revue des Études grecques» I (1888), pp. 318-325, in «Archivio Storico dell'Arte» I (1888), p. 372.

³⁵⁰ Cfr. A. VENTURI, recensione a KONDAKOV, *Histoire et Monuments des Emaux...*, in «Archivio Storico dell'Arte» VIII (1895), pp. 466-467. L'attività di Venturi come recensore di contributi di storia dell'arte bizantina non fu amplissima, e si svolse – salvo poche eccezioni – soprattutto sulla *Nuova Antologia* agli inizi degli anni '90. Tra le opere recensite, si trovano KONDAKOV, *Histoire de l'art...* [«Nuova Antologia» 120 (1891), p. 71], di cui si esprime parere pienamente favorevole; BALDORIA, *La cappella di San Zenone...* (*ibidem*, pp. 378-379); G. CLAUSSE, *Les monuments du christianisme au moyen âge. Basiliques et mosaïques chrétiennes. Italie-Sicile*, Paris 1893 [«Nuova Antologia» 127 (1893), pp. 591-592, e 130 (1893), pp. 182-183], al quale si rimprovera di non aver citato Tikkanen e le sue *'ricerche positive, che pur rischiarano la storia ed il carattere iconografico di quei mosaici'*; MÜNTZ, *La mosaïque chrétienne...* (*ibidem*, pp. 372-373)

Nonostante la portata rivoluzionaria della sua vicenda editoriale, la parabola dell'*Archivio Storico dell'Arte* fu tutto sommato piuttosto breve. A dieci anni dall'apertura il fondatore Domenico Gnoli si ritirò definitivamente dalla redazione, per concentrarsi sulla sua carriera istituzionale e sulla sua vivace attività letteraria. L'anno successivo Adolfo Venturi prese in mano le redini della rivista inaugurando una nuova serie, dal titolo più semplice e lapidario: *L'Arte*.

III.2 – Attraverso L'Arte: il panorama editoriale a cavallo tra i due secoli

Nell'intraprendere in solitario la nuova 'avventura' de *L'Arte*, Adolfo Venturi aveva voluto conservare la struttura generale e molte delle caratteristiche della precedente versione della rivista, a partire dalla selezione delle rubriche, fino all'impostazione metodologica complessiva.³⁵¹ Le intenzioni del nuovo direttore unico erano quelle di garantire al periodico una più capillare circolazione nazionale e internazionale, liberandolo dalle derive di certe cristallizzazioni archivistico-documentarie, e trasformandolo nello strumento d'eccellenza di una disciplina la cui identità si stava ormai riconoscendo anche in patria come autonoma e legittimata. Affiancato dai primi allievi usciti dalla sua scuola e da numerosi altri collaboratori, Venturi sembrava ben consapevole dei profondi mutamenti subiti dagli studi storico-artistici italiani durante l'ultimo quindicennio del secolo: gli stessi mutamenti che la vicenda dell'*Archivio Storico dell'Arte* aveva del resto contribuito ad accelerare. Proprio a cavallo tra Ottocento e Novecento, infatti, si stava assistendo a fenomeni di risposta immediata da parte delle principali 'sacche' di cultura storico-artistica della penisola, che reagirono soprattutto attraverso la fondazione di contenitori editoriali indipendenti, capaci di porsi in un rapporto di dialogo critico con i risultati prodotti dal laboratorio di Venturi. Con l'ingresso in scena di personalità più giovani – molte delle quali, si è accennato, 'venturiane' fin dalla loro formazione – nel decennio precedente lo scoppio del primo conflitto mondiale la storia dell'arte in Italia si avviava verso una situazione

³⁵¹ In generale sulla fondazione e sui primi anni di vita de *L'Arte*, cfr. SCIOLLA, *Adolfo Venturi: memoria e critica d'arte*, in Venturi, *Memorie autobiografiche...*, 1991, pp. 5-20, in part. pp. 12-14; AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia...*, pp. 140-142; SCIOLLA, *La critica d'arte...*, pp. 50-55, 83-85; ID., *Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi...*, pp. 231-236;

evidentemente multipolare. L'improvvisa fioritura di nuove pubblicazioni periodiche di settore rappresentò la concretizzazione più eloquente di un'esigenza espansa su tutto il territorio nazionale, e coinvolgente diversi livelli della cultura storica in senso lato. Anche solo una rapida scorsa dei titoli principali - con un occhio naturalmente sempre puntato a quelli più concentrati su argomenti bizantinistici - può essere sufficiente a farsi un'idea. Già al tempo del suo debutto, *L'Arte* si era vista affiancata da alcuni periodici che ne riprendevano a grandi linee il modello strutturale, declinandolo in chiave più o meno regionale, e affidando talvolta la direzione a stretti collaboratori di Venturi: è il caso della *Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana* (1898-1916) del marchigiano Egidio Calzini (1857-1928)³⁵², o della *Rivista d'Arte* (prima serie 1904-1919, già *Miscellanea d'Arte*) fondata a Firenze per i tipi Alinari, e diretta dal pisano Iginio Benvenuto Supino (1858-1940).³⁵³ Sul versante istituzionale, devono essere ricordate le *Gallerie Nazionali Italiane* (1893/4-1902), progettate da Venturi come bollettino informativo atto a registrare i progressi negli ordinamenti dei musei del Regno³⁵⁴; e soprattutto il *Bollettino d'Arte* (dal 1907, con direzione di Ricci, fig. III.22), successore delle *Gallerie* e portavoce ufficiale degli indirizzi scientifici e operativi del Ministero per l'Istruzione.³⁵⁵ Il nome di Corrado Ricci compare nell'originario comitato direttivo

³⁵² Sulla *Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana*, che raccoglieva soprattutto studiosi ed eruditi d'area emiliana, umbra e marchigiana, cfr. i brevi cenni in G. TORTORELLI, *Il torchio e le torri: editoria e cultura a Bologna dall'Unità al secondo dopoguerra*, Bologna 2006, in part. pp. 275-276. Su Egidio Calzini, cfr. soprattutto SAMEK LUDOVICI, s.v. *Calzini, Egidio*, in *Enciclopedia biografica...*, pp. 79-80; G. PIRRA, s.v. *Calzini, Egidio*, in *L'Archivio Storico dell'Arte e le origini della «Kunstwissenschaft»...*, pp. 184-185.

³⁵³ Alla direzione del periodico contribuì, tra gli altri, anche Corrado Ricci. Sulla *Rivista d'Arte* rimando in breve a D. CAMMILLI, G.L. CORRADI, *Aspetti e temi della produzione editoriale Alinari*, in *Gli Alinari editori: il contributo iconografico degli Alinari all'editoria mondiale*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 17 dicembre 2002-12 marzo 2003), a cura di C. Becherini, M. Possenti, Firenze 2002, pp. 73-88, in part. pp. 75-76, e, più in generale, E. SPALLETTI, *Il contributo degli Alinari editori agli studi storico-artistici dagli esordi alla seconda guerra mondiale*, *ibidem*, pp. 105-122, in part. p. 107; G.C. SCIOLLA, *Corrado Ricci dalla "Rassegna d'arte" alla "Rivista d'arte"*, in *Corrado Ricci: storico dell'arte...*, pp. 165-179, in part. pp. 174-179. Su Iginio Benvenuto Supino, direttore dell'allora Museo Nazionale di Firenze, cfr. in breve *Iginio Benvenuto Supino (1858-1940): omaggio a un padre fondatore*, a cura di P. Bassani Pacht, Firenze 2006; M. MAFFIOLI, "Affinità elettive", *Iginio Benvenuto Supino e Vittorio Alinari*, in *Il metodo e il talento: Iginio Benvenuto Supino, primo direttore del Bargello (1896-1906)*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 5 marzo-6 giugno 2010), a cura di B. Paolozzi Strozzi, S. Balloni, Firenze 2010, pp. 215-221.

³⁵⁴ È stato ben osservato come le *Gallerie Nazionali Italiane* costituissero per Venturi la sede ideale per affrontare - più sistematicamente di quanto gli fosse concesso sull'*Archivio* e su *L'Arte* - le questioni riguardanti il museo: un tema divenuto di stringente attualità negli anni '90 dell'Ottocento, dopo l'emanazione dei decreti ministeriali di settore. Cfr. SCIOLLA, *Il ruolo delle riviste...* pp. 233-234; DI MACCO, *Il museo...*, p. 220.

³⁵⁵ Su questa importante rivista, oltre a R. IMPERA, *Il "Bollettino d'arte", 1907 - 1919*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea: forme, modelli e funzioni*, Atti del Convegno (Torino, 3-5 ottobre 2002), a cura di G.C. Sciolla, Milano 2003, pp. 123-138, rimando in breve a E. BOREA, *Il "Bollettino d'arte" di*

di uno dei più interessanti periodici del nuovo secolo, la milanese *Rassegna d'Arte* (1901-1913, fig. III.23), nata su iniziativa del reggiano Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)³⁵⁶: dalla spiccata vocazione internazionale, la *Rassegna* si propose con una formula editoriale agile e accattivante, incoraggiando indirizzi di ricerca non di rado apertamente opposti a quanto si andava producendo nella 'fucina' romana.³⁵⁷ L'area veneziana e quella dell'entroterra veneto si distingueva per un panorama assai multiforme, che si fondava sulla continuità di prestigiosi bollettini locali (l'*Archivio Veneto*, gli *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, l'*Ateneo Veneto*³⁵⁸), ai quali si accostarono nuovi e più moderni titoli: è il caso della raffinata *Arte Italiana Decorativa e Industriale* edita da Ongania, e diretta, tra gli altri, anche da Camillo Boito (1836-1914).³⁵⁹ A Siena, l'elegantissima *Vita d'Arte* si affiancò nel 1908 a pubblicazioni di stampo più tradizionale come la *Rassegna d'Arte Senese* (1904-1925), rielaborando secondo modalità meno popolari la formula eclettica portata al successo dall'*Emporium* di Bergamo.³⁶⁰ A dominare le ricerche sull'arte ravennate fu senz'altro la

Corrado Ricci, in *Corrado Ricci: storico dell'arte ...*, pp. 225-233; R. IMPERA, *La nascita del "Bollettino d'arte": testimonianze e documenti*, *ibidem*, pp. 255-272.

³⁵⁶ Sulla figura e sull'opera di Francesco Malaguzzi Valeri, uno tra i più stretti amici e collaboratori di Corrado Ricci, cfr. S. SICOLI, s.v. *Malaguzzi Valeri, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma 2007; L. CIAMMITTI, s.v. *Francesco Malaguzzi Valeri*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti...*, pp. 336-344, in attesa della pubblicazione degli atti del congresso *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) Tra storiografia artistica, museo e tutela* (Milano-Bologna, ottobre 2011).

³⁵⁷ Sulla *Rassegna d'Arte* (trasformatasi dal 1914 in *Rassegna d'Arte Antica e Moderna* dopo la fusione con la senese *Vita d'Arte*) cfr. soprattutto A. ROVETTA, *Gli esordi della "Rassegna d'arte", Milano 1901-1907*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea...*, pp. 101-122; SCIOLLA, *Corrado Ricci dalla "Rassegna d'arte"...*; A. ROVETTA, *La "Rassegna d'Arte" di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri (1908-1914)*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano 2007, pp. 281-316.

³⁵⁸ In merito a questo scenario cfr. in particolare le premesse in *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete, 1820-1860*, a cura di F. Bernabei, C. Marin, Treviso 2007; F. BERNABEI, *Riviste di area lombardo-veneta, 1840-1860*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea...*, pp. 39-53; soprattutto ID., *L'arte nelle riviste venete dell'Ottocento e del Novecento: un quadro complessivo e una valutazione generale*, in *Percorsi di critica...*, pp. 177-195.

³⁵⁹ Alla figura eclettica dell'architetto, restauratore e scrittore Camillo Boito si lega molta parte dei più importanti dibattiti in merito al restauro e alla rivalutazione delle arti decorative in Italia tra Ottocento e Novecento; suo fu anche il coordinamento della grande impresa editoriale de *La basilica di San Marco in Venezia* per i tipi di Ongania. Per un profilo dello studioso, molto indagato dagli studi recenti, rimando in breve a G. MIANO, s.v. *Boito, Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, Roma 1969; *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, Atti del Convegno (Venezia, 31 marzo 2000), a cura di G. Zucconi e T. Serena, Venezia 2002; vari contributi in *Rileggere Camillo Boito, oggi*, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Firenze 2009 [= «Anagkē» n.s. 57 (2009)]. Cfr. anche F. CANALI, *Camillo Boito e Corrado Ricci amicissimi (1892-1914): politica culturale per "l'arte italiana decorativa e industriale", esposizioni e museografia, architettura e restauro dei monumenti*, in «Ravenna, studi e ricerche» 12 [2009 (ma 2011)], pp. 147-199.

³⁶⁰ Sulla vicenda dell'*Emporium* cfr. ora i contributi del recente congresso *Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del Congresso (Pisa, 30-31 maggio 2007), a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, (Seminari e convegni, 20), Pisa 2009.

già citata *Felix Ravenna* (fig. III.24).³⁶¹ Per quanto riguarda l'Italia meridionale, oltre alla notevole crescita degli studi regionali³⁶², occorre registrare l'importante esperimento di *Napoli Nobilissima* (1892-1922 fig. III.25). Pubblicato per volontà di Benedetto Croce, che si affiancava a importanti nomi della *intelligenza* partenopea del tempo, il periodico nasceva ufficialmente come 'rivista di topografia ed arte napoletana': di anno in anno, tuttavia, si trovò ad allargare i propri interessi a tutte le provincie del Mezzogiorno, ospitando contributi storici di eminenti meridionalisti, nonché i primi interventi di Émile Bertaux dedicati alla produzione artistica medievale nel sud della penisola.³⁶³

In questo scenario, il 'filo rosso' degli studi d'arte bizantina in Italia seguiva percorsi tortuosi, non sempre riconducibili a un quadro unitario e definito. L'osservatorio apparentemente imparziale della *Byzantinische Zeitschrift* – in realtà molto condizionato dalla preponderante presenza di Strzygowski – registra comunque a cavallo tra Ottocento e Novecento un progressivo aumento dei contributi italiani, ormai capaci di imporsi anche al di fuori dei confini nazionali.³⁶⁴ La redazione de

³⁶¹ Questa longeva rivista è stata al centro di un congresso, dal titolo *Cento anni di FELIX RAVENNA (1911-2011)* (Ravenna, ottobre 2011), del quale si attende la pubblicazione degli atti. Qualche aggiornata osservazione in merito si trova in *L'avventura archeologica di Giuseppe Gerola ...*, *passim*.

³⁶² Cfr. almeno per la Sicilia i contributi in *Enrico Mauceri (1869-1966): storico dell'arte tra "connoisseurship" e conservazione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo 2009. Per i rapporti del 'filone siciliano' con Venturi e la sua scuola, cfr. S. LA BARBERA, *Dalla "connoisseurship" alla nascita della Storia dell'arte in Sicilia: il ruolo di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi...*, pp. 309-328.

³⁶³ Su *Napoli Nobilissima*, rimando in breve a N. BARRELLA, "Come capitoli di un libro per la storia della città": la prima serie di "Napoli Nobilissima" tra erudizione, topografia e storia dell'arte, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea...*, pp. 87-99; M. DEL TREPPO, *Storiografia nel Mezzogiorno*, Napoli 2007, pp. 68-73. L'intervento di Bertaux cui si fa cenno è E. BERTAUX, *I monumenti medievali della regione del Vulture*, supplemento a «Napoli Nobilissima» VI (1897), pp. I-XXV, rist. Venosa 1991.

³⁶⁴ Tale incremento si verifica facilmente a partire dai tardi anni '90 dell'Ottocento, periodo che coincide con il debutto della 'seconda ondata' di archeologi cristiani, e con l'emergere in parallelo di nuove questioni critiche messe in campo dagli studiosi più giovani. Per limitarsi molto sinteticamente al solo ambito archeologico e storico-artistico, assieme alla presenza di segnalazioni per Stevenson e Marucchi - oltre che di alcune delle più importanti manifestazioni dell'orientalismo cattolico (*Bessarione* soprattutto) - va notata la favorevole attenzione rivolta all'opera del giovane Paolo Orsi, che è anche il primo studioso italiano a firmare contributi estesi nel periodico (cfr. P. ORSI, *Incensiere bizantino della Sicilia*, V, 1896, pp. 567-569; ID., *Chiese bizantine...*; ID., *Nuovo incensiere bizantino della Sicilia*, *ibidem*, p. 29; ID., *Nuove chiese bizantine...* Dal 1898 - anno di debutto de *L'Arte* - viene riportato il nome di Adolfo Venturi, inizialmente come autore dei brevi studi sulle cassette eburnee e sull'Arco di Costantino [cfr. A. VENTURI, *L'Arco di Costantino*, in «Nuova Antologia» 151 (1897), pp. 427-436]. Nello stesso giro di anni compare menzionato anche Corrado Ricci [almeno in un'occasione, però, scambiato con Raffaele Cattaneo da un distratto Strzygowski, cfr. «Byzantinische Zeitschrift» VII (1898), p. 5]. Di seguito, tra 1900 e 1913 si leggono segnalazioni e recensioni a lavori di Cozza-Luzi, Hermanin, Errera, Cipolla, von

L'Arte si dimostrò piuttosto disponibile a concedere spazio alle tendenze più varie, da quelle più consolidate a quelle più innovative. La continuità con la tradizione fu garantita da un certo numero di studi di archeologia cristiana, disciplina che a Roma poteva contare sul prestigio inamovibile delle sue istituzioni, e su di un vasto repertorio di periodici di settore. In termini generali, comunque, gli archeologi cristiani e gli storici dell'arte di scuola venturiana seppero trovare poche occasioni effettive di lavorare armonicamente su terreni critici condivisi, nonostante l'evidente sovrapposizione dei campi d'indagine. Le ragioni di tale imperfetta 'osmosi' - che sembrerebbe in parte riflettersi specularmente anche all'interno delle riviste archeologiche - sono oggi molto difficili da ricostruire. Accanto a presumibili difficoltà di relazione interpersonale, va soprattutto considerato il divario che separava ormai le due discipline dal punto di vista metodologico: ai collaudati sistemi di lettura iconografica sulla base delle fonti letterarie, la storia dell'arte aggiungeva la pratica di formulare giudizi di valore su base stilistica, giungendo talora a mettere in serio dubbio le classificazioni dei *corpora* archeologici. Negli anni precedenti il primo conflitto mondiale, il fronte attivo dell'archeologia cristiana prestò a *L'Arte* un solo autore, sebbene di primissimo livello: si trattava infatti di Joseph Wilpert (1856-1944, fig. III.26)³⁶⁵, presente sin dal 1898 con una serie di interventi dedicati alla storia del

Fabriczy, Gerola, Melani, Rivoira, Toesca, Wüscher-Becchi, Avena, Muñoz, Giovannoni, Wilpert, Testi, De Grüneisen, Stornajolo, Grisar, Franchi de' Cavalieri, Josi, Muratori, Monneret de Villard, Fiocco.

³⁶⁵ Tra i padri fondatori dell'archeologia cristiana, e più in generale tra gli studiosi d'arte postclassica attivi tra Ottocento e Novecento, Joseph Wilpert è probabilmente quello che ha goduto della maggiore attenzione da parte della critica moderna, come e forse più del suo principale maestro, Giovanni Battista de Rossi: ciò a causa del valore del suo contributo alle ricerche di settore, ma anche per la presenza di un cospicuo materiale archivistico a lui relativo, recentemente oggetto di varie operazioni di sondaggio e inventariazione. Allo stato attuale, i due strumenti più importanti per lo studio della figura e dell'opera di Wilpert sono la sintetica ma efficace monografia di R. SÖRRIES, *Josef Wilpert. Ein Leben im Dienste der christlichen Archäologie 1857-1944*, Würzburg 1998, e il ponderoso volume degli atti del convegno del 2007, ovvero *Giuseppe Wilpert archeologo cristiano*, Atti del Convegno (Roma, 16-19 maggio 2007), a cura di S. Heid (Sussidi allo studio delle antichità cristiane pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, XXII), Città del Vaticano 2009: a quest'ultimo si rimanda in particolare per la ricca sezione delle *Appendici* (pp. 505-727), contenenti la bibliografia completa di Wilpert, gli studi critici a lui dedicati, nonché spogli sistematici della biblioteca, del carteggio e dei documenti conservati a Roma, soprattutto presso l'Archivio Segreto Vaticano e il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana. Si aggiunga ora la voce sintetica di S. HEID, s.v. *Joseph/Giuseppe Wilpert*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1323-1325. Testimonianza diretta dell'attività dello studioso, da esaminarsi con le necessarie cautele, è l'autobiografia J. WILPERT, *Erlebnisse und Ergebnisse im Dienste der Christlichen Archäologie*, Freiburg 1930. Al corposo elenco di bibliografia critica compilato da S. HEID, *Appendice IV. Die Veröffentlichungen Joseph Wilperts*, *ibidem*, pp. 649-677, in part. pp. 649-656, si possono oggi aggiungere le osservazioni di F. BISCANTI, *Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni*, Pian del Porto 2011, pp. 10-17. Per indicazioni bibliografiche più circostanziate sui singoli aspetti dell'opera di Wilpert, rimando a *infra*.

costume laico e sacerdotale in età postcostantiniana.³⁶⁶ Sebbene non avesse ancora portato a conclusione i grandi repertori illustrati che avrebbero consacrato definitivamente la sua fama internazionale³⁶⁷, alla fine degli anni '90 del secolo lo studioso poteva già vantare un cospicuo numero di contributi³⁶⁸, e godeva di un apprezzamento condiviso da parte dei colleghi. Lo studio presentato da Wilpert nei due primi volumi de *L'Arte* si collocava sulla scia delle dissertazioni archeologiche su modello di quelle di De Rossi, Garrucci, o Rohault de Fleury: testimonianze artistiche di varia natura venivano ordinate in sequenze cronologiche e, con l'accompagnamento delle fonti testuali, erano assunte come 'evidenze' capaci di descrivere l'evoluzione di determinate tradizioni di costume o di culto. Wilpert proponeva comunque un consistente avanzamento metodologico rispetto ai suoi predecessori, rivolgendosi a un quadro di riferimenti considerevolmente più vasto e aggiornato. Vi figuravano anche parecchie opere di origine bizantina o più genericamente orientale, come sarcofagi e valve di dittici eburnei, fino a esempi relativamente 'tardi' quali il trittico d'avorio della Biblioteca Casanatense ora nel Museo del Palazzo di Venezia, il Menologio di Basilio II o il Salterio Vat. Gr. 752 della Biblioteca Vaticana. Il pregio maggiore di questo lavoro consisteva però nell'apparato illustrativo, la cui ampiezza era stata sottolineata anche dai recensori contemporanei.³⁶⁹ In quegli anni – che precedevano di poco le sue estese campagne di riproduzione delle pitture romane (§ VI.2) – Wilpert si poneva già come uno dei più convinti interpreti delle nuove possibilità che la fotografia stava offrendo alla causa della documentazione dell'opera d'arte. Nella sua personale visione, la tecnica fotografica doveva essere impiegata come strumento flessibile, modellabile *ad hoc* per venire incontro alle esigenze conoscitive dello studioso. In chiusura della prima parte del saggio sulla storia del costume, Wilpert presentava una tavola nella

³⁶⁶ Cfr. G. WILPERT, *Un capitolo di storia del vestiario. Tre studii sul vestiario dei tempi postcostantiniani*, in «L'Arte» I (1898), pp. 89-120; II (1899), pp. 1-50. Tali interventi erano stati al centro di alcune relazioni orali tenute dallo stesso Wilpert presso l'Istituto Archeologico Germanico e la Società delle Conferenze di Archeologia Cristiana. A margine di questi studi, cfr. anche ID., *Das "Pallium Discolor" der "Officiales" im Kleidergesetz vom Jahre 382*, in «Bessarione» II.10 (1905), pp. 215-218.

³⁶⁷ Cfr. WILPERT, *Roma sotterranea...*; ID., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, I-IV, Freiburg 1916, seconda ediz. 1917; ID., *I sarcofagi cristiani antichi*, I-II, Città del Vaticano 1929-1932, 1936.

³⁶⁸ S. HEID, *Appendice IV...*, pp. 657-662 per l'elenco degli scritti fino al 1900.

³⁶⁹ Cfr. O. MARUCCHI, recensione di WILPERT, *Un capitolo...*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» IV (1898), pp. 103-105, e V (1899), pp. 118-119 (relativamente alla pubblicazione in volume). Sul versante opposto si poneva invece J. STRZYGOWSKI, in «Byzantinische Zeitschrift» VIII (1899), p. 251, che segnalava alcuni errori dell'autore, apparentemente causati proprio da un'equivoca interpretazione dei dati forniti dalle fotografie.

quale un giovanissimo modello appariva abbigliato con riproduzioni di abiti tardoantichi, e immortalato nelle identiche pose attestate da alcuni dittici consolari (figg. III.27-29),³⁷⁰ sia frontalmente che di spalle. Si voleva tentare di offrire in questo modo un punto di vista aggiuntivo, che oggi si direbbe ‘virtuale’, giacché nessun dittico autentico avrebbe mai permesso all’osservatore di porsi dietro la schiena del personaggio rappresentato.

Con i successivi interventi di Wilpert tra le pagine de *L’Arte*, i lettori ebbero l’occasione di confrontarsi con una figura autorevole e di riconosciuto valore, caratterizzata – come da tradizione della scuola di provenienza – da un approccio eminentemente romanocentrico, assai scettico nei confronti di quelle suggestioni strzygowskiane che sembravano riscuotere consensi presso altri collaboratori di Venturi. Tralasciando per il momento il noto saggio sulle pitture di S. Maria Antiqua del 1910 (§ VI.2), un chiaro esempio della concezione wilpertiana della *byzantinische Frage* si riscontra nello studio dedicato all’icona del Salvatore del *Sancta Sanctorum* (1907)³⁷¹, un’importante pubblicazione resa possibile dall’apertura eccezionale a scopo di ricerca dell’altrimenti inaccessibile cappella lateranense.³⁷² La preziosa tavola dipinta, che era stata smontata e ripulita grazie a uno speciale permesso pontificio, veniva interpretata dallo studioso

³⁷⁰ G. WILPERT, *Un capitolo ...*, 1898, p. 121. Le pose del modello richiamavano in particolar modo quelle dei dittici della prima metà del VI secolo, come quelli di Anastasio o Areobindo.

³⁷¹ Cfr. G. WILPERT, *L’Acheropita ossia l’immagine del Salvatore nella cappella del Sancta Sanctorum*, in «L’Arte» X (1907), pp. 161-177, 247-262; nello stesso anno il contributo compare in una versione tedesca, cfr. ID., *Die Acheropita oder das Bild des Emmanuel in der Kapelle ‘Sancta Sanctorum’*, in «Römische Quartalschrift» XXI (1907), pp. 65-92. Lo studio si poneva in continuità con altri contributi elaborati in quegli anni dal medesimo autore sul tema delle icone medievali romane, per esempio il precedente ID., *L’immagine della Madonna detta della Clemenza in Santa Maria in Trastevere*, in «L’Arte» IX (1906), pp. 161-164. La pubblicazione di questi studi era stata preceduta da comunicazioni orali [per le quali cfr. «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» 10 (1910), pp. 240-242; «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XII (1906), pp. 131-312]. In S. HEID, C. CESARINI, *Appendice III. Materiali archivistici di Giuseppe Wilpert a Roma*, in *Giuseppe Wilpert archeologo cristiano...*, pp. 537-648, in part. pp. 543-544, è citata la documentazione d’archivio relativa alle fasi preparatorie di questo studio.

³⁷² L’apertura della cappella, autorizzata dal 1903 da papa Pio X per tramite del cardinale Francesco Satolli, fu un evento di rara eccezionalità, che colpì non poco l’immaginazione degli studiosi contemporanei, pochissimi dei quali furono ammessi all’interno dello spazio sacro. Ad aprire la serie fu Florian Jubaru, interessato al rinvenimento dei resti di S. Agnese [cfr. soprattutto F. JUBARU, *Le chef de Sainte Agnèse au trésor du Sancta Sanctorum*, in «Études» 104 (1905), pp. 721-731]. Sulle notevoli difficoltà incontrate nello studio delle opere ivi conservate, offre una vivida testimonianza PH. LAUER, *Le Trésor du Sancta Sanctorum*, Paris 1906, pp. 7-10; il medesimo autore aveva presentato una prima sintetica rassegna illustrata degli oggetti del Tesoro in ID., *Le Trésor du ‘Sancta Sanctorum’ au Latran*, in «La Revue de l’Art Ancien et Moderne» 20 (1906), pp. 5-20. Cfr. anche il commento di O. MARUCCHI, *Due importanti pubblicazioni sopra il tesoro del Sancta Sanctorum in Roma*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XIII (1907), pp. 261-263. Uno studio recente e documentato sull’evento è quello di K. NOREEN, *Opening the Holy of Holies: Early Twentieth-Century Explorations of the Sancta Sanctorum (Rome)*, in «Church History. Studies in Christianity and Culture» 80.3 (2011), pp. 520-546.

in chiave tutta latina, secondo una visione molto più radicale persino di quella - tutto sommato già molto tradizionalista - che Hartmann Grisar stava nel frattempo riportando all'interno dei suoi studi generali sul Tesoro della cappella.³⁷³ Ancora nel 1920, in una breve nota dedicata alla contraffatta *Constantine bowl*³⁷⁴ - Wilpert non risparmiava frecciate ironiche nei confronti di Strzygowski, 'reo' di essere caduto nel tranello teso dall'ignoto falsario e di aver considerato l'oggetto come un'autentica opera egiziana di età costantiniana, poiché ingannato dal proprio 'smodato entusiasmo per l'Oriente'.³⁷⁵

³⁷³ A partire dal 1905 Grisar aveva intrapreso una campagna di ricerche sulla cappella del Sancta Sanctorum e sul Tesoro ivi conservato. Lo studioso ne discusse i primi risultati con il pubblico della Società delle Conferenze di Archeologia Cristiana, accompagnando le spiegazioni con alcune riproduzioni pittoriche eseguite da Heinrich Wüscher-Becchi [cfr. O. MARUCCHI, *Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XXII)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XIII (1907), pp. 206-209 (con riferimento a p. 207 dell'intervento contemporaneo di Wilpert), pp. 217-218; cfr. anche «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» 10 (1910), pp. 238-240. A tali comunicazioni si aggiunsero i contributi pubblicati a più riprese ne *La Civiltà Cattolica* e accompagnati da disegni di Wüscher-Becchi, ovvero H. GRISAR, *Il 'Sancta Sanctorum' in Roma e il suo tesoro novamente aperto*, in «La Civiltà Cattolica» 53.2 (1906), pp. 523-544, 708-730; 53.3 (1906), pp. 161-176; 53.4 (1906), pp. 51-63, 563-575, 673-687; 54.1 (1907), pp. 48-62, 434-450, raccolti e rielaborati in volume dal titolo *Il Sancta Sanctorum ed il suo Tesoro Sacro. Scoperte e studi dell'autore nella cappella palatina lateranense del Medio Evo*, Roma 1908, da cui pp. 49-67 per l'icona del Salvatore. Rispetto all'edizione italiana, quella tedesca era ulteriormente arricchita da tavole a colori realizzate da Carlo Tabanelli (il pittore collaboratore di Joseph Wilpert) accostate per confronto alle fotografie in bianco e nero con i medesimi soggetti; le opere riprodotte con questa particolare modalità erano la teca smaltata di Pasquale I, il reliquiario di S. Agnese e la stoffa serica con Annunciazione (cfr. ID., *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz; meine Entdeckungen und Studien in der Palastkapelle der mittelalterlichen Päpste*, Freiburg 1908, tavv. II, V, VII). Fatta eccezione per i fascicoli di Lauer (cfr. n. precedente), l'opera di Grisar, elaborata in contemporanea con gli studi di Wilpert, costituiva la prima estesa rassegna generale del gruppo di oggetti d'epoca medievale del Sancta Sanctorum, e comprendeva naturalmente anche le importanti opere bizantine ivi conservate. L'impostazione metodologica dello studio non si differenziava particolarmente dai lavori precedenti di Grisar, offrendo l'ormai ben collaudata associazione di descrizioni iconografiche e fonti testuali. Generalmente ben accolto dai contemporanei, questo 'gute alte Art archäologischer Forschung' fu però oggetto di critiche da parte di Strzygowski, che considerava l'approccio filologico ormai insufficiente a tener conto dei difficili problemi formali messi in campo dagli oggetti esaminati: cfr. J. STRZYGOWSKI, recensione a GRISAR, *Il 'Sancta Sanctorum...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XVI (1907), pp. 392-393; ID., recensione a GRISAR, *Die römische Kapelle...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XVII (1908), pp. 644-645.

³⁷⁴ Cfr. G. WILPERT, *Il frammento del Cristo di Berlino e la coppa di Costantino a Londra*, in «L'Arte» XXIII (1920), pp. 157-159. Sulla *Constantine Bowl*, che parte della storiografia moderna continua stranamente a considerare autentica, rimando in breve a D. BUCKTON, *La 'ciotola di Costantino'*, in *Sembrare e non essere...*, pp. 201-202, nr. 177, dove tuttavia si ignora la vera origine del motivo inciso all'interno del pezzo. Negli anni '20 WILPERT, *Restauro di sculture cristiane antiche...*, pp. 93-94 riprese in considerazione l'argomento. Va notato come all'interno del medesimo contributo l'autore avesse considerato come contraffatti anche i celebri piatti argentei di Kyrenia (Cipro) con storie di Davide, anch'essi a suo parere risultato indiretto dell'insana moda orientalistica dei suoi colleghi studiosi.

³⁷⁵ Sul ruolo ricoperto da Wilpert nel contesto della *byzantinische Frage*, oltre alle sempre valide osservazioni di DEICHMANN, *Archeologia Cristiana...*, pp. 38-39, cfr. soprattutto SÖRRIES, *Josef Wilpert...* pp. 69-73, e il recente saggio di C. JÄGGI, *Die Frage nach dem Ursprung der christlichen Kunst: die Orient oder Rom Debatte im frühen 20. Jahrhundert*, in *Giuseppe Wilpert, archeologo cristiano...*, pp. 231-246.

Una possibile alternativa al ‘romanismo’ di Joseph Wilpert poteva individuarsi nel più giovane Hans Graeven (1866-1905)³⁷⁶, altro studioso tedesco che nella rivista di Venturi ricoprì per breve tempo quel ruolo di ‘ospite straniero’ che fu già di Tikkanen ai tempi dell’*Archivio*. Introdotto dapprima agli studi di filologia classica in patria, Graeven si era avvicinato alle discipline archeologiche e storico-artistiche nel corso di lunghi periodi trascorsi in Inghilterra e soprattutto a Roma, tramite l’Istituto Archeologico Germanico (1891-1900). Gli studi condotti in Italia si concretizzarono in due importanti articoli di argomento specificatamente bizantinistico: il saggio sulle miniature del Rotulo di Giosuè (1898, fig. III.30), e lo studio iconografico dedicato alle cassette eburnee di origine orientale (1899, fig. III.31).³⁷⁷ Nella scelta degli argomenti, e nell’aggiornata bibliografia ‘alla viennese’ posta a supporto delle trattazioni, i due articoli si ponevano direttamente al centro di questioni critiche che, a quelle date, apparivano senz’altro di freschissima attualità. Il Rotulo di Giosuè era infatti entrato nei piani di pubblicazione dei più importanti manoscritti illustrati della Biblioteca Vaticana (sarebbe apparso nel 1905, nell’edizione curata da Pio Franchi de’Cavalieri);³⁷⁸ ancora nel 1898 lo stesso Graeven aveva avviato una campagna fotografica dedicata agli avori tardoantichi, medievali e bizantini custoditi nelle collezioni pubbliche e private d’Europa³⁷⁹; tale impresa avrebbe definito il nocciolo dell’opera certamente più importante dello studioso, il celebre *corpus* intitolato *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung* (1898-1900).³⁸⁰ Seppure di tema differente, i saggi pubblicati da Graeven su *L’Arte* mostravano caratteristiche comuni: lo studioso aveva elaborato un metodo assai eclettico, che si adattava alle singole caratteristiche delle opere d’arte, nel tentativo di raggiungere una comprensione slegata da schemi interpretativi estrinseci e aprioristici. L’influsso della *Wiener Schule* era evidente nell’attenzione rivolta ai dati compositivi delle immagini, considerati come prove fondamentali per una valida interpretazione della stesse: le

³⁷⁶ Le notizie biografiche relative a questo studioso, scomparso prematuramente a soli 39 anni, sono ancora piuttosto scarse. Cfr. J. STRZYGOWSKI, *Hans Graeven*, in «Byzantinische Zeitschrift» XV (1906), p. 515; B. SCHELLEWALD “...als Kunstgeschichte so exact werden wollte wie die Philologie oder die Zoologie”: *die frühe Elfenbeinforschung in Deutschland*, in *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke...*, pp. 205-224, in part. p. 207. Ora si può consultare la breve voce di W. WEBER, s.v. *Johannes August Theodor Wilhelm Graeven*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 602-603.

³⁷⁷ Rispettivamente H. GRAEVEN, *Il Rotulo di Giosuè*, in «L’Arte» I (1898), pp. 221-230; ID., *Adamo ed Eva sui cofanetti d’avorio bizantini*, in «L’Arte» II (1899), pp. 297-315.

³⁷⁸ FRANCHI DE’ CAVALIERI, *Il Rotulo di Giosuè...*

³⁷⁹ L’impresa avviata da Graeven era stata annunciata già in «L’Arte» I (1898), pp. 86, 214.

³⁸⁰ Cfr. GRAEVEN, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke...*

storie di Giosuè rappresentate nel Rotulo, con il loro andamento ‘a striscia continua’ venivano messe in relazione sia con l’arte dei fregi scolpiti d’età classica, sia con le reinterpretazioni delle scene offerte da altri manoscritti bizantini (come i due Ottateuchi Vat. Gr. 746 e 747). Il saggio sui cofanetti eburnei con rappresentazioni di Adamo ed Eva, pur se d’impostazione prevalentemente iconografica, si differenziava parecchio dalle analoghe trattazioni diffuse in campo archeologico: l’attenzione di Graeven, infatti, si concentrava di frequente sulle parti ornamentali dei pezzi (le cosiddette ‘rosette’), anch’esse assunte alla stregua di prove datanti, al pari delle scene figurate. Si destinava infine grande attenzione ai valori stilistici dei rilievi eburnei, valutati con i medesimi criteri riservati alla plastica ‘maggiore’. Manufatti ‘minori’ come le cassette d’avorio diventavano dunque testimonianze sopravvissute di un vero e proprio universo culturale, descritto dall’autore con accenti inusuali, come in una sorta di divertita storia sociale: *‘La ragione per cui si preferiva questo soggetto [= Adamo ed Eva] è certamente il riguardo al gusto dei compratori, ai quali piaceva di vedere sui cofanetti delle figure ignude. E soltanto la storia della creazione dava agli artisti la possibilità d’accontentare il gusto del pubblico, una volta che - forse per influenza del clero - le rappresentazioni profane dovevano essere sostituite da cristiane. Un fenomeno analogo troviamo nell’arte inglese. Chi percorre in Inghilterra un Museo che contenga dei lavori dei primi decenni del nostro secolo sarà sorpreso del numero eccessivo delle statue di Eva. Il fatto si spiega con quel rigorismo degl’Inglese, che fino agli ultimi tempi non permetteva agli scultori di rappresentare ed esporre altra donna ignuda’*.³⁸¹

Nel 1900 Graeven portava a compimento il suo repertorio fotografico di oggetti eburnei, edito a Roma per cura dell’Istituto Archeologico Germanico (fig. III.32). L’album resta ancora oggi un caposaldo degli studi sull’argomento, e va annoverato tra i più interessanti risultati delle ricerche sull’arte paleocristiana e bizantina tra Ottocento e Novecento. Si trattava del frutto di una concezione modernissima, che veniva incontro all’esigenza degli studiosi di aver accesso a un numero sempre maggiore di riproduzioni fotografiche di pezzi spesso difficili da osservare di persona. Il formato era molto più ridotto e maneggevole rispetto agli standard correnti, e le fotografie erano raccolte in forma sciolta all’interno di una cartella, accompagnata a sua volta da fascicoli descrittivi. Alla sontuosità ‘da esposizione’ delle enciclopedie

³⁸¹ Cfr. GRAEVEN, *Adamo ed Eva...*, p. 299.

ottocentesche si sostituiva così una pubblicazione che obbediva a criteri di praticità e trasportabilità, e che incoraggiava le operazioni di confronto tra manufatti differenti sopra il medesimo piano di lavoro.

Se anche l'improvviso ritorno in patria di Hans Graeven³⁸² interruppe la serie dei suoi interventi ne *L'Arte*, la redazione della rivista continuò comunque a coltivare un interesse piuttosto continuativo nei confronti delle arti sontuarie bizantine. Grazie alle inclinazioni personali di molti collaboratori del periodico romano, nel corso degli anni si assistette alla pubblicazione di un certo numero di contributi dedicati a specifici settori delle 'arti industriali'. Le stoffe, per esempio, monopolizzarono in più occasioni la rubrica *Arte Decorativa*, con interventi di Giorgio Sangiorgi³⁸³ e soprattutto di Isabella Errera, una delle rare firme femminili del tempo, riconosciuta specialista nel campo dei tessuti antichi.³⁸⁴ Furono comunque gli oggetti eburnei ad attrarre maggiormente l'interesse dei collaboratori di Venturi, ormai facilitati da strumenti bibliografici di alto livello, e stimolati da un dibattito che coinvolgeva la sempre mobilissima dimensione del collezionismo pubblico e privato. Proprio in questo filone poteva collocarsi l'articolo che Federico Hermanin riservava alla raccolta di rilievi eburnei posseduta dal conte Stroganoff (1898)³⁸⁵; o ancora la recensione che Attilio

³⁸² Il ritorno in Germania coincise con l'assunzione presso il Kestner-Museum di Hannover, e successivamente con il trasferimento al Provinzialmuseum di Treviri, ove fu direttore fino alla morte (1903-1905).

³⁸³ Cfr. per esempio G. SANGIORGI, *Cimelii dell'industria tessile orientale*, in «L'Arte» IX (1906), pp. 193-198; ID. *Considerazioni sopra alcuni motivi e simboli tessili*, in «L'Arte» XXVII (1924), pp. 79-92.

³⁸⁴ Amica e lontana parente della moglie di Corrado Ricci (Elisa), Isabella Errera (1869-1929) era divenuta celebre per la sua competenza in fatto di stoffe: grazie ad essa aveva risolto il 'caso' del furto del duecentesco Piviale di Ascoli, individuandolo in Inghilterra nella collezione di John Pierpont Morgan, a distanza di due anni dalla misteriosa sparizione. Studiosa di tessuti antichi, di cui poteva vantare un'ampia raccolta personale, la Errera aveva pubblicato un catalogo (I. ERRERA, *Collection d'Anciennes étoffes*, Bruxelles 1901), con descrizioni di numerosi pezzi di origine copta, bizantina e orientale in genere. Insieme a Elisa Ricci, fu chiamata ad allestire la sezione delle stoffe della *Mostra sull'Antica Arte Senese* del 1904 (cfr. *infra*, § IV.2, nn. 622-624). Su *L'Arte*, pubblica I. ERRERA, *Confronto fra stoffe e manoscritti dell'VIII secolo*, in «L'Arte» XXI (1919), pp. 193-196. Cfr. anche E. BRUNELLI, *La collezione di stoffe antiche della Signora Errera*, in «L'Arte» V (1902), appendice pp. 1-7; S. REINACH, *Isabella Errera*, in «Revue archeologique» 5, XXX (1929), pp. 127-128.

³⁸⁵ Cfr. F. HERMANIN, *Alcuni avori della collezione del conte Stroganoff a Roma*, in «L'Arte» I (1898), pp. 1-11. Cinque anni dopo, il conte Stroganoff restituì alla Cattedra di Massimiano una delle tavolette ad essa pertinenti, conservata inizialmente nella sua raccolta. Cfr. E. MODIGLIANI, *Una tavoletta della Cattedra di Massimiano*, «L'Arte» VI (1903), p. 224. Sulle vicende relative a questa restituzione, cfr. MORETTI, *Roma bizantina...*, p. 135. Su Federico Hermanin, storico dell'arte e figura centrale dell'amministrazione museale romana nella prima metà del secolo, rimando alle recenti voci di P. NICITA, s.v. *Hermanin (Hermanin di Reichenfeld)*, *Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61, Roma 2004; EAD., s.v. *Federico Hermanin de Reichenfeld*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti...*, pp. 304-316.

Rossi dedicava al sontuoso catalogo degli avori vaticani curata da Rodolfo Kanzler (1904).³⁸⁶ Non mancavano poi le notizie ricevute dai funzionari impiegati nelle varie regioni italiane, come quelle del siracusano Enrico Mauceri (1869-1966), che nella rubrica *Corrieri artistici* del 1902 descriveva accuratamente il cofanetto a rosette e figure profane della Cappella Palatina di Palermo.³⁸⁷ Infine, si riportavano segnalazioni di vendite, scambi ed esportazioni: nel rammarico espresso per la ‘fuga’ del celeberrimo avorio Barberini verso il Museo del Louvre, Stanislao Frascetti (1875-1902)³⁸⁸ si lamentava dello stato miserevole della legislazione artistica in Italia: ‘*Codesto deplorabile esodo è dovuto certamente all’insufficienza e al falso spirito delle nostre leggi di protezione artistica, le quali, mentre hanno severissime disposizioni relative all’esportazione di un quadro e d’una statua, sono mute per quanto riguarda quella di un capolavoro di oreficeria e di ogni altro appartenente alle cosiddette arti minori*’.³⁸⁹

L’interesse per queste ‘arti minori’ coinvolgeva in quegli anni anche i due grandi veterani degli studi storico-artistici in Italia: Corrado Ricci, che nella sua proteiforme carriera trovava spazio per riflessioni mirate sui rilievi eburnei ravennati; e naturalmente Adolfo Venturi, la cui attenzione per le arti di Bisanzio, seppure mai confluita in un filone di ricerca unitario, diede concreti risultati proprio negli studi sugli oggetti portatili. Nei fascicoli de *L’Arte*, lo studioso pubblicò diversi contributi brevi su questi argomenti, come la nota dedicata alla cassetta eburnea Rospigliosi (fig. III.33), e la descrizione dei pezzi paleocristiani e bizantini in mostra all’Esposizione d’Arte Sacra di Torino del 1898 (§ IV.2).³⁹⁰ Allorché messo alla prova su singoli casi di studio, Venturi tendeva nel complesso ad applicare uno schema di lettura modellato su

³⁸⁶ Cfr. A. ROSSI, *Recensione a R. KANZLER, Gli avori del Museo Profano e Sacro della Biblioteca Vaticana*, Roma 1903, in «L’Arte» VII (1904), pp. 199-204. La pubblicazione di Kanzler, originariamente affidata a Stevenson, era accompagnata da lussuose tavole sciolte, con splendide fotoincisioni. L’opera incontrò tiepida accoglienza sulle pagine de *L’Arte*: si riteneva il volume di Kanzler esteticamente pregevole, ma accompagnato da testi non sufficientemente approfonditi da un punto di vista scientifico. Un nuovo catalogo aggiornato venne predisposto trent’anni dopo da C.R. MOREY, *Gli oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1936.

³⁸⁷ E. MAUCERI, *Cofanetto bizantino della Cappella Palatina di Palermo*, in «L’Arte» V (1902), pp. 45-46. Adeguandosi alle opinioni allora espresse da Venturi per questo genere di produzioni, Mauceri datava il manufatto al V secolo. Su Mauceri, cfr. *supra*, n. 362.

³⁸⁸ La breve carriera di Stanislao Frascetti fu precocemente interrotta dalla morte nel 1902, a soli 27 anni. Cfr. il necrologio di V. LEONARDI, *Stanislao Frascetti*, in «L’Arte» V (1902), pp. 135-136.

³⁸⁹ S. FRASCETTI, *Esodo di oggetti d’arte*, “L’Arte”, III, 1-4, 1900, pp. 178-179.

³⁹⁰ Cfr. rispettivamente A. VENTURI, *Di una nuova cassetta civile bizantina*, in «L’Arte» I (1898), p. 212; ID., *Corriere di Torino*, in «L’Arte» I (1898), pp. 454-459.

concetti di continuità (o discontinuità) rispetto a un'ideale 'classico' di per sé piuttosto tradizionale, fondato com'era sulle nozioni tipiche di *mimesis* della natura, senso delle proporzioni e chiarezza nel dettato iconografico. Si comprendono così certe affermazioni contenute nella *Storia dell'Arte* (§ III.3), e anche alcune proposte di cronologia e localizzazione, che destarono nei contemporanei più di qualche perplessità: una tra tutte, l'attribuzione del gruppo delle cassette eburnee bizantine all'età preiconoclasta, giustificata dalla presenza di rappresentazioni pagane e dello stile mediamente 'greco' dei rilievi. Nel novero dei contributi venturiani dedicati a temi bizantini³⁹¹, meritano almeno una citazione le pagine suggestive che lo studioso riservò alla lastra smaltata con Cristo *Pantokrator* oggi al Museo Nazionale di Palazzo Venezia. La prosa evocativa di Venturi si rivelò particolarmente adatta per esprimere il senso di nostalgia per lo spirito classico da parte degli artisti della 'seconda età dell'oro' dell'arte bizantina: *'I tipi determinati in quella splendida fioritura dell'arte non vennero meno: si alterarono, perdettero della loro bellezza e della finezza nobilissima dei tratti, si irrigidirono; ma nell'insieme rimase quello, fino a quando l'arte greca sembrò non avere più patria, e fu apportata dai Bizantini fuggiaschi in altre terre.'*³⁹²

In qualità di recensore, Adolfo Venturi si riservò di commentare personalmente alcune delle più rilevanti pubblicazioni internazionali in ambito medievistico e bizantinistico. Passò dunque sotto il suo giudizio il primo volume della monumentale *Histoire de l'Art* curata da André Michel³⁹³, senz'altro la massima impresa collettiva della storiografia artistica francese dell'epoca, alla quale avevano contribuito studiosi del calibro di

³⁹¹ Sui 'temi bizantini' affrontati da Venturi in questi anni, tra i contributi esterni alla *Storia dell'Arte* cfr. soprattutto A. VENTURI, *Museo del Duomo di Ravenna: la Casula di Giovanni Angeloptes*, in «Le Gallerie Nazionali Italiane» III (1895-1896), pp. 258-260; ID., *Museo Archeologico di Cividale: un cofano civile bizantino*, *ibidem*, pp. 261-270; ID., *Basilica di Sant'Ambrogio in Milano: stoffa del pallio ambrosiano*, in «Le Gallerie Nazionali Italiane» IV (1896-1897), pp. 292-297; A. VENTURI, *I capolavori della scultura bizantina ...*; ID., *La corona dell'imperatrice Costanza, La corona dell'imperatrice Costanza*, in «Cronache della civiltà elleno-latina» I (1902), pp. 97-98; ID., *L'Erbario di Dioscoride nella biblioteca Chigiana*, in «Cronache della civiltà elleno-latina» II (1903), pp. 209-210. Altre indicazioni alle nn. seguenti.

³⁹² Cfr. ID., *Museo Etnografico, Preistorico, Kircheriano: lo smalto bizantino del Redentore*, in «Le Gallerie Nazionali Italiane» VIII (1896-1897), pp. 332-334, citazione a p. 334.

³⁹³ Cfr. A. VENTURI, recensione a *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, a cura di A. Michel, I.1-I.2, Paris 1905, in «L'Arte» IX (1906), p. 311. Su André Michel e l'*Histoire de l'art*, rimando a G. BRESCH BAUTIER, *André Michel 1853-1925*, in *Enrico Mauceri (1869 - 1966): storico dell'arte...*, pp. 97-104. EAD., s.v. *Michel, André*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art...*: <http://www.inha.fr/spip.php?article2454>

Gabriel Millet (1867-1953) ed Émile Bertaux.³⁹⁴ Di Bertaux, Venturi recensì entusiasticamente come *‘opera degna de’ maggiori onori’* il celebre *L’Art dans l’Italie Méridionale*, edito a Parigi tra 1903 e 1904, e divenuto subito la principale pubblicazione di riferimento su un tema allora particolarmente delicato, poiché congiunto a filo doppio con la questione degli influssi nazionali nell’arte europea dell’Età di Mezzo.³⁹⁵ Se per l’opera di Bertaux il plauso di Venturi si era facilmente associato a quello di buona parte dei colleghi³⁹⁶, molto ardua dovette essere la valutazione di uno dei lavori senz’altro più problematici del tempo, ovvero *Le origini dell’architettura lombarda* di Giovanni Teresio Rivoira (1849-1919, fig. III.34-35).³⁹⁷ L’opera dello studioso piemontese³⁹⁸, il cui primo volume apparve a Roma nel 1901, è ricordata oggi soprattutto per il ruolo di primo piano ricoperto all’interno dell’annoso dibattito sulle origini dell’architettura romanica: una controversia che a cavallo tra Ottocento e Novecento attraversava buona parte della comunità scientifica europea, ancora impegnata a ricercare le radici delle diverse ‘arti nazionali’. La discesa in campo di Rivoira, che individuava nella tradizione romano-lombarda il ceppo essenziale da cui sarebbero derivate tutte le principali manifestazioni del romanico, si opponeva

³⁹⁴ Rispettivamente G. MILLET, *L’art byzantin*, in *Histoire de l’art...*, I.1, pp. 127-301; É. BERTAUX, *La peinture dans l’Italie méridionale du V^e au X^e siècle*, *ibidem*, pp. 380-385; ID., *La sculpture en Italie du V^e au X^e siècle*, *ibidem*, pp. 387-397. Su Gabriel Millet, annoverabile tra i maggiori storici dell’arte bizantina della prima metà del Novecento, rimando a S. HEID, s.v. *Fortuné-Eugène-Gabriel Millet*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 913-914.

³⁹⁵ Cfr. A. VENTURI, recensione a É. BERTAUX, *L’art dans l’Italie Méridionale*, Paris 1903-1904, in «L’Arte» 7 (1904), pp. 198-199.

³⁹⁶ Per restare in ambito italiano, segnalo a titolo di esempio le recensioni di G.B. GUARINI, *L’Arte nell’Italia meridionale*, in «Nuova Antologia» 195 (1904), pp. 645-667; E. CALZINI, in «Rassegna Bibliografia dell’Arte Italiana» VII (1904), pp. 90-92; Particolarmente interessante soprattutto il lungo commento di G. CECI, *L’Arte nell’Italia meridionale*, in «Napoli Nobilissima» 13 (1904), pp. 89-92, per l’analisi accurata delle considerazioni di Bertaux sulle correnti bizantine nel Mezzogiorno. Una voce moderatamente critica nei confronti del metodo degli ‘influssi’ applicato dallo studioso francese è quella di B. CROCE, in «La Critica» 2 (1904), pp. 204-209, seguita da A. FILANGIERI DI CANDIDA, in «Archivio storico per le provincie napoletane» 30 (1905), pp. 253-262. In campo europeo, cfr. soprattutto la lunga recensione del connazionale G. MILLET, in «Byzantinische Zeitschrift» XIV (1905), pp. 620-625, interamente incentrata sui problemi ‘bizantini’ messi in campo da Bertaux.

³⁹⁷ Cfr. G.T. RIVOIRA, *Le origini dell’architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d’oltr’Alpe*, I-II, Roma 1901-1907.

³⁹⁸ Nonostante l’importanza della sua opera nel quadro generale degli studi europei sull’architettura medievale, e nonostante la fama senz’altro internazionale, la figura di Giovanni Teresio Rivoira resta ancora sorprendentemente priva di un adeguata trattazione che ne ricostruisca l’attività, tanto che oggi si può far riferimento alla sola nota biografica di A. PLONKTE-LÜNING, s.v. *Gian Teresio Rivoira*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1080-1081. Di grande interesse la commemorazione di A. MUÑOZ, *Uno storico dell’architettura, G.T. Rivoira*, in «Il Marzocco» XXIV.13 (30 marzo 1919), pp. 2-3, che offre un ritratto curioso del personaggio; ancora, G. MCN. RUSHFORTH, *Commendatore G. T. Rivoira*, in «The Burlington Magazine», 34.195 (1919), p. 254, scritto da una delle personalità più importanti della carriera di Rivoira, responsabile anche delle traduzioni delle sue opere in inglese.

simmetricamente alle teorie francesi sull'argomento: com'era prevedibile, si scatenarono accese discussioni, che fanno oggi parte della storia degli studi medievali in senso lato.³⁹⁹ Se però si guarda nello specifico agli sviluppi della *byzantinische Frage* alle soglie del Novecento, il contributo di Rivoira sembra essere praticamente ignorato nel contesto delle moderne ricerche storiografiche.⁴⁰⁰ È questo un fatto piuttosto incomprensibile, se si pensa che per lungo tempo *Le Origini* furono unanimemente riconosciute come una delle pochissime monografie in grado di dare del filo da torcere all'*Orient oder Rom* di Strzygowski, e che in Italia la loro influenza fu di gran lunga maggiore, per esempio, di un'opera pur fondamentale come *Ellinisticheskije osnovy vizantiiskogo iskusstva* di Dmitri Ajnalov (1900).⁴⁰¹

Allo scopo di sostenere il proprio 'lombardismo' con prove convincenti, Rivoira aveva compiuto una revisione totale dell'opera del suo più importante predecessore, Raffaele Cattaneo, avviando una ricerca diretta ed estensiva sui sistemi planimetrici e strutturali degli edifici. L'intero primo capitolo de *Le Origini* era dedicato allo studio della cosiddetta 'architettura romano-ravennate' e 'bizantino-ravennate', espressioni con cui si definiva uno stile architettonico fondato su una rielaborazione di tradizioni ingegneristiche ereditate dall'antica Roma. Ai tempi di Onorio e Galla Placidia, tali tradizioni sarebbero passate dapprima a Milano, successivamente a Ravenna. Qui, negli anni della dominazione teodericiana e giustiniana, gli architetti locali avrebbero sviluppato gli elementi divenuti poi tipici delle costruzioni più tarde (i pennacchi sferici della cupola, i registri di arcate cieche, gli archetti pensili e così via). La continuità dimostrata da parte dell'architettura ravennate nei confronti di quella

³⁹⁹ Su questo complesso tema, rimando alle osservazioni di X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*, Paris 2006, trad. italiana *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano 2008, in part. pp. 31-37, 294-295.

⁴⁰⁰ Cfr. il cenno in BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, p. 63. Un quadro più generale della questione è in A.J. WHARTON, *Refiguring the Post-Classical City, Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna*, Cambridge 1995, pp. 4-11.

⁴⁰¹ Cfr. D. AJNALOV, *Ellinisticheskije osnovy vizantiiskogo iskusstva*, St. Petersburg, 1900, trad. inglese *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, a cura di Cyril Mango, New Brunswick NJ 1961. Questa fondamentale monografia di Ajnalov proponeva una 'teoria delle origini' ancora divergente rispetto a quelle di Riegl e Strzygowski, mettendo in evidenza la radice puramente greco-ellenistica dell'arte di Costantinopoli, sempre preservata nonostante i vari mutamenti estetici avvenuti nel corso dei secoli. Generalmente evocata assieme a *Orient oder Rom* e *Spätrömische Kunstindustrie* come componente di un'ideale 'triade' storiografica di enorme influenza nel campo degli studi europei sull'arte bizantina, l'opera di Ajnalov sembra aver avuto un impatto assai limitato in Italia, comunque non paragonabile a quello de *Le Origini* di Rivoira. Nel 1908 Antonio Muñoz si lamentava della scarsissima considerazione riservata dai suoi connazionali a un caposaldo come *Ellinisticheskije osnovy*, e riteneva necessario riassumerne i contenuti a beneficio dei lettori. Cfr. § V.2.

romana, dava prova della priorità delle ‘*scuole*’ della penisola rispetto a quelle orientali, e poteva agevolmente spiegare anche il problema dell’attività dei *magistri commacini* documentati dalle fonti storiche (capitolo II): essi erano infatti considerati come la variante altomedievale delle corporazioni d’età romana, trasportate in un contesto lombardo. A supporto di questa interpretazione, Rivoira dispiegava una lunga serie di prove contingenti: la datazione di S. Sofia di Tessalonica alla prima metà del VI secolo consentiva di sfruttare la città come ‘puntello’ per spiegare la trasmissione dei modelli di Ravenna (S. Vitale) a Costantinopoli (SS. Sergio e Bacco – S. Sofia, fig. III.36); la ricorrenza di sigle in lingua greca sui capitelli di S. Apollinare Nuovo si spiegava con la presenza di maestranze bizantine operanti sotto la direzione di architetti romano-ravennati; i moderni studi filologici davano ampio margine all’ipotesi di vincolare i *magistri commacini* agli ambienti lombardi⁴⁰². Il cerchio era dunque concluso, e il sistema sembrava reggere perfettamente.

Date le sue premesse nazionalistiche e, a conti fatti, definitivamente romanocentriche, non stupisce che l’esemplare meccanismo messo a punto da Rivoira abbia riscosso consensi presso una fetta consistente di studiosi – come dimostrano per esempio i favorevolissimi commenti di Marucchi comparsi sul *Nuovo Bullettino*.⁴⁰³ Dal canto suo

⁴⁰² Cfr. R. DIONIGI, C. STORTI STORCHI, *Magistri commacini. Storie, antistorie, misteri e leggende: 1723-1962*, Pavia 2007, pp. 185-187; S. LOMARTIRE, “*Commacini*” e “*marmorarii*”: temi e tecniche della scultura tra VII e VIII secolo nella “*Langobardia maior*”, in *I magistri commacini: mito e realtà del medioevo lombardo*, Atti del 19° Congresso di Studi sull’Alto Medioevo (Varese-Como, 23-25 ottobre 2008), 1, Spoleto 2009, pp. 151-209, in part. p. 153.

⁴⁰³ Cfr. O. MARUCCHI, recensione a RIVOIRA, *Le Origini...*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» VIII (1902), pp. 140-141; ID., in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XIII (1907), pp. 263-264: ‘*Ma il merito più cospicuo del Rivoira consiste nell’aver conferito all’Italia, con gravi argomenti, un onore imperituro, quello cioè di avere essa creato e provvisto gli elementi essenziali alle maggiori architetture religiose a volta del medio evo, delle quali la Chiesa di Roma, con le sue tante ramificazioni, fu creatrice e propagatrice*’ (cfr. *ibidem*, p. 264). Tra le molte voci levatesi in favore di Rivoira, cfr. soprattutto G. GIOVANNONI, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria» 24 (1901), pp. 526-532; ID., *Recenti studi sulle origini dell’architettura lombarda*, in «Nuova Antologia» 184 (1902), pp. 150-159; P. PETROCCHI, in «Rivista d’Italia» V.1 (1902), pp. 878-880; A. STEGENSEK, in «Römische Quartalschrift» XVI (1902), pp. 70-71. Più tecnico il giudizio di C. RICCI, *Le origini dell’architettura lombarda*, in «Rassegna d’Arte» II (1902), pp. 11-13, che considera il volume ‘*importante*’, ma allo stesso tempo ne confuta alcune osservazioni sugli edifici ravennati. Per il secondo volume, cfr. s.a., *Le origini dell’architettura lombarda*, in «Nuova Antologia» 216 (1907), pp. 340-341, e soprattutto G. MCN. RUSHFORTH, in «Nuova Antologia» 217 (1908), pp. 576-588. Rushforth, amico e ammiratore di Rivoira, fu traduttore e curatore dell’edizione inglese de *Le Origini*, ampliata dallo stesso autore: cfr. ID., *Translator’s Preface*, in G.T. RIVOIRA, *Lombardic Architecture: its Origins, Development and Derivatives*, I, London 1910, pp. IX-X. A livello internazionale, si dimostrò favorevole E. MÜNTZ, in «Revue critique d’histoire et de littérature» 36.2 (1902), pp. 325-330, pur se con qualche riserva sulle conclusioni raggiunte dallo studioso italiano: ‘*Alors même que l’on ne partage pas sur tous les points les vues de l’auteur italien, il est impossible de ne pas rendre hommage à son esprit critique, à l’habileté des ses rapprochements, à l’ingéniosité de ses déductions*’. Cfr. *ibidem*, p. 329. Müntz in persona presentò il primo volume di Rivoira presso la comunità scientifica francese, in

Venturi – come del resto altri⁴⁰⁴ – sembrava conservare un atteggiamento più prudente: nella recensione pubblicata su *L'Arte* egli lodava la novità del metodo e la qualità del repertorio illustrativo de *Le Origini*, ma esprimeva riserve soprattutto in merito all'ipotesi di una continuità ininterrotta della tradizione architettonica ravennate in età longobarda. La teoria dei *magistri commacini*, di importanza cruciale in Rivoira, doveva apparire a Venturi molto poco persuasiva, se nel secondo volume della *Storia dell'Arte Italiana* (1902) essa veniva definita senza mezzi termini come una 'legenda'.⁴⁰⁵ Entusiasmo di gran lunga minore dimostrò, naturalmente, Josef Strzygowski, il quale riservò al primo volume dell'impresa di Rivoira una diplomatica quanto tagliente recensione sulla *Byzantinische Zeitschrift*: si valutavano *Le Origini* come uno studio utile soprattutto per le magnifiche riproduzioni fotografiche, ma se ne consigliava allo stesso tempo una lettura prudente, a causa delle profonde lacune dimostrate dall'autore nella conoscenza dei monumenti orientali, e nel riconoscimento della loro importanza nei processi di formazione dell'arte medievale europea.⁴⁰⁶ Lo

occasione della seduta del 13 dicembre dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres: cfr. *Livres offerts*, in «Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres» 45.6 (1901), pp. 853-856, in part. pp. 855-866.

⁴⁰⁴ Parecchie riserve erano per esempio espresse da un anonimo recensore de *La Civiltà Cattolica* (ma forse Grisar o Bricarelli), che riteneva troppo fragile il metodo comparativo applicato da Rivoira: 'Siccome nel caso presente le date storiche indubitate sono quelle che ci tengono in via, così lo studio del R. ci avrebbe acquistato di molto s'egli avesse dato meno all'apprezzamento dei caratteri intrinseci e più alla storia, dove questa sopperisce [...] Una somigliante sicurezza troppo spesso ricorre in quell'altro modo di concludere, non immune da fallacie, che dalla semplice successione di tempo interisce derivazione come d'effetto di causa'. Cfr. s.a., recensione a RIVOIRA, *Le Origini...*, in «La Civiltà Cattolica» 53 (1902), pp. 77-83. Ancora la recensione al secondo volume, pur se meno severa, esprimeva critiche nei confronti della terminologia adottata, considerata storicamente imprecisa: 'Ma se le ragioni addotte dall'infaticabile comm. Rivoira sono giuste, se tale fu la potenza dell'architettura romana che dominò e improntò anche indirettamente tutta l'architettura medievale, non esclusa la bizantina: perché dunque la denominazione di stile romanico o romanzo non dovrà sembrare più veritiera, più chiara, meno esclusiva dello stile lombardo?': cfr. s.a., *L'architettura lombarda nei paesi d'Oltralpe*, in «La Civiltà Cattolica» 59 (1908), pp. 317-326. Merita di essere qui ricordato che, in contemporanea con l'uscita del primo tomo di Rivoira nel 1901, la rivista gesuita aveva ospitato tra le sue pagine un contributo di Carlo Bricarelli, che presentava un'interpretazione generale degli sviluppi dell'architettura cristiana piuttosto distante da quella sviluppata ne *Le Origini*, riconoscendo (soprattutto per quanto riguardava lo sviluppo della copertura a cupola su pennacchi) una forte influenza dell'Oriente cristiano su Roma e l'Occidente. Cfr. C. BRICARELLI, *Roma e Bisanzio nella storia dell'architettura cristiana*, in «La Civiltà Cattolica» 59 (1901), pp. 146-162, 541-555; il contributo non era sfuggito a Strzygowski, che lo inserì non a caso nella macroarea *Byzantinische Frage* sulla *Byzantinische Zeitschrift*: cfr. J. STRZYGOWSKI, recensione a BRICARELLI, *Roma e Bisanzio...* in «Byzantinische Zeitschrift» XI (1902), p. 663. Su Bricarelli (1857-1931) rimando in breve a L. BEDESCHI, s.v. *Bricarelli, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Roma 1972, e ora S. HEID, s.v. *Carlo Bricarelli S.J.*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 231.

⁴⁰⁵ Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...*, II, pp. 118-120.

⁴⁰⁶ 'Ich gestehe, dass ich ungern an die sachliche Kritik eines Werkes gehe, das ich immer wieder gern zur Hand nehme, obwohl ich seinen Inhalt in Vielem für verfehlt halte': cfr. J. STRZYGOWSKI, recensione a RIVOIRA, *Le Origini...*, I, in «Byzantinische Zeitschrift» XI (1902), pp. 568-570. A introdurre definitivamente *Le Origini* nel cuore pulsante della *byzantinische Frage* fu il notevole articolo che

scetticismo di Strzygowski fu del resto cordialmente ricambiato dallo stesso Rivoira⁴⁰⁷, dando origine a un gioco di opposizioni che segnò buona parte della maggiore produzione successiva dei due studiosi, e che passò da *Kleinasien* (1903) al secondo volume delle *Origini* (1907), da *Amida* (1910) a *Architettura musulmana* (1914).⁴⁰⁸

Proprio in virtù della polemica con Strzygowski, le ricerche di Rivoira poterono facilmente apparire agli occhi dei contemporanei come l'esempio più cristallino di anti-orientalismo 'all'italiana', ed essere assimilate alla fioritura di teorie campanilistiche sull'arte diffuse pressappoco in tutti i principali centri di cultura europei. Non a caso la sua opera, sempre più ammantata di autorità dogmatica, divenne uno dei principali baluardi difensivi della fronda latinocentrica degli storici dell'arte italiani negli anni del Fascismo. Ancora oggi, *Le Origini* devono essere considerate come una premessa indispensabile per avvicinarsi a più tardi contributi di schietta fede 'romano-ravennate', come *L'architettura protoromanica nell'Esarcato* di Giuseppe Galassi (1928).⁴⁰⁹ Ricollocato adeguatamente nel suo contesto originario, il

l'architetto inglese Reginald Blomfield pubblicò nel *Quarterly Review* del 1903, nel quale l'opera di Rivoira veniva scrupolosamente analizzata nei dettagli, e messa in relazione con la coeva produzione scientifica internazionale: '[...] *that method seems to us to suffer from a fault not uncommon in modern Italian archaeological research. Italian antiquaries seem unduly fond of the microscope. They pore over details of sculpture and mouldings with too little attention to larger principles of classification [...] Mere assertion, of which Signor Rivoira is too fond, is not argument [...] Signor Rivoira seems to be misled into classifying San Vitale as Italian by the fact that it stands on Italian ground*': cfr. R. BLOMFIELD, *Byzantium or Ravenna?*, in «The Quarterly Review» 197 (1903), pp. 409-436, in part. pp. 418-420. Il volume successivo dell'opera di Rivoira ottenne da Strzygowski una recensione assai più severa del precedente, anche e soprattutto a causa del rapporto di dipendenza tratteggiato dall'autore tra il romanico tedesco e i presunti 'prototipi' italiani: una teoria che apparve come il risultato di un acritico atteggiamento nazionalista, messo in opera con strumenti metodologici dilettanteschi: '*Es ist die Art des Autodidakten, die sich bei dem in späten Jahren zur Forschung Übergegangenen geltend macht. [...] Wenn man bedenkt, was ihre Werke für Italien bedeuten, so ist diese Saat, soweit die frühmittelalterliche Zeit in Betracht kommt, bei aller Anerkennung doch zugleich lebhaft zu bedauern*'. Cfr. J. STRZYGOWSKI, recensione a RIVOIRA, *Le Origini...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XVII (1908), pp. 287-288. Qualche anno dopo la morte di Rivoira, Strzygowski ricordò la diatriba con toni più sfumati, quasi riconoscendo nel collega italiano una certa dose di buona fede: '*In the case of Rivoira, who was my highly respected friend, we have also to reckon with the influence of patriotic feeling for Italy, and above all for Rome, which inevitably warped his judgements*'. Cfr. J. STRZYGOWSKI, *Origin of Christian Church Art*, Oxford 1923, pp. 250-251.

⁴⁰⁷ Già a partire da G.T. RIVOIRA, *Della scultura ornamentale dai tempi di Roma imperiale al Mille*, in «Nuova Antologia» 198 (1904), pp. 263-272, si riaffermava la medesima linea di lettura già espressa nel primo volume de *Le Origini*.

⁴⁰⁸ Rispettivamente J. STRZYGOWSKI, *Kleinasien: ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig 1903; RIVOIRA, *Le Origini...*, II, Roma 1907; J. STRZYGOWSKI, *Amida: Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien Hellas und dem Abendlande*, Paris 1910; G.T. RIVOIRA, *Architettura musulmana. Sue origini e suo sviluppo*, Milano 1914. Particolarmente esplicito, nel titolo come nei contenuti, risultò inoltre l'articolo di J. STRZYGOWSKI, *Das orientalische Italien*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft» I.1 (1908), pp. 16-34.

⁴⁰⁹ Cfr. G. GALASSI, *L'architettura protoromanica nell'Esarcato* (Supplemento a «Felix Ravenna», 3), Ravenna 1928.

lavoro di Rivoira lascia tuttavia emergere soprattutto un importante primato, che gli fu del resto sportivamente riconosciuto anche dai suoi oppositori⁴¹⁰: quello di aver consegnato, sia con *Le Origini* che con il più tardo *Architettura musulmana*⁴¹¹, una vastissima mole inedita di materiali grafici e fotografici di monumenti per gran parte esaminati di persona, e la cui sistematizzazione scientifica era un evento totalmente nuovo per la storiografia artistica in Italia. Ancora per molto tempo, queste opere sarebbero rimaste come le uniche trattazioni monografiche esistenti in lingua italiana che presentassero un panorama di ampio respiro dell'architettura bizantina, considerata secondo una prospettiva sovranazionale. Per quanto Rivoira avesse negato con decisione l'importanza dell'Oriente nell'evoluzione delle forme artistiche del Medioevo occidentale, quest'Oriente era stato comunque indagato molto da vicino.⁴¹²

⁴¹⁰ Cfr. STRZYGOWSKI, recensione a RIVOIRA, *Le Origini...*, I, p. 570: 'Ich habe den Eindruck, dass R.s Buch für die Ausbreitung der byzantinischen Studien in Italien sehr wirksam sein wird; er zeigt seinen Landsleuten, wie notwendig es ist, sich auf Schritt und Tritt mit dem Osten auseinanderzusetzen'

⁴¹¹ Il volume era strutturato seguendo la medesima impostazione metodologica de *Le Origini*, ed anzi era dichiarato 'completamento' dell'opera precedente. Archiviati i problemi del romanico settentrionale, con l'*Architettura musulmana* Rivoira applicava infatti la teoria 'romano-ravennate' all'asse Ovest-Est, proponendo una panoramica di alcune specifiche classi di edifici orientali, le cui caratteristiche architettoniche erano fatte risalire in gran parte alla tradizione di Roma. Nello specifico, una prima sezione (pp. 1-189) era dedicata allo studio delle moschee, con speciale riferimento a quelle dell'Egitto e della Siria. Una seconda sezione (pp. 191-244) forniva invece una rassegna generale, sintetica ma riccamente illustrata, sull'architettura armena: essa era ritenuta erede diretta di alcuni peculiari elementi costruttivi romano-ravennati (quali le arcatelle cieche sulle superfici esterne, ben testimoniate dalla cattedrale di Ani), ma sufficientemente sviluppata dal punto di vista tecnico da poter influenzare anche alcuni edifici occidentali [*Per influsso orientale, operato dai commerci dei Pisani, i costruttori della Toscana diedero mano, poco appresso, ad applicare eleganti archeggiature alle loro chiese [...] culminando nella cattedrale di Pisa [...] Non lo fecero tuttavolta da pedissequi, creando al contrario una decorazione originale ed oltremodo doviziosa* (p. 229)]. L'ultima sezione (pp. 247-376) affrontava problemi di architettura medievale spagnola, attribuendo a consuetudini costruttive autoctone la nascita di elementi peculiari quali l'arco a ferro di cavallo, adottato poi nelle costruzioni degli invasori arabi. Quanto alle città e regioni storiche dell'"Oriente" rimaste escluse dalla trattazione generale (Costantinopoli, la penisola anatolica, la Grecia, i Balcani etc.) si rimandava, all'occorrenza, a singoli edifici o complessi architettonici. L'autore concludeva il volume riaffermando ancora una volta l'unitarietà del suo lavoro più recente rispetto a *Le Origini*, risalente a un quindicennio prima: 'Dopo tanti anni di studii, ricerche, viaggi faticosi e talvolta avventurosi, depongo la penna del narratore della genesi e dello sviluppo degli elementi principali su cui si ordinarono le grandi architetture religiose del Basso impero e del Medio evo, così in Occidente come nel vicino Oriente. Ad altri il riprenderla, onde gettare novella luce sull'alto argomento' (p. 376).

⁴¹² Nel carteggio di Corrado Ricci presso la Biblioteca Classense di Ravenna si conserva un piccolo, interessante nucleo di lettere inviate da Rivoira in un periodo che si estende dal 1901 al 1915, con massima concentrazione nel triennio 1901-1903, periodo caratterizzato da numerosi viaggi e sopralluoghi in vista della composizione e pubblicazione de *Le origini*. Queste missive, inedite, offrono spunti interessanti per meglio comprendere il pensiero dello studioso sugli argomenti trattati all'interno delle sue monografie, e sui contatti da lui instaurati con altri studiosi in ambito nazionale e internazionale. L'11 febbraio 1901 (Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, nr. 30964) Rivoira consigliava a Ricci di spedire una copia della neonata *Rassegna d'Arte* all'amico Gordon McNeil Rushforth, e trascriveva in calce il suo indirizzo. A luglio (nr. 30965) annunciava la stampa 'della mia opera sull'architettura dell'alto medioevo', mentre a settembre (nr. 30968) si dichiarava già intento alla compilazione del secondo

*

Nel campo degli studi d'arte bizantina, il primo quinquennio del Novecento segnò una brusca accelerazione, e insieme un parziale cambio di rotta per la *'gloriosa officina'* romana.⁴¹³ Si verificò infatti, seppure con un paio d'anni di scarto dalla prima pubblicazione di *Orient oder Rom*, l'ingresso definitivo delle nuove formule orientaliste nel tessuto generale della storiografia italiana. Un ingresso tutto sommato stranamente silenzioso, se si considera che l'opera più emblematica di Strzygowski, quasi subito attentamente soppesata da buona parte del *gotha* internazionale del settore⁴¹⁴, non sembrerebbe aver lasciato tracce immediate e significative nelle rubriche di recensioni e nei bollettini bibliografici delle pubblicazioni italiane.⁴¹⁵ Strzygowski – lo si è visto – non era certo uno sconosciuto negli ambienti romani, essendo peraltro attivo in quegli

volume *'destinato a rivoluzionare la Storia delle architetture che precederono l'architettura nei paesi d'oltr'Alpe e a fondarla su basi nuove e razionali'*. Interessante la lettera del 26 novembre (nr. 30970), nella quale si suggerivano a Ricci alcuni degli argomenti da mettere in luce all'interno della prevista recensione de *Le Origini* per la *Rassegna d'Arte*: *'[...] L'architettura ravennate (di cui Ella è il degno Santo Patrono) è un nuovo anello da me aggiunto alla catena della Storia delle Architetture dell'Occidente, in sostituzione dell'anello bizantino'*. Nel dicembre del 1902 (nr. 30977) Rivoira racconta di essere appena tornato *'da un viaggio di parecchi mesi nella Siria, in Palestina e nell'Egitto, dove ho trovato nuove e amplissime prove della tesi svolta nel mio primo volume. Sto mettendo mano alle correzioni del volume stesso'*. L'anno successivo (nr. 30978) si parla di un viaggio *'artistico e archivistico di sei mesi, in cui ho toccato anche il Marocco'*.

⁴¹³ Traggo la citazione da S. MURATORI, recensione a A. VENTURI, *Musaici cristiani...*, in «Felix Ravenna», XXX (1925), pp. 106-107.

⁴¹⁴ Nella storiografia tedesca, cfr. per esempio le recensioni di A. GOLDSCHMIDT, in «Repertorium für Kunstwissenschaft» 24 (1901), pp. 145-150; V. SCHULTZE, in «Literalisches Centralblatt» XX (1901), coll. 1154-1555; G. STHULFAUTH, in «Theologische Literaturzeitung» XXVI (1901), pp. 657-660; O. WULFF, in «Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin» VII (1901), pp. 36-39; M. DVOŘÁK, in «Göttingische gelehrte Anzeigen» 164 (1902), pp. 693-711. Fatta eccezione per il commento particolarmente severo di Dvořák (*'Die summarisch gestellte Frage <Orient oder Rom> hat keine thatsächliche und wissenschaftliche Bedeutung'*) la ricezione fu generalmente favorevole, sebbene anche Stuhlfauth e Goldschmidt, non nascondessero qualche perplessità, soprattutto per il linguaggio molto radicale dell'opera. In area francese l'apprezzamento sembra piuttosto concorde, seppure con qualche cautela: cfr. per esempio S. DE RICCI, in «Revue Archéologique» ser. IV.1 (1902), pp. 99-106; CH. DIEHL, in «Revue critique d'histoire et de littérature», n.s. 55.1 (1903), pp. 68-69, incoraggiava tuttavia Strzygowski a ricercare soluzioni meno dicotomiche: *'la question, au lieu de se formuler en un dilemme – Orient oder Rom – ne comporterait-elle, pour cette period, des solutions plus éclectiques et plus conciliantes?'*. Segnalo anche la recensione di D. AJNALOV, in «Vizantijskij Vremennik» IX (1902), pp. 138-152.

⁴¹⁵ Nello scenario romano un'importante eccezione è rappresentata dalla recensione anonima (ma di Bricarelli) pubblicata con il titolo di *Studii sull'arte bizantina*, in «La Civiltà Cattolica» 54.11 (1903), pp. 80-86, in part. pp. 80-81: *'[...] egli non lascia passare occasione che non spezzi una lancia per la sua causa, e non fa mistero del suo entusiasmo, il quale già vede Roma detronizzata dal suo seggio, sfrondata de' suoi allori, privata del suo nimbo. [...] Ma finché questa idea e questo zelo lo muove a faticose intraprese, a viaggi, a studii, finché è occasione di accelerare la pubblicazione su pregevoli e interessanti monumenti [...] gli studiosi gliene sanno grado davvero'*.

anni per periodici di rilievo, come l'*Oriens Christianus* del Camposanto Teutonico⁴¹⁶: è forse a causa di tale ininterrotta frequentazione, che può spiegarsi la quiete apparente con cui *Orient oder Rom* pare essere giunto nella città che più di ogni altra avrebbe dovuto preoccuparsi degli effetti 'nefasti' delle teorie strzygowskiane.

Un importante punto di snodo va a mio parere individuato negli eventi che caratterizzarono il III Congresso Internazionale di Scienze Storiche, svoltosi a Roma presso il palazzo del Collegio Romano nell'aprile del 1903. In questa occasione, Adolfo Venturi fu chiamato a coordinare i lavori della sezione di Storia dell'Arte, insieme ad alcuni autorevoli colleghi stranieri.⁴¹⁷ La mattina del 3 aprile, quando Venturi presentò la sua relazione d'apertura, sull'album delle presenze si trovavano le firme di parecchie personalità di spicco, accorse ad ascoltare lo studioso: vi si potevano leggere i nomi di Georg Dehio, Giuseppe Gerola, Gustavo Giovannoni, Spyridion Lambros, Giovanni Tesio Rivoira, Iginio Benvenuto Supino, e così via. A presiedere la sessione quel giorno era proprio Josef Strzygowski.

Complice forse la presenza dello studioso tedesco, e di altre figure come Gerola e Lambros, gli indirizzi generali della Sezione di Storia dell'Arte rivelarono un'insolita inclinazione orientalista: il programma aveva infatti contemplato interventi dedicati alle pitture dell'Oratorio di S. Saba, alle tracce della dominazione veneziana a Creta e negli arcipelagi greci, alla formazione dell'arte senese e all'influenza del 'rinascimento bizantino' su di essa, ai rapporti tra i motivi decorativi dell'oreficeria bizantina e quelli dell'illustrazione libraria, e persino all'arte del Punjab indiano.⁴¹⁸ Venturi e Strzygowski avevano avuto la possibilità di lavorare su argomenti comuni, e non è difficile immaginare che numerose dovettero essere le occasioni di scambio e confronto. Venturi aveva deciso di dedicare la sua prima relazione ai problemi dell'Oriente mediterraneo, proponendo voti affinché si richiedessero finanziamenti governativi per missioni collettive di ricerca. Le parole pronunciate dal maestro italiano dovettero suonare certamente benaccette al collega tedesco, giacché sembravano quasi sancire

⁴¹⁶ Cfr. *supra*, n. 155.

⁴¹⁷ Cfr. *Atti del III Congresso internazionale di scienze storiche* (Roma, 1-9 aprile 1903), VII: Atti della Sezione IV – Storia dell'Arte, Roma 1905.

⁴¹⁸ Rispettivamente M. CANNIZZARO, *L'Oratorio primitivo di San Saba*, in *Atti del III Congresso...*, pp. XXIII, 177-192; R. DOUGLAS LANGTON, *s.t.*, *ibidem*, p. XIV; G. GEROLA, *L'arte veneta a Creta*, *ibidem*, pp. 117-135; S. LAMBROS, *Das Verhältniss der Fibelornamente der byzantinischer Manuscripte zu den Kirchenskulpturen*, *ibidem*, p. XIV; F. PULLÈ, *Riflessi indiani nell'arte romanica*, *ibidem*, pp. XXVIII, 57-116.

un implicito riconoscimento della validità del verbo orientalista⁴¹⁹: *‘Non è possibile più senza conoscere addentro quella Pompei cristiana, trattare dell’arte primitiva cristiana, che fu il fondamento di tutta l’arte medioevale. L’Occidente si è creato un primato di gloria artistica, senza tener conto di forze nuove e vive che nell’Oriente ebbero uno sviluppo rigoglioso, sul fondo della greca coltura, sotto gl’influssi asiatici’*. Da parte sua, Strzygowski propose qualche giorno dopo una relazione dal titolo *Roma, Milano e Ravenna nell’arte, dal periodo di Costantino a Giustiniano*. Si trattava di un tema allora particolarmente ‘caldo’: l’uscita di *Kleinasien*, risposta diretta a *Le Origini* di Rivoira, risale del resto a pochissimi mesi dopo.⁴²⁰ Tra i relatori del Congresso, vi era anche uno studioso di origini liguri, in quei mesi ancora allievo presso la Scuola di Perfezionamento di Venturi: al termine del suo intervento, dedicato agli affreschi della cupola del battistero di Parma, Strzygowski si esprime positivamente e auspicò che, sulla scia di quanto appena presentato dal più giovane collega, si procedesse a una collazione di *‘studi su opere pittoriche italiane che rivelano forte influenza bizantina [...] per modo da lumeggiare le origini della pittura italiana’*. La persona che aveva appena terminato di parlare era Pietro Toesca.⁴²¹

Alla luce di tali premesse, si comprende più facilmente ciò che accadde negli anni successivi al Congresso. I fascicoli de *L’Arte* pubblicati nel periodo compreso tra 1903 e la fine del decennio videro aumentare considerevolmente le segnalazioni di pubblicazioni di studi bizantini e ‘orientali’ (da Baumstark a Kondakov, da Uspenskij a Diehl, fino a Schlumberger, Ajnalov e così via), con particolare attenzione a quelle che il prolificissimo Strzygowski andava diffondendo tra le pagine dei periodici europei. Quasi contemporaneamente, si verificò un altro importante fenomeno: il debutto

⁴¹⁹ Cfr. *Atti del III Congresso...*, p. XIX, 15-16. Nella relazione, che fu pubblicata in forma riassuntiva, Venturi aveva sottolineato più volte la necessità di avviare ricerche sistematiche presso territori ancora poco noti *‘a incremento degli studi della Storia dell’arte medioevale e moderna’*. Assieme alla Siria, lo studioso puntava l’attenzione sull’Istria, la Dalmazia, e le isole greche (per la presenza di tracce monumentali della dominazione veneziana), e sulle lande della Russia meridionale, *‘porte dell’ Oriente, dove le antichità sono più penetrate da elementi asiatici, dal sentimento artistico persiano, oggi ancora dominante nelle regioni caucasiche’*. Quest’ultima sollecitazione riproponeva un tema trattato appena l’anno precedente dallo stesso Venturi all’interno del secondo volume della *Storia dell’Arte Italiana* (1902), per il quale cfr. *infra*, § III.3.

⁴²⁰ Cfr. *Atti del III Congresso...*, p. XIX e n. 1 (sessione del 6 aprile). Non è noto se Rivoira – testimoniato presente il 3 aprile - abbia assistito alla sessione di tre giorni dopo, e abbia potuto ascoltare la relazione di Strzygowski. Di proposito, essa non fu comunque pubblicata nel volume degli atti, per evitare sovrapposizioni con *Kleinasien*.

⁴²¹ Cfr. *Atti del III Congresso...*, p. X, XV

scientifico dei primi allievi diretti di Venturi, alcuni dei quali furono indirizzati fin dagli esordi a condurre ricerche in campo medievistico. Lo stesso Venturi, nel citato discorso del 1904, aveva ricordato con una certa soddisfazione il lavoro pionieristico che i suoi scolari stavano conducendo in questo settore: *‘Tutta l’archeologia medievale è un campo quasi inesplorato da noi, e solo, lo dico con orgoglio, i miei discepoli vi hanno mietuto le prime spiche’*.⁴²² Accanto a figure di funzionari come Giacomo de Nicola (1879-1926)⁴²³, divenuto specialista di arte senese e toscana del Trecento, furono comunque Pietro Toesca (1877-1962, fig. III.37)⁴²⁴ e Antonio Muñoz (1882-1960) a intraprendere con maggior coerenza e convinzione una carriera nel campo della storia dell’arte dell’Età di Mezzo. Per la sua unicità, la carriera scientifica di Muñoz ha richiesto in questa sede una trattazione separata (§ V). Invece, poiché circoscrivibile a un numero piuttosto limitato di episodi, l’avventura di Toesca nel campo della storia dell’arte bizantina merita di essere riconsiderata all’interno del suo contesto. A differenza del più giovane collega, che affrontò l’intero suo percorso accademico sotto l’ala protettrice di Venturi (con cui si laureò nel 1906), la formazione di Toesca si era svolta originariamente al di fuori dell’orbita romana, alla cattedra torinese di Letteratura italiana tenuta da Arturo Graf. Solo in un secondo momento, dopo che lo

⁴²² Cfr. VALERI, «Non più l’Italia è immemore dell’arte sua»..., p. 112.

⁴²³ Allievo della Scuola di Perfezionamento tra 1903 e 1905, De Nicola divenne funzionario ispettore a Siena nel 1909, poi direttore del Museo Nazionale di Firenze dal 1913. Cfr. F. PAOLINI, s.v. *De Nicola, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Roma 1990.

⁴²⁴ La bibliografia su Pietro Toesca è comprensibilmente molto nutrita, e si è arricchita in tempi recenti di alcuni importanti contributi. Rimandando a *infra* per riferimenti più specifici su singoli temi, cfr. in sintesi: s.a., s.v. *Toesca, Pietro*, in *Enciclopedia Italiana*, XXXIII, Roma 1937, p. 965; SAMEK LUDOVICI, *Storici, teorici e critici...*, pp. 354-356; R. LONGHI, *Omaggio a Pietro Toesca*, in «Proporzioni. Studi di Storia dell’Arte» III (1950), pp. V-IX; E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva a P. TOESCA, La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino 1966, pp. XXXIII-LXI, rist. in E. CASTELNUOVO, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell’arte*, Livorno 2000, pp. 224-246; G.C. SCIOLLA, *La critica d’arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 56-61, 85-87; G. ROMANO, *Storie dell’arte: Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 1998, pp. 3-20; M. ALDI, *Pietro Toesca tra cultura tardopositivista e simbolismo: dagli interessi letterari alla storia dell’arte*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia» s. IV.2.1 [1997 (ma 1999)], pp. 145-191; F. GANDOLFO, *Gli allievi medievisti*, in *Adolfo Venturi e la storia dell’arte...*, pp. 93-99; K. BRUSH, *La storia dell’arte medievale: Goldschmidt, Vöge, Toesca, Mâle e Porter*, in *Arti e storia nel Medioevo...*, IV, pp. 229-252, in part. pp. 241-245; *Pietro Toesca e la fotografia; “saper vedere”*, a cura di P. Callegari, E. Gabrielli, Milano 2009; E. GABRIELLI, *Pietro Toesca: il riscatto del Medioevo italiano in L’occhio del critico...*, pp. 41-56; *Pietro Toesca all’Università di Torino: a un secolo dall’istituzione della cattedra di Storia dell’arte medievale e moderna (1907-1908)*, Atti della Giornata di Studi (Torino, 17 ottobre 2008), a cura di F. Crivello, Alessandria 2011. Per le pubblicazioni dello studioso, oltre agli elenchi presenti in *Omaggio a Pietro Toesca...*, pp. XI-XV, e successivamente in E. BERTI TOESCA, *Bibliografia di Pietro Toesca*, in «Atti dell’Accademia Romana di San Luca» n.s. VI.3 (1962), pp. 8-11, la lista attualmente più completa è quella in *Pietro Toesca e la fotografia...*, pp. 249-255. Cfr. infine E. RUSSO, s.v. *Giovanni Pietro Toesca*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1237-1238.

studioso aveva già esordito con un'interessante storia della critica artistica, i *Precetti d'arte italiani* (1900)⁴²⁵, la sua vicenda si era intersecata da vicino con quella di Venturi, di cui fu allievo al Perfezionamento (1900-1904) esordendo poi ne *L'Arte* come recensore e articolista. Rispetto a Muñoz, che condusse le sue prime ricerche a stretto contatto con i circoli dell'archeologia cristiana (è difatti l'unico 'venturiano' a pubblicare con regolarità sul *Nuovo Bullettino*), Toesca parrebbe essere rimasto estraneo a quell'ambito; né tantomeno si trovò a partecipare alle importanti iniziative sorte in seno agli ambienti cattolici di forte indirizzo orientalista, come la Mostra d'Arte Italo-Bizantina del 1905-1906. Il prudente avvicinamento di Toesca ai problemi bizantini sembrerebbe dunque non aver contemplato alcun significativo 'battesimo' archeologico: un passaggio che ancora per tutto il primo decennio del Novecento rappresentava – anche nella percezione di molta storiografia internazionale – una componente essenziale per inserirsi correttamente all'interno dell'universo manicheo della *byzantinische Frage*. La differenza è alquanto significativa: le novità metodologiche della *Wiener Schule* (in particolare l'opera di Schlosser e Wickhoff)⁴²⁶ giunsero al vaglio dello studioso senza passare attraverso questioni catacombali o ravennati, senza essere ancora filtrate dalle categorie assiomatiche di Rivoira e Strzygowski, senza che il dilemma *Orient oder Rom* divenisse un paradigma da approvare, o una griglia di cui liberarsi.⁴²⁷ L'arte medievale italiana si presentava così

⁴²⁵ Cfr. P. TOESCA, *Precetti d'arte italiana. Saggi sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo*, Livorno 1900. Si trattava della pubblicazione della tesi di laurea dello studioso, discussa presso l'Università di Torino con relatori Arturo Graf e Rodolfo Renier. Sulle esperienze del Toesca giovane, e sugli aspetti della sua formazione letteraria ed estetica, cfr. soprattutto ALDI, *Pietro Toesca tra cultura tardopositivistica e simbolismo...*, ma anche ROMANO, *Storie dell'Arte...*, pp. 3-11.

⁴²⁶ Cfr. in proposito SCIOLLA, *La Scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia...*

⁴²⁷ In questo senso, vale la pena di ricordare le recensioni che per tutto il primo decennio del secolo Toesca pubblicò al di fuori delle sedi editoriali deputate agli studi archeologici o storico-artistici. Tra le pagine della più 'neutra' *Rivista Storica Italiana* lo studioso affrontò infatti la lettura critica di alcuni capisaldi della *byzantinische Frage*, di provenienza austro-tedesca (Strzygowski), francese (Diehl) o naturalizzata romana (Grisar): gli stessi autori che ne *L'Arte*, in *Rassegna Bibliografica* o nel *Nuovo Bullettino* erano praticamente riservati al giovane Muñoz (cfr. in proposito *infra*, § V.1). Toesca manifestava un generale apprezzamento per l'approccio concreto di Wickhoff ('genialissimo storico') e per le originali aperture di Strzygowski, piuttosto che per le teorie proposte da Riegl, al quale si imputava implicitamente un'eccessiva fiducia nell'applicazione omnicomprensiva di schemi astorici alle arti decorative. Cfr. rispettivamente P. TOESCA, recensione a J. STRZYGOWSKI, E. DIEZ, J. QUITT, *Byzantinische Denkmaler III - Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst*, Wien 1903, in «Rivista Storica Italiana» XXII (1905), pp. 309-313, ma anche ID., recensione a DIEHL, *Ravenne...*, Paris 1903, *ibidem*, pp. 293-295. ID., recensione a H. GRISAR, *Die römische Kapelle...*, in «Rivista Storica Italiana» XXV (1908), pp. 340-343. Il giudizio espresso in quest'occasione da Toesca nei confronti della *Wiener Schule* è stato più volte ricordato. Segnalo qui S. SCARROCCIA, *Alle origini dell'autonomia della storia dell'arte italiana: Pietro Toesca*, in *Studi su Alois Riegl*, Bologna 1986, pp. 97-101, in part. pp. 98-99; M. GHILARDI, F. ZEVİ, *Echi di Riegl nella critica italiana*, in *Alois Riegl (1858-1905): un secolo dopo*, Atti del Convegno

agli occhi di Toesca non come un generico percorso 'evolutivo' soggetto o meno a influenze estranee, quando piuttosto come un vasto e complesso insieme di problemi altamente specifici: un sistema immanente, profondamente circostanziato, entro il quale indagare, con ferma oggettività filologica, sia le reciproche relazioni interne tra le opere e le personalità, sia gli eventuali apporti esterni. Si comprendono meglio, perciò, le affermazioni ponderate e i distinguo che lo studioso adottò fin dal debutto all'interno dei suoi primi contributi di ampio respiro, come i noti saggi dedicati agli affreschi della cripta di Anagni (fig. III.38) e a quelli di S. Vincenzo al Volturno.⁴²⁸ Nel magistrale lavoro di scomposizione analitica compiuto sulle pitture di Anagni, per esempio, la diffidenza di Toesca verso giudizi troppo semplicistici emergeva con molta chiarezza nel momento in cui, individuate le personalità dei tre maestri attivi nella decorazione degli ambienti, lo studioso si trovava a interrogarsi su quale fosse la loro provenienza e la loro formazione. Tutto il problema si concentrava, a conti fatti, in una questione di 'dialetti' artistici, da riconoscere sulla base del ventaglio di possibilità che il contesto della Terra di Lavoro poteva offrire a committenti dotati di buoni mezzi economici, com'erano i vescovi anagnini. Depositaria naturale delle forme classiche che *'variamente modificate, perdurarono sì che ne possiamo seguire le tracce attraverso i secoli'*⁴²⁹, Bisanzio non poteva che essere il riferimento principale nell'educazione di quei pittori, che dimostravano di possedere un'ottima dimestichezza con le formule compositive e stilistiche dell'antichità: nella pittura della *'seconda età d'oro'* dell'arte bizantina andava dunque ricercata la radice delle soluzioni impiegate all'interno della cripta. Ma quale arte bizantina? A questo punto, entrava in gioco il contributo più originale di Toesca, scettico nei confronti delle immobili categorizzazioni di tanta critica contemporanea, abituata a guardare all'Oriente come a un blocco compatto privo di distinzioni interne. Lo aiutava in questo la buona conoscenza degli studi di Krumbacher, che aveva per primo dimostrato l'estrema complessità della produzione letteraria bizantina, caratterizzata dalla coesistenza di registri linguistici e stilistici

Internazionale (Roma, 30 novembre, 1°-2 dicembre 2005), (Atti dei convegni Lincei, 236), Roma 2008, pp. 219-237, in part. pp. 227-228. Sul tema specifico di Toesca e gli studi bizantini, cfr. soprattutto BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, ad indicem e in part. pp. 117-130.

⁴²⁸ Cfr. P. TOESCA, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in «Le Gallerie Nazionali Italiane» V (1897-1902), pp. 116-187, rist. Anagni 1994; ID., *Reliquie d'arte della Badia di San Vincenzo al Volturno*, in «Buletto dell'Istituto Storico Italiano» XXV (1904), pp. 1-84.

⁴²⁹ Cfr. TOESCA, *Gli affreschi...*, p. 149.

contrastanti all'interno di un medesimo contesto.⁴³⁰ La deduzione di Toesca in proposito merita una citazione estesa: *'Accadde anche nelle arti figurative qualche cosa di analogo, ed accanto ad opere più vicine al popolo ve ne furono allora altre a rispecchiare quel movimento verso l'antichità che la letteratura ci mostra nelle classi più alte? Mi pare che nello stato presente degli studi una risposta determinata, benché facile ad intuirsi, ancora non possa aversi. Troppo fin qui si è voluto adunare in poche linee di storia dell'arte di tutto un impero che dall'Asia Minore giungeva sino all'Italia, che vide insieme lo splendore delle Corti e le mortificazioni dei monaci; si vollero giudicare in un'opere create a dilettae gli ozi dei porfirogeniti e iconi riprodotte a soddisfare la folla dei credenti. Soltanto quando i monumenti pittorici, e le miniature in particolare, saranno stati studiati a norma dei loro caratteri artistici, e non classificati solamente secondo il loro contenuto iconografico, potranno vedersi le diverse tendenze che coesisteranno nell'arte bizantina, la quale fu essa pure varia e mutevole come in ogni tempo l'arte è stata'*.⁴³¹ Sulla base di un'ampia mole di materiali di confronto, Toesca tentava infine di ricostruire nel dettaglio gli intimi processi di formazione dei maestri operanti ad Anagni, ciascuno dei quali dimostrava di aver esperito un particolare 'dialetto' dell'universo pittorico bizantino, e di aver allacciato con esso un rapporto di intensità e durata variabile. Le osservazioni conclusive fornivano così l'immagine viva e concreta dello scenario storico, culturale e letterario dell'Italia centrale duecentesca⁴³², entro il quale la confluenza di particolari circostanze aveva dato vita a un irripetibile equilibrio di tendenze: *'Frate Romanus ci ha mostrato quelle elette tradizioni dell'Arte bizantina le quali ispirarono tutta una serie di manoscritti aulici [...] Il pittore delle Traslazioni apparve a noi come uscito da quella scuola pittorica Campana che dovette sorgere per l'immigrazione di artisti bizantini richiamati da Desiderio [...] Il maestro ornatista seguita e peggiora i caratteri dell'Arte popolare bizantina, come allo stesso tempo, entro*

⁴³⁰ Il riferimento specifico di Toesca è KRUMBACHER, *Geschichte...*, seconda edizione München 1897. Quanto alla storia dell'arte bizantina, i testi citati sono soprattutto l'*Histoire* di Kondakov (del quale però si critica il giudizio eccessivamente severo espresso dallo studioso russo contro la produzione duecentesca), l'introduzione allo stesso volume redatta da Anton Springer, e infine il saggio di STRZYGOWSKI, *Die byzantinische Kunst...*

⁴³¹ Cfr. TOESCA, *Gli affreschi...*, p. 151.

⁴³² L'attenzione con cui Toesca aveva tracciato il contesto di formazione dei pittori di Anagni tralasciò i circoli archeologici e storico-artistici, attirando l'interesse anche degli storici della cultura e della letteratura; cfr. per esempio s.a., recensione a TOESCA, *Gli affreschi...*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 40 (1902), pp. 456-457.

Roma, faceva il pittore dei Santi Quattro Coronati [...] Infine, i pittori dell'oratorio di San Tommaso ci dicono la povera e talvolta fantasiosa Arte del popolo'.⁴³³

La questione dei 'registri' dell'arte bizantina, e dei suoi diversi gradi di influenza nella pittura italiana fu un tema ricorrente nelle prime prove romane di Toesca. Sia che tale influenza venisse senz'altro ammessa (come nel caso delle pitture murali dell'abbazia di Grottaferrata)⁴³⁴, sia che venisse invece negata (come nel caso delle immagini della cripta di S. Vincenzo al Volturno)⁴³⁵, le argomentazioni non cadevano mai nella trappola del convenzionalismo, dell'affermazione stilistica generica. I riferimenti erano sempre condotti verso opere d'arte reali, cronologicamente coerenti con le pitture in esame, e possibilmente vedute in prima persona. Convinto dell'inconsistenza storica del concetto moderno di 'gerarchia delle arti', del tutto inapplicabile alla dimensione medievale e bizantina, Toesca si rivolgeva con la medesima attenzione ai valori specifici dell'arte ornamentale⁴³⁶, o alla produzione sontuaria. Resta esemplare in questo senso lo studio del 1906 dedicato al calamaio argenteo del calligrafo Leone, conservato presso il Museo del Duomo di Padova e mai fino ad allora oggetto di

⁴³³ Cfr. TOESCA, *Gli affreschi...*, p. 186. Strzygowski commentò favorevolmente le attribuzioni e le considerazioni di Toesca: 'So legt sich T[oësca] die Dinge zurecht. Wir freuen uns der Anerkennung, die er den Byzantinern schenkt, und hoffen, dass erneute Studien seine Rekonstruktion des Entwicklungsganges zum Teil wenigstens bestätigen werden', cfr. J. STRZYGOWSKI, recensione a TOESCA, *Gli affreschi...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XII (1903), pp. 434-435. Analogamente dimostrò, in ambito tutto romano, P. EGIDI, recensione a TOESCA, *Gli affreschi...*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria» 25 (1902), pp. 246-250. Qualche osservazione d'ordine metodologico su questo fondamentale saggio di Toesca è stata recentemente fornita da ROMANO, *Storie dell'arte...*, pp. 7-11, che non entra però nel merito degli argomenti a favore dell'arte bizantina. Cfr. anche BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 121-124, anche per il successivo saggio *Cimeli bizantini*.

⁴³⁴ Cfr. P. TOESCA, *Notizie della Badia di Grottaferrata*, in «L'Arte» VII (1904), pp. 317-323. Anche questa breve nota si apriva con una serie di considerazioni di ordine metodologico: 'L'influenza dell'arte bizantina sulla pittura medioevale in Italia è lungi dall'essere concordemente ammessa e valutata da tutti gli studiosi. Anche quando si volle determinarla alla stregua di fatti materiali indicando i documenti della presenza di artisti bizantini fra noi, vennero formulate conclusioni quasi del tutto opposte [...] Che dir dei giudizi fondati su puri criteri stilistici, interamente subordinati all'individuale grado di preparazione ed alla varia nozione dei termini di confronto?'. Su base tecnico-stilistica, Toesca assegnava a un 'vero artista bizantino' alcune specifiche sezioni delle pitture, come la scena della Trasformazione della verga in serpente.

⁴³⁵ Cfr. ID., *Reliquie d'arte...*, in part. pp. 35-54

⁴³⁶ L'idea di una rivalutazione dei problemi specifici dell'arte 'ornamentale' si manifesta in vari scritti di Toesca, oltre che in tutto *Il Medioevo*, opera che dedica largo spazio a tali questioni. Vale la pena di citare almeno P. TOESCA, *Il sentimento decorativo della pittura veneziana* (recensione a L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana...*), in «Arte italiana decorativa e industriale» XVI (1907), pp. 49-52, in part. p. 50: 'I più antichi mosaici di Venezia e dell'estuario [...] sono di certo fra le più belle creazioni ornamentali del medioevo, derivando dalla mirabile arte bizantina la loro virtù di vestire sapientemente le forme architettoniche: dinanzi ad essi si può facilmente prescindere dal significato delle figurazioni per non apprezzarvi che il valore dei colori distesi sulle cupole e sulle volte'.

un'indagine sistematica (fig. III.39).⁴³⁷ L'osservazione minuziosa dei rilievi a soggetto mitologico consentiva a Toesca di tracciare analogie con altre opere di toreutica (come il cofanetto a coperchio tronco-piramidale di Anagni), e con le note cassette eburnee cosiddette italo-bizantine. Attraverso una sequenza serrata di confronti, che coinvolgevano in egual misura le scene figurate come i partiti decorativi, il calamaio veniva assegnato con sicurezza al mondo orientale, e correttamente datato all'epoca della rinascenza macedone. Quanto alle cassette eburnee, lo studioso finiva indirettamente per confutare la cronologia molto alta proposta dal suo stesso maestro Venturi, assegnando piuttosto la loro produzione alla *'seconda età bizantina'*. Pur cogliendo in questo gruppo di opere una comune ripresa delle formule antiche, Toesca non rinunciava al tentativo di far luce sulle evidenti differenze qualitative tra i singoli pezzi: *'I cofanetti eburnei, che dovettero essere di uso assai comune per riporre gioielli ed oggetti cari, vanno considerati in buona parte come prodotti industriali abbastanza ordinari, nei quali quelle tendenze di arte e di coltura erano grossamente adombrate (il colosso di Eracles nell'Ippodromo in essi riprodotto significa tuttavia che le loro immagini non erano cifre senza senso); il calamaio di Padova mostra invece sotto una luce migliore gli artefici che attendevano ad imitare l'antico, e coloro che ne ricercavano le opere [...] Coscientemente, e non per vano gioco di decoratore, l'artefice ritrasse immagini classiche intorno al calamaio di uno di quei calligrafi bizantini ormai oscuri, ma per sempre benemeriti, trasmettitori a noi del pensiero e della bellezza antica'*.⁴³⁸

La partenza da Roma nel 1905, e lo spostamento graduale del suo interesse verso la produzione artistica italo-settentrionale, allontanarono per qualche anno Toesca dall'occuparsi direttamente di Bisanzio. Lo studioso sarebbe tornato in parte su questi temi solo qualche tempo dopo, durante la lunga fase di gestazione e pubblicazione della sua opera maggiore, *Il Medioevo* (1913-1927).⁴³⁹ All'interno di questa mastodontica *summa* dell'arte italiana dell'Età di mezzo, la componente bizantina era introdotta in

⁴³⁷ Cfr. P. TOESCA, *Cimeli bizantini. Il calamaio di un calligrafo. Il cofanetto della cattedrale di Anagni*, in «L'Arte» IX (1906), pp. 35-44. Sulla stessa scia si colloca anche la breve nota ID., *Un frammento dell'antica porta di San Paolo fuori le mura ed un cimelio farfense ora smarrito*, in «L'Arte» VII (1904), pp. 509-510.

⁴³⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 42, 44. Strzygowski dissente dall'assegnazione a Bisanzio del cofanetto anagnino (*'Mit Byzanz haben diese Dinge nichts zu tun'*), ma apprezza l'attenzione rivolta da Toesca ai motivi decorativi dei pezzi esaminati. Cfr. J. STRZYGOWSKI, recensione a TOESCA, *Cimeli bizantini...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XV (1906), p. 701.

⁴³⁹ Cfr. P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana, III, Il Medioevo: 1, Dalle origini cristiane alla fine del secolo VIII; 2, Dal principio del secolo XI alla fine del XIII*, Torino 1913-1927.

qualità di ingrediente fondamentale nella definizione delle linee di sviluppo dell'arte europea. La ricetta di base era, ancora una volta, complessa e articolata, e rifuggiva scientemente da ogni tentazione di semplificare il dettato in favore di comode schematizzazioni: il 'primato' dell'Oriente sull'arte Occidentale non si era espresso – come volevano certi assunti strzygowskiani – in modo totalizzante e indistinto, ma aveva di volta in volta differenziato la propria portata a seconda dei luoghi, dei tempi e delle circostanze. La missione dello storico moderno, pertanto, era meno semplice del previsto: il suo dovere diventava quello di *'valutare esattamente in relazione con l'arte degli altri paesi i monumenti sorti in Italia [...], il discernere le influenze svariate che s'intrecciano nel loro stile, il cercare se tra quelle sia traccia di un formarsi e svolgersi di caratteri particolari [...] Il determinare le difficoltà e i problemi, anche se non si possono risolvere, è avviamento a superarli; e perciò non è cosa vana'*.⁴⁴⁰

*

Seguendo la tradizione inaugurata dall'*Archivio*, anche *L'Arte* continuava a diffondere con una certa regolarità i risultati delle principali ricerche nazionali e internazionali. Le tre aree di maggior 'presenza' bizantina sul suolo italiano erano sempre attentamente vagliate, anche se con esiti discontinui. Da Venezia giungeva la notizia del rinvenimento fortuito degli affreschi *'bisantini'* nella chiesa dei SS. Apostoli⁴⁴¹, mentre Laudedeo Testi (1857-1924) commentava la seconda edizione della curiosa *Storia di Venezia nella vita privata* di Pompeo Molmenti (1852-1928), correggendo alcune affermazioni sull'architettura dell'originaria basilica di S. Marco, considerate troppo *'orientaliste'*.⁴⁴² Intanto, appena due anni prima della magistrale opera di

⁴⁴⁰ Cfr. TOESCA, *Il Medioevo...*, I, p. 16. Sull'importanza di Bisanzio ne *Il Medioevo*, cfr. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 124-130.

⁴⁴¹ Cfr. A. MOSCHETTI, *Gli affreschi della cappella del Crocifisso nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia*, in «L'Arte» VII (1904), pp. 397-399. A discapito dell'attribuzione 'giottesca' dell'opinione pubblica locale, Moschetti aveva riconosciuto chiaramente l'origine *'bisantina'* delle composizioni iconografiche e di certe cifre stilistiche presenti negli affreschi. Su Andrea Moschetti (1865-1943), direttore del Museo civico di Padova, poi incaricato di Storia dell'arte all'università locale, cfr. G. TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Padova: da Andrea Moschetti a Giuseppe Fiocco*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova» 35 (2002), pp. 69-96.

⁴⁴² Cfr. L. TESTI, recensione a P. MOLMENTI, *La Storia di Venezia nella vita privata, Parte Prima*, seconda edizione, Bergamo 1905, in «L'Arte» VIII (1905), pp. 228-231. Su Laudedeo Testi rimando a D. TOMMASELLI, s.v. *Laudedeo Testi*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti...*, pp. 604-608. Su Pompeo Molmenti, animatore dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, cfr. i contributi del recente *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, Atti del Convegno (Venezia, 17-18 ottobre 2002), a

Bertaux, i monumenti medievali del Mezzogiorno erano stati interessati da un'estesa ricognizione condotta da Adolfo Avena (1860–1937), direttore dell'Ufficio Regionale per le Province Meridionali⁴⁴³: il resoconto che ne derivò (fig. III.40) presentava un testo molto asciutto e sintetico, ma che risultò apprezzato anche tra i bizantinisti stranieri, per l'attenzione rivolta agli influssi orientali manifesti in edifici soprattutto di area pugliese.⁴⁴⁴

Nel frattempo, dagli 'osservatori' regionali, giungevano notizie di vario genere. Il binario doppio con Ravenna fu garantito per un certo periodo grazie ai rapporti con Corrado Ricci, ancora impegnato con gli interventi di restauro avviati in qualità di soprintendente ai monumenti. Per almeno due anni (1898-1900) *L'Arte* ospitò in anteprima le cronache 'dalla città bizantina' redatte dallo stesso Ricci, che raccontavano dettagliatamente dei lavori compiuti nel mausoleo di Galla Placidia e nella chiesa di S. Vitale (fig. III.41).⁴⁴⁵ Questa sorta di bollettino informativo – la cui organizzazione trova parziale riscontro anche nelle epistole inviate a Venturi⁴⁴⁶ – si interrompe bruscamente dopo l'ultimo fascicolo del 1900, al quale seguì una sorta di 'epurazione' di Ricci dalle pagine della rivista romana. I resoconti cercarono spazio su altri periodici, soprattutto in quella *Rassegna d'Arte* co-diretta a Milano dallo stesso Ricci a partire dal 1901. Le ragioni di questa improvvisa sospensione, coincidente con una prolungata frattura nel rapporto tra i due studiosi, possono essere variamente

cura di G. Pavanello, Venezia 2006; G. SARTI, s.v. *Molmenti, Pompeo Gherardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Roma 2011.

⁴⁴³ Cfr. A. AVENA, *Monumenti dell'Italia meridionale*, Roma 1902. Sull'architetto Adolfo Avena, impiegato dal 1886 per conto del Ministero della Pubblica Istruzione cfr. A. GAMBARELLA, C. DE FALCO, *Avena architetto*, Napoli 1991.

⁴⁴⁴ Cfr. per esempio J. STRZYGOWSKI, recensione a AVENA, *Monumenti...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XII (1903), p. 695. Cfr. anche A. VENTURI, recensione a AVENA, *Monumenti...*, in «L'Arte» V (1903), pp. 185-186.

⁴⁴⁵ Cfr. C. RICCI, *Corriere di Romagna. Dalla città bizantina*, in «L'Arte» I (1898), pp. 186-188; ID., *Le pitture della cupola di San Vitale in Ravenna*, in «L'Arte» III (1900), pp. 403-411.

⁴⁴⁶ Per esempio la cartolina inviata da Ricci a Venturi nel novembre del 1899. Ricci avvisava il collega di aver già inviato a Roma fotografie e altri materiali relativi ai restauri in corso al sacello di Galla Placidia, e di aver intenzione di proseguire la sua raccolta di immagini: 'Ho cominciato alcune fotografie di particolari in Sant'Apollinare Nuovo, ma in minima parte e nemmeno ho sviluppate tutte le negative. Quando andrò a Ravenna, per la prima cosa finirò i quadretti con gli episodi di Gesù, perché amo pubblicarli subito' (cfr. Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, Archivio Venturi, Carteggio: cartolina di C. Ricci, 13 novembre 1899, VT R1 b57 12). Il riferimento ai 'quadretti' fa certamente da sfondo agli studi che Ricci pubblicò subito dopo (1901-1902) su *Rassegna d'Arte ed Emporium* (cfr. RICCI, *Le nozze di Cana...*; ID., *Arte retrospettiva...*), dedicati appunto al ciclo cristologico di S. Apollinare Nuovo. È possibile immaginare che i materiali predisposti da Ricci fossero inizialmente stati pensati per una pubblicazione su *L'Arte*?

interpretate.⁴⁴⁷ Di certo non dovettero giocare a vantaggio della riappacificazione le dispute scatenatesi in seguito alle critiche che la *Rassegna* riservò ai primi due volumi della *Storia dell'Arte* di Venturi (1901-1902, § III.3). Ad aggravare maggiormente la tensione intervenne lo scatenarsi della nota *querelle* ingegnosamente battezzata da Ricci con il nome di '*Ridda dei campanili*'.⁴⁴⁸ L'espressione si riferiva a una controversia scoppiata tra Laudedeo Testi e Odoardo Gardella, i quali, tra 1902 e 1903, si sfidarono letteralmente a colpi di penna dalle pagine de *L'Arte* e della *Rassegna*, per tentare di dimostrare, rispettivamente, l'ipotesi di una datazione dei campanili di Ravenna al V-VI secolo, o piuttosto al IX-X.⁴⁴⁹ In uno scenario che solo da poco aveva cominciato ad assorbire il 'fulmine' Rivoira, tale questione doveva apparire tutt'altro che oziosa: propendere per una cronologia piuttosto che l'altra significava infatti aggiungere o sottrarre un elemento sostanziale al repertorio dell'architettura cristiana ravennate dei primi secoli, ammettendo poi indirettamente tutte le conseguenze del caso di fronte ai tempestosi sviluppi della *byzantinische Frage*. Il dibattito degenerò ben presto in un contraddittorio infuocato, che finì per coinvolgere anche le stesse redazioni: a tanto si giunse, che la *Rassegna* fu indotta a pubblicare nel dicembre del 1903 un editoriale di chiarimento, comparso in forma anonima ma quasi certamente di mano di Ricci.⁴⁵⁰ Nel dichiarare definitivamente il proprio ritiro da una competizione '*passata nel campo dei cavilli e delle impertinenze*', la direzione del periodico finiva comunque per supportare le ragioni del proprio 'campione' Gardella. E nel far questo, si opponeva contemporaneamente anche a Venturi, già direttore della rivista da cui Testi aveva

⁴⁴⁷ In merito a questa frattura, una ricostruzione generale è offerta da G. BOSI MARAMOTTI, *I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci*, in *Incontri venturiani...*, pp. 9-38. Il successivo intervento di Ricci su *L'Arte* risale infatti a ben dieci anni dopo, quando si registra anche una ripresa regolare della corrispondenza tra i due. Il nuovo intervento, non di argomento ravennate, è C. RICCI, *Per la storia della pittura forlivese*, in «*L'Arte*» XIV (1911), pp. 81-92.

⁴⁴⁸ L'espressione fu coniata per intitolare la nota di C. RICCI, *La ridda dei campanili*, in «*L'Illustrazione Italiana*» XXX.4 (1903), p. 63.

⁴⁴⁹ Il pretesto per la discussione era stato in realtà messo in campo dalla salace recensione scritta da Testi al secondo volume della *Storia dell'Arte* venturiana: L. TESTI, *Osservazioni critiche sulla storia dell'arte. A proposito di un'opera recente*, in «*Archivio Storico Italiano*» ser. V.29 (1902), pp. 12-44, in part. pp. 16-17, n. 1 (ove si cita espressamente anche Rivoira). Di seguito, cfr. O. GARDELLA, *I campanili di Ravenna*, in «*Rassegna d'Arte*» II (1902), pp. 161-168; L. TESTI, *Intorno ai campanili di Ravenna*, in «*L'Arte*» VI (1903), pp. 16-179; O. GARDELLA, *Ancora i campanili di Ravenna*, in «*Rassegna d'Arte*» III (1903), pp. 152-153; L. TESTI, *Sempre i campanili di Ravenna*, in «*L'Arte*» VI (1903), pp. 271-276. O. GARDELLA, *Cose lunghe come campanili*, in «*Rassegna d'Arte*» III (1903), pp. 190-191. La *quaestio* dei campanili ravennati è stata ricostruita da R. ROMANELLI, "*Cose lunghe come campanili*". *Fortuna e carattere delle torri medievali di Ravenna*, in «*Arte Medievale*» ser. II.12/13 [1998/1999 (ma 2000)], pp. 49-64, contributo nel quale si delinea con maggiore chiarezza anche il coinvolgimento personale di Ricci. Cfr. inoltre G. BATTISTINI, L. BISSI, L. ROCCHI, *I campanili di Ravenna: storia e restauri*, Ravenna 2008, pp. 98-100.

⁴⁵⁰ Cfr. s.a., in «*Rassegna d'Arte*» III (1903), p. 191.

scagliato le sue invettive, e sostenitore dell'ipotesi di una datazione paleobizantina dei campanili.⁴⁵¹

Dopo la frattura con Ricci e con il suo *entourage*, il ritorno delle tematiche 'altoadriatiche' sui fascicoli de *L'Arte* si verificò compiutamente solo in seguito alla discesa in campo di una nuova ondata di studiosi, per gran parte provenienti dalle fila di *Felix Ravenna*. Nel 1910 Santi Muratori dava notizia dei restauri avviati nel mausoleo di Teodorico, in S. Apollinare in Classe e in S. Vitale, difendendo l'operato della Soprintendenza dalle critiche della pubblicistica contemporanea, nella fase delicata del passaggio dalla gestione di Ricci a quella di Giuseppe Gerola.⁴⁵² E Gerola stesso, qualche anno dopo, pubblicava nella rivista romana una descrizione assai accurata dei restauri in corso presso l'Ospedale dei Cavalieri a Rodi, condotti su incarico del Ministero per l'Istruzione.⁴⁵³

In coincidenza con il generale rallentamento attraversato dalla stampa specialistica nel periodo immediatamente pre-bellico e poi durante il conflitto⁴⁵⁴, la presenza di Bisanzio sulle riviste romane divenne a poco a poco più sporadica, nonostante la segnalazione delle pubblicazioni dall'estero rimanesse più o meno costante fino a oltre gli anni '20. Diversi fattori, concentrati in un giro ristretto di anni, dovettero concorrere a questa situazione: l'allontanamento precoce di Pietro Toesca da Roma già nel 1905; l'ingresso di Antonio Muñoz nei ranghi dell'amministrazione pubblica (dal 1914 è soprintendente ai monumenti del Lazio), e il suo graduale distacco dai temi bizantini in favore degli studi in campo rinascimentale e barocco; non ultimo, il

⁴⁵¹ Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...*, II, pp. 160-162. Venturi proponeva l'idea che i campanili fossero stati costruiti contestualmente alle rispettive chiese, ma avessero assolto la funzione di torri di guardia, e solo in seguito fossero stati riadattati. L'idea era stata già confutata da GARDELLA, *I campanili...*, p. 162: '[...] non sarebbero state le chiese costrutte vicino ai fari, ma i fari vicino alle chiese!!!'.

⁴⁵² '[...] da quando la costituzione della Sovrintendenza sottraeva al tecnicume e alla burocrazia degl'ingegneri del Genio civile i monumenti di Ravenna, non una pietra antica, non una dico, è stata spostata, non una tessera è stata smossa; e la devozione nel conservare ha raggiunto, forse varcato i limiti del bigottismo'. Cfr. S. MURATORI, *Notizie da Ravenna*, in «L'Arte» XIII (1910), pp. 58-63, in part. p. 62. Su questa specifica fase dei restauri a Ravenna, cfr. A.M. IANNUCCI, *Milleottocentonovantasette...*, pp. 33-34; M. DAVID, *I monumenti ravennati*, in *L'avventura archeologica di Giuseppe Gerola...*, pp. 65-71; S. PASI, *I restauri ai mosaici di Ravenna*, *ibidem*, pp. 73-77; C. MUSCOLINO, *I mosaici ravennati: un progetto attuale*, *ibidem*, pp. 79-82.

⁴⁵³ Cfr. G. GEROLA, *Il restauro dello Spedale dei Cavalieri di Rodi*, in «L'Arte» XVII (1914), pp. 333-360.

⁴⁵⁴ La fase di 'contrazione' si estese naturalmente a livello internazionale: la *Byzantinische Zeitschrift* fu interrotta tra 1914 e 1919, la *Vizantijskij Vremennik* subì un arresto nel 1916, così come l'attività l'Istituto Archeologico Russo di Costantinopoli. Cfr. M. NYSTAZOPOULOU-PELEKIDOU, *L'Histoire des Congrès Internationaux des Études Byzantines. Première Partie*, in «Βυζαντινα Συμμεικτα» 18 (2008), pp. 11-34, in part. p. 19.

sempre maggiore consolidamento delle sedi editoriali alternative, in grado di ospitare anche studi di argomento bizantinistico. Proprio in questa fase di transizione si collocava del resto la prima attività di *Felix Ravenna*, divenuta in breve tempo capace di catalizzare i maggiori specialisti dell'arte locale, e di assicurarsi la collaborazione di personalità internazionali come Roger Fry.⁴⁵⁵ Ma pure il *Bollettino d'Arte*, strumento ufficiale del Ministero, contemplava interventi a tema 'italo-bizantino': a partire dagli anni '10, vi pubblicarono Corrado Ricci, Santi Muratori e Antonio Messeri sull'arte di Ravenna e dell'Esarcato; Enrico Mauceri sulle testimonianze paleocristiane e bizantine in Sicilia; Paolo Orsi sui monumenti calabresi in età bizantina e normanna.⁴⁵⁶ I circoli archeologici vaticani, nel frattempo, finirono per radicarsi ancor più nel tessuto culturale della città: a distanza di pochi anni l'uno dall'altro, vennero fondati il Pontificio Istituto Orientale (1917) e il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana (1925), che divennero ben presto due fondamentali organi di riferimento per la ricerca di parte cattolica.⁴⁵⁷

Tra i ranghi de *L'Arte*, comunque, non era mancato l'ingresso di qualche promettente voce nuova. Gli anni '10 videro il debutto di giovani storici dell'arte giunti a Roma per addestrarsi al Perfezionamento venturiano, e destinati a un futuro di successi: Roberto Longhi (1890-1970)⁴⁵⁸, per esempio, particolarmente attivo come recensore nel bollettino bibliografico; e Mario Salmi (1889-1980), che tra 1918 e 1919 offrì alla rivista romana alcuni interessanti ricerche sull'arte pugliese.⁴⁵⁹ Era della partita anche Eva Tea (1886-1971), solerte collaboratrice di Giacomo Boni, impegnata nella recensione di opere di ambito bizantinistico quali *Altchristliche und byzantinische Kunst* di Oskar

⁴⁵⁵ Cfr. R. FRY, *The Growth of the Dramatic Idea in Medieval Art*, in «Felix Ravenna» II (1911), pp. 72-75.

⁴⁵⁶ Cfr. rispettivamente A. MESSERI, *Di un'antica e poco nota Basilica dei primi secoli (La Pieve di S. Pietro in Sylvis presso Bagnacavallo)*, in «Buletino d'Arte» IV (1910), pp. 325-351; C. RICCI, *Il sepolcro di Galla Placidia in Ravenna (I-II)-(III-IV)* (VII, 1913, pp. 389-417, 429-443; VIII, 1914, pp. 1-21, 141-173); ID., *Appunti per la storia del musaico*, *ibidem*, pp. 273-275; E. MAUCERI, *Intorno ad un prezioso trittichetto e ad alcuni dipinti di scuola bizantina* (VII, 1913, pp. 215-224); P. ORSI, *Siberene - S. Severina (I-III)* (VI, 1912, pp. 181-193, 217-229, 263-283); ID., *S. Maria de Tridetti in Calabria* (VIII, 1914, pp. 41-57); ID., *S. Giovanni vecchio di Stilo*, *ibidem*, pp. 337-353.

⁴⁵⁷ Cfr. rispettivamente *infra*, nn. 955-956.

⁴⁵⁸ Su Roberto Longhi, la cui carriera resta al di fuori degli interessi del presente studio mi limito a rimandare al recente L. LORIZZO, *Roberto Longhi "romano" (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, in «Storia dell'Arte» n.s. 25/26 [=125/126 (2010)], pp. 183-208.

⁴⁵⁹ Cfr. per esempio M. SALMI, *Un rilievo frammentario del sec. IV nel museo di Barletta*, in «L'Arte» XXI (1918), pp. 241-246; ID., *Appunti sulla storia della pittura in Puglia*, in «L'Arte» XXII (1919), pp. 149-159. Su Mario Salmi, rimando brevemente ai contributi in *Mario Salmi: storico dell'arte e umanista*, Atti della Giornata di Studio (Roma, 30 novembre 1990), Spoleto 1991; cfr. anche la recente voce di E. RUSSO, s.v. *Mario Salmi*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1104-1105.

Wulff – che non la lasciò troppo soddisfatta: *‘Un po’ di filosofia, un grammo d’estetica, un pizzico di storia delle religioni, qualche nuovo mito verbale, il tutto compartito secondo criteri esteriori alla qualità intima dell’arte, che v’incontra l’incomprensione più dolorosa’*.⁴⁶⁰

Dalla fucina di *Felix Ravenna* giunse in prestito a *L’Arte* il giovane Giuseppe Galassi, nome successivamente divenuto piuttosto celebre sia per il citato volume sull’architettura ‘protoromanica’ esarcale (1928), sia per *Roma o Bisanzio?* del 1929-30, considerato oggi come il più noto esempio di studio anti-strzygowskiano elaborato in favore delle teorie ‘romaniste’ gradite al regime fascista.⁴⁶¹ Ma nel 1915, anno d’esordio sulle pagine de *L’Arte*, il venticinquenne Galassi aveva alle spalle appena qualche esperienza in campo rinascimentale. Il lungo articolo pubblicato sulla rivista di Venturi, corredato da un cospicuo repertorio di fotografie, era intitolato *Scultura romana e bizantina a Ravenna* (fig. III.42)⁴⁶²: in prospettiva, esso potrebbe definirsi come un tentativo di ‘teoria dell’arte applicata’, frutto di una ricerca personale avviata qualche anno prima⁴⁶³, che aveva già trovato un’applicazione pratica all’interno di uno studio sulla decorazione musiva di S. Apollinare in Classe, apparso su *Felix Ravenna* nel

⁴⁶⁰ Cfr. E. TEA, recensione a O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, I-II, Berlin 1914, in «L’Arte» XXV (1918), pp. 122-123. Eva Tea fu autrice per *L’Arte* di alcuni brevi studi di iconografia sacra ed estetica. Cfr. EAD, *Mani Giunte*, in «L’Arte» XVIII (1915), pp. 305-315; EAD., *De dignitate artis morientis*, in «L’Arte» XXI (1918), pp. 127-136, 220-226. Su Eva Tea, cfr. S. HEID, s.v. *Evangelina Tea*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1224-1225. Su Oskar Wulff (1864-1946), figura di riferimento per gli studi bizantinistici tedeschi nella prima metà del Novecento, cfr. B. SCHELLEWALD, *Der Blick auf den Osten - eine Kunstgeschichte à part: Oskar Wulff und Adolph Goldschmidt an der Friedrich-Wilhelms-Universität und die Folgen nach 1945*, in *In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Atti del Convegno (Berlino, 27-29 novembre 2008), a cura di H. Bredekamp, A.S. Labuda, Berlin 2010, pp. 207-228; M. DENNERT, s.v. *Oskar Constantin Wulff*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1332-1333.

⁴⁶¹ G. GALASSI, *Roma o Bisanzio? I mosaici di Ravenna e le origini dell’arte italiana*, Roma anno VIII (1929/1930); una seconda edizione, rivista e corredata di un aggiornamento (*Il congedo classico e l’arte nell’alto medio evo*), venne pubblicata nel 1953. Sul ‘caso’ Galassi, il riferimento più recente è ancora BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, soprattutto alle pp. 104, 244-245.

⁴⁶² Cfr. G. GALASSI, *Scultura romana e bizantina a Ravenna*, in «L’Arte» XVIII (1915), pp. 29-57. Stranamente, i pochi studi moderni che si sono occupati di Galassi hanno spesso trascurato questo saggio giovanile, che è invece di notevole importanza nel processo di trasmissione di un certo pensiero ‘romanista’, da Rivoira fino agli sviluppi filo-fascisti. Tra le principali eccezioni, RAGGHIANI, *Profilo della critica d’arte...*, pp. 166-167; GHILARDI, ZEVI, *Echi di Riegl...*, p. 229. Solo un cenno in BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, p. 82.

⁴⁶³ Galassi aveva già espresso parzialmente la sua teoria in occasione del X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte del 1912: cfr. G. GALASSI, *Sulla prima apparizione dello stile bizantino nei mosaici ravennati*, in *L’Italia e l’Arte Straniera*, Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte (Roma, 16 ottobre 1912), a cura di R. Papini, Roma 1922, pp. 74-49. Cfr. in proposito *infra*, IV.1.

1914 (fig. III.43).⁴⁶⁴ Fin dalle prime battute l'autore mostrava di volersi collocare direttamente all'interno della *byzantinische Frage*, per dissipare una volta per tutte la questione - 'gravida di minacce per la romanità' - dell'*Orient oder Rom*. L'attacco non poteva essere più frontale, e si scagliava senza troppe remore contro tutte le opinioni che avevano supportato incondizionatamente la causa orientalista nel corso del quindicennio precedente. La domanda fatale posta da Strzygowski nella sua opera maggiore si fondava, secondo Galassi, su un gravissimo equivoco: l'aver supposto aprioristicamente l'esistenza di 'un'arte unica, universale [...] si chiami essa arte cristiana oppure si chiami arte bizantina'. L'equivoco era tanto più grave poiché, nel linguaggio corrente della critica d'arte, gli aggettivi 'cristiano' e 'bizantino' erano ormai da tempo passati a significare delle entità 'generiche e convenzionali', che poco riscontro avrebbero trovato di fronte all'osservazione attenta dei reali valori estetici delle opere.⁴⁶⁵ Alla falsa idea della presenza, tra V e VI secolo, di una tendenza uniforme e monadica in tutto l'orbe mediterraneo, si doveva piuttosto sostituire una più concreta e storicamente comprovabile separazione tra due 'correnti dirette per opposte vie, romana l'una in suolo romano, bizantina l'altra in suolo orientale'. Si giungeva dunque al nodo argomentativo centrale del discorso, che rivela oggi quanto profondamente le teorie estetiche di provenienza viennese (Wickhoff, ma soprattutto Riegl)⁴⁶⁶ avessero inciso nell'approccio del giovane studioso alla questione bizantina; ma anche, per via indiretta, quanto le medesime teorie potessero essere facilmente rovesciate a supporto di una tesi del tutto contraria a quella dei 'maestri'. Galassi affermava infatti che le due correnti, la romana e la bizantina, si sarebbero potute riconoscere molto facilmente, laddove si fossero individuate le 'leggi essenziali della

⁴⁶⁴ Cfr. ID., *La così detta decadenza nella pittura musiva ravennate: I mosaici di Sant'Apollinare in Classe*, in «Felix Ravenna» 16 (1914), pp. 683-691.

⁴⁶⁵ Cfr. ID., *Scultura romana...*, p. 29, n. 1: 'Si è foggiate un'arte cristiana perché i soggetti a un certo momento erano divenuti cristiani, come se col mutar dei soggetti si fosse improvvisamente mutata anche l'arte [...] A uguale rischio si va incontro usando l'altra denominazione generica di arte bizantina. E l'aggettivo bizantino presenta anche un secondo rischio non meno grave, poiché oltre alla significazione convenzionale, ne racchiude in sé un'altra ben determinata etnica e topografica, la quale si può alla prima sovrapporre e fondere con un facilissimo trapasso mentale'.

⁴⁶⁶ Entrambi erano del resto citati e commentati ampiamente all'interno dell'articolo, assieme a Bréhier, Diehl, Delbrück, Muñoz, Dalton, e naturalmente Strzygowski. Si può ipotizzare - ma sarebbe da verificare - che Galassi potesse essere venuto in contatto con qualche suggestione dell'*Abstraktion und Einfühlung* di Wilhelm Worringer: 'Il rabesco marmoreo bizantino era emanazione di una speciale sensibilità; e speciale doveva essere la sua funzione spirituale, opposta a quella della scultura. Non sensazioni definite, nitide, concrete; non impressioni di resistenza, e forza. La tenuità del refe marmoreo ci richiama, invece, all'inesistente e all'infinito, alle immagini immateriali e innaturali [...]'. Cfr. GALASSI, *Scultura Romana...*, p. 35.

visione figurativa bizantina’, espressione di una *‘fantasia creatrice secondo le tendenze nazionali*’. L’arte di Bisanzio mostrava, nella totalità delle sue manifestazioni, di obbedire a due norme in particolare: *‘spazio bidimensionale’* e *‘discentramento compositivo’*. Una volta stabilite tali *‘leggi immutabili’*, la corretta comprensione della vera scultura prodotta dai Bizantini sarebbe stata molto più semplice da raggiungere: ed è interessante osservare quanto le espressioni scelte da Galassi per descrivere tali manifestazioni dello *‘spirito’* bizantino fossero consonanti con certi dibattiti sullo *‘spirito plastico’* nell’arte contemporanea italiana: *‘un’anima antiplastica si è appigliata ai marmi e li ha costretti ad una inusitata espressione artistica: ne ha vinta la compattezza, li ha sfaldati e sfrangiati: e par che dagli sfilamenti abbia creata la trama esile di tessuti e trine, di reti e di ricami’*. Si trattava - era evidente - di norme estetiche connaturate a una concezione solo ed esclusivamente pittorica della realtà: regole, cioè, alle quali si poteva obbedire con facilità se si sceglievano i colori sfavillanti e i contorni netti dei mosaici, ma che non era possibile applicare alla scultura, senza che si snaturasse la fibra stessa di quest’arte. Ne risultava, come logica conseguenza, che *‘una plastica bizantina [...] non poteva esistere’*, proprio in quanto *‘lo spirito creatore bizantino agiva in conformità di ideali antiplastici’*.

Con un ulteriore ragionamento induttivo, Galassi si spingeva ancora più avanti. Se l’arte di ogni società poteva essere associata a norme estetiche immutabili - come nel caso della bizantina - il riconoscimento di tali norme non soltanto si rivelava utilissimo per la descrizione delle opere, ma avrebbe reso molto meno difficile attribuire ad esse un giudizio di valore, e assegnarle all’una o l’altra *‘nazione’*. Galassi non poteva certamente negare che anche a Bisanzio *‘qualche statua sorgesse e qualche rilievo si scolpisse [...] come emanazione di tendenze eterogenee, come ripetizione macchinale di vecchi tipi, come forzata persistenza di antiche tradizioni’*. Tali opere *‘plastiche’*, tuttavia, contravvenivano in modo assoluto alle norme sopra delineate, e, pertanto, non avrebbero mai potuto essere definite veramente originali, cioè veri prodotti dello spirito creatore bizantino. La conseguenza finale era chiarissima: *‘[...] dove cessa la creazione, cessa l’arte. Quelle produzioni non avrebbero potuto avere alcuna importanza artistica. [...] Esse non avrebbero, infatti, diversa importanza di quella dei madonnari bizantini lavoranti a Venezia anche quando l’arte veneta era in pieno rigoglio’*.⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Le citazioni sono tutte da *ibidem*, pp. 29-33.

Rileggendo il testo, ci si rende conto come nella teoria logico-critica messa a punto da Galassi, la difesa di quella romanità ‘minacciata’ da Strzygowski non consisteva – non ancora, almeno – in una conseguente denigrazione dell’arte bizantina, che veniva invece apprezzata per la sua specifica identità e per i valori peculiari che le venivano assegnati (‘non ha certo bisogno, per il suo buon nome, di mendicare la grama eredità della scultura greco-romana’!). Erano piuttosto le stesse antitetiche ‘leggi’ che connotavano l’Occidente e l’Oriente a scavare automaticamente un solco profondo tra due dimensioni estetiche irriducibili: ignorando tale solco, gli unici risultati possibili erano ibridazioni o attardamenti privi di valore estetico. Ogni rapporto di interdipendenza feconda, ogni rischio di deriva strzygowskiana veniva estirpato alla radice. Si poteva pertanto ragionare con tranquillità dei marmi conservati a Ravenna in termini matematicamente dualistici, assegnando a Roma tutto ciò che appariva plastico e figurativo, a Bisanzio tutto ciò che sembrava bidimensionale e astratto.⁴⁶⁸

Se si confronta questa pirotecnica applicazione delle teorie riegliane con i risultati totalmente contrari presentati dal Muñoz giovane nei suoi studi monografici; o, meglio ancora, con i sottili ragionamenti che Toesca andava proponendo in quegli anni nei primi fascicoli del suo *Medioevo*, si coglie con chiarezza la grande varietà di proposte interpretative che il panorama degli studi italiani sull’arte bizantina poteva ancora offrire alla fine degli anni ’10. Come mostrato da studi recenti⁴⁶⁹, alcune di queste proposte avrebbero trovato nei decenni successivi una grande fortuna negli ambienti ufficiali del nascente regime fascista. Una volta ‘tarato’ nella maniera più opportuna, il sistema dualistico architettato da Galassi – che era, a conti fatti, un’ingegnosa rilettura post-viennese di categorie critiche ottocentesche applicate a Bisanzio – si rivelò ideale per supportare l’idea nazionalista di una romanità dominante: una cultura imperiale che non si era mai assoggettata all’Oriente, ma era stata anzi capace di resistere alla sua degenerata influenza fino alla ‘rinascita’ giottesca. Tale fu, in parole brevi, la tesi a cui Galassi stesso si piegò nel suo volume *Roma o Bisanzio?* (1929-1930), esemplare arringa in favore del romanismo di regime.

⁴⁶⁸ Un’applicazione simile di ‘leggi immutabili’ fu presentata ancora da Galassi in un suo secondo studio, sempre del 1915, ma dedicato al recupero delle norme figurative dell’antica arte egiziana nella Tarda Antichità: cfr. G. GALASSI, *Dall’antico Egitto ai Bassi Tempi (a proposito di un movimento artistico del secolo VI)*, in «L’Arte» XVIII (1915), pp. 286-295, 321-341.

⁴⁶⁹ Cfr. ancora BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 87-115; pp. 149-173.

Si trattava comunque di una sola tra le possibili alternative, certamente quella più facile da un punto di vista della convenienza ideologica: altre esperienze, più eterogenee, furono tuttavia egualmente perseguite. Se ne farà cenno più avanti.

III.3 – Una relazione complicata.

Bisanzio e la ‘Storia dell’Arte Italiana’ di Adolfo Venturi

Tra i fattori che più di tutti contribuirono a caratterizzare in Italia l’approccio degli specialisti ai problemi delle arti di Bisanzio, va senza dubbio annoverata la mancanza di una vera e propria monografia sintetica sull’argomento, concepita e redatta in lingua italiana. Seppure in grado di dialogare in modo convincente con i contesti internazionali grazie a una fiorente produzione su rivista, lo scenario editoriale della penisola non conobbe mai - almeno fino agli avanzati anni ’30⁴⁷⁰ - una pubblicazione unitaria che potesse confrontarsi ad armi pari con i capisaldi della storiografia europea del settore. Quest’assenza non va necessariamente ricondotta a logiche di politica intellettuale o di estetica campanilistica: per la intrinseca genericità, simili interpretazioni corrono sempre il rischio di non tenere in dovuta considerazione la varietà di proposte ‘in positivo’ comunque messe in campo dagli Italiani nello studio dell’arte bizantina. Accanto a un insieme di priorità scientifiche che si potrebbero definire ‘interne’ – determinate soprattutto dall’urgenza diffusa di costruire *in primis* una nuova storia dell’arte nazionale – dovrebbero essere considerate anche tutte le varie congiunture specifiche che indirizzarono di volta in volta autori, istituzioni, finanziatori ed editori in un senso piuttosto che in un altro. Tali congiunture appaiono non sempre facili da ricomporre in una visione sintetica efficace e non deformante: una panoramica circostanziata degli episodi più significativi è in questi casi una scelta preferibile, per non correre il rischio di trascendere un quadro che si dimostra invece molto ampio e diversificato.

Se le cause primarie dell’anomalia del ‘caso italiano’ risultano di difficile individuazione, le conseguenze sulla breve e sulla lunga distanza sono invece piuttosto facilmente immaginabili. La mancanza di trattazioni generali in lingua italiana sulle arti di Bisanzio comportò, nella maggioranza dei casi, un rapporto di dipendenza

⁴⁷⁰ Cfr. *ibidem*, p. 74.

diretta dagli schemi di sviluppo messi a punto dalla critica internazionale: in particolare da quella austro-tedesca, incontrastata fucina di novità metodologiche, e da quella francese, che aveva garantito la traduzione di Kondakov e proponeva una visione generalmente meno spigolosa delle scottanti implicazioni della *Frage*. Muovendosi nell'orbita di ricostruzioni storiografiche provenienti dall'estero, gli studiosi italiani si trovarono spesso a dover intervenire in un secondo tempo nel ruolo di 'correttori', emendando cioè le affermazioni considerate inesatte dei colleghi stranieri. In virtù di una conoscenza diretta mediamente più approfondita, e di un più facilitato accesso alle fonti d'archivio locali, non di rado gli specialisti in Italia si sentirono investiti del compito di salvaguardare la corretta interpretazione delle opere e dei monumenti della penisola, in una particolare convergenza tra un 'europeistico' spirito di collaborazione scientifica e un certo orgoglio di campanile. I *curricula* di personalità assai differenti tra loro, come Ricci, Venturi o Wilpert offrono numerosi esempi in questo senso – come si è potuto osservare più sopra.

Dal nostro punto di vista, l'assenza di monografie di produzione italiana comporta oggi una difficoltà piuttosto seria. Risulta infatti molto più arduo comprendere se e in quale misura gli studiosi avessero maturato un'idea personale dell'arte bizantina *nel suo autonomo sviluppo storico*, piuttosto che in relazione con l'arte occidentale. Le dichiarazioni esplicite in proposito sono tutto sommato sporadiche, e molte di esse si riducono a un'applicazione talora inerte di formule ermeneutiche estrapolate da Bayet, Kondakov, Kraus o Strzygowski ('rinascita bizantina', 'seconda età dell'oro', 'alessandrinismo' etc.). Ciò che gli Italiani pensavano realmente dello svolgimento interno dell'arte bizantina – sempre laddove tale opinione esistesse in forma compiuta – va pertanto desunto dai cenni presenti all'interno delle varie sintesi sull'arte nazionale, o entro studi su argomenti specifici. Ne risulta un quadro scomposto e disarticolato, nel quale non sono rari gli episodi di 'dissociazione' e di contraddizione anche all'interno della produzione di un unico studioso – Adolfo Venturi resta, in questo senso, il modello esemplare.

In alcuni casi, comunque, gli autori sembrano essere stati in grado di elaborare una concezione storiografica di più ampio respiro. Già il *corpus* dell'opera di Rivoira – comprensivo de *Le origini* e de *L'architettura musulmana*, ma anche dell'impresa

postuma dell'*Architettura romana*⁴⁷¹ - obbediva a una visione pressoché omogenea dell'evoluzione delle forme architettoniche mediterranee, sebbene frazionata in panoramiche territoriali che lasciavano essenzialmente insondate alcune aree cruciali - per esempio la Grecia. Né va dimenticata la pur acerba prova giovanile di Antonio Muñoz, alle prese con il catalogo dell'esposizione di Grottaferrata del 1905/1906: in quell'occasione, il tentativo di fornire una presentazione generale delle principali 'questioni bizantine' agitatesi nel panorama critico internazionale ebbe scarsa riuscita complessiva, scontrandosi inevitabilmente con i limiti imposti dai pezzi in mostra, ai quali il discorso doveva sempre fare riferimento (§ IV.3).

Nel 1912 venne pubblicata a Milano *L'Arte bizantina in Italia* di Arduino Colasanti (1877-1935), con prefazione di Corrado Ricci⁴⁷² (fig. III.44-46): a conti fatti, l'unica monografia storico-artistica italiana uscita entro gli anni '20 a contenere nel titolo un riferimento diretto a Bisanzio, per quanto nella variazione - allora già piuttosto desueta⁴⁷³ - di '*bizantina*'. Si trattava di un album sontuoso e di dimensioni atlantiche, che vedeva il netto predominio dello splendido repertorio di fotografie rispetto a un più scarso fascicoletto contenente i testi. Come da intitolazione la prospettiva generale

⁴⁷¹ Cfr. G.T. RIVOIRA, *Architettura romana: costruzioni e statica nell'età imperiale - con appendice sullo svolgimento delle cupole fino al sec. 17*, Milano 1921. L'opera fu pubblicata a distanza di due anni dalla morte dello studioso, a cura della moglie Edith; una traduzione inglese fu prodotta nel 1925, sempre per interesse di Rushforth (cfr. ID., *Roman architecture and its principles of construction under the Empire*, Oxford 1925).

⁴⁷² Cfr. A. COLASANTI, *L'Arte bizantina in Italia*, Milano 1912, rist. Milano 1923. Arduino Colasanti, romano di nascita, fu principalmente attivo nel campo dell'amministrazione dei beni culturali, dapprima come funzionario e poi, dal 1919, come Direttore generale per le Antichità e delle Belle Arti (succedendo a Ricci). In qualità di studioso ebbe esperienze piuttosto sporadiche in campo medievistico, concentrate soprattutto nei primi anni della sua carriera, con alcuni affondi su problemi di archeologia cristiana, di iconografia e di arti suntuarie: cfr. per esempio A. COLASANTI, *Le stagioni nell'antichità e nell'arte cristiana*, in «Rivista d'Italia» IV (1901), pp. 669-687; ID., *Nuovi riscontri sulla Dalmatica Vaticana*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» VIII (1902), pp. 155-182; ID., *Un sarcofago inedito con rappresentazioni cristiane*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» IX (1903), pp. 25-42; ID., *Antichi affreschi nella chiesa di S. Maria Maggiore a Roma*, in «Emporium» XXI (1905), pp. 67-72. Di particolare interesse risultano anche le osservazioni in ID., *L'esposizione di Grottaferrata*, in «Nuova Antologia» 201 (1905), pp. 147-154. Sulla scia della formula de *L'Arte bizantina*, a firma di Colasanti comparve, nei tardi anni '20, anche un fascicolo riccamente illustrato dal titolo ID., *Medioevo artistico italiano*, Milano 1927-1928 [= supplemento a «L'Illustrazione Italiana» 52 (1927)]: alle pp. 43-44, 62 compariva *L'arte bizantina*, una sintesi del precedente volume del 1912. Non ancora abbondante la bibliografia su questo studioso: cfr. SAMEK LUDOVICI, s.v. *Colasanti, Arduino*, in *Storici, teorici e critici...*, pp. 106-107; L. ORBICCIANI, s.v. *Colasanti, Arduino*, in *Dizionario biografico dei direttori generali...*, Bologna 2011, pp. 48-53. De *L'arte bizantina* accenna anche BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 63, 82, eccedendo a mio parere nel definire '*edulcorata*' la proposta di Colasanti.

⁴⁷³ L'aggettivo era del resto adottato nella medesima forma anche nella prefazione di Ricci, nonostante nella sua propria produzione egli avesse sempre preferito la più moderna e internazionale versione con la 'z'.

restava ben radicata nel contesto italiano, e in particolar modo sulle coste delle regioni adriatiche, con i monumenti di Ravenna, Grado e Parenzo per i primi secoli, di Otranto, Bari, Torcello, Venezia e Aquileia per il Medioevo più avanzato. Si aggiungevano inoltre alcune testimonianze da Roma (per gran parte scultura, ma anche i mosaici del Battistero Lateranense, S. Prassede e S. Clemente), e dalla Sicilia normanna, con Palermo (Cappella Palatina e Martorana), Cefalù e Monreale. Non mancavano gli oggetti portatili, come terrecotte e soprattutto opere in avorio, tra le quali spiccava naturalmente la Cattedra di Massimiano.⁴⁷⁴

Pur nella sua estrema stringatezza, la sezione testuale del libro offriva qualche originale spunto di riflessione. La pagina di prefazione scritta da Ricci era quasi interamente occupata dalla ricostruzione della sfortuna critica dell'arte bizantina nel corso dei secoli, da Cennini in avanti: *'da allora in poi dire bisantino fu come significare arte decaduta, consumata, misera'*. La difesa di Bisanzio finiva per tramutarsi nell'esaltazione dei monumenti di Ravenna, concrezioni sensibili di tutti i principali valori dell'arte dell'impero d'Oriente. Il rovesciamento della prospettiva tradizionale avveniva nel segno di una garbata adesione a suggestioni desunte da Crowe-Cavalcaselle, aggiornate all'epoca post-riegliana: *'[...] giudicano i mosaici e le sculture di quel tempo [...] quasiché fossero quadri da cavalletto e statue isolate, per non dire da sala, in cui la correttezza delle forme è indispensabile. L'insieme del monumento, i meravigliosi accordi cromatici, il fulgore delle absidi, la mobilità icnografica degli edifici, la varietà dei motivi, la ricchezza degli ornamenti, sfuggono al loro esame, anzi al loro intelletto.[...] Ma basta. Ormai è inutile insistere su ciò. L'ora del pieno riconoscimento di quell'arte meravigliosa è giunta'*.⁴⁷⁵

Più interessante appare, al confronto, il saggio firmato da Colasanti.⁴⁷⁶ Sulla scia di certe sperimentali rassegne storiografiche già proposte da Muñoz qualche anno prima⁴⁷⁷, l'autore presentava una riflessione approfondita sulla *byzantinische Frage*, ricordando i traguardi scientifici già raggiunti e i problemi ancora da risolvere. Dopo aver ripercorso in breve sia le *'tendenze estreme'* (Riegl-Strzygowski), sia le versioni

⁴⁷⁴ Cfr. COLASANTI, *L'arte bizantina...*, s.p. (Indice delle tavole).

⁴⁷⁵ Cfr. C. RICCI, *Prefazione, ibidem*, s.p.; Ricci aveva già adottato questa medesima distinzione tra valori di forma e valori di decorazione nelle sue precedenti opere divulgative, per esempio in RICCI, *Ravenna*, pp. 19-20. Cfr. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, p. 64.

⁴⁷⁶ Cfr. COLASANTI, *L'arte bizantina...*, pp. I-V.

⁴⁷⁷ Cfr. *infra*, § V.2

moderate proposte dalla storiografia russa (Kondakov-Ajnalov), Colasanti interveniva nella questione *Orient oder Rom* attraverso una formula mediatrice che trovava nella corte e nei monasteri di Costantinopoli un ‘imbuto’ di confluenza tra lo ‘*spirito orientale [...] che riprendeva coscienza delle sue gloriose e primitive tradizioni*’ e ‘*l’ellenismo che resisteva a questa tardiva rinascita*’, includendo anche tradizioni eterogenee dalla Siria, dall’Anatolia e dall’Egitto. La soluzione costantinopolitana pareva allo studioso più accettabile dal punto di vista storico rispetto al romanismo ‘pancatacombale’ dell’archeologia cristiana, il cui punto debole stava nell’irriducibile miopia della sua concezione degli sviluppi dell’arte; ma anche rispetto agli eccessi orientalistici di Strzygowski e dei suoi seguaci, che sembravano passare con troppa facilità dalle casistiche singole agli assiomi generali.⁴⁷⁸ In questo modo, inoltre, si garantiva adeguato riconoscimento alle doti di inventiva e di originalità degli artisti bizantini, i quali, seppure inevitabilmente dipendenti dall’antica arte romana, ebbero occasione di operare un ‘*riadattamento delle idee nuove alle forme artistiche preesistenti*’.

La visione generale del problema da parte di Colasanti rimaneva parzialmente ancorata alla concezione del primato romano-ravennate già di Rivoira, di cui si condivideva per esempio la datazione della S. Sofia di Salonicco al VI secolo, nonostante se ne confutassero alcune conclusioni particolari. Non mancavano tuttavia incoraggianti aperture verso Oriente, ritenute ormai inevitabili: ‘*Chi, dopo ciò, volesse affermare che tutta l’arte bizantina deriva dall’occidente e che nulla essa deve alle tendenze autoctone [...] cadrebbe in un eccesso uguale a quello di coloro che vogliono dimostrare ad ogni costo la tesi opposta. Ma basta aver accennato ad alcuni fatti più evidenti e caratteristici per sostenere almeno che il problema delle origini dell’arte bizantina deve essere completamente ripreso in esame. E quanto ai termini del problema stesso, che Giuseppe Strzygowski poneva dodici anni or sono nella domanda “Orient oder Rom?”, noi crediamo che possano fino da ora essere mutati nell’affermazione “Roma e Oriente”*’.⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Cfr. *ibidem*, p. II: ‘Ogni reazione nasconde un eccesso pericoloso, capace di diminuirne l’importanza e gli effetti. Se, dal punto di vista metodico, era grave errore ricostruire – come fino a qualche tempo addietro si è fatto – la storia dell’arte cristiana in quel ristrettissimo numero di elementi che si potevano ricavare dal solo studio delle catacombe romane e dei monumenti della Gallia, ed era logico rivolgere l’indagine verso altri centri di cultura e d’arte, non sembra accettabile neppure la teoria che, negando a un tratto ogni influenza della civiltà occidentale nella formazione dell’arte primitiva, pretende di rintracciarne le origini e tutti gli elementi costitutivi nei paesi d’oriente’.

⁴⁷⁹ Cfr. *ibidem*, p. IV.

Questa lunga disanima dedicata alla questione delle origini lasciava poco spazio alla ricostruzione della storia interna dell'arte bizantina, che si presentava più convenzionalmente allineata al modello delle 'fasi successive' (rispettivamente giustiniana, iconoclasta, della seconda età dell'oro, della decadenza) di ormai lontana paternità kondakoviana. Con le radici sempre ben salde sulle sponde occidentali dell'Adriatico, Colasanti disegnava l'ascesa e la caduta della produzione artistica di Bisanzio entro un arco ideale che correva in parallelo al rapporto con le memorie elette della classicità. In un'ottica di deriva storicistica, la 'decadenza' risultava proporzionale all'aggravarsi della crisi politica dello stato bizantino, e l'arte diventava sempre più opaca quanto più l'uomo orientale cedeva al 'terror panico' dei suoi tempi: *'Un'estetica tutta nuova, fatta di preoccupazioni religiose, di ascetismo, delle estasi e dei terrori di monaci e di ingenui fedeli succede all'antica. All'entusiasmo per la bellezza plastica e giovane, alle serene visioni realistiche in cui il paesaggio sorride come in un idillio di Teocrito, si è ormai sostituita l'apoteosi del dolore e del patimento, l'ideale della bellezza senza corpo, della grandezza senza limiti, della senilità resa orrenda dal male e dalla morte. L'arte [...] sembrò a un tratto contaminata dalla lebbra, dalla epilessia, dalla peste nera che in quei secoli oscuri devastavano l'umanità [...] Il vecchio organismo dell'impero orientale, ormai esaurito, era perduto per sempre e con lui la cultura e l'arte bizantina avevano compiuto la loro missione nel mondo'*.⁴⁸⁰

Accanto al lavoro di Colasanti, ritengo utile ricordare anche un altro contributo anteriore agli anni '20, passato del tutto inosservato alla critica bizantinistica recente, forse perché opera di un autore che non era, per formazione e carriera, né un bizantinista né uno storico dell'arte in senso stretto.

Nel 1915 venne pubblicato a Napoli il primo volume de *I trattati attorno le arti figurative in Italia* di Achille Pellizzari (1882-1948), storico della letteratura e docente presso l'Università di Genova (fig. III.47).⁴⁸¹ Si trattava di un lavoro vasto e ambizioso,

⁴⁸⁰ Cfr. *ibidem*, p. V.

⁴⁸¹ Cfr. A. PELLIZZARI, *I trattati attorno le arti figurative in Italia e nella Penisola Iberica dall' antichità classica al rinascimento e al secolo XVIII*, I-II, Napoli 1915, rist. Genova 1942. Achille Pellizzari fu letterato, partigiano, autore particolarmente eclettico e impegnato, nonché direttore de *La Rassegna della letteratura italiana* dal 1916 all'anno della morte. Su di lui, cfr. A. BORLENGHI, *Achille Pellizzari, in Letteratura italiana: I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, III, a cura di G. Grana, Milano 1969, pp. 1989-2003, in part. p. 1999; G. PONTE, *La 'Rassegna' diretta da Achille Pellizzari*, in «La Rassegna della letteratura italiana» 101.1 (1997), pp. 17-30, rist. in ID., *Storia e scrittori in Liguria*

che aveva ricevuto il benevolo appoggio di Benedetto Croce⁴⁸², e che intendeva fornire un quadro aggiornato degli sviluppi della letteratura artistica a partire dall'Antichità fino al tardo Settecento. L'opera interessa qui soprattutto per i contenuti del terzo capitolo – intitolato *Il Medio Evo e l'Arte Classica: La tradizione bizantina*⁴⁸³ – nel quale Pellizzari si proponeva di tracciare un profilo inedito della cultura estetica dell'Impero Romano d'Oriente. Il filo conduttore del discorso era costituito dall'analisi delle modalità di trasmissione al Medioevo e al Rinascimento del *'patrimonio delle idee, delle conoscenze e delle opere raccolte dall'antichità classica attorno alle arti figurative'*: in quest'ottica, Bisanzio veniva assunta come veicolo parallelo e complementare all'Occidente latino.⁴⁸⁴

La posizione dell'autore nei confronti della *'questione pregiudiziale'* che gravava ormai da tempo sulla reputazione della civiltà bizantina era dichiarata esplicitamente fin dalle prime righe: in controcorrente rispetto alla *'moda'* di mortificare l'importanza del ruolo dell'Oriente nelle vicende dell'arte europea, Pellizzari intendeva restituire a Costantinopoli il ruolo dominante da essa occupato nel corso dei lunghi secoli di sopravvivenza dell'Impero. Forse anche per un minor coinvolgimento personale nelle dispute che animavano gli ambienti storico-artistici, lo studioso sembrava capace di tenersi lontano dalle pastoie della *Frage*, soprattutto grazie al supporto di uno tra i più perspicaci autori contemporanei, Charles Diehl.⁴⁸⁵ Le considerazioni di Pellizzari suonano ancora oggi piuttosto eccentriche, proprio per una disinvoltura di dettato che si definirebbe avanguardistica per i tempi, estranea alla grande maggioranza degli storici dell'arte italiani coevi: *'di contro alle disputazioni dei critici, stanno pur oggi le testimonianze marmoree dei templi e dei palagi, stanno i mosaici mirabilmente sfavillanti, stanno i solenni bronzi fusi, i preziosi legni incisi, le stoffe trapunte, i manoscritti miniati, che in ogni parte d'Europa hanno nel magistero dell'arte l'impronta*

(secoli XV-XX), Genova 2000, pp. 253-273; A. BEMPORAD, *Ricordo della 'Rassegna della letteratura italiana'*, in «La Rassegna della letteratura italiana» 101.1 (1997), pp. 62-63.

⁴⁸² Cfr. PELLIZZARI, *I trattati...*, I, pp. 46-47, n. 1. Pellizzari era stato presentato a Croce da Guido Mazzoni, di cui aveva sposato la figlia: cfr. *Benedetto Croce, Guido Mazzoni, Carteggio: 1893-1942*, a cura di M. Monserrati, Firenze 2007, p. 88. Cfr. anche *ibidem*, pp. XXVI-XXVII.

⁴⁸³ Cfr. PELLIZZARI, *I trattati attorno le arti figurative ...*, I, pp. 225-272.

⁴⁸⁴ La questione *'latina'* era affrontata nel capitolo precedente a quello dedicato a Bisanzio. Cfr. PELLIZZARI, *I trattati...*, pp. 143-224.

⁴⁸⁵ Diehl resta lo studioso più citato da Pellizzari, che riporta talvolta interi paragrafi tratti da CH. DIEHL, *Études byzantines*, Paris 1905, e ID., *Manuel d'Art Byzantin*, Paris 1910. Ad essi si aggiungevano le opere di Schlumberger, Kondakov, Ajnalov, Strzygowski, Springer e Krumbacher, e tra gli italiani Garrucci e Venturi.

della gloriosa Bisanzio, e ne dimostrano e ne documentano la molteplice possanza. [...] Noi abbiamo sempre giudicato ingiustamente la civiltà bizantina: è un fatto la cui verità va ormai riconosciuta, e la cui iniquità va riparata. [...] Anche per noi, «bizantino» e «bizantinismo» son sinonimi di futile, noioso, inutile, e peggio: abbiamo elevato nel linguaggio letterario e nel pensiero corrente a simbolo di verità uno sproposito storico grossolano: anzi, dall'uso quotidiano dell'errore abbiam tratto nuovo argomento a confermarci in una valutazione così stolta d'un'intera civiltà, d'un millennio di storia! Bisanzio [...] fu un organismo vivo, non una morta astrazione: progredi, fiori, declinò; ma, sopra tutto, visse: ebbe uomini insigni, fu teatro di grandi eventi; fu il centro d'una civiltà politica, letteraria, artistica: e giudicarla frettolosamente, è una leggerezza che può indurre in errori sempre nuovi e più gravi». ⁴⁸⁶ Tali affermazioni trovavano sostegno non solo nelle testimonianze artistiche sopravvissute, ma anche nelle fonti letterarie, che raccontavano di una civiltà estetica avanzatissima, invidiata dall'Occidente. ⁴⁸⁷ Vi era poi, nell'atteggiamento di questo studioso, una tendenza all'attualizzazione delle vicende antiche, che dava vita a osservazioni curiose nel momento in cui si definiva Costantinopoli quale '*Parigi dell'Impero bizantino, anzi di tutto il mondo orientale*': simili espressioni rivelavano quanto Pellizzari avesse desunto da Diehl anche una certa attitudine a un approccio 'empatico' nei confronti del fatto storico. ⁴⁸⁸

Nella ricostruzione proposta dall'autore, Bisanzio si poneva come erede designata della conservazione e della trasmissione dell'Antico nei suoi linguaggi più autentici, seppure reinterpretati nell'ottica di un'arte che fu '*fin dalle sue origini, spontaneamente, arte sacra, anzi teologica*'. ⁴⁸⁹ All'evidenza materiale delle opere sopravvissute si aggiungeva anche un'altrettanto rilevante produzione teorica: con l'aiuto della *Geschichte* di Krumbacher, Pellizzari poteva elencare i nomi di diversi autori tra storici, esegeti, epigrammisti e teologi, tutti impegnati nella ridefinizione dei canoni dell'arte

⁴⁸⁶ Cfr. PELLIZZARI, *I trattati...*, pp. 230-232.

⁴⁸⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 233-234: '*Si tenga presente, fin d'ora, che codesto millenario prodigio d'arte, non ebbe per suo teatro i termini ristretti d'una piccola capitale, o d'una terra negata alle grandi conquiste politiche, e alla vasta e rapida espansione commerciale. Si rammenti che si svolse nella città di Costantino e di Giustiniano, nella capitale d'onde un imperatore avvezzo alla vittoria si proponeva orgogliosamente, nel secolo decimo, di muovere alla conquista dell'Oriente e dell'Occidente, per diffondere ogni dove la religione della Croce; in quella città cui il Medio Evo intero sognava, come un favoloso luogo di meraviglie «intravisto dentro a un barbaglio d'oro»; là d'onde veniva «tutto quello che l'Occidente barbaro conosceva in fatto di lusso prezioso e raffinato», e d'onde flotte intere di navigli salpavano ogni giorno alla conquista commerciale del mondo*'.

⁴⁸⁸ Cfr. RONCHEY, *Charles Diehl...*, pp. XII-XIII.

⁴⁸⁹ Cfr. *ibidem*, p. 242.

figurativa sulla base delle tradizioni antiche e delle suggestioni orientali⁴⁹⁰: '[...] i Bizantini non si contentarono di esercitare l'arte praticamente: vi ragionarono, vi filosofarono attorno, ebbero la loro estetica, accanto a una tecnica della quale pur tentarono di fermare le norme: e quel moltissimo che ereditarono dall'antichità classica, lo studiarono, lo fecero proprio, spesso lo colorirono diversamente. Erano - è inutile ripeterlo - un popolo studioso e colto'.

Altrettanto originale risultava infine l'approccio al problema centrale della *Frage*, in quella formula ormai archetipica dell'*Orient oder Rom* che - lo si è visto - ancora a metà degli anni '10 ispirava a Galassi pensieri controversi. Meno avvezzo alla consuetudine dell'esame stilistico delle singole opere, Pellizzari procedeva per una sorta di percorso 'rovesciato': Bisanzio doveva aver giocato un ruolo fondamentale nella formazione della cultura artistica italiana ed europea, semplicemente perché godeva di tutte le condizioni necessarie per farlo: *'Son fuori d'ogni discussione il pregio e l'intensità conseguiti dall'arte bizantina, il fervore di studi e di speculazioni onde la capitale d'Oriente fu per vari secoli il luminoso teatro. E sarebbe un caso storicamente unico che alla civiltà orientale fosse mancato quello che fu ed è caratteristico d'ogni civiltà: il vigore d'espansione, la tendenza a invadere e dominare altri popoli!'*⁴⁹¹ La fioritura intellettuale e artistica di Costantinopoli era stata incoraggiata da una posizione geograficamente fortunatissima, che aveva favorito la formazione di un sistema mercantile capillare e ben strutturato: come avrebbe mai potuto, dunque, *non esserci arte bizantina in Occidente?* Da tali premesse, il problema stilistico appariva come una sorta di corollario naturale del contesto, tanto che Pellizzari poteva tranquillamente permettersi di confutare le lamentele dei romanisti sulla base di principi che rimanevano volutamente indefiniti, anche quando si discuteva di fatti artistici concreti⁴⁹²: *'E se Bisanzio pose nell'arte classica alcunché ben distinto e caratteristico, se la improntò di tutte le grazie e le dovizie della fantasia orientale, ricca e voluttuosa, non fé se non darle, in confronto dell'arte d'Occidente che vegetava nella ripetizione e nella deformazione di motivi antichi, appunto quella freschezza e*

⁴⁹⁰ Nel volume, i vari capitoli erano intramezzati da testi originali di autori del medioevo latino o greco, tratti da Migne e adattati da Pellizzari con alcuni tagli. Tra essi, figurava la descrizione di Santa Sofia di Costantinopoli di Paolo Silenziario (pp. 222-224), e alcuni brani tratti dagli scritti di Niceforo Patriarca in favore delle immagini (pp. 271-272).

⁴⁹¹ Cfr. *ibidem*, p. 249.

⁴⁹² Per esempio, quando si faceva cenno al problema della 'scuola cassinese', esposto sulla base delle teorie di Bertaux. Cfr. *ibidem*, pp. 258-264.

quell'energia che dovevan crearla signora e dominatrice dei due mondi per un tempo che tutte le sottigliezze dei critici non varranno a distruggere né a diminuire'. A dimostrazione del metodo deduttivo dell'autore, il volume era stato pubblicato totalmente privo di illustrazioni.

Pur risentendo di una certa disarticolazione interna, e di una dipendenza talora eccessiva dai migliori nomi della storiografia straniera, il testo prodotto da Pellizzari proponeva nel contesto nazionale una visione insolita dell'arte bizantina, molto diversa rispetto a quella vigente in seno agli studi storico-artistici tradizionali. Che questo approccio diametralmente ribaltato – diretto dall'universale al particolare e dall'astratto al tangibile – fosse il risultato di una minore dimestichezza allo studio dell'opera d'arte in sé, non toglie a Pellizzari il merito di aver tentato di fornire una storia dell'estetica di Bisanzio svincolata dal peso ingombrante dell'*Orient oder Rom*. Lo sforzo di immedesimazione nei meccanismi intimi della formazione estetica dell'uomo bizantino poteva forse mancare di concretezza, ma non era certo privo di una buona dose di audacia.

*

A rigore, la grande impresa della *Storia dell'Arte Italiana* di Adolfo Venturi non avrebbe dovuto trovarsi in chiusura di capitolo, scissa cioè dal resto delle sue attività scientifiche, editoriali e didattiche: esperienze, queste, che si pongono come complemento fondamentale di una percezione della storia artistica nazionale molto complessa, non necessariamente esauritasi all'interno della più nota opera dello studioso. Ripercorrere unitariamente i volumi dedicati al Medioevo, pubblicati in sequenza tra 1901 e 1907⁴⁹³, consente tuttavia di isolare in modo più efficace le diverse

⁴⁹³ Si tratta cioè di A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, I-XI, Milano 1901-1940; I – *Dai primordi dell'arte cristiana ai tempi di Giustiniano* (1901); II – *Dall'arte barbarica alla romanica* (1902); III – *L'arte romanica* (1904); IV – *La scultura del Trecento e le sue origini* (1906); V – *La pittura del Trecento e le sue origini* (1907). Rispetto a una consuetudine diffusa nella storiografia recente (cfr. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 66-67; IACOBINI, *La Sapienza bizantina...* p. 10), si è voluto qui estendere l'esame dei 'problemi bizantini' anche ai voll. IV-V dell'opera, entrambi dedicati al XIV secolo. Nella ricca bibliografia dedicata alla maggiore impresa venturiana, rimando soprattutto a AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte...* pp. 155-157, 168-191; SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento...*, pp. 54-56; ID., *Adolfo Venturi, Ulrico Hoepli e la storia dell'arte nazionale*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento di storia dell'arte...*, pp. 20-31, che resta forse lo studio sintetico migliore sul tema; S. VALERI, *I volumi della Storia dell'Arte Italiana*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi...*, pp. 37-42, ma anche GANDOLFO, *Gli allievi medievisti...*, pp. 93-94; VALERI, *Adolfo Venturi: la memoria dell'occhio...*, in part. pp. 34-35.

circostanze in cui Venturi affrontava nello specifico l'analisi della produzione artistica di Bisanzio.

Si è talora dichiarato che la *Storia dell'Arte* abbia contemplato al suo interno la prima esposizione generale 'moderna' sull'arte bizantina concepita da uno specialista italiano.⁴⁹⁴ L'affermazione è per certi versi condivisibile, sempre che ci si premuri di affiancare all'opera di Venturi anche gli altri tentativi, più o meno a fuoco, cui si è fatto sopra cenno: le suggestioni estetiche di Boni, le teorie di Rivoira, gli esperimenti storico-critici di Muñoz e Pellizzari, la linea ravennate del filone Ricci-Galassi, il bilanciato sistema di Colasanti, e così via. Nessuna di queste vicende si tradusse mai in una 'storia dell'arte bizantina' propriamente detta: non lo si fece del resto nemmeno nei volumi redatti da Venturi. All'interno della sua opera, Bisanzio non si presentava quale entità storico-artistica autonoma, ma costituiva solo uno degli ingredienti di quel variegato *melting pot* di esperienze che, nella visione venturiana, aveva dato origine e identità all'arte italiana. All'occorrenza, l'esposizione lasciava spazio a digressioni sull'impero di Costantinopoli, considerate necessarie per comprendere quanto stava accadendo nel frattempo in Occidente: tuttavia, proprio per la loro natura accessoria, queste digressioni mancavano di regolari connessioni interne, tali da garantire una trattazione coesa dello sviluppo storico delle arti di Bisanzio. Pur volendo restringere la prospettiva alla sola arte bizantina considerata nel suo rapporto con quella italiana, non si poteva infatti evitare di notare parecchie assenze illustri. Sebbene i primi due volumi offrirono infatti una discreta copertura alla produzione altomedievale, alcuni capisaldi di più bassa cronologia - come i grandi cicli musivi greci di XI-XII secolo - non venivano nemmeno menzionati; allo stesso modo le testimonianze d'età paleologa erano del tutto trascurate, fatta eccezione per un breve accenno ai mosaici della Kariye Camii.⁴⁹⁵

In linea con un'abitudine comune tra gli studiosi italiani, i 'frammenti bizantini' raccolti da Venturi erano distribuiti tra le pagine della *Storia dell'Arte* in base a schemi desunti dalla manualistica straniera. Questa dipendenza appare oggi tanto maggiore quanta minore era la dimestichezza dell'autore con i temi da trattare, e quanto più recente era stata la scoperta critica degli stessi. Trovandosi a redigere i cinque volumi dedicati al Medioevo entro il primo decennio del secolo, in una fase delicatissima per

⁴⁹⁴ Cfr. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 66-67.

⁴⁹⁵ Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...*, V, p. 322.

gli studi sull'arte bizantina in genere, Venturi si introduceva all'interno di un dibattito ancora in corso, continuamente soggetto a improvvisi e profondi rivolgimenti. A tali condizioni di partenza occorre dunque imputare almeno in parte la discontinuità che si avverte all'interno dei singoli volumi, e nel passaggio da un volume all'altro: gli strumenti bibliografici utilizzabili per maturare una lettura personale di realtà 'recenti' come S. Maria Antiqua non erano sicuramente paragonabili a quelli già a disposizione per la storia dei mosaici romani, o per la classificazione delle architetture ravennati. Per sua stessa natura, un'operazione di sintesi come quella intentata da Venturi si scontrava con uno scenario ancora troppo mutevole e disomogeneo per consentire all'autore di tener testa adeguatamente all'intero fronte degli studi di settore, specie se in un campo di ricerca a lui poco congeniale.

Il primo volume (fig. III.48) – dedicato alla Tarda Antichità fino all'età giustiniana – fornisce un esempio lampante dei problemi che uno storico dell'arte autodidatta come Venturi poteva incontrare nel tentativo di 'appropriarsi' di una materia ancora gelosamente custodita dagli archeologi cristiani, rileggendola secondo i criteri scientifici di una disciplina ancora *in fieri*. A posteriori, l'esigenza di ripercorrere eventi già ampiamente esplorati da una considerevole bibliografia trova giustificazione nella volontà di supportare una rinnovata visione 'bipolare' dell'origine dell'arte nazionale. Ben addestrato all'uso degli strumenti concepiti dalla 'scuola romana' di archeologia, Venturi non poteva sottovalutare gli elementi di continuità che la produzione paleocristiana rivelava nei confronti della Roma imperiale: sia l'architettura che le arti figurative dimostravano tutta la forza residua di una 'radice' autoctona impossibile da estirpare. Allo stesso tempo, però, la novità del Cristianesimo si imponeva come fenomeno sovranazionale, di natura allogena ma saldamente impiantatosi nell'urbe, e quasi subito 'deflagrato' attraverso i codici universali di un'arte semplificata, allusiva e di facile comprensibilità: *'elementari simboli che si incontravano dall'Italia alle rive del Nilo e alle vallate della Siria, come in tutte le città cristiane dei morti'*.⁴⁹⁶

Su questi precari equilibri di forze si innestava – non senza qualche ambiguità – il problema del contributo specifico dell'Oriente, e di Bisanzio in particolar modo. Venturi non poteva ancora affrontare la questione nei termini stabiliti da Strzygowski e

⁴⁹⁶ Cfr. VENTURI, *Storia dell'arte...* I, p. 3.

Rivoira, le cui monografie (*Orient oder Rom* e *Le origini dell'architettura lombarda*) stavano uscendo in contemporanea al primo volume della sua *Storia dell'Arte*. I giudizi espressi dallo studioso apparivano pertanto svincolati dalla necessità di rispettare una teoria di sviluppo unitaria, e definivano un quadro scomposto e particellare, che si piegava alla suddivisione generale del testo in tre grandi sezioni: l'architettura, la pittura (comprendente anche mosaici, miniature, tessuti e vetri istoriati) e la scultura (comprendente anche avori, legni, metalli e gemme).⁴⁹⁷ Trattando di un periodo storico nel quale la produzione nazionale poteva ancora essere considerata parte integrante di un quadro esteso a tutto l'orbe mediterraneo, le considerazioni su Bisanzio entravano a far parte delle 'microstorie' interne elaborate dall'autore per ciascun settore delle arti. I risultati, in linea generale, appaiono oggi poco omogenei. Nell'affrontare un patrimonio artistico di per sé lacunoso e frammentario, il discorso venturiano oscillava tra semplificazioni didascaliche *ad usum delphini* (frequenti soprattutto nell'analisi dei 'tipi' architettonici), residui di ermeneutica d'impronta archeologica (specie per la storia dei mosaici romani di VI-VII secolo, dove sembra più forte l'influenza di de Rossi e Müntz), e giudizi di valore improntati a una visione schiettamente classicista delle forme artistiche. Non mancavano tuttavia aperture a sponde critiche divergenti, specie quando l'attenzione si concentrava sui risultati dei sopralluoghi condotti in Oriente dai colleghi stranieri: è il caso della digressione sull'architettura siriana, della quale si sottolineava l'importanza negli sviluppi della copertura a cupola, sulla scia delle considerazioni ormai ratificate da De Vogüé.⁴⁹⁸

In ogni caso, l'apporto più originale di Venturi si individuava soprattutto nei capitoli dedicati all'analisi estensiva della produzione 'minore': quell'*arte industriale* che aveva già trovato ampio margine di presenza nelle riviste dirette dallo studioso, e che egli stesso aveva sporadicamente affrontato fin dal decennio precedente. La mole del materiale presentato era di per sé imponente: la sezione riservata alla miniatura, per esempio, proponeva all'attenzione del pubblico una ricca selezione di immagini, che andavano dall'Iliade Ambrosiana ai Vangeli di Rabbula, passando per tutti i principali codici illustrati sopravvissuti fino al VI secolo avanzato, con sconfinamenti all'età

⁴⁹⁷ Cfr. *ibidem*, rispettivamente pp. 97-181, 183-407, 409-558. A queste tre sezioni era anticipato un capitolo (pp. 1-95) dedicato alla pittura delle catacombe.

⁴⁹⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 177-181.

macedone.⁴⁹⁹ L'autore dimostrava di saper apprezzare opere che sembravano obbedire a leggi del tutto diverse da quelle della 'buona classicità': del *Codex Purpureus Rossanensis* (fig. III.49) si faceva notare la vivace espressività delle piccole figure, capaci di comunicare con efficacia i significati più intimi degli episodi narrati (*'nelle scene la tradizione cristiana si afferma grandiosamente con espressioni vive; con naturalismo corretto, semplificato; con evidenza delle espressioni essenziali, così che in esse già si può scorgere il fondamento dell'arte di Giotto'*).⁵⁰⁰ E attraverso le composizioni 'sottratte alla tirannia degli antichi esemplari'⁵⁰¹ del più tardo codice laurenziano di Rabbula, Venturi riconosceva all'arte siriana il merito di predisporre *'con più libertà, con più sincero entusiasmo, con ingenua vivacità [...] le forme nuove e rinnovatrici'*.⁵⁰²

Quanto agli avori intagliati, essi occupavano complessivamente più di un terzo delle pagine dedicate alla scultura.⁵⁰³ Nella percezione dell'autore, gli oggetti eburnei dimostravano di aver sofferto in minor misura del processo di *'decadenza'* subito invece dalla scultura in marmo o in pietra (*'si adoprava meglio la raspa che lo scalpello'*), e offrivano il vantaggio di aver conservato un congruo repertorio di figurazioni da analizzare. L'apparato illustrativo scelto per il volume ratificava ulteriormente questa convinzione, giacché più di un centinaio di fotografie (su un totale di 461) erano destinate alla riproduzione di opere in avorio e osso.⁵⁰⁴ Argomento principale del capitolo era senz'altro la Cattedra di Massimiano (fig. III.50), della quale Venturi offriva un'interpretazione contrastante con quella avallata dal massimo conoscitore di arte ravennate del tempo, Corrado Ricci.⁵⁰⁵ L'ipotesi venturiana tendeva a sciogliere il tradizionale legame tra il monogramma scolpito sulla fronte del trono e il nome dell'arcivescovo Massimiano di Ravenna (†556): l'opera era invece attribuita alla

⁴⁹⁹ Lo studio del Rotulo di Giosuè, per esempio, veniva affrontato *ibidem*, pp. 380-386: pur accettando una datazione al pieno X secolo, Venturi considerava il codice come copia di un prototipo antico, e dunque indicativa per la ricostruzione di fenomeni artistici precedenti. Su questo tema, cfr. A. IACOBINI, *Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova: la Storia della miniatura*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte...*, pp. 269-286, in part. p. 270, 282, nn. 7-8.

⁵⁰⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 368-370.

⁵⁰¹ Cfr. *ibidem*, p. 390.

⁵⁰² Cfr. *ibidem*, p. 393.

⁵⁰³ Cfr. *ibidem*, pp. 456-536.

⁵⁰⁴ Sulla complessa questione del rapporto tra Adolfo Venturi e la fotografia, rimando brevemente alla recente sintesi contestualizzata di F. RECINE, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Napoli 2006, pp. 11-14.

⁵⁰⁵ Cfr. per esempio RICCI, *Avori di Ravenna...*

committenza di un omonimo vescovo orientale, e la sua datazione era anticipata per via stilistica ai primi decenni del V secolo. Secondo lo studioso, le prove per una cronologia più alta dovevano rintracciarsi soprattutto nei caratteri formali dei rilievi che ornavano le superfici, troppo vicini ai migliori prodotti dell'arte ellenistica per potersi datare all'età giustiniana: *'Vi è qui una grandiosità antica nelle figure, che non si trova in alcun monumento del secolo VI, la semplicità non ancora messa al bando dai troppi ornamenti, tipi di classica robustezza, composizioni senza rigidità'*. Con l'analisi della Cattedra di Massimiano, la fibra più intimamente classicista di Venturi aveva preso il sopravvento, avallando un impulso alla retrodatazione che pure in altri momenti egli era stato in grado di trattenere.⁵⁰⁶ Nella trappola di un V secolo considerato ancora 'romano', e per questo contrapposto al più 'bizantino' VI, finirono per cadere altre vittime celebri come l'avorio Barberini (*'di grande bellezza classica, quale non si trova nel secolo VI'*) e soprattutto il gruppo dei cofanetti a rosette con rilievi profani, già allora ritenuti da buona parte della critica come produzioni d'età mediobizantina.⁵⁰⁷ Venturi ammetteva che alcuni di questi oggetti fossero risultato di una certa pratica di imitazione posteriore: tuttavia gli esemplari artisticamente migliori, come la cassetta di Veroli, non potevano essere considerati successivi agli inizi del V secolo. Il *'fare rotondeggiante, ma ancora nutrito e pieno'* sembrava costituire indizio sufficiente per supportare una cronologia arretrata, più vicina alla cultura che aveva concepito le storie illustrate sui rilievi dei cofanetti.

Prescindendo dunque da qualche datazione avventurosa, è difficile negare l'importanza del contributo di Venturi per quanto riguardava la lettura eminentemente stilistica dell'opera d'arte. La capacità dello studioso di saper cogliere le leggi estetiche sottese alla produzione paleocristiana, medievale e bizantina, e di restituirle sotto forma di una prosa compatta e puntuale, trascendeva infatti di gran lunga i giudizi di valore talvolta controversi. Mi limito a ricordare l'esempio del Rotulo di Giosuè, per il quale la descrizione fornita da Venturi riesce ancora oggi a rievocare

⁵⁰⁶ Per il codice rossanense, per esempio, Venturi aveva proposto una datazione al VI secolo: cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...*, I, p. 368. Sulla propensione per cronologie anticipate sono indicative, per contrasto, le parole spese per commentare il Dioscoride di Anicia Giuliana, codice che non poteva fuoriuscire per ragioni di committenza dal terzo decennio del VI secolo: *'Non si crederebbe quasi di aver presente una miniatura de'primi anni del secolo VI, tanta è la bellezza della figura muliebrea che s'avvicina a Dioscoride [...] Le cinque grandi miniature del codice e le molte vignette con figure di vegetali [...] attesterebbero che ai primi del secolo VI non era ancor fatta una divisione netta tra l'arte greco-romana e la bizantina'*: cfr. *ibidem*, pp. 340, 342-344.

⁵⁰⁷ Cfr. *ibidem*, rispettivamente pp. 508-509, 512-530.

sorprendentemente lo stile sintetico e impressionista delle illustrazioni, anche senza l'ausilio delle immagini (fig. I.24): *'L'improvvisato miniatore inquadra i volti con la stessa linea ondulata de' capelli, che sono ugualmente ventilati sulla fronte, cadon lisci sull'occipite e in riccioli sul collo; le gambe tondeggiano nella rotula, gonfiano ne' polpacci, si stringono fortemente verso il collo del piede; e la pianta del piede, vista di profilo, forma un arco e termina in punta acuta'*. A partire da questi dati stilistici, Venturi poteva persino elaborare ipotesi ricostruttive sul prototipo perduto, diverse da quelle già tentate per via prevalentemente iconografica da Hans Graeven: *'L'originale probabilmente recava i nimbi dorati, perchè il miniatore, nel rifarli con un semplice cerchio e col bianco, non seppe come schiararli, anzi mise i lumi contrariamente alla luce della figura, così da farli parer concavi. E pure dovette accader per le lance, che sovente ricevon lume in senso opposto a tutto il resto'*.⁵⁰⁸

La breve parentesi che intercorse tra i volumi I e II della *Storia dell'Arte* (fig. III.51) coincise fatalmente con il passaggio tra 1901 e 1902, biennio cruciale per gli studi internazionali sull'arte bizantina. Il processo di rielaborazione delle nuove teorie messe in campo da Strzygowski e Rivoira è ciò che più contribuisce a rendere il secondo tomo dell'impresa di Venturi (*Dall'arte barbarica alla romanica*) sensibilmente diverso rispetto al precedente. Vi erano, naturalmente, alcune ragioni intrinseche connaturate agli argomenti stessi del volume, che giustificavano il parziale cambio di rotta. Un primo problema era certamente di ordine bibliografico: affrontando l'analisi dell'arte in Italia tra VI e XII secolo cessava la possibilità di servirsi del contributo degli archeologi cristiani, le cui ricerche si erano raramente avventurate fino a cronologie tanto basse. Il venir meno dell'apporto di questa disciplina lasciava scoperto un vuoto che sembrava ancora piuttosto difficile da colmare. È senz'altro vero che alcuni settori della produzione artistica erano stati oggetto di studi monografici di ampio respiro: l'architettura e la scultura potevano infatti contare sulle opere di Cattaneo e Rivoira, che garantivano perlomeno una piattaforma da cui muovere ulteriori osservazioni. Ciò non valeva purtroppo per altri ambiti fondamentali, come la pittura monumentale, che nel 1901-1902 appariva ancora scarsamente documentata nel suo insieme.

⁵⁰⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 384-386.

Se si considera poi il punto di vista più strettamente storico-artistico, i secoli interessati dalla trattazione rendevano impossibile fornire al lettore un quadro armonico delle arti in chiave ‘mediterranea’, come si era potuto fare per l’epoca precedente. La dissoluzione della *koinè* imperiale dopo la morte di Giustiniano, e l’affacciarsi di nuove realtà etniche sulla scena del Meridione europeo, imponevano infatti un’esposizione giocoforza frammentata, composta di ricostruzioni in qualche modo autosufficienti delle singole aree geoculturali.⁵⁰⁹ Rispetto al primo volume, nel secondo le considerazioni sull’arte bizantina si raccolsero pertanto in spazi meno generici e meglio definiti. Due furono, in particolare, le accezioni con cui Bisanzio venne accolta all’interno della nuova fatica di Venturi: come nucleo generatore di ‘influssi’ che agirono a più riprese sull’arte italiana, oppure – ed è forse il punto più interessante – come centro di produzione di un’arte indipendente, concepita per venire incontro alle necessità della propria committenza interna.

Inevitabilmente, la prima accezione non poté che essere condizionata dai più recenti sviluppi della *Frage*, ormai difficili da ignorare persino all’interno di un lavoro divulgativo di sintesi. Se paragonata all’intransigenza di alcuni specialisti contemporanei, la posizione venturiana appariva ancora piuttosto prudente, quasi vi fosse l’intenzione di non concedere troppo spazio all’una o all’altra fazione, senza aver prima valutato la singola opera o il singolo ‘fatto’ artistico. Il controverso *Orient oder Rom* non veniva mai citato all’interno del testo – è plausibile che Venturi non avesse ancora potuto leggerlo – ma i principali contenuti della teoria orientalista erano certamente ben presenti nella mente dell’autore. Muovendosi su terreni critici ancora molto scivolosi, Venturi preferì evitare il più possibile considerazioni di ordine generale, proponendo al contrario una serie osservazioni molto circostanziate. Nello sforzo di ricercare un ideale equilibrio tra le varie forze operanti nella cultura artistica della penisola, lo studioso ad esempio sottraeva all’orbita di Bisanzio tutti i pezzi più importanti del Tesoro di Monza, così come la cassa lignea di Terracina (fig. III.18), la quale, in contrasto con l’opinione di Baldoria, era considerata come prodotto ‘barbarico’.⁵¹⁰ L’arte generata su effetto delle migrazioni dei popoli appariva a Venturi

⁵⁰⁹ Il secondo volume era suddiviso in tre grandi capitoli, corrispondenti a grandi linee all’arte ‘barbarica’, a quella ‘italica’ e a quella ‘orientale’. Cfr. VENTURI, *Storia dell’Arte...*, II, rispettivamente pp. 1-107, 109-351, 353-673.

⁵¹⁰ Le opere citate nel testo rientravano dunque nel capitolo dedicato all’arte barbarica. Cfr. *ibidem*, pp. 72-108, in part. p. 102 per la cassa di Terracina: ‘Siamo ben lontani dal tempo in cui si vedranno le

come un veicolo alternativo a Bisanzio per il trasferimento dei motivi orientali in Occidente e sul territorio italiano.

L'autore non negava che vi fossero stati contatti più diretti con l'impero di Costantinopoli, ma riteneva che gli eventi storici tradizionalmente considerati come cause scatenanti di tali contatti (la presenza dell'Esarcato, l'esodo causato dalla crisi iconoclasta etc.) non avessero condizionato più di tanto la percentuale di influssi bizantini in Italia.⁵¹¹ L'assunto sembrava tanto più vero quanto più si concentrava l'attenzione all'architettura e alla scultura: nel generale *'letargo'* dell'Alto Medioevo, il filone ravennate si presentava come un esausto ripiegamento di formule d'età giustiniana, e le chiese di Roma rivelavano poco più che materiali reimpiegati e tecniche costruttive improvvisate.⁵¹² L'iconoclastia, dal canto suo, di certo non poteva aver contribuito a rafforzare l'asse Est-Ovest, quanto piuttosto a comprometterlo, in virtù dell'opportunismo politico e delle ostinazioni teologiche: *'Ciò lascia ritenere che l'arte bizantina, allora debole, perseguitata, condannata dagli stessi che dovevano proteggerla, non avesse forza in sé per irradiarsi nel mondo. [...] La italiana elaborò lentamente le tradizioni dei bassi tempi, ripeté le forme ereditate, in modo or più o meno incerto, con metodi talvolta infantili; ma senza che l'arte bizantina la distraesse dalla propria via, che conduceva direttamente all'età romanica'*.⁵¹³ In ogni caso, se pure l'ipotesi di una dipendenza dai dettami orientali appariva a Venturi non abbastanza convincente, altrettanto instabili sembravano molti dei paradigmi cari alla linea *'ravennate-lombarda'* professata da Rivoira. La tradizione edilizia imperiale risultava infatti irrimediabilmente compromessa fin dagli anni successivi alla morte di Giustiniano, e di conseguenza la teoria dei *magistri commacini* come eredi diretti delle corporazioni dell'antica Roma non poteva essere sostenuta. A prevalere era piuttosto

rappresentazioni degli animali, che, trovate le naturali energie, avranno un significato morale e teologico: qui il serpe che s'avventa su tutti, sui vincitori e sui vinti, è il motivo principale di questa rassegna di bruti, vista come sotto un incubo da chi non era ancora vinto dalla religione cristiana e dalle romane discipline'.

⁵¹¹ Cfr. per esempio *ibidem*, p. 189-190: *'Nell'età carolingia l'architettura, come ogni altra manifestazione della vita italiana, dette segni di moto; e gli storici videro in quel lievito d'arte gl'influssi dello stile bizantino, tenendo troppo in conto l'introduzione delle forme degli artisti misteriosi immigrati dall'Oriente durante la lotta degli iconoclasti; altri segnarono la continuazione delle forme bizantino-ravennate, che già, al cadere del secolo VI, non avevano séguito, e che, del resto, non erano particolari a Ravenna soltanto, ma a Milano e ad altri luoghi nel periodo giustiniano'*.

⁵¹² Riguardo alla chiesa pelagiana di San Lorenzo Fuori le Mura, Venturi parla di *'frammenti di transenne, di un ciborio, qua e là sparsi per la chiesa, con intrecciature di nastri e di gigli, attestano della barbarie che aveva invasa Roma'*. Cfr. *ibidem*, p. 148.

⁵¹³ Cfr. *ibidem*, p. 115

l'ipotesi di un'arte costruttiva 'italica' nata sì su ispirazione della romana, ma risultato di una potente *reazione* alla crisi (insieme iconoclastica e barbarica), piuttosto che di un'ininterrotta continuità con l'antico.⁵¹⁴ Venivano a formarsi così, per la prima volta all'interno della *Storia dell'Arte*, tracce embrionali di una rivendicazione di identità nazionale per l'arte italiana, nata e sopravvissuta in incubatrice nel corso dell'Alto Medioevo, e affermatasi poi sulla scena europea con la fioritura del romanico.

I meccanismi interni del discorso venturiano, che parevano funzionare molto bene quando si parlava di architettura e scultura, rischiarono tuttavia di incepparsi nel momento in cui l'attenzione si spostava sulla produzione pittorica. Venturi poté trovare soluzioni interpretative in chiave 'italica' per giudicare almeno una parte delle testimonianze note, come gli affreschi della basilica inferiore di S. Clemente a Roma e quelli della cripta di Epifanio in S. Vincenzo al Volturno⁵¹⁵. La storia del mosaico romano era rivalutata secondo criteri opposti alla tradizionale lettura 'de-evolutiva' fondata sulla corruzione bizantina delle 'buone forme' classiche: non più dunque '*progressione di decadenza*', ma '*sforzi differenti, tendenze artistiche nuove*'.⁵¹⁶ Era certo doveroso far notare le tendenze bizantineggianti in S. Agnese e Santo Stefano Rotondo, ma in generale Venturi preferiva mettere in luce gli elementi di continuità con la tradizione, di volta in volta vivificata da intuizioni stilistiche nuove. Dei mosaici dell'Oratorio di Giovanni VII si lodavano incondizionatamente le qualità cromatiche e la tecnica raffinata (*'le tessere sono irregolari e irregolarmente messe per ottenere un effetto più vivo, per rompere la luce in mille sprazzi sulla superficie musiva'*), così come si ammiravano i risultati originali ottenuti all'epoca di Leone III e Pasquale I. A prescindere da qualche passo falso (come i mosaici dell'abside di S. Marco, che '*esprimono più la povertà d'un artista che l'esaurimento delle forme romane*'), la capacità di rigenerazione dell'arte autoctona sembrava rendere insostenibile l'ipotesi di una

⁵¹⁴ '[...] altri infine vantarono il trionfo di maestranze comacine inesistenti. Questi ultimi ad ogni modo s'avvicinarono al vero, se il nome di *commacino* o *comacino* si intenda nel suo giusto valore di maestro italiano che costruisce secondo gli antichi dettami e svolge i principi della scienza romana della costruzione, a norma delle nuove necessità e delle variate costumanze'. Cfr. *ibidem*, p. 190. Al problema dei *magistri commacini* Venturi aveva dedicato più ampio spazio alle pp. 116-120, chiamando in causa anche argomentazioni di tipo etimologico, fornitegli da un non meglio identificato '*illustre filologo*' (pp. 118-119, n. 4).

⁵¹⁵ Riguardo a quest'ultimi si parlava di '*permanenza delle antiche forme indigene*' e, in opposizione al più orientalista Bertaux, si proponevano contatti con la contemporanea arte di ascendenza carolingia: cfr. *ibidem*, pp. 260-262.

⁵¹⁶ La storia del mosaico romano è tratteggiata *ibidem*, pp. 266-288, citazione a p. 266.

dipendenza supina da Bisanzio, anche in campo pittorico.⁵¹⁷ Ma alla data di pubblicazione del volume, Venturi non poteva più lasciare da parte i nuovi affreschi appena emersi dagli scavi di S. Maria Antiqua (figg. VI.13-15, § VI): e questi affreschi non erano affatto commensurabili allo schema di lettura appena esposto. La straordinarietà dei palinsesti murari preservati nella chiesa del Foro costrinse dunque l'autore a collocare le sue considerazioni in due sezioni distinte, destinando buona parte dell'analisi delle pitture a un capitolo separato.⁵¹⁸

Le circa trecento pagine riservate all'*arte orientale* costituiscono senz'altro il contributo quantitativamente più esteso concesso da Venturi alla causa di Bisanzio. Anche in questo caso, comunque, l'ottica privilegiata restò quella italo-centrica: con il recupero della suddivisione del discorso sulla base delle diverse 'arti'⁵¹⁹, lo studioso si limitava a trattare sinteticamente alcune importanti questioni di storiografia artistica bizantina, concentrandosi in prevalenza su opere conservate su territorio italiano. L'architettura, in particolare, pagò lo scotto di questa tendenza alla sintesi estrema. Per la spiegazione del modello planimetrico della chiesa a croce greca iscritta coperta da cupola – considerato di *'tipo puramente bizantino'* – Venturi faceva riferimento ai soli edifici conservati ad Atene, mentre per Costantinopoli si citava esclusivamente la perduta *Nea Ekklesia*, della quale si riportava quasi per intero la descrizione di Fozio e di Costantino VII Porfirogenito.⁵²⁰ L'interesse era piuttosto rivolto alle chiese a cupola italiane su base quadrata, categoria della quale entravano indifferentemente a far parte edifici siciliani (S. Giovanni degli Eremiti e S. Giovanni dei Lebbrosi a Palermo) oppure veneti e altoadriatici (S. Fosca a Torcello, S. Antonio a Padova, S. Ciriaco d'Ancona), tra i quali spiccava naturalmente S. Marco a Venezia.⁵²¹ Non migliore fortuna ebbero la pittura⁵²² e il mosaico, ambiti di per sé molto svantaggiati a causa delle gravissime perdite subite nei territori d'origine. Venturi trovava appena lo spazio per accennare

⁵¹⁷ Cfr. *ibidem*, citazioni alle pp. 276, 283.

⁵¹⁸ Restavano invece nel capitolo dedicato all'arte 'italiana' le pitture della cappella di Teodoto e il frammento con *Maria regina* a destra dell'abside. Cfr. *ibidem*, pp. 252-258.

⁵¹⁹ Nell'ordine: architettura, pittura, mosaico, miniatura, tessitura, scultura in marmo e pietra, microscultura in avorio, oreficeria, numismatica.

⁵²⁰ Cfr. *ibidem*, 353-360.

⁵²¹ Cfr. *ibidem*, pp. 360-364.

⁵²² Cfr. *ibidem*, pp. 368-394, di cui le pp. 388-394 erano dedicate agli esempi di pittura islamica. Per il mosaico.

agli affreschi della Cappadocia⁵²³, mentre per il mosaico, come si diceva, non si citava neppure una delle testimonianze sopravvissute nelle chiese della Grecia e della Turchia. La situazione in Italia appariva, di contro, assai più ricca e differenziata. Le cripte *‘degli anacoreti e dei solitari basiliani’* conservatesi in Calabria e in Terra d’Otranto avevano conservato un certo numero di affreschi, *‘pitture di maestri dediti a dipingere immagini, secondo canoni fissi, figurinai che non ci danno una idea del grande slancio dell’arte bizantina, soccorsa dai consigli del raffinato Costantino Porfirogenito, il quale voleva a modello del pittore gli esseri più eletti’*. In S. Angelo in Formis le figure dipinte nel nartece fornivano un’immagine della *‘raffinata e gloriosa arte bizantina, nei tipi di nobiltà, nella regale ricchezza, nella dolce gamma di colore e nella luce’*, mentre le scene conservate all’interno, *‘ben povere e grossolane’*, non mostravano che epidermiche connessioni con la grande tradizione orientale. Non autenticamente bizantini erano per Venturi gli affreschi della cappella romana di S. Silvestro ai SS. Quattro Coronati, imitazioni prive dei *‘bei difetti della giovinezza’* dell’arte autoctona: *‘Le forme sono false, il disegno è scorretto, il rilievo quasi nullo, il colorito triste e opaco sulla superficie porosa e ruvida’*.⁵²⁴

A questa produzione stanca e convenzionale si contrapponeva invece *‘l’alto diapason della pittura bizantina’*, ovvero i lacerti preservati in S. Maria Antiqua (fig. III.52).⁵²⁵ Come notato di recente⁵²⁶, l’errata datazione proposta da Venturi per il patrimonio pittorico della chiesa dipendeva dalla mancata assimilazione delle prime ricerche archeologiche pubblicate sugli affreschi, e, di conseguenza, dal ricorso all’ormai tradizionale schema della *‘seconda età dell’oro’* per giustificare i caratteri di genuino ellenismo delle immagini sopravvissute. Gli straordinari volti della Vergine e dell’arcangelo nella scena dell’Annunciazione a destra dell’abside (fig. VI.27) erano dunque assegnati al X secolo, il solo momento in cui la fioritura delle arti sulle sponde del Bosforo avrebbe potuto consentire l’importazione in Occidente – attraverso i *‘monaci greci che popolavano le falde del Palatino’* – di forme classiche così fresche e

⁵²³ Venturi citava in proposito il solo CH. TEXIER, R.P. PULLAN, *L’Architecture byzantine ou recueil de monuments des premiers temps du christianisme en Orient*, Paris 1864.

⁵²⁴ Cfr. *ibidem*, citazioni alle pp. 370-373, 374.

⁵²⁵ Cfr. *ibidem*, rispettivamente pp. 376-377, 377-382.

⁵²⁶ Dell’interpretazione venturiana di Santa Maria Antiqua si è occupata nello specifico M. ANDALORO, *“Sembrano due grandi petali di rosa”*. Adolfo Venturi e *“il più bel frammento greco”* in Santa Maria Antiqua al Foro Romano, in Adolfo Venturi e *la Storia dell’Arte...*, pp. 245-254 (con un *lapsus* sulla datazione attribuita da Venturi all’Annunciazione della *‘parete-palinese’*, che è al X secolo e non all’XI-XII).

genuine (*sembrano due grandi petali di rosa tra i calcinacci multicolori*). Ricondurre i linguaggi dell'Annunciazione a un fenomeno di rinascenza, piuttosto che di continuità, consentiva inoltre di salvaguardare per via indiretta la teoria di una reazione autonoma dell'arte italica nei confronti delle influenze esterne, e a riavvicinare conseguentemente lo schema interpretativo della pittura a quello delle altre arti.

Il mosaico⁵²⁷ sembrava garantire, almeno in Italia, possibilità di lettura più lineari. Trascurando quasi del tutto i problemi di cronologia interna, Venturi presentava in rapida successione i principali monumenti della penisola decorati con cicli musivi, che esprimevano in misura più o meno marcata i caratteri dell'arte bizantina 'autentica'. Procedendo da Sud verso Nord, si cominciava con gli esempi siciliani d'età normanna (Cappella Palatina, Cefalù, Martorana, Zisa, sala di Ruggero, Monreale, duomo di Messina), deviando poi per il duomo di Salerno e per la Badia di Grottaferrata, e risalendo infine al Duomo di Torcello e a S. Marco a Venezia.⁵²⁸ I mosaici della basilica marciana erano assunti come il più evidente risultato della 'lezione' costantinopolitana impressa sul territorio italiano, una fusione perfetta di tradizioni differenti combinate allo scopo di celebrare la potenza marittima della Serenissima: *'Allora i mosaici contribuirono a rappresentare in quel monumento il connubio della religione e della patria, dell'arte e della politica; la festa di un popolo che recava alla chiesa l'oro e le gemme delle triremi trionfali, i marmi e i tappeti dagli scali di Levante'*. Questo interesse per l'*hic et nunc* della realtà storico-politica locale – che Venturi individuava soprattutto nelle vivaci rappresentazioni naturalistiche dell'atrio della basilica (fig. III.53) – trasformava S. Marco in una sorta di simbolo dell'affrancamento dell'arte italiana nei confronti delle dipendenze esterne, in linea con una lettura in chiave nazionalistica della produzione d'età romanica: *'tutto ci dice che, nonostante il forte*

⁵²⁷ Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...*, II, pp. 394-435

⁵²⁸ Cfr. *ibidem*, rispettivamente alle pp. 395-402, 402-404, 404-408, 408, 409-410, 410-414, 414-416, 416-418, 418-431. I mosaici della Cappella Palatina erano assegnati tutti a una medesima fase, ma si riconosceva la presenza di numerose mani diverse. Venturi dichiarava inoltre la vicinanza tra i cicli siciliani (Monreale soprattutto) e i resti musivi di Salerno, mentre per la Pentecoste di Grottaferrata (III.21) fraintendeva il soggetto, identificandolo come una generica 'corte' degli apostoli. Il Giudizio di Torcello era datato al IX secolo, nonostante in VENTURI, *Storia dell'Arte...* III, p. 98 l'autore ricordasse l'intervento ricostruttivo di Pietro Orseolo del 1008. Quanto a San Marco, lo studioso non esprimeva datazioni specifiche, a parte un precoce XII secolo per i mosaici dell'atrio, e il XIII secolo per la lunetta con il Trasporto delle reliquie del santo in facciata.

influsso bizantino, Venezia artistica si moveva con tutto il resto d'Italia alla conquista della verità della vita'.⁵²⁹

A distinguersi, per quantità di opere presentate e profondità d'analisi, era ancora una volta la sezione riservata alle arti minori, per le quali Venturi era facilitato dalla conoscenza diretta delle maggiori collezioni museali e librerie d'Italia e d'Europa. I paragrafi dedicati alla miniatura mettevano a disposizione un quadro molto ben illustrato delle principali tendenze del libro bizantino di epoca macedone e comnena⁵³⁰: si offrivano così all'attenzione del lettore codici imbevuti di memorie classiche, quali il Salterio di Parigi (*'un anacronismo dell'arte medievale [...] l'ultima reazione dell'ideale antico contro l'ideale cristiano'*), messo a confronto con i principali esemplari del gruppo dei cosiddetti 'salteri aristocratici'⁵³¹ e, per contrasto, con la bibbia di Leone Sakellarios (*'l'austerità conventuale [ha] preso il posto della festività mondana'*).⁵³² Scivolando poi verso cronologie più avanzate, si prendevano in esame le miniature del Menologio di Basilio II (fig. III.54), sulle quali Venturi si soffermava proponendo osservazioni stilistiche distinte per ciascuno dei pittori che avevano apposto la propria firma a margine dei fogli: *'Più dei compagni, [Pantaleone] ama la linea diritta e segna in qualche caso geometricamente le forme, e talora fa ondulati gli orli dei manti invece di segnarli a zigzag, come sogliono i suoi cooperatori [...] Michele Blachernita [...] è rozzo e materiale, grosso del segno, largo e tondo, di proporzioni maggiori, talora d'effetto opaco e scuro. Giorgio dà spalle tonde rialzate e costumi più veri alle figure, le mette in moto così che sembrano piroettare, le ombreggia di verde e le fa spiccare sul cielo marmoreo, sui monti di agata, sulle case e sui templi grandiosi*'. E si parlava ancora dei due esemplari (vaticano e parigino) delle Omelie di Giacomo di Kokkinobaphos, di Ottateuchi (Vat. Gr. 746 e 747), e così via fino alla copia vaticana della *Scala Spirituale* di Giovanni Climaco (Vat. Gr. 394), considerata *'di una finezza senza pari [...] quelle rappresentazioni così vive, così brutali della decadenza umana,*

⁵²⁹ Cfr. *ibidem*, citazioni alle pp. 418, 427.

⁵³⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 436-492; IACOBINI, *Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova...*, pp. 276-278.

⁵³¹ Il riferimento specifico al gruppo dei 'salteri aristocratici' proveniva a Venturi dalla recente fondamentale pubblicazione dell'amico J.J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, in «Acta Societatis Scientiarum Fennicae» 31:5 (1895-1900), in part. I.2 *Byzantinische Psalterillustrationen. Der mönchisch-theologische Redaction verwandte Handschriften. Die aristokratische Psaltergruppe. Einzelne Psalter Handschriften* (1897)

⁵³² Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...* II, citazioni rispettivamente alle pp. 437, 451.

dimostrano come nel secolo XII l'arte bizantina avesse trovato nuove vie'.⁵³³ Proprio la storia della miniatura restava, secondo Venturi, uno dei migliori strumenti per comprendere l'importanza dell'arte bizantina nella definizione di alcune delle maggiori tendenze della cultura figurativa del Medioevo italiano: *'La varietà stilistica in tutta quella fioritura non è stata ancora determinata, e le unità non sono state ancora distinte nel gran numero di forme, solo guardate nell'ascensione e nella discesa. Ad ogni modo, i miniatori bizantini lasciarono tracce indimenticabili tra noi, non solo nello sviluppo iconografico delle sacre rappresentazioni, ma anche nelle imitazioni che ne furono tratte sino al celebrato Duccio di Boninsegna*'.⁵³⁴

Importanza non minore si attribuiva alla microscultura in avorio, riconosciuta come *'tramite maggiore della diffusione delle forme artistiche greche orientali nell'Occidente*', ed esposta anche qui con grande ampiezza e profusione di immagini.⁵³⁵ Il panorama proposto era molto articolato, e si muoveva attraversando un repertorio di opere che andava dallo scettro di Leone VI di Berlino (fig. III.55) alla stauroteca di Cortona, dal trittico Harbaville di Parigi alle tavolette di Dresda, dai pezzi della collezione Stroganoff a quelli della raccolta Trivulzio, fino a comprendere i rilievi della cosiddetta *'scuola salernitana*', nelle quali *'si vede un riflesso della grand'arte bizantina*'.⁵³⁶ Per raccontare i capolavori dell'oreficeria Venturi sfoggiava alcune delle sue metafore più evocative (*'sembra che mutasse tutto il palazzo imperiale di Costantinopoli in regno delle fate, coi triclini all'ombra d'alberi d'oro popolati d'uccelli variopinti*'⁵³⁷), chiamando in causa la Pala d'Oro di Venezia, le coperte di libro già nel Tesoro di S. Marco, la corona di Costanza, e anche il gruppo di porte bronzee con formelle ageminate importate in Italia da Costantinopoli. Un'inclusione, quest'ultima, piuttosto significativa, se si considera che tutti gli altri battenti metallici preservati in Italia

⁵³³ Cfr. *ibidem*, citazioni rispettivamente alle pp. 458-460, 478-485.

⁵³⁴ Cfr. *ibidem*, p. 486.

⁵³⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 576-633. La citazione è a p. 576.

⁵³⁶ Cfr. soprattutto *ibidem*, pp. 621-630, la citazione è alle pp. 627-630. Venturi riconosceva la vicinanza iconografica e stilistica del gruppo degli avori salernitani con quelli della cosiddetta *'Cattedra di Grado*' (descritti *ibidem*, pp. 618-621). Entrambi i nuclei venivano distinti dai pezzi autenticamente bizantini, in quanto esempi di arte *'fluita intorno alle badie benedettine*'. Cfr. anche le osservazioni in G. BERNARDI, G. GASBARRI, *"Tavolette quadrate bislonghe". Note critiche sugli avori salernitani del Museo Civico Medievale di Bologna*, in *Proceedings of the International Conference: The Tusk and the Book. The Salerno/Amalfi Ivories in their Mediterranean Context*, (Firenze, 29 giugno-1° luglio 2012), in corso di stampa.

⁵³⁷ Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...*, II, pp. 634-668, citazione a p. 634.

meridionale erano stati invece inseriti nella sezione dedicata alla scultura⁵³⁸: segno della consapevolezza maturata da Venturi nel riconoscere alle porte bizantine peculiarità tecniche e stilistiche omogenei, distinti da quelli delle opere occidentali contemporanee: *‘L’uniformità ritorna a rendere materiale un’arte che, consacrata dal martirio nell’epoca della contesa degl’iconoclasti, era risorta giovane e bella. Il rilievo non è quasi mai usato su quelle porte, non oggetto di forme, non effetti di chiaroscuro alle severe imposte di bronzo, ove l’argento si racchiude negli alveoli, secondo il procedimento all’agemina o all’azzimina o alla damaschina’*.⁵³⁹

Questo lungo capitolo sulle arti ‘orientali’ non era esente da errori, imprecisioni e da un generale squilibrio nella strutturazione delle parti, che manifestava piuttosto chiaramente quali fossero i punti di forza e quali i punti deboli delle competenze personali dello studioso. Un lettore che si fosse avvicinato al volume con l’intenzione di maturare un’idea compiuta delle principali vicende della storia dell’arte di Bisanzio sarebbe rimasto probabilmente deluso: l’enorme spazio concesso agli oggetti sontuari rispetto alle arti maggiori era sì frutto di una lodevole attenzione rivolta a un aspetto fondamentale della cultura estetica bizantina, ma rivelava nel contempo una conoscenza indiretta e superficiale dei monumenti subdivali sopravvissuti *in loco*. È altrettanto evidente, però, che l’intenzione di Venturi non era quella di fornire un prodotto editoriale alternativo a quelli di Bayet, Kondakov o Diehl, quanto piuttosto di individuare le circostanze specifiche in cui Bisanzio aveva fattivamente condizionato la produzione artistica in Italia. Più che un’esposizione generale o un manuale indipendente⁵⁴⁰, le pagine venturiane rappresentavano una sistematizzazione discorsiva di giudizi critici isolati, non sempre dettati da un’idea specifica dell’evoluzione storica dell’arte bizantina, ma piuttosto ispirati da suggestioni

⁵³⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 514-576, in part. pp. 556-568. La sezione dedicata alla scultura risultava in assoluto la più carente per quanto riguardava le opere conservate nei territori dell’Impero bizantino, o comunque di provenienza orientale. Venturi proponeva piuttosto una selezione di esempi italiani da lui ritenuti importati da Bisanzio o da essa ispirati, sopravvissuti soprattutto a Venezia (cfr. i quattro angeli della campata centrale di San Marco a Venezia, per i quali cfr. VENTURI, *I capolavori della scultura bizantina...*; ma anche molte delle sculture distribuite sulle pareti esterne della basilica, alcuni rilievi sparsi nella città e alcuni bronzi). Di mano di un *‘maestro educato dai bizantini’*, e databile al XII secolo erano considerati il ciborio di S. Ambrogio a Milano e quello di San Pietro a Civate, entrambi ricondotti a un fenomeno di spostamento al Nord dei benedettini cassinesi. In Italia meridionale si citavano sculture monumentali in area tirrenica, dalla Campania alla Sicilia, e soprattutto adriatica, con Trani, Barletta, Bitonto, Bari. Del gruppo di porte bronzee, erano citate quelle di Canosa, Troia, Ravello, Monreale.

⁵³⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 653-656.

⁵⁴⁰ Cfr. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 66-67.

momentanee di natura prevalentemente formale. I paragrafi dedicati alla miniatura o agli avori costituivano così interessanti digressioni laterali, esaurite le quali si tornava a guardare all'Italia. A partire da queste premesse, si comprendono meglio le battute conclusive del capitolo, nelle quali Venturi riassumeva la sua posizione in merito al contributo offerto da Bisanzio alla genesi di un'identità artistica compiutamente italiana: *'La grande diffusione dell'arte greca orientale, i cui effetti nel rinvigorire le forme occidentali sono tanto evidenti che nessun pregiudizio, nessun orgoglio potrà mai disconoscere, arrecò all'età nuova le reliquie dell'arte classica coperte di porpora e d'oro, richiamò lo spirito classico entro le forme brute medioevali [...] Dopo il martirio subito dagli'iconoclasti, l'arte cristiana, rivestitasi di forme classiche, drappeggiatasi nelle seriche stoffe d'Oriente, riapparve nel millennio, quando pareva che il mondo avesse fine, riapparve piena di vita. L'Italia, che fu prima ad aprirle le braccia, si commosse di nuovo fervore per la bellezza, sentì agitarsi in sé nuove forze per rendere a perfezione nelle forme delle arti belle le idealità delle sue Repubbliche e de' suoi Comuni'*.⁵⁴¹

Il passaggio nodale individuato da Venturi tra il ruolo fecondante di Bisanzio e i valori centrali dell'arte in Italia sancì, con la pubblicazione dei successivi tre volumi della *Storia dell'Arte*, il definitivo spostamento dell'attenzione a vantaggio delle vicende nazionali. Lo scarto tra il secondo e il terzo libro (intitolato *L'Arte romanica* e pubblicato nel 1904, fig. III.56) si giocava così soprattutto sul cambiamento radicale dello schema espositivo: da un approccio aperto e 'multifocale' sulle varie esperienze artistiche dell'Europa altomedievale, si passava a un discorso tutto circoscritto entro i confini della penisola, e interessato piuttosto a lavorare sulle distinzioni fra regione e regione. Con la messa a punto di un 'profilo italiano' sotto il segno del romanico⁵⁴², all'interno del sistema critico venturiano anche l'arte bizantina finiva per subire una mutazione sostanziale. Da prolifico crogiolo di sopravvivenze classiche, essa si trasformava in una 'resistenza' da cui la nuova cultura estetica occidentale intendeva liberarsi: da avanguardia, a retroguardia, da *'arte gloriosa'* a *maniera greca*.

⁵⁴¹ Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...*, II, pp. 672-673.

⁵⁴² La concezione venturiana del romanico italiano, considerata nel più ampio e problematico quadro dei nazionalismi europei del primo decennio del XX secolo, è stata di recente discussa da X. BARRAL I ALTET, *Adolfo Venturi, l'arte romanica e i nazionalismi del primo Novecento*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte...*, pp. 133-140, con qualche riferimento anche alle teorie orientaliste di Strzygowski. Cfr. anche ID., *Contro l'arte romanica?...*, pp. 34-35 e *ad indicem*.

Ciò non implicava, tuttavia, un misconoscimento del suo ancora notevole potere espansivo. L'architettura veneziana, per esempio, era valutata come il risultato della fusione tra il sostrato autoctono (paleocristiano, veronese, emiliano) e la corrente 'bizantina, dominatrice, elegante, raffinata, splendente, che sorprende e muove all'imitazione'; la pittura mostrava il 'perdurare delle forme bizantine' in alcuni specifiche occasioni, come in S. Pietro a Civate⁵⁴³ e nella cupola del battistero di Parma, 'di carattere così bizantino, da farci concludere come l'arte indigena prima di Giotto subisse in generale il dominio della grand'arte fiorita a Bisanzio'.⁵⁴⁴ Per quanto riguardava il Mezzogiorno⁵⁴⁵, Venturi individuava una 'resistenza' orientale in un gruppo di monumenti caratterizzati da pianta quadrata (mausoleo di Boemondo, Cattolica di Stilo etc.) o a cupole allineate (duomo di Molfetta, S. Lucia a Rapolla etc.). Sulla base dell'intuizione di Toesca, si recuperava poi la distinzione fra i tre maestri operanti negli affreschi della cripta di Anagni, e si riconsiderava il loro rapporto con i vari 'registri linguistici' bizantini.⁵⁴⁶

Il quarto e il quinto volume, dedicati rispettivamente alla scultura e alla pittura del Trecento, segnarono lo stemperarsi definitivo della questione bizantina nella nuova arte italiana. Una fine invero piuttosto silenziosa: persino all'interno del quinto tomo riservato alla pittura (1907, fig. III.57), che pure avrebbe rappresentato la sede migliore per celebrare le esequie della *maniera greca*, quest'ultima vi trovava pochissime occasioni di approfondimento. La si ricordava brevemente per identificare alcuni modelli iconografici mariani trasmessi attraverso le icone; oppure per descrivere certi dettagli ornamentali ricorrenti nella pittura senese, esaltati dalla mano già 'moderna' di Duccio, al quale si attribuiva il merito di averli salvati dalla generale 'decadenza della grand'arte bizantina'.⁵⁴⁷ Ancora in sovrapposizione con Toesca, si esaltava come 'asilo

⁵⁴³ Richiamato nel terzo volume ma trattato nello specifico in VENTURI, *Storia dell'arte...*, II, pp. 382-384.

⁵⁴⁴ Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...*, III, pp. 410-415. Vale ricordare ancora una volta che uno studio sulle pitture parmensi e sulla loro dipendenza da Bisanzio era stato presentato appena l'anno precedente (1903) da Pietro Toesca, in presenza di Strzygowski, in occasione del Congresso Internazionale di Scienze Storiche. *ibidem*, p. 415. Venturi comunicava altresì l'imminenza di una pubblicazione dello studio del suo allievo in una nuova annata de *Le Gallerie Nazionali*, pubblicazione evidentemente mai portata a compimento.

⁵⁴⁵ A proposito dell'arte italo-meridionale, è oggi noto il favore concesso a Venturi da Bertaux, che aveva spedito all'amico le bozze de *L'Art dans l'Italie méridionale*, ancora non pubblicato all'epoca del terzo volume della *Storia dell'Arte*. Cfr. *ibidem*, p. 528, n. 1.

⁵⁴⁶ 'Solo la misura della maggiore o minore distanza delle opere pittoriche dalle fonti bizantine può darci il modo di riconoscere quali sieno le pitture indigene e quali no, senza cadere nell'errore comune o di chiamar tutto bizantino o tutto italiano'. Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...*, III, p. 724.

⁵⁴⁷ Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...*, V, citazione a p. 86.

dell'arte bizantina' la chiesa abbaziale di Grottaferrata (fig. III.58), i cui affreschi erano lodati come ottimi esempi di arte prodotta da maestranze immigrate; allo stesso tempo però li si contrapponeva stilisticamente ai più 'romani' busti di profeti in S. Maria Maggiore (fig. III.59): *'essi ci mostrano la differenza che passava tra le forme stereotipate alla bizantina e quelle nuove, piene di rigoglio e grandezza, cresciute in Roma'*.⁵⁴⁸ Al termine del volume si affidava ancora a Duccio (che *'ingioiellò le forme antiquate e diede loro italiana bellezza'*) il compito di dare congedo definitivo a Bisanzio. Il maestro senese convogliava in sé la capacità di rielaborare in forma autonoma una tradizione artistica millenaria, ma allo stesso tempo di allontanarsene, portando così a compimento il processo di 'germinazione' dell'arte italiana: *'[...] a un tratto, quando [l'arte bizantina] non dava più fiori altrove, si coprì di gemme primaverili nella serra senese di Duccio di Buoninsegna'*.⁵⁴⁹

Agli albori del Novecento la fama di Adolfo Venturi era troppo riconosciuta perché un'opera quale la *Storia dell'Arte Italiana*, lungamente attesa dalla comunità scientifica, non divenisse argomento di un dibattito critico di vaste proporzioni. Recensioni e commenti fioccarono un po' ovunque tra le pagine delle principali riviste italiane e straniere, ma i pareri espressi risultarono di segno molto differente, in linea con una comprensione nient'affatto univoca del significato dell'impresa venturiana da parte dei contemporanei:⁵⁵⁰ non appena i primi volumi della *Storia dell'Arte* ebbero raggiunto i principali osservatori internazionali, si destarono allo stesso tempo lodi sperticate e imbarazzate esitazioni.

La percezione di trovarsi di fronte a una novità di grande rilievo era condivisa da buona parte dei recensori europei, così come lo era lo stupore per l'impressionante

⁵⁴⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 124-129, citazione a p. 127.

⁵⁴⁹ Cfr. *ibidem*, citazioni alle pp. 582, 554.

⁵⁵⁰ Senza alcuna possibilità o pretesa di completezza, riporto qui una selezione delle recensioni internazionali relative ai primi due volumi della *Storia dell'Arte*, rimandando alle nn. successive per approfondimenti. Volume I: s.a., in «Zeitschrift für christlichen Kunst» XIV (1901), p. 90; A.G. MEYER, in «Centralblatt der Bauverwaltung» XXI (1901), p. 408; W.VON SEIDLITZ, in «Deutsche Literaturzeitung» XXII (1901), p. 1111; G.K., in «Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel» II (1902), p. 34; P. VITRY, in «Revue Archéologique» ser. III.41 (1902), pp. 333-334; J. GUIFFREY, in «Journal des Savants» n.s. I (1903), pp. 66-67 (si recensisce insieme al II); B. MONOD, in «Revue Historique» 84 (1904), pp. 352-354; P. LE JAY, in «Revue d'histoire et de littérature religieuses» 9 (1904), pp. 189-191 (si recensisce insieme al II); E. RJEDIN, in «Vizantijskij Vremennik» XI (1904), pp. 118-125. Volume II: W.VON SEIDLITZ, in «Deutsche Literaturzeitung» XXIV (1901), pp. 1976-1978; H. DELEHAYE, in «Analecta Bollandiana» 22 (1903), pp. 342.

sequenza di materiali fotografici offerti al lettore. Meno gradito era invece il tono generale della trattazione, ritenuto superficiale⁵⁵¹, nonché la selezione dei materiali, che appariva incompleta e squilibrata.⁵⁵² In Francia, Venturi trovò un alleato prezioso in Émile Bertaux, che regalò al collega due recensioni (1902 e 1905)⁵⁵³ nelle quali si mettevano in luce le qualità poetiche della prosa, la perspicacia della critica formale e - per il terzo volume - il particolare risalto conferito alle qualità nazionali dell'arte romanica italiana. Quanto alla *byzantinische Frage*, in effetti mai affrontata direttamente nella *Storia dell'Arte*, lo studioso francese tendeva a giustificare l'atteggiamento cauto di Venturi: *'L'autore ha mostrato attraverso rapidi cenni che non ignora l'esistenza del problema: forse non ha visione d'insieme della sua gravità, e non possiede la costante, necessaria ossessione'*.⁵⁵⁴

Il principale campione della teoria orientalista, Josef Strzygowski, si mostrò invece parecchio perplesso in merito all'effettiva finalità dell'opera venturiana. Di là dalle imprecisioni più evidenti, a suo parere i problemi maggiori della *Storia dell'Arte* andavano individuati soprattutto negli squilibri del sistema illustrativo⁵⁵⁵ e nella mancata definizione iniziale dell'oggetto della trattazione: elemento quest'ultimo particolarmente sensibile agli occhi dell'autore di *Orient oder Rom*, in un momento in

⁵⁵¹ Cfr. per esempio R. MAERE, recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, I, in «Revue d'histoire ecclesiastique» 3 (1902), pp. 72-76, in part. p. 75: *'nous lo disons franchement, sans vouloir contester le grand mérite de la Storia dell'Arte, la synthèse est peu achevée dans cet ouvrage et plusieurs questions importantes touchant les origine set les incluces réciproques y sont passe sous silence ou traitées superficiellement'*.

⁵⁵² Dalle pagine della *Revue critique d'histoire e de littérature* Fernand de Mely (1852-1935), uno dei critici in assoluto più severi di Venturi, si domandava per esempio quale fosse la necessità di inserire più di cinquanta illustrazioni delle colonne anteriori del ciborio di San Marco, e lamentava l'assenza di armonia complessiva tra le singole parti, individuandone facilmente la causa principale: *'Tous ces défauts tiennent à une seule cause. Ce livre, résumé d'articles d'auteurs très compétents, très illustrés, dont les bois étaient à la disposition de M. Venturi, n'a pas su acquérir, au cours du texte, l'unité personnelle indispensable. Dans un manuel, il faut dire pourquoi on met à telle place une pièce intéressante; M.V. se borne à exposer les opinions diverses de ceux qui s'en sont occupés'*. Cfr. F. DE MELY, recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, I, in «Revue critique d'histoire et de littérature» 36.1 (1902), pp. 71-74, in part. p. 72. Ancora più severo era il commento al secondo volume [cfr. ID., recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, II, in «Revue critique d'histoire et de littérature» 38.1 (1904), pp. 233-234], mentre diventava favorevole nel caso del terzo: cfr. ID., recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, III, in «Revue critique d'histoire et de littérature» 39.2 (1905), pp. 255-257.

⁵⁵³ Rispettivamente É. BERTAUX, recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, I, in «Bulletin critique» 23.4 (1902), pp. 61-64; ID., *L'art italien au Moyen Âge*, in «Journal des Savants» n.s. III (1904), pp. 152-162, recensione nella quale si commentavano i primi tre volumi dell'opera.

⁵⁵⁴ *'L'auteur montré par des indications rapides qu'il n'ignorait pas l'existence du problème: peut-être n'en a-t-il pas pleinement aperçu la gravité et n'en a-t-il pas eu la constante et nécessaire obsession'*. Cfr. BERTAUX, *L'art italien...*, p. 155.

⁵⁵⁵ Cfr. J. STRZYGOWSKI, recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, I, in «Byzantinische Zeitschrift» XI (1902), pp. 194-196, in part. p. 195: *'Der naive Leser bekommt eine ganz falsche Vorstellung von der Bedeutung dieser Denkmäler im Rahmen der Kunst und Überlieferung überhaupt'*.

cui il riconoscimento dell'origine geografica delle opere paleocristiane e medievali stava giocando un ruolo sostanziale nella riformulazione della questione bizantina: 'Venturi scrive una storia dell'arte italiana [...] per lui, è tutto italiano ciò che ora si trova in Italia'.⁵⁵⁶ Nella recensione al secondo volume, comparsa sulla *Byzantinische Zeitschrift* del 1903, Strzygowski non risparmiava qualche sarcastico commento sui tentativi venturiani di scrivere di arte bizantina ('poiché manca ogni effettivo contatto con il nostro lavoro, quello che resta è solo la buona volontà')⁵⁵⁷, ma allo stesso tempo si sentiva in dovere di precisare la ragione della sua severità nei confronti del collega, con parole che suonavano benauguranti: 'Questa recensione può sembrare più intransigente di quanto non intendesse essere. Venturi è un professionista di primo livello; non l'ho dunque misurato con criteri mediocri. [...] Se non avessi dovuto giudicare il suo gran lavoro in un ambiente di specialisti avrei solo trovato parole di lode, e altri hanno ribadito il merito straordinario da lui guadagnato, concedendo all'Oriente e a Bisanzio così largo spazio in una storia generale dell'arte italiana. Un primo passo è stato pubblicamente compiuto, i suoi allievi hanno già prodotto frutti migliori. La nuova generazione – dapprima Baldoria, poi Hermanin, Toesca e altri a seguire – sta affrontando l'impegno necessario al problema dell'arte bizantina in Italia'.⁵⁵⁸

L'accoglienza riservata in patria ai primi volumi della *Storia dell'Arte* risultò, a conti fatti, solo relativamente migliore rispetto a quella internazionale. Non erano di certo mancati apprezzamenti per l'impresa, soprattutto da parte di studiosi e pubblicisti vicini agli ambienti romani.⁵⁵⁹ L'anonimo recensore de *La Civiltà Cattolica* (molto

⁵⁵⁶ Cfr. *ibidem*, p. 195: 'Venturi schreibt eine Geschichte der italienischen Kunst [...] vielmehr ist für ihn alles italienisch, was sich heute in Italien befindet'.

⁵⁵⁷ Cfr. J. STRZYGOWSKI, recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, II, in «Byzantinische Zeitschrift» XII (1903), pp. 632-634, in part. p. 633: 'Da ihm aber jede wirkliche Fühlung mit unseren Arbeiten fehlt, so bleibt es eben beim guten Willen'.

⁵⁵⁸ Cfr. *ibidem*, p. 634: 'Diese Besprechung erscheint vielleicht kittelnder als sie gemeint ist Venturi ist eine Arbeitskraft allerersten Ranges; ich habe ihn daher nicht mit kleinem Maßstabe gemessen. [...] Hätte ich seine große Arbeit nicht vor einem Forum von Spezialisten zu beurteilen, so würde ich nur Lob gefunden und u.a. gesagt haben, Venturi habe sieb ein außerordentliches Verdienst damit erworben, daß er dem Orientalisch- Byzantinischen so weiten Spielraum in einer Gesamtgeschichte der italienischen Kunst gönnte. Damit ist auch oeffentlich ein Schritt, getan, der bei seinen Schülern bereits die schönsten Früchte zeitigt: die junge Generation — dem so früh verstorbenen Baldoria sind Hermanin, Toesca u.a. gefolgt — macht die größten Anstrengungen, um dem Problem der byzantinischen Frage für Italien gerecht zu werden'.

⁵⁵⁹ Di questo tenore erano, per esempio, le recensioni di A. COLASANTI, recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, I, in «Rivista d'Italia» IV.3 (1901), p. 554; E. CALZINI, recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, I, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana» V (1901), p. 44; R. ARTIOLI, recensione a VENTURI, *Storia*

probabilmente Bricarelli) si mostrò per lo più bendisposto nei confronti dell'opera venturiana, segnalando appena qualche imprecisione (*'torna più facile al lettore scorrendo tranquillamente le belle pagine, appuntare qualche incoerenza o qualche scorso di penna, che allo scrittore di evitarle tutte'*) e una certa povertà della sezione dedicata all'architettura, mentre plaudiva alla scelta dell'autore di non sbilanciarsi troppo sul problema dell'*'Orient oder Rom: 'E per di tutto in breve i caratteri delle due arti, le loro essenze, le loro differenze, e però i loro confini sono esse oggi sì chiari da potere facilmente intendersi e sentenziare?'*⁵⁶⁰

Non fu comunque l'ambiguo trattamento riservato alla *byzantinische Frage* ad attirare su Venturi gli strali di una consistente parte dei professionisti del settore. La disputa si giocò piuttosto al tavolo dei dettagli e dei particolari, e si accese di quell'eufemistica *'sana rivalità'*⁵⁶¹ che caratterizzava i rapporti tra i circoli venturiani e gli altri centri culturali della penisola. Un attacco diretto provenne dapprima dalla prestigiosa sede di *Napoli Nobilissima*; nel fascicolo di marzo del 1901, a ridosso dell'uscita del primo volume della *Storia dell'Arte*, venne pubblicata una lettera scritta dal prolifico architetto pistoiese Alfredo Melani (1859-1928).⁵⁶² Il breve testo non lasciava troppo spazio a prudenze diplomatiche: *'Questo libro del prof. Venturi'* si leggeva in apertura *'soffre dello stesso difetto che è stato notato in altre opere recenti dello stesso autore. Par ch'egli non sia ben deciso se il suo lavoro debba rivolgersi agli studiosi e adempiere perciò alle esigenze della originalità e della gravità, o se voglia essere opera di volgarizzamento, nel qual ultimo caso, bisogna dire che è troppo lungo, ed anche troppo costoso [...]* *Comunque sia, una parte rispettabile di date, concernenti i monumenti ravennati, quivi è inesatta'*. Seguiva un lungo elenco di imprecisioni, errori e difetti, molti dei quali veniali⁵⁶³, altri invece decisamente più sostanziali, soprattutto laddove Melani – secondo una tendenza comune agli architetti del tempo – sembrava rivendicare alla

dell'Arte..., I, in «Arte e Storia» XX (1901), pp. 102-103; ID., recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, II, in «Arte e Storia» XXII (1903), pp. 66-67.

⁵⁶⁰ Cfr. s.a., recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, I, in «La Civiltà Cattolica» 53 (1902), pp. 74-76. Cfr. anche la successiva s.a. recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, II-III, in «La Civiltà Cattolica» 55 (1904), pp. 723-726.

⁵⁶¹ L'espressione (*'gesunde Rivalität'*) fin troppo fiduciosa, è di STRZYGOWSKI, recensione a VENTURI, *Storia dell'Arte...*, I, p. 194.

⁵⁶² Cfr. A. MELANI, in «Napoli Nobilissima» X.3 (1901), pp. 45-48. Sulla figura di Melani, cfr. F. FRANCO, s.v. *Melani, Alfredo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma 2009.

⁵⁶³ La svista più nota, costantemente rinfacciata a Venturi ma di certo risultato di un errore editoriale, era la didascalia con il nome di S. Apollinare associata a una foto dell'interno del duomo di Monreale: cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...*, I, p. 90, fig. 73.

propria categoria professionale il dominio del sapere specialistico necessario all'analisi dell'edilizia antica: '[...] e neanche dico che il libro dimostra la nessuna conoscenza di tecnica architettonica del nostro A., il quale, parlando di architettura bizantina, è estremamente povero di notizie e d'idee architettoniche. La cupola, questo leitmotiv della nostra architettura, è indicata incidentalmente dal prof. V.; il quale non analizza, non discute nessuna delle questioni riguardanti ciò che ora c'interessa, forse perché l'architettura è un osso duro per chi non ne possiede la tecnica'.⁵⁶⁴

Critiche più circostanziate provennero da parte di Laudedeo Testi e Corrado Ricci, la cui rivalità reciproca nel corso della contemporanea 'rida dei campanili' pareva aver trovato un'occasione di tregua momentanea sul fronte comune dell'assalto a Venturi. Nella sua recensione del 1902, apparsa su *Archivio Storico Italiano*, Testi valutò il primo volume della *Storia dell'Arte* come un lavoro 'non all'altezza degli studi moderni e del sapere del Venturi', e allineò una serie di osservazioni critiche relative all'insufficienza della sezione architettonica ('che fa supporre deficienza di cognizioni tecniche e mancanza di pratica costruttiva'), alla poca originalità degli assunti ('la pag. 222 è quasi tutta del Mazzanti') e alle varie imprecisioni sparse lungo il testo. Pur apprezzando la ricchezza della sezione dedicata agli avori intagliati, l'autore si opponeva alle datazioni troppo alte attribuite da Venturi alla Cattedra di Massimiano e all'Avorio Barberini ('tende in generale a invecchiare i monumenti col preconcetto di togliere al regno di Giustiniano la gloria artistica'), e contrastava la retrodatazione all'età paleobizantina delle cassettoni a rosette 'che per comune consenso sono collocate fra il IX e il XII [...] Altre considerazioni potrei aggiungere, ma francamente non mi pare che l'argomento valga la pena'.⁵⁶⁵ La conclusione della recensione suonava singolarmente cupa: '[...] provo vivo dolore, perché avrei desiderato che la novella storia dell'arte avesse ridonato all'Italia la supremazia che sempre tenne di secolo in secolo nella letteratura archeologico-artistica e che, morto il De Rossi grandissimo, ha perduto'.

⁵⁶⁴ La risposta dell'interessato si fece attendere di un solo mese: con una lettera ospitata sulla medesima rivista, Venturi difese strenuamente l'onestà del proprio metodo di lavoro dalle accuse di Melani: 'Sono criteri che desumo dallo studio diretto delle opere d'arte, dal confronto de' loro più minuti particolari, da ragioni iconografiche e da cento altre cose che il revisore non sogna neppure [...] Ed è un revisore siffatto che deve insegnarmi come avrei dovuto fare il mio libro, come proporzionarne le parti, quel che dovevo dire, quel che dovevo tacere'. Cfr. A. VENTURI, lettera in «Napoli Nobilissima» X.4 (1901), pp. 61-64, in part. p. 61. La discussione si spense gradualmente sulle pagine della rivista napoletana, senza ulteriori strascichi tranne una breve risposta di A. MELANI, lettera in «Napoli Nobilissima» X.5 (1901), p. 80.

⁵⁶⁵ Cfr. TESTI, *Osservazioni critiche sulla storia dell'arte...*, citazioni alle pp. 18, 19, 40 e 41. Cfr. anche AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte...*, pp. 155-157.

La questione dell'interpretazione generale dell'arte ravennate fu impugnata in modo più sistematico da Corrado Ricci. Con una lettera aperta alla redazione di *Napoli Nobilissima*⁵⁶⁶, e con gli editoriali pubblicati in successione su *Rassegna d'Arte*⁵⁶⁷ lo studioso mise più volte in dubbio la capacità di Venturi di poter valutare correttamente un manufatto come la Cattedra di Massimiano – opera che si dimostrava ‘*senza dubbio*’ di VI secolo – e lamentava l'abitudine del collega di far troppo spesso leva sulle opinioni degli stranieri: ‘*É chiaro quindi che il Venturi, da quell'uomo avveduto che è, più che badare agli argomenti e ai fatti, ha citati nomi stranieri per sorprendere il lettore. L'arte è vecchia, ed io avrei buon giuoco a ribatterlo se volessi riportare quanto di acerbo hanno scritto critici stranieri contro di lui*’.⁵⁶⁸ La discussione tra i due studiosi si trasformò in un contraddittorio infuocato⁵⁶⁹, che trovò ulteriori motivi di degenerazione anche a causa della polemica contemporaneamente in corso tra Testi e Gardella, e delle osservazioni mordaci che Luca Beltrami aveva scagliato contro la *Storia dell'Arte* dalle pagine della rivista di Ricci. Che su *Rassegna d'Arte* comparisse una recensione firmata da Beltrami dal titolo *Come si scrive la storia dell'arte dal Prof. Venturi*⁵⁷⁰, ove si parlava di ‘*deficienti di coltura*’ e ‘*mestieranti di storia dell'arte*’, suonava infatti troppo provocatorio perché l'imputato non rispondesse per le rime.⁵⁷¹ Gli effetti negativi di questa incretiosa situazione, e il conseguente raffreddamento del rapporto tra Venturi e Ricci, sono stati discussi più sopra.

⁵⁶⁶ Cfr. DON FERRANTE, lettera in «Napoli Nobilissima» X.6 (1901), p. 96.

⁵⁶⁷ I primi editoriali pubblicati, rispettivamente, su «Rassegna d'Arte» I (1901), pp. 16, 80, presentavano toni ancora pacati. Già nel dicembre dello stesso anno (cfr. I, 12, 1901, p. 192), anche in seguito all'omissione – presunta intenzionale – del nome di Ricci dalla recensione venturiana a Rivoira, lo studioso ravennate scriveva ‘*Così, mentre io critico con nome, cognome e fatti il Venturi al solo scopo di giovare agli studiosi, e lo lodo invece per quanto mi pare che faccia di bene agli studi artistici, il Venturi invece s'industria a punzecchiarmi in ogni modo con dissimulati accorgimenti. Perciò nemmeno fa grazie di credere ch'io conosca Ravenna [...]*’.

⁵⁶⁸ C. RICCI, lettera in «Rassegna d'Arte» II (1902), p. 63, 76.

⁵⁶⁹ Si veda la risposta di A. VENTURI, *Per fatto personale*, in «L'Arte» V (1902), pp. 32-33, e successivamente *ibidem*, p. 107.

⁵⁷⁰ La polemica tra Venturi e Beltrami riguardò la datazione del ciborio di Sant'Ambrogio, che nella *Storia dell'Arte* veniva attribuito a maestranze bizantine e datato al XII secolo. Cfr. L. BELTRAMI, *Come si scrive la storia dell'arte dal Prof. Venturi*, in «Rassegna d'Arte» III (1903), pp. 44-45. Questo contributo era stato anticipato da un commento critico dello stesso autore, ovvero ID., *Ancora il Ciborio e l'Altare d'oro nella Basilica di S. Ambrogio a Milano*, in «Rassegna d'Arte» II (1902), pp. 147-151.

⁵⁷¹ Le risposte di Venturi sono in A. VENTURI, *Luca Beltrami*, in «L'Arte» V (1902), pp. 400-403; ID., *Ancora il ciborio nella Basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, in «L'Arte» VI (1903), pp. 86-87. Sullo scontro Beltrami-Venturi cfr. anche ROVETTA, *Gli esordi della "Rassegna d'arte"...*, p. 108.

È difficile trarre conclusioni definitive dalla rilettura critica dei primi volumi della *Storia dell'Arte*, e dalla controversa accoglienza che il pubblico degli specialisti riservò loro all'indomani della pubblicazione. Almeno nel campo degli studi sull'arte bizantina, che qui interessano in modo esclusivo, il lavoro di Venturi rappresentava per certi versi il risultato di un'operazione ambivalente e non del tutto compiuta. Si trattava infatti del primo moderno tentativo di individuare la natura dell'influsso di Bisanzio sul panorama storico-artistico italiano, attraverso il filtro metodologico di una 'scienza' ormai rivendicata come autonoma; allo stesso tempo, però, molte parti cruciali dei volumi giungevano in commercio già virtualmente 'invecchiate', in un momento storico nel quale di mese in mese si assisteva a rivolgimenti anche sostanziali dello scenario degli studi medievistici e bizantinistici.

Non c'è dubbio che Venturi abbia potuto mettere in campo competenze ben più vaste e approfondite con il proseguire dell'impresa editoriale, e che le pagine dedicate al Medioevo non costituissero che una frazione minore di un progetto scientifico concentrato principalmente su altre epoche storiche. Pur tuttavia, il primato venturiano è altrettanto innegabile, come lo sono quei meriti che ancora Toesca, un decennio dopo, riconosceva nell'opera del suo maestro: *'piena dei risultati nuovi di ricerche originali, animata in ogni parte da una squisita sensibilità estetica, repertorio amplissimo di notizie bibliografiche e di riproduzioni di monumenti molte volte inediti'*.⁵⁷²

⁵⁷² Cfr. TOESCA, *Il Medioevo...*, p. 7.

IV – LA BISANZIO TEMPORANEA.

I CONGRESSI, LE MOSTRE, E L'ESPOSIZIONE DI ARTE ITALO-BIZANTINA DI GROTTAFERRATA

‘Se San Nilo, o Signori, comparisse subito nel suo monastero, non sarebbe egli sorpreso di trovarvi tutte queste cose vecchie e curiose, circondate da tanti visitatori estranei alla regola sua?’

L. DUCHESNE

La nascita di un sistema continuativo di incontri di studio e di eventi temporanei dedicati *in toto* o in larga parte alla produzione artistica bizantina va ricondotta cronologicamente a tempi più recenti rispetto al fenomeno generale di riscoperta scientifica di Bisanzio, già riconoscibile nei decenni centrali dell'Ottocento. Fu necessario infatti attendere il 1924 affinché fosse organizzato un primo *Congresso Internazionale di Studi Bizantini* a Bucarest⁵⁷³, e ancora il 1931 perché l'arte bizantina diventasse protagonista di una grande esposizione pubblica a Parigi.⁵⁷⁴ Nel periodo precedente, l'indagine su questi temi aveva dovuto condividere i propri spazi con discipline e argomenti contigui, trovando di volta in volta occasioni più o meno fortunate di risaltare all'interno di contesti differenti. La diffusa percezione di Bisanzio come realtà ancipite, civiltà bifronte continuamente tesa tra Oriente e Occidente, se in termini generali non ne facilitava la definizione identitaria nel complesso delle scienze storiche, dall'altro le garantì la possibilità di trovare posto nel corso di manifestazioni molto eterogenee. Interventi dedicati al settore potevano infatti essere contemplati nell'ambito di eventi a tematica religiosa, di convegni riservati alle discipline 'orientalistiche' o alla storia del Medioevo occidentale, di incontri archeologici e storico-artistici. Allo stesso modo, opere di fattura bizantina potevano essere presentate in pubblico in diverse occasioni: durante rassegne di arte sacra, nel corso di grandi esposizioni di arti decorative e industriali, o nelle mostre dedicate agli 'antichi maestri' o 'primitivi'.

⁵⁷³ Il *Congresso Internazionale di Studi Bizantini di Bucarest* (14-20 aprile 1924) fu il risultato di un accordo stabilito in occasione del precedente V Congresso Internazionale di Scienze Storiche (Bruxelles, 1923), e va annoverato all'interno del più generale fenomeno di 'ricompattazione' che caratterizzò la comunità scientifica europea negli anni immediatamente posteriori al primo conflitto mondiale, e che fu all'origine di parecchie iniziative simili. Sull'organizzazione di questi congressi, cfr. i recenti NYSTAZOPOULOU-PELEKIDOU, *L'Histoire des Congrès Internationaux...*; S. MAUFROY, *Les premiers congrès internationaux des études byzantines: entre nationalisme scientifique et construction internationale d'une discipline*, in «Revue germanique internationale» 12 (2010), pp. 229-240.

⁵⁷⁴ Cfr. *Exposition Internationale d'Art Byzantin*, catalogo della mostra (Paris, Musée des Arts Décoratifs-Palais du Louvre-Pavillon de Marsan-Bibliothèque Nationale, 28 maggio-9 luglio 1931, 28 maggio-9 luglio 1931), a cura di Ch. Diehl, Paris 1931.

Sospesa in bilico tra eventi di livello ‘municipale’ e aperture agli scenari critici internazionali, la situazione italiana appare piuttosto allineata con quella europea, in un momento di generale condivisione delle opportunità di confronto che animarono i principali centri del continente a cavallo tra Ottocento e Novecento. L’unica, eclatante anomalia va individuata in una vicenda che, almeno per un paio d’anni, collocò l’Italia in un’insolita posizione sperimentale: si tratta della già citata *Esposizione di Arte Italo-Bizantina* organizzata tra 1905 e 1906 nei locali della Badia Greca di Grottaferrata. Un evento tanto importante nel quadro che si cerca di tracciare in questa sede, quanto tutto sommato poco ‘seminale’ se si valuta il più ampio contesto europeo degli studi di settore, entro il quale la mostra, a prescindere dal suo sostanziale insuccesso, sembra aver lasciato pochissimi strascichi percettibili. Non si trattò, infatti, di un caso realmente anticipatore, in grado di precorrere i tempi e di imporre un modello espositivo vincente, come avvenne invece per la manifestazione parigina di venticinque anni posteriore. La mostra di Grottaferrata rappresentò piuttosto una sorta di fiore di serra, l’esito isolato di una peculiare congiuntura di forze, del tutto contestuale all’ambiente romano in cui il progetto fu concepito, e come tale impensabile al di fuori di esso. Nelle travagliate vicende della sua organizzazione, nelle fasi del suo svolgimento e nei suoi incerti risultati finali, l’esposizione criptense costituisce ancora oggi un’istantanea preziosa delle tendenze protagoniste degli studi bizantini a Roma agli inizi del XX secolo.

IV.1 - Fra orientalisti, archeologi, e storici dell’arte

Riconosciuto polo culturale di vocazione internazionale, nel primo decennio del Novecento, Roma aveva ormai conquistato una posizione tale da renderla idonea a ospitare importanti incontri di studio riservati alle discipline umanistiche. Il moltiplicarsi delle occasioni di contatto, insieme al graduale allargamento dei programmi a settori sempre più ampi delle scienze storiche, avevano favorito anche il coinvolgimento delle branche di ricerca interessate in modo più o meno diretto allo studio di Bisanzio e della sua produzione artistica. I maggiori protagonisti attivi negli ambienti romani ebbero così l’opportunità di immettersi fluidamente all’interno dei

dibattiti che animavano lo scenario europeo. Già nell'ottobre del 1899 le sale dell'Università di Roma erano state scelte per ospitare il XII Congresso Internazionale degli Orientalisti⁵⁷⁵, evento di notevole portata che per quasi due settimane vide giungere nell'urbe un nutrito gruppo di specialisti e delegati da ogni parte del globo (fig. IV.1). Nella lista delle adesioni, si potevano leggere i cognomi di personaggi ormai familiari: vi figuravano infatti naturalizzati o residenti romani come Baumstark, Hülsen, il giovane Graeven o il conte Stroganoff, assieme a rappresentanti degli studi bizantinistici di scuola austro-tedesca (Krumbacher, Strzygowski, Goldschmidt), francese (Bertaux, Diehl) e greca (Lambros).⁵⁷⁶ Sotto la direzione generale di uno tra i più noti 'patriarchi' dell'orientalistica europea, Angelo de Gubernatis (1840-1913)⁵⁷⁷, il congresso contemplava ben dodici sezioni condotte in sedute parallele: una di esse, l'XI, era stata riservata al tema 'Grèce et Orient', con particolare riferimento all'ambito bizantino e a quello islamico.⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Il riferimento principale per il XII Congresso Internazionale degli Orientalisti, svoltosi tra 3 e 15 ottobre, restano gli *Actes du Douzième Congrès International des Orientalistes* (Rome 1899), I-III.2, Florence 1901. Usciti due anni dopo l'incontro, essi non riportano che una percentuale minima degli interventi effettivamente presentati. Molto interessanti i resoconti di J. STRZYGOWSKI, *Die byzantinische Kunst auf dem Orientalistenkongress in Rom*, in «Byzantinische Zeitschrift» IX (1900), pp. 318-321, e di S. FRASCHETTI, *L'arte al Congresso degli Orientalisti*, in «L'Arte» II (1899), pp. 414-415. Cfr. anche s.a., *Appunti e Notizie - XII Congresso internazionale degli Orientalisti in Roma*, in «Bessarione» IV (1898), pp. 294-298. Sui congressi orientalistici, cfr. il recente saggio di P. RABAULT-FEUERHAHN, *Les grandes assises de l'orientalisme. La question interculturelle dans les congrès internationaux des orientalistes (1873-1912)*, in «Revue germanique internationale» 12 (2010), pp. 47-67. La storia degli studi orientali a Roma e in Italia è questione troppo complessa per essere affrontata in questa sede. Oltre alle osservazioni contenute nei vari contributi de *Gli studi orientali in Italia negli ultimi cinquant'anni (1861-1911)*, in «Rivista degli Studi Orientali» V (1913-1927), pp. 1-390, rimando in generale alla trattazione di B. SORAVIA, *Ascesa e declino dell'orientalismo scientifico in Italia*, in *Il mondo visto dall'Italia*, Atti del Convegno Annuale della Società Italiana per lo studio della Storia Contemporanea (Milano, 19-20 settembre 2002), a cura di A. Giovagnoli, G. Del Zanna, Milano 2004, pp. 271-86.

⁵⁷⁶ Cfr. *Actes du Douzième Congrès...*, I, pp. XLIV-LXXI.

⁵⁷⁷ La scelta della sede per il Congresso era caduta su Roma in occasione del precedente incontro di Parigi del 1897: cfr. *ibidem*, pp. V-XXXII per le lettere e la documentazione risalenti alle fasi organizzative. Nell'appello ai congressisti italiani (pp. VIII-XI), De Gubernatis dichiarava: 'Ora l'aver scelto Roma a sede del dodicesimo Congresso sembra imporci, oltre ai doveri generali che si assume ogni paese che accoglie un Congresso scientifico internazionale, obblighi specialissimi, e come un richiamo a noi stessi verso quell'Oriente che abbiamo ormai troppo dimenticato e negletto, da cui Roma, già sua signora, trasse la luce del Cristianesimo, ed a cui i più antichi vincoli della sua civiltà la tenevano congiunta [...] E nessun paese di Europa può vantare, in confronto d'Italia e di Roma, una così lunga serie di tradizioni etnografiche, storiche, commerciali, artistiche e religiose mosse dall'Oriente'. La bibliografia su Angelo De Gubernatis è amplissima. Rimando solo a L. STRAPPINI, s.v. *De Gubernatis, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 36, Roma 1988; *Angelo De Gubernatis. Europa e Oriente nell'Italia umbertina*, a cura di M. Taddei, I-IV, Napoli, 1995-2001.

⁵⁷⁸ 'Grèce et Orient (étudiés surtout dans les périodes byzantine et musulmane, et dans leurs rapports avec l'Italie)'. Cfr. *Actes du Douzième Congrès...*, pp. XXX-XXXI.

Nel corso dei dieci ritrovi complessivi della sezione⁵⁷⁹, le personalità dominanti di Krumbacher e Strzygowski avevano indirizzato la discussione verso alcune tra le questioni più ‘calde’ della critica internazionale, nei rispettivi campi della storia della letteratura e della storia dell’arte. In linea con il taglio eminentemente ‘comunitario’ degli incontri, le comunicazioni fecero spesso riferimento a un ideale progresso armonico degli studi bizantinistici in Europa, e gli esponenti italiani furono fatti partecipi di questa atmosfera ottimistica e propositiva. L’intervento di Strzygowski del pomeriggio del 5 ottobre, per esempio, era stato dedicato all’illustrazione delle principali imprese di indagine e catalogazione dei ‘*monumenti dell’epoca cristiana*’ nel Mediterraneo orientale: assieme ai vari Leroux, Graeven, Millet etc. erano stati ricordati anche Corrado Ricci e Adolfo Venturi, ‘*per il progresso degli studi sull’arte bizantina in Italia*’.⁵⁸⁰ Proprio Venturi, all’epoca già impegnato nell’insegnamento universitario e da poco direttore unico de *L’Arte*, era diventato il principale interlocutore ‘locale’ per Strzygowski, schierandosi in prima fila come interprete di una formula moderna per la ricerca storico-artistica italiana. Nella relazione del pomeriggio del 6 ottobre⁵⁸¹, lo studioso aveva comunicato ai colleghi l’intenzione di rivalutare l’importanza della produzione artistica bizantina sia nel corso delle sue lezioni (con l’ausilio di appositi strumenti didattici)⁵⁸², sia attraverso le pagine della rivista da lui diretta. Seguiva poi una lista di tre ‘questioni chiave’ considerate da Venturi come prioritarie per chiunque volesse affrontare con cognizione di causa il problema dell’arte bizantina nei suoi rapporti con l’Italia. Esse erano: *I – La diffusione delle forme artistiche ai primordi del Cristianesimo tra Oriente e Occidente; II – Il reciproco influsso delle due ‘correnti’ (orientale e occidentale) nei secoli altomedievali sul suolo italiano; III – La distinzione tra le forme artistiche genuinamente bizantine e quelle imitative o ‘autoctone’ nell’Italia nei secoli XI e XII.* Con tutte le cautele possibili, si faticerebbe davvero a non riconoscere nel suddetto elenco le linee guida sottese ai primi tre volumi della *Storia dell’Arte Italiana*, opera che avrebbe fatto la sua comparsa sulla scena editoriale appena un anno e mezzo dopo. Anche membri più giovani del ‘circuito’

⁵⁷⁹ Cfr. *ibidem*, pp. CC-CCXX. Le sezioni si svolsero dal 5 all’11 ottobre.

⁵⁸⁰ ‘*pour le progrès des études sur l’art byzantin en Italie*’. Cfr. *ibidem*, pp. CCI-CCIII.

⁵⁸¹ Cfr. *ibidem*, pp. CCV-CCVI.

⁵⁸² Si trattava delle note tavole fotografiche comparative che Venturi aveva approntato per i suoi corsi universitari. Strzygowski manifestò in quell’occasione il desiderio che tali strumenti potessero essere messi a disposizione di tutti i docenti e gli studiosi con un’apposita pubblicazione.

venturiano, come Federico Hermanin, avevano avuto la possibilità di brillare davanti a quell'uditorio internazionale, presentando i risultati delle ricerche nelle quali erano impegnati in quegli anni, e che avevano trovato spazio in pubblicazioni contemporanee o di poco successive.⁵⁸³ Hans Graeven, dal canto suo, aveva potuto offrire in anteprima il suo saggio sull'iconografia di Adamo ed Eva (che fu presentato al pubblico da Strzygowski stesso), e aveva mostrato i primi fascicoli dei suoi *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke*, accolti con vivo entusiasmo.⁵⁸⁴ In fase di chiusura dei lavori, le parole di soddisfazione per i risultati raggiunti dagli esponenti della storia dell'arte provennero direttamente da Krumbacher: venne espresso vivo compiacimento per il metodo sicuro con cui i 'signori Strzygowski, Venturi e i suoi allievi e Graeven' avevano trattato la complessità della materia. Strzygowski aveva poi salutato l'assemblea ricordando come 'gli storici dell'arte avessero ancora molto da lavorare per studiare i monumenti'.⁵⁸⁵

L'opportunità per fare il punto della situazione si presentò – come già detto – appena quattro anni dopo, quando il III Congresso di Scienze Storiche del 1903 vide incontrarsi ancora una volta Strzygowski e Venturi. Nel periodo intercorso tra i due eventi, però, qualcosa era già cambiato, giacché la comunità scientifica internazionale aveva imparato ormai a conoscere i primi effetti della formula *Orient oder Rom*; intanto, nel pomeriggio del 3 aprile del 1903, il giovane Pietro Toesca attendeva il proprio turno per parlare.⁵⁸⁶

Se si eccettua la presenza isolata di Baumstark, la fiorente tradizione locale di archeologia cristiana era rimasta sostanzialmente estranea dalle attività del Congresso degli Orientalisti, ma aveva ben presto trovato un'occasione altrettanto importante per giocare su terreni più favorevoli. A distanza di pochi mesi infatti, il 17 aprile del 1900, i discorsi inaugurali di Louis Duchesne e Orazio Marucchi diedero inizio ai lavori del II

⁵⁸³ Cfr. *ibidem*, p. CCVII.

⁵⁸⁴ Cfr. *ibidem*, pp. CCX, CCXIII.

⁵⁸⁵ Cfr. *ibidem*, pp. CCXVII-CCXIX. In quell'occasione si era notato che *'l'histoire de l'art byzantin a été dignement traitée par M.M. Strzygowski, Venturi et ses élèves, et Graeven. Il dit que la bonté de la méthode, l'étude minutieuse des détails, qualités empruntées à l'archéologie classique, ont été appliquées d'une manière tout à fait satisfaisante aux monuments de l'art byzantin; de sort que nous avons maintenant une archéologie byzantine. Il est d'avis qu'en ce moment, il serait nécessaire de fixer durablement la terminologie artistique, pour s'en servir dans la description des monuments byzantins. M. Strzygowski dit que cela tient aux philologues, les historiens de l'art ayant encore assez de travail pour étudier les monuments'*.

⁵⁸⁶ Cfr. *supra*, n. 521.

Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (fig. IV.2).⁵⁸⁷ Il Comitato direttivo, presieduto dallo stesso Duchesne, aveva raccolto i nomi di tutti i principali rappresentanti della disciplina, tra i quali spiccavano quelli di Grisar, Wilpert, De Waal, Marucchi, Kanzler e Stornajolo.⁵⁸⁸ A distanza di sei anni dal precedente incontro di Spalato⁵⁸⁹, questo simposio era stato preparato accuratamente grazie a un'imponente macchina organizzativa, con il duplice scopo di festeggiare l'anno giubilare e, allo stesso tempo, il cinquantenario *'dacché vennero iniziate in Roma le prime escavazioni scientifiche nelle Catacombe, in questi celebratissimi cimiteri, l'esplorazioni dei quali furono il seme da cui germogliò l'Archeologia Cristiana'*.⁵⁹⁰ Accompagnato da uno speciale bollettino informativo fuori commercio (fig. IV.3)⁵⁹¹ e da altre pubblicazioni d'occasione⁵⁹², il congresso prevedeva un densissimo programma

⁵⁸⁷ Il Congresso si svolse dal 16 al 26 aprile 1900. Cfr. primariamente *Atti del II° Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana...*, Roma 1902. Il volume non raccoglieva che una percentuale limitata degli interventi presentati oralmente in sede di congresso. Sulle ragioni specifiche, cfr. s.a., *Avvertenze preliminari, ibidem*, pp. V-VI. Dei resoconti del congresso, ricordo quelli di O. MARUCCHI, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» V (1899), pp. 111-112 (circolare ufficiale), e ID., *Il II° Congresso internazionale di archeologia cristiana in Roma*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» VI (1900), pp. 161-165. Una cronaca riassuntiva dell'evento è in s.a. [Grisar?], *Il prossimo Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, e *I lavori scientifici del Secondo Congresso di Archeologia Cristiana*, in «La Civiltà Cattolica» 51.1, pp. 5-11, 475-480. Importante soprattutto J. STRZYGOWSKI, *Rom, Kongress für christliche Archäologie*, in «Byzantinische Zeitschrift» IX (1900), p. 321-322, e soprattutto ID., *Die byzantinische Kunst auf dem Kongress für christliche Archäologie in Rom*, *ibidem*, pp. 717-719. Notizie e resoconti comparvero anche su *Bessarione*, a cura di Giuseppe Cozza-Luzi e Mariano Rampolla del Tindaro, rispettivamente in VI (1899), pp. 221-222; VII (1900), p. 200, 406-407; e ancora s.a., *Der zweite internationale Congress für christl. Archäologie*, in «Römische Quartalschrift» XIV (1900), pp. 217-221, 319-327.

⁵⁸⁸ Cfr. *ibidem*, p. VII;

⁵⁸⁹ Il congresso di Spalato-Salona dell'agosto del 1894 aveva visto la luce per iniziativa dell'archeologo croato di formazione viennese Frane Bulić (1846-1934), in stretta collaborazione con gli esponenti della 'scuola romana', e con gli auspici di Leone XIII e dell'imperatore Francesco Giuseppe. Lo svolgimento del congresso – che, data la sede, aveva concentrato sovente l'attenzione sulle antichità cristiane conservate in Dalmazia e in generale sul versante adriatico dei Balcani – era stato seguito da presso da periodici locali quali il *Bullettino di Storia e Cultura Dalmata*, nonché da un certo numero di pubblicazioni occasionali. Tra le riviste italiane, cito solo L. JELIĆ, *Primo Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana a Spalato e Salona (20-22 agosto 1894)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», I (1895), pp. 106-111, 147-162. L'insieme delle guide e dei fascicoli editi durante il Congresso è stato di recente ripubblicato in volume unico, dal titolo *Acta primi congressus internationalis archaeologiae christianae (XIII-XI Kal. Sept. A. MDCCCXCIV Spalati-Salonis)*, a cura di E. Marin, Città del Vaticano 1993. Cfr. anche FRENZ, *The Archaeology...*, pp. 83-84.

⁵⁹⁰ La citazione è tratta dal bollettino ufficiale messo a disposizione dei congressisti, ovvero «Conventus alter de archeologia cristiana Romae habendus commentarius authenticus» (da qui per brevità «Conventus alter»), I (gennaio 1900) p. 4.

⁵⁹¹ Cfr. n. precedente.

⁵⁹² Necessita almeno una menzione la notevole raccolta di studi pubblicata a cura del Campo Santo Teutonico, dal titolo *ΣΤΡΩΜΑΤΙΟΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ. Mitteilungen dem zweiten internationalen Congress für christliche Archaeologie zu Rom gewidmet vom Collegium des Deutschen Campo Santo*, Rom 1900. Vi comparivano alcuni contributi di argomento bizantinistico o orientalistico, tra i quali cfr. almeno A. BAUMSTARK, *Die syrische Uebersetzung der apostolischen Kirchenordnung*, pp. 15-31; C.M.

generale: adunanze in cinque lingue ufficiali, visite guidate a chiese e catacombe, feste e celebrazioni liturgiche, e persino un'esposizione temporanea di novità editoriali, fotografie, rilievi e riproduzioni plastiche di monumenti dell'antichità cristiana.⁵⁹³

A causa dell'esplicito spirito unionista che aveva animato l'evento⁵⁹⁴, nonché delle competenze specifiche di molti dei convegnisti, i confini disciplinari tracciati nelle fasi preliminari erano risultati piuttosto ampi rispetto alle strade più frequentemente battute negli studi di archeologia cristiana di 'scuola romana'. La forbice cronologica scendeva fino al XII secolo e oltre, e l'ambito geografico si allargava di molto verso Est comprendendo tutto il fronte dell'Oriente mediterraneo, che divenne protagonista di un'intera sezione (la III) tra le sette previste.⁵⁹⁵ Anche una piccola delegazione di storici dell'arte aveva potuto trovare spazio tra le fila ben serrate degli archeologi cristiani: Adolfo Venturi era infatti entrato a far parte della presidenza della sezione II, dedicata al Cristianesimo occidentale, e aveva partecipato ai lavori con uno studio sulla

KAUFMANN, *Die aegyptischen Textilien des Museums von Campo Santo*, pp. 16-41; J. ZETTINGEN, *Das Bild des Heilandes in S. Prassede*, pp. 85-96; J. WIEGAND, *Bemerkungen über das Bronzeportal des alten Paulbasilika*, pp. 119-131.

⁵⁹³ Cfr. *Cronaca dei festeggiamenti ed altro del Congresso*, pubblicato in appendice a «Conventus alter», pp. 270-302, in part. pp. 298-302. Tra i molti pezzi esposti, spiccava l'abbondante documentazione fotografica presentata dall'Associazione Artistica fra i cultori di architettura, soprattutto quella relativa a San Saba e ai frammenti pittorici da poco rinvenuti. Rodolfo Kanzler aveva presentato le prove delle tavole in fototipia riproducenti gli avori vaticani, poi confluiti all'interno del suo catalogo del 1904, mentre Teresa Venuti de Dominicis aveva esposto immagini della stauroteca di Cortona. Erano state mostrate anche le tre tavole ricostruttive delle perdute pitture in S. Andrea *ad Clivum Scauri* eseguite da Wüscher-Becchi. Wilhelm Haass della Libreria Spithöver aveva infine messo a disposizione l'edizione appena pubblicata dei *Mosaici cristiani* di Giovanni Battista de Rossi.

⁵⁹⁴ Di là dai contenuti specifici del congresso, e della partecipazione e/o adesione di figure come Rampolla del Tindaro, Guidi o Marini, va ricordato anche il carattere di sincretismo che aveva connotato quasi tutte le celebrazioni ufficiali. Esse si erano svolte sia in latino che in greco presso santuari e antichi cimiteri cristiani, sulla scia della tendenza 'neocatacombale' inaugurata ancora a fine Ottocento dagli archeologi allievi di de Rossi nell'ambito del *Collegium cultorum martyrorum*: 'commovente unione della liturgia greca alla latina; e la comune preghiera che da quei sacri recessi si sollevò a Dio negli svariati linguaggi dei Congressisti, anche di confessioni diverse, ci ricordò i primi fedeli da un cuor solo e da un'anima sola'. Cfr. *Atti del II° Congresso*, p. VI; *Cronaca dei festeggiamenti*, in part. pp. 278-283 (in relazione alle cerimonie presso le catacombe di Via Ardeatina e il Laterano).

⁵⁹⁵ Le sezioni previste erano, nell'ordine: I - Antichità primitive ed arte relativa; II - Antichità cristiane medioevali occidentali ed arte relativa; III - Antichità cristiane medioevali orientali ed arti relative; IV - Liturgia; V - Epigrafia; VI - Letteratura dei primi secoli in relazione alle antichità cristiane; VII - Archeologia didattica e pratica (insegnamento, diffusione, scavi e musei). Nello specifico la sezione III avrebbe avuto come tema 'tanto l'archeologia, la storia e l'arte bizantina quanto quella delle chiese cristiane orientali propriamente dette, cioè della Siria, dell'Armenia, dell'Egitto ecc. Essa potrà a sua volta venir divisa in due sotto-sezioni: l'una propria del periodo bizantino e slavo; l'altra per tutto il complesso delle chiese orientali di lingue liturgiche che non siano la latina, la greca o le slave'. La sezione era presieduta da Ignazio Guidi, e presentava un comitato composto esclusivamente da ecclesiastici, quali di Fulcran Vigouroux, Jean-Vincent Scheil, Umberto Benigni, Luigi Petit. Sui propositi generali, cfr. soprattutto *Ordinamento del Congresso*, in «Conventus alter» I (gennaio 1900), pp. 7-11, in part. pp. 7-8.

porta di S. Sabina.⁵⁹⁶ Accanto a lui, erano intervenuti anche Hermanin e Colasanti, che avevano parlato rispettivamente della facciata di S. Pietro a Spoleto e della Dalmatica Vaticana.⁵⁹⁷ Assieme a grandi nomi internazionali del calibro di Franz Wichkoff, e a figure ormai ben note nello scenario delle ricerche storiche locali come Duchesne e Grisar, si era registrata una nutrita compagine di studiosi ‘alternativi’ di varia provenienza e formazione. Nell’elenco dei partecipanti si trovavano infatti personalità politicamente coinvolte in senso antimodernista o unionista, come per esempio Umberto Benigni⁵⁹⁸, che aveva offerto due rassegne di taglio iconografico dedicate rispettivamente alla figura della Vergine e alla cosiddetta *Theoria sanctorum*. Vi erano anche tecnici e restauratori, come Gustavo Giovannoni (1873-1947), intervenuto con uno studio delle caratteristiche strutturali degli edifici paleocristiani a pianta centrale⁵⁹⁹; o come l’ingegnere Mariano Cannizzaro, responsabile principale dei lavori in S. Saba, che aveva informato l’assemblea sullo stato di avanzamento delle attività ricognitive e restaurative all’interno della chiesa (§ VI.1).⁶⁰⁰ L’ormai familiare Heinrich Wüscher-Becchi aveva poi profittato dell’uditorio d’eccezione per presentare in anteprima i suoi tre dipinti ricostruttivi delle perdute pitture gregoriane in S. Andrea *ad Clivum Scauri*.⁶⁰¹

L’intervento forse più interessante era stato quello proposto da una singolare figura di studiosa non professionista, la letterata e poetessa Teresa Venuti De Dominicis (1842-

⁵⁹⁶ Cfr. *Atti del II° Congresso...*, p. 413 (adunanza della II sezione del 20 aprile).

⁵⁹⁷ Cfr. F. HERMANIN, *Il cervo simbolico sulla facciata della chiesa di S. Pietro presso Spoleto*, *ibidem*, pp. 333-336; *ibidem*, p. 406 (adunanza della II sezione del 19 aprile). Per Colasanti, cfr. *ibidem*, p. 414 (adunanza della II sezione del 20 aprile). Colasanti ebbe poi occasione di tornare sul tema con il citato COLASANTI, *Nuovi riscontri sulla Dalmatica Vaticana...*

⁵⁹⁸ Cfr. *Atti del II° Congresso...*, pp. 398-399, 414-415 per gli interventi di Benigni sul ciclo mariano nell’iconografia bizantina (adunanza generale del 18 aprile; adunanza della III sezione del 20 aprile), in seguito pubblicato in U. BENIGNI, *Le Madonne bizantine*, in «Bessarione» IV.2 (1900), pp. 499-506. Cfr. poi *Atti del II° Congresso...*, pp. 401-402, per l’intervento sulle *Theoriae Sanctorum* (adunanza della III sezione del 18 aprile 1900), poi pubblicato in U. BENIGNI, *Theoriae Sanctorum*, in «Bessarione» V.2 (1901), pp. 100-102.

⁵⁹⁹ Cfr. G. GIOVANNONI, *Edifici centrali cristiani*, in *Atti del II° Congresso...*, pp. 249-255, presentato in occasione dell’adunanza della II sezione del 20 aprile: cfr. *ibidem*, p. 414. Su Gustavo Giovannoni, architetto, restauratore e figura centrale nel dibattito storico-artistico a cavallo tra Ottocento e Novecento, cfr. in sintesi G. ZUCCONI, s.v. *Giovannoni, Gustavo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001; D. ESPOSITO, s.v. *Gustavo Giovannoni*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 580-581.

⁶⁰⁰ Cfr. M. CANNIZZARO, *L’antica chiesa di S. Saba sull’Aventino*, *ibidem*, pp. 241-248; cfr. anche *ibidem*, p. 420 (adunanza generale del 21 aprile) e p. 423 (adunanza della II sessione del 21 aprile).

⁶⁰¹ Cfr. *Atti del II° Congresso...*, p. 423.

1928)⁶⁰², cimentatasi in una dissertazione critica sulla celebre stauroteca eburnea di Cortona (fig. IV.4). L'intervento si presentava ordinatamente suddiviso per paragrafi tematici, e offriva una trattazione sintetica ma ben documentata: secondo un modello 'schematico' piuttosto inusuale – a ben vedere non dissimile da quello delle moderne schede di catalogo, anche per l'insolita abbondanza di note bibliografiche – si riportavano nell'ordine le vicende critiche e conservative, i dati metrici e iconografici, oltre a un elenco di *phylakteria* di vario genere assunti come termini di paragone. Di fronte all'assenza di osservazioni di carattere stilistico, molto articolata risultava invece la parte dedicata allo studio epigrafico e alla conseguente contestualizzazione storica del pezzo. Senza esitazioni, la Venuti indicava il regno di Niceforo Foca (963-969) come il periodo più plausibile per l'esecuzione dei rilievi eburnei di Cortona: questo 'campione della fede', infatti, era infatti l'unico fra i 'Nicefori' bizantini a sembrare degno degli onori militari espressi dal testo dell'iscrizione. Sorprende un po', alla fine di un contributo altrimenti asciutto e quasi impersonale, l'enfatico lirismo che pervadeva le osservazioni conclusive; sullo sfondo di una teatralizzazione un po' convenzionale, ma tutto sommato affascinante della Bisanzio della 'seconda età dell'oro', traspariva tutta l'educazione letteraria e poetica dell'autrice: *'Nel tempio non si vide mai spettacolo più solenne di rendimento di grazie. Fra le mura tempestate di rubini e di zaffiri, tessute di mosaici, innanzi a gli altari carichi di gemme, fra il canto e il tuono degl'inni, il basileus potentissimo e la eccelsa sua sposa, oppressi come idoli dal peso d'incalcolabili tesori, prostrati ed immobili adoravano la croce di Dio. Chi, vago di rintracciare etrusche memorie od ombre pitture, percorre la regione bagnata dal Trasimeno, salga le pendici ulivate di Cortona, entri nel tempio francescano: e, dopo aver venerato la Croce santa, osservi l'eburneo cimelio: a' suoi occhi s'aprirà la visione del mondo bisantino'*.⁶⁰³

⁶⁰² Cfr. T. VENUTI DE DOMINICIS, *La «Croce Santa» di Cortona*, *ibidem*, pp. 309-319; cfr. anche *ibidem*, p. 407 (adunanza della III sezione del 19 aprile). Teresa Venuti De Dominicis (1842-1928), nobildonna animatrice culturale della società romana della Belle époque, si occupò saltuariamente di archeologia, storia dell'arte e filologia. Cfr. per esempio EAD., *Boezio, I, Studio storico filosofico; II, Versione del De consolatione philosophiae*, Grottaferrata 1911-1912, nonché una ristampa locale dell'originario intervento romano, ovvero EAD., *La Croce Santa di Cortona: Dittico Bizantino del Secolo Decimo*, Cortona 1913. Cfr. M. BAIOCCHI, s.v. *De Dominicis, Teresa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, Roma 1987.

⁶⁰³ Cfr. VENUTI, *La «Croce Santa»...*, p. 319

A conclusione dei festeggiamenti di un altro giubileo più 'laico', ovvero il cinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia⁶⁰⁴, nell'ottobre del 1912 venne organizzato presso l'Accademia dei Lincei il *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (fig. IV.5). L'evento, menzionato negli studi moderni soprattutto per aver contemplato Aby Warburg tra i partecipanti, è stato oggetto in anni recenti di una riscoperta anche nell'orbita delle ricerche storiografiche su Adolfo Venturi: in quanto riconosciuto iniziatore della disciplina in Italia, lo studioso modenese fu infatti al centro dei lavori del congresso, comparando sin dalle prime fasi organizzative nel ruolo di presidente, principale referente e 'catalizzatore' delle proposte in atto.⁶⁰⁵ Il

⁶⁰⁴ Il cinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia nel 1911 fu occasione per una serie di importanti celebrazioni in tutta la penisola, culminanti con la grandiosa *Esposizione internazionale* di Roma. Essa rappresentò un evento di enorme portata per la vita della città, che fu coinvolta in un vero e proprio rinnovamento urbanistico e monumentale, fortemente sostenuto dall'allora sindaco Ernesto Nathan (1845-1921). Le aree adibite all'esposizione (Vigna Cantoni e Piazza d'Armi, corrispondenti alla piazza delle Belle Arti, Rione Prati e quartiere Delle Vittorie) furono disseminate di padiglioni effimeri regionali e nazionali, entro i quali si svolsero mostre, concerti, congressi e manifestazioni varie. Organo ufficiale fu la *Rassegna Illustrata della Esposizione*, bollettino informativo bisettimanale pubblicato dal Comitato Esecutivo tra giugno 1910 e dicembre 1911 (recentissimamente riedito in volume: cfr. *Roma 1911 nella Rassegna Illustrata della Esposizione*, a cura di S. Massari, Roma 2011). Tra le mostre, vanno ricordate in particolar modo le *Retrospective* organizzate nelle sale di Castel S. Angelo, che avevano visto una sezione specificamente dedicata alla *Roma medioevale e Moderna*, con la presenza di calchi e riproduzioni di numerosi esemplari di pittura e scultura dell'Età di Mezzo. Confluita nel complesso dibattito in merito all'istituzione di una sede espositiva stabile da dedicare alla città di Roma, rappresentativa anche della sua storia medievale, l'esperienza di Castel S. Angelo si stemperò poi nelle divergenti soluzioni del Museo Nazionale di Palazzo Venezia (1916) e del Museo di Roma (1930). Cfr. almeno F. HERMANIN, *Museo Romano del Medioevo e del Rinascimento a Castel Sant'Angelo*, in «Nuova Antologia» 209 (1906), pp. 585-588; ID., *Le mostre retrospective in Castel Sant'Angelo*, in «Nuova Antologia» 236 (1911), pp. 533-541, in part. pp. 534-535; A. BERTINI CALOSSO, *Le mostre retrospective in Castel Sant'Angelo*, in «L'Arte» XIV (1911), pp. 445-468, in part. pp. 461-462. Di recente, riassumono la questione M. MARGOZZI, *I panorami di Roma medioevale all'Esposizione di Castel Sant'Angelo del 1911*, in *Medioevo e Neomedioevo a Roma* [= «Monumentidiroma» 3.1/2 (2005)], pp. 29-34; M. ILIE, C.M. TRAVAGLINI, *Per un museo-laboratorio della città di Roma. Note su una vicenda incompiuta*, in «Città e Storia» III (2008), pp. 201-224, in part. pp. 203-206; P. NICITA, *Un Museo del Medioevo e del Rinascimento per Roma: il dibattito e i progetti nei primi decenni del Novecento*, in *Tracce di pietra: la collezione dei marmi di Palazzo Venezia*, a cura di M.G. Barberini, Roma 2008, pp. 61-88; EAD., *Musei e storia dell'arte a Roma. Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Roma 2010, pp. 265-362. In generale sulle manifestazioni romane del 1911, rimando all'ancora fondamentale *Roma 1911*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 4 giugno-15 luglio 1980), a cura di G. Piantoni, Roma 1980; inoltre, *La festa delle feste: Roma e l'Esposizione internazionale del 1911*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 5 dicembre 2011-8 gennaio 2012), a cura di S. Massari, Roma 2011.

⁶⁰⁵ La rivista venturiana registrò le varie fasi dell'organizzazione del Congresso, e ne pubblicò i resoconti sintetici. Annunciato già su «L'Arte» XI (1908), p. 312, e su «L'Arte» XIII (1910), p. 315, il programma provvisorio venne stampato in un fascicolo non paginato su «L'Arte» XV (1912); cfr. poi i resoconti *ibidem*, pp. 463-472; «L'Arte» XVI (1913), pp. 68-77. Degno di interesse anche il breve resoconto di A. MUÑOZ, *Il X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, in «Nuova Antologia» 246 (1912), pp. 128-133: *'Benché sia il decimo della serie, si può dire che per la prima volta esso abbia avuto carattere di internazionalità vera; ché iniziati a Vienna nel 1873, i congressi ebbero luogo esclusivamente in terre tedesche e quindi si limitarono a una ristretta cerchia di persone e di argomenti. Vero è che al tempo di quei primi convegni di studiosi, se la storia dell'arte era ancora bambina anche in Germania, essa non*

titolo generale scelto per l'incontro, *'L'Italia e l'arte straniera'*, fu il risultato di un dibattito preliminare che aveva visto coinvolte numerose personalità di primo piano, in un peculiare clima di scambio e comunicazione tra scuole di diverse nazioni. A distanza di soli due anni, lo scoppio del primo conflitto mondiale avrebbe tuttavia provocato una frattura difficilmente sanabile, malinconicamente esorcizzata da Roberto Papini nella sua introduzione al volume degli atti, pubblicato solo dieci anni dopo: *'Abbiamo voluto che la relazione di un avvenimento quale fu il X Congresso internazionale di storia dell'arte significasse principalmente due cose: che nel campo degli studi si era raggiunta una tale organizzazione internazionale di ricerche e di scambi culturali da essere ragione di fierezza per la civiltà del nostro tempo; che dallo spirito di solidarietà degli studiosi, abituati a sacrificare sé stessi per un ideale largamente umano, pronti a ricostruire con serenità quella rete di rapporti che la discordia ha lacerato, deve partire l'incitamento e l'esempio alla ripresa d'un lavoro concorde e rinnovato fra tutti gli uomini di buona volontà'*.⁶⁰⁶

In questa sede, l'importanza del congresso risiede soprattutto nel fatto che esso fu il primo incontro di studio in Italia capace di integrare la ricerca sulla produzione artistica bizantina all'interno di un contesto riservato ufficialmente alla sola storia dell'arte, senza compromissioni con discipline come l'archeologia o l'orientalistica. Si tratta di un primato che di per sé trascende i contenuti scientifici effettivamente espressi in quell'occasione, ridotti comunque a un numero limitato di argomenti, e non in grado di competere con le novità metodologiche apportate in campo

*esisteva quasi tra noi. [...] Sorsero poi pochi animosi, primo tra i quali Adolfo Venturi; si fondò l'Archivio storico dell'arte intorno a cui si raccolsero Domenico Gnoli, Corrado Ricci, Giulio Cantalamessa, Natale Baldoria, I.B. Supino; e oggi, dopo appena venti anni di cammino, il risultato è stato così felice, e i frutti della preparazione così fecondi, che di fronte ai dotti di tutto il mondo, gli studiosi italiani che per la prima volta si contavano e si raccoglievano in compatta coorte hanno potuto tenere ben alta la loro bandiera'. Il X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, come evento a se stante, non ha ancora goduto di particolare attenzione da parte della critica. Di recente, esso è stato riconsiderato soprattutto nel quadro dei rapporti tra Adolfo Venturi e Aby Warburg: cfr. G. AGOSTI, *Per la nascita della storia dell'arte...*, pp. 191-193; C. CIERI VIA, *Adolfo Venturi e Aby Warburg*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte...*, pp. 141-152, in part. pp. 147-150; EAD., *Aby Warburg a Roma*, in *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, a cura di C. Cieri Via, M. Forti, Roma 2009, pp. 3-14, in part. pp. 3-5. Si attende ora la pubblicazione degli atti del recente congresso *L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere* (Roma, 23-24 novembre 2012), a cura di C. Cieri Via. Per la storia generale dei Congressi Internazionali di Storia dell'Arte, rimando a G. SCHMIDT, *Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 36 (1983), pp. 7-116, e al più recente H. DILLY, *Trouvailles. Images latentes du congrès international d'histoire de l'art*, in «Revue germanique internationale» 12 (2010), pp. 105-122, in part. pp. 108-115.*

⁶⁰⁶ Cfr. R. PAPINI, *Dichiarazione*, in *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (Roma, 16-21 ottobre 1912), Roma 1922, pp. II-IV.

modernistico dagli interventi di Warburg. Nella lista dei partecipanti alla prima sezione del congresso, dedicata alla Tarda Antichità e al Medioevo (*Storia dell'arte paleo-cristiana e medievale sino a tutto il Trecento*)⁶⁰⁷ spicca senz'altro il nome di Gabriel Millet (fig. IV.6), già annoverato tra i maggiori specialisti francesi su Bisanzio. L'intervento da lui proposto⁶⁰⁸ mirava a tracciare un quadro esteso dei rapporti tra l'arte italiana degli inizi del Trecento e le coeve manifestazioni di sopravvivenza bizantina nei territori dei Balcani. Grazie a una nutrita rassegna di pitture monumentali rinvenute tra Serbia, Macedonia e Kossovo, lo studioso seppe offrire un sistema di valutazione alternativo dell'arte trecentesca, tratteggiando un panorama dinamico e sorprendente degli influssi che si agitavano tra una sponda e l'altra dell'Adriatico. Tanto sperimentale risultò l'approccio di Millet, che le *'belle sorprese'* balcaniche da lui mostrate sembrano oggi per certi versi fuori posto, se considerate nel contesto di un programma incline a rispecchiare tendenze di tutt'altra matrice.

Già la comunicazione d'apertura, a firma di Joseph Wilpert, proponeva una direzione completamente opposta (fig. IV.7). Anche solo per il suo titolo, *Roma fondatrice dell'arte monumentale paleocristiana e medievale*⁶⁰⁹, il contributo appariva infatti come l'ennesima conferma della lettura integralmente romanista proposta dallo studioso. Per la sua limpida struttura retorica e per la sicurezza dell'approccio metodologico, l'intervento sembrava ben degno della fama del massimo interprete contemporaneo della tradizione iconografico-filologica dell'archeologia cristiana. Messo come sempre da parte ogni problema di stile, Wilpert muoveva dalla consueta antologia di fonti testuali, sulla base delle quali negava all'Oriente e al Mediterraneo 'provinciale' ogni possibile primato sulla diffusione di arte monumentale di soggetto cristiano; tale primato andava invece assegnato, naturalmente, alla Roma costantiniana: *'Quando la Chiesa ebbe da Costantino la piena libertà, e il cristianesimo fu elevato a religione di stato, l'arte sacra a Roma era già consolidata. Perciò gli artisti si mostrano subito nella*

⁶⁰⁷ La sezione I era presieduta da Camille Enlart e Arthur Frothingham. Seguivano altre tre sezioni, ovvero II – Il Quattrocento; III – Storia dell'Arte dal Cinquecento sino ai contemporanei; IV – Metodica storico-artistica; Provvedimenti generali per le opere d'arte; Ricerche di tecnica artistica; organizzazione del lavoro comune. A proposito della IV e ultima sezione, nel contesto dell'iniziativa intrapresa in sede congressuale per un'edizione delle *Fonti della storia dell'arte italiana* (rimasta poi incompiuta) va segnalato l'intervento di S. MURATORI, *Per le fonti della storia dell'arte ravennate*, in *L'Italia e l'arte straniera...* pp. 529-532.

⁶⁰⁸ Cfr. G. MILLET, *Sur les rapports entre l'art italien et l'art byzantin dans les Balkans au XIV^e siècle*, in *L'Italia e l'arte straniera...*, pp. 92-95.

⁶⁰⁹ J. WILPERT, *Roma fondatrice dell'arte monumentale paleocristiana medievale*, in *L'Italia e l'arte straniera...*, pp. 63-73. Le citazioni sono a pp. 64, 70-71.

piena maturità, le loro opere sia per il contenuto, sia per la forma sono spesso veri capolavori: altro che la decorazione delle chiese orientali biasimata da San Nilo!' Seguiva una rassegna sistematica delle sopravvivenze musive delle basiliche romane, alla cui linea di continuità ininterrotta veniva attribuita l'intera congerie di simboli, allegorie, sequenze narrative ed elementi ornamentali sopravvissuti in tutta Italia, da Milano a Napoli. L'attacco finale rivolto contro i sistemi interpretativi messi in campo dai colleghi 'orientalisti' era esplicito e diretto: *'È vero che alcuni storici dell'arte alla vista del ricchissimo costume dell'imperatrice o di un trono gemmato o di un personaggio che protende le mani velate o si prostra in terra, subito pensano ad un influsso dell'arte orientale. Ma essi non distinguono abbastanza la materia dal lavoro e dimenticano che gli artisti diedero ai personaggi abiti e gesti non fantastici sibbene reali.'*

Il successivo intervento del giovane Giuseppe Galassi, intitolato *Sulla prima apparizione dello stile bizantino nei mosaici ravennati*⁶¹⁰, offriva una proposta metodologicamente molto differente da quella di Wilpert, anche se per molti versi complementare ad essa. Alle prese con la sua prima importante prova in campo medievistico, lo studioso introduceva i primi rudimenti di quel formalismo radicale che, qualche anno dopo, avrebbe ispirato i già citati articoli comparsi sulle pagine de *L'Arte*. L'assunto di base era molto semplice: l'arte ravennate pre-giustiniana doveva considerarsi ancora pervasa dalla 'chiarità' e dalla 'robustezza' ereditata da Roma, mentre solo a partire dalla decorazione musiva di S. Vitale si sarebbe potuta osservare da vicino una 'duplice origine'. Proprio traendo spunto da questo monumento, Galassi avviava un minuzioso lavoro di decantazione, volto a distinguere, frammento dopo frammento, gli elementi da assegnarsi allo stile romano e quelli da ricondurre invece al bizantino. Cosicché in S. Vitale *'Romana è la festosità dei colori vivaci e chiari e la gaiezza che sfavilla per tutta la volta. Quel sincero senso della natura che si dimostra ne' piccoli esseri vivi tra le fronde, nelle pianticelle, nelle frutta e ne' fiori è il medesimo che a Roma si schiude [...] per le volte del mausoleo di Santa Costanza'*. Ma d'altra parte, scendendo in basso, *'i cortigiani di Giustiniano e di Teodora tutti si adattano ad una espressione unica di gravità. Non è più nella corte del cielo, né in quella della terra, la semplicità che regna nel presbiterio; il lusso barbarico sparge per le vesti multiformi ornamenti e dovunque dissemina le perle e le gemme'*. La spiegazione storica di tale

⁶¹⁰ GALASSI, *Sulla prima apparizione dello stile bizantino...*; le citazioni sono a pp. 75-76, 79.

dicotomia era altrettanto semplificata: a partire da un'unica radice comune, quella dell'arte classica romana ai tempi di Costantino, Bisanzio aveva rielaborato autonomamente alcuni singoli elementi figurativi, facendoli poi tornare in Italia attraverso Ravenna. Sicché: *'Più libero, l'artista romano guarda la natura, di cui sorprende l'aspetto fugace, manifestando tendenze decisamente realistiche; lo stile bizantino, men libero, guarda pure la natura, s'ispira pure dal vero pe' suoi meravigliosi ritratti, ma prende dai personaggi ciò che vi ha di permanente e di fisso: fattezze e lineamenti; non coglie una espressione particolare ne' diversi personaggi, ma tutti li conforma ad una espressione unica aulica e solenne'*. Nel sistema massimalista di Galassi, ispirato da dogmi estetici assoluti, nulla poteva fuoriuscire dai bordi della strada che congiungeva Roma e Ravenna: nessun monumento conservato di là dall'Adriatico veniva lontanamente preso in considerazione, o citato. La posizione dello studioso a proposito della *Frage* appariva già espressa in formule di cristallina limpidezza: *'non appaiono, perciò, rispondenti ai fatti le teorie oggi di moda per cui è foggiate un'arte unica e universale, onnipossente e onnipresente, le teorie cioè di coloro che immaginano un'arte orientale che si diffonde fulmineamente per ogni terra dell'Impero, debellando nella conquista dell'Occidente ogni resistenza nazionale [...] resta assodato che l'arte romana ebbe vitalità continua sino ai tempi nuovi, sino a quando, cioè, diverrà arte italiana'*.

I restanti contributi di argomento bizantino spaziavano da rassegne di argomento circoscritto e regionale, fino a proposte di lettura talvolta curiose. Giuseppe Pàstina (1863-1942), artista già collaboratore all'*Esposizione internazionale* del 1911, presentò un breve intervento sui rapporti tra l'arte bizantina e la pugliese⁶¹¹; Arthur Frothingham offrì invece una peculiare comunicazione nella quale affermava di poter riconoscere l'origine artistica di una composizione di *maiestas* - se *'bizantina'* o *'italo-bizantina'* - in

⁶¹¹ G. PÀSTINA, *Rapporti tra l'arte bizantina e l'arte pugliese nel medio evo*, in *L'Italia e l'arte straniera...*, pp. 89-91. Paesaggista e caricaturista originario di Andria, Pàstina va ricordato per essere stato autore di alcune copie di affreschi medievali rinvenuti presso cripte 'basiliane', che furono presentate all'interno del *Padiglione Pugliese* in occasione dell'Esposizione del 1911: cfr. in proposito anche G. PÀSTINA, *Le pitture murali pugliesi*, in «Rassegna Pugliese» XXVIII (1913), pp. 124-163; in generale A. DI BENEDETTO, *Giuseppe Pastina*, in *La pittura dell'Ottocento in Puglia...*, p. 202. Tali immagini erano state collocate in una 'sala bizantina', ornata in stile eclettico, che aveva visto anche la presenza della riproduzione dell'*exultet* di Bari. Cfr. *Padiglione Pugliese nell'Esposizione Regionale in Roma. Guida*, Roma 1911, p. 75; R. PULEJO, *Il medioevo pugliese alle Esposizioni di Torino (1898) e Roma (1911)*, in *Castelli e cattedrali di Puglia...*, pp. 27-32; C. GELAO, *Tra calchi e monumenti. A cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*, *ibidem*, pp. 33-56, in part. p. 37.

base alla sola disposizione delle figure affiancate a quella di Cristo.⁶¹² Sensibilmente più a fuoco risultò il lavoro di uno studioso trentenne, Achille Bertini Calosso (1882-1955), introdottosi nel filone degli studi sugli schemi iconografici egiziani che caratterizzava in quegli anni una certa parte della critica anche in Italia⁶¹³: il suo contributo, denso di note bibliografiche e di riferimenti incrociati, proponeva infatti di individuare nell'Egitto pre-cristiano l'origine della raffigurazione dell'episodio della *dormitio Virginis*. Suona ancora oggi suggestivo il cauto spirito d'intraprendenza con cui il giovane autore concludeva il suo saggio, riferendosi indirettamente alle dispute ancora vivacissime generate dall'*Orient oder Rom*: '[...] voglio però notare come l'accordo debbasi ritenere puramente incidentale e schematico, e non tale da autorizzare affatto conclusioni di carattere sintetico sulle origini orientali dell'arte dell'età di mezzo [...] Non è però ancora venuto per noi il momento di concludere sopra un argomento così inizialmente capitale: confortata da tante liete e gloriose conquiste continui la ricerca [...] forse un giorno non lontano potremo vedere più serenamente, più acutamente, sgombro ormai lo spirito di constatazioni empiriche, di procedimenti materialistici'.

IV.2 – Bisanzio in vetrina: Orvieto, Torino, Siena

La prassi di esibire in pubblico opere d'arte bizantina in occasione di mostre temporanee appare inscindibile dalle più estese e complesse vicende relative alla fortuna espositiva dell'arte medievale *tout court*; vicende che in Italia sembrano rispettare il più delle volte la fisionomia di uno scenario internazionale piuttosto

⁶¹² Cfr. A.L. FROTHINGHAM, *Di un nuovo metodo per distinguere le opere bizantine dalle italo-bizantine*, in *L'Italia e l'arte straniera...*, pp. 80-83. L'ipotesi fu osteggiata già nella discussione in sede congressuale da Romolo Artioli, il quale osservava '[...] mi pare che non si possa basare un criterio distintivo sopra una semplice deduzione iconografica: è piuttosto la tecnica e lo stile quello che differenzia le opere d'arte tra di loro. [...] occorre procedere con cautela perché egli stesso ha osservato che vi sono delle eccezioni. Perché, ad esempio, in Santa Maria Antiqua abbiamo sempre al posto d'onore la destra?'.

⁶¹³ Cfr. A. BERTINI CALOSSO, *Origini egizie del tipo iconografico della "Dormitio Virginis"*, in *L'Italia e l'arte straniera...*, pp. 84-88. La citazione è a p. 88. Ritengo probabile che la scelta di questo tema sia stata influenzata da Wladimir de Grüneisen, attivo in quegli stessi anni sui medesimi argomenti. Sulla questione della fortuna dell'interpretazione 'egiziana' di schemi iconografici paleocristiani e medievali, cfr. *infra*, VI.3. Su Achille Bertini Calosso, cfr. L. LAURENZI, *Achille Bertini Calosso – In memoria*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» n.s. 3 (1954/55), pp. 5-8; S. PARCA, s.v. *Achille Bertini Calosso*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti...*, pp. 85-103; P. DRAGONI, *La raccolta storico-topografica della città e del territorio di Perugia di Achille Bertini Calosso fra estetica idealistica e tardo positivismo storico*, in «Il capitale culturale», II (2011), pp. 41-90, in part. p. 43, n. 4.

variegato, seppure con interessanti declinazioni locali.⁶¹⁴ Sottoposta a forme di propaganda apologetica, piegata a favorire correnti di orgoglio civico o nazionalistico, associata ad altri generi di prodotti nell'entusiasmo per i cosiddetti 'primitivi', a cavallo tra Ottocento e Novecento l'arte di Bisanzio era riuscita non troppo agevolmente a ritagliarsi un ruolo di nicchia, a margine di eventi supportati da interessi non direttamente incentrati su di essa.

La presenza di un nucleo di consistenza variabile di pezzi bizantini (o ritenuti tali) era relativamente garantita in occasione delle esposizioni di arte sacra, organizzate a più riprese in vari centri della penisola, con notevole concentrazione nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Di esplicito stampo unionista, e dunque particolarmente adatta a facilitare la presenza di opere 'cristiano-orientali', era stata per esempio la già citata *Esposizione di Arte Sacra Antica* presso il Palazzo dei Papi di Orvieto, associata al grande Congresso Eucaristico svoltosi sotto gli auspici di Leone XIII nel settembre 1896 (fig. IV.8).⁶¹⁵ L'incontro era stato accompagnato dalla presentazione di un ampio gruppo di opere (circa 1200) tra originali, calchi numismatici, acquerelli e fotografie, che dovevano rispondere in linea di massima al tema generale del congresso, l'Eucarestia. Tra i vari pezzi proposti si trovavano anche alcuni notevoli lavori 'bizantini', quali la Dalmatica di Carlo Magno, le croci di Gaeta e Velletri, alcuni cimeli provenienti da Grottaferrata, e soprattutto la croce con smalti di Cosenza (fig. IV.20), definita nel catalogo come *'la rivelazione più straordinaria dell'Esposizione di Orvieto'*.⁶¹⁶ La compresenza di immagini fotografiche riproducenti monumenti

⁶¹⁴ Sulla fortuna dell'arte medievale negli eventi espositivi italiani, con riferimento al contesto internazionale, i maggiori riferimenti recenti sono i contributi in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Atti del Convegno (Pisa, 15-16 ottobre 2004) a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, Pisa 2008, e in particolare D. LEVI, *Il Medioevo in mostra nell'Ottocento: alcuni spunti e riflessioni* (pp. 1-29) per un quadro generale; cfr. anche A. MONCIATTI, C. PICCININI, *Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, in *Arti e storia nel Medioevo...*, IV, pp. 811-845; ancora MONCIATTI, *Alle origini dell'arte nostra...*, pp. 111-127. Indicazioni più specifiche nelle nn. seguenti.

⁶¹⁵ Il riferimento principale per l'evento, svoltosi tra i mesi di settembre e novembre del 1896, e frutto di un intenso lavoro organizzativo condotto soprattutto dallo storico Luigi Fumi (1849-1934), resta il volume *Congresso Eucaristico ed Esposizione di Arte Sacra Antica...*, in part. pp. 323-475. Cfr. anche M.L. MARTELLA, *Note per una storia delle mostre di arte sacra a Perugia*, in *All'ombra di Sant'Ercolano: sculture lignee tra Medioevo e Rinascimento nella diocesi di Perugia*, catalogo della mostra (Perugia, Museo Capitolare di San Lorenzo, 8 ottobre-8 dicembre 2009), a cura di C. Fratini, Perugia 2009, pp. 71-84. Presso il Museo Dell'Opera di Orvieto si conserva un cospicuo e sostanzialmente inedito fondo documentario intitolato *Sottocomitati per il Congresso Eucaristico (Orvieto, 5-8 settembre 1896)*, comprendente il carteggio, relazioni e appunti, più due album fotografici.

⁶¹⁶ Cfr. *Congresso Eucaristico ed Esposizione di Arte Sacra...*, rispettivamente pp. 380-381, 338-339, 339, 371-372, 337-338.

ravennati e altre opere mobili⁶¹⁷ provvedeva ad ampliare virtualmente la consistenza del fondo bizantino in mostra, che, si è visto, non tardò ad attirare per le sue qualità l'attenzione di critici perspicaci quali Hartmann Grisar ed Émile Bertaux. La successiva *Esposizione di Arte Sacra* organizzata due anni dopo a Torino (1898, fig. IV.9) si era distinta per la grande macchina organizzativa messa in opera da parte delle istituzioni locali, che diede vita a una manifestazione molto ambiziosa, per la ricchezza degli impianti e l'abbondante mole di pubblicazioni d'occasione - cataloghi, bollettini e guide.⁶¹⁸ Negato il prestito di alcuni dei migliori pezzi già esposti a Orvieto - tra i quali la croce di Cosenza⁶¹⁹ - l'arte di Bisanzio era qui rappresentata in modo piuttosto puntiforme, attraverso calchi di elementi architettonici e riproduzioni dei mosaici di S. Marco a Venezia; tra gli oggetti d'arte sontuaria figuravano come 'bizantine' opere di diverso genere, come la cassetta eburnea di Ivrea e il sontuoso crocifisso ottoniano di Casale Monferrato.⁶²⁰ L'elemento di spicco dell'*Esposizione di Arte Sacra* era certamente costituito dall'enorme selezione di manoscritti e stampati antichi, più di trecento esemplari che rappresentavano da soli un vero e proprio 'evento nell'evento'; dal fondo greco della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino - che di lì a poco avrebbe subito gli effetti nefasti dell'incendio del 1904 - proveniva uno dei pezzi forti della mostra, lo splendido *Commentario dei Profeti Minori* di Teodoreto (fig. IV.10), 'di perfetto stile bizantino'.⁶²¹

⁶¹⁷ Per esempio l'avorio con figura di imperatrice del Bargello: cfr. *ibidem*, p. 466. Anche Wilpert (pp. 468-471) aveva concesso alla mostra alcune delle sue riproduzioni di pitture catacombali.

⁶¹⁸ Il titolo originario della mostra era *Esposizione d'Arte Sacra, delle Missioni Cattoliche e delle Opere di Carità Cristiana*, svoltasi in concomitanza con l'*Esposizione Nazionale* per il cinquantenario dello Statuto Albertino. L'evento fu accompagnato da una notevole messe di pubblicazioni d'occasione, tra le quali restano fondamentali il giornale informativo *Arte Sacra. Rassegna illustrata dell'Esposizione d'arte sacra indetta a Torino*; il *Bollettino Ufficiale*; la *Guida ufficiale della Esposizione nazionale e della mostra di arte sacra*, Torino 1898; il *Catalogo di Arte Sacra - Antica, Moderna, Applicata*, Torino 1898; G. BENZI, *Le meraviglie dell'Esposizione nazionale ed i tesori dell'arte sacra*, Torino 1898. Studi focalizzati sono quelli di G.M. ZACCONE, *L'Esposizione d'arte sacra del 1898 a Torino tra religione e politica*, in «Studi piemontesi» 25 (1996), pp. 71-102, e soprattutto F. CRIVELLO, *L'Esposizione d'Arte Sacra di Torino del 1898 e lo sviluppo degli studi sulla miniatura in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia» ser. IV.II [1997 (ma 1999)], pp. 97-143. In merito al clima culturale delle esposizioni torinesi, cfr. anche G. ZACCONE, *Torino 1898. L'Ostensione della Sindone e l'Esposizione d'Arte Sacra*, Torino 1998; S. MONTALDO, *Patria e religione nel 1898*, in *Le esposizioni torinesi. 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso*, a cura di U. Levra, R. Roccia, Torino 2003, pp. 111-144.

⁶¹⁹ Come si dichiara in A. TARAMELLI, *L'Esposizione Eucaristica a Orvieto. Ricordi*, in «Arte Sacra» 28 (1898), pp. 222-223.

⁶²⁰ Cfr. *Catalogo di Arte Sacra...*, rispettivamente pp. 10, 11, 130, 159. Cfr. anche i resoconti sintetici di A. TARAMELLI, *La mostra di arte sacra antica. I cimeli archeologici, I*, in «Arte Sacra» 22 (1898), pp. 171-175; *II*, in «Arte Sacra» 23 (1898), pp. 177-179.

⁶²¹ Cfr. *Catalogo di Arte Sacra...*, p. 139; G. ROBERTI, *Codici miniati e corali*, in «Arte Sacra» 22 (1898), pp. 175-176. Cfr. anche F. CARTA, C. CIPOLLA, C. FRATI, *Monumenta paleographica sacra. Atlante paleografico-*

Va qui ricordata almeno brevemente anche la celebre *Mostra dell'arte antica senese* del 1904 (fig. IV.11), senz'altro una tra le più importanti rassegne organizzate in Italia nel corso del primo decennio del nuovo secolo.⁶²² In linea con lo spirito squisitamente civico che animò l'organizzazione dell'evento, finanziato soprattutto da istituzioni e personalità eminenti nel contesto cittadino, esso concentrava la propria attenzione sui fenomeni artistici locali, tratteggiando un profilo orgogliosamente 'municipale' del contributo che la Siena del XIV e XV secolo aveva apportato alla storia delle arti occidentali. Pur rispondendo a una moderna tendenza di gusto di dimensione senz'altro internazionale⁶²³, e pur immettendosi consapevolmente all'interno di un dibattito critico aggiornato, i presupposti teorici sottesi all'esposizione sembravano fisiologicamente ostacolare il riconoscimento dell'autonomia e della dignità dell'arte bizantina. Le pubblicazioni ufficiali⁶²⁴, e in particolare il volume redatto dal

artistico compilato sui manoscritti esposti a Torino alla *Mostra d'Arte Sacra nel MDCCCXCVIII* e pubblicato dalla R. Deputazione di Storia Patria delle Antiche Province della Lombardia, Torino 1899. L'importanza della sezione dedicata alla miniatura nella mostra torinese è messa in luce da IACOBINI, *Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova...*, pp. 269-270, 282 nn. 7-8. L'incendio che tra il 25 e il 26 gennaio del 1904 devastò i locali della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino destò grande impressione nei contemporanei. Oltre al volume di G. GORRINI, P. VILLARI, *L'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino*, Torino 1905, cfr. soprattutto l'annuncio di K. KRUMBACHER, *Die griechischen Handschriften der Turiner Bibliothek*, in «Byzantinische Zeitschrift» XIII (1904), pp. 701-704.

⁶²² L'esposizione, organizzata da aristocratici e notabili senesi raccolti attorno a una società appositamente istituita (gli 'Amici dei Monumenti'), si tenne presso il Palazzo Pubblico tra aprile e agosto del 1904. La bibliografia in merito si è fatta ora piuttosto ampia: cfr. soprattutto E.M. STELLA, *Cronache da Siena: la Mostra d'antica arte senese del 1904*, in *Mercato, patrimonio e opinione pubblica. Sulla circolazione internazionale delle opere d'arte, 1870-1914*, a cura di F. Gennari Santori, L. Iamurri, [= «Ricerche di Storia dell'Arte» LXXIII (2001), pp. 13-20]; E. CAMPOREALE, *La mostra del 1904 dell'antica arte senese a distanza di un secolo*, in «Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria» LXIX (2004), pp. 45-126; contributi vari su *Il segreto della civiltà. La mostra dell'antica arte senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra (Siena, Museo Civico, 1° settembre 2005-31 gennaio 2006), a cura di G. Cantelli, L.S. Pacchierotti, B. Pulcinelli, Siena 2005; E. CAMPOREALE, *1904, annus mirabilis per l'antica arte senese*, in *Medioevo/Medioevi...*, pp. 109-139.

⁶²³ Proprio nello stesso periodo (maggio-luglio 1904) il Burlington Fine Arts Club aveva organizzato un'analoga esposizione di 'primitivi' senesi, che godette di vasta risonanza. Cfr. *Exhibition of Pictures of the School of Siena and Examples of the Minor Arts of That City*, London 1904. Cfr. ora Camporeale, *1904, annus mirabilis...*; EAD., *L'esposizione di arte senese del 1904 al Burlington Fine Arts Club di Londra*, in *Il segreto della civiltà...*, pp. 485-517

⁶²⁴ Le due principali pubblicazioni di riferimento sono *Mostra dell'antica arte senese, aprile-agosto 1904. Catalogo generale illustrato*, Siena 1904; C. RICCI, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo 1904, la citazione che segue è a p. 5. Cfr. anche la scheda di L.S. PACCHIEROTTI, *Mostra dell'Antica Arte Senese...*, in *Il segreto della civiltà...*, pp. 222-223, nr. 1. L'allestimento della mostra seguiva un criterio blandamente tipologico e cronologico, e aveva visto la collaborazione tra gli altri di Malaguzzi Valeri e della Errera. La sala XXVI del secondo piano era dedicata ai 'Quadri di maniera bizantina e dell'antica scuola senese', in merito ai quali cfr. *Mostra dell'antica arte senese...*, pp. 300-303; RICCI, *Il Palazzo Pubblico di Siena...*, p. 60. Nel breve ma importante resoconto di A. MUÑOZ, *Byzantinische Kunstwerke in der "Mostra dell'Antica Arte Senese"*, in «Byzantinische Zeitschrift» XIII (1904), pp. 705-708, si menzionano alcuni dei pezzi esposti, tra cui figurava anche la celebre coperta con smalti dell'Evangelario della Biblioteca Comunale di Siena.

coordinatore generale della mostra Corrado Ricci, non mancavano di sottolineare più volte come il principale merito del patriarca dell'arte senese, Duccio di Buoninsegna, fosse stato quello di superare l'*'incolta, magra ed esangue scuola bizantina'*. Da questo punto di vista, un timido avanzamento verso un'illustrazione più articolata del problema Bisanzio-Siena si verificò qualche anno più tardi: nell'autunno del 1912 si aprì infatti la *Mostra di opere di Duccio di Buoninsegna e della sua scuola*, curata da Giacomo De Nicola presso il Museo dell'Opera, allo scopo di festeggiare il sesto centenario del compimento della *Maestà*.⁶²⁵ Provvista di mezzi meno cospicui rispetto alla precedente, e conseguentemente accolta con molta minore risonanza, la *Mostra duccesca* seppe comunque presentare novità importanti, a cominciare dal taglio monografico eccezionalmente incentrato su di un singolo artista medievale, e dall'adozione di sperimentazioni inusuali in campo espositivo e museografico.⁶²⁶ Degno di nota era il tentativo di trattare la figura di Duccio in senso meno 'unilaterale' del consueto, sottolineando non soltanto i valori d'innovazione della sua opera, ma anche quelli di continuità rispetto a una tradizione duecentesca della quale Bisanzio faceva innegabilmente parte. Il segnale più esplicito in questo senso si dovette soprattutto all'intervento di un curioso personaggio, la cui attività scientifica è rimasta fino a oggi ancora sostanzialmente insondata: lo storico dell'arte russo Wladimir de Grüneisen (1868-post 1935; § VI.3). Trasferitosi a Roma da San Pietroburgo fin dal 1903, e introdotto in breve tempo nei circoli culturali della capitale, in occasione della mostra del 1912 questo studioso aveva redatto un breve saggio intitolato *Tradizione orientale Bizantina, influssi locali ed ispirazione individuale nel ciclo cristologico della*

⁶²⁵ Cfr. in generale G. DE NICOLA, *Mostra di opere di Duccio di Buoninsegna e della sua scuola*, Siena 1912, a cui vanno associati anche ID., *Per la Mostra di Duccio*, in «Rassegna d'Arte Senese» VIII [1912 (ma 1913)], pp. 155-157; ID. *Duccio di Buoninsegna and His School at Siena*, in «The Burlington Magazine» XXII (1912-1913), pp. 138-147. Tra i resoconti, cfr. almeno quello di F. MASON PERKINS, *Appunti sulla mostra duciana a Siena*, in «Rassegna d'Arte» 13 (1913), pp. 5-9, 35-40, piuttosto critico nei confronti dell'organizzazione della mostra. Accennano ora all'evento MONCIATTI, PICCININI, *Medioevo in mostra...*, p. 820, n. 36. Cfr. anche nn. seguenti.

⁶²⁶ La mostra (settembre-dicembre 1912) era stata organizzata all'interno di tre sale del piano superiore del Museo. L'allestimento prevedeva una scansione in tre zone separate: una prima stanza era destinata alle opere della maniera bizantina e della scuola senese, e comprendeva la nota *Maestà* di Guido da Siena (datata 1221); la sala maggiore si concentrava sull'opera di Duccio, esponendo al centro la *Maestà* del duomo, integrata con fotografie a grandezza naturale che sostituivano le tavolette mancanti; l'ultima parte era infine destinata ai seguaci. Cfr. V. LUSINI, *Cronaca della Mostra*, in «Rassegna d'Arte Senese» VIII [1912 (ma 1913)], pp. 99-104.

Maestà di Duccio.⁶²⁷ Sulla base di un'osservazione sistematica del capolavoro del Duomo di Siena, de Grüneisen proponeva un'inedita 'scomposizione in fattori' delle scene della vita di Cristo, attraverso la quale era possibile ottenere singole informazioni iconografiche e stilistiche: di ciascuna, l'autore cercava di individuare di volta in volta l'origine geo-culturale (se più 'locale', o piuttosto importata dall'Oriente bizantino), nonché le modalità con cui il Duccio l'aveva assimilata e parzialmente trasmutata nel comporre la *Maestà*. Per quanto limitato a una tematica circoscritta, l'intervento di de Grüneisen va senz'altro annoverato tra i rari tentativi prodotti in Italia di avvicinarsi alla *maniera greca* con lo scopo di comprenderne l'identità reale, prescindendo per quanto possibile dalle preclusioni d'eredità vasariana.

IV.3 – Un caso di studio: l'Esposizione di Arte Italo-Bizantina a Grottaferrata

Come dimostra la sua assenza nelle più recenti ricostruzioni generali sul tema⁶²⁸, l'*Esposizione di Arte Italo-Bizantina* di Grottaferrata (1905-1906, (fig. IV.12) non sembra ancora aver trovato una corretta collocazione all'interno del più ampio quadro della storia delle esposizioni d'arte in Europa: questo nonostante essa possa vantare almeno due primati importanti, peraltro strettamente correlati. Fu infatti la prima mostra al mondo nella quale l'arte bizantina poté emanciparsi dal suo tradizionale ruolo 'ancillare' per rivestire i panni della protagonista assoluta; e fu la prima mostra italiana a tentare di affrontare un settore della produzione medievale senza associarlo a periodi cronologicamente successivi, e senza vincolarlo a specifici contesti municipali o

⁶²⁷ Cfr. W. DE GRÜNEISEN, *Tradizione orientale bizantina, influssi locali ed ispirazione individuale nel ciclo cristologico della "Maestà" di Duccio*, in «Rassegna d'Arte Senese» VIII [1912 (ma 1913)], pp. 15-51. Il testo fu poi ristampato assieme ad altri contributi già pubblicati su *Rassegna d'Arte*, in un volumetto monografico dal titolo *In onore di Duccio di Buoninsegna e della sua scuola*, Siena 1913. Da dichiarazioni dell'autore, l'articolo era nato 'da impressioni personali concepite durante il nostro lungo soggiorno a Siena', e si presentava suddiviso in paragrafi tematici, ovvero *Tradizione arcaica ed ispirazione individuale nel concetto della composizione, Forme nuove ed influssi locali nel fondo architettonico, Ornamentazione architettonica e oggetti secondari, Trasformazioni e modificazioni nel costume che vestono diversi personaggi, La prospettiva, La tecnica*. Lo studioso aveva presentato nella medesima occasione un secondo contributo, ovvero ID., *I ritratti di monna Muccia e di un committente ignoto nella mostra Ducciana di Siena*, *ibidem*, pp. 52-59.

⁶²⁸ Cenni solo marginali si trovano per esempio in MONCIATTI, PICCININI, *Medioevo in mostra...*, p. 825, n. 57 e in MONCIATTI, *Alle origini dell'arte nostra...*, p. 198, n. 30, mentre in ambito internazionale la mostra è stata citata nella ricostruzione di H.C. EVANS, *Byzantine Exhibitions 1905-2005*, in *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies* (London, 21-26 agosto 2006), II, *Abstracts of Panel Papers*, Padstow 2006, p. 273

regionali. Risultato irripetibile di circostanze storico-culturali estremamente complesse, la mostra criptense si presenta agli occhi dell'osservatore moderno come un caso completamente isolato e a se stante. Le ricerche monografiche dell'ultimo decennio, e in particolare la recente mostra fotografica del 2011⁶²⁹, si sono soprattutto concentrate sulle vicende che caratterizzarono le fasi organizzative e l'allestimento della mostra; operazioni che videro inizialmente coinvolte numerose personalità, grazie alle quali, per un periodo limitato, il piccolo centro della provincia romana poté beneficiare di una certa attenzione da parte dell'alta società, al punto da ricevere la visita della famiglia reale e di altre figure in vista del tempo. Gli aspetti più propriamente storico-artistici dell'evento sono stati invece assai meno indagati, tanto da rimanere ancora oggi in attesa di una valutazione 'dalla distanza', che prescindendo sia dal riconoscimento forse troppo entusiastico per un successo di cui la mostra di fatto non godette, sia da giudizi severi che la relegano alla dimensione di un fatto provinciale privo di consistenza.⁶³⁰ La lettura delle pubblicazioni d'epoca, unitamente allo studio ragionato del materiale archivistico ancora oggi conservato presso la Badia⁶³¹, lasciano piuttosto emergere un profilo assai frastagliato, nel quale confluirono esigenze culturali eterogenee e non facilmente conciliabili. La presenza intermittente di Adolfo Venturi nella preparazione della mostra, e il successivo intervento del giovanissimo Antonio Muñoz nella messa a punto della *facies* scientifica del progetto, dovettero infatti scontrarsi non solo con circostanze assai sfavorevoli, ma soprattutto con le necessità interne di una comunità abituata a un modo del tutto differente di

⁶²⁹ La bibliografia moderna specifica sull'esposizione criptense si concentra tutta in anni recenti. Cfr. in particolare CROCE, *La Badia greca di Grottaferrata...*, I, pp. 313-332, opera alla quale rimando anche per l'inquadramento dei personaggi 'minori' gravitanti attorno alla Badia; G. LEARDI, *Una mostra d'arte bizantina a Grottaferrata. L'evento, i protagonisti e il contesto culturale romano del primo Novecento*, in «Studi Romani» 50 (2002), pp. 311-333; V. PALOZZA, *L'Esposizione di arte italo-bizantina a Grottaferrata: un esordio degli studi bizantini*, in «Bullettino della Badia Greca di Grottaferrata» ser. III.7 (2010), pp. 153-172. Cfr. adesso soprattutto *Ricordo di un evento...* Riferimenti più specifici alle nn. seguenti.

⁶³⁰ L'unico serio tentativo di proporre uno studio dei contenuti scientifici della mostra è quello di C. BARSANTI, *L'Esposizione d'arte italo-bizantina a Grottaferrata: uno sguardo all'evento e ai suoi personaggi*, in *Ricordo di un evento...*, pp. 89-98. Brevi ma ponderate osservazioni sono anche in IACOBINI, *La Sapienza bizantina...*, pp. 11-12 e nn. relative. Eccessivamente ottimistici, invece, mi sembrano i giudizi espressi di V. PALOZZA, *Appunti sull'Esposizione di Arte Italo-Bizantina a Grottaferrata*, *ibidem*, pp. 99-104. Al contrario, BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, p. 68 si esprime in termini negativi.

⁶³¹ I materiali archivistici, molto abbondanti, si conservano in due nuclei presso l'Archivio Monastico e presso l'Archivio Storico del Monumento Nazionale di Grottaferrata (da qui ASMNG). Cfr. per il primo l'intervento di P. MICOCCI, *L'evento attraverso gli occhi limpidi e sereni dei monaci*, in *Ricordo di un evento...*, pp. 51-76; per il secondo, cfr. C. SANTANGELI, *Genesi e realizzazione di un evento*, *ibidem*, pp. 19-40. Ho fatto riferimento in particolar modo all'ottimo inventario redatto da ID., *1904-IX Centenario dalla fondazione. Manifestazioni-Lavori-Iniziative varie. 1900-1909*, consultabile presso la Biblioteca del Monumento Nazionale di Grottaferrata, in part. pp. 3-5 per l'introduzione generale ai materiali.

trattare l'elemento bizantino. La grecità quotidianamente 'vissuta' dai monaci incoraggiava infatti l'immedesimazione personalistica in un progetto che doveva coinvolgere le radici stesse dell'identità 'basiliana' del cenobio: basterebbe per questo ricordare lo spirito di abnegazione con cui l'egumeno Arsenio Pellegrini s'incaricò delle operazioni di allestimento della mostra. D'altro canto, però, proprio questa immedesimazione rappresentò il principale ostacolo al superamento dei termini del pensiero unionista di marca leonina, che era stato uno dei capisaldi dottrinali posti alla base del programma di rifondazione spirituale della Badia alla fine dell'Ottocento. La mostra di Grottaferrata, nel suo complesso, fu vittima delle contraddizioni connaturate a una politica confessionale pervasa di ambizioni universalistiche, ma costretta a risolversi in una dimensione locale periferica. Tale politica si rivelò impossibilitata - per scarsità di mezzi e per scelta ideologica - a concepire una manifestazione in grado di dialogare fattivamente con le più aggiornate tendenze critiche internazionali in materia d'arte bizantina. Se si mettono da parte le facili, calorose esaltazioni espresse dalla stampa periodica⁶³², una lettura del catalogo ufficiale redatto da Muñoz (1906) lascia emergere tra le righe la percezione del divario incolmabile che intercorreva tra le urgenze di un campo d'indagine in rapidissima trasformazione, e le lacune del ristretto repertorio di opere che la mostra aveva potuto offrire al proprio pubblico.

Quando Louis Duchesne, presidente del Comitato organizzativo romano, pronunciò il discorso inaugurale⁶³³ in occasione dell'apertura al pubblico dell'Esposizione (25 aprile 1905), non mostrò riserve nel ricordare i problemi incontrati nel corso delle fasi preparatorie dell'evento: *'I successivi ritardi che ne hanno protratto l'apertura dal principio di Marzo alla fine di Aprile non sono tutti, voi lo sapete, avvenuti per nostra colpa. Le intraprese come questa non hanno mai la certezza di riuscire ad una data stabilita, abbiamo dovuto lottare con tanti avvenimenti imprevisi d'ogni sorta: crisi ministeriali, conflitti amministrativi, agitazioni economiche. Di tutti gli ostacoli che incontrammo il più grande tuttora sussiste: malgrado tutti i nostri sforzi, non ci fu dato di poter vedere stabilite in tempo utile per noi le comunicazioni rapide e dirette fra Roma*

⁶³² Per le recensioni e le cronache mondane pubblicate sulla stampa periodica, di cui non mi occupo in questa sede, rimando ai contributi citati *supra*, n. 629.

⁶³³ Due versioni quasi identiche del discorso inaugurale di Duchesne (una bozza e una bella copia, con qualche correzione) si conservano in forma manoscritta in ASMNG, b. 9, fasc. 64, 1-2. Pubblicato in parte in SANTANGELI, *Genesi e realizzazione...*, p. 27.

e Grottaferrata.⁶³⁴ [...] Ci balenò un momento l'idea, non di rinunciare all'Esposizione, ma di esibirla in Roma. [...] Il Reverendo e coraggioso higoumeno [sic] protestò contro la nostra mancanza di fede; e siccome gli opponevamo delle considerazioni d'ordine finanziario, egli dichiarò senza esitare che questo era affar suo. E' in questo modo che noi potemmo mantenere le nostre prime risoluzioni. La Provvidenza, sulla quale ha fatto assegnamento l'energia del P. Pellegrini, l'aiuterà certamente a cavarsi d'impaccio.'

Le parole di Duchesne celebravano in effetti il conseguimento di un traguardo sospirato, raggiunto al termine di un percorso irto di difficoltà. Protagonista indiscusso dell'iniziativa, al netto delle molte e importanti collaborazioni, era stato senz'altro Arsenio Pellegrini, che in qualità di egumeno della Badia aveva rappresentato il punto di riferimento delle celebrazioni del nono centenario della nascita dell'antico cenobio. L'Esposizione era stata concepita come l'evento più importante e prestigioso di un articolato programma di manifestazioni, inaugurate ufficialmente a partire dal 1904 sotto gli auspici del maggior protettore dell'operazione' criptense, Leone XIII. Affiancandosi a consistenti interventi di restauro del complesso monastico⁶³⁵, tale programma era stato elaborato grazie agli sforzi paralleli di un *Comitato Generale Romano* appositamente istituito, e di un secondo Comitato di notabili locali⁶³⁶: si prevedevano celebrazioni liturgiche, pellegrinaggi e processioni, una manifestazione di

⁶³⁴ Duchesne si riferisce alla ventilata inaugurazione di una linea tranviaria tra Roma e Grottaferrata, promessa che tuttavia non fu mai mantenuta. La questione fu al centro di una lunga trattativa che vide coinvolti soggetti diversi, e di cui resta traccia sparsa nella documentazione d'archivio. La soluzione finale, in mancanza di collegamento diretto, prevedeva di far passare i visitatori attraverso il vicino centro di Frascati, e di raggiungere Grottaferrata grazie a un servizio di omnibus a tariffa speciale (cfr. soprattutto i documenti in ASMNG, b. 8, fasc. 54). La gestione si rivelò più complessa del previsto, anche a causa dei comportamenti non proprio corretti dei vetturini locali nei confronti dei visitatori (come riportato da SANTANGELI, *Genesi e realizzazione...*, p. 28).

⁶³⁵ Ricordo qui in particolare la liberazione della zona affrescata al di sotto del tetto della chiesa, operazione descritta dettagliatamente da D. COSMA BUCCOLA, *Le feste centenarie di Grottaferrata*, in «Oriens Christianus» V (1905), pp. 198-221, in part. pp. 210-213.

⁶³⁶ Il *Comitato Generale Romano per la Commemorazione del IX Centenario dalla fondazione della Badia Greca di Grottaferrata*, istituito fin dal 1902, era presieduto dal cardinale Serafino Vannutelli (1834-1915), e comprendeva al suo interno numerosi eminenti autorità ecclesiastiche, oltre a membri dell'aristocrazia romana e laziale. Tra i nomi più interessanti, oltre a quelli di Louis Duchesne e Rodolfo Kanzler, figurava anche Niccolò Marini, la cui rivista *Bessarione* si incaricò di riportare in esclusiva i risultati delle riunioni del Comitato. Cfr. in proposito *Cronache dell'Unione, Comitato Centrale Romano per la commemorazione del IX Centenario della fondazione della Basilica Greca di Grottaferrata*, in «Bessarione» 66 (1902), pp. 374-375. L'attività del Comitato Generale fu coadiuvata da sottocomitati e commissioni minori, incaricati di coordinare le singole iniziative. Anche il Comune di Grottaferrata raccolse un proprio comitato di personaggi notabili, riguardo ai quali rimando soprattutto alla panoramica fornita da M.G. RONCACCIA, *Grottaferrata 1904: ameno villaggio dei Colli Albani*, in *Ricordo di un evento...*, pp. 41-50. L'Archivio Storico della Badia conserva un ampio nucleo di documenti relativi all'istituzione dei comitati, dei sottocomitati e delle commissioni: cfr. soprattutto ASMNG, b. 1, fasc. 6-7.

‘quadri viventi’, nonché banchetti, simposi, festeggiamenti diurni e notturni da tenersi sia a Grottaferrata che a Roma.⁶³⁷ Non erano mancati progetti più indirizzati a veicolare contenuti scientifici e dottrinali, sempre concepiti in seno a una dichiarata politica unionista, manifesta anche nella decisione di impiegare la maggiore rivista del settore, *Bessarione*, in qualità di strumento ufficiale del Comitato.⁶³⁸ Alcune iniziative rimasero allo stato di bozza, come l’interessante ‘*Congresso Orientale*’ di cui si trova traccia negli appunti di Pellegrini.⁶³⁹ Altre invece riuscirono più facilmente a vedere la luce, come il fortunato ciclo di conferenze dedicate alla storia della Badia e al fenomeno del monachesimo greco in Italia, organizzate presso la Sala della Cancelleria Apostolica fin dalla primavera del 1903.⁶⁴⁰

⁶³⁷ L’inaugurazione ufficiale del centenario si tenne il 26 settembre 1904. Ricostruzioni sintetiche dei festeggiamenti, sia sul fronte liturgico-religioso sia su quello più ‘secolare’ (che coinvolse soprattutto le iniziative organizzate dal Comune) si trovano ora in SANTANGELI, *Genesi e realizzazione...*; RONCACCIA, *Grottaferrata 1904...*; MICOCCI, *L’evento...*; notizie specifiche si riscontrano, oltre che nella documentazione d’archivio (in part. ASMNG, b. 1, fasc. 9-15) anche nel locale bollettino informativo *S. Nilo di Rossano e la Badia di Grottaferrata nel nono anno centenario (anni 1004-1904)*, di cui ho potuto consultare le copie conservate in ASMNG, b. 1, fasc. 8. Cfr. anche le nn. seguenti per ulteriori informazioni.

⁶³⁸ La decisione fu presa in occasione della prima riunione ufficiale del Comitato Generale (20 giugno 1904). Cfr. anche A. PALMIERI, *Cronache dell’Unione, la Badia Greca di Grottaferrata*, in «*Bessarione*» II.8 (1903), pp. 294-298; ID., *Cronache dell’Unione, I centenari di S. Nilo di Rossano e della sua Badia di Grottaferrata*, in «*Bessarione*» II.9 (1904), pp. 174-176. A *Bessarione* doveva inizialmente affiancarsi anche la più divulgativa *Cosmos Catholicus*, la cui seconda incarnazione (*Cosmos Illustrato*) ebbe tuttavia vita troppo breve (1903-1904). Cfr. comunque F. POMETTI, *La Badia di Grottaferrata (ricordi)*, in «*Cosmos Illustrato*» I (1903), pp. 521-538.

⁶³⁹ La documentazione in merito a questo progetto è rintracciabile in ASMNG, b. 1, fasc. 2. Un appunto inedito e non datato di Pellegrini (*ibidem*, 1, probabilmente del 1904) riporta le linee guida del ventilato progetto, che doveva probabilmente riprendere l’approccio dei Congressi Eucaristici degli anni ‘90, con una fortissima coloritura unionista: ‘*Il Congresso Orientale dovrebbe essere diretto al duplice scopo di svolgere un programma di azione per facilitare il ritorno della chiesa dissidente orientale all’unità della fede, e per dare un attestato di simpatia a questa, da parte degli occidentali. [...] Dovrebbero quindi essere invitati al Congresso gli Occidentali, e le più spiccate autorità della Chiesa dissidente, e i capi scientifici di questa. I discorsi dovrebbero svolgersi sulle linee tracciate dal S. Padre nella sua Enciclica Orientalium Ecclesiarum Dignitas, e sopra tutto si dovrebbe insistere pel rispetto che (in cui) la Chiesa Romana tiene i riti e la legittima disciplina della Chiesa d’Oriente.*’. Pellegrini tracciava, su un secondo documento (*ibidem*, 2) un elenco di argomenti che si sarebbero dovuti affrontare, tra i quali erano contemplate anche tematiche di archeologia e storia dell’arte: ‘*Architettura dei templi greci e delle basiliche latine*’ (da affidarsi a Kanzler) e ‘*Arredi sacri greci e latini*’.

⁶⁴⁰ Cfr. in proposito MICOCCI, *L’evento...*, pp. 64-65, con riferimento alla relativa documentazione d’archivio. La conferenza del 26 marzo, tenuta da Rodolfo Kanzler, era stata incentrata sui monumenti bizantini in Italia. In proposito, cfr. i lunghi interventi di A. PALMIERI, *L’abbaye de Grottaferrata et son IX centenaire*, in «*Vizantiskii Vremennik*» XI (1905), pp. 396-419, in part. pp. 418-19, e soprattutto ID., *Le centenaire de Grottaferrata*, in «*Vizantiskii Vremennik*» XII (1906), pp. 545-550, in part. pp. 545-549. Cfr. anche ID., *Les fêtes du neuvième centenaire de Grottaferrata et l’Exposition d’art Italo-byzantin*, *ibidem*, pp. 550-570. Resoconti estesi anche in s.a., in «*La Civiltà Cattolica*» 55.1 (1904), pp. 476-478. s.a., *La Badia di Grottaferrata ed il suo nono centenario*, in «*La Civiltà Cattolica*» 55.2 (1904), pp. 559-578, 689-711; s.a., in «*La Civiltà Cattolica*» 55.4 (1904), pp. 224-225. Estremamente importante, per l’accuratezza delle informazioni e per la sede in cui fu pubblicato, è il contributo di COSMA BUCCOLA, *Le feste centenarie...*; cfr. ancora A. ROSSI, *Il cenobio basiliano di Grottaferrata*, in «*Rivista d’Italia*» VII (1904), pp. 802-828.

L'idea di accompagnare le celebrazioni con un grande evento espositivo rispondeva in parte a una tendenza recente, diffusa in seno agli ambienti ecclesiastici e già manifestata con i Congressi Eucaristici degli anni '90. Preceduto da molte discussioni preliminari, di cui si riscontra traccia fin dal 1902, a partire dalla primavera del 1904 il progetto dell'*'Esposizione Italo-bizantina'* cominciò ad assumere un profilo più definito: si posero cioè sul tavolo di lavoro problemi concreti come quelli relativi alla richiesta dei finanziamenti, al recupero delle opere, alla sistemazione degli spazi e degli impianti. L'organo ufficiale preposto all'organizzazione divenne il *Comitato Esecutivo per l'esposizione italo-bizantina*, la cui composizione rifletteva in larga parte gli indirizzi culturali che si intendeva sottendere alla manifestazione. La presidenza di Louis Duchesne e la presenza di Joseph Wilpert garantivano un'ottima delegazione del filone degli studi scientifici 'interni' al fronte ecclesiastico; Rodolfo Kanzler, all'epoca Prefetto del Museo Cristiano Vaticano e segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, proveniva da famiglia fedelissima al papa, e permetteva l'"aggancio" con un'istituzione museale di primo livello, che si rivelò importantissima per la messa in opera dell'esposizione. Della stessa fronda faceva parte Augusto Bevignani, che assunse il ruolo di segretario del Comitato Esecutivo. L'aristocrazia romana filopapale poteva ancora contare sull'irlandese Patrizio Mac Swiney, cameriere segreto pontificio, e sul cavaliere Adolfo Re Riccardi, il cui intervento si rivelò fondamentale nel fornire supporto economico all'impresa. Il fronte 'statale' era invece ben rappresentato dai responsabili della Biblioteca Vittorio Emanuele (il direttore Domenico Gnoli e il bibliotecario Domenico Ciampoli), e dai maggiori esponenti della storia dell'arte in Italia: Corrado Ricci e Adolfo Venturi.⁶⁴¹

⁶⁴¹ La documentazione relativa alla formazione e ai lavori del Comitato Esecutivo si conserva soprattutto in ASMNG, b. 7, fasc. 47 e 48. La composizione finale come apparve anche nel manifesto dell'esposizione, e comprendente nell'ordine i nomi di Duchesne, Kanzler, Wilpert, Mac-Swiney, Gnoli, Ciampoli, Re Riccardi, Venturi, Ricci, Bevignani e Pellegrini si ritrova in un appunto di mano di Pellegrini (*ibidem*, fasc. 47, nr. 18), nel quale si riporta anche la lista delle quattro sezioni in cui la mostra doveva essere suddivisa. Ad essa fa riscontro una minuta datata 4 luglio 1904 relativa a una lettera da inviarsi al Ministero dell'Istruzione Pubblica (*ibidem*, fasc. 47, nr. 2), con l'intenzione di richiedere patrocinio e finanziamenti. Altre lettere e minute (per esempio *ibidem*, fasc. 47, nrr. 12, 14-17) lasciano intendere il coinvolgimento iniziale di altri personaggi, quali il banchiere Michele Lazzaroni, l'ingegnere Luigi Mazzanti e l'architetto Giulio De Angelis.

La partecipazione dei due studiosi alle fasi preparatorie dell'esposizione⁶⁴² si rivelò foriera di implicazioni molto interessanti, che manifestano chiaramente l'esistenza di una sorta di piano scientifico unitario, almeno agli inizi. Ricci, allora direttore della Soprintendenza della sua città natale, aveva messo subito a disposizione del Comitato la possibilità di usufruire di *'qualche riproduzione dei mosaici di Ravenna'*⁶⁴³ per una sala che ricostruisse lo scenario artistico del centro adriatico all'epoca della dominazione bizantina. Questa idea, che ebbe poi risoluzione effettiva nella *Sala Ravenna* dell'allestimento definitivo della mostra, fu alla base di un più ampio e ambizioso progetto, di cui resta traccia nei documenti degli inizi del 1905. Una minuta risalente a febbraio, scritta da Venturi ma poi firmata da Duchesne a nome del Comitato Esecutivo, riporta infatti l'intenzione di preparare una sequenza di sale contigue a quella di Ravenna, sistemate in modo da rappresentare degnamente anche *'Roma, Venezia e Palermo nella loro vita artistica bizantina'*.⁶⁴⁴ Il tentativo di tratteggiare un profilo della presenza di Bisanzio in Italia impiegando singoli 'scorci' dei centri urbani maggiori era in linea con la tradizione dei 'padiglioni locali', frequentissimi nella pratica espositiva dell'Ottocento europeo. Gli organizzatori della mostra criptense, del resto, avevano più volte manifestato l'intenzione di allinearsi agli esempi più recenti in campo internazionale, e avevano cercato per qualche tempo di coinvolgere i principali specialisti stranieri in materia d'arte bizantina: si dovette

⁶⁴² La conferma della loro presenza risale al luglio del 1904. Nella minuta citata alla n. precedente i nomi di Ricci e Venturi sono già inseriti nel programma, nonostante che la conferma di Ricci fosse giunta solo il giorno seguente (cfr. ASMNG, b. 7, fasc. 47, nr. 1, datata Firenze 5 luglio 1904). Di Venturi si conserva un biglietto non datato in risposta probabilmente a Duchesne (*ibidem*, fasc. 47, nr. 7), nel quale lo studioso si dichiarava onorato *'di stare in così nobile compagnia a festeggiare il nono centenario della Badia di Grottaferrata'*.

⁶⁴³ Cfr. lettera di Ricci citata nella n. precedente.

⁶⁴⁴ La lettera, scritta da Venturi su carta intestata del Comitato Esecutivo e datata 9 febbraio 1905, si conserva in ASMNG, b. 7, fasc. 47, nr. 5. Il testo era stato pensato per essere indirizzato ad Antonio Salinas, all'epoca direttore del Museo Archeologico di Palermo, e faceva riferimento esplicito alla proposta di Ricci in merito alle riproduzioni ravennati, discussa nel corso dell'incontro del Comitato svoltosi il giorno precedente. Una lettera successiva (*ibidem*, fasc. 47, nr. 6), scritta da Venturi a Bevignani, consigliava di utilizzare il medesimo testo anche per la missiva da inviare a Venezia, suggerendo nel contempo che fosse il presidente Duchesne a firmare entrambe le richieste. La risposta di Salinas giunse poco dopo, con una lettera del 15 febbraio 1905 (*ibidem*, fasc. 47, nr. 9): l'archeologo siciliano accoglieva *'con plauso la proposta di destinare alla mia Palermo una sala nella mostra italo-bizantina'*, ma richiedeva precisazioni in merito alla natura dei materiali da inviare: *'Solo desidererei sin da ora conoscere se posso pensare a materiali provenienti da altre città siciliane e se (come non mi pare affatto dubbio) per bizantine debbano intendersi tutte quelle opere che non appartenendo al periodo bizantino sono, tuttavia, derivate direttamente o indirettamente dall'arte bizantina'*. Da Venezia giunse invece l'approvazione di Cesare Augusto Levi, direttore del Museo Archeologico di Torcello (cfr. *ibidem*, fasc. 47, nrr. 20.1-20.2).

ancora a Venturi la proposta – che non ebbe alcun seguito – di estendere la partecipazione al Comitato anche a studiosi francesi, come Gabriel Millet e Henri Auguste Omont.⁶⁴⁵

Altrettanto ambiziosi furono i preparativi per la richiesta degli oggetti da esporre, avviati nell'inverno tra 1904 e 1905 secondo due modalità parallele: da un lato, venne predisposto un annuncio da pubblicare sulle riviste specialistiche e da inviare a una lista di destinatari scelti, tra i quali si annoveravano soprattutto collezionisti, studiosi e direttori di musei o istituzioni culturali; dall'altro, si indirizzarono domande per ottenere in prestito singole opere di rilievo, sulla base di un elenco di *desiderata*. Il testo preparato per la richiesta generica venne inviato definitivamente tra gennaio e febbraio del 1905, e comparve in forma abbreviata anche su *L'Arte* dello stesso anno.⁶⁴⁶

Facendo riferimento ai trascorsi 'greci' della Badia, e alla storia recente della sua rifondazione, il Comitato chiedeva *'il concorso di tutti gli studiosi e di tutti gli ammiratori dell'arte bizantina, pregandoli ad impegnarsi di mandare ad essa, dirigendoli a S.E. il Barone Rodolfo Kanzler [...] quegli oggetti che possono renderla più interessante e più giovevole agli studi [...] Il comitato si è proposto che questa mostra riesca nobile e tipica, e quindi, anziché ad accumulare molti oggetti, mira a raccoglierne i più caratteristici, i più nobili ed i più preziosi'* (fig. IV.13).⁶⁴⁷ La lista dei destinatari comprendeva nomi ormai internazionalmente celebri, tra i quali emergono quelli di

⁶⁴⁵ Se ne ha testimonianza in un biglietto di Venturi non datato (cfr. *ibidem*, fasc. 47, nr. 6), sul cui retro compaiono i nomi succitati per la composizione di un ipotetico 'Comitato parigino'.

⁶⁴⁶ Cfr. Cronaca, in «L'Arte» VIII (1905), pp. 62-63. Nel breve trafiletto, si annunciavano già gli importanti prestiti già accordati: *'tutti gli oggetti bizantini del Museo Cristiano Vaticano, dei Musei di Brescia, Ravenna, Bologna, della collezione Carrand, della Collezione Stroganoff. Molti privati daranno il loro concorso e le chiese d'Italia apriranno i loro tesori; Rossano promette il codice purpureo, San Marco a Venezia presta alcuni dei preziosi oggetti; sarà insomma una festa per gli studiosi e insieme una bella occasione per render più popolari gli studi bizantini in Italia'*. Nuovi annunci, che comunicavano lo spostamento della data di apertura (dal 15 marzo al mese di aprile) vennero pubblicati *ibidem*, pp. 140, 226. Va ricordata anche la nota di A. MUÑOZ, *Die Italo-Byzantinisch Ausstellung in Grottaferrata*, in «Byzantinische Zeitschrift» XIV (1905), p. 402.

⁶⁴⁷ Il testo nella sua forma ufficiale, stampato su un bifoglio in sedicesimo, si conserva in ASMNG, b. 7, fasc. 44, nr. 7. Lo scritto, pur firmato da Duchesne, Kanzler e Bevignani, era stato tuttavia redatto da Pellegrini, come dimostrano le bozze conservate *ibidem*, fasc. 44, nrr. 8-9. Una variante si trova in una terza bozza su carta intestata del Comitato Esecutivo e non datata (*ibidem*, fasc. 44, nr. 14), concepita probabilmente per essere inviata agli esperti del settore: *'Dopo una lunga e calma preparazione il Comitato ha deciso di interessare gli scienziati più competenti nella materia solo in questi ultimi due mesi che precedono l'apertura per non abusare troppo lungamente del concorso potente che non dubitiamo sarà da essi dato alla nobile ed ardua impresa. E prima d'ogni altro ci rivolgiamo alla S.V. Ill.ma affinché voglia adoperarsi con la massima e sollecita attività a raccogliere ed ottenere per noi tutti gli oggetti che stimerà abbastanza importanti per figurare nella mostra. Il concetto che il Comitato avrebbe in riguardo alla scelta dei cimeli sarebbe quello di raccogliere piuttosto pochi e bellissimi che molti e scadenti'*.

Kondakov, Ajnalov, Krumbacher, Wickhoff, Strzygowski, Haseloff e Goldschmidt.⁶⁴⁸ A giudicare dal repertorio di opere poi effettivamente esposte alla mostra, le richieste non dovettero sortire gli effetti sperati⁶⁴⁹: tuttavia Hans Graeven, vecchia conoscenza venturiana, si dichiarò subito disponibile a inviare calchi e fotografie dei manufatti conservati nel Provinzialmuseum di Treviri, e di far richiesta al vescovo per gli oggetti del tesoro della cattedrale.⁶⁵⁰

Anche gli elenchi dei *desiderata* rivelano chiaramente come gli organizzatori avessero inizialmente elaborato un progetto assai articolato, che doveva raccogliere tutti i migliori capolavori dell'arte bizantina allora noti e conservati in Italia. Le liste scrupolosamente redatte da Kanzler e Mac Swiney contemplavano infatti opere d'eccezione, come i numerosi codici miniati della Marciana, della Laurenziana e della Vaticana; moltissimi cimeli del Tesoro di Monza, tra cui la corona di Teodolinda e la chioccia con i pulcini; la casula di Giovanni Angelopte da Ravenna; la coperta con smalti dell'Evangelario di Siena, e i preziosi oggetti del Tesoro di S. Marco a Venezia; la stauroteca di Cortona, gli avori del fondo Carrand di Firenze, quelli della cosiddetta Cattedra di S. Marco a Milano, e così via. Era stata persino espressa la volontà di esporre in originale l'acquerello settecentesco di Francesco Valesio dell'Archivio Storico Capitolino, rappresentante i resti dell'abside di S. Maria Antiqua (fig. VI.10).⁶⁵¹ Ad eccezione delle sale da dedicarsi alle più importanti 'città bizantine', le opere

⁶⁴⁸ L'elenco dei destinatari si evince dalla collazione di una serie di liste manoscritte non datate conservate in ASMNG, b. 7, fasc. 44, nr. 25-28.

⁶⁴⁹ Le carte d'archivio risultano in questo caso poco illuminanti, probabilmente perché le eventuali risposte furono inviate all'indirizzo privato di Kanzler. Una lettera, dai toni piuttosto seccati, provenne dallo storico dell'arte tedesco Friedrich Schneider, che sottolineava la non opportunità di inviare pezzi d'arte oltre confine per ragioni di sicurezza (ASMNG, b. 7, fasc. 44, nr. 10).

⁶⁵⁰ Un calco tra quelli esposti risulta poi essere stato effettivamente prestato da Graeven in data 25 marzo 1905, come testimoniato dalla ricevuta conservata in ASMNG, b. 10, nr. 38: non è tuttavia specificata l'identità del pezzo, che resta uno dei pochi di provenienza estera presenti all'esposizione criptense. La lettera di Graeven, scritta in italiano e datata 8 febbraio 1905 è in ASMNG, b. 7, fasc. 44, nr. 10. Lo studioso allegava anche un foglio contenente una lista di *'parecchi prodotti bizantini di collezioni italiane, che dovrebbero esser esposti a Grottaferrata'*. Erano citati soprattutto pezzi di microscultura, tra cui *'1) l'avorio della chiesa de Francescani a Cortona = Venturi, Storia II fig. 411-412. 2) la cassetina d'argento nella cattedrale di Anagni = Venturi I fig. 442. 3) una cassetina d'avorio in una collezione privata di Roma = Venturi I fig. 372 seg. 4) Una cassetina somigliante conservata nella badia di Cava dei Tirreni.'*

⁶⁵¹ Le liste superstiti dei *desiderata* si conservano oggi in ASMNG, b. 7, fasc. 44, nrr. 15-18, 22, 24. Si tratta di documenti elaborati presumibilmente nel mese di febbraio 1905, in concomitanza con le riunioni del Comitato Esecutivo durante le quali vennero raccolte le proposte per i pezzi da esporre (cfr. in proposito il biglietto di Venturi a Pellegrini ibidem, fasc. 44, nr. 13). Gli elenchi, redatti in via informale su carta intestata della rivista *Le Monde Catholique*, risultano quasi tutti di mano di Kanzler, ad eccezione del nr. 18 che è di Mac Swiney.

avrebbero dovuto rispettare un ordinamento di carattere tipologico-stilistico, con una suddivisione in quattro sezioni principali: '1 – *Oggetti di provenienza bizantina creati in Italia*; 2 – *Oggetti di stile bizantino importati in Italia*; 3 – *Arte italiana con influenza bizantina*; 4 – *Imitazioni – Arte neo-bizantina*'. Considerate nel contesto storico-culturale in cui vennero elaborate, le intitolazioni delle prime tre sezioni riflettono il peso che problema critico della distinzione tra arte 'bizantina' e arte 'indigena' stava assumendo nella storiografia del tempo. La quarta sezione, quella dedicata all'arte neo-bizantina, si adeguava alle consuetudini commerciali delle esposizioni 'industriali' dell'epoca, che prevedevano quasi sempre la presenza di oggetti di artigianato moderno eseguiti secondo gli stili del passato. Se davvero si fosse riusciti a concentrare in un solo luogo lo straordinario gruppo di opere ambite dagli organizzatori, si sarebbe certamente ottenuta la migliore rappresentanza possibile della presenza bizantina sul suolo italiano: con tali propositi, nel corso del mese di febbraio del 1905, e solo poche settimane prima della prevista data d'apertura (15 marzo), le lettere di richiesta vennero dunque spedite.⁶⁵²

Sfortunatamente, in gran parte dei casi le speranze furono quasi subito disilluse. La corrispondenza dei primi giorni di marzo conserva una sconcertante sequenza di missive con le quali veniva recisamente negato il prestito di molte delle più importanti opere richieste. Le motivazioni addotte per il rifiuto erano tra le più varie: si faceva riferimento al pessimo stato di conservazione dei pezzi, all'impossibilità di spostare oggetti considerati di culto dalle chiese e dai monasteri, ai problemi di ordine burocratico-amministrativo e all'impasse provocata dalla sovrapposizione di più istituzioni nella salvaguardia dei medesimi manufatti. Nel caso del trafugato Piviale di Ascoli, solo da pochi mesi rientrato in Italia dopo il furto, vi erano state persino gravi questioni giuridico-penali che impedivano qualsiasi movimentazione del prezioso paramento.⁶⁵³ Ancora alla metà di marzo, con l'inaugurazione che doveva giocoforza

⁶⁵² Tra le minute si conserva per esempio quella della lettera da inviare alla Biblioteca Comunale di Siena per richiedere l'Evangelario con coperta smaltata. Dopo aver dichiarato di aver già '*raccolto molta parte degli oggetti più preziosi d'arte bizantina che si conservano in Italia*', il Comitato forniva rassicurazioni sulla solidità delle mura della Badia e sulla facilità delle operazioni di trasporto. Cfr. ASMNG, b. 7, fasc. 44, nr. 21.

⁶⁵³ Nella corrispondenza conservata a Grottaferrata, cito qui i documenti in ASMNG, b. 7, fasc. 44, nrr. 29-31, 33-37, 41-45; fasc. 49, nrr. 1-4, 14-19, che costituiscono il nucleo principale delle lettere di rifiuto del prestito ricevute dal Comitato. Tra le tante, la nr. 36 del fasc. 44 proveniva dalla Biblioteca Casanatense, che non concesse la movimentazione del trittico eburneo, dell'*exultet* e del pontificale *pro benedictione fontis*, perché '*sono tra le cose più rare e pregiate che la Casanatense possiede*'; la nr. 41 si riferiva

slittare al 20 del mese, e poi direttamente ad aprile, il Comitato si trovava a fare i conti non solo con il grave problema della raccolta dei fondi per un'impresa più costosa del previsto⁶⁵⁴, ma anche e soprattutto con una riserva di opere drasticamente ridotta. In questo difficile momento, che coincideva con le sempre più urgenti necessità di predisporre gli ambienti, montare le vetrine e provvedere alla pubblicità⁶⁵⁵, si rivelò determinante il contributo di alcune figure chiave: Rodolfo Kanzler intervenne direttamente nelle operazioni di trasporto delle opere assieme a Pellegrini (fig. IV.14)⁶⁵⁶, e poté garantire la presenza di un imponente nucleo di pezzi dal Museo Cristiano Vaticano; aristocratici e collezionisti quali Giulio Sterbini⁶⁵⁷, Grigorij Stroganoff e altri, attinsero alle proprie raccolte private per rimpinguare le vetrine dell'esposizione. Nel frattempo, un giovanissimo studioso di storia dell'arte, nato nel

all'Evangelario con coperta smaltata della Biblioteca Comunale di Siena ('*mai da essa, per ragioni di conservazione è stato rimosso dal 1785*'); con la nr. 3 del fasc. 49 il ministro della Pubblica Istruzione Fiorilli informava del rifiuto da parte degli uffici tecnici di Lombardia e Veneto per quanto riguardava il Tesoro di Monza, la lipsanoteca di Brescia, gli avori milanesi e gli oggetti richiesti a Venezia e Padova; la nr. 4 comunicava l'impossibilità di spostare la stauroteca di Cortona dalla sua antica struttura espositiva, e la nr. 17 negava il consenso anche per la casula di Giovanni Angelopte a Ravenna.

⁶⁵⁴ Non mi è possibile approfondire in questa sede le questioni relative ai fondi per la mostra, che furono al centro di numerose operazioni di contrattazione e di una fittissima corrispondenza tra Pellegrini, il Comitato Esecutivo e gli enti (effettivi e/o potenziali) preposti al finanziamento. Oltre ai cenni riportati dalla bibliografia sul tema, per la quale rimando alle nn. *supra*, molte informazioni si ricavano dalla documentazione d'archivio. Negato l'appoggio economico da parte del Ministero della Pubblica Istruzione (cfr. lettera del 6 luglio 1904, ASMNG, b. 7, fasc. 44, nr. 2.1), le risorse per l'esposizione provennero principalmente da due fonti: la consistente sovvenzione di Re Riccardi e una lotteria organizzata a cura del Comitato delle Patronesse, uno degli organi collaterali del Comitato Generale Romano. I contratti stipulati con Re Riccardi (ASMNG, b. 7, fasc. 45) prevedevano un finanziamento di 25.000 lire, in cambio dei diritti di pubblicizzazione e di controllo sugli incassi della mostra. La lotteria (ASMNG, b. 7, fasc. 43) fu promossa a partire dall'estate del 1904 con la richiesta a varie istituzioni e famiglie nobiliari di concedere un dono da impiegare come premio. Le operazioni, condotte tutte internamente all'aristocrazia romana per non incappare in problemi fiscali (cfr. *ibidem*, fasc. 43 nr. 9), si conclusero solo agli inizi del 1908. Da notare il fatto che, tra i vari premi, fosse stata messa in palio anche una copia del volume di Muñoz sul codice Rossanense, che risulta essere stato vinto dal Ministero degli Interni (cfr. *ibidem*, fasc. 43, nr. 77).

⁶⁵⁵ Su questi aspetti, oltre a quanto riportato nella bibliografia citata *supra*, rimane testimonianza diretta nei documenti conservati soprattutto in ASMNG, b. 7, fasc. 44-53; b. 8, fasc. 54-63.

⁶⁵⁶ Senza entrare nel merito delle complesse questioni del prestito, del trasporto e della restituzione dei singoli pezzi, per le quali si conserva un'abbondantissima documentazione d'archivio (soprattutto ASMNG, b. 8, fasc. 56.), mi limito a ricordare come, fatti salvi alcuni casi isolati, spettò soprattutto ai monaci della Badia (Pellegrini *in primis*) e a Kanzler il compito di recarsi personalmente nei vari centri italiani a ritirare le opere per l'esposizione. La movimentazione delle casse, effettuata per lo più via rotaia fino a Roma, si concludeva quasi sempre con un faticoso trasporto su carro o a dorso di mulo fino alla Badia.

⁶⁵⁷ Già negli anni '70 dell'Ottocento la collezione di Giulio Sterbini, uomo di fiducia di Leone XIII, era conosciuta per il gran numero di pitture di quell'arte '*tanto rozza e detestata che si nominò da Bisanzio*' (cito da D. FARABULINI, *La pittura antica e moderna e la Galleria del Cav. Giulio Sterbini*, Roma 1874, in part. pp. 23-24). Rimando a MORETTI, *Roma bizantina...*, pp. 108-109 per una contestualizzazione nel quadro del fenomeno del collezionismo romano del tempo. Cfr. anche L. MOROZZI, *Da Lasinio a Sterbini: 'primitivi' in una raccolta romana di secondo Ottocento*, in *Aei mnēstos. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, a cura di B. Adembri, Firenze 2006, pp. 908-916.

1884 e all'epoca non ancora laureato, aveva incominciato a prestare il proprio servizio alla mostra, diventando ben presto il principale referente scientifico per la cura dell'esposizione: si trattava di Antonio Muñoz (fig. V.1).

A giudicare dall'esame delle carte d'archivio e da quanto si può evincere dalla stampa periodica, la discesa in campo di Muñoz nella preparazione della mostra criptense coincise con una rarefazione degli interventi dei membri più anziani ed esperti del Comitato Esecutivo: Joseph Wilpert e Corrado Ricci, che sin dal principio avevano assunto il ruolo di consulenti per lo più esterni, non particolarmente implicati negli aspetti pratici dell'organizzazione; e soprattutto il maestro di Muñoz, Adolfo Venturi, il quale, escluse le fasi iniziali, sembra essere stato sempre meno coinvolto nei momenti cruciali della preparazione. Si possono pertanto individuare tutti i segni di un vero e proprio passaggio di consegne, che non fu privo di conseguenze per gli esiti dell'esposizione. Senza necessariamente ingigantire l'importanza del suo apporto - comunque assorbito in un più vasto insieme di contingenze - Muñoz ebbe di certo un ruolo determinante nel 'temperare' i rapporti tra la Badia e l'aristocrazia romana, con la quale egli sembra manifestare una precoce dimestichezza, probabilmente per ragioni familiari. I documentati rapporti da lui instaurati con il *milieu* di collezionisti russi residenti nell'urbe, e in particolare con il conte Stroganoff, facilitarono senz'altro i contatti con prestatori di rilievo quali l'ambasciatore dello zar Alexander Nelidov, o la contessa Praskov'ja Ouarova da Mosca.⁶⁵⁸

L'irruzione di Muñoz all'interno di un ambiente decisamente singolare come quello della Badia di Grottaferrata non fu tuttavia esente da difficoltà. Esse appaiono oggi come il risultato naturale del divario esistente tra due diversi modi di concepire la componente 'bizantina': uno, quello dei monaci, che si legava alla memoria di una pratica religiosa ancestrale, della quale essi si sentivano depositari privilegiati in virtù del rapporto di continuità secolare con l'opera di Nilo; l'altro, quello di Muñoz, che si

⁶⁵⁸ Una prima enunciazione dell'ipotesi di un intervento di Muñoz nelle trattative con i collezionisti russi è in BARSANTI, *L'Esposizione d'arte italo-bizantina...*, pp. 94, 97, dopo i cenni più vaghi di PALOZZA, *L'Esposizione di arte italo-bizantina...*, p. 158. A supporto di tale ipotesi si possono ora aggiungere interessanti evidenze documentarie: ad eccezione del singolo caso di Nelidov, Muñoz risulta essere sempre il firmatario unico di tutte le schede dei pezzi appartenenti a prestatori russi. Cfr. ASMNG, b. 11, nrr. 101-102, 113-118: cfr. MORETTI, *La memoria del passato...*, in corso di stampa. Sulla collezione Nelidov, cfr. EAD., *Roma bizantina...*, pp. 136-140. Su Praskov'ja Ouarova, cfr. A. PLONKTE-LÜNING, s.v. *Praskov'ja Sergeevna Uvarova*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1264-1265.

modellava sulle più recenti teorie internazionali sulle arti di Bisanzio, e sembrava disposto a contrastare anche le più radicate tradizioni pur di garantire la massima genuinità storica. Si comprendono così le lamentele espresse dai monaci nei confronti dell'invasione del giovane studioso, sempre pronto a disturbare la quiete del chiostro per scattare fotografie, e del tutto privo di remore nel criticare l'opera dei calligrafi della scuola di paleografia della Badia, giudicata ignara del 'vero stile bizantino'.⁶⁵⁹ Si può del resto solo immaginare l'effetto che l'eclettismo rutilante e un po' kitsch dell'arte dei miniatori criptensi (fig. IV.15)⁶⁶⁰ poteva aver provocato nella sensibilità di un allievo della scuola venturiana, educato in quegli stessi anni al verbo di *Orient oder Rom* e di *Kleinasien*, e alle prese con la compilazione della sua tesi di laurea dedicata al *Codex Purpureus* di Rossano.⁶⁶¹

Proprio quest'ultimo manoscritto, dopo lunghe trattative con il Capitolo metropolitano del piccolo centro calabrese, era giunto a Grottaferrata nell'aprile del 1905⁶⁶², e

⁶⁵⁹ Tracce significative di questi screzi si rinvengono all'interno della *Cronaca Monastica* redatta nel febbraio 1905 da padre Ranucci, e conservata presso l'Archivio Monastico dell'Abbazia: cfr. MICOCCHI, *L'evento...*, pp. 54-58. La critica di Muñoz era rivolta in particolare all'opera di Atanasio Iaconi, monaco della Badia ed esponente di spicco della Scuola di paleografia e miniatura, all'epoca impegnato nella realizzazione di una pergamena da destinarsi al ministro Orlando (cfr. ASMNG, b. 7, fasc. 46, nr. 10). La delicata questione fu risolta con uno sforzo diplomatico da ambo le parti, e grazie alla mediazione di Pellegrini. Molto divertente è una lettera inviata da Iaconi a Pellegrini il 2 marzo 1905 (cfr. *ibidem*, fasc. 46 nr. 11), nella quale si legge '*Le osservazioni del Sig. Muñoz, ponderate di sangue fresco, mi hanno imbizzantito. Questa mattina ho cambiato tutto il disegno per il lavoro dell'On. Orlando, molto più bizantino di quello di prima e che promette un effetto smagliante, è quasi tutto una lastra d'oro!!!! [...] Consoli con questa notizia il buon Sig. Muñoz e s'informi presso di lui o del Barone Kanzler, se nel lavoro prettamente bizantino potranno aver luogo stemmi oltre quello del monastero che non mancherò di mettere. Forse questa è una bella occasione di domandare al Sig. Muñoz un po' di fotografie di codici greci che già m'ha promesso; così potrò avere qualche esemplare di più, per poter più felicemente tener dietro al nuovo indirizzo. [...] per un paio d'ore sono stato occupato a far tutta la doratura nel lavoro di Orlando. Ci sono andati più di 15 foglietti d'oro! Non ne ho mai usato tanto tutto insieme!*'

⁶⁶⁰ L'opinione di Muñoz non era comunque isolata. Romolo Artioli scriveva '*a me non piacciono troppo, nella loro chiassosità di colore e nel loro miscuglio di forme bizantine di ogni tempo, ed anche al di là del bizantino, fuse e ammorbidite: un bizantino popolare, come lo chiamai. Però mi si disse che ciò avvenne per colpa dell'industriale che riprodusse i lavori*'. Cfr. R. ARTIOLI, *L'Esposizione Italo-Bizantina di Grottaferrata*, in «Arte e Storia» ser. III.21-22 (1905), pp. 164-167, in part. p. 165.

⁶⁶¹ La notizia dell'argomento della tesi, in genere non rintracciabile nelle moderne voci biografiche su Muñoz, è fornita da E. PONTI, *Ritratti romani: Antonio Muñoz*, in «L'Argiletto - Bollettino bibliografico bimestrale» I (1927), pp. 15-16, in part. p. 15.

⁶⁶² L'atto di prestito fu firmato il 12 aprile del 1905 dall'arcivescovo di Rossano Orazio Mazzella e da Pellegrini, il quale si assumeva la responsabilità del trasporto e della restituzione. Cfr. ASMNG, b. 9, fasc. 72, nrr. 11-12. Il Fondo del Culto del Ministero di Grazia e Giustizia fu garante della movimentazione eccezionale del codice, come risulta da *ibidem*, fasc. 72, nrr. 1-10. La data del 12 aprile è riportata anche nella scheda di prestito in ASMNG, b. 11, nr. 40, firmata da Pellegrini, dove il codice viene brevemente descritto in questi termini: '*Codice purpureo del Secolo XI [sic] contenente gli Evangelii di S. Matteo e S. Marco di pergamena purpurea, con pitture miniate, caratteri unciali in argento a due colonne in ogni pagina. Composto di pagine trecentosettantasei, ben conservate fino alla pagina 360, meno alcune pagine*'

rappresentava senza dubbio il pezzo più prestigioso tra quelli che si era riusciti a raccogliere per l'esposizione. Muñoz ebbe dunque la possibilità di studiare da vicino il codice, e di trarre – con la collaborazione dello stabilimento Danesi – le magnifiche cromofototipie che avrebbero di lì a poco corredato la sua più importante opera giovanile, il volume intitolato *Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense* (1907, figg. V.9-10).⁶⁶³ La conduzione di tale ricerca, da considerarsi come l'esito scientifico più rilevante prodotto dalla mostra di Grottaferrata, fu causa di nuovi problemi diplomatici, che coinvolsero dapprima lo stesso Muñoz e Joseph Wilpert, e in seguito i monaci della Badia e il Capitolo di Rossano. Uno degli episodi è oggi piuttosto noto: Wilpert, precocemente interessatosi allo studio del manoscritto, aveva fatto eseguire dal fedele pittore Carlo Tabanelli una serie di copie dei fogli miniati, allo scopo di pubblicarne un'edizione critica sul modello del suo ormai celebre *corpus* delle pitture catacombali. Muñoz, con la sua monografia del 1907, fu però più rapido, e non mancò di lanciare accuse dirette al metodo della fotografia acquerellata, motivo d'orgoglio del metodo scientifico del collega.⁶⁶⁴ Il fatto dovette scatenare una certa eco nella comunità scientifica contemporanea, soprattutto di lingua tedesca, tanto che Muñoz giunse persino ad essere rimproverato ufficialmente da Strzygowski in una recensione all'edizione del *Codex Purpureus* nella *Byzantinische Zeitschrift*.⁶⁶⁵ Nel frattempo, il Capitolo metropolitano di Rossano minacciava di citare in giudizio l'egumeno Pellegrini, reo di aver concesso a Muñoz di pubblicare le riproduzioni fotografiche del manoscritto senza ricevere la necessaria autorizzazione: solo la spedizione in Calabria di ben quattro copie del volume Danesi poté calmare gli animi

con qualche lacerazione di fianco, ma rabberciata alla maggiore. È legato in cuoio nero con borchie di ferro'.

⁶⁶³ Cfr. A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense. Con XVI tavole in cromofototipia, VII in fototipia e 10 illustrazioni nel testo*, Roma 1907.

⁶⁶⁴ Le copie eseguite da Tabanelli sono esplicitamente ricordate in A. BAUMSTARK, *Zur ersten Ausstellung für italo-byzantinische Kunst in Grottaferrata*, in «Römische Quartalschrift» XIX (1905), 194-219, in part. pp. 195-196; se ne legge anche nel brevissimo annuncio anonimo pubblicato in «Nuova Antologia» 209 (1905), p. 170. Lo stesso Wilpert ne parlò, in aperta polemica con Muñoz, in J. WILPERT, *Beiträge zur christlichen Archäologie (VI)*, in «Römische Quartalschrift» XXI (1907), pp. 93-116, in part. pp. 105-107. Cfr. anche SÖRRIES, *Josef Wilpert...*, pp. 61-62. Muñoz ebbe modo di tornare sulla questione nel 1908, in A. MUÑOZ, *Origini e svolgimento dell'Arte Cristiana nei primi secoli secondo gli studi recenti*, in «Rivista storico-critica delle scienze teologiche» III (1907), pp. 923-944; IV (1908), pp. 1-32, ristampato in ID., *Studi d'Arte Medioevale...*, pp. 49-91, in part. p. 85, n. 1, ironizzando sulla suscettibilità di Wilpert. Una ricostruzione dell'incidente è stata recentemente fornita da IACOBINI, *Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova...*, p. 284, n. 1, e ID., *La Sapienza bizantina...*, p. 21, n. 33. Cfr. anche BORDI, *Copie, fotografie, acquerelli...*, p. 458.

⁶⁶⁵ Cfr. J. STRZYGOWSKI, recensione a MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XVI (1907), pp. 661-662.

dei membri del Capitolo, che tuttavia pretesero l'immediata restituzione a Rossano del codice, senza che Pellegrini avesse potuto nemmeno incominciare le operazioni di restauro che erano state concordate al momento del prestito. La risposta dell'egumeno, inviata nel febbraio del 1907, risuonava così di accenti stizziti: *'Se costì si conoscesse ciò che occorre per il restauro di certi cimeli, e per la lunghezza delle pratiche col Ministero della P.I., non avrebbe luogo la meraviglia, cui fa cenno la S.V. Del resto era un servizio che si voleva rendere al Codice, all'arte ed alla città di Rossano, nonché a cotesto Capitolo, che resterà responsabile innanzi la storia e gli studiosi del deplorabile stato in cui il Codice si trova'*.⁶⁶⁶

Tra vari incidenti di percorso, imprevisti e cambi di rotta, la mostra d'arte italo-bizantina poté finalmente aprire le porte al pubblico più di un mese dopo la data prevista in origine. I viaggiatori che, giungendo da Frascati, varcavano il grande arco d'accesso al monastero, potevano accedere agli ambienti espositivi disposti su due livelli (figg. IV.16-17), corrispondenti ai locali che oggi occupano il piano terra e il primo piano dell'ala Nord-Ovest del monastero. Il percorso del visitatore⁶⁶⁷ iniziava a partire dalla sequenza delle tre stanze che allora componevano il Museo della Badia⁶⁶⁸, superate le quali si raggiungeva la sezione dedicata alle città italiane: solo tre delle quattro sale previste agli inizi erano state completate. Si cominciava con la grande *Sala*

⁶⁶⁶ I documenti relativi a questa diatriba si conservano in ASMNG, b. 9, fasc. 72, nrr. 15-16, 19-20 (la minuta di Pellegrini citata *supra* è la nr. 16). Anche Muñoz sembra aver preso parte ai progetti di restauro del codice rossanense, come dimostra una lettera inedita da lui spedita a Corrado Ricci nel dicembre del 1906 (Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, nr. 24683), nella quale si legge: *'Ho ripensato alla questione del restauro e mi pare che sia meglio non sottoporre il codice di pergamena tanto sottile ai restauri con la gelatina o altro che in un certo modo tolgono la visione esatta dei colori, e presentano anche qualche pericolo. Mi pare che basterà di far sciogliere il manoscritto ora costretto in una legatura troppo stretta, che impedisce la circolazione dell'aria; per poi rilegarlo, interfogliando dei cartoncini tra le pagine miniate e tra i vari quinterni. Così si eviterà il pericolo di spedire il codice a Torino e si potrà con pochissima spesa a maggior sicurezza provvedere alla conservazione del prezioso manoscritto, senza neanche ricorrere al P. Ehrle i cui metodi di restauro, troppo premurosi finiscono di danneggiare, o almeno mutano i colori'*. La frase finale si riferisce a Franz Ehrle, prefetto della Biblioteca Vaticana, per il quale cfr. § V.2 n. 752.

⁶⁶⁷ Riporto qui una sintetica ricostruzione del percorso basata soprattutto sulla guida scritta da A. MUÑOZ, *Esposizione d'arte italo-bizantina nella Badia Greca di Grottaferrata. Catalogo 1905*, Roma 1905, pp. 45-56, e su COSMA BUCCOLA, *Le feste centenarie...*, pp. 215-218, n. 1. Di volta in volta, la descrizione è stata verificata sulla base della documentazione d'archivio citata in nota. Cfr. inoltre LEARDI, *Una mostra d'arte...*, pp. 319, 323; PALOZZA, *L'Esposizione di arte italo-bizantina...*, pp. 162-165; BARSANTI, *L'Esposizione d'arte italo-bizantina...*, pp. 94-98.

⁶⁶⁸ Un'approfondita ricostruzione della storia del Museo della Badia è in L. FABJAN, *Il museo dell'abbazia di San Nilo tra passato e futuro*, in *San Nilo. Il Monastero italo-bizantino di Grottaferrata...*, pp. 111-121, in part. pp. 112-116 per le vicende legate agli ultimi due decenni dell'Ottocento fino al riallestimento del 1907.

di Ravenna, allestita con i materiali inviati per autorizzazione di Ricci: insieme a riproduzioni di sculture architettoniche, erano stati appesi alle pareti numerosi acquerelli e spolveri di mosaici, tra i quali spiccavano i due grandi pannelli con i cortei imperiali di Giustiniano e Teodora di S. Vitale, e la Vergine tra angeli di S. Apollinare Nuovo.⁶⁶⁹ L'attigua *Sala di Venezia* presentava invece materiali provenienti dall'allora Fabbriceria di S. Marco, che aveva fornito copie dei mosaici e dei pavimenti della basilica; in assenza dei pezzi originali del Tesoro, era stata esposta a mo' di esempio la tavola riprodotte la Pala d'Oro tratta dai volumi di Ferdinando Ongania.⁶⁷⁰ Salite le scale, si giungeva alla *Sala I* o 'di Roma', la quale presentava una serie di materiali molto eterogenei: copie e fotografie di affreschi catacombali e di mosaici paleocristiani provenienti dalle raccolte private di Wilpert e Tabanelli⁶⁷¹, fotografie degli affreschi sotterranei dei SS. Giovanni e Paolo⁶⁷², spolveri dei mosaici absidali di S. Maria in Domnica e di S. Maria Nova, calchi di pezzi scultorei delle chiese romane, fino ai disegni di pavimenti e plutei eseguiti da Ferdinando Mazzanti, per i quali anche Grisar, nel corso della sua visita alla mostra, dimostrò vivo interesse.⁶⁷³

Il corridoio principale (II, fig. IV.18), corrispondente all'odierna sala di lettura della Biblioteca, era invece occupato da lunghe vetrine contenenti icone e dipinti su tavola di datazione generalmente molto tarda, provenienti soprattutto da collezioni private come quella Sterbini, e dal cospicuo fondo del Museo Cristiano Vaticano; per l'allestimento della parete opposta Alinari aveva inviato da Firenze ben 134 fotografie di grande formato, riprodotte i principali monumenti 'bizantini' sul territorio della penisola, mentre da Palermo erano giunte le copie dei mosaici della Cappella

⁶⁶⁹ Cfr. in part. le schede di prestito in ASMNG, b. 11, nrr. 144-149, 156. La nr. 156, relativa a un gruppo di fotografie acquerellate concesse dalla Direzione delle Regie Gallerie di Firenze, riporta una nota manoscritta di Corrado Ricci, che lamenta del '*mediocrissimo stato di conservazione*' dei pezzi al momento della restituzione, nel luglio del 1906.

⁶⁷⁰ Cfr. le schede di prestito in ASMNG, b. 11, nrr. 131-133, 135.

⁶⁷¹ Si trattava delle riproduzioni di affreschi di V e VI secolo del Cimitero di Generosa, delle Catacombe di Commodilla e di quelle di Ostriano, oltre a particolari dei mosaici della navata di Santa Maria Maggiore. Cfr. le schede di prestito in ASMNG, b. 11, nrr. 143 (Wilpert), 107 (Tabanelli).

⁶⁷² Le immagini erano state fornite dal barone Michele Lazzaroni e dai Passionisti dei SS. Giovanni e Paolo. Cfr. rispettivamente le schede di prestito in ASMNG, b. 11, nrr. 139, 18.

⁶⁷³ Cfr. le schede di prestito in ASMNG, b. 11, nrr. 147a-155. Lo stesso ministro Fiorilli era intervenuto per autorizzare la Galleria Nazionale di Arte Moderna a consegnare a Pellegrini '*i disegni di arte italo-bizantina del prof. Mazzanti*' (cfr. lettera del 9 aprile 1905, *ibidem*, b. 7 fasc. 50, nr. 4). In una lettera a Pellegrini del 30 giugno 1905 (*ibidem*, b.7, fasc. 46, nr. 18), Grisar scriveva '*Siccome mi preme assai per i miei studi del medio evo di aver qualche fotografia degli oggetti esposti dal governo nella loro Esposizione bizantina, ho ottenuto dall'Ufficio regionale di Roma un permesso relativo del Ministero della pubblica istruzione (n. 491). Prego V. Paternità di non voler essere contraria, se il Sig. Pompeo chiesse per mio incarico di fotografare qualche cosa e specialmente dei disegni romani del Mazzanti*'.

Palatina.⁶⁷⁴ Le tre piccole sale adiacenti al corridoio presentavano opere suddivise secondo criteri tipologici, non sempre fedelmente rispettati. La sezione dedicata ai manoscritti (III) era stata riempita di codici appartenenti alla biblioteca criptense (compreso l'autografo niliano B.α.XX⁶⁷⁵), insieme a tre rotoli liturgici 'con pitture bizantine' provenienti dalla cattedrale di Gaeta, e pochi esemplari cassinesi tra cui l'*exultet* ivi conservato.⁶⁷⁶ Seguivano le stoffe (IV), in gran parte di origine copta e provenienti dal Museo Cristiano Vaticano, con aggiunte da Castell'Arquato e dalla stessa Badia⁶⁷⁷; poiché provvisto di una coperta in seta ricamata, aveva trovato posto in questa stanza anche il codice Z.δ.I della Biblioteca della Badia, contenente scritti di Manuele II Paleologo (fig. IV.19).⁶⁷⁸ La sala V, più varia, era principalmente occupata da pitture su tavola, tra cui un dittico proveniente dalla collezione Sterbini (oggi presso il Museo del Palazzo di Venezia), allora ritenuto di ambito cimabuesco e per l'occasione oggetto di un breve studio monografico di Venturi⁶⁷⁹; le vetrine centrali ospitavano invece manufatti eburnei provenienti dalla raccolta vaticana (era presente il noto trittico con *deesis* e santi)⁶⁸⁰ e da quella del Museo Civico di Bologna⁶⁸¹, oltre che alcuni calchi dalle raccolte personali di Muñoz e di Duchesne, tra i quali vi era quello della tavoletta di Treviri con processione imperiale, e quello della lipsanoteca di Brescia.⁶⁸² Attraversato un passaggio corredato con varie fotografie, si giungeva alla sala VI, una delle più ricche dell'esposizione: al centro, collocato in una vetrina separata, troneggiava infatti il *Codex Purpureus* di Rossano (fig. IV.21), circondato da espositori

⁶⁷⁴ Cfr. le schede di prestito in ASMNG, b. 11, nrr. 111, 137.

⁶⁷⁵ Erano stati movimentati per l'esposizione più di quaranta codici criptensi, come testimoniato dalle schede di prestito in ASMNG, b. 11, nrr. 146a, 158-170.

⁶⁷⁶ Cfr. le schede di prestito in ASMNG, b. 11, nrr. 42, 119, 142.

⁶⁷⁷ Rispettivamente, ASMNG, b. 10, nrr. 52 (18 pezzi vaticani provenienti da missioni egiziane), 113a (tessuti da Castell'Arquato).

⁶⁷⁸ Cfr. la scheda di prestito in ASMNG, b. 11, nr. 144a

⁶⁷⁹ Cfr. A. VENTURI, *Dittico attribuito a Cimabue nell'esposizione di Grottaferrata*, in «L'Arte» VIII (1905), pp. 199-201. Con un certo distacco emotivo dalla mostra, di cui pure era stato curatore, Venturi osservava come il dittico spiccasse per il suo carattere 'italiano' 'tra le tante pitture stereotipate, monotone dei tardi bizantini o imitatori dei bizantini, che sono all'esposizione'. Va ricordato inoltre che lo studioso fu autore di un catalogo dedicato alla collezione romana, pubblicato l'anno successivo: cfr. A. VENTURI, *La galleria Sterbini in Roma: saggio illustrativo*, Roma 1906.

⁶⁸⁰ Cfr. la scheda di prestito in ASMNG, b. 10, nr. 88.

⁶⁸¹ Cfr. la scheda di prestito in ASMNG, b. 11, nr. 56-60. Merita menzione il fatto che nella scheda nr. 56, descrivente la tavoletta con Cristo benedicente discussa anche *supra*, § II.1, nn. 209-210, Kanzler avesse aggiunto a margine la nota 'autenticità dubbia'. Il sospetto non si era esteso tuttavia al falso dittico consolare in osso proveniente dal medesimo museo.

⁶⁸² Cfr. le schede di prestito in ASMNG, b. 11, nrr. 114a (Duchesne), 115a (Muñoz). Uno dei calchi di Duchesne fu maldestramente rotto da Muñoz, come riportato nella relativa scheda. I calchi Muñoz furono invece donati alla Badia, ma non mi è stato possibile trovarne traccia.

ricolmi di oggetti di oreficeria, molti dei quali particolarmente preziosi. Assieme a opere di datazione tarda e a qualche 'intruso' di fabbricazione limosina, vi si trovavano infatti le belle stauroteche con smalti di Gaeta e di Cosenza (fig. IV.22)⁶⁸³, l'antica capsella-reliquiario da Cartagine, già ammirata da de Rossi⁶⁸⁴, e due ospiti d'eccezione: la patena argentea della collezione Stroganoff, e l'icona in micromosaico rappresentante san Giovanni Crisostomo oggi a Washington, all'epoca posseduta dall'ambasciatore Nelidov.⁶⁸⁵ Le sale conclusive erano dedicate a opere di fabbricazione recente: vi si trovavano infatti i lavori della scuola di paleografia criptense (VII), imitanti vari tipi di scritture e ornamentazioni antiche; una sezione (VIII) riservata agli artisti e agli artigiani contemporanei, alle prese con oggetti 'in stile'; una stanza (IX) contenente gli apparati liturgici custoditi nella Badia, e impiegati nella vita religiosa quotidiana della comunità. Ritornando nel cortile dabbasso, ci si poteva imbattere in un'area riservata alla vendita al pubblico di libri e *souvenirs* del complesso di S. Nilo: con vero e proprio spirito imprenditoriale, i monaci avevano saputo anticipare di qualche decennio i moderni *bookshop* museali.

Nel suo assetto definitivo, la mostra criptense sembrava rivelare tutto il travaglio delle vicende organizzative che l'avevano preceduta, l'inevitabile dipendenza da certe rigidità didascaliche comuni nella cultura espositiva coeva, nonché il riferimento a una concezione dell'arte bizantina esclusivamente liturgico-sacrale, tipica delle istanze unioniste di cui la Badia si era fatta portavoce. Se l'evento in sé riuscì ad attirare l'attenzione e l'entusiasmo di molta parte della stampa, il suo impatto generale sulla comunità scientifica nazionale e internazionale sembra essere stato assai meno significativo. In confronto alle aspettative incoraggianti manifestate da più parti all'annuncio ufficiale della mostra, il relativo silenzio che seguì costituisce la dimostrazione più eloquente di come essa non fosse riuscita del tutto nell'intento – almeno teorico – di stimolare l'interesse di quegli 'scienziati [...] che sperano di potere

⁶⁸³ Cfr. le schede di prestito in ASMNG, b. 11, nrr. 39, 41.

⁶⁸⁴ Cfr. la scheda di prestito in ASMNG, b. 10, nr. 62. Il reliquiario era stato donato dal cardinale Lavigérie a Leone XIII, ed era stato oggetto di studi monografici da parte di de Rossi: cfr. G.B. DE ROSSI, *Capsella argentea africana*, in «Buletino di Archeologia Cristiana» ser. IV.5 (1887), pp. 118-129; ID., *La capsella argentea africana offerta al sommo pontefice Leone XIII dall'emo. Cardinale Lavigérie arcivescovo di Cartagine*, Roma 1889.

⁶⁸⁵ Cfr. le schede di prestito in ASMNG, b. 11, nrr. 102, 118a.

in grazia appunto dei numerosi raffronti tirar nuova luce a vantaggio dei loro studi.⁶⁸⁶ Il problema, a ben vedere, era di duplice natura. Da un lato, a causa delle assenze di prestiti importanti, erano mancate proprio le possibilità per quei ‘*raffronti*’ e quegli approfondimenti che avrebbero certo giovato alla fortuna scientifica della mostra. Dall’altro, l’impostazione stessa della manifestazione rispondeva a una concezione dell’arte bizantina di eredità ancora tutta archeologica e confessionale, impossibilitata per sua stessa natura a individuare correnti stilistiche, peculiarità ed evoluzioni interne nella storia delle arti di Bisanzio.

L’impatto immediato della mostra fu comunque moderatamente positivo, e non si erano risparmiate, da più parti, parole di elogio per il coraggio dell’iniziativa. Nella breve recensione de *La Civiltà Cattolica*, per esempio, si descrivevano con toni entusiastici i pezzi più importanti tra quelli esposti, non mancando di ricordare come il Comitato avesse fatto di tutto per supplire alle lacune con l’ausilio di riproduzioni fotografiche e calchi⁶⁸⁷; analoghe lodi provennero dalle pagine di *Emporium*, della *Nuova Antologia*, della *Gazette des beaux-art*, di *Oriens Christianus*.⁶⁸⁸ Lo stesso Muñoz, divenuto ormai il principale portavoce dell’evento, aveva dedicato ad esso una nota su *L’Arte* del 1905: le importanti opere presenti alla mostra, secondo lo studioso, avrebbero consentito agli specialisti di ‘*ritrovare il pensiero unico che le produsse, rintracciare le varie correnti, gli scambi, i mutamenti*’.⁶⁸⁹ Al momento dell’apertura, Muñoz aveva redatto anche una piccola guida riassuntiva, il cui testo riportava con poche varianti quanto contemporaneamente pubblicato sulla rivista di Venturi (fig. IV.22).⁶⁹⁰ Si trattava di un primo tentativo di fornire alla sequenza dei pezzi esposti un senso di lettura vero e proprio, condotto sulla base delle teorie che agitavano in quegli anni il panorama critico internazionale, e che – lo si è ben visto – erano rimaste completamente inesplorate dal Comitato nel corso dell’intera fase organizzativa della mostra. Alla luce dei risultati, le parole sostenute con cui Muñoz inaugurava il suo

⁶⁸⁶ Traggio la citazione da una minuta di Pellegrini, in ASMNG, b. 7, fasc. 44, nr. 21.

⁶⁸⁷ Cfr. s.a., in «*La Civiltà Cattolica*» 56.2 (1905), p. 484.

⁶⁸⁸ Rispettivamente J. RUSCONI, *La Badia di Grottaferrata e la mostra italo-bisantina*, in «*Emporium*» 22 (1905), pp. 201-224; A. COLASANTI, *L’esposizione di Grottaferrata*, in «*Nuova Antologia*» 201 (1905), pp. 147-154; , A. ROSSI, *Correspondance d’Italie: l’exposition d’art byzantin à l’Abbaye de Grottaferrata*, in «*Gazette des beaux-arts*» 34.3 (1905), pp. 495-506; COSMA BUCCOLA, *Le feste centenarie...*

⁶⁸⁹ Cfr. A. MUÑOZ, *L’arte bizantina all’esposizione di Grottaferrata*, in «*L’Arte*» VIII (1905), pp. 161-170.

⁶⁹⁰ Cfr. MUÑOZ, *Esposizione d’arte italo-bizantina...*, in part. pp. 27-42. Sembra che il fascicolo non fosse stato particolarmente apprezzato dalla comunità monastica, a giudicare dalle critiche avanzate da Ranucci nella *Cronaca monastica*, dietro le quali tuttavia non è difficile scorgere gli strascichi delle dispute personali intercorse con il giovane studioso: cfr. MICOCCI, *L’evento...*, p. 58.

breve testo appaiono oggi come una sorta di riparazione *in extremis*: *‘Mostrare la diffusione delle idee e delle forme dell’oriente cristiano in Italia, seguirne le diverse espressioni, determinarne il valore e la misura, era nel pensiero degli organizzatori dell’Esposizione italo-bizantina di Grottaferrata, persuasi che bisogna rivolgersi ai paesi dove l’arte nuova nacque e si costituì, se vogliamo venire in chiaro sui problemi dello svolgimento artistico occidentale’.*

Agli occhi di molti specialisti, comunque, le contraddizioni dell’evento criptense non erano certamente sfuggite. Su *Arte e Storia*, Romolo Artioli non nascose le sue perplessità sul fatto che la mostra, nominalmente dedicata all’arte ‘bizantina’, presentasse in realtà un numero molto limitato di pezzi riconducibili a Costantinopoli e ai territori dell’impero, e che al loro posto si vedesse invece *‘tutta roba che ha soltanto un valore di riproduzione e che non è, in generale, difficile a procurarsi; agli studiosi ben nota, e da essi posseduta’*.⁶⁹¹ Ancora più taglienti furono le accuse di Luigi Serra, il quale, se da una parte ammirava il tentativo di *‘richiamare l’attenzione sull’arte bizantina [...] che non ha avuto e non ha ancora alcun serio studioso in Italia’*, dall’altra non poteva che constatare l’insufficienza del materiale presentato, con parole che suonano ancora molto attuali: *‘Noi ben sappiamo che vi sono alcuni critici ed amatori d’arte contrari a qualunque movimento di opere artistiche [...] bisogna decidersi nettamente, però, giacché se deve avere il sopravvento il principio della inamovibilità è meglio abolire ogni esposizione retrospettiva, anziché tirarle su stentate e grame’*.⁶⁹² Altrettanto dubbioso si dimostrava Baumstark, che dichiarava di non aver apprezzato la frammentarietà del percorso espositivo, nonché l’assenza di riproduzioni che potessero illustrare i monumenti italo-bizantini nella loro completezza: senza dover esporre immagini degli affreschi di S. Maria Antiqua o dei SS. Quattro Coronati, si sarebbero potute ottenere *‘anche solo con una lettera’* almeno le fotografie degli avori pubblicate da Graeven.⁶⁹³ Una sorta di critica indiretta provenne da parte di Josef Strzygowski, dimostratosi in questa occasione piuttosto reticente nell’esprimere giudizi espliciti. Segnalando sulla *Byzantinische Zeitschrift* la guida breve redatta da Muñoz, lo studioso aveva proposto una serie di suggerimenti per migliorare

⁶⁹¹ Cfr. ARTIOLI, *L’Esposizione Italo-Bizantina...*, p. 167.

⁶⁹² Cfr. L. SERRA, *L’esposizione bizantina di Grottaferrata*, in «Atene e Roma» VIII (1905), pp. 294-299.

⁶⁹³ Cfr. BAUMSTARK, *Zu ersten Ausstellung...*, pp. 216-217.

l'esposizione ancora in corso, e per produrre un catalogo esteso *'in accordo con i moderni principi sistematici'*: si prevedeva così l'aggiunta di riproduzioni del Rotulo di Giosuè, dei migliori esempi di scultura microasiatica, dei sarcofagi costantiniani e così via.⁶⁹⁴

A distanza di un anno, Muñoz decise di affrontare nuovamente il problema. Nel 1906 uscì per i tipi Danesi un volume in francese di quasi duecento pagine, intitolato *L'Art Byzantin à l'Exposition de Grottaferrata* (fig. IV.23).⁶⁹⁵ La scelta della lingua internazionale per eccellenza, l'omissione del prefisso *'italo-'* dall'intitolazione ufficiale della mostra, la scansione interna e i toni generali del testo sembravano sottintendere lo sforzo di superare le incongruenze dell'evento criptense attraverso una riformulazione delle sue linee guida, sulla base dei progressi degli studi bizantinistici più aggiornati. Ciascun capitolo⁶⁹⁶ intendeva pertanto offrire una sintesi degli sviluppi storici delle varie *'arti'* presentate a Grottaferrata, che prendeva spunto dai cimeli effettivamente presenti in esposizione aggiungendo confronti e riferimenti esterni. Nonostante i buoni propositi, la frammentarietà degli argomenti costrinse Muñoz a formulare un discorso disomogeneo, che non riusciva ad essere convincentemente né un vero e proprio catalogo – data la mancanza di parecchi tra i pezzi presentati – né un'esauriente esposizione di storia dell'arte bizantina, per la quale sarebbe stato necessario una selezione di opere ben più ampia e differenziata. L'operazione in sé, tuttavia, non mancava di spunti d'interesse. L'apertura agli scenari critici internazionali e la buona dimestichezza con gli studi in lingua russa consentivano all'autore di introdurre temi di ricerca normalmente non perseguiti dalla storiografia artistica in Italia: a partire da considerazioni generali sul ruolo dell'icona nel Medioevo orientale, Muñoz poteva per esempio tentare una panoramica della pittura su legno tardobizantina e postbizantina, profittando dei numerosi esemplari esposti a Grottaferrata. Di questi dipinti, quasi tutti di origine slava o russa, cronologicamente tardi e per lo più trascurati dalla critica, lo studioso evidenziava le peculiarità tecnico-compositive e individuava i motivi ricorrenti sulla base di confronti con le più antiche

⁶⁹⁴ Cfr. J. STRZYGOWSKI, recensione a MUÑOZ, *Esposizione d'arte italo-bizantina...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XV (1906), pp. 426-427.

⁶⁹⁵ Cfr. A. MUÑOZ, *L'Art Byzantin à l'Exposition de Grottaferrata*, Roma 1906.

⁶⁹⁶ I sei capitoli del volume erano dedicati a diversi generi artistici, rispettivamente la pittura su legno (pp. 5-71), la miniatura (pp. 75-96), gli avori e le steatiti (pp. 99-124), le stoffe (127-145), l'oreficeria (pp. 149-178) e la scultura in legno (pp. 181-187).

opere conservate a Novgorod e a Mosca. La sezione dedicata ai manoscritti si occupava soprattutto di descrivere gli esemplari provenienti dalla Biblioteca della Badia (in particolare i codici A.α.I e A.α.II), nonché il cassinese Ms. 431 contenente la *Doctrina Sancti Dorothei*, la cui ornamentazione zoomorfa piatta e schematica (fig. IV.24) veniva associata a fenomeni di influsso diretto proveniente dalla Siria attraverso gli spostamenti monastici in Italia meridionale. Le pagine dedicate ai manufatti eburnei rivelavano il carattere di uno studioso già in grado di manifestare opinioni originali, non di rado in contrasto con quelle di colleghi più anziani e autorevoli. Si potevano per esempio leggere commenti lievemente polemici nei confronti delle imprecisioni e delle illustrazioni troppo gialle contenute all'interno del catalogo degli avori vaticani redatto da Kanzler⁶⁹⁷; nella sua analisi del trittico vaticano⁶⁹⁸, poi, l'autore si dichiarava in disaccordo con l'ipotesi di datazione avanzata qualche anno prima da Émile Molinier, il quale aveva accostato il pezzo vaticano a quello Casanatense, collocando la cronologia di entrambi al XV secolo.⁶⁹⁹ Muñoz riteneva piuttosto di trovare maggiori affinità stilistiche tra il trittico vaticano e quello Harbaville del Louvre, anticipandone la datazione al X secolo, e giudicandolo come uno dei migliori prodotti della microscultura in avorio. La dimostrazione era accompagnata da pensieri ispirati a una concezione generale dell'arte bizantina già molto chiara e personale: *'L'idea, tante volte ripetuta a sproposito, dello spirito conservatore dell'arte bizantina è sembrata a tutti come un'argomentazione decisiva per condannare l'avorio vaticano, senza prendere in considerazione il fatto che, se nell'arte bizantina le forme iconografiche restarono identiche, lo spirito che le animava cambiava, così come la tecnica che le plasmava e la maniera di comprendere le figure e le cose.'*⁷⁰⁰ Superando con rapidi cenni i pezzi esposti nella sezione dell'oreficeria, si giungeva poi al capitolo conclusivo dedicato all'intaglio ligneo, di cui era protagonista la nota cassa di Terracina. Al suo riguardo, Muñoz esprimeva un'opinione in controtendenza sia rispetto a Baldoria che al suo maestro

⁶⁹⁷ Per esempio nell'identificazione del soggetto del rilievo illustrato in A. MUÑOZ, *L'art byzantin...*, 1906, p. 113, correttamente individuato come un'Apparizione alle Donne, e non con una Trasfigurazione come in R. KANZLER, *Gli avori...*, p. 24.

⁶⁹⁸ Cfr. MUÑOZ, *L'art byzantin...*, pp. 103-113.

⁶⁹⁹ Cfr. É. MOLINIER, *Catalogue des ivoires*, Paris 1896, pp. 31-37; ID., *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e à la fin du VIII^e siècle*, I, *Ivoires*, Paris 1896, pp. 109-110, 115-116.

⁷⁰⁰ Cfr. MUÑOZ, *L'art byzantin...*, pp. 112-113: *'L'idée, tant de fois répétée mal à propos, de l'esprit conservateur de l'art byzantin, a paru à tout le monde un argument décisif pour condamner l'ivoire du Vatican, sans prendre garde que, si dans l'art byzantin les formes iconographiques resteront identiques, l'esprit qui les animait changea, de même que la technique qui les exprimait et la manière de comprendre les figures et les choses.'*

Venturi (che pure non era citato), e assegnava l'opera al XIII secolo in base a confronti stilistici con opere lignee macedoni: l'analogia gli era stato suggerita da Kondakov in persona, che l'autore ringraziava rispettosamente in nota.⁷⁰¹

Il catalogo del 1906 ricevette un'accoglienza generalmente buona: persino Strzygowski, pur considerando il volume non conforme ai suoi suggerimenti, espresse comunque parole di elogio, valutandolo come un utile strumento scientifico, che avrebbe di certo garantito a lungo la 'sopravvivenza' della mostra.⁷⁰²

Gli eventi successivi, tuttavia, sconfessarono questo augurio incoraggiante. Una volta dispersosi il brusio 'mondano' e occasionale che aveva accompagnato l'evento, e una volta conclusasi l'avventura di Muñoz alle prese con il *Codex rossanense*, la memoria dei giorni trascorsi a Grottaferrata si affievolì rapidamente: quando nel 1931 Anna Maria Brizio annunciava sulle pagine de *L'Arte* la chiusura della grande *Exposition Internationale d'art byzantin di Parigi*, la ricordava come 'la prima del genere'.⁷⁰³ Il limite principale della mostra criptense non era stato – come pure si è creduto – di ordine cronologico, ma squisitamente culturale. Il suo ricordo si dissolse dopo che si furono spente le ambigue circostanze ideologiche che ne erano state il presupposto, spezzate sia dal declino dell'utopia unionista, sia dalla 'frattura' metodologica imposta dalla scuola venturiana nei confronti dei residui della visione confessionale della civiltà di Bisanzio. Ciò che resta, comunque, è il primato cronologico di una manifestazione coraggiosa, pioniera (anche se non anticipatrice) di una lunga serie di esposizioni

⁷⁰¹ Cfr. MUÑOZ, *L'art byzantin...*, p. 186, n. 2.

⁷⁰² Cfr. per esempio il favorevole commento di O.W., recensione a MUÑOZ, *L'Art Byzantin...*, in «Nuova Antologia» 210 (1906), pp. 545-549, e quello di L.D., recensione a MUÑOZ, *L'Art Byzantin...* e ID., *Codex purpureus...*, in «Bessarione» XI.2 (1907), pp. 176-178, ove si affermava: 'Gli organizzatori della mostra di Grottaferrata fecero del loro meglio per raccogliere il maggior numero di oggetti d'arte che potessero, nel loro complesso, dare un'idea della produzione artistica cosiddetta italo-bizantina. Ma, un po' per la scarsità dei loro mezzi, un po' per le difficoltà che presenta sempre l'accentramento di cimeli preziosissimi, che i lontani possessori custodiscono con legittima gelosia, la mostra non poté raggiungere pienamente il suo scopo. Il libro del Muñoz viene a colmare in gran parte le lacune e le deficienze lamentate'. Molto favorevole il commento di O. MARUCCHI, recensione a MUÑOZ, *L'Art Byzantin...*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XII (1906), pp. 322-324. Cfr. anche J. EBERSOLT, recensione a MUÑOZ, *L'Art Byzantin...*, in «Revue Archéologique» ser. IV.10 (1907), pp. 181-182; L. BREHIÈRS, *Histoire byzantine*, in «Revue Historique» 33 (1908), pp. 375-393, in part. pp. 392-393; O. WULFF, recensione a MUÑOZ, *L'Art Byzantin...*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft» 31 (1908), pp. 546-550. Cfr. poi J. STRZYGOWSKI, recensione a MUÑOZ, *L'Art Byzantin...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XVI (1907), p. 394. Per qualche anno il catalogo di Muñoz divenne uno strumento di riferimento, anche internazionalmente, per alcune opere o problemi specifici: ricordo qui solo DIEHL, *Manuel...*, p. 801 (per il tessuto di Castell'Arquato); O.M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, p. 322 (per la pittura su tavola).

⁷⁰³ Cfr. A.M. BRIZIO, recensione a *Exposition Internationale d'art byzantin...*, in «L'Arte» XXXIV (1903), p. 456.

successive, e nel contempo istantanea perfetta di un irripetibile *hic et nunc* nella storia della storiografia europea sull'arte bizantina.

V - IL RITRATTO DI UN BIZANTINISTA DA GIOVANE.
ANTONIO MUÑOZ (1884-1960)

‘Potrebbe forse rimproverarsi al Muñoz di avere, nel secondo periodo della sua vita, trascurato quelle ricerche e quegli studi di storia dell’arte per i quali possedeva tanta sensibilità, preparazione ed esperienza. [...] Ma quanti sono gli uomini che riescono a guidare la propria vita in modo del tutto razionale?’

A.M. COLINI

Alla stregua di molte figure di storici dell’arte della sua generazione, professionalmente emersi in anni di radicali rivolgimenti dello scenario culturale italiano, anche Antonio Muñoz⁷⁰⁴ (1884-1960, fig. V.1) in età matura poteva vantare una carriera articolata e

⁷⁰⁴ Fatta eccezione per le commemorazioni e gli schizzi biografici pubblicati al momento della scomparsa, la personalità e l’opera globale di Antonio Muñoz hanno sofferto per più di qualche tempo di una certa disattenzione da parte della critica, anche per ragioni politico-ideologiche. Solo in anni relativamente più recenti la sua figura ha cominciato ad attrarre un interesse continuativo, soprattutto all’interno di ricerche che cercano di contestualizzare in modo più equilibrato singoli episodi o filoni della sua multiforme attività. Per limitarsi qui a profili generali di una certa consistenza, cfr. PONTI, *Ritratti romani...*; M. PITTALUGA, *Arti e studi in Italia nel ‘900. Gli storici dell’Arte, II*, in «La Nuova Italia» I (1930), pp. 453-455; SAMEK LUDOVICI, s.v. *Muñoz Antonio*, in *Storici, teorici e critici...*, pp. 255-257; contributi in «L’urbe», n.s. XXIII (1960), numero monografico dedicatogli sulla rivista da lui fondata, e in part. la biografia di A.M. COLINI, *Studioso ed artista*, pp. 17-24; U. BARBERINI, *Ricordo di Silvio Negro e di Antonio Muñoz*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma» 7 (1960), pp. 37-38; V. MARTINELLI, *Antonio Muñoz*, in «Studi romani» 8 (1960), pp. 195-196; C. BELLANCA, *Antonio Muñoz storico dell’architettura e docente*, in *La facoltà di architettura dell’Università di Roma “La Sapienza” dalle origini al Duemila*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001, pp. 133-139; ID., *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato*, Roma 2003, in part. pp. 15-24 per un profilo biografico con ampia bibliografia precedente, e soprattutto pp. 253-403 per le utili *Appendici* con informazioni archivistiche ed elenco degli scritti; A. MAZZON, s.v. *Muñoz, Antonio*, in *Dizionario storico biografico del Lazio. Personaggi e famiglie del Lazio (esclusa Roma) dall’antichità al XX secolo*, a cura di S. Franchi, O. Sartori, III, Roma 2009, p. 1339; L. GALLO, s.v. *Antonio Muñoz*, in *Percorsi di critica...*, pp. 428-429; R. CATINI, s.v. *Muñoz, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 77, Roma 2012; S. HEID, s.v. *Antonio Muñoz*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 944-945. Di Muñoz non si è conservato un vero e proprio fondo archivistico o un carteggio, di conseguenza i documenti che lo riguardano risultano sparsi in vari nuclei distinti, per i quali cfr. in generale BELLANCA, *Antonio Muñoz...*, pp. 268-402. Gli anni giovanili, che interessano principalmente in questa sede, risultano assai spogli di riscontri documentari, se si eccettuano le lettere conservate nei carteggi degli studiosi con cui Muñoz entrò in contatto e, in parte, negli archivi della mostra di Grottaferrata. Il carteggio Venturi custodito a Pisa ha preservato solo sette missive a nome Muñoz, e solo una di esse, priva di interesse per gli studi bizantini, risale al primo decennio del secolo. Più interessante il carteggio Ricci a Ravenna (già visto parzialmente da Bellanca) dal quale sono tratte alcune lettere inedite riportate *supra, infra, passim*. Di un certo interesse anche il fondo di libri (purtroppo non ordinato) preservato presso la Fondazione Vittorio Cini di Venezia, che nel 1964 acquistò dalla vedova Muñoz gran parte della biblioteca appartenuta allo studioso. Sono stati riportate *infra* alcune informazioni sui volumi ivi rinvenuti e di particolare interesse per i temi trattati in questa sede. A Bologna presso la Fondazione Federico Zeri (che fu nipote di Muñoz) si custodisce la parte residua della biblioteca, insieme alla ricca fototeca: questi particolari fondi sono stati oggetto della recente mostra *Dall’antica Roma al Medio Oriente. Fotografie dalle sezioni Archeologia e Architettura della Fototeca Zeri*, (Bologna, Fondazione Federico Zeri, 22 settembre-31 ottobre 2011), a cura di M. Cavicchi, G. Calanna. In merito alla fototeca, cfr. G. CALANNA, *Fotografie d’Oriente e d’Occidente nel fondo Muñoz presso la Fondazione Federico Zeri*, tesi di laurea (Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna), A.A. 2010-2011, di cui è disponibile un estratto online all’indirizzo: <http://www.fondazionezeri.unibo.it/ita/Calanna.asp>; Giulia Calanna sta ora conducendo per il suo

poliedrica, caratterizzata da una continua osmosi tra impegni didattico-scientifici e incarichi politico-amministrativi. Fu scrittore assai prolifico fin da giovanissimo, collaboratore di importanti periodici sia in Italia che all'estero, in più occasioni libero docente di storia dell'arte e storia dell'architettura, fondatore e primo direttore del Museo di Roma (1930), ideatore della rivista di studi romani *L'urbe* (1936), esperto prosatore e persino pittore, poeta dialettale e architetto autodidatta. Ma soprattutto, fu una personalità intensamente assorbita nei ruoli pubblici di gestione dei beni culturali, dapprima come funzionario (1909) e ispettore (1921) della Soprintendenza ai monumenti di Roma, e successivamente come direttore della X Ripartizione (Antichità e Belle Arti) del Governatorato capitolino (1929/1930-1944).⁷⁰⁵ Dall'alto di questi incarichi di responsabilità, Muñoz giocò una parte da vero protagonista nel quadro delle ingenti operazioni urbanistiche attuate nella capitale per impulso del regime mussoliniano, letteralmente modellando, con gli interventi da lui predisposti, la *facies* di molte tra le zone più rappresentative della città in epoca fascista: è sufficiente ricordare qui imprese come l'isolamento del Campidoglio, il ripristino del tempio di Venere e Roma, della basilica di Massenzio e del Mausoleo di Augusto, l'apertura del tracciato di Via dei Fori Imperiali, nonché le controverse campagne di restauro su antichi edifici di culto come S. Sabina, SS. Quattro Coronati e S. Giorgio al Velabro. Di fronte a un curriculum di tale portata, l'impegno di Muñoz come bizantinista, seppure già da qualche anno riconosciuto da una parte della critica⁷⁰⁶, è stato quasi

triennio di dottorato (Sapienza Università di Roma) una ricerca più approfondita a partire da questi materiali.

⁷⁰⁵ Oltre a BELLANCA, *Antonio Muñoz...*, pp. 139-213, rimando più in generale a C. PANTANETTI, *Il Governatorato e la Ripartizione Antichità e Belle Arti*, in «Roma moderna e contemporanea» 2 [1994 (ma 1995)], pp. 809-816; vari contributi in *Gli anni del Governatorato (1926-1944). Interventi urbanistici scoperte archeologiche arredo urbano restauri*, a cura di L. Cardilli, Roma 1995; P. SALVATORI, *Il Governatorato di Roma. L'amministrazione della Capitale durante il fascismo*, Milano 2006.

⁷⁰⁶ L'attività di Muñoz come bizantinista è stata individuata prevalentemente all'interno di ricerche specifiche, volte alla definizione del suo profilo scientifico nel quadro di più ampie indagini di settore. Rispetto ai brevi cenni concessi nelle trattazioni generali, gli interessi dello studioso per le arti di Bisanzio sono emersi in modo più definito dapprima all'interno della bibliografia dedicata all'esposizione di Grottaferrata del 1905: nello specifico in LEARDI, *Una mostra d'arte bizantina...*, pp. 328-329, si è negata l'esistenza di un interesse nei confronti di Bisanzio da parte di Muñoz prima della mostra criptense. A parte i brevi cenni sparsi in PALOZZA, *L'Esposizione di arte italo-bizantina...*, pp. 155-160, e EAD., *Appunti sull'Esposizione...*, p. 104, in BARSANTI, *L'Esposizione d'arte...*, pp. 89-92 si legge un acuto giudizio sulla questione. Su altri versanti, in S. MORETTI, *Roma bizantina...*, pp. 152-153; EAD., *Gregorio Stroganoff...*; EAD., *La memoria del passato...*, si è messa in luce la curiosità del giovane Muñoz per i temi bizantini, e il ruolo giocato da Grigorij Stroganoff nell'incoraggiare tale passione. In GASBARRI, *Lo studio degli avori bizantini...*, pp. 42-45 si è affrontato il tema del 'Muñoz bizantinista' nell'ottica dell'interesse degli storici dell'arte italiani per le arti minori; FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia...*, p. 277 *ad indicem* e ID. ha considerato Muñoz in relazione al rapporto con Nikodim Kondakov. In termini

spontaneamente relegato in una sfera secondaria, come uno dei tanti filoni di ricerca che connotarono la sua lunga attività di studioso. Di certo Bisanzio non rappresentò per Muñoz una vocazione esclusiva: rispetto alle strade percorse negli anni giovanili sotto l'egida di Adolfo Venturi, con l'andare del tempo la sua propensione per questi argomenti finì per diluirsi in una rosa di interessi molto più vasta, rispondente alle responsabilità istituzionali di volta in volta da lui assunte, e anche alla coloritura politico-ideologica che tali responsabilità quasi inevitabilmente comportavano. Ciò nonostante, almeno per una certa fase della sua carriera, Muñoz fu senz'altro il più accreditato specialista d'arte bizantina in Italia, a ben vedere l'unico ad essere salutato come tale sia dai connazionali, che dagli specialisti stranieri. E nonostante le successive deviazioni d'indirizzo e i parziali capovolgimenti di fronte, negli anni della maturità egli continuò a riconoscersi come bizantinista: ancora nel 1934, in un interessante quanto poco conosciuto articolo pubblicato sulla rivista filofascista *Pan* di Ugo Ojetti⁷⁰⁷, Muñoz rievocava con nostalgia il sopralluogo giovanile condotto nel 1911 a Kiev, e trascorso ad ammirare icone e mosaici in compagnia di *'Nicodemo Kondakov, il vecchio maestro di noi tutti studiosi d'arte bizantina'*.

V.1 – Un debutto sotto il segno di Bisanzio

L'avventura di Muñoz nel campo delle indagini su Bisanzio si iscrive all'interno delle vicende della scuola di Venturi del primo decennio del secolo, e ne costituisce uno degli esiti forse più peculiari. Sotto la guida del maestro modenese, lo studioso affrontò la propria educazione da storico dell'arte a partire dal 1902, quando si iscrisse diciottenne alla Facoltà di Lettere. Gli anni della formazione lo videro impegnato nella comprensione e nell'assimilazione profonda del metodo venturiano, quella consuetudine del *'vedere e rivedere'* e quell'impulso alla penetrazione del dato formale che caratterizzavano il nuovo messaggio insegnato nelle aule dell'Università di Roma.

più generali, fondamentale resta lo schizzo tracciato da M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 65-68, 107 e *ad indicem*, che ha individuato l'esistenza di due fasi nella carriera di Muñoz: un breve momento giovanile di adesione alle tesi strzygowskiane, e una più matura, durante la quale tali teorie sarebbero state rinnegate in favore di un 'romanismo' grato al regime fascista. In tempi più recenti IACOBINI, *La Sapienza bizantina...*, pp. 11-12 e nn. relative, ha fornito un breve ma equilibrato ritratto dello studioso, dagli anni della sua formazione a quelli del suo insegnamento universitario come libero docente.

⁷⁰⁷ Cfr. A. MUÑOZ, *Novità sulla pittura bizantina*, in «Pan» II (1934), pp. 14-35, citazione a p. 14.

Le preziose dispense delle lezioni dell'anno accademico 1904-1905 (fig. V.2), accuratamente trascritte da Muñoz stesso, sembrano restituire i momenti della trasmissione di un sistema ermeneutico che l'allievo avrebbe avuto modo di sperimentare di lì a poco nei suoi primi lavori: *'Fatevi sempre una convinzione, aggrappandovi con tutte e due le mani alle verità intravedute, figgendo gli occhi dentro le cose. [...] Abbandonate ogni preconetto, i pregiudizi d'ogni specie, compresi i patriottici, se volete vedere con occhi limpidi il vero. Tra i pregiudizi io metto anche la cosiddetta [sic] tradizione. Quando si formò, quando nacque? E chi lo sa?'*⁷⁰⁸

Come Toesca prima di lui, anche Muñoz mosse i suoi primi passi esercitandosi nella stimolante 'palestra' del periodico diretto dal suo maestro. A partire dal 1903, la redazione de *L'Arte* aggiungeva così il nome del giovane romano nella lista dei suoi collaboratori, concedendogli spazio all'interno del *Bullettino Bibliografico* e della rubrica di segnalazioni brevi *Miscellanea*.⁷⁰⁹ Nell'anno d'esordio, gli argomenti delle pubblicazioni assegnate a Muñoz per recensione furono piuttosto vari, e spaziarono senza troppa continuità dall'archeologia, al collezionismo privato, all'arte e all'artigianato del Rinascimento⁷¹⁰: segnale piuttosto evidente di un percorso tutto da costruire, nel quale le scelte autonome del pur promettente studioso non potevano ancora essere determinanti. Si individua già a queste date, tuttavia, l'emergere di una certa curiosità verso ambiti 'postclassici', e un'inclinazione particolare nei confronti della produzione artistica dei primi secoli del cristianesimo nell'Oriente mediterraneo. Al vaglio dell'esordiente Muñoz furono dunque sottoposti saggi dedicati a recenti scoperte archeologiche di catacombe e di necropoli longobarde⁷¹¹, così come il curioso contributo di Giuseppe Gerola dedicato al pittore cretese-veneziano Emanuele

⁷⁰⁸ Cfr. *Lezioni di storia dell'arte del Prof. A. Venturi raccolte da A. Muñoz, anno 1904-1905*, Roma 1905, pp. 19-21. Di questa dispensa, assai rara, ho potuto consultare la copia frammentaria (solo 48 pp. rispetto alle 96 originali) conservata presso la Biblioteca della Fondazione Cini di Venezia, ove si custodisce gran parte del fondo librario appartenuto a Muñoz. A causa della mancanza di *ex libris* e di segni distintivi (a parte qualche sottolineatura a lapis), non è possibile dimostrare con certezza che si tratti effettivamente della copia appartenuta allo studioso, anche se sembra molto probabile. Cfr. anche BELLANCA, *Antonio Muñoz storico dell'architettura...*, p. 133, fig. 1.

⁷⁰⁹ Il primo intervento ufficiale di questo genere è A. MUÑOZ, *Un affresco cimiteriale scoperto a Tripoli*, in «L'Arte» VI (1903), pp. 96-98.

⁷¹⁰ Ricordo, tra gli altri lavori, solo A. MUÑOZ, *Mobilito italiano del Rinascimento*, in «L'Arte» VI (1903), pp. 21-27.

⁷¹¹ Cfr. per esempio A. MUÑOZ, recensione di R. MENGARELLI, *La necropoli barbarica di Castel Trosino*, Roma 1902, in «L'Arte» VI (1903), p. 185; A. MUÑOZ, recensione di J. FÜHRER, *Ein Altchristliches Hypogeum im Bereiche des Vigna Cassia bei Syrakus. Unter Mitwirkung von Dr. P. Orsi*, in «Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Klasse der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften», 22.1 (1901-1902), pp. 109-158, in «L'Arte» VI (1903), pp. 189-190.

Zanes⁷¹²; e, soprattutto, il volumetto di Léon de Beylié *L'habitation byzantine* del 1902, uno studio di architettura civile per l'epoca assai inconsueto, il cui valore di originalità fu immediatamente riconosciuto dal giovane recensore, seppure con qualche riserva in merito all'approccio comparativo impiegato da *'un dilettante non troppo esperto nel metodo'*. In base a osservazioni di carattere generale sull'architettura bizantina, e grazie all'autorevole supporto bibliografico di De Vogüé, Kondakov, Schlumberger e Millet, Muñoz affermava: *'L'abitazione civile seguì naturalmente il movimento generale, e da puramente romana com'era, divenne a poco a poco bizantina, senza rivestire però le forme esteriori assolutamente precise dell'arte religiosa. È un errore il credere, come han fatto fin qui gli scrittori, che essendo l'arte bizantina essenzialmente religiosa, basti determinar bene i caratteri architettonici degli edifizî consacrati al culto per avere un'idea esatta delle costruzioni di carattere civile'*.⁷¹³

Sebbene gli anni dell'educazione universitaria di Muñoz restino ancora poco documentati, si può ragionevolmente ricondurre buona parte della precoce inclinazione del giovane verso l'Oriente cristiano al magistero di Venturi, che proprio tra 1903 e 1904, in concomitanza con il Congresso di Scienze Storiche (§ III.2), stava rivolgendo la propria attenzione alle nuove formulazioni del verbo strzygowskiano. La comparsa dei primi tre volumi della *Storia dell'Arte Italiana*, inoltre, doveva aver rappresentato per l'allievo un'importante scorciatoia introduttiva ad alcuni dei più significativi problemi della *byzantinische Frage*; e c'è da immaginare che molti dei materiali preparatori predisposti per quei tomi fossero stati reimpiegati da Venturi anche nel corso delle sue lezioni di quel periodo. Con il trascorrere del tempo, intanto, la produzione scientifica di Muñoz sembrava confermare l'impressione di un interesse genuino e tutt'altro che incidentale nei confronti della storia dell'arte bizantina: la quasi totalità degli interventi del 1904, infatti, ruota attorno a soggetti ad essa riconducibili. Questi lavori dimostrano, in modo più o meno esplicito, la volontà dello studioso di 'assorbire' in tempi rapidi tutta la più importante letteratura a tema Bisanzio pubblicata in Europa nel corso degli anni recenti: un processo di

⁷¹² A. MUÑOZ, recensione a G. GEROLA, *Emanuele Zane da Retimo (Un pittore bizantino a Venezia)*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti» LXII (1902-1903), pp. 349- 62, in «L'Arte» VI (1903), p. 372.

⁷¹³ Cfr. A. MUÑOZ, recensione a L. DE BEYLIÉ, *L'habitation byzantine. Recherches sur l'architecture civile des Byzantins et son influence en Europe*, Grenoble-Paris 1902, in VI (1903), pp. 377-379: su Léon de Beylié (1849-1910), militare, orientalista, archeologo e mecenate del Musée de Grenoble, cfr. in breve D. BAL, J.-F. KLEIN, R. MOURER, C. HERBELIN, *Le general de Beylié. 1849-1910. Collectionneur et mécène*, Paris 2010.

assimilazione che doveva contribuire alla costruzione di un solido fondamento storiografico, sul quale vennero elaborate le prime prove indipendenti. Sulle pagine de *L'Arte*, lo studioso poté recensire contributi di grande rilevanza, tra i quali soprattutto *Kleinasien* di Strzygowski (fig. V.3), una delle novità più ragguardevoli della storiografia internazionale del tempo.⁷⁴ L'accoglienza riservata dal giovane recensore ai contenuti dell'opera fu molto favorevole: la sua opinione si allineò subito ai principi orientalistici propugnati dall'autore, che proprio in *Kleinasien* radicalizzava ancor più le premesse esplicitate qualche anno prima con *Orient oder Rom*, estendendole anche ai principi dell'architettura romanica in Occidente.⁷⁵ Muñoz riconosceva autonomamente come il sistema strzygowskiano necessitasse ancora di parecchie revisioni, 'per il ristretto numero delle nostre cognizioni fino ad oggi', ma allo stesso tempo riteneva del tutto persuasiva l'idea dell'esistenza di una *Neuland der Kunstgeschichte* da individuarsi nelle terre microasiatiche, determinanti per le vicende artistiche del Medioevo occidentale: 'Troppo si è abusato del concetto del romanesimo che imprime le sue orme su tutto il mondo e non si è veduto quello che gli altri popoli già forti per tradizioni artistiche saldamente determinatesi nel tempo hanno portato di nuovo. Le invasioni barbariche distruggono l'arte romana decadente e intristita, e Costantinopoli diviene il centro del nuovo movimento artistico, tutto diverso nello spirito da quello di Roma, e che presto riesce a trionfare'.

Muñoz assimilò il dettato orientalista in modo molto più integrale e convinto rispetto a Toesca e allo stesso Venturi, ponendolo come caposaldo imprescindibile di tutte le sue prime indagini. Fin dall'inizio egli si rivolse a tematiche piuttosto variegate, cercando di tener testa alle continue novità che emergevano in quegli anni sia nel contesto romano che al di fuori di esso, e allo stesso tempo perseguendo interessi personali più specifici e continuativi, recuperati più volte anche in seguito. Tra i molti interventi 'informativi' di questo periodo, degno di nota è *Pitture medioevali romane*, pubblicato su *L'Arte* agli inizi del 1905 (fig. V.4): un resoconto di alcune delle più recenti scoperte effettuate nelle catacombe di Commodilla e in S. Maria in Via Lata, che venivano interpretate secondo un'ottica rigorosamente strzygowskiana e, di

⁷⁴ A. MUÑOZ, recensione di STRZYGOWSKI, *Kleinasien...*, in «L'Arte» VIII (1905), pp. 206-207: il volume oggetto della recensione si trova presso la Fondazione Cini [vol. nr. 19.578 del Fondo Muñoz], con il timbro 'Rezensions-Exemplar' sul frontespizio.

⁷⁵ Cfr. soprattutto le conclusioni in STRZYGOWSKI, *Kleinasien...*, pp. 206-234.

conseguenza, anti-wilpertiana. Alle teorie romaniste dell'eminente archeologo, basate sull'idea di una continuità ininterrotta della tradizione locale⁷¹⁶, Muñoz opponeva l'ipotesi dell'esistenza di un'arte cristiana 'urbana' che, nei decenni a cavallo tra V e VI secolo, si sarebbe convertita ai linguaggi orientali per venire incontro a mutate esigenze culturali e religiose. Sicché *'L'arte che nelle catacombe aveva raffigurato le Madonne di Priscilla e dell'Ostriano in aspetto matronale traeva ispirazione dalle forme ellenistiche diffuse allora in Occidente, ma le sue creazioni non rispondevano alle concezioni cristiane. Il cristianesimo primitivo all'opposto del paganesimo che aveva dato alle sue deità carattere essenzialmente umano poneva le sue divinità nel cielo, come nel cielo appuntava tutte le sue speranze, il termine di tutti i suoi desideri. Per questo era necessario un nuovo stile; e fu l'Oriente che lo formò; l'arte bizantina con le sue figure ieratiche rispondeva benissimo alle idealità nuove; e questa è la ragione del rapido diffondersi di essa in tutte le terre cristiane'*.⁷¹⁷

A un livello interpretativo più personale si collocavano le sue ricerche di stampo iconografico come *Le rappresentazioni allegoriche della vita nell'Arte Bizantina*, pubblicato in due parti distinte tra 1904 e 1906, e considerabile come il vero e proprio esordio di Muñoz nel campo degli studi 'maturi' sulle arti di Bisanzio.⁷¹⁸ Anche questo lavoro prendeva le mosse dall'assunto - mutuato dall'ultimo capitolo di *Kleinasien* - che i più importanti germogli dell'arte protoromanica e romanica occidentale provenissero da Est; lo si ricordava anzi fin dal colorito *incipit* del saggio, nel quale si leggeva: *'Quando verso il Mille l'arte bizantina trionfava su tutte le terre cristiane, sulle cattedrali d'Italia e di Francia, tra i santi che ammazzano draghi, risuscitano morti, cacciano i demoni e poi vanno al martirio, decapitati, tagliuzzati, bruciati, si videro, come già nelle miniature greche, rappresentati i mesi e le vicende dell'anno, le opere e i giorni, le virtù i vizi e la vita dell'uomo'*. A partire da una piccola antologia di fonti testuali (brani di Teodoro Prodromo e di Manuele File, stralci della leggenda di Barlaam e Iosaphat etc.),

⁷¹⁶ Wilpert era stato tra i primi a descrivere il pannello con Vergine in trono e santi rinvenuto presso il Cimitero di Commodilla, rinvenuto in occasione degli scavi condotti tra 1903 e 1904. Cfr. G. WILPERT, *Di tre pitture recentemente scoperte nella basilica dei santi Felice e Adauto nel cimitero di Commodilla*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» X (1904), pp. 161-170 e, contestualmente, O. MARUCCHI, *Il cimitero di Commodilla e la basilica cimiteriale dei ss. Felice e Adauto ivi recentemente scoperta*, *ibidem*, pp. 41-160.

⁷¹⁷ Cfr. A. MUÑOZ, *Notizie Romane - Pitture medievali romane*, in «L'Arte» VIII (1905), pp. 55-62, citazione a p. 57.

⁷¹⁸ Cfr. ID., *Le rappresentazioni allegoriche della vita nell'Arte Bizantina*, in «L'Arte» VII (1904), pp. 130-145; IX (1906), pp. 212-216.

Muñoz introduceva una serie di esempi d'arte figurativa di origine bizantina, che avrebbero rappresentato in forma allegorica il concetto di *vita-bios*, e che sarebbero state letteralmente 'trasportate' da Oriente a Occidente nel corso del Medioevo: si trattava di immagini di giovinetti in bilico su ruote alate (come in un rilievo marmoreo di Torcello), o di elaborate composizioni arboree comprendenti vari personaggi umani e animali (come nei salteri a figurazioni marginali e nei bassorilievi antelamici a Parma, (fig. V.5). Se l'assunto di base era di natura essenzialmente iconografica, il lavoro di Muñoz si distanziava dagli esempi affini in voga nel campo dell'archeologia cristiana: dove necessario, l'autore faceva infatti ricorso a deduzioni fondate su osservazioni puramente stilistiche, soprattutto nei casi in cui intendeva dimostrare la paternità o la discendenza bizantina di determinate opere. Cosicché, nel descrivere i rilievi di Torcello (fig. V.6), lo studioso affermava che *'hanno forme piatte e mostrano la tendenza a stendere le figure più che possibile sul piano: i contorni non sono rotondi ma hanno spigoli acuti, i capelli son segnati a lunghi cordoni [...] l'occhio ha tagliato a mandorla e disposto come se la figura stesse di faccia. La tendenza spiccatissima nei due plutei a distender in piano e a schiacciar le sporgenze e le rotondità, come nei rilievi ellenici antichi ci conforta nell'ipotesi che lo scultore fosse familiare con modelli classici'*. Seppure vincolati ad argomenti circoscritti, nel loro complesso interventi come questo denunciavano le qualità di un autore piuttosto autonomo e originale, sufficientemente disinvolto da impiegare all'occorrenza diversi approcci interpretativi per la risoluzione dei problemi artistici, e soprattutto già molto ben introdotto nella comunità scientifica del suo tempo, sia in patria che fuori. In una nota posta a conclusione del saggio appena ricordato, Muñoz ringraziava infatti Karl Krumbacher (*'il quale ha riveduto il mio lavoro sulle bozze'*), e Franz Ehrle della Biblioteca Vaticana, per avergli permesso *'con la consueta liberalità'* di ottenere le riproduzioni dei codici miniati necessari per la ricerca. L'origine di tali contatti con personalità tanto autorevoli sulla scena europea è difficile da documentare con sicurezza: per il raggiungimento dei circoli austro-tedeschi l'influenza di Venturi dovette rappresentare certamente un valido passaporto, ed è ipotizzabile - ma non ancora verificabile - che Muñoz avesse potuto partecipare come uditore alle sessioni del citato congresso di Scienze Storiche del 1903, che aveva contemplato la presenza sia di Strzygowski che di Krumbacher. D'altra parte, la dimestichezza del giovane con gli ambienti cattolici - e in particolare con la fronda

archeologica di Orazio Marucchi e dei suoi collaboratori⁷¹⁹ - costituiva a queste date un aspetto non troppo frequente per i membri della scuola venturiana, e si potrebbe forse ascrivere a ragioni di conoscenze familiari. In ogni caso, la precocissima vicinanza di Muñoz con simili contesti si rivelò assai fortunata, e si tradusse immediatamente in risultati scientifici concreti.

Risalgono infatti ancora agli anni universitari le collaborazioni a periodici esteri di primaria importanza, come il *Repertorium für Kunstwissenschaft*⁷²⁰ e, soprattutto, la *Byzantinische Zeitschrift*: con quest'ultima lo studioso avviò un rapporto di collaborazione esteso nel tempo, inauguratosi già nel 1904 con il resoconto della grande *Mostra d'Antica Arte Senese*.⁷²¹ Proprio in qualità di conoscitore d'arte bizantina Muñoz fece la sua comparsa anche nel *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* di Marucchi, firmando alcuni brevi contributi⁷²² e occupandosi di tutte le pubblicazioni a tematica 'orientale' recensite nelle note bibliografiche. Alla sua attenzione vennero dunque sottoposte opere come *Mschatta* e *Die Miniaturen des serbischen Psalters* di Strzygowski⁷²³; e ancora *Ravenne* di Diehl, le varie pubblicazioni legate all'annosa 'rida

⁷¹⁹ Marucchi veniva già ringraziato da MUÑOZ, *Notizie Romane - Pitture medievali...*, p. 59, n. 1 per la concessione della fotografia dell'affresco del cimitero di Commodilla. I buoni rapporti tra i due studiosi sono testimoniati, oltre che da varie attestazioni di stima da parte di Marucchi nelle sue recensioni ai lavori di Muñoz, anche dai numerosi estratti con dedica rintracciabili presso la Fondazione Cini. La vicinanza di Muñoz a Marucchi dovette forse contribuire ad ampliare maggiormente le distanze da Wilpert, con il quale lo stesso Marucchi fu più volte in contrasto anche negli anni della collaborazione di Muñoz al *Nuovo Bullettino*. Cfr. in sintesi A.M. RAMIERI, *Giuseppe Wilpert e l'archeologia romana, in Giuseppe Wilpert archeologo cristiano...*, pp. 209-218, in part. pp. 213-215.

⁷²⁰ Cfr. A. MUÑOZ, *Descrizioni di opere d'arte in un poeta bizantino dal secolo XIV (Manuele Philes)*, in «*Repertorium für Kunstwissenschaft*» 27 (1904), pp. 390-400.

⁷²¹ Cfr. ID., *Byzantinische Kunstwerke...*

⁷²² In A. MUÑOZ, *Alcune fonti letterarie per la storia dell'arte bizantina*, in «*Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*» X (1904), pp. 221-232, si presentava una breve discussione - basata in buona parte sulla *Geschichte* di Krumbacher - sul problema dell'*ekphrasis* nel mondo bizantino, e si fornivano brevi stralci in traduzione, allo scopo di dimostrare l'importanza delle descrizioni letterarie 'per illuminare molti punti oscuri della storia dell'arte bizantina e specialmente della sua iconografia'. Un successivo intervento, ovvero A. MUÑOZ, *Sarcofagi asiatici? Ricerche nel campo della scultura orientale dei bassi tempi*, in «*Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*» XI (1905), pp. 79-102, cercava di individuare quali caratteristiche della scultura funeraria dovessero essere considerate appannaggio dell'Oriente. Il tema fu ripreso poi in ID., *Sculture bizantine*, in «*Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*» XII (1906), pp. 107-121; ID., *Sarcofagi asiatici*, in «*L'Arte*» IX (1906), pp. 130-133; ID., *Ancora sui sarcofagi d'Asia Minore e sulla datazione del Nimbo Crocesegnato*, in «*Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*» XIII (1907), pp. 301-310.

⁷²³ Cfr. A. MUÑOZ, recensione a B. SCHULZ, J. STRZYGOWSKI, *Mschatta. Bericht über die Aufnahme der Ruine von Bruno Schulz und Kunstwissenschaftliche Untersuchung von Josef Strzygowski*, in «*Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen*» 25 (1904), pp. 205-373, in «*Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*» XI (1905), pp. 323-325; se ne conserva ancora una copia presso la Fondazione Cini [vol. nr. 38.243 del Fondo Muñoz], molto usurata e priva della copertina, sostituita da un cartoncino con il titolo riscritto da Muñoz stesso. Cfr. poi A. MUÑOZ, recensione a J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München: nach einer Belgrader Kopie ergänzt und im*

dei campanili’, nonché il saggio sulle pitture di S. Vincenzo al Volturno di Toesca, del quale Muñoz si mostrò moderatamente soddisfatto, pur non rinunciando a rimproverargli qualche ‘occidentalismo’ di troppo.⁷²⁴

Si è già fatto cenno nel capitolo precedente a un ulteriore elemento che si rivelò cruciale nel percorso di accostamento di Muñoz all’orbe artistico e culturale bizantino: l’assidua frequentazione del *milieu* di personaggi di origine russa, residenti o transitanti nella capitale. Solo in tempi recenti alcune indagini mirate hanno messo adeguatamente in luce l’importanza dell’amicizia che legò il giovane studioso con Grigorij Stroganoff, appassionato ricercatore di prodotti artistici provenienti da Bisanzio. Il legame con Stroganoff, avviato attorno al 1904-1905 in circostanze non ancora ben definite, costituì un fattore di enorme importanza per l’avvicinamento di Muñoz all’universo scientifico russo, ancora quasi del tutto precluso alla maggioranza degli specialisti in Italia a causa di ostacoli linguistici e culturali difficilmente sormontabili. Nelle stanze del palazzo del conte in via Sistina, Muñoz poté così entrare in contatto diretto con lo stesso Nikodim Kondakov, ‘*col nostro Giovan Battista de’Rossi [...] uno dei creatori della nuova scienza dell’archeologia cristiana*’⁷²⁵, con il quale si instaurò un duraturo rapporto di cordialità e di reciproca collaborazione⁷²⁶: un

Zusammenhänge mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht, Wien 1906, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XII (1906), pp. 193-196. Quest’opera, di cui si conserva la copia per la recensione ancora presso la Fondazione Cini [vol. nr. 37.427 del Fondo Muñoz], esaltava l’importanza della tradizione artistica siriana nei confronti di quella costantinopolitana, e testimoniava l’ulteriore spostamento dell’attenzione di Strzygowski su territori più propriamente asiatici, con la trasformazione della formula *Orient oder Rom* nella radicale *Orient oder Byzanz?* (cfr. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des serbischen Psalters...* pp. 87-89): Muñoz si dimostrava assai favorevole nei confronti del volume, commentando: ‘*Chi poi per vecchi pregiudizi di scuola si ostina a voler ignorare questo fecondo movimento degli studii, potrà fare a meno di dare importanza a tali questioni, continuando a costruire le sue teorie sul nulla*’. Cfr. anche A. MUÑOZ, recensione a STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des serbischen Psalters...*, in «Rassegna Bibliografica dell’Arte Italiana» IX (1906), pp. 72-73.

⁷²⁴ Cfr. per esempio A. MUÑOZ, *Annunzi bibliografici*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» X (1904), pp. 301-304; ID., recensione a TOESCA, *Reliquie d’arte...*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XI (1905), pp. 325-326 (‘*Non consentiamo però con l’A. quando crede di riscontrare nell’atteggiamento della Vergine nell’Annunciazione caratteri occidentali [...] appartiene iconograficamente all’Oriente*’). Su argomenti ‘volturnensi’ lo studioso tornò poi in A. MUÑOZ, *Le miniature del Chronicon Vulturnense (Cod. Barb. lat. 2734)*, in «Bollettino dell’Istituto Storico Italiano» 30 (1909), pp. 3-18.

⁷²⁵ La citazione proviene dal poco noto A. MUÑOZ, *Il Giubileo di N. Kondakov*, in «Nuova Antologia» 207 (1906), pp. 551-552.

⁷²⁶ Nel 1927 lo studioso rievocava le circostanze dell’incontro in MUÑOZ, *In memoria di un grande bizantinista russo. Nicodemo Kondakov*, in «Il Marzocco» XXXII.22 (1927), pp. 1-2, ove afferma: ‘*Io lo conobbi quando ero ancora studente, e avendo appreso la lingua russa, avevo fatto conoscere in varie recensioni su Riviste italiane gli ultimi lavori di lui. Nella primavera del 1906, venuto a Roma come usava fare quasi ogni anno, il Kondakov mi ricercò, e da allora si strinsero tra noi quelle relazioni, prima da*

rapporto rivelatosi ben saldo ancora negli inoltrati anni '20, quando l'ormai affermato studioso italiano intervenne personalmente per aiutare l'anziano maestro negli anni difficili dell'esilio.⁷²⁷ Grazie alla piccola 'comunità' raccolta a palazzo Stroganoff, Muñoz ebbe occasione di conoscere tutte le fondamentali novità della storiografia russa in materia di archeologia e di arte bizantina, delle quali in breve tempo divenne il maggior conoscitore e interprete tra gli studiosi italiani. Per quanto sia ancora da verificarsi il fatto che egli avesse effettivamente potuto apprendere l'idioma in modo tanto avanzato da essere in grado di leggere testi specialistici in autonomia, è certo che conoscesse direttamente i contenuti delle monografie e dei saggi brevi più rilevanti.⁷²⁸ Tra le opere recensite da Muñoz su *L'Arte* o sul *Nuovo Bullettino*⁷²⁹ comparvero

discepolo a maestro, e poi più tardi da amico ad amico, che furono interrotte soltanto nel periodo turbinoso della guerra'.

⁷²⁷ Al contrario di quanto ritenuto da I. FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia...*, p. 214, l'inizio della relazione personale ed epistolare tra i due studiosi può essere ricondotto con una certa precisione ad anni parecchio anteriori al primo conflitto mondiale; non solo perché così affermato in sede pubblica da Muñoz stesso (cfr. MUÑOZ, *In memoria di un grande bizantinista...* - che pure Foletti inserisce in bibliografia - e ID., *Novità sulla pittura...*, pp. 14-15), ma anche perché così testimoniato dalle lettere conservate nell'Accademia Russa delle Scienze e risalenti al periodo compreso tra 1905 al 1917 (rinvenute da Vardui Kalpakcian e più volte citate in MORETTI, *Gregorio Stroganoff. Il collezionismo russo...*, p. 120, n. 19 e p. 122, n. 37, contributo al quale rimando in generale anche per i rapporti tra Kondakov e Stroganoff). Altre informazioni sulla relazione Muñoz-Kondakov, provenienti dalla penna di Pavel Muratov, sono riportate *ibidem*, pp. 121-122, n. 36, e EAD., *Roma bizantina...*, p. 152, n. 636. Lo studioso russo, *habitué* di casa Stroganoff, era certamente entrato in contatto con Muñoz in occasione della mostra di Grottaferrata. Il giovane accompagnò personalmente il maestro a visitare la mostra già entro l'autunno del 1905 (cfr. BARSANTI, *L'Esposizione d'arte...*, p. 92; IACOBINI, *La Sapienza bizantina...*, p. 21, n. 31). Questo incontro aveva sancito l'inizio di un rapporto di collaborazione scientifica intermittente, ma di lungo corso: Kondakov era ricordato e ringraziato personalmente già in MUÑOZ, *L'art byzantin...*, p. 186, n. 2. Molto più tardi, agli inizi degli anni '20, Muñoz intervenne in favore dell'anziano e ormai malato professore russo, ritiratosi in esilio a Praga dopo lunghe peregrinazioni seguite alla Rivoluzione d'ottobre, affinché fosse dato alle stampe il manoscritto del trattato *Iconografija Bogomateri*, e gli fosse corrisposta una pensione per il trasferimento in Italia. La morte di Kondakov, il 17 febbraio 1925, vanificò gli sforzi. La vicenda, accennata in ID., *In memoria di un grande bizantinista...*; ID., *Novità sulla pittura...*, pp. 14-15, è ricostruita più nel dettaglio da FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia...*, pp. 213-215, e da ID., *Nikodim Pavlovitch Kondakov. Iconographie de la mère de Dieu: le manuscrit retrouvé*, in N.P. KONDAKOV, *Iconographie de la mère de Dieu*, III, Rome 2011, pp. XV-LV, in part. pp. XXX-XXXVIII. In IACOBINI, *La Sapienza bizantina...*, pp. 15-17, sono state recentemente pubblicate quattro lettere inviate da Kondakov a Muñoz tra ottobre e dicembre 1924.

⁷²⁸ Già in MUÑOZ, *Notizie Romane - Pitture medievali...*, p. 57, n. 2, lo studioso riportava in sintesi i contenuti di D. AJNALOV, *Mozaiki IV i V vjekov. Izsljedovani a v oblasti iconografii i still a drevne-xristianskago iskysstva*, St. Peterburg 1895, 'che meriterebbe di esser più conosciuto e tradotto perché tutti gli studiosi ne potessero profittare'. È interessante ricordare che Hartmann Grisar, qualche anno prima, aveva dovuto richiedere a un confratello una traduzione sintetica del saggio di Ajnalov per comporre il proprio studio sulle rappresentazioni di Betlemme e Gerusalemme nei mosaici romani: cfr. H. GRISAR, *Delle due antiche basiliche di Roma rappresentanti Gerusalemme e Betlemme. Memorie dell'oriente cristiano a Roma*, in ID., *Analecta Romana...*, pp. 556-594, in part. pp. 568-569, n. 1.

⁷²⁹ Tra 1904 e 1910 Muñoz si occupò di numerose recensioni a vantaggio di riviste diverse, spesso reimpiegando gli spunti maturati nel corso della lettura per pubblicare in altra sede riflessioni personali più approfondite. Oltre a quanto riportato nelle nn. precedenti e seguenti, cfr. soprattutto A. MUÑOZ, recensione di J. KURTH, *Die Mosaiken der christlichen Area, I, Die Wandmosaiken von Ravenna*, Leipzig

numerosi lavori in lingua russa, che venivano debitamente riassunti per il pubblico dei connazionali: nelle note bibliografiche curate dallo studioso si poteva trovare, per esempio, la rassegna di monumenti athoniti di Kondakov (*‘ormai la fonte principale per gli studi dell’Athos’*)⁷³⁰ e, del medesimo autore, il *Viaggio archeologico in Siria e Palestina* (*‘uno dei più poderosi contributi che il dotto autore ha portato alla scienza archeologica orientale’*).⁷³¹ Grazie a queste frequentazioni, erano giunte a Muñoz anche prestigiose attestazioni di stima da parte della comunità russa: nel 1906 Orazio Marucchi ricordava come il giovane collega *‘per il suo zelo e la sua attività negli studi bizantini’* era stato *‘di recente nominato membro della Società Imperiale Archeologica di Pietroburgo. E chi scrive è in particolar modo soddisfatto di avere ottenuto da lui la promessa di una frequente collaborazione per il Nuovo Bullettino di archeologia cristiana’*.⁷³²

Avviato fin dal principio a muoversi in contesti culturali di respiro internazionale, Muñoz poté arricchire ulteriormente la propria formazione storico-artistica con vari sopralluoghi che toccarono Parigi, l’Austria, e soprattutto le città del Mediterraneo orientale e della Russia. Ancora in età avanzata, come si è accennato, lo studioso ricordava con affettuosa nostalgia queste esperienze, che erano state certamente incoraggiate anche da favorevoli circostanze familiari. Nell’inverno del 1905, per

1902, in «L’Arte» VII (1904), pp. 413-414. A. MUÑOZ, recensione a J. STRZYGOWSKI, *Koptische Kunst. Catalogue générale des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, XII, Vienne 1904, in «L’Arte» VIII (1905), pp. 145-150, cui si lega anche il breve intervento A. MUÑOZ, *Rassegna d’Arte Copta*, in «Rivista d’Italia» VII (1905), pp. 834-843, nonché, su argomenti affini, ID., *Stele copte nel Museo Egizio Vaticano*, in «L’Arte» VIII (1905), pp. 446-451. Molto interessanti per numero e varietà delle opere commentate risultano i bollettini bibliografici pubblicati in *Ausonia*, la raffinata rivista della Società Italiana di Archeologia e Storia dell’Arte inaugurata nel 1906-1907: cfr. ID., *Byzantina*, in «Ausonia» I [1906 (ma 1907)], pp. 169-172; *Iconografia, ibidem*, pp. 180-182; ID., *Byzantina*, in «Ausonia» II, [1907 (ma 1908)], coll. 85-90; *Iconografia, ibidem*, coll. 90-91. Cfr. ancora ID., recensioni a P. PAPAGEORGIOS, *Μνημεία της εν Θεσσαλονίκη λατρείας του μεγαλομάρτυρος αγίου Δημητρίου*, in «Byzantinische Zeitschrift» XVII (1908), pp. 321-381, e a J. STRZYGOWSKI, *Neuntdeckte Mosaiken in Salonik*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft» I (1908), pp. 1019-1022, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XIV (1908), pp. 272-273.

⁷³⁰ A. MUÑOZ, recensione a N. KONDAKOV, *Pamjatniki Xristianskago iskusstva na Afone*, San Pietroburgo 1902, in «L’Arte» VII (1904), pp. 414-415.

⁷³¹ Cfr. per esempio A. MUÑOZ, recensione a N.P. KONDAKOV, *Archeologičeskoje putešestvie po Sirii i Palestine*, St. Peterburg 1904, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XII (1906), pp. 188-189. Si aggiunga anche A. MUÑOZ, recensione a N.P. KONDAKOV, *Izobrazheniya russkoj knyazheskoj sem’i v miniatyurakh XI veka*, St. Peterburg 1906, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XII (1906), pp. 190-191; A. MUÑOZ, recensione a N.P. KONDAKOV, *Ikonoğrafija Gospoda Boga i Spasa našego Iisusa Christa*, St. Peterburg 1905, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XII (1906), pp. 191-193.

⁷³² Cfr. MARUCCHI, recensione a MUÑOZ, *L’Art byzantin...*, p. 324. Questa carica era ricordata, tra le tante, nella presentazione pubblicata in *Regia Università degli Studi di Roma. Annuario dell’Anno Scolastico 1913-1914*, Roma 1964, p. 64, quando Muñoz aveva già assunto l’incarico di funzionario alla Soprintendenza, e teneva lezione come libero docente.

esempio, Muñoz aveva compiuto un viaggio a Costantinopoli (fig. V.7), durante il quale aveva potuto acquistare libri sulla città⁷³³, visitare musei⁷³⁴, e approfondire *de visu* i suoi argomenti favoriti di quegli anni: la scultura funeraria di origine ‘orientale’, sulla quale vennero pubblicati alcuni contributi brevi⁷³⁵; ma soprattutto la miniatura, il cui studio fu enormemente facilitato dall’influenza dello zio materno Riccardo Zeri, che riuscì a ottenere per il nipote il permesso di avvicinarsi al fondo di manoscritti conservati al Topkapı Sarayı (fig. V.8). In quella occasione Muñoz poté esaminare da vicino codici di difficilissima accessibilità, come l’Ottateuco del Serraglio (Topkapı Sarayı Müz., Ms. 8), appena pochi mesi prima della pubblicazione dello stesso da parte di Ouspenski (1907).⁷³⁶

V.2 – Al centro del dibattito: mosaici, manoscritti e questioni di metodo

L’allievo di Venturi che nel febbraio del 1905 si presentava come nuovo collaboratore scientifico per l’*Esposizione di Arte Italo-Bizantina* di Grottaferrata era, insomma,

⁷³³ Presso la Fondazione Cini, per esempio, si conserva una copia di A. VAN MILLINGEN, *Byzantine Constantinople. The walls of the city and adjoining historical sites*, London 1899 [vol. nr. 19.697 del Fondo Muñoz] sul cui frontespizio è riportata la nota ‘A. Muñoz – Constantinople, 1 XII 05’. Importanti testimonianze dei sopralluoghi resta il nucleo di fotografie conservato presso la Fondazione Zeri di Bologna.

⁷³⁴ Cfr. A. MUÑOZ, *Notizie da Costantinopoli: il museo imperiale ottomano - La conservazione dei monumenti - gli antiquari*, in «L’Arte» IX (1906), pp. 60-62.

⁷³⁵ In MUÑOZ, *Sarcofagi asiatici...*, si riprendeva il tema della scultura funeraria orientale adducendo nuovi confronti con pezzi rinvenuti dall’autore ‘nel mio recente viaggio in Oriente’. Anche il più tardo ID., *I mosaici di Kahrie Giami in Costantinopoli*, in «La Rassegna Italiana» (marzo 1906), pp. 49-66, ristampato in ID., *Studi d’arte medievale*, Roma 1909, pp. 95-113, nasceva dichiaratamente da questa esperienza di studio.

⁷³⁶ Le vicende che accompagnarono il sopralluogo costantinopolitano, intramezzate da divertenti osservazioni sulle diversità tra le consuetudini culturali italiane e quelle turche, sono narrate in A. MUÑOZ, *Nella Biblioteca del Serraglio a Costantinopoli*, in «Nuova Antologia» 214 (1907), pp. 314-320. A p. 317, n. 1, l’autore annunciava la prossima pubblicazione di una monografia, che si sarebbe dovuta intitolare *I codici miniati della biblioteca del Serraglio* ed essere accompagnata da quaranta tavole in fototipie. Il progetto, come altri di Muñoz, non vide mai la luce. I giorni di studio trascorsi al Serraglio furono rievocati brevemente in ID., *Tre codici miniati della Biblioteca del Serraglio a Costantinopoli*, in *Studi Bizantini*, Napoli 1924, pp. 199-205. Nel frattempo l’Ottateuco di Istanbul era stato pubblicato in modo completo da TH. OUSPENSKY, *L’octateuque de la Bibliothéque du Serail a Constantinople*, Sofia 1907. Il proposito di Muñoz di provvedere personalmente alla pubblicazione dei codici del Serraglio dovette forse scontrarsi con la contemporanea presenza di altri autorevoli studiosi interessati. In quest’ottica, si comprende meglio il rimprovero di Strzygowski all’entusiasmo eccessivo manifestato dal filologo Luigi de Gregori nella *Rivista d’Italia* del 1907, ove si era lodata la novità della ‘scoperta’ di Muñoz. Cfr. J. Strzygowski, recensione a L. DE GREGORI, *Rassegna d’Arte: Arte bizantina*, in «Rivista d’Italia» I (1907), pp. 332-345, in «Byzantinische Zeitschrift» XVI (1907), pp. 739-740: ‘Der italienische Leserkreis wird hier falsch unterrichtet. Munoz hat den Oktateuch des Serail keineswegs entdeckt und dieser war nicht bis jetzt unbekannt’.

tutt'altro che un debuttante: per quanto non ancora in possesso di un titolo di laurea né di una stabile posizione professionale, a quella data Muñoz poteva già vantare un biennio di attività molto intensa, un'eccellente quanto utile rete di contatti, e una limpida fama di giovane promessa nel settore degli studi bizantinistici.⁷³⁷ I lavori condotti per la mostra si ponevano pertanto in continuità con una 'missione' intellettuale che lo studioso aveva già individuato per sé da tempo: un percorso di certo non esente dai condizionamenti subiti dalle forti personalità che lo circondavano, ma allo stesso tempo perseguito con convinzione e sicurezza di metodo. E c'è da credere che questa precoce forma di autocoscienza da parte di Muñoz, insieme alla dimensione ostentatamente 'moderna' perseguita per le proprie ricerche, dovettero contribuire non poco a far scoppiare i già discussi incidenti diplomatici tra il giovane e la comunità monastica della Badia di Grottaferrata. Nonostante gli esiti tutto sommato altalenanti, l'esperienza criptense si rivelò estremamente fruttuosa per lo studioso, non solo perché contribuì a consolidare la sua nomea di nuovo esperto italiano di cose bizantine⁷³⁸, ma anche perché gli pose letteralmente sotto gli occhi l'oggetto fisico' che ispirò la sua prima importante monografia: *Il Codice Purpureo di Rossano e il Vangelo Sinopense*, opera prodotta dallo stabilimento Danesi agli inizi del 1907 (figg. V.9-10).⁷³⁹

Il volume prendeva spunto dalla dissertazione con la quale Muñoz si era laureato nel 1906, e costituiva un'impresa particolarmente ambiziosa, progettata fin dagli inizi per assurgere al ruolo di nuovo 'baluardo' della storiografia sull'argomento, a pochi anni di distanza dall'analoga edizione di Arthur Haseloff (1899).⁷⁴⁰ La lussuosissima veste tipografica si ispirava alla formula degli *album* tipica delle pubblicazioni illustrate di

⁷³⁷ Giova ricordare che il nome di Muñoz si trova associato a ricerche su argomenti bizantinistici già a partire dal biennio 1903-1904 su riviste come il *Nuovo Bullettino* e la *Byzantinische Zeitschrift*. Non è dunque possibile concordare con LEARDI, *Una mostra d'arte bizantina...*, pp. 328-329 e n. 70, ove si ritiene che Muñoz abbia intrapreso la carriera di studioso di arte bizantina solo dopo l'esposizione criptense.

⁷³⁸ Cfr. in proposito le recensioni citate *supra*, § IV.3; il contributo apportato dalla mostra di Grottaferrata alla fama di bizantinista di Muñoz è stato registrato anche in IACOBINI, *La Sapienza bizantina...*, pp. 20-21, n. 26.

⁷³⁹ Cfr. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano...*

⁷⁴⁰ Cfr. HASELOFF, *Codex purpureus Rossanensis...*; in precedenza, va segnalato almeno il contributo dei due 'scopritori' moderni del manoscritto, ovvero G. VON GEBHARDT, A. VON HARNACK, *Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis litteris argenteis sexto ut videtur saeculo scriptus picturisque ornatus*, Leipzig 1880. Nonostante la sua difficile accessibilità in condizioni normali, si è visto come il *Codex Purpureus* fosse ormai una vecchia conoscenza dei circoli romani, in anni ben precedenti l'esposizione di Grottaferrata.

alto profilo, e prevedeva una sequenza di ben ventuno tavole in cromofototipia, accompagnate da un'introduzione critica suddivisa in cinque capitoli più appendice. Il lavoro non poteva definirsi un vero e proprio *fac-simile* del codice, nonostante i fogli fossero stati riprodotti a grandezza reale: fatta eccezione per quattro tavole, l'attenzione si era infatti concentrata sulle sole pagine che avevano preservato illustrazioni miniate. Nella prefazione al volume (datata agli inizi di gennaio del 1907) Muñoz dichiarava la sua intenzione di offrire ai propri lettori un'opera all'avanguardia, concepito per sfruttare, ai fini della riproduzione artistica, gli strumenti più avanzati e scientificamente attendibili a disposizione. Senza rinunciare a una certa vena polemica sotterranea – che non sfuggì comunque al principale destinatario della stessa, Joseph Wilpert⁷⁴¹ – l'autore insisteva sulla maggiore garanzia di autenticità che il 'metodo Danesi' poteva offrire agli specialisti: *'A differenza dei sistemi più comunemente usati, le nostre tricromie non sono riprodotte da un acquerello, nel quale il pittore necessariamente altera, se non le forme, il colorito e lo stile del monumento antico; noi abbiamo tratto le fotografie direttamente dall'originale, e quindi la nostra riproduzione è tutta eseguita con mezzi meccanici, senza che in nulla vi sia entrata la mano dell'uomo. [...] Solo con questo sistema, nelle riproduzioni delle opere antiche, è garantita l'assoluta fedeltà.'* La trattazione che seguiva, pertanto, fondava parte della propria autorevolezza su un riconoscibile valore di genuinità dell'illustrazione d'arte, la cui assenza, a parere di Muñoz, aveva rappresentato il principale scoglio su cui si erano arenati tutti gli studiosi che avevano precedentemente trattato l'argomento: dai primi scopritori del manoscritto, Gebhardt e Harnack, fino allo stesso Haseloff, colpevole di aver pubblicato delle tavole *'assolutamente deficienti'*.⁷⁴²

Il testo preparato da Muñoz si basava su un singolo macroscopico assunto dimostrativo, costruito sulle fondamenta di una concezione limpidamente strzygowskiana della genesi dell'arte postclassica tra l'Italia e l'Oriente mediterraneo. Il *Codex Purpureus* – accostato per le sue caratteristiche al frammento Sinopense conservato a Parigi (Paris. Suppl. gr. 1286)⁷⁴³ – era trattato come una sorta di 'viatico'

⁷⁴¹ Cfr. *supra*, n. 664.

⁷⁴² Cfr. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano...*, p. 1.

⁷⁴³ Il *Codex Sinopensis* era un soggetto piuttosto 'recente' per la critica d'arte, essendo stato acquistato da Omont per la Bibliothèque nationale solo nell'aprile del 1900, e annunciato a partire da H. OMONT, *Notice sur un très ancien manuscrit grec de l'évangile de saint Matthieu*, in «Notices et extraits des

che consentiva all'autore di discutere a lungo di problemi critici cari alla storiografia internazionale più aggiornata. Il campo d'azione si estendeva ben oltre l'area geografica o il periodo di esecuzione dei codici: sin dai primi capitoli, dedicati alla descrizione materiale dei due manoscritti e alle considerazioni di taglio iconografico, Muñoz lanciava infatti numerosi riferimenti trasversali fra Oriente e Occidente, fra datazioni alte e basse, per dimostrare come i prototipi figurativi sopravvissuti nel Rossanense e nel Sinopense fossero stati elaborati in Oriente, ma avessero goduto di enorme diffusione anche in Italia. Accanto ai grandi cicli affrescati di S. Angelo in Formis o di S. Urbano alla Caffarella, comparivano anche esempi per così dire 'd'attualità', di recente scoperta o rivalutazione da parte della comunità scientifica; quando esaminava il modello iconografico scelto per la figura di Cristo, Muñoz ricordava che *'questo tipo è creato dall'Oriente e gli appartiene interamente. Un tipo di Cristo assai vicino con i capelli ondulati, barba pina, nimbo grande crocigero, si trova nelle pitture scoperte negli ultimi tempi a San Saba'*.⁷⁴⁴

L'origine orientale, e più precisamente microasiatica dei due codici era dimostrabile non soltanto per via iconografica, ma anche stilistica. Le illustrazioni trasmesse dal gruppo dei manoscritti purpurei (di cui faceva parte anche la Genesi di Vienna), assegnati per via paleografica agli anni a cavallo tra V e VI secolo, apparivano infatti come il prodotto di una scuola artistica che *'già conosce ed usa spigliatamente i motivi iconografici del vecchio e del nuovo testamento, non nel loro primo grado di sviluppo, ma già tanto svolti e definiti che si ripeteranno poi per tutto il medioevo; conosce differenti maniere d'arte, poiché certo la Genesi è compita tutta in uno stesso luogo [...] In quel centro artistico fiorivano dunque stili varii e liberi'*.⁷⁴⁵ Tale 'scuola artistica' non poteva di certo trovarsi in Italia, giacché le immagini sopravvissute nei manoscritti parlavano una lingua che non aveva nulla a che vedere con la precedente tradizione dell'arte romana o 'classica': anzi, ne costituiva quasi l'antitesi naturale. Il percorso più logico per la trasmissione di tali forme, dunque, doveva essere individuato in una rotta che da Est giungeva a Ovest, coinvolgendo direttamente anche gli ambienti artistici dell'urbe. Infatti: *'Chi segue lo svolgimento dell'arte cristiana nei diversi paesi dell'Occidente vedrà*

manuscripts de la bibliothèque nationale» 36 (1901), pp. 599-676; ID., *Un nouveau feuillet du codex Sinopensis*, in «Journal des savants» (1901), pp. 260-262.

⁷⁴⁴ Cfr. *ibidem*, p. 18.

⁷⁴⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 25-27.

come dalle opere dei primi secoli a quelle del VI non c'è una vera continuità: ad un certo punto c'è un salto, un trapasso improvviso; la vecchia tradizione si spegne, forme nuove subentrano, che è difficile riattaccare completamente a quelle anteriori. Osserviamo come esempio la pittura cristiana di Roma; nelle catacombe le forme si vanno sempre più delineando nettamente dal principio del IV secolo in poi, ma solo gradatamente; mentre nel VI secolo e già alla fine del V, a Santa Maria Antiqua, a Commodilla, a Ponziano e a Generosa, troviamo non più le forme indecise, in cui le figure sono appena abbozzate nell'insieme, mentre i dettagli rimangono incerti; ma una maniera tutta diversa, dai tratti precisi e sicuri, dai particolari rilevati'.⁷⁴⁶

Ma attraverso quali canali le forme orientali sarebbero giunte a Roma, e da lì in tutto l'Occidente medievale? La risposta, dato il luogo di conservazione del *Codex Purpureus*, sembrava ovvia. Il terreno di trasmissione era stato certamente l'Italia meridionale, storico approdo della cultura greco-cristiana, e avamposto privilegiato per la diffusione del nuovo stile, a datazioni di gran lunga più alte di quelle generalmente accettate dalla critica per spiegare i caratteri dell'arte monastica del Mezzogiorno: *'Le influenze bizantine di cui si hanno testimonianze storiche documentate (la famosa chiamata di artisti greci a Montecassino per opera di Desiderio), non hanno servito che a rinvigorire la tradizione dell'arte orientale nell'Italia meridionale: agli inizi dell'arte cristiana non è di influenze che si deve parlare, ma di origini orientali'.⁷⁴⁷*

Una volta portato a termine il ragionamento principale, le conclusioni che se ne traevano, collocate in un'Appendice finale, suonavano quasi lapalissiane. Il *Codex*, preservato da secoli nel piccolo centro calabrese di Rossano, poteva essere considerato come la dimostrazione fisica della priorità del Meridione italiano nel trasferimento dei linguaggi orientali al resto d'Occidente agli inizi del VI secolo, ben prima di qualsiasi possibile 'inquinamento' da parte delle forme dell'arte barbarica; *'i barbari'*, anzi, *'venendo più tardi, trovarono già innanzi a loro un potente elemento di civiltà, che non riuscirono a vincere'*. Servendosi del manoscritto rossanense, Muñoz giungeva così a decretare una sorta di autonomia interna dell' 'orientalismo artistico' in Italia, il quale sarebbe rimasto solo minimamente intaccato dagli influssi di provenienza nordica, legati *in primis* alla cultura carolingia. Oltre a contrastare alcune delle più interessanti opinioni occidentaliste espresse da studiosi come Kraus (per S. Angelo in Formis) e

⁷⁴⁶ Cfr. *ibidem*, p. 30.

⁷⁴⁷ Cfr. *ibidem*

Toesca (per S. Vincenzo al Volturmo), Muñoz poteva rovesciare dall'alto verso il basso certe particolari linee di lettura 'ariane' di Strzygowski, il cui verbo era stato pur sotteso all'intera costruzione del volume. Se anche le teorie propugnate da *Orient oder Rom* e da *Kleinasein* erano state il fondamento dei primissimi lavori del giovane studioso romano, con *Il Codice Purpureo di Rossano* egli mostrava una più compiuta sicurezza, che gli permetteva di variare all'occorrenza l'approccio metodologico allo scopo di sostenere teorie finalmente personali. L'ipotesi del 'percorso italomeridionale' degli influssi orientali costituì anzi una sorta di marchio di fabbrica per Muñoz, e fu riproposta in numerose altre occasioni.⁷⁴⁸

Un lavoro come *Il Codice Purpureo di Rossano* non poteva di certo lasciare indifferente la comunità scientifica, che infatti non tardò a intervenire. Un recensore d'eccezione, già coinvolto nelle vicende del Rossanense, fu Haseloff in persona, al quale venne concesso spazio sulle pagine de *L'Arte* nel 1907.⁷⁴⁹ Lo studioso, pur accettando con sportività le non sempre diplomatiche critiche alla propria edizione del codice, esprimeva qualche dubbio sull'opportunità dell'adozione della tricromia nelle tavole illustrate, che sulla carta patinata del volume restituiva 'una certa fiacchezza e languidezza'. Né le conclusioni di Muñoz potevano essere accettate pacificamente, senza che fossero state fornite prove più convincenti del primato del Mezzogiorno nella diffusione delle forme orientali: codici come il Pentateuco Ashburnham, di probabile origine spagnola, facevano piuttosto pensare a una situazione policentrica, che Muñoz, nell'affrontare un 'tema più grande, e di più grande portata di quanto egli si sia reso conto', non era ancora riuscito a delineare. Dalla *Byzantinische Zeitschrift*, intanto, Josef Strzygowski metteva in luce la grande qualità delle illustrazioni che *Il Codice purpureo di Rossano* aveva presentato, lodando l'intraprendente spirito d'iniziativa dell'autore e dell'editore: nonostante il discutibile gesto di sottrarre a Wilpert il privilegio dell'edizione del manoscritto, 'il tempismo era stato ben

⁷⁴⁸ Per esempio in ID., *Le pitture del Dittico di Boezio...*, pp. 13-14, o anche in ID., *L'Art byzantin...*, il cui capitolo sulla miniatura (originariamente pp. 75-96) circolò come estratto autonomo con il titolo *Les origines orientales de la miniature de l'Italie méridionale*. Cfr. anche ID., recensione a STRZYGOWSKI, *Die miniaturen des serbischen Psalters...*, pp. 194-195.

⁷⁴⁹ Cfr. A. HASELOFF, recensione a MUÑOZ, *Il codice purpureo...*, in «L'Arte» X (1907), pp. 466-472.

giustificato'.⁷⁵⁰ Anche dal punto di vista dei contenuti, lo studioso tedesco si dimostrava più che soddisfatto dell'impresa di Muñoz, ritenendo che essa facesse onore alla storia dell'arte italiana, e augurandosi che potesse assurgere a esempio per altre simili iniziative. Non si faceva tuttavia cenno alla questione della trasmissione dell'arte orientale attraverso il Mezzogiorno, che Strzygowski preferì affrontare brevemente in occasione della recensione al coevo catalogo della mostra di Grottaferrata: *Se M[unoz] approfondisce la questione più da vicino, vedrà che lo stile che crede dimorare in Italia meridionale, si trova maggiormente nell'Italia settentrionale e nei manoscritti longobardi [...] La rotta dall'Oriente all'Italia passa attraverso il Nord*'.⁷⁵¹ La comparsa de *Il Codice purpureo di Rossano* contribuì senz'altro a rafforzare la fama di Muñoz nel campo degli studi bizantinistici, e le ricerche che ne avevano accompagnato la pubblicazione gli fornirono spunti per nuovi contributi: per qualche tempo ancora, infatti, egli dovette individuare nella miniatura e nei problemi ad essa correlati un terreno molto congeniale. Del resto, la pubblicazione della monografia sul codice rossanense si integrava alla perfezione in una tendenza generale già vivace presso gli ambienti romani, determinata dalla comparsa delle edizioni ufficiali di importantissimi codici conservati nella Biblioteca Vaticana: grazie al supporto illuminato del prefetto della biblioteca Franz Ehrle (1895-1914), tra 1905 e 1910 videro la luce le edizioni illustrate del Rotulo di Giosuè, del Menologio di Basilio II, della *Topographia Christiana* di Cosma Indicopleuste e delle *Omèlie* di Giacomo di Kokkinobaphos.⁷⁵² In confronto a tali mastodontiche operazioni, che avevano alle

⁷⁵⁰ 'Im gegebenen Falle freilich war sein Vorgehen wohl berechtigt': cfr. J. STRZYGOWSKI, recensione a MUÑOZ, *Il codice purpureo...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XVI (1907), pp. 661-662.

⁷⁵¹ 'Wenn M. der Sache genauer nachgeht, wird er finden, daß der Stil, den er in Südtalien heimisch glaubt, es noch mehr in Oberitalien und den langobardischen Handschriften ist. [...] Der Weg vom Orient nach Italien geht über den Norden': cfr. STRZYGOWSKI, recensione a MUÑOZ, *L'Art byzantin...*, p. 394.

⁷⁵² Rispettivamente FRANCHI DE' CAVALIERI, *Il Rotulo di Giosuè...*; C. STORNAJOLO, *Le miniature della Bibbia (Codice reginense greco, i), e del Salterio (Codice palatino greco, 381)*, (Collezione Paleografica Vaticana: 1), Milano 1906; P. FRANCHI DE' CAVALIERI, *Il Menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613)*, (Codices e Vaticanis Selecti, 8), Torino 1907; C. STORNAJOLO, *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste (Cod. Vaticano Greco 699)*, (Codices e Vaticanis Selecti, 10), Milano 1908; ID., *Miniature delle omèlie di Giacomo Monaco (Cod. Vatic. gr. 1162) e dell'evangelario greco urbinato (Cod. Vatic. Urbin. gr. 2)*, (Codices e Vaticanis Selecti, Series minor, 1), Roma 1910. Muñoz ebbe peraltro occasione di recensire personalmente il *fac-simile* della *Topografia*, lamentandosi in apertura del fatto che la Biblioteca Vaticana non consentisse a persone esterne di procedere alla preparazione di edizioni simili 'che affidate a specialisti riuscirebbero certo più complete': cfr. A. MUÑOZ, recensione di STORNAJOLO, *Le miniature della Topografia Cristiana...*, in «L'Arte», XII (1909), pp. 160-162. Il volume oggetto della recensione si conserva ancora presso la Fondazione Cini [vol. nr. 37.690 del Fondo Muñoz]. Pochi anni prima, lo studioso aveva recensito favorevolmente anche l'edizione del Menologio di Basilio II, ma ne aveva criticato l'apparato illustrativo: 'Un più grave appunto deve invece farsi alle riproduzioni: tranne

spalle un'istituzione del calibro della Vaticana, l'apporto concreto di Muñoz alla causa fu naturalmente più contenuto: assieme a un breve studio sul Sinopense⁷⁵³ - collaterale alla sua monografia maggiore - va segnalato soprattutto il volumetto *I codici greci miniati delle biblioteche minori di Roma* (fig. V.11), pubblicato a Firenze nel 1905 come primo volume della collana di studi storico-artistici complementare alla *Rivista d'Arte* di Iginio Benvenuto Supino.⁷⁵⁴ Si trattava di un breve catalogo dei manoscritti illustrati custoditi nelle biblioteche Chigi, Vallicelliana e Casanatense, composto da schede

alcune poche in principio e qua e là, le fotografie evidentemente sono state eseguite su lastre semplici invece che isocromatiche, errore tanto più grave quando si pensi che le miniature hanno un fondo d'oro scintillante, che una lastra semplice rende naturalmente in nero: non poche delle figure che hanno sempre carni chiare, rosee, sono trasformate in veri negri. Cfr. A. MUÑOZ, recensione a FRANCHI DE' CAVALIERI, *Il Menologio di Basilio II...*, in «Ausonia» II [1907 (ma 1908)], coll. 87-88. Nel numero successivo della rivista venne pubblicata una lettera da Franz Ehrle in persona, che rispondeva alle critiche: *'Lasciando da parte gli apprezzamenti mi permetto di osservare intorno ai due fatti, sui quali il Muñoz fonda il suo giudizio; 1 - Che il sig. ing. Molfese asserisce formalmente di avere eseguite le negative del Menologio con lastre isocromatiche od ortocromatiche della Casa Cappelli di Milano [...] D'altronde agire diversamente sarebbe stato il colmo dell'ignoranza o della negligenza per uno stabilimento di riproduzioni fototipiche. 2 - Chiunque abbia sfogliato un po' il Menologio sa che figure oscure e talvolta dei "veri negri" purtroppo vi si trovano ed a nessun intenditore verrà in mente di farli lavare, perché compariscano più belli di quel che sono in realtà*'. Cfr. F. EHRLE, lettera in «Ausonia» III [1908 (1909)], coll. 155-156. Pio Franchi de' Cavalieri (1869-1960) e Cosimo Stornajolo (1849-1923), entrambi *scriptores* della Biblioteca Vaticana e già più volte citati in queste pagine, parteciparono molto attivamente all'intensa attività di rinnovamento, riorganizzazione e catalogazione scientifica della biblioteca inaugurata da Leone XIII, nella pubblicazione di importanti esemplari tratti dal patrimonio manoscritto della stessa. Interprete principale di tale operazione fu soprattutto il gesuita Franz Ehrle, per il quale rimando in breve a N. VIAN, *Il cardinale Franz Ehrle*, in *Il Ragguaglio dell'attività culturale, letteraria e artistica dei cattolici in Italia*, VI, Milano 1935, pp. 503-507; H. BINDER, s.v. *Franz Ehrle SJ*, in *Lebensbilder aus Baden-Württemberg*, 22, Stuttgart 2007, pp. 281-306. Cfr. anche il sintetico resoconto di P. VIAN, *Le pubblicazioni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in «Anuario de historia de la Iglesia» 2 (1993), pp. 291-298. In generale, cfr. anche V. PACE, *Storia dell'arte e della miniatura (secoli V-XIV)*, in *La Biblioteca Apostolica Vaticana luogo di ricerca al servizio degli studi*, Atti del Convegno (Roma, 11-13 novembre 2010), a cura di M. Buonocore, A.M. Piazzoni, Città del Vaticano 2011, pp. 213-272. Su Franchi de' Cavalieri, cfr. C.M. GRAFINGER, s.v. *Pio Franchi de' Cavalieri O.S.J.H.*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 521-522. Su Stornajolo, cfr. S. HEID, s.v. *Cosimo Stornajolo/Stornaiuolo*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 1197-1198.

⁷⁵³ Cfr. A. MUÑOZ, *Codex purpureus Sinopensis (Paris, Suppl. Gr. 1286)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XII (1906), pp. 215-237, nel quale si annunciava anche l'imminente pubblicazione della monografia dedicata al Rossanense.

⁷⁵⁴ Cfr. ID., *I codici greci miniati delle biblioteche minori di Roma*, (Biblioteca della *Rivista d'Arte*), Firenze 1905. Il volumetto era stato preceduto dal breve ID., *I codici miniati della Biblioteca Chigi in Roma*, in «Revue des bibliothèques» XV (1905), pp. 359-376. La familiarità di Muñoz con i fondi librari custoditi in queste biblioteche doveva averlo indotto a proporre di esporre qualche esemplare alla mostra di Grottaferrata. Casanatense, Vallicelliana e Chigi fanno infatti parte degli elenchi dei *desiderata* citati *supra*, n. 651: il tentativo, come si è visto, non ebbe successo. A proposito de *I codici greci miniati*, un dettaglio davvero curioso è rappresentato dalla copia del volume conservata presso la University of Michigan, e scansionata sul portale www.archive.org (fig. V.11). Per una fortunatissima coincidenza, tale copia risulta provenire quasi certamente dalla biblioteca del conte Stroganoff: infatti, appena dietro la copertina, si può leggere un breve messaggio manoscritto di Muñoz, purtroppo non datato (ma post-1905): *'Ant. Muñoz prega il Sig. Conte Stroganoff di non dimenticarsi delle fotografie della sua collezione. Quando potrò venire col fotografo? Via Pace 36'* [quest'ultimo era l'indirizzo dell'abitazione dello studioso]. Si può ipotizzare che siffatto messaggio si riferisse all'avviata impresa di catalogazione della raccolta del conte, per la quale cfr. MORETTI, *Sulle tracce delle opere d'arte...*, p. 100-101, n. 23 e *passim*.

descrittive e accompagnato da numerose fotografie ‘*appositamente eseguite*’. L’opera, seppure di secondo piano nel curriculum dello studioso, era evidentemente già animata da una visione generale piuttosto ambiziosa, che in un certo senso aiuta a chiarire meglio gli intenti scientifici sottesi all’edizione del *Codex Purpureus*. Nell’introduzione, l’autore dichiarava infatti: ‘*Gli studii dell’arte medioevale con tanto successo coltivati ora, specialmente fuori d’ Italia, non potranno progredire con frutto finché non si provvederà alla pubblicazione di tutte le opere d’arte edite e inedite, per mezzo di buone riproduzioni condotte con processi moderni [...] quando si potranno avere riproduzioni di tutti i codici greci miniati delle biblioteche d’ Europa e d’ Asia, allora soltanto sarà possibile fare una storia della miniatura bizantina. Per questo crediamo che il presente volume sarà utile agli studiosi, e speriamo che ci sia possibile in seguito di pubblicare via via gli altri codici greci di Venezia, Milano, Torino, Padova, Parma, Siena, Firenze, Palermo, Messina*’. Nonostante la buona accoglienza ricevuta dal volumetto⁷⁵⁵, l’idea di procedere con la pubblicazione di tutti i fondi greci delle biblioteche italiane rimase senza seguito, e si perdettero nel tumulto di un’attività di studio intensissima quanto volubile, sempre più restia a concentrarsi su filoni di ricerca stabili.⁷⁵⁶

In contemporanea alle indagini sui manoscritti miniati, Muñoz proseguiva infatti a lavorare a ritmo continuo su diversi fronti: discuteva di pittura su tavola, avori e altri pezzi di arte sontuaria⁷⁵⁷, preparava recensioni per i bollettini bibliografici di

⁷⁵⁵ Il volume fu ben accolto dalla critica: cfr. a titolo di esempio A. SILVAGNI, recensione a MUÑOZ, *I codici greci miniati...*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XII (1906), pp. 187-188; J. STRZYGOWSKI, recensione a MUÑOZ, *I codici greci miniati...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XV (1906), pp. 420-421; s.a., recensione a MUÑOZ, *I codici greci miniati...*, in «La Civiltà Cattolica» 57.2 (1906), pp. 346-348. Cfr. anche J. STRZYGOWSKI, recensione a MUÑOZ, *I codici miniati della Biblioteca Chigi...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XVI (1907), p. 390.

⁷⁵⁶ Un risultato tardivo di questi interessi può essere individuato in A. MUÑOZ, *Miniature bizantine nella biblioteca Queriniana di Brescia*, in *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti per onorare la memoria di Antonio Maria Ceriani*, Milano 1910, pp. 169-180.

⁷⁵⁷ Per esempio A. MUÑOZ, *Un avorio bizantino già nel Museo di Vich (Catalogna)*, in «Byzantinische Zeitschrift» XVI (1905), pp. 575-577, il suo primo contributo di una certa estensione a comparire sulla prestigiosa rivista monacense; ID. *Le pitture del Dittico di Boezio nel museo cristiano di Brescia*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XIII (1907), pp. 1-14, prendeva le mosse dai piccoli dipinti conservati sul verso delle tavolette eburnee bresciane e, notando affinità con lo stile del Rossanense e del Sinopense, se ne serviva come ‘*prova sicura e caratteristica dell’influenza dell’arte cristiana d’Oriente su quella occidentale*’. Nello stesso anno ID., *Avori bizantini nella collezione Dutuit al Petit Palais di Parigi*, in «Ausonia» II (1907), pp. 105-113, è un breve contributo descrittivo sui pezzi eburnei della raccolta parigina, talora confrontati con opere della collezione Stroganoff. Ancora ID., *Alcuni dipinti bizantini di Firenze*, in «Rivista d’Arte» VI.2 (1909), pp. 113-120. A questi studi ‘minori’, tutti caratterizzati dalla volontà di documentare gli oggetti attraverso moderni procedimenti fotografici (in genere eseguiti dai fidi stabilimenti Danesi), possono essere accostati anche gli ambiziosi *Monumenti d’Arte Medioevale e*

molteplici riviste, e, sulla scia del maestro Venturi, si concedeva persino qualche esperimento nel settore dell'alta divulgazione.⁷⁵⁸ La capacità di sperimentare convincentemente percorsi critici eterogenei, e di adottare un approccio flessibile all'opera d'arte, che spaziava dall'archeologia alla filologia, passando per i vari sistemi di comparazione iconografica e stilistica, garantirono a Muñoz una produzione molto diversificata e vivace; allo stesso tempo, però, tale caratteristica poteva costituire un fattore di dispersività in un contesto come quello degli studi storico-artistici dell'epoca, nel quale la 'riconoscibilità' del metodo, la sua 'neutralità' e la sua 'ripetibilità' erano presupposti ritenuti fondamentali per garantire autorevolezza scientifica alla disciplina. I momenti migliori del Muñoz bizantinista vanno ricercati, in effetti, negli interventi che lo videro capace di incanalare la sua esuberanza verso strade realmente personali: meno dipendenti, cioè, dalle 'mode' e dagli schemi interpretativi importati da Kondakov o Strzygowski, i quali, laddove fornivano modelli di lettura di ampio respiro dei grandi movimenti artistici nell'Età di Mezzo, d'altro canto finivano spesso per costringere i singoli fenomeni a un astratto gioco di oscillazione tra poli geografici - Est o Ovest, Roma o Costantinopoli, Alessandria o Antiochia, e così via. Se Pietro Toesca aveva saputo comprendere fin dallo studio sulla cripta di Anagni (1902) il grave rischio di inconsistenza che si correva nel voler far uso di categorie troppo assolutiste, Muñoz cominciò a raggiungere intuizioni avvicinabili a quelle del collega in due

Moderna, Roma 1906, fascicoli che intendevano presentare al pubblico degli specialisti una serie di riproduzioni di alta qualità di opere di varie epoche, tra le quali figuravano immagini tratte dall'evangelario di VI-VII secolo Paris Syr. 33, dalla *Topographia Christiana* della Biblioteca Vaticana, dagli affreschi di Santa Maria in Via Lata etc. Molto pubblicizzata sia in Italia che all'estero anche per la presenza di testi in tre lingue (ne parlarono la *Byzantinische Zeitschrift*, *Gazette des beaux-arts*, *Revue critique* etc.), l'impresa non trovò purtroppo seguito significativo, arrestandosi dopo poche uscite.

⁷⁵⁸ Si immettono in questo filone contributi come A. MUÑOZ, *Lo sposalizio della Madonna nell'arte, Nozze Hinna Danesi-De Ferrante*, Roma 1907, e soprattutto ID., *Iconografia della Madonna. Studio delle rappresentazioni della Vergine nei monumenti artistici d'Oriente e d'Occidente*, Roma 1905; quest'ultimo volume prendeva dichiaratamente le mosse dal precedente esempio di A. VENTURI, *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della vergine*, Milano 1900, e considerava l'evoluzione della rappresentazione della Vergine e delle scene della sua vita dall'arte catacombale fino al Seicento inoltrato. Pur contemplando alcune icone e immagini di tradizione bizantina, l'opera aveva carattere molto generale, tanto che Pietro Mazzoni rimase perplesso dal fatto che il titolo del volume sembrasse promettere approfondimenti maggiori su Bisanzio: 'La conoscenza che l'A. ha di alcune opere russe e dell'arte di quella Nazione decisero forse l'A. a porre sul frontespizio quel sottotitolo: il quale, per dire la verità, promette molto di più di quel che mantenga': cfr. P. MAZZONI, recensione a MUÑOZ., *Iconografia della Madonna*, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana» VIII (1905), pp. 102-104, in part. p. 104.

specifici contributi: *I mosaici di Kahrié Giami a Costantinopoli* (1906), e soprattutto *Origini e svolgimento dell'Arte Cristiana nei primi secoli* (1908).⁷⁵⁹

Il breve saggio intitolato *I mosaici di Kahrié Giami* rappresenta un rarissimo esempio italiano di studio storico-artistico incentrato su un monumento collocato in territori a tutti gli effetti 'bizantini': le riflessioni poste alla base del contributo erano nate infatti dalle verifiche effettuate *'quasi quotidianamente sul posto, per circa un mese'* in occasione del citato sopralluogo condotto dall'autore a Costantinopoli, nell'inverno del 1905. Come in altre occasioni, Muñoz prendeva spunto dalla più accreditata bibliografia internazionale disponibile sull'argomento - che in questo caso constava soprattutto delle ricerche di Kondakov, Diehl e Schmidt⁷⁶⁰ - discutendone gli assunti e proponendo eventuali soluzioni alternative. Agli inizi del Novecento il ciclo musivo della chiesa di Chora, oltre a destare interesse per la sua estensione e per le sue qualità intrinseche, poneva ancora alcuni problemi di cronologia assoluta e relativa: la datazione agli inizi del XIV secolo - giustificata dal noto ritratto del committente Teodoro Metochite (†1332, fig. V.12) - sembrava ancora sollevare perplessità, perché apparentemente in contrasto con la latente concezione kondakoviana di un *'decadimento'* inesorabile che avrebbe caratterizzato l'arte bizantina durante l'età paleologa. Si trattava - faceva notare Muñoz - di uno di quei casi in cui le informazioni concrete fornite dal monumento contrastavano con *'i vecchi pregiudizi'* della critica d'arte. L'unica soluzione per uscire dallo stallo era quella di sovvertire il sistema: *'dobbiamo cioè esaminare le opere d'arte prodotte dall'Oriente nel secolo XIV, e quindi giungere alla conclusione che da quell'esame ci verrà consigliata. E se studiando la meravigliosa decorazione della chiesa di Chora, vi riscontreremo elementi propri del secolo decimo quarto, dovremo pensare che anche in Oriente cominciò in quel tempo un nuovo rinascimento artistico, che le vicende politiche dovevano purtroppo arrestare'*.⁷⁶¹

⁷⁵⁹ Rispettivamente MUÑOZ, *I mosaici di Kahrié Giami...*; ID., *Origini e svolgimento...*; di entrambi cito la ristampa riveduta in ID., *Studi d'Arte Medioevale...*, pp. 49-91, 95-113. Questo volume, pubblicato nel 1909, raccoglieva anche ID., *Le rappresentazioni allegoriche della vita...*, con alcune revisioni.

⁷⁶⁰ Rispettivamente N. KONDAKOV, *Mozaiiki mečeti Karchie-Džamisi - μνη της χώρας - v Konstantinopole*, Odessa 1881; CH. DIEHL, *Un monument de l'Art byzantin au XIV^e siècle. Les mosaïques de Kahrié-Djami*, in «Gazette des Beaux-Arts» XXXII.3 (1904), pp. 353-375 (*premier article*); XXXIII.1 (1905), pp. 72-84 (*deuxième et dernier article*); TH. SCHMIDT, *Kahrié-Djami*, in «Izvestija Russkago arkheologičeskago Instituta v Konstantinopolie» 11 (1906), pp. 227-279.

⁷⁶¹ Cfr. MUÑOZ, *I mosaici di Kahrié Giami...*, p. 96.

Al termine di una succinta descrizione di tutti i mosaici sopravvissuti, si passava senza indugi all'analisi stilistica, che contribuiva subito a rivelare come l'intero ciclo dovesse essere stato eseguito non anteriormente al XIV secolo, come già osservato anche da Diehl e soprattutto da Schmidt (fig. V.13-14): *'In molte scene, anche ammettiamolo nella maggior parte, le linee iconografiche sono ancora le antiche, son le stesse dei mosaici del XII secolo quali si vedono nel monastero di Daphni presso Atene e altrove, ma tutti i particolari delle architetture, del costume, del paesaggio sono essenzialmente diversi. E le figure [...] son tutte straordinariamente allungate; le pieghe delle vesti mosse e agitate quali non si riscontrano anteriormente al XIV secolo: i colori quasi mai decisi e di un solo tono, ma cangianti sempre di due e tre gradi diversi'*. Ne derivava dunque che *'Sebbene molti caratteri secondarii manifestino nei nostri mosaici un'epoca tarda [...] tutta via le composizioni sono ancora vigorose e vivaci [...]; insomma in tutto il ciclo delle rappresentazioni musive si rivela un'arte ancora potente, sicura dei suoi mezzi, e rigogliosa, non impoverita e decadente'*. L'idea di una Bisanzio artisticamente involuta doveva essere pertanto riconsiderata, quando non accantonata del tutto, giacché *'non si è formata sull'esame dei monumenti, oppure deriva dallo studio di una parte di essi molto limitata'*.⁷⁶²

La spiegazione di tale apparente incoerenza tra quanto testimoniato dalle opere e quanto affermato dalla storiografia tradizionale non poteva assolutamente trovarsi nell'ipotesi - ricordata anche da Diehl - di un presunto influsso occidentale giunto a Costantinopoli attraverso le rotte commerciali provenienti dall'Italia o dalla Francia.⁷⁶³ Infatti, *'i caratteri dei mosaici di Kahrié sono così schiettamente, così essenzialmente bizantini, che per attribuirli ad artisti occidentali, bisogna non aver conoscenza alcuna dello stile artistico; e non sono necessari confronti per dimostrarlo'*. Il rovesciamento di questa infondata teoria, d'altra parte, conduceva a risultati molto interessanti, e potenzialmente rischiosi: come spiegare, infatti, le affinità iconografiche esistenti tra le composizioni della chiesa di Chora e l'arte del primo Trecento in Italia, in particolare le storie giottesche affrescate agli Scrovegni? I punti di contatto tra il ciclo costantinopolitano e quello padovano erano descritti da Muñoz in questi termini: *'a Kahrié Giami vediamo un'arte sapiente che accumula l'esperienza e le creazioni di dieci secoli, che si vale di tutti i motivi dei periodi anteriori unendoli e collegandoli con quelli*

⁷⁶² Cfr. *ibidem*, pp. 105-107, 108.

⁷⁶³ Cfr. DIEHL, *Un monument de l'Art byzantin...* (deuxième et dernier article), p. 78.

nuovi [...] A Padova invece è l'arte ancora bambina, incerta, ingenua, che muove i primi passi alla ricerca della vita, e che si vale di pochi elementi per formare il fondo su cui i suoi personaggi timidamente si muovono [...] I mosaicisti greci [...] son padroni di un'arte che già da tempo ha raggiunto la finalità prima dell'espressione e della vita, si danno ora ad altre ricerche; si studiano di elaborare i motivi ornamentali, gli accessori, i dettagli secondarii; sfoggiano in ricchezza di colori, in variazioni di tinte, in armonie di luce. Ma come siamo lontani dalla decadenza in cui dovrebbe trovarsi, secondo certe teorie, l'arte bizantina del XIV secolo!⁷⁶⁴

Date queste premesse, le conclusioni che se ne ricavavano sembravano piuttosto destabilizzanti. Il linguaggio di Giotto, tradizionale avversario della *maniera greca*, appariva piuttosto come una delle molte possibili soluzioni di un momento artistico vivace e prolifico, durante il quale esistettero a Bisanzio tradizioni più solide e mature dei pur coraggiosi esperimenti toscani. L'arte giottesca, pertanto, non era germogliata come un fiore isolato in un contesto reazionario e irrigidito; pur con tutte le sue qualità rivoluzionarie, essa *'animò di vita le scene sacre, ma non poteva crearne di nuove, rinunciando a un tratto a quelle lungamente elaboratesi nei secoli dell'arte cristiana, come non lo poterono fino agli inizi del Cinquecento i grandi maestri italiani e stranieri [...] tanto gli artisti greci quanto il grande innovatore toscano seguivano gli stessi modelli nati in Oriente e trasmessi fin dall'antico all'arte occidentale'*.⁷⁶⁵ Che alla fine dei giochi la proposta italiana fosse risultata predominante, non dipendeva da una sua indimostrabile 'superiorità' qualitativa rispetto all'arte bizantina, ma dal semplice fatto che quest'ultima non aveva potuto dar seguito alle grandiose prospettive ravvisabili nei mosaici di Chora: *'l'arrestò del tutto la spada fiammante di Maometto II'*. Davvero non sorprende che questa audace lettura della *maniera greca* non potesse trovare alcun seguito in Italia: lo stesso Muñoz, appena qualche anno dopo, di certo avrebbe avuto qualche remora nel riproporla in sede pubblica.

Origini e svolgimento dell'Arte Cristiana nei primi secoli secondo gli studii recenti venne pubblicato a distanza di due anni dall'isolato esperimento della Kariye Camii. Si trattava di un saggio di carattere metodologico, con il quale Muñoz si proponeva di offrire al pubblico italiano un *excursus* di tutte le più corroborate opinioni critiche

⁷⁶⁴ Cfr. MUÑOZ, *I mosaici di Kahrie Giami...*, p. 112.

⁷⁶⁵ Cfr. *ibidem*, p. 113.

internazionali riguardanti la genesi dell'arte postclassica. Nonostante a una prima lettura il contributo potesse dare l'impressione di essere un semplice centone dei maggiori risultati della storiografia estera, l'autore aveva compiuto un'operazione ben più sofisticata, 'tarando' *ad hoc* tali risultati per la comunità scientifica in Italia. A un lavoro di accurata selezione preliminare, si aggiungevano poi opinioni personali, correzioni e numerose riformulazioni delle teorie dei colleghi, condotte sulla base delle personali esperienze di studio accumulate negli anni precedenti: ne risultava una prosa 'glossata' e iper-strutturata, di andamento tutt'altro che lineare, traboccante di spunti, proposte e nuove ipotesi da verificare.

Le intenzioni sovversive di Muñoz si dichiaravano fin dai paragrafi iniziali, che sorprendono ancora oggi per il lucido e spregiudicato attacco rivolto contro la tradizione archeologica della 'scuola romana' degli eredi di Giovanni Battista de Rossi. Forse nemmeno Strzygowski nelle sue mordaci recensioni si era mai spinto così oltre, menzionando direttamente nomi e cognomi dei diretti interessati – anzi, di uno solo e del più importante di quegli anni, Joseph Wilpert: *'Fino a qualche tempo fa, tutte le idee e le teorie sull'arte primitiva cristiana, erano fondate sullo studio delle catacombe romane e dei monumenti della Gallia [...] Il procedimento era, dal punto di vista metodico, addirittura mostruoso, e la teoria che se ne ricavava aveva lo stesso valore, per fare un paragone che sia ben evidente, di quel che avrebbe una storia dell'arte italiana del Rinascimento fatta tenendo conto dei monumenti della sola Firenze'*. Il vetusto metodo archeologico, di grande successo per tutta la seconda metà dell'Ottocento, aveva mostrato le proprie intrinseche debolezze non appena l'orizzonte degli studiosi si era allargato oltre i confini della Roma catacombale: *'L'arte cristiana non è affatto, come si credeva la diretta derivazione dell'arte classica greco-romana o ellenistica, ma è formata in gran parte da elementi nuovi che non hanno con essa nulla a che fare [...] e lo provano, anzi l'avrebbero dovuto già provare le stesse decorazioni delle catacombe a cominciare da una certa epoca in poi, se di quelle pitture si fosse fatto oltre che uno studio archeologico anche un esame stilistico. Ma l'opera più completa che tratti delle pitture cimiteriali quella del dottissimo Mgr. Wilpert⁷⁶⁶, non accenna mai neanche lontanamente a una critica dello stile'*.⁷⁶⁷

⁷⁶⁶ Il riferimento è, naturalmente, a WILPERT, *Roma sotterranea. Le pitture delle catacombe...*, I-II.

⁷⁶⁷ Cfr. MUÑOZ, *Origini e svolgimento...*, pp. 49-51. Alla n. 2 Muñoz profittava per rispondere alle critiche avanzate da WILPERT, *Beiträge zur christlichen Archäologie (VI)...*, p. 115, relative ai suoi studi sui

La disciplina che in Italia, per tradizione, era proclamata depositaria privilegiata delle ricerche sull'arte dei primordi del Cristianesimo, si rivelava paradossalmente incapace di assolvere al suo compito di fronte al dilemma *Orient oder Rom*, il quale aveva soppiantato in poco tempo tutte le precedenti costruzioni teoriche di stampo 'pancatacombale': *'Perché in fondo è questo il punto grave intorno al quale convergono in questo momento le ricerche degli studiosi e si accendono le più vive polemiche [...] Una simile questione può risolversi soltanto in base a criterii stilistici, ed è perciò che gli archeologi che data la loro forma mentis scientifica, ignorano persino la possibilità di una ricerca stilistica, sono incapaci a definire la controversia'*.⁷⁶⁸ Di fronte all'incapacità degli 'archeologi romanisti' di risolvere la questione con i loro strumenti obsoleti, l'attenzione doveva rivolgersi necessariamente alla critica straniera: nello specifico, alla scuola russa (Kondakov e Ajnalov), le cui ricerche avevano introdotto per prime il problema della provenienza greco-orientale degli influssi operanti sull'arte postclassica; alle indagini storiche di Harnack⁷⁶⁹, che avevano dimostrato l'importanza dell'Asia Minore nella definizione della neonata cultura cristiana; agli specialisti austro-tedeschi (Wickhoff, Kraus, Riegl etc.), che avevano approfondito l'argomento proponendo spiegazioni eterogenee e aprendo nuove strade agli studi sullo stile. A Strzygowski andava invece riconosciuto il merito di aver pungolato di continuo gli esperti del settore attraverso la sua celebre antinomia, e di aver rovesciato la tesi romanista (che *'non ha altro valore che quello di luogo comune'*) sottomettendo all'Oriente manifestazioni occidentali come quelle di Ravenna, *'testimonianza del trionfo di Bisanzio in terra italiana'*.⁷⁷⁰

Una volta riesaminata tutta la gamma di soluzioni messe in campo dalla storiografia internazionale, lo scenario appariva molto più complesso che in precedenza, così come

sarcofagi 'asiatici': *' [...] il chiaro Mgr. Wilpert vuol contraddire, senza discuterlo, un principio da noi enunciato, che i monumenti orientali obbediscono a tutt'altre regole che quelli occidentali, e che quindi non si possono giudicarli con la stessa misura. Quel principio è anche a priori così evidente, che farebbe meraviglia che un dotto studioso come il W. l'abbia sballata così grossa, se non si ponesse mente alla differenza profonda che passa tra critica archeologica e critica artistica e al fatto che una stessa persona profondissima nella prima può essere poco o punto familiare con la seconda.'* Anni dopo, Wilpert citò velatamente la polemica nelle sue invettive anti-strzygowskiane: WILPERT, *Il frammento del Cristo di Berlino...*, p. 158, n. 4.

⁷⁶⁸ Cfr. MUÑOZ, *Origini e svolgimento...*, p. 53

⁷⁶⁹ Cfr. A. HARNACK, *Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten*, Leipzig 1906; di quest'opera era apparsa quasi subito una traduzione (*Missione e propagazione del cristianesimo nei primi tre secoli*, Torino 1906), ma ignoro se Muñoz l'avesse mai consultata.

⁷⁷⁰ Cfr. MUÑOZ, *Origini e svolgimento...*, p. 59.

più difficile diventava la comprensione di quanto *‘nella formazione dell’arte nuova, hanno portato la Siria, l’Egitto, l’Asia Minore, e l’Occidente’*. Nelle pagine centrali del saggio, Muñoz proponeva così un’ampia digressione, suddivisa per zone geografiche, sulle nuove questioni recentemente sottoposte al vaglio degli specialisti di tutta Europa. L’analisi di ciascun problema veniva accompagnata da una serie di osservazioni personali dell’autore e da una selezione bibliografica, che, nel caso di opere scritte in russo, ne presentava in sintesi i contenuti nelle note a piè di pagina. L’area siriana aveva assunto di recente un ruolo centrale grazie agli ultimi lavori di Strzygowski: il recente *Die Miniaturen des serbischen Psalters*⁷⁷¹, che attribuiva alla Siria i prototipi antichi di una diffusa tradizione illustrativa per il testo del Salterio, aveva proclamato lo stato di indipendenza dell’arte di questa regione rispetto a quella di Costantinopoli, introducendo così un nuovo ‘dilemma’ con cui fare i conti - *Orient oder Byzanz?* L’idea che Costantinopoli potesse rappresentare solo un mezzo inerte per la trasmissione di tendenze figurative nate nel Vicino Oriente appariva a Muñoz poco persuasiva, soprattutto nel caso di opere metropolitane di età avanzata come i mosaici della chiesa di Chora: *‘è certo che gli elementi orientali sono facilmente riconoscibili, noi diremmo, in tutti i monumenti cosiddetti bizantini, ma che una corrente orientale sia rimasta fino al XIV secolo non tocca da quella bizantina, e fuori dai paesi di origine ci pare difficile poterlo provare’*.⁷⁷²

L’Egitto, dal canto suo, era divenuto da pochi anni un’area cruciale per le ricerche sull’arte postclassica, e nel primo decennio del Novecento l’interesse per la produzione di questa regione aveva raggiunto anche i circuiti romani, sia quelli legati alla tradizione archeologica (per esempio con Orazio Marucchi, responsabile già nel 1899 del catalogo del Museo Egizio Vaticano)⁷⁷³, sia quelli di approccio più modernamente storico-artistico (per esempio con Wladimir de Grüneisen, autore di diversi studi sull’arte copta - § VI.3). Muñoz, da parte sua, introduceva nel discorso alcune delle proprie esperienze personali, rammentando il fenomeno di trasmissione delle formule

⁷⁷¹ Cfr. *supra*, n. 723. Va notato come l’opinione fornita da Muñoz in *Origini e svolgimento* mostrasse maggiore cautela rispetto alla recensione da lui redatta in precedenza per il *Nuovo Bullettino*.

⁷⁷² Cfr. *ibidem*, pp. 64-68. Muñoz non poteva fare a meno di ricordare l’intervento quasi contemporaneo di G. MILLET, *Byzance et non l’Orient* in «Revue Archéologique» ser. IV.11/1 (1908), pp. 171-189, connesso a quella linea di prudente scetticismo che sembra aver caratterizzato una parte importante della comunità scientifica francese nei riguardi degli assunti strzygowskiani più radicali, come dimostra anche la recensione di Diehl a *Orient oder Rom*; d’altro canto, però, cfr. per esempio il favorevole L. BRÉHIER, *Orient ou Byzance?*, in «Revue Archéologique» ser. IV.10/7 (1907), pp. 396-412.

⁷⁷³ Cfr. O. MARUCCHI, *Il Museo egizio vaticano descritto ed illustrato da Orazio Marucchi*, Roma 1899.

iconografiche del *kairos* greco in Egitto, trasformato a suo parere nella rappresentazione allegorica della vita; oppure enfatizzando l'importanza dell'arte delle stoffe copte, che aveva potuto visionare in gran numero grazie alle raccolte vaticane esposte a Grottaferrata.⁷⁷⁴

Per quanto riguardava l'Asia Minore, lo studioso riprendeva in mano a distanza di qualche anno *Kleinasien* di Strzygowski, modificando lievemente il giudizio molto favorevole che aveva espresso in occasione della prima recensione: i monumenti sopravvissuti su suolo anatolico sarebbero stati *'un po' confusamente raccolti e distribuiti'* nel volume del collega tedesco, e l'impossibilità di ottenere informazioni certe sulla loro cronologia rendeva le conclusioni facilmente capovolgibili.⁷⁷⁵ A proposito delle rotte di trasmissione delle forme artistiche dall'Oriente all'Occidente, Muñoz non perdeva l'occasione per ribadire con orgoglio alcuni dei suoi personali successi: il principale era, naturalmente, la teoria del passaggio attraverso l'Italia meridionale, attestato da esemplari d'eccezione come il *Codex Purpureus* di Rossano: *'Influssi bizantini sulle scuole benedettine sono da tutti ammessi per epoche più tarde, ma non è ad essi che ci riferiamo; noi parliamo di influssi orientali e nel periodo delle origini: qui è proprio il caso della questione Oriente o Bisanzio posta dello Strzygowski'*. L'ipotesi sembrava peraltro aver trovato una recente conferma nei mosaici di S. Maria della Croce di Casaranello, da poco studiati da Haseloff⁷⁷⁶ e considerati come eccezionale esempio di arte cristiana italomeridionale influenzata da motivi orientali.⁷⁷⁷

Al termine di questa serrata esposizione di osservazioni circostanziate, nelle battute finali del suo saggio Muñoz non poteva che ribadire la profonda attualità e urgenza del problema dell'*Orient oder Rom*, affermando che: *'Se la teoria che l'arte cristiana universale dal V secolo in poi sia d'origine esclusivamente orientale non si può accertare come dimostrata, un fatto è stato messo in chiaro dalle ricerche di questi ultimi anni: che cioè alla formazione di quell'arte che si credeva di fondamento romano, l'Oriente*

⁷⁷⁴ Cfr. MUÑOZ, *Origini e svolgimento...*, pp. 69-74.

⁷⁷⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 74-75.

⁷⁷⁶ Cfr. A. HASELOFF, *I mosaici di Casaranello*, in «Bollettino d'arte» I.12 (1907) pp. 22-27. Nel medesimo periodo, Muñoz aveva affrontato la questione relativa agli influssi orientali in Santa Maria della Croce di Casaranello a margine di A. MUÑOZ, *I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli*, in «L'Arte» XI (1908), pp. 433-442.

⁷⁷⁷ Cfr. ID., *Origini e svolgimento...*, pp. 77-90.

ellenistico partecipò invece in misura preponderante.⁷⁷⁸ Si concludeva così un saggio ancora oggi difficile da inquadrare nel panorama della storiografia artistica italiana, tanto era dipendente da una tipologia di ‘discorso sul metodo’ certo più frequentata in campo internazionale. Risultava inusuale anche il tenore molto sostenuto della polemica contro un’intera categoria di professionisti – gli archeologi cristiani, e Wilpert in particolare – che in Italia rivestivano ancora un ruolo centrale e assai rispettato nelle ricerche sull’arte postclassica. Inconsueto, infine, era lo scopo stesso dell’intera operazione, che appariva, nei contenuti e nei linguaggi, come il tentativo di predisporre una sorta di guida agli sviluppi più recenti della *byzantinische Frage*, concepita ad uso e consumo di un pubblico di connazionali che si supponeva ignari – o quasi – di quanto stava accadendo oltre confine. Con il suo articolo, Muñoz pareva dunque voler rivendicare per sé il ruolo di ‘ponte’ privilegiato tra la critica italiana e il più ampio quadro internazionale, e non tralasciava occasione per dimostrare di essere all’altezza di partecipare personalmente alla definizione di tale quadro, talora persino divergendo dalle opinioni dei maggiori specialisti europei. Sebbene derivativo e discontinuo, pregno di promesse non mantenute, per il suo carattere di unicità *Origini e svolgimento dell’Arte Cristiana* resta uno tra i più importanti contributi forniti da uno studioso italiano alla storia dell’arte bizantina, negli anni precedenti il primo conflitto mondiale.⁷⁷⁹

⁷⁷⁸ Cfr. *ibidem*, p. 91.

⁷⁷⁹ Il saggio, segnalato tra gli altri da O. MARUCCHI, recensione a MUÑOZ, *Origini e svolgimento...*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XIII (1907), p. 276, e da s.a., recensione a MUÑOZ, *Origini e svolgimento...*, in «Rassegna Bibliografica dell’Arte Italiana» XI (1908), p. 108, fu ovviamente scandagliato da J. STRZYGOWSKI, recensione a MUÑOZ, *Origini e svolgimento...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XVII (1908), p. 640, che lo valutò come un’*Instruktive Übersicht der an die Frage Orient oder Rom*, sospettandone la vicinanza con la linea interpretativa francese di Diehl/Millet e rimproverandogli solo un fraintendimento sulla questione del passaggio degli influssi orientali attraverso l’Italia meridionale (*‘Ich denke, gerade diese Kapitel hätten auch vor einem Mißverständnis bewahren sollen, als wenn ich behauptet hätte, die orientalischen Anregungen kämen in Italien vom Norden. Ich sprach davon gelegentlich der Herleitung der Band und Tierornamentik longobardischer Handschriften*’); in effetti, nel quasi contemporaneo STRZYGOWSKI, *Das orientalische Italien...*, lo studioso aveva chiaramente distinto due differenti canali d’influenza orientale sul territorio italiano, uno proveniente da Nord e l’altro da Sud.

V.3 – Ritorno all'ordine? Antonio Muñoz dagli anni '10 agli anni '30

Il triennio compreso tra il 1909 e il 1911 segnò, per certi versi, un punto di non ritorno nel percorso fino ad allora densissimo del Muñoz bizantinista. Nel 1909 lo studioso entrò per concorso nella Soprintendenza ai Monumenti con il ruolo di funzionario, finendo così per sottrarsi in gran parte alla dimensione ancora tutta 'universitaria' nella quale aveva gravitato. Nel luglio del 1910 moriva a Parigi il conte Stroganoff, punto di riferimento fondamentale per la coltivazione dei contatti con la grande 'rete' internazionale degli studi bizantini – russi e non solo. Con il 1911 si inauguravano a Roma i festeggiamenti per il cinquantenario dell'Unità, manifestazione di colossale portata che vide coinvolte numerose nuove leve provenienti dai ranghi dell'amministrazione statale dei beni artistici: lo stesso Muñoz fu impegnato nell'allestimento delle *Mostre Retrospective* organizzate nelle sale di Castel S. Angelo, impresa che trovò immediato riflesso scientifico all'interno di alcuni saggi brevi dedicati alla produzione dei marmorari romani.⁷⁸⁰ In un arco temporale relativamente breve, insomma, si erano determinate circostanze tali da spingere lo studioso ad allargare i suoi interessi a campi di ricerca più in linea con le attività professionali che era chiamato a svolgere, e che avrebbero caratterizzato quasi tutta la sua carriera successiva. A partire dagli interventi di restauro condotti su edifici quali S. Sabina o SS. Quattro Coronati (1913-1914) – il nome di Muñoz si legò indissolubilmente ai più importanti episodi di conservazione e trasformazione della Roma monumentale, della quale diventò per molti anni il regista più influente. Questo suo rapido 'assorbimento' nelle vicende contemporanee dell'urbe (fig. V.15) dovette anche implicare, come diretta conseguenza, l'allontanamento da quel filone di indagini su Bisanzio e l'Oriente a cui Muñoz aveva dedicato quasi tutta la sua prima attività; e che – è il caso di supporre – nei contesti romani extra-accademici del tempo non avrebbe trovato forse terreno sufficientemente ricettivo, tale cioè da garantire allo studioso adeguati supporti e sovvenzionamenti. Più che a una forma di abbandono di vocazione scientifica – che è insensato ricercare in un'epoca in cui l'Italia poteva vantare ben pochi 'specialisti' tra

⁷⁸⁰ Cfr. per esempio A. MUÑOZ, *Le opere dei marmorari romani e la Mostra di Castel S. Angelo*, in «Rassegna Illustrata della Esposizione» II.8 (1911), pp. 1-6; ID., *La decorazione e gli amboni cosmateschi della basilica di San Pancrazio fuori le mura*, in «L'Arte» XIV (1911), pp. 97-106. Sulle *Mostre Retrospective* e sugli altri eventi del 1911, cfr. *supra*, n. 604.

gli storici dell'arte – la vistosa 'deviazione' del Muñoz di questi anni va ricondotta a una forma di coerenza professionale: osservazione che resta sostanzialmente valida anche per i decenni successivi, nonostante la marcata involuzione che tale coerenza – unitamente a un'adesione incondizionata al regime fascista – provocò alla qualità della sua produzione più tarda.

A partire dal secondo decennio del secolo, l'antico interesse per Bisanzio cedette dunque il passo, lasciando spazio a digressioni sull'arte rinascimentale, e soprattutto a ricerche dedicate al Barocco romano, di cui Muñoz divenne appassionato indagatore: quando l'attenzione si rivolgeva ai secoli medievali, erano ancora le sole testimonianze romane ad essere privilegiate.⁷⁸¹ Nel 1911 lo studioso, pure impegnatissimo nell'organizzazione delle mostre di Castel S. Angelo, onorò l'antico debito nei confronti del suo defunto amico e protettore russo, lavorando insieme a Ludwig Pollak⁷⁸² al catalogo illustrato della collezione di Grigorij Stroganoff. Pubblicata in due tomi e in lingua francese, l'opera proponeva una selezione di pezzi facenti parte della raccolta che il conte aveva accumulato nel corso della sua pluridecennale permanenza a Roma, e che sarebbe andata incontro, di lì a poco, a una rapida quanto inesorabile dispersione.⁷⁸³ I volumi, dalla sontuosa veste editoriale, si caratterizzavano per la ricchezza delle fotografie (affidate a Danesi) e per lo stile molto sintetico dei testi d'accompagnamento: per ciascuno dei pezzi presenti – tra i quali comparivano opere

⁷⁸¹ Indicativi in questo senso sono contributi come ID., *La decorazione medioevale del Pantheon*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XVIII (1912), pp. 25-35, o anche i numerosi saggi dedicati agli edifici sacri da lui restaurati, per i quali rimando a BELLANCA, A. *Muñoz...*, pp. 255-257.

⁷⁸² Ludwig Pollak (1868-1943) archeologo e antiquario, grande protagonista della vita culturale romana, fu amico, collaboratore e consigliere di Stroganoff, che conobbe in casa dell'ambasciatore Nelidov e di cui tracciò un vivace profilo nelle proprie memorie personali: cfr. L. POLLAK, *Römische Memoiren: Künstler, Kunstliebhaber und Gelehrte 1893-1943*, a cura di M. Merkel Guldan, Rom 1994, in part. pp. 221-229 e *ad indicem*. Cfr. MORETTI, *Gregorio Stroganoff...*, p. 118 e nn. relative; EAD., *La memoria del passato...*; su Pollak, rimando al recente E. CAGIANO DE AZEVEDO, *Fra commercio e istituzioni, la vita romana di Ludovico Pollak*, in *Riflessioni sulla tutela. Temi, problemi, esperienze*, a cura di E. Cagiano de Azavedo, R.G. Nucci, Firenze 2010, pp. 41-62. Si attende ora la stampa di EAD., *Ludwig Pollak's Archives. A Documentary Source for Classical Archaeology at the Turn of the Twentieth Century*, in *Classical Archaeology in the Late Nineteenth Century*, Atti della Conferenza Internazionale (Roma, 4-6 aprile 2013).

⁷⁸³ Cfr. MUÑOZ, *Pièces de choix...*; il primo volume, dedicato a *Les Antiques*, uscì a cura di Pollak nel 1912. Sulle vicende relative alla catalogazione dei pezzi Stroganoff e alla successiva dispersione, la bibliografia recente è abbondante e accurata: cfr. soprattutto le informazioni riportate in MORETTI, *Sulle tracce delle opere d'arte bizantina...*; EAD., *“È stato Crapotti!” ovvero la dispersione della collezione di Grigorij Sergeevič Stroganoff sulle riviste di storia dell'arte in Italia (1925-1926)*, in «teCLa-Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», I (2010), pp. 58-73; V. KALPAKCIAN, *Il destino della collezione romana del conte Grigorij S. Stroganoff (1829-1910) dopo la scomparsa del collezionista*, in «Rivista d'Arte» ser.V.2 (2012), pp. 449-473.

bizantine di notevole rilievo, come la più volte citata patena argentea ora all'Ermitage, o la tavoletta eburnea oggi a Cleveland con figura di Vergine in trono (fig. V.16)⁷⁸⁴ - gli autori avevano redatto schede informative assai succinte, che riportavano le informazioni essenziali relative ai vari manufatti. Con il catalogo Stroganoff del 1911⁷⁸⁵ sembrava chiudersi definitivamente l'«esperienza bizantina» del giovane Muñoz, che già dall'anno successivo, in occasione del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, si presentava al pubblico nelle vesti di specialista del Barocco, lasciando campo libero a Wilpert e a Galassi nella sezione dedicata all'arte paleocristiana e medievale.⁷⁸⁶ Per il resto, lungo tutto il secondo decennio del secolo lo studioso non ebbe - e, c'è da immaginare, nemmeno ricercò - altre occasioni di tornare sull'argomento. Sembra davvero singolare ritrovare, sulle pagine de *Il Marzocco* del 1919, due lunghe commemorazioni dedicate a John Ruskin e a Giovanni Teresio Rivoira, all'interno delle quali l'arte bizantina non veniva nemmeno menzionata; nel necrologio per Giacomo Boni, pubblicato sulla medesima rivista nel 1925, il nome di S. Maria Antiqua era ricordato di sfuggita soltanto una volta.⁷⁸⁷

Un temporaneo ritorno di Muñoz a Bisanzio si verificò negli avanzati anni '20, apparentemente a causa dell'occorrenza di circostanze molto particolari. La prima e la più importante fu senz'altro la morte di Nikodim Kondakov, scomparso nel febbraio del 1925 a Praga, città nella quale si era ritirato dopo una lunga e sofferta peregrinazione seguita agli anni della Rivoluzione.⁷⁸⁸ Muñoz, che nei mesi precedenti si era personalmente prodigato a vantaggio di un trasferimento dell'anziano studioso in Italia, ebbe occasione di partecipare attivamente ai lavori di due volumi commemorativi: nel 1924, infatti, dedicò al maestro russo un ricordo in occasione della

⁷⁸⁴ Cfr. rispettivamente MUÑOZ, *Pièces de choix...*, pp. 191-192, 161-162.

⁷⁸⁵ Si può ricondurre al momento della pubblicazione del catalogo anche ID., *La collezione del conte Stroganoff in Roma*, in «Rassegna Contemporanea» III.10 (1910), pp. 85-92.

⁷⁸⁶ Cfr. A. MUÑOZ, *Caratteristiche principali dell'arte barocca*, in *L'Italia e l'arte straniera...*, pp. 337-341. Lo studioso faceva parte della segreteria della terza sezione (*Storia dell'arte dal Cinquecento sino ai contemporanei*). Nel resoconto del congresso pubblicato in A. MUÑOZ, *Il X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte...*, non figurano commenti personali su quanto avvenuto nella sezione paleocristiana e medievale.

⁷⁸⁷ Cfr. rispettivamente A. MUÑOZ, *Nel centenario di Ruskin*, in «Il Marzocco» XXIV.8 (23 febbraio 1919), pp. 2-3; ID., *Uno storico dell'architettura...*; ID., *Giacomo Boni*, in «Il Marzocco» XXX.29 (19 luglio 1925), p. 1.

⁷⁸⁸ Cfr. FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia...*, pp. 59-84, in part. pp. 73-84 per gli anni praguesi.

pubblicazione della miscellanea *Nikodim Pavlovič Kondakov. 1844-1924*⁷⁸⁹; due anni dopo, per il *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N.P. Kondakov* concepita in seno al *Seminarium Kondakovianum* di Praga, Muñoz inviò uno studio dal titolo *Le ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ nella letteratura bizantina e i loro rapporti con l'arte figurata*, che riprendeva, nel titolo e nei contenuti, argomenti già sperimentati ai tempi delle prove scientifiche giovanili.⁷⁹⁰ All'ondata delle celebrazioni in onore di Kondakov può essere ricondotto anche il breve saggio pubblicato sul primo numero di *Byzantion*, il periodico belga nato in occasione del primo Congresso Internazionale di Studi Bizantini di Bucarest (aprile 1924), e la cui annata d'esordio era stata dedicata proprio alla memoria del grande maestro russo.⁷⁹¹ Il lavoro di Muñoz, intitolato *Alcune osservazioni intorno al Rotulo di Giosuè e agli Ottateuchi illustrati*, recuperava ancora una volta le informazioni raccolte in occasione del viaggio a Costantinopoli del 1905-1906, durante il quale – lo ricordiamo – aveva potuto esaminare *de visu* l'Ottateuco del Serraglio.⁷⁹² In termini generali, gli scritti che Muñoz dedicò ad argomenti bizantini nel corso degli anni '20 non sembrano essere scaturiti in alcun modo da nuove ricerche personali, ma appaiono piuttosto come il risultato di un'operazione di 'riciclo' ragionato di informazioni già acquisite ai tempi della sua prima attività scientifica. Lo si riscontra, per esempio, nella succinta introduzione al catalogo dei dipinti post-bizantini della Pinacoteca Vaticana (1928), evidentemente composta grazie alle conoscenze maturate in occasione dell'esposizione di Grottaferrata.⁷⁹³

Molto più interessanti furono i contributi offerti dallo studioso al volume *Studi Bizantini* del 1924 (fig. V.17), importante miscellanea pubblicata a cura dell'Istituto per l'Europa Orientale⁷⁹⁴, e originariamente progettata come raccolta di ricerche da

⁷⁸⁹ Cfr. A. MUÑOZ, *Raboty N.P. Kondakova i Italia*, in *Nikodim Pavlovič Kondakov. 1844-1924. K vosmidesjatiletju so dnja roždenja*, Praha 1924, pp. 19-21.

⁷⁹⁰ Cfr. ID., *Le ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ nella letteratura bizantina e i loro rapporti con l'arte figurata*, in *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N.P. Kondakov. Archéologie. Histoire de l'art. Études byzantines*, Praha 1926, pp. 139-142. Il contributo prendeva spunto da uno degli oggetti esposti ormai due decenni prima a Grottaferrata, la tavola con le scene della vita di S. Efrem di Siro del Vaticano (cfr. la scheda di prestito in ASMNG, b. 10, nr. 68), già trattata in ID., *L'Art byzantin...*, pp. 33-38.

⁷⁹¹ Cfr. NYSTAZOPOULOU-PELEKIDOU, *L'Histoire des Congrès Internationaux...*, pp. 19-20; MAUFROY, *Les premiers congrès internationaux...*, pp. 229-230. Cfr. soprattutto FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia...*, pp. 81-82, 218-219.

⁷⁹² Cfr. A. MUÑOZ, *Alcune osservazioni intorno al Rotulo di Giosuè e agli Ottateuchi illustrati*, in «Byzantion» I.2 (1924), pp. 475-483.

⁷⁹³ Cfr. ID., *Introduzione*, in *I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana provenienti dalla Biblioteca Vaticana*, Roma 1928, pp. 1-14.

⁷⁹⁴ Cfr. *Studi Bizantini...*, Napoli 1924.

destinarsi al Congresso Internazionale di Bucarest; dal solco tracciato da questa importante premessa sarebbe nata, su impulso soprattutto di un filologo d'eccezione quale Silvio Giuseppe Mercati (1877-1963)⁷⁹⁵, la serie degli *Studi Bizantini e Neollenici* (dal 1964 *Rivista di Studi Bizantini e Neollenici*).⁷⁹⁶ Unico storico dell'arte italiano chiamato a partecipare al volume, affiancato da studiosi di vaglia quali lo stesso Mercati, ma anche Aurelio Palmieri, e persino Charles Diehl⁷⁹⁷, Muñoz propose due brevi saggi separati. Il primo, *Tre codici miniati della Biblioteca del Serraglio a Costantinopoli*, forniva sostanzialmente una trascrizione ordinata degli appunti presi

⁷⁹⁵ Sulla figura di Silvio Giuseppe Mercati, che proprio in quegli anni (1925) iniziava la sua lunga carriera di insegnamento a Roma nell'ambito della prima cattedra di Filologia e Storia bizantina in Italia, rimando in sintesi a E. FOLLIERI, *La filologia bizantina in Italia nel secolo XX*, in *La filologia medievale e umanistica greca e latina nel secolo XX*, Atti del Congresso internazionale (Roma, 11-15 dicembre 1989), (Testi e Studi bizantino-neoellenici, 7), I, Roma 1993, pp. 389-431, in part. pp. 393-398, ristamp. con aggiunte in EAD., *Byzantina et Italograeca. Studi di filologia e di paleografia*, Roma 1997, pp. 3-39; P. VIAN, s.v. Mercati, Giuseppe (Silvio Giuseppe), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma 2009; A. ACCONCIA LONGO, *L'insegnamento della Filologia e della Storia bizantina a Roma dalla fondazione agli anni Settanta del '900*, in *La Sapienza bizantina...*, pp. 245-252; F. D'AIUTO, *La Paleografia greca e bizantina alla Sapienza, dagli anni Venti del '900 a Enrica Follieri e alla sua scuola*, *ibidem*, pp. 263-284, in part. pp. 263-265.

⁷⁹⁶ La partecipazione di Muñoz a iniziative di questo genere va inquadrata nell'ottica del suo coinvolgimento personale ai nuovi indirizzi di apertura e di penetrazione propagandistico-culturale verso Est promossi agli inizi degli anni '20 da parte del governo, nella figura particolare del senatore e consigliere di stato Amedeo Giannini (per il quale cfr. G. MELIS, s.v. *Giannini, Amedeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma 2000). L'Istituto per l'Europa Orientale (IPEO) nasceva nel 1921, nel tentativo di canalizzare e direzionare a scopi politici e diplomatici l'aumentata presenza in Italia di intellettuali esuli dalla Russia e dai Balcani dopo la Rivoluzione; fenomeno, questo, che aveva trovato in precedenza riflessi diretti anche sul piano più schiettamente religioso-confessionale con la rivista *Roma e l'Oriente* di Grottaferrata, i cui autori principali (Mercati, Palmieri, Zabughin) confluirono poi nei lavori dell'IPEO. Contestualmente a queste operazioni, che videro anche la nascita dell'importante periodico *L'Europa Orientale* (1921-1943, curata da Giannini e dallo storico delle letterature slave Ettore Lo Gatto), Muñoz risulta essere stato uno dei membri promotori del *Comitato italiano per i soccorsi agli intellettuali russi*, nato nell'ottobre del 1922 per volontà di Umberto Zanotti Bianco. Non sembra casuale – ma la questione meriterebbe senz'altro approfondimenti, anche a livello documentario – la coincidenza temporale dell'adesione di Muñoz al *Comitato* con i suoi ripetuti tentativi di assicurare il proprio supporto a Kondakov esule a Praga, e di facilitarne successivamente il trasferimento in Italia. Il momentaneo riavvicinamento dello studioso al settore di studi bizantinistici sarebbe dunque da valutarsi anche attraverso piste di ordine politico-diplomatico, che spiegherebbero meglio il significato della sua presenza al II Congresso Internazionale di Studi Bizantini. Sulla questione dell'IPEO, e sul clima storico-culturale che ne determinò la formazione e l'operato, rimando in breve alle dirette testimonianze in *L'Istituto per l'Europa Orientale e la sua attività negli anni 1921-1931*, Roma 1932, e A. GIANNINI, *L'ultima fase della Questione Orientale (1913-1932)*, Roma 1933; in tempi recenti, soprattutto S. SANTORO, *Cultura e propaganda nell'Italia fascista: l'Istituto per l'Europa Orientale*, in «Passato e Presente» 17.48 (1999), pp. 55-78; S. SANTORO, *L'Italia e l'Europa Orientale...*, in part. pp. 37-42, 48-50 (per la presenza di Muñoz nel *Comitato*). A margine, cfr. anche il recente P. CAZZOLA, *La "nave dei filosofi": intellettuali russi a Roma nel 1923*, in «Russica Romana» XIII (2006), pp. 153-159.

⁷⁹⁷ Il contributo di CH. DIEHL, *L'École Française de Rome et les études byzantines*, in *Studi Bizantini...*, pp. 91-94 riportava un rapido elenco degli studi più importanti promossi dall'École nel campo della bizantinistica. Digni di menzione in questa sede sono soprattutto gli interventi di due archeologi operanti in Sicilia, quali P. ORSI, *Quadretto bizantino a mosaico della Sicilia*, *ibidem*, pp. 221-227, e B. PACE, *L'arte bizantina in Sicilia*, *ibidem*, pp. 231-239.

nelle sale del Topkapı vent'anni prima; il secondo, intitolato *Studi di arte bizantina in Italia*, costituiva invece un'originale rassegna nella quale l'autore ripercorreva, in modo sintetico ma abbastanza completo, tutte le più importanti esperienze italiane nel campo delle indagini sulle arti di Bisanzio.⁷⁹⁸

Nell'introduzione, Muñoz tornava indietro alla seconda metà dell'Ottocento, per ricordare i fondamentali risultati ottenuti dalla 'scuola romana' di archeologia cristiana. Ad essa si riconosceva senz'altro il merito di aver risvegliato l'interesse per testimonianze monumentali che facevano parte a tutti gli effetti della storia artistica di Bisanzio, pur senza riuscire a comprenderne l'effettiva natura: *'Forse i nostri dotti non si rendevano conto che i monumenti che prendevano a illustrare, o a dichiarare, come allora si diceva, erano il prodotto dell'arte e del genio di Bisanzio: in un'epoca in cui l'analisi stilistica era ancora ai suoi primi passi, chi studiava i mosaici di Ravenna, di Venezia, o della Sicilia, non si dava pensiero di rintracciare la sorgente della corrente artistica a cui appartenevano: e si limitava a considerarli isolatamente quali creazioni di scuola locale'*. Si lodava in ogni caso l'impresa avviata da Garrucci con la sua *Storia dell'Arte Cristiana*, e si ricordava la continuità ininterrotta garantita agli insegnamenti di de Rossi da parte soprattutto di Orazio Marucchi.⁷⁹⁹ Scavalcando il secolo, la rassegna proseguiva celebrando la grande serie di edizioni dei codici greci condotta dagli *scriptores* della Biblioteca Vaticana, e la contemporanea catalogazione degli avori effettuata da Rodolfo Kanzler: tali pubblicazioni, nonostante non potessero *'veramente considerarsi come contributi alla storia dell'arte bizantina, perché i loro autori non sono specialisti in materia'*, avevano avuto il merito di offrire materiale illustrativo abbondante e di buona qualità.

Non poteva mancare, naturalmente, una speciale menzione per la mostra di Grottaferrata – menzione peraltro più unica che rara, a distanza di così tanto tempo

⁷⁹⁸ Rispettivamente MUÑOZ, *Tre codici miniati...*; ID., *Studi di arte bizantina in Italia*, *ibidem*, pp. 210-219, citazioni a pp. 210-214. Al termine di questo secondo saggio, l'autore aveva raccolto delle *Note bibliografiche* che raccoglievano le pubblicazioni dei maggiori rappresentanti degli studi d'arte bizantina in Italia: Orsi, Gerola, Ricci e, naturalmente, Muñoz stesso.

⁷⁹⁹ Da rilevare in proposito l'interessante commento di G. DE JERPHANION, recensione a *Studi Bizantini...*, in «Études» LXII.61/1 (1924), pp. 624-625, che osservava: *'Relevons encore le regret exprimé quelque part (p. 210) par M. Muñoz que «l'École de Rossi» ait eu tendance à restreindre aux seuls monuments romains le champ de ses investigations. La publication d'un ouvrage comme celui-ci montre qu'il ne manque pas, en Italie et à Rome, d'hommes animés d'un esprit plus large, d'une curiosité plus étendue. L'étude des antiquités romaines elles-mêmes ne peut qu'y gagner'*.

dalla chiusura dell'evento.⁸⁰⁰ Muñoz rammentava come la mostra fosse stata *'di speciale interesse per gli studii d'arte bizantina'*, e come fosse stata *'organizzata da un numeroso Comitato, presieduto dall'abate Duchesne, ma in pratica [...] raccolta e ordinata dal barone Kanzler, e dal sottoscritto'*. Seguiva la citazione dell'edizione del *Codex Purpureus* di Rossano (1907), considerata come un'importante contributo di modernizzazione alle tradizionali tecniche di riproduzione dell'immagine artistica. Spostandosi al di fuori dei circoli romani, Muñoz riportava soprattutto tre nomi fondamentali: quelli di Paolo Orsi (*'acuto indagatore che unisce alla dottrina profondissima una conoscenza perfetta dei monumenti della Sicilia'*), di Corrado Ricci (*'autore di una serie di studii interessanti sui monumenti ravennati'*) e di Giuseppe Gerola (*'che, con dispiacere di quanti coltivano le ricerche bizantine, ha lasciato dopo la guerra Ravenna per dedicarsi alla cura e allo studio dei monumenti del suo Trentino'*). Degne di nota, infine, le osservazioni fornite da Muñoz a proposito della questione dell'*Orient oder Rom*, che – ammetteva – *'da noi non è stata quasi affatto sentita'*. Uniche eccezioni, *Le Origini dell'architettura lombarda* di Rivoira e, per quanto riguardava *'la seconda questione bizantina'*, i lavori di Toesca, già autore della trattazione sugli affreschi di Anagni (*'nel quale egli tratta con perfetta conoscenza il difficile tema'*) e di *'altri notevoli studii su miniature e oggetti d'arte bizantini pubblicati nella rivista L'Arte'*. Del vecchio collega di studio, la cui carriera aveva intrapreso direzioni del tutto divergenti dalle proprie, Muñoz finiva per rammentare anche *Il Medioevo*, opera all'epoca ancora in corso di pubblicazione, nella quale *'il Toesca ha occasione di trattare con rara competenza dei rapporti tra Roma e l'Oriente, che egli ammette in larga misura'*. Decisamente più tiepidi, in confronto, apparivano i cenni riservati al vecchio maestro Venturi, del quale si ricordavano solo *'opinioni non condivise dagli studiosi specialisti'*.

A distanza di quasi novant'anni dalla pubblicazione, il panorama tracciato da Muñoz nel 1924 appare ancora come un quadro equilibrato e sostanzialmente condivisibile, sebbene non esente dalle endemiche deformazioni dovute al coinvolgimento diretto dell'autore nelle vicende narrate. Si possono spiegare in questo modo, forse, alcune omissioni di nomi eclatanti, come quello del mai troppo amato Joseph Wilpert, o anche di tutta una schiera di personalità legate alle vecchie dottrine unioniste di

⁸⁰⁰ Cfr. LEARDI, *Una mostra d'arte bizantina...*, p. 329.

tradizione leonina, la cui fortuna, nei contesti politico-culturali della Roma degli anni '20, era ormai in declino.⁸⁰¹

Date le circostanze in buona parte occasionali che l'avevano determinato, il rientro di Muñoz tra le schiere dei bizantinisti si rivelò effimero, e si chiuse sostanzialmente con la stringata prefazione al catalogo dei dipinti vaticani, oltre che con la partecipazione al II Congresso Internazionale di Studi Bizantini – svoltosi a Belgrado nell'aprile del 1927.⁸⁰² All'evento, che seguiva di soli tre anni il precedente appuntamento di Bucarest, era stata inviata da parte italiana una vera e propria delegazione governativa, stabilita a tavolino dal Ministero degli Affari Esteri, e di cui faceva parte, tra gli altri, anche Silvio Mercati. La coloritura quasi 'militare' di tale ambasceria ben si accordava con l'atmosfera elettrica e carica di impulsi nazionalistici che - a detta di Muñoz - aveva caratterizzato l'intero svolgimento del congresso, e che rispecchiava una percezione diffusa dei problemi della politica estera nei Balcani nella seconda metà degli anni '20. In un breve resoconto pubblicato sulle pagine della *Nuova Antologia*, lo studioso dichiarava infatti che *'fu molto opportuno il nostro intervento a Belgrado, perché non soltanto l'assenza degli studiosi italiani sarebbe riuscita poco onorevole per la nostra scienza, ma anche dal punto di vista politico la nostra astensione sarebbe stata assai deplorabile. Perché, occorre rilevarlo, sebbene i lavori del Congresso si siano mantenuti in una orbita puramente scientifica, traspariva nettamente lo sfondo politico, o meglio nazionalistico, del Congresso, che celebrava il predominio della cultura e dell'arte bizantina e slava, di fronte alla civiltà latina. Gli applausi formidabili che alla seduta inaugurale [...] salutarono i delegati dei paesi slavi, avevano un evidente sapore politico [...] Quando io mi levai a parlare come delegato del Governo Italiano, malgrado la delicata situazione politica, fui accolto, se non con vive dimostrazioni di simpatia, colla più cortese deferenza, e fui salutato con grandi approvazioni alla fine del mio discorso,*

⁸⁰¹ L'assenza più vistosa – considerando l'esperienza di Muñoz a Grottaferrata – è probabilmente quella di Arsenio Pellegrini, che nel 1918 era stato costretto ad abbandonare la carica di egumeno della Badia a causa di specifiche scelte politico-confessionali di papa Benedetto XV. Nel 1922 la rivista unionista *Roma e l'Oriente* chiuse i battenti. L'anno successivo, con la morte del cardinale Niccolò Marini (già esonerato dalla carica di segretario della Congregazione per la Chiesa Orientale), la medesima sorte toccò anche a Bessarione. Cfr. CROCE, *La Badia greca di Grottaferrata...*, II, pp. 243-249, 283-295.

⁸⁰² Cfr. D. ANASTASIJEVIĆ, PH. GRANIC, *Deuxième Congrès International des Études Byzantines, Belgrade 1927. Compte-rendus*, I-II, Belgrade 1929, ristamp. Nendeln 1978. Cfr. in generale anche Cfr. NYSTAZOPOULOU-PELEKIDOU, *L'Histoire des Congrès Internationaux...*, pp. 19-20; MAUFROY, *Les premiers congrès internationaux...*, pp. 231-233.

nel quale [...] affermai che Roma fu nel Medio Evo sorella di Bisanzio come centro di civiltà. Ricordo questo fatto non per mia soddisfazione personale, ma per l'importanza che esso ha nei riguardi del nostro paese'.⁸⁰³

Per quanto i contenuti interni di tali paragrafi siano da accogliersi con ragionevole cautela, il loro tono sembra registrare la sempre più manifesta volontà da parte di Muñoz di autorappresentarsi come interprete delle politiche culturali ufficiali richiestegli dalla sua carica. Non è purtroppo possibile valutare con precisione in che modo l'ascesa professionale nei ranghi dell'amministrazione fascista abbia contribuito a modificare l'approccio dello studioso nei confronti di Bisanzio. A partire dall'anno della nomina a direttore responsabile delle Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma (1929-1930), Muñoz tornò infatti ad accantonare ancora una volta l'arte bizantina, consacrando la propria attività scientifica alla celebrazione della capitale negli aspetti storico-culturali che più erano graditi agli ideali imperialistici del Fascismo. Si susseguirono così interventi dedicati al neonato Museo di Roma (1930), ai lavori di scavo e restauro intrapresi presso i Fori, alle grandi trasformazioni urbanistiche volute da Mussolini per la città.

Il Muñoz che, nella seconda metà degli anni '30, riprendeva a trattare ufficialmente il 'problema Bisanzio' non era più il giovane allievo di Venturi, storico dell'arte entusiasta delle provocazioni di Strzygowski e infaticabile ricercatore di argomenti sempre nuovi che riguardassero l'Oriente. Colui che nel 1935 annunciava il rinvenimento delle pitture veterotestamentarie a Dura-Europos, o che recensiva sulla *Nuova Antologia* opere quali *Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkuns* di Walter Elliger⁸⁰⁴, era ormai un professionista autorevole e di successo: la punta di diamante

⁸⁰³ Giova inoltre ricordare che per la prima volta al congresso di Belgrado erano stati invitati gli specialisti tedeschi e austriaci, che non erano stati presenti al precedente incontro di Bucarest (cfr. n. precedente per i riferimenti). Il resoconto della seduta inaugurale si trova in A. MUÑOZ, *Il Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, in «Nuova Antologia» 62 (1927) 248-253, in part. pp. 249-251. Lo studioso, unico storico dell'arte della delegazione italiana, aveva presentato il giorno 15 aprile un intervento intitolato *Elementi bizantini e romani nelle chiese di Roma*, e aveva sostituito all'ultimo momento Mercati come primo rappresentante dall'Italia. Muñoz riferisce anche della presenza di Strzygowski, che tuttavia non aveva presentato la sua comunicazione a causa di un non meglio specificato 'disgraziato malinteso'. Cfr. ANASTASIJEVIĆ, GRANIĆ, *Deuxième Congrès International...*, rispettivamente pp. 16-17, XXVII, 188.

⁸⁰⁴ Cfr. A. MUÑOZ, *Note e Rassegne*, in «Nuova Antologia» 70 (1935), pp. 477-483, in part. pp. 482. L'opera commentata è quella del teologo e storico della chiesa W. ELLIGER, *Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkuns*, Leipzig 1935.

dell'amministrazione fascista delle belle arti, una sorta di bandiera dell'orgoglio capitolino assimilato ai modelli della romanità dominante (fig. V.18). Quando pubblicava volumi divulgativi di facile presa come *Roma Medievale* del 1939⁸⁰⁵, o quando partecipava al IV Congresso Nazionale di Studi Romani del 1935⁸⁰⁶, Muñoz avanzava osservazioni di schietta fede romanista, vicina a certe formule 'pancostantiniane' propugnate dalla vecchia archeologia cristiana tardo-ottocentesca. Cosicché, in *Roma Medievale* si leggeva, a proposito dell'elezione di pontefici greci e orientali tra VII e VIII secolo, che essi '*non cercarono di soffocare lo spirito di latinità della Chiesa; ma invece, come afferma l'insigne storico della Roma medioevale, il Gregorovius, «sacrificarono ogni sentimento nazionale ai principii di Roma»*'; mentre riguardo alle pitture di S. Maria Antiqua assegnabili all'epoca di Giovanni VII (705-707), si mettevano in luce gli aspetti di puro classicismo, '*immuni da ogni rigidità bizantina*'; e ancora, '*Tutti gli affreschi del tempo di Paolo I [757-767] sono grossolani, senza modellato, dai lineamenti duri, sordi nel colorito; perciò, se è vero, come comunemente si ripete, che molti artisti, fuggendo dall'Oriente, dove l'iconoclastia li privava di lavoro, sarebbero venuti a Roma, si dovrà concludere che vi apportassero un'arte inferiore alla romana*'.

L'intervento intitolato *L'arte di Roma e l'arte dell'Oriente nel periodo paleo-cristiano e medievale*, presentato in occasione del Congresso di Studi Romani del 1935, è forse l'esempio più flagrante del radicale cambio di rotta di Muñoz. Sottraendo a Bisanzio buona parte dei monumenti romani che un tempo le erano stati pacificamente concessi (da S. Pudenziana ai SS. Cosma e Damiano, fino a S. Agnese), e trasformando la massima dell'*Orient oder Rom* nella compromissoria '*Roma e Oriente*', lo studioso arrivava a rinnegare le proprie stesse considerazioni giovanili, laddove per esempio tornava a rovesciare il rapporto esistente tra la *maniera greca* e la pittura del primo Trecento italiano: '*Invece mi sembra, come ripeto, di poter riscontrare un influsso italiano in molti affreschi bizantini, i quali fanno proprio pensare ad un avvicinamento fra l'arte nostra e l'arte bizantina nel XIV secolo. E ripeto ancora che tutti i pittori bizantini che hanno lavorato in Italia dal '300 in poi sono tutti artisti che hanno avuto,*

⁸⁰⁵ Cfr. A. MUÑOZ, *Roma medioevale*, Roma 1939, citazioni a pp. 257, 263, 275-276.

⁸⁰⁶ Cfr. A. MUÑOZ, *L'arte di Roma e l'arte dell'Oriente nel periodo paleo-cristiano e medievale*, in *Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Romani*, a cura di C. Galassi Paluzzi, I, Roma 1938, pp. 18-25, citazione a p. 25. Uno degli argomenti portanti del congresso era stato appunto il rapporto tra Roma e l'Oriente nella storia. Cfr. in proposito BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 106-107.

accanto ad una educazione orientale, un educazione latina, non meno viva e profonda. Era certo lontano, insomma, il tempo dei sopralluoghi a Costantinopoli, e delle coraggiosi riflessioni sui mosaici della Kariye Caami.

Discutendo della produzione di Muñoz negli anni centrali della sua carriera, si può dunque parlare di *'apostasia'*, come ha proposto Massimo Bernabò?⁸⁰⁷ Il termine è probabilmente corretto, se con esso si vuole intendere il rifiuto da parte dello studioso del puro dettato strzygowskiano che aveva così intensamente animato le ricerche della prima fase della sua carriera. Né sembra lecito credere che la ripetizione di letture così integralmente romaniste fosse il risultato di semplice opportunismo politico, o costituissero un mero atteggiamento di facciata; visto che, a quanto pare, tali opinioni furono in parte conservate anche molti anni dopo la caduta del regime, quando la fama e la fortuna dell'anziano ex direttore del Governatorato erano ormai in fase calante.⁸⁰⁸

Muñoz, tuttavia, non smise mai di considerare se stesso *anche* come uno specialista d'arte bizantina a tutti gli effetti, e seppe dimostrare, in alcune occasioni, una capacità di giudizio più libera dalla compromessa retorica di cui erano costellati i suoi scritti 'ufficiali'. Il ciclo di lezioni universitarie da lui tenute come libero docente nell'anno accademico 1937-1938, intitolato *Monumenti di arte bizantina* e fortunatamente sopravvissuto in forma di dispensa dattiloscritta (fig. V.19)⁸⁰⁹, rivela un docente ancora

⁸⁰⁷ Cfr. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, p. 107.

⁸⁰⁸ Ricordo in proposito il commento che Muñoz riservò alla grande *Mostra storica nazionale della miniatura*, aperta nel 1953 nelle sale di Palazzo Venezia, del cui comitato organizzatore era stato membro. Nel discutere del problema della miniatura di ambito benedettino-cassinese, l'autore aveva sottolineato a necessità di ripensare al reale impatto di un ipotetico influsso bizantino su di essa, giacché le iniziali a intrecci dimostravano piuttosto suggestioni carolingio-ottoniane, e la qualità generale rivelava come *'la miniatura benedettina non fu che un modesto prodotto provinciale'*. Cfr. A. MUÑOZ, *"Ridon le carte". La Mostra della miniatura a Palazzo Venezia*, in «L'Urbe» XVII.1 (1954), pp. 3-7; XVII.2 (1954), pp. 8-12, in part. pp. 8-9. Va ricordato a margine, sempre in proposito alla mostra del 1953, come Muñoz fosse stato pregato da Mario Salmi di intervenire alle conferenze organizzate in occasione dell'inaugurazione, con una dissertazione dedicata alla miniatura bizantina. L'episodio è ricordato dallo stesso M. SALMI, *Ricordi di tempi passati*, in «L'urbe» n.s. XXIII (1960), pp. 52-53, nel quale lo studioso toscano ricordava anche di aver assistito ad alcune lezioni tenute da Muñoz nel 1911, e incentrate sulla storia dell'arte bizantina. Sulle circostanze generali della mostra della miniatura, rimando a M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Il contributo di Mario Salmi alla storia della miniatura: la mostra storica nazionale della miniatura*, in *Mario Salmi: storico dell'arte...*, pp. 45-63.

⁸⁰⁹ Cfr. A. MUÑOZ, *Monumenti di arte bizantina. Appunti tratti dalle lezioni di Storia dell'Arte Medievale tenute nella R. Università di Roma: Facoltà di Lettere e Filosofia*, a cura di F. Burdin, anno accademico 1937-1938. Di questa rara pubblicazione ho potuto consultare la copia conservata presso la Fondazione Cini. Il corso presentava una selezione curiosamente simile a quella presente nella Storia dell'Arte Cristiana di Garrucci: prevedendo negli allievi una conoscenza diretta dei monumenti, Muñoz si occupava solo di testimonianze conservate su suolo italiano, quasi tutte di età preiconoclasta. Le dispense erano suddivise in tre parti, dedicate rispettivamente a: Ravenna (Mausoleo di Galla Placidia,

capace di proporre sottili distinguo critici, interessato ai possibili sviluppi delle nuove scoperte di Dura-Europos, e disposto a riconoscere il ruolo che Bisanzio aveva giocato nella definizione delle tendenze artistiche dell'Occidente medievale: *'Tutta l'Italia [...] soggiaceva alla magnificenza di quell'arte grandiosa e ricca, di quello spirito ancor classico e già orientale che i conquistatori bizantini portavano nella penisola'*.⁸¹⁰

Accadeva poi che, all'interno del già citato bullettino bibliografico pubblicato su *Pan* nel 1934 (fig. V.20)⁸¹¹, l'autore mostrasse un distacco da Strzygowski meno teatralmente indignato e più sinceramente divertito, sottolineando per esempio l'avventatezza delle teorie che volevano ricondurre tutta l'arte e l'architettura d'Occidente a misteriose origini orientali, troppo lontane nel tempo e nello spazio per essere davvero dimostrabili: *'non ci risulta che nell'Armenia del secolo decimo si stampassero tante riviste d'architettura come nella Germania di oggi'*. E all'interno del medesimo contributo, nel quale Muñoz aveva rievocato con affetto la memoria di Kondakov e dei sopralluoghi condotti in Turchia, in Grecia e in Russia, si poteva ancora cogliere un'eco impalpabile delle appassionante ricerche giovanili, specie quando, a proposito dei mosaici della chiesa di Chora, lo studioso si soffermava a ricordare: *'il ciclo già noto costituisce una delle più belle pagine dell'arte bizantina, innanzi alla quale ricordo di aver passato diverse giornate, e mi sento ancora negli orecchi la voce monotona dell'hogìa che ripeteva la spiegazione ai visitatori, in francese, senza capire una parola della lezione imparata a memoria, nella quale illustrava le storie di Monsieur Jésus e di Madame Marie'*.

battisteri, S. Apollinare Nuovo, Cappella Arcivescovile, San Vitale, S. Apollinare in Classe); codici miniati (Rossanense, Sinopense, Vangeli di Rabbula, Rotulo di Giosuè); Parenzo, Napoli e Roma (duomo di Parenzo, battistero di San Giovanni in Fonte, Mausoleo di Santa Costanza, Santa Pudenziana, Santa Maria Maggiore). Seguiva un'appendice contenente osservazioni su: SS. Quattro Coronati, Santa Maria Antiqua, Santa Sabina. Stando a quanto riportato a p. 1, il programma d'esame doveva essere più ampio di quanto desumibile dalle lezioni, e prevedeva i seguenti argomenti: *'Arte orientale e Arte occidentale – Monumento dell'Egitto, Siria e Asia Minore – Arte Ellenistica – Arte Bizantina in Italia – Ravenna – Sicilia – Venezia'*. Da una nota a p. 345 si viene a sapere dell'esistenza di un Atlante con illustrazioni. Sull'attività didattica di Muñoz, cfr. Q. TOSATTI, *Il docente universitario*, in «L'urbe», n.s. XXIII (1960), pp. 56-60; BELLANCA, *Antonio Muñoz storico dell'architettura e docente...*; BELLANCA, *Antonio Muñoz...*, pp. 15-24, 46-47; IACOBINI, *La Sapienza bizantina...*, p. 20, n. 21 (con nuove acquisizioni documentarie).

⁸¹⁰ Cfr. MUÑOZ, *Monumenti di arte bizantina...*, p. 20.

⁸¹¹ Cfr. MUÑOZ, *Novità sulla pittura bizantina...*, citazioni a pp. 22, 32.

VI - FORME D'ORIENTE DAL SOTTOSUOLO
LA LUNGA STRADA VERSO LA RISCOPERTA DELLA 'ROMA BIZANTINA'

'Ce monument est avant tout un témoin'
W. DE GRÜNEISEN

Nemmeno il più filo-romano tra gli archeologi cristiani operanti nella seconda metà dell'Ottocento avrebbe potuto tacere dell'esistenza di una 'fase orientale' che aveva caratterizzato la storia dell'urbe nei secoli altomedievali. Tutte le discipline ausiliare chiamate a supportare le ricerche della 'scuola romana' – numismatica, paleografia, epigrafia, topografia etc. – concordavano inequivocabilmente nel raccontare la storia di una città segnata da decenni di dipendenza politica da Bisanzio, e da una più indiretta ma consistente penetrazione di influssi religiosi e culturali. Le prove materiali che emergevano dal sottosuolo trovavano riscontro in una larga messe di fonti testuali, ormai da tempo entrate a far parte degli schemi di ricostruzione generale della storia di Roma dopo la caduta dell'Impero⁸¹²: prima di rappresentare una realtà concretamente visibile nelle testimonianze storico-artistiche, già da tempo la 'Roma bizantina' aveva costituito per gli studiosi l'oggetto di un complesso discorso scientifico, sebbene ancora in gran parte affrontato attraverso strumenti di impronta filologica. Si è più volte notato come all'interno del '*buon vecchio metodo archeologico*' – per usare un'espressione strzygowskiana⁸¹³ – la figurazione artistica facesse parte di un sistema di computo 'quantitativo', che attribuiva tanta più importanza all'opera quanto più grande era il numero di informazioni storiche che essa era in grado di fornire. La classificazione iconografica consentiva di estrapolare tali informazioni secondo modalità ritenute avulse da pericolose inclinazioni soggettive, trasformando così ogni immagine in un 'testo' più o meno difficile da decodificare: una sequenza ordinata di unità elementari che, nel caso dell'arte sacra, prevedeva variabili quali aureole, paramenti liturgici, suppellettili rituali, simboli mistici e così via.

⁸¹² Assieme agli studi di specialisti come Duchesne e Grisar, e alle ricerche pubblicate su periodici di prestigio internazionale (*La Civiltà Cattolica*, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, *Römische Quartalschrift*, ma anche l'*Archivio della Società Romana di Storia Patria* e più tardi *Oriens Christianus*) – va ricordato come ancora nel 1900 fu ristampata per i tipi della neonata Società Editrice Nazionale una nuova traduzione del discusso capolavoro della storiografia romantica dedicata alla città, la *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* di Ferdinand Gregorovius (1821-1891); come la *Geschichte* di Grisar, inoltre, anche questa edizione in quattro volumi si era arricchita di numerose illustrazioni fototipiche riproducenti vari monumenti romani. Cfr. F. GREGOROVIVUS, *Storia della città di Roma nel Medioevo*, I-IV, Roma 1900-1901.

⁸¹³ Cfr. STRZYGOWSKI, recensione a GRISAR, *Il Sancta Sanctorum...*, p. 393.

La questione dello stile dell'opera d'arte, che si vincolava agli aspetti più schiettamente 'qualitativi' della stessa, non poteva in alcun modo rientrare in tale sistema di giudizio, anzi ne avrebbe gravemente compromesso la stabilità. È questo un presupposto importante per spiegare almeno in parte la persistenza del concetto di 'de-evoluzione' delle forme artistiche, al quale – lo si è visto – ricorrevano volentieri anche gli specialisti più attenti, qualora fossero costretti a una descrizione formale del materiale figurativo loro sottoposto. Tale concezione vantava il pregio innegabile di 'plasmare' le vicende artistiche romane nell'Alto Medioevo secondo una parabola esattamente coincidente al percorso storico che le fonti testuali e archeologiche sembravano tracciare, e che era stato sintetizzato in modo esemplare dalla *Geschichte* di Hartmann Grisar. L'idea di un'arte che, a partire dalle solide plasticità classiche, si muoveva in modo compatto e univoco verso le 'forme bizantine senza spirito'⁸¹⁴ pareva adattarsi perfettamente all'immagine di una società romana in disfacimento, abbandonata alle invasioni dei barbari, alle soffocanti ingerenze di Bisanzio e ai pericoli delle razzie longobarde, con le sole istituzioni ecclesiastiche a fungere da elemento di coesione.

Questo affidabile meccanismo riuscì a funzionare senza guasti finché lo studio dell'arte altomedievale poté concentrarsi sul solo ambito romano, o, al massimo, sul 'corridoio' romano-ravennate. Eccettuata la produzione specificatamente cimiteriale – che rientrava nell'orbita del materiale rilevato per via archeologica – le testimonianze artistiche superstiti erano in gran parte costituite da opere monumentali di fama secolare, edifici sacri e mosaici parietali di elevata committenza, la cui datazione era sicura o ricostruibile grazie alle fonti testuali; il noto istinto di conservazione iconografica dell'arte romana (si pensi solo alle composizioni absidali) contribuiva a rafforzare l'impressione di uniformità di cui sopra. Come battiti di metronomo, tali vestigia scandivano a ritmo regolare una vicenda che si dipanava tutta internamente alla città.

La situazione, tuttavia, era destinata a mutare. A cavallo tra Ottocento e Novecento, lo spalancarsi repentino delle frontiere della *Kunstwissenschaft* in direzione Est – un fatto di cui l'*Orient oder Rom* non costituiva che la punta più estrema e provocatoria – costrinse la 'scuola romana' a guardare al contesto mediterraneo da una piattaforma che non era più l'unica disponibile. Tale spostamento d'asse – si è visto – correva in

⁸¹⁴ Cfr. GRISAR, *Roma alla fine del mondo antico...*, p. 697.

parallelo con la messa a punto di nuovi sistemi di approccio all'opera d'arte postclassica, giunti a maturazione soprattutto in seno alla *wiener Schule*, e divenuti rapidamente parte di uno strumentario ermeneutico esteso a livelli sovranazionali. Ma soprattutto, in uno strettissimo giro di anni, il suolo di Roma restituì all'improvviso una quantità inaspettata di testimonianze pittoriche risalenti ai secoli altomedievali, tali da rendere tutt'a un tratto inadeguate le ricostruzioni critiche precedenti: i frammenti di pittura murale rinvenuti presso S. Saba e S. Maria Antiqua (1900-1901) – ai quali possono aggiungersi a margine quelli del cimitero di Commodilla (1903-1904), dei sotterranei di S. Maria in Via Lata (1904-1905), e della chiesa inferiore di S. Crisogono (1907)⁸¹⁵ – parevano gettare una luce nuova sopra un universo artistico più complesso e stratificato di quanto si pensasse.⁸¹⁶

Gli archeologi non tardarono a comprendere l'importanza di queste scoperte, anche e soprattutto perché esse sembrarono subito incoraggiare una ridefinizione del profilo ancora molto nebuloso della 'Roma bizantina'. Parecchi elementi interni alle raffigurazioni pittoriche animavano la speranza di poter meglio definire tale fase storica anche dal punto di vista monumentale e artistico: visitando i cantieri di scavo ancora aperti, ci si imbatteva in nuove soluzioni iconografiche, costumi 'alla bizantina', ma soprattutto abbondanti iscrizioni in lingua greca, che rendevano persino possibile riferire alcuni resti alla committenza dei pontefici di origine orientale susseguitisi sul

⁸¹⁵ Brevemente, per il cimitero di Commodilla, cfr. *supra*, n. 716. Per Santa Maria in Via Lata, cfr. soprattutto L. CAVAZZI, *S. Maria in via Lata e le recenti scoperte del suo antico oratorio*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XI (1905), pp. 123-133; ID., *La diaconia di S. Maria in Via Lata e il monastero di S. Ciriaco. Memorie storiche*, Roma 1908, in part. pp. 197-240. Per San Crisogono, cfr. O. MARUCCHI, *L'antica basilica di S. Crisogono in Trastevere recentemente scoperta sotto la chiesa attuale*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XVII (1911), pp. 5-21; A. MUÑOZ, *I lavori di scavo della chiesa di S. Crisogono di Roma*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione» 8 (1914 - Supplemento), pp. 41-42. Un'interpretazione in chiave 'greca' di alcune di queste testimonianze fu proposta, in Italia, nel già citato MUÑOZ, *Notizie Romane...*, che introduceva nel discorso anche l'affresco duecentesco nell'abside della cappella della Madonna in San Bartolomeo all'Isola.

⁸¹⁶ In generale cfr. la rassegna sintetica di J. OSBORNE, *The Artistic Culture of Early Medieval Rome: a Research Agenda for the 21st century*, in *Roma nell'Alto Medioevo...*, II, Spoleto 2001, pp. 693-711, in part. pp. 693-697. Per il quadro generale sulla pittura medievale romana, rimando solamente ai *corpora* di G. MATTHIAE, *Pittura romana del medioevo*, I-II, Roma 1965-1966, riediz. con aggiornamento scientifico e bibliografia di M. Andaloro e F. Gandolfo, Roma 1987-1988, e *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus*, a cura di M. Andaloro, S. Romano: sono usciti, oltre agli *Atlanti*, i volumi I - *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)*, IV - *Riforma e Tradizione (1050-1197)*, V - *Il Duecento e la cultura gotica (1198-1280 ca.)*, e si attende ora II - *Roma e Bisanzio (470-795)*. Cfr. ancora *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra (Roma, Castel S. Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, Roma 1989; G. CURZI, A. TOMEI, s.v. *Roma, Pittura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1999, pp. 115-140; contributi in *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2000.

soglio di Pietro tra i secoli VII e VIII. La precoce interpretazione di questi elementi fu, del resto, uno dei meriti principali del noto saggio che Gordon McNeil Rushforth (1862-1938), primo direttore della British School at Rome⁸¹⁷, dedicò nel 1902 al complesso di S. Maria Antiqua⁸¹⁸: '[...] *le distruzioni e le ricostruzioni susseguitesesi fino ai tempi moderni hanno obliterated quasi ogni traccia dell'aspetto esteriore e dell'ambiente di vita nella Roma bizantina. È proprio al di sopra di questo mondo per noi misterioso del settimo e dell'ottavo secolo, così fiocamente rivelato dalla magra letteratura storica del tempo, che la scoperta di S. Maria Antiqua ha gettato un raggio di luce benvenuto – per quanto parziale*'.⁸¹⁹ I dati epigrafici forniti dagli affreschi sembravano non lasciare spazio a dubbi di sorta: anche Orazio Marucchi, Hartmann Grisar e molti altri tra coloro che per primi descrissero le scoperte in S. Saba e in S. Maria Antiqua non potevano che concordare.⁸²⁰

Se le informazioni raccolte per mezzo del collaudato metodo archeologico riconducevano a interpretazioni per lo più convergenti, che dire però dello stile? Agli albori del nuovo secolo, quando le spire della *byzantinische Frage* si animavano di voci e teorie nuove, il problema della definizione formale degli affreschi non poteva più essere messo da parte. La comparsa di queste preziose pitture sottraeva agli studiosi la possibilità di ricorrere al pretesto della crisi iconoclasta, che aveva di fatto reso quasi impossibile valutare la produzione dei secoli VI-VIII nei territori un tempo appartenuti a Bisanzio: attraversare le navate delle chiese appena dissepolte, infatti, significava letteralmente tirare a secco delle scialuppe di salvataggio in muratura, che avevano preservato tracce consistenti di linguaggi artistici non altrimenti documentati, e che contribuivano a ridisegnare i rapporti d'influenza esistiti tra la vecchia e la nuova Roma nel corso dell'Alto Medioevo. Il problema della 'fase bizantina' dell'urbe, e soprattutto

⁸¹⁷ Sulla figura dell'archeologo classicista Gordon McNeil Rushforth e sulla sua attività di direttore della British School (1900-1903), Cfr. T.P. WISEMAN, *A Short History of the British School at Rome*, London 1990, p. 3; A. WALLACE-HADRILL, *The British School at Rome. One Hundred Years*, London 2001, pp. 10-27. Dopo il suo ritorno in patria nel 1903, Rushforth conservò i suoi contatti con Giovanni Teresio Rivoira, del quale tradusse in inglese la maggiore produzione.

⁸¹⁸ Cfr. G. MCN. RUSHFORTH, *The Church of Santa Maria Antiqua*, in «Papers of the British School at Rome» I.1 (1902), pp. 1-123.

⁸¹⁹ Cfr. *ibidem*, p. 3: '[...] *the destructions and reconstructions which have gone on down to modern times, have obliterated nearly every trace of the outward appearance and surroundings of life in Byzantine Rome. It is on this, to us, mysterious world of the seventh and eighth centuries, so dimly revealed by the meagre historical literature of the time, that a welcome, if partial, ray of light has been shed by the discovery of S. Maria Antiqua.*'

⁸²⁰ Cfr. i riferimenti citati alle pp. e alle nn. seguenti.

delle forme artistiche con le quali tale fase si era espressa, non poteva che intrecciarsi al dibattito sulle origini dell'arte cristiana, definitivamente salito alla ribalta internazionale proprio nel 1901 con le pubblicazioni di Strzygowski, Ajnalov, Riegl e Rivoira. Considerata la delicatezza delle questioni messe in campo, non sorprende constatare la notevole difformità dei risultati ottenuti dai vari specialisti, quando tentarono di valutare per la prima volta gli aspetti stilistici 'orientali' delle pitture: la percezione di essi dipendeva infatti non solo dalla formazione estetica e culturale del singolo studioso, ma anche dal suo modo di guardare alla questione bizantina, e di proporre per essa una plausibile soluzione. O, talora, di non volerne proporre alcuna.⁸²¹

VI.1 – Sorprese dal sottosuolo: i cantieri di S. Saba e di S. Maria Antiqua

Le pitture murali di S. Saba sull'Aventino furono scoperte in modo del tutto casuale. Nella primavera del 1900, durante alcune operazioni di sondaggio condotte al di sotto della pavimentazione della chiesa per iniziativa dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura⁸²², vennero alla luce i resti di una più antica aula di culto monoabsidata, che coincideva quasi interamente con la navata centrale della basilica superiore (figg. V.1-3). Le pareti recavano ancora tracce di affreschi pertinenti a diverse fasi decorative, e accompagnati da iscrizioni in greco e in latino: tra molti lacerti di dimensioni minutissime, spiccavano in particolar modo alcune frammentarie teste di santi in

⁸²¹ Salvo rare e sparse eccezioni (per esempio ANDALORO, "Sembrano due grandi petali di rosa"...), non si è ancora tentato di valutare approfonditamente in che modo gli affreschi di San Saba e di Santa Maria Antiqua venissero considerati dal punto di vista stilistico, e come tali giudizi abbiano influenzato la *Frage* negli anni immediatamente successivi alla scoperta delle pitture. In tempi recenti L. BRUBAKER, *100 years of solitude: Santa Maria Antiqua and the history of Byzantine art history*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano...*, pp. 41-47 si concentra quasi esclusivamente a periodi posteriori agli anni '20. Una ricostruzione sintetica del problema è stata fornita dall'introduzione del volume di P.J. NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua*, Roma 1968, rist. a parte come *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707). Problems of Chronology* in ID., *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, London 1990, pp. 297-306: questa rassegna, incentrata principalmente sulla storiografia dedicata alle pitture dell'epoca di Giovanni VII, offre ancora eccellenti spunti di riflessione. Più generale, ma ancora interessante ID., *Italo-Byzantine Wall Painting of the Early Middle Ages: an 80-Year Old Enigma in Scholarship*, in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo*, Atti delle Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 3-9 aprile 1986), Spoleto 1988, pp. 593-619, rist. in ID., *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting...*, pp. 430-471.

⁸²² Per la ricostruzione dettagliata delle vicende degli scavi e dei restauri in San Saba, che si protrassero per più di un decennio tra polemiche e brusche interruzioni, cfr. in generale STRINATI, *La ristrutturazione della chiesa di S. Saba...*, e soprattutto G. BORDI, *Gli affreschi di San Saba sul Piccolo Aventino. Dove e come erano*, Milano 2008, pp. 13-56.

posizione frontale (figg. VI.4-5), e grandi blocchi murari che avevano preservato quattro scene cristologiche (fig. VI.6).⁸²³ La notizia del ritrovamento divenne presto di dominio pubblico, anche e soprattutto grazie alla fortunata simultaneità con il II Congresso di Archeologia Cristiana, nell'aprile del 1900: tale evento divenne di fatto il primo⁸²⁴ 'contenitore' scientifico che permise di mostrare i principali risultati degli scavi di S. Saba, e di esporre contestualmente la documentazione grafica e fotografica dei resti (fig. VI.7).⁸²⁵ Ancora nella prima metà dell'anno, Orazio Marucchi riportava la notizia nel *Nuovo Bullettino*⁸²⁶, e annunci simili comparvero su altre importanti riviste di settore.⁸²⁷ Già nella primavera dell'anno successivo, Grisar poté preparare un saggio d'insieme pressoché completo di quanto emerso durante le prime fasi dei lavori (fig. VI.8).⁸²⁸ Lo studioso confermò l'identificazione dell'aula con quella *Cella Nova* che le fonti storiche affermavano essere stato il luogo di preghiera di Silvia, madre di Gregorio Magno, morta nel 592. Provvista di strutture abitative adiacenti, la chiesa era passata successivamente sotto il controllo di una comunità monastica orientale, trasformandosi nel complesso di S. Saba, una delle più potenti fondazioni della cosiddetta 'colonia greca' a Roma. Sempre tra 1900 e 1901 Heinrich Wüschler-Becchi, il peculiare 'interprete' contemporaneo della pittura altomedievale, andava presentando

⁸²³ Per la consistenza del patrimonio pittorico preservato in San Saba, e per un'esauriente ricostruzione moderna, rimando a BORDI, *Gli affreschi di San Saba...*, pp. 67-152

⁸²⁴ Cfr. *supra*, § IV.1.

⁸²⁵ La mattina del 26 aprile, in chiusura del Congresso, i partecipanti avevano avuto occasione di visitare i lavori in corso, come testimoniato dal Diario di Scavo redatto da Mariano Cannizzaro, l'ingegnere responsabile dei lavori, citato in BORDI, *Gli affreschi di San Saba...*, p. 20, 161. La visita non era stata evidentemente prevista dal programma originario del Congresso, come testimoniato in «Conventus alter» III (aprile 1900), p. 62; *Cronaca dei festeggiamenti...*, pp. 289-290, dove si fa riferimento al fatto che la visita fosse stata organizzata durante i lavori del Congresso.

⁸²⁶ Cfr. O. MARUCCHI, *Scoperte nell'antica chiesa di S. Saba*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» VI (1900), pp. 175-176.

⁸²⁷ Oltre ai resoconti del Congresso citati *supra*, n. 600, e a M.E. CANNIZZARO, *Roma IV. Nuove scoperte nella città e nel suburbio. Regione XII*, in «Notizie degli Scavi di Antichità» (1901), pp. 10-14; ID., I.C. GAVINI, *Nuove scoperte avvenute nella chiesa di S. Saba sul falso Aventino*, in «Notizie degli Scavi di Antichità» 1902, pp. 270-273; ID., *Continuazione degli scavi nella chiesa di S. Saba sull'Aventino*, *ibidem*, pp. 465-466, tra le prime segnalazioni cfr. per esempio G. FOGOLARI, *Notizie Romane. Gli scavi delle antiche chiese cristiane del Foro romano*, in «L'Arte» III (1900), pp. 428-434, in part. p. 434; s.a., *Ausgrabungen und Funde*, in «Römische Quartalschrift» XIV (1900), pp. 331-333, in part. p. 331. Per l'estero, segnalo solo J. STRZYGOWSKI, *Rom. S. Saba*, in «Byzantinische Zeitschrift» X (1901), p. 714.

⁸²⁸ Il resoconto era stato originariamente presentato il 23 maggio 1901 di fronte al Circolo Universitario Cattolico (associazione confessionale fondata nel 1894 dal sacerdote intransigente Romolo Murri), con l'accompagnamento di immagini proiettate. Cfr. H. GRISAR, *S. Saba sull'Aventino*, in «La Civiltà Cattolica» 52.2 (1901), pp. 589-599; 52.3 (1901), pp. 719-724; 53.1 (1902), pp. 194-213.

alcune copie degli affreschi da lui stesso eseguite⁸²⁹, mentre correggeva le proprie precedenti ricostruzioni dei ritratti perduti di S. Andrea *ad Clivum Scauri* (§ I.3) grazie ai nuovi modelli ‘autentici’ rinvenuti in S. Saba. Poco dopo, nel 1903, lo studioso pubblicava sulle pagine della *Römische Quartalschrift* un contributo dal titolo *Die griechischen Wandmalereien in S. Saba* (fig. VI.9): attraverso un’indagine di taglio prevalentemente iconografico, le pitture venivano senza dubbio ascritte all’universo artistico greco-orientale.⁸³⁰

Come riconosceva lo stesso Wüscher-Becchi, i resti rinvenuti sull’Aventino avrebbero certo suscitato negli studiosi una curiosità molto maggiore, se, proprio negli stessi mesi, non fossero stati scoperti ai piedi del Palatino i ben più cospicui avanzi di S. Maria Antiqua.⁸³¹ Il ritrovamento di questo complesso si verificò in circostanze del tutto differenti rispetto a S. Saba: l’esistenza di un’importante basilica consacrata alla Vergine presso il Foro Romano era cosa risaputa per gli studiosi, essendo stata ampiamente documentata da fonti storiche come il *Liber Pontificalis* o l’*Itinerarium Einsidlense*. Se ne possedeva persino un’immagine, grazie all’acquerello conservato nel settecentesco diario di Francesco Valesio (fig. VI.10).⁸³² Negli anni ’90 dell’Ottocento i

⁸²⁹ Le riproduzioni di Wüscher-Becchi furono mostrate durante il II Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (1900), e durante il III Congresso Internazionale di Scienze Storiche (1903). Sempre nel 1903 esse furono pubblicate all’interno di un breve contributo apparso sulla rivista unionista *Cosmos Illustrato*, ovvero E. WÜSCHER-BECCHI, *San Saba*, in «*Cosmos Illustrato*» 1 (1903), pp. 66-70.

⁸³⁰ Cfr. WÜSCHER-BECCHI, *Die griechischen Wandmalereien...*

⁸³¹ Comprensibilmente, la bibliografia sul cantiere di Santa Maria Antiqua appare estremamente articolata. Essa si è inoltre recentemente arricchita di studi che fanno riferimento a *trouvaille* di materiale archivistico inedito o poco noto, come quello rintracciato presso l’Istituto Lombardo di Milano, per il quale cfr. F. GUIDOBALDI, *Le carte dell’Archivio Boni-Tea all’Istituto Lombardo di Milano. Cenni sul ritrovamento sulla consistenza e sullo stato di pubblicazione*, in *Giacomo Boni e le istituzioni straniere...*, pp. 23-31. Fatta eccezione per i riferimenti in TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo...*, in tempi vicini la questione è stata riconsiderata in particolare da G. MORGANTI, *Giacomo Boni e i lavori di Santa Maria Antiqua: un secolo di restauri*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano...*, pp. 11-30, in part. pp. 11-23; AUGENTI, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua...*; G. MORGANTI, *Un possibile laboratorio per la “Teoria”: il restauro di Santa Maria Antiqua ad opera di Giacomo Boni*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze, pp. 141-154. La ricostruzione finora più dettagliata, comprensiva di una vasta bibliografia, è quella di A. PARIBENI, *Giacomo Boni e il mistero delle monete scomparse*, in *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi*, a cura di O. Brandt, Ph. Pergola, (Studi di antichità cristiana: 63), II, Città del Vaticano 2011, pp. 1003-1023.

⁸³² Cfr. F. VALESIO, *Diario di Roma*, conservato presso l’Archivio Storico Comunale di Roma, credenzione XIV, tomo XII, fol. 114, rist. *Diario di Roma: 1702-1703*, Roma 1977, pp. 169-170. Il giorno 24 maggio 1702 l’autore annotava la scoperta di una chiesa sottostante Santa Maria Liberatrice: i resti venuti alla luce furono riportati in un acquerello, che rappresenta la prima immagine ‘storica’ di Santa Maria Antiqua. Va segnalato inoltre un sondaggio ottocentesco di cui dà notizia G.B. DE ROSSI, *Antica chiesa con pitture*

tentativi di individuare la precisa collocazione di S. Maria Antiqua nel contesto del Foro erano stati al centro di uno dei più accesi dibattiti archeologici del tempo, che aveva visto scontrarsi personalità di primo piano come Duchesne, Lanciani, Grisar e altri.⁸³³ Quando il direttore degli scavi Giacomo Boni⁸³⁴ aveva rivolto la propria attenzione alle pendici nord-occidentali del Palatino, nell'area occupata dal complesso barocco di S. Maria Liberatrice, era consapevole del fatto che, una volta terminato l'atterramento dell'edificio seicentesco, avrebbe molto probabilmente trovato la risposta definitiva al dilemma.

Avviata nel dicembre del 1899 (fig. VI.11-12), la campagna principale di scavo si protrasse per tutta la primavera del 1900: ne emerse gradualmente una vera e propria 'Cappella Sistina dell'ottavo secolo' – per usare l'ormai celeberrima metafora di Rushforth⁸³⁵ – che con il procedere dei lavori continuava a rivelare una quantità sempre maggiore di materiali pittorici quasi perfettamente preservati (fig. VI.13-15).⁸³⁶ I

del secolo VIII a piè del Palatino presso il Foro, in «Bullettino di Archeologia Cristiana» VI (1868), p. 16; in quell'occasione gli scavi raggiunsero la sommità dell'arco absidale contenente la Crocifissione.

⁸³³ In merito a questa diatriba, che vide contrapposti soprattutto Duchesne (che appoggiava la tesi di un'originaria collocazione di Santa Maria Antiqua al di sotto di Santa Maria Nova) e Lanciani (che propendeva invece per l'area di Santa Maria Liberatrice), rimando alla mediazione di E. TEA, *La basilica di Santa Maria Antiqua*, Milano 1937, p. 5, e soprattutto alle recenti sintesi di MORGANTI, *Giacomo Boni...*, p. 11 e nn. relative; AUGENTI, *Giacomo Boni...*, p. 31 e nn. relative; PARIBENI, *Giacomo Boni...*, p. 1005, nn. 9-10.

⁸³⁴ In generale sull'attività di Giacomo Boni come Direttore degli scavi del Foro, oltre alla bibliografia generale citata *supra*, nn. 322-323, e ai resoconti di TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo...*, II, pp. 1-37, cfr. EAD., *L'opera di Giacomo Boni al Foro e al Palatino*, in «Archivi» ser. II.19 (1952), pp. 86-94, 272-307; ser. II.20 (1953), pp. 133-173, 301-328; ser. II.21 (1954), pp. 104-146, 150-170. Più di recente, A. DE SANTIS, *Gli scavi di Giacomo Boni al Foro Romano*, in *Dagli scavi al Museo. Come da ritrovamenti archeologici si costruisce il museo*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Romano, settembre-novembre 1984), a cura di A.M. Reggiani, G. Pisani Sartorio, L. Quilici, [Roma Capitale (1870-1911), 11], Venezia 1984, pp. 76-83; T.P. WISEMAN, *Con Boni nel Foro. I diari di W. St. Clair Baddeley*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte» n.s. 8-9 (1985-86), pp. 119-149; S. LE PERA, R. TURCHETTI, *Scavi al Foro Romano*, in *Archeologia a Roma nelle fotografie di Thomas Ashby. 1891-1930*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel S. Angelo, 16 ottobre-19 novembre 1989), a cura di R. Turchetti, Napoli 1989, pp. 19-29; G. ZUCCONI, *Tra archeologia e estetica urbana: G. Boni alla direzione dei Fori (1898-1911)*, in «Roma moderna e contemporanea» 1.3 (1993), pp. 121-138; contributi in *Gli scavi di Giacomo Boni al Foro Romano. Documenti dall'archivio disegni della Soprintendenza Archeologica di Roma*, Roma 2003, pp. 9-29. Utile, specie per una contestualizzazione storico-critica in relazione con Rodolfo Lanciani, predecessore di Boni alla direzione degli scavi e altro grande protagonista dell'archeologia romana del tempo, D. PALOMBI, *Rodolfo Lanciani. L'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma 2006, in part. pp. 68-69.

⁸³⁵ 'The Sistine Chapel of the Eighth Century': cfr. G. MCN. RUSHFORTH, su *The Times*, 9 gennaio 1901, pp. 7, 13.

⁸³⁶ È opportuno riportare qui, come quadro sintetico di riferimento per tutte le considerazioni successive, una rassegna delle principali fasi di decorazione pittorica che coinvolsero il complesso di Santa Maria Antiqua secondo il panorama degli studi recenti. La chiesa occupa strutture architettoniche preesistenti di età domiziana, alle pendici nord-occidentali del Palatino. Per il corpo centrale si riadattò un quadriportico munito di locali accessori, trasformato in una basilica a tre navate con profondo

media guardarono subito al cantiere diretto da Boni come a un ‘fatto’ archeologico di eccezionale portata, e fin dai primi mesi le notizie, le segnalazioni e i brevi resoconti fiorirono un po’ ovunque tra le pagine delle riviste specializzate.⁸³⁷ Tuttavia, la diffusione dettagliata delle informazioni, e soprattutto di buone immagini che

presbiterio quadrangolare. Tra i più antichi e venerati santuari dedicati alla Vergine, la basilica rimase in funzione fino al IX secolo: il terremoto dell’847 provocò il crollo di porzioni di muro dal Palatino e il conseguente sotterramento della navata, rendendola inutilizzabile e decretandone l’abbandono in favore di Santa Maria Nova (oggi Santa Francesca Romana). Alla prima metà del VI secolo risale il frammento della *Maria Regina* sulla parete a destra dell’abside, quest’ultima detta ‘parete-palineseo’ per la presenza di ben sei strati di pittura sovrapposti di epoche diverse. A una fase successiva, da collocarsi tra la seconda metà del VI secolo e gli inizi del VII, è assegnabile l’Annunciazione con il celebre *Angelo Bello*, sempre collocata sul palineseo. Durante il pontificato di Martino I (649-653) furono eseguiti nuovi affreschi all’interno della chiesa: di essi restano tracce importanti sulle pareti del presbiterio, ove le figure stanti dei Padri della Chiesa recano rotoli i cui testi fanno riferimento al Concilio Lateranense del 649. Giovanni VII (705-707), figlio del *curator* del palazzo dei duchi bizantini sul Palatino, si dimostrò particolarmente attento nei confronti di Santa Maria Antiqua. Al suo pontificato risalgono, oltre all’ambone marmoreo su base ottagonale con doppia iscrizione in greco e in latino, anche una nuova serie di pitture, che andarono a rivestire la conca absidale (probabilmente una scena di dedicazione alla Vergine), l’arco trionfale (dall’alto vero il basso: Cristo crocifisso con Maria, Giovanni e serafini; schiere dei beati in adorazione; serie con santi papi; *velum*), le pareti del presbiterio (scene cristologiche e medaglioni con busti di apostoli), la cappella a destra del presbiterio (cosiddetta dei SS. Medici) e numerose altre zone del corpo centrale della basilica. Al pontificato di Zaccaria (741-752), va assegnata la decorazione della cappella a sinistra del presbiterio, detta dei SS. Quirico e Giulitta o di Teodoto dal nome del nobile romano (*primicerius*) che ne commissionò l’allestimento. Paolo I (757-767) fu invece responsabile di una nuova composizione pittorica della conca absidale, che sostituiva la precedente di Giovanni VII, e che prevedeva Cristo circondato da tetramorfi e accompagnato dalla figura del committente. Della stessa epoca, sulla parete della navata sinistra si conservano resti di un ciclo veterotestamentario, sovrastante una serie di figure di santi con al centro Cristo in trono. Infine Adriano I (772-795) fu responsabile di brani come il riquadro con *Maria Regina* e santi un tempo posto nell’atrio della chiesa. Tale atrio, scampato ai crolli dell’847, rimase in uso ancora per qualche secolo come cappella dedicata a S. Antonio. Per un quadro d’insieme degli affreschi mi limito a rimandare dapprima al monografico TEA, *La Basilica di Santa Maria Antiqua...*, dai contenuti ormai superati, ma ancora utile soprattutto per gli aspetti legati al cantiere di scavo e per la vasta bibliografia (pp. 369-377); caposaldo moderno resta ancora il volume di sintesi di P. ROMANELLI, P.J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*, Roma 1964, da aggiornarsi tuttavia almeno con i contributi in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano...*

⁸³⁷ Il cantiere era stato visitato nel corso della mattinata del 25 aprile dai partecipanti al II Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana: cfr. *Cronaca dei festeggiamenti...*, pp. 286-287, dove la chiesa appena scoperta è ancora identificata con il nome di *Santa Maria de Inferno*. Alla visita erano presenti Marucchi (che aveva fatto da guida) e lo stesso Boni, ringraziato in quell’occasione per essersi dimostrato ‘archeologo, artista ed anche per così dire geologo. Tra le numerose note informative pubblicate entro l’anno della scoperta della chiesa, rimando soprattutto a R. ARTIOLI, *La chiesa di S. Maria Liberatrice*, in «Cosmus Catholicus» (febbraio 1900), pp. 1-15; H. GRISAR, *Scoperta di S. Maria Antiqua al Foro Romano*, in «Civiltà Cattolica» 52.1 (1901), pp. 228-232, 727-740, accompagnato da un disegno di Wüscher-Becchi; FOGOLARI, *Notizie Romane. Gli scavi delle antiche chiese...*, pp. 428-433; R. LANCIANI, *Le escavazioni del Foro. V – S. Maria Antiqua*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma» ser. V.28 (1900), pp. 299-320, che ricostruisce anche le tappe della precedente disputa sulla collocazione originaria della chiesa; MARUCCHI, *Resoconto delle Adunanze... (Anno XXV)*, pp. 80-81 (il 1° aprile l’autore dà notizia della scoperta degli affreschi dell’abside); ID., *Scavi sotto la chiesa di S. Maria Liberatrice*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» VI (1900), pp. 170-175; ID., *La chiesa di S. Maria Antiqua nel Foro Romano, ibidem*, pp. 285-320; ID., *Scavi nella chiesa di S. Maria Antiqua nel Foro Romano*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» VII (1901), pp. 172-174; J. STRZYGOWSKI, *Rom. Sancta Maria Antiqua* in «Byzantinische Zeitschrift» X (1901), pp. 713-714; A. DE WAAL, *Ausgrabungen: S. Saba, S. Cecilia, S. Maria Antiqua*, in «Römische Quartalschrift» XV (1901), pp. 70-71.

riproducessero gli affreschi a uso della comunità scientifica, non fu affatto rapida. Bersagliato da un fuoco incrociato di polemiche riguardo alle modalità di gestione delle operazioni di scavo e di conservazione dei reperti, Boni fece attendere a lungo una relazione ufficiale sugli scavi di S. Maria Antiqua – relazione che di fatto non venne mai pubblicata.⁸³⁸ Nel frattempo, i vincoli statali e i problemi di *copyright* rendevano estremamente difficile per gli studiosi ottenere l'autorizzazione a riprodurre gli affreschi. Dati i presupposti, non sorprende di notare un certo scarto temporale tra i primi studi di taglio archeologico/epigrafico (in particolare quelli di Vincenzo Federici, Orazio Marucchi e Gordon Rushforth)⁸³⁹, e le indagini più propriamente incentrate sui contenuti figurativi e sugli aspetti stilistici delle pitture; in quasi tutti i casi⁸⁴⁰, quest'ultimi videro la luce con un ritardo piuttosto consistente.

S. Saba e S. Maria Antiqua erano subito sembrate predisposte a comunicare la propria storia agli specialisti in forma scritta. Entrambi i complessi erano infatti venuti alla luce già accompagnati da un congruo numero di informazioni che li riguardavano, desumibili sia attraverso le fonti esterne, sia, soprattutto, grazie a una quantità di iscrizioni davvero eccezionale. Specialmente le pareti di S. Maria Antiqua, sulle quali ogni strato o frammento sembrava aver conservato un cartiglio, un nome, o anche solo una singola lettera, apparivano agli studiosi come una sorta di libro illustrato da

⁸³⁸ Cfr. la recente e accurata ricostruzione delle vicende fornita da PARIBENI, *Giacomo Boni...*, pp. 1003-1010.

⁸³⁹ Uno dei primi resoconti estesi fu quello di V. FEDERICI, *Santa Maria Antiqua e gli ultimi scavi del Foro Romano*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria» 23 (1900), pp. 517-562, nel quale si ringraziava Boni (p. 562, n. 2) per aver concesso all'autore l'autorizzazione a studiare le iscrizioni sugli affreschi. Tra gli altri saggi pubblicati in contesti romani o comunque italiani, cfr. anche A. VALERI, *I monumenti cristiani del Foro Romano*, in «Rivista d'Italia» 3 (1900), pp. 700-726; MARUCCHI, *La chiesa di S. Maria Antiqua...*, poi ID., *Di un importante sarcofago cristiano rinvenuto nella chiesa di S. Maria Antiqua nel Foro Romano*, in «Notizie degli Scavi di Antichità» (1901), pp. 272-278, e anche, a livelli più divulgativi, ID., *Le Forum romain et le Palatin*, Rome 1902, pp. 230-249; RUSHFORTH, *The Church of S. Maria Antiqua...*; P. DE LARMINAT, *Sancta Maria Antiqua. Essai historique et descriptif*, in «Annales de Saint-Louis-des-Français» V.3 (1901), pp. 5-49. Ancora C. HÜLSEN, *Jahresbericht über neue Funde und Forschungen zur Topographie der Stadt Rom - Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum, 1898-1902*, in «Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts - Roemische Abteilung» XVII (1902), pp. 1-97, in part. pp. 3-7, 82-86 (con una rassegna bibliografica dei primi contributi sull'argomento); J. CAMPBELL WALL, W. CAMPBELL WALL, *A Cristian Corner in the Roman Forum*, Rome 1901; C. MAES, *Basilica PP. Julii i juxta Forum (S. Maria Antiqua, S. Maria de Inferno, S. Maria Liberatrice) con una occhiata indietro a S. Maria Trans Tyberim*, Roma 1901; G. FOGOLARI, *La leggenda del martirio dei Santi Quirico e Giulitta in S. Maria Antiqua*, in «Bulettno della Società Filologica Romana» (1901), pp. 15-30; E. GERSPACH, *Gli affreschi nella chiesa di S. Maria Antiqua al Foro Romano*, in «Arte e Storia» ser. III.21 (1902), pp. 2-3, 12-13, 22-24, 33-34, 41-43, 53-55; D. VAGLIERI, *Gli scavi recenti nel Foro Romano*, in «Bulettno della Commissione Archeologica Comunale» 31 (1903), pp. 3-239, in part. pp. 199-236.

⁸⁴⁰ Si è già trattata l'importante eccezione di Venturi e della sua *Storia dell'Arte* (cfr. *supra*, § III.3).

sfogliare, un *rebus* la cui soluzione doveva passare necessariamente attraverso l'esame attento dei testi. L'approccio 'filologico' condizionò così in modo determinante i contenuti e i linguaggi di coloro che per primi intesero esaminare criticamente quanto sopravvissuto nelle due chiese.

A simili parametri si allinearono infatti quasi tutti i contributi prodotti nei mesi immediatamente successivi al rinvenimento, quando la circolazione di immagini autorizzate – per un motivo o per l'altro – non poteva essere ancora garantita. Sicché l'intervento che Vincenzo Federici (1871-1953) dedicò a S. Maria Antiqua sulle pagine dell'*Archivio della Società Romana di Storia Patria* (1900, fig. VI.16)⁸⁴¹ proponeva una descrizione degli affreschi molto sommaria se paragonata all'elenco assai dettagliato delle varie iscrizioni, già corredate da scioglimenti di abbreviazioni e proposte di reintegrazione delle parti lacunose. Non diversamente si presentava la rassegna di Marucchi sul *Nuovo Bullettino*⁸⁴², nella quale la divulgazione delle informazioni basilari su quanto rinvenuto nel corso dei lavori era accompagnata dalla speranza di una prossima '*pubblicazione delle tavole che farà la Direzione*'. Per quanto riguardava S. Saba, cantiere più indipendente dalla rigida sorveglianza di Boni⁸⁴³, si è visto come nella tarda primavera del 1900 circolassero già numerose immagini ufficiali. Ne furono proiettate parecchie durante l'erudita conferenza che Grisar presentò nel maggio del 1901 di fronte al Circolo Universitario Cattolico, e che fu poi pubblicata in tre parti su *La Civiltà Cattolica* del medesimo anno (fig. VI.17).⁸⁴⁴ Buona parte del tempo a disposizione dello studioso era stata riservata ai problemi riguardanti l'identificazione dell'edificio appena scoperto: l'esame delle fonti consentiva senz'altro di riconoscere in quei resti l'antica *cella* di S. Silvia, poi convertita in S. Saba a beneficio dei monaci orientali, forse distaccatisi dal '*famoso monastero dello stesso nome in Gerusalemme*

⁸⁴¹ Cfr. FEDERICI, *Santa Maria Antiqua...*, in part. pp. 537-562. Sulla figura del prolifico Vincenzo Federici, autorevole esponente degli studi di paleografia e diplomatica a Roma, rimando in generale a R. MORGHEN, *Prefazione*, in *Scritti di paleografia e diplomatica in onore di Vincenzo Federici*, Firenze 1944, pp. V-X; bibliografia completa a cura di G. Muzzioli in «Archivio della Società Romana di storia patria» 76 (1953), pp. 1-26; A. PETRUCCI, *La paleografia latina in Italia dalla scuola positiva al secondo dopoguerra*, in *Un secolo di paleografia e diplomatica (1887-1986): per il centenario dell'Istituto di Paleografia dell'Università di Roma*, a cura di A. Petrucci, Roma 1988, pp. 26-35; V. DI DONATO, s.v. *Federici, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 45, Roma 1995; S. CIMINI, s.v. *Vincenzo Federici*, in *Personenlexikon zur christlichen Archäologie...*, 1, p. 480.

⁸⁴² Cfr. MARUCCHI, *La chiesa di S. Maria Antiqua...*, citazione a p. 291.

⁸⁴³ Cfr. al riguardo BORDI, *Gli affreschi di San Saba...*, pp. 25-41.

⁸⁴⁴ Cfr. GRISAR, *S. Saba...*, citazioni rispettivamente in (1901), p. 724; (1900), p. 598; (1901), p. 721; (1901), p. 195.

[...] *conseguenza delle gravi calamità, onde esso fu involto nella prima metà del settimo secolo*'. Che il complesso di S. Saba avesse ospitato presenze 'allogene' sembrava più che evidente dalle iscrizioni in lingua greca e da alcuni dettagli iconografici ancora visibili negli affreschi, come le figure '*calzate riccamente all'orientale*' sopravvissute all'interno dell'abside. Ma se per le belle teste di santi Grisar chiamava in causa l'intervento di '*valenti artisti [...] chiamati fors'anche da lungi e largamente remunerati*', le loro forme erano tuttavia ritenute '*di tipo schiettamente romano*', e '*degne dell'oratorio di una Silvia nobile matrona*'. All'intervento diretto della comunità monastica orientale erano ricondotte principalmente le scene cristologiche (*forse di pennello greco*) un tempo collocate lungo le pareti laterali dell'ambiente sacro: esse '*ci parlano, per così dire, dell'età dell'iconoclasmo, nella quale ebbero origine e sono una viva protesta contro la barbarie irreligiosa di quei persecutori delle sante immagini*'. Grisar, insomma, proponeva per le pitture di S. Saba un avvicendamento di fasi successive incasellate all'interno di *topoi* già molto familiari alla tradizione interpretativa dell'archeologia cristiana: si riconosceva nell'arte d'età gregoriana una certa strenua 'resistenza' dello spirito classico romano, e si assegnava al fenomeno iconoclasta il ruolo di causa scatenante dell'improvviso riflusso greco in Occidente nel corso del secolo VIII.

Con il passare dei mesi, l'euforia per le novità dei ritrovamenti lasciava gradualmente il posto a considerazioni più ponderate. L'intervento su S. Maria Antiqua pubblicato da Rushforth (fig. VI.18) nel 1902⁸⁴⁵ tentava già un'ambiziosa ricostruzione generale della storia della chiesa, che teneva conto di quasi tutti gli aspetti caratteristici del monumento in questione (affreschi, strutture architettoniche, arredi liturgici). Si riconosce oggi a Rushforth il merito di aver stabilito con relativa sicurezza le datazioni di alcuni degli strati pittorici più importanti, ponendo così degli essenziali punti di riferimento per una lettura corretta della sequenza di intonaci sovrapposti.⁸⁴⁶ A tale primato, però, ne va senz'altro aggiunto un altro, forse non meno rilevante: lo studioso inglese fu infatti il primo ad affrontare compiutamente il problema dell'innegabile natura 'greca' dell'edificio, enucleando le principali questioni ad essa correlate sulla

⁸⁴⁵ Cfr. RUSHFORTH, *The Church of Santa Maria Antiqua...*

⁸⁴⁶ Tra le principali novità in questo senso, vi era l'individuazione del riferimento al Concilio Lateranense del 649 contenuto nei testi dei cartigli dei padri della Chiesa, affrescati sulle pareti dell'arco absidale. Il relativo strato pittorico diventava così un fondamentale punto di riferimento per la collocazione cronologica delle tracce sottostanti e sovrastanti. Cfr. *ibidem*, pp. 68-73.

base di precise argomentazioni scientifiche. Che S. Maria Antiqua presentasse all'osservatore 'una predominanza di cose greche' appariva per certi versi del tutto logico: l'edificio sorgeva a ridosso del Palatino, il centro del potere bizantino a Roma, a sua volta posto al confine di un'area che, secondo le fonti storiche, aveva rappresentato una vera e propria roccaforte orientale nel cuore dell'urbe. Un esame attento degli strati pittorici avrebbe potuto consentire non soltanto di verificare genericamente la dipendenza dell'arte romana da quella bizantina, ma anche di seguire da vicino il graduale processo di emancipazione della prima dalla seconda, e il progressivo sopravvento delle tendenze locali su quelle 'importate'. A tale scopo, Rushforth operava servendosi di strumenti d'indagine prevalentemente iconografici; essi, se da un lato apparivano congeniali alla sua formazione di archeologo, dall'altro erano dichiaratamente condizionati dal fatto di non poter disporre di immagini fotografiche delle pitture, a causa del divieto ancora in vigore imposto dalla Direzione delle Antichità.⁸⁴⁷ In questo frangente, l'attenzione doveva per forza rivolgersi soprattutto a elementi facilmente verificabili *in loco*, come la distribuzione delle immagini nel contesto architettonico, i criteri di selezione dei santi rappresentati nei pannelli votivi, la composizione delle scene bibliche e agiografiche.⁸⁴⁸ Il discorso di Rushforth non sconfinava quasi mai verso una compiuta analisi stilistica degli affreschi, se non per accennare talvolta alle 'debolezze' di molti brani di pittura: ciò induceva lo studioso ad assegnare buona parte della decorazione della chiesa all'opera di artisti romani, considerati – secondo un *topos* che si è visto di frequente – di gran lunga inferiori ai contemporanei bizantini. Il fatto che gli affreschi cronologicamente più tardi – come le storie dei SS. Quirico e Giulitta nella cappella a sinistra dell'abside (741-752, fig. VI.14) – fossero anche quelli in apparenza più 'elementari', serviva a dimostrare come nel corso dell'VIII secolo l'arte romana avesse completato il suo processo di emancipazione da Bisanzio.

Rushforth non poteva però evitare di notare che qualcosa, soprattutto in corrispondenza del presbiterio, sembrava non accordarsi appieno con il fluido percorso 'teleologico' da lui tracciato per la storia artistica di S. Maria Antiqua. Se pure era vero

⁸⁴⁷ L'intervento era infatti accompagnato dalle sole planimetrie del complesso, e da qualche incisione a semplici contorni per dettagli delle pitture e delle pavimentazioni marmoree. Cfr. in proposito RUSHFORTH, *The Church of Santa Maria Antiqua, Preliminary Note*.

⁸⁴⁸ Cfr. *ibidem*, p. 15.

che *'tutte le pitture, a causa delle circostanza di tempi e luoghi, devono essere descritte come bizantine'*, molte di esse presentavano *'un inconfondibile affinità con l'arte romana dei tempi classici'*⁸⁴⁹, nonostante si trovassero sugli strati 'sbagliati', perché cronologicamente troppo avanzati rispetto a quel VI secolo nel quale l'archeologia cristiana era solita riconoscere le estreme propaggini dello stile antico. Lo studioso interveniva subito a tranquillizzare i lettori: questi apparenti anacronismi non dovevano spaventare, dal momento che *'l'arte bizantina altro non era che la continuazione delle tradizioni artistiche del mondo antico'*. Nonostante tutto, grazie a Rushforth le tracce frammentarie d'arte 'classica' in S. Maria Antiqua avevano già silenziosamente cominciato a mettere in forse quella lineare concezione 'de-evolutiva' che aveva accompagnato decenni di tradizione critica relativa alla pittura romana altomedievale.

VI.2 – Fra enigmi iconografici e ricostruzioni virtuali: gli studi archeologici

Nel frattempo, un numero sempre più ampio di specialisti si lasciava sedurre dai nuovi problemi messi in campo dai materiali appena scoperti. Si è già accennato per esempio a Wüscher-Becchi, che proprio in S. Saba e in S. Maria Antiqua trovò eccellenti occasioni per far convergere l'impegno di pittore religioso con gli interessi scientifici rivolti all'arte dell'Alto Medioevo. Un suo disegno ricostruttivo della *Maria Regina* affrescata nella cappella dei SS. Quirico e Giulitta aveva già accompagnato l'articolo di segnalazione di Grisar, pubblicato su *La Civiltà Cattolica* del 1901 (fig. VI.19).⁸⁵⁰ Nello stesso anno comparve anche *Der Crucifixus in der Tunica manicata*, breve saggio ispirato alla scena di crocifissione rinvenuta nello stesso ambiente (fig. VI.14).⁸⁵¹ Poco dopo, lo studioso tornò a parlare una terza volta della chiesa del Foro in un contributo interessante quanto ancora poco noto, che venne pubblicato sulla *Zeitschrift für*

⁸⁴⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 15-16: *'While all the paintings, from the circumstances of both time and place, must be described as Byzantine, some of them – notably those of the Sanctuary and central part of the church [...] – have an unmistakable affinity with the Roman art of classical times, not only in types and treatment, but also in method and technique. There is nothing surprising or new in this, for Byzantine art was but the continuation of the artistic traditions of the ancient world'*.

⁸⁵⁰ Cfr. GRISAR, *Scoperta di S. Maria Antiqua...*, p. 732

⁸⁵¹ Cfr. H. WÜSCHER-BECCHI, *Der Crucifixus in der Tunica manicata*, in «Römische Quartalschrift» XV (1901), pp. 202-215.

christliche Kunst del 1904⁸⁵²: si trattava, sostanzialmente, di una nuova operazione di reinterpretazione pittorica ‘contemporanea’ alla stregua di quella già tentata per gli affreschi di S. Andrea *ad Clivum Scauri* (§ I.3), ma indirizzata stavolta alla conca absidale di S. Maria Antiqua, la cui ultima decorazione dei tempi di Paolo I (757-767) era ancora in parte visibile. Per questa malridotta immagine, ‘*studiata in ogni sua parte con grande cura e pazienza*’⁸⁵³, Wüscher-Becchi proponeva una colossale figura di Cristo benedicente in piedi su una pedana, alla cui destra si accostava Paolo I, in posizione offerente e con nimbo quadrato; due grandi tetramorfi con ali spiegate completavano la scena. In apertura del saggio, l’autore pubblicava anche una grande tavola da lui stesso eseguita, nella quale si traduceva in forma visibile la descrizione fornita nel testo (fig. VI.20).

La predilezione di Wüscher-Becchi per lo ‘smembramento’ iconografico di singoli episodi pittorici si manifestava anche nel già citato intervento dedicato agli affreschi ‘greci’ in S. Saba⁸⁵⁴, nel quale lo studioso presentava un approfondimento sul ciclo cristologico che aveva originariamente rivestito le pareti laterali dell’aula. Il saggio offriva una minuziosa analisi delle scene sopravvissute, accompagnata da confronti con opere quali il *Codex Purpureus* di Rossano, l’*Evangelario di Rabbula* e la *Topographia Christiana* di Cosma Indicopleuste; in accordo con Grisar, gli affreschi venivano ricondotti all’intervento diretto dei monaci greci, che fin dal VII secolo avevano occupato il sacello d’età gregoriana favorendo l’importazione di tipi iconografici di origine orientale. Considerata la lunga permanenza di questa comunità presso il cenobio – permanenza che si faceva scendere fino al X secolo avanzato – la datazione assoluta del ciclo cristologico pose qualche serio problema allo studioso. Lo stile di queste scene appariva completamente diverso dal solido mestiere ancora tutto ‘romano’ dei frammenti con teste di santi⁸⁵⁵: il ‘*disegno eccellente*’, il panneggio ‘*che ricorda antichi e più validi modelli*’, la pennellata ‘*rapida e sciolta*’ e la ‘*libertà di esecuzione*’ erano ammissibili solo se si immaginava una datazione dell’intero ciclo al

⁸⁵² Cfr. ID., *Die Apsisfresken in S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum*, in «*Zeitschrift für christliche Kunst*» 17 (1904), coll. 289-300.

⁸⁵³ Cfr. *ibidem*, col. 296: ‘*Das Gemälde ist von mir mit großer Geduld und Sorgfalt studiert worden, in allen seinen Teilen*’.

⁸⁵⁴ Cfr. ID., *Die griechischen Wandmalereien...*

⁸⁵⁵ Cfr. *ibidem*, p. 67. I frammenti con le teste di santi erano assegnati alla fase più antica della decorazione, datati entro il VI secolo e considerati contestuali ai lacerti preservati nel semicilindro absidale.

IX-X secolo, all'epoca di quel 'Rinascimento' di Bisanzio che la critica internazionale aveva imparato a riconoscere fin dai tempi di Kondakov e Bayet.⁸⁵⁶

Il ricorso di Wüscher-Becchi all'espedito critico della 'seconda età dell'oro' appare oggi come una delle prime e più interessanti reazioni al disorientamento provocato negli studiosi dai cantieri di S. Saba e di S. Maria Antiqua. Certe figurazioni di innegabile sapore classico si trovavano in contesti archeologicamente troppo tardi per essere considerati contigui all'universo antico; essi potevano però scivolare nel funzionale 'contenitore' della Rinascenza macedone, e, di conseguenza, ricadere nella rassicurante categoria dell'arte d'importazione', che lasciava inalterata la vecchia linea di lettura de-evolutiva dell'arte romana già propria degli archeologi cristiani. Questo sistema fu adottato da specialisti anche molto diversi dall'*eikonographos* Wüscher-Becchi: si è del resto già osservato come il medesimo impianto ermeneutico fosse sotteso all'analisi che Adolfo Venturi aveva dedicato alla cosiddetta parete-palinesesto in S. Maria Antiqua, nel secondo volume della sua *Storia dell'Arte* (1902).⁸⁵⁷

Venturi era riuscito a ottenere da Boni – non senza qualche difficoltà – il permesso di pubblicare in via eccezionale alcune foto degli affreschi di S. Maria Antiqua⁸⁵⁸; Wüscher-Becchi, invece, era ricorso a copie autoprodotte. La necessità di disporre liberamente di una documentazione illustrativa adeguata al valore dei ritrovamenti si faceva però sempre più pressante, e condizionava pesantemente il progresso degli studi. La discesa in campo di un 'peso massimo' del calibro di Joseph Wilpert segnò, da questo punto di vista, un vero e proprio momento di svolta.

Conclusa nel 1903 la compilazione del grande *corpus* degli affreschi catacombali⁸⁵⁹, lo studioso tedesco aveva subito rivolto la propria attenzione alle novità emerse nelle due antiche chiese del Foro e dell'Aventino, inaugurando proprio con queste una nuova importante stagione della sua attività: più di un quindicennio dopo, sarebbe infatti stato pubblicato il monumentale *Die römischen Mosaiken und Malereien* (1916, figg.

⁸⁵⁶ Cfr. *ibidem*, p. 67, pp. 65-66.

⁸⁵⁷ Rimando a ANDALORO, "Sembrano due grandi petali di rosa"..., in part. pp. 246-252 per più estese considerazioni in merito alle categorie critiche adottate da Venturi nell'analisi degli affreschi.

⁸⁵⁸ Cfr. PARIBENI, *Giacomo Boni...*, p. 1007, n. 20.

⁸⁵⁹ Cfr. WILPERT, *Roma sotterranea...*; in merito a Wilpert come studioso delle testimonianze pittoriche delle catacombe romane, cfr. F. BISCONTI, *Giuseppe Wilpert: iconografo-iconologo-storico dell'arte*, in *Giuseppe Wilpert archeologo cristiano...*, pp. 249-260, in part. pp. 255-260; ID., *Le pitture delle catacombe...*, pp. 12-16.

VI.21-24)⁸⁶⁰, che proponeva in forma sistematica un'amplissima documentazione illustrativa dei mosaici e delle pitture del Medioevo romano. La raccolta dei materiali per la composizione di quest'opera fu al centro dell'attività di Wilpert nel corso di tutto il primo quindicennio del secolo, e fu condotta attraverso un metodo che divenne il suo principale 'marchio di fabbrica': quello della fotografia acquerellata, risultato di un lavoro di équipe condotto assieme a pochi e fedelissimi collaboratori, come il pittore Carlo Tabanelli (*'che io stesso ho allevato'*)⁸⁶¹ e il fotografo Pompeo Sansaini. Questo peculiare sistema, che aveva già attirato l'attenzione della critica contemporanea⁸⁶² e che fu oggetto di una precoce curiosità storiografica da parte di Eva Tea⁸⁶³, è stato di recente riconsiderato nel quadro generale del pensiero wilpertiano: si è sottolineata, in particolare, l'attenzione dello studioso a garantire una rilevazione completa e il più possibile oggettiva di un patrimonio che già allora si percepiva come estremamente fragile.⁸⁶⁴ Le indagini moderne hanno potuto altresì ricostruire le circostanze che videro Wilpert lavorare assieme a Tabanelli per ricomporre 'virtualmente' i *disiecta membra* di S. Saba (1905-1911); allo stesso modo, sono oggi ben noti i termini della polemica intercorsa con Boni in merito alla gestione dei lavori in S. Maria Antiqua, situazione aggravata peraltro dai menzionati vincoli che

⁸⁶⁰ Cfr. WILPERT, *Die Römischen Mosaiken und Malereien...*

⁸⁶¹ La citazione è tratta dal programmatico G. WILPERT, *Sul modo di servirsi della fotografia per la pubblicazione delle opere di arte antica*, in «Rivista di Archeologia Cristiana» II (1925), pp. 156-165.

⁸⁶² Segnalo qui solo l'interessante commento anonimo [ma forse di Grisar] pubblicato in s.a., *Le pitture delle catacombe romane pubblicate da G. Wilpert*, in «La Civiltà Cattolica» 55.1 (1904), pp. 329-342, in part. p. 334: «[...] egli faceva riportare la fotografia su carta salata e poi dipingere nella catacomba dinanzi alla pittura originale, sotto la sua sorveglianza. E per questo lavoro si servì sempre di un solo pittore, Carlo Tabanelli, che già sotto il de Rossi in alcuni lavori minori aveva dimostrato straordinaria attitudine al copiare. Indi nei lunghi anni passati col Wilpert si perfezionò talmente, che le copie di lui nulla lasciano a desiderare quanto a fedeltà. Sopra questi acquarelli furono eseguite le tricromie, che essendo ottenute con mezzi meccanici, ridanno l'acquarello tale e quale. È anzi da tener conto d'una propizia circostanza che nel caso presente rendeva molto acconcio questo recente progresso dell'arti fotomeccaniche: cioè che la scala dei colori nelle pitture delle catacombe non fu mai molto ricca. I più usuali sono: rosso, bruno, giallo, bianco, e verde, cioè quelli per l'appunto che meglio convengono al processo della tricromia'.

⁸⁶³ Cfr. E. TEA, *La pittura proto-cristiana e medioevale di Roma nell'opera di Joseph Wilpert*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna» 22 (1922), pp. 1-10.

⁸⁶⁴ Rimando in particolare ai contributi molto documentati di BORDI, *Copie, fotografie, acquerelli...*, in part. p. 458 e soprattutto EAD., *Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma*, in *Giuseppe Wilpert archeologo cristiano...*, pp. 323-342, ma anche BISCONTI, *Giuseppe Wilpert...*, pp. 255-256. Sempre a Bisconti si deve l'annunciato progetto di edizione critica delle oltre 600 tavole acquerellate eseguite da Tabanelli per Wilpert, e conservate oggi presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana. La più efficace ed equilibrata sintesi sulle vicende relative alla preparazione di *Die Römischen Mosaiken und Malereien* resta a mio parere quella di SÖRRIES, *Josef Wilpert...*, pp. 56-61.

impedirono a lungo allo studioso tedesco di lavorare agevolmente con Tabanelli nel cantiere.⁸⁶⁵

Alla sua intensa opera di registrazione figurativa degli affreschi, Wilpert affiancò una regolare attività di ricerca, che si concretizzò in una serie di contributi pubblicati in vari periodici di rilievo. La *Byzantinische Zeitschrift* del 1905 ospitò un breve saggio dedicato ad alcuni brani pittorici in S. Maria Antiqua⁸⁶⁶, dei quali lo studioso si limitava a fornire una descrizione iconografica delle scene, emendata dai *'non pochi sbagli di coloro che le hanno descritte'*. La scelta della sede editoriale, davvero inusuale per gli interessi di Wilpert, era giustificata dal fatto che le rappresentazioni sembravano essere *'d'un valore di primo ordine per la cosiddetta arte bizantina'*. In ogni caso, sebbene l'articoletto si chiudesse con uno speranzoso *'(continua)'* in calce alla pagina, la serie di note che Wilpert doveva aver previsto per la rivista monacense rimase interrotta. Più consistente si rivelò un successivo intervento su S. Saba pubblicato nei *Mélanges d'archéologie et d'histoire* del 1906.⁸⁶⁷ L'autore esponeva per la prima volta un quadro ordinato della fase più antica delle pitture, avanzando nuove ipotesi di datazione e proponendo anche alcuni confronti con le testimonianze rinvenute in S. Maria Antiqua: sulla base di affinità di ordine tecnico, per esempio, le teste di santi che Grisar aveva ricondotto alla committenza di Silvia venivano

⁸⁶⁵ Sulla presenza di Wilpert in San Saba, cfr. BORDI, *Gli affreschi di San Saba...*, pp. 36-41, e EAD., *Giuseppe Wilpert...*, pp. 336-337. Per quanto riguarda Santa Maria Antiqua, Wilpert si trovò a richiedere insistentemente il permesso di lavorare nel cantiere in un momento in cui anche Boni aveva avviato una campagna di riproduzioni in scala 1:1 degli affreschi, affidata all'intervento di un gruppo di giovani architetti e pittori. Dopo ripetute richieste, l'autorizzazione venne accordata solo nel 1904, con la condizione che nulla fosse pubblicato prima dell'uscita del rapporto ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione – rapporto che, come si è detto, non vide mai la luce. Per risolvere definitivamente la questione fu indispensabile l'intervento di Corrado Ricci, all'epoca direttore delle Antichità e Belle Arti, che 'sciolsse' il divieto rendendo accessibili le fotografie ufficiali del monumento. Nel frattempo Wilpert era intervenuto attivamente nell'allestimento moderno della parete palinsesto, richiedendo il distacco di alcune superfici per far emergere gli strati sottostanti, come plausibilmente ricostruito da M. ANDALORO, *La parete palinsesto: 1900, 2000*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano...*, pp. 97-111, in part. pp. 97-101. Il resoconto diretto della diatriba con Boni, fornito dallo stesso WILPERT, *Erlebnisse und Ergebnisse...*, pp. 107-115 è stato riletto in un quadro meno parziale in BORDI, *Giuseppe Wilpert...*, pp. 326-336 e PARIBENI, *Giacomo Boni...*, pp. 1008-1010.

⁸⁶⁶ Cfr. G. WILPERT, *Appunti sulle pitture della chiesa di S. Maria Antiqua*, in «Byzantinische Zeitschrift» XIV (1905), pp. 578-583. Argomenti simili erano stati presentati anche in occasione dell'incontro dell'11 dicembre 1904 e del 9 aprile 1905 della Società per le Conferenze di Archeologia Cristiana, per il quale cfr. O. MARUCCHI, *Resoconto delle Adunanze tenute dalla Società per le Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XXX)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XI (1905), pp. 274, 292-293. Rientra in questa prima fase di ricerche anche J. WILPERT, *Beiträge zur christlichen Archäologie (III)*, in «Römische Quartalschrift» XIX.1 (1905), pp. 181-193.

⁸⁶⁷ Cfr. G. WILPERT, *Le pitture dell'oratorio di S. Silvia*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire» XXVI (1906), pp. 15-26, citazioni a pp. 24-25. L'autore aveva promesso di produrre un secondo intervento sulle fasi più tarde degli affreschi, che tuttavia non vide mai la luce.

posticipate *'di un buon secolo'* e assegnate al pontificato di Giovanni VII (705-707). Qualche traccia di un timido ricorso a una valutazione stilistica degli affreschi si riscontrava nei paragrafi che riguardavano la fase più tarda della decorazione, quella relativa alle scene cristologiche della navata e ai resti sopravvissuti nell'abside: per questi ultimi in particolare, l'autore parlava di figure *'insecchite'* e *'squilibrate'*, analizzava gli schematismi dei drappeggi, e suggeriva una datazione all'età carolingia. La ricostruzione proposta da Wilpert raccontava comunque una vicenda che si dipanava ancora tutta all'interno del contesto romano, tanto che la pur prolungata presenza della comunità monastica greca veniva menzionata solo nell'introduzione; né tantomeno si accennava alla possibilità che tale presenza avesse potuto condizionare in qualche modo l'aspetto o il contenuto degli affreschi.

Questa tipica concezione *'a circuito chiuso'*, fibra vitale del verbo romanista propugnato da Wilpert, fu alla base di *Sancta Maria Antiqua* (fig. VI.25), un lungo saggio pubblicato in due parti su *L'Arte* del 1910.⁸⁶⁸ Deciso a presentare ai lettori una rassegna completa, ordinata e debitamente illustrata di tutte le fasi pittoriche, lo studioso offriva una perfetta prova di buona archeologia cristiana, nella quale convergevano in modo equilibrato tutte le peculiarità della disciplina. Il collaudato connubio tra interpretazione delle fonti e decodificazione iconografica si sposava a un dettato asciutto e lineare, con il quale Wilpert ricostruiva, paragrafo dopo paragrafo e strato dopo strato, l'intera storia decorativa di S. Maria Antiqua. Pochissime erano, al solito, le osservazioni d'ordine formale. Nei rari casi in cui si cedeva alla tentazione di discutere del *disegno*, dello *stile* o della *maniera*, il discorso sfociava quasi sempre su piani prettamente tecnici: l'affresco con la *Maria Regina* della parete palinsesto (fig. VI.26), datato dallo studioso alla fine del V secolo, era certo annoverato *'dei migliori che dell'antica arte cristiana siano giunti sino a noi'*, ma soprattutto a causa dell'intonaco *'duro come la pietra e ben levigato'* e dei colori *'ricchi e d'ottima qualità'*.⁸⁶⁹ Nonostante tutto, però, nemmeno Wilpert era in grado di resistere al fascino del cosiddetto Angelo Bello della scena dell'Annunciazione, che si sovrapponeva alla composizione con *Maria Regina* nella parete palinsesto: *'resta sempre il fatto che il pittore che vi dipinse era un artista di grande valore per quei tempi [...] A me è parso*

⁸⁶⁸ Cfr. G. WILPERT, *Sancta Maria Antiqua*, in «L'Arte» XIII (1910), pp. 1-20, 81-107.

⁸⁶⁹ Cfr. *ibidem*, p. 6.

utile, per l'alto valore di questa figura di riprodurne la testa in una tavola speciale'.⁸⁷⁰ (fig. VI.27); né lo studioso poteva trascurare di sottolineare le qualità del *'bellissimo gruppo di angeli'* dell'epoca di Giovanni VII eseguiti sulla sommità dell'arco absidale, *'i quali ancor oggi incantano ogni spettatore'* (fig. VI.28).⁸⁷¹

Se pure in questa occasione Wilpert si dimostrava eccezionalmente disposto – ma diciamo pure costretto – a indugiare su questioni stilistiche, il problema della presenza di eventuali influssi provenienti da Bisanzio non entrava in alcun modo a far parte di tali questioni. S. Maria Antiqua appariva come un sistema autotrofo, una sorta di *'camera stagna'* che rifletteva esclusivamente l'immagine specchiata della Roma altomedievale, dal momento della massima gloria (la *Maria Regina*) a quello del *'gran regresso'* dell'epoca di Zaccaria (741-752), Paolo I (757-767), Adriano I (772-795). La parabola discendente tracciata dagli archeologi cristiani doveva solo scivolare in avanti di qualche tempo, e ammettere che la produzione figurativa *'fino al principio dell'ottavo secolo si mantenne ad una certa altezza'*⁸⁷²: si risolveva così l'imprevisto della qualità *'troppo alta'* degli affreschi commissionati da Giovanni VII. In questo sistema di pensiero, Bisanzio poteva trovare il proprio spazio al massimo nel ruolo di fastidioso parassita della storia politico-religiosa dell'urbe: ma sulle pareti di S. Maria Antiqua, l'Oriente non aveva alcun diritto di cittadinanza. Al contrario, agli occhi di Wilpert tutta la basilica sembrava lasciar trasparire l'odio dei pontefici e dei nobili romani nei confronti della tirannia bizantina: persino la presenza di un ricco ciclo martiriale nella cappella dei SS. Quirico e Giulitta veniva interpretata come una studiata provocazione, un segno di protesta dei committenti nei confronti degli imperatori iconoclasti.⁸⁷³ Si comprende così, per esempio, anche la lettura in chiave tutta occidentale della formazione e degli orientamenti di gusto di Giovanni VII, personaggio per il quale persino de Rossi aveva riconosciuto un'educazione impregnata di valori tipici della greicità bizantina.⁸⁷⁴ Quasi come se assorbisse dalle fondamenta lo spirito del luogo in

⁸⁷⁰ Cfr. *ibidem*, p. 10. A margine, va notato come Wilpert sembrasse non conoscere (o volutamente trascurare) l'analisi che dell'Annunciazione aveva fornito Venturi nel secondo volume della *Storia dell'Arte*.

⁸⁷¹ Cfr. *ibidem*, pp. 85-86.

⁸⁷² Cfr. *ibidem*, p. 106.

⁸⁷³ Cfr. *ibidem*, pp. 94-96.

⁸⁷⁴ Cfr. *ibidem*, p. 81: *'Questo papa nacque a Roma sul Palatino da genitori greci (Plato e Blatta) e ricevette un'educazione talmente romana ch'egli compose in latino perfino l'epitafio di suo padre e di sua madre'*. Sull'interpretazione di de Rossi, cfr. *supra*, § I.1. Segnalo, a margine, il silenzio della *Byzantinische Zeitschrift* sull'articolo di Wilpert.

cui sorgeva, la S. Maria Antiqua di Wilpert cresceva e appassiva come un organismo irriducibilmente romano.

VI.3 – Un nuovo protagonista: Wladimir De Grüneisen

Si è talvolta trascurato di far notare come l'irruzione di Wilpert nel contesto degli studi sulla pittura altomedievale non fosse stata accolta, in Italia, con l'entusiasmo unanime che aveva accompagnato l'uscita del *corpus* sugli affreschi delle catacombe.⁸⁷⁵ Non appena messo piede al di fuori delle familiari gallerie della *Roma sotterranea*, lo studioso aveva infatti incontrato nuovi avversari particolarmente ostici, appartenenti a una categoria professionale diversa dalla sua: quella degli storici dell'arte. Di uno in particolare si è già avuto occasione di parlare a lungo in precedenza: forte della 'copertura' da parte del suo nume tutelare Strzygowski, il giovane Antonio Muñoz non aveva mai perso occasione per scagliare critiche taglienti contro Wilpert, il cui approccio ai problemi dell'arte postclassica appariva obsoleto e inadeguato, e le cui fotografie acquerellate sembravano ostinatamente indifferenti alle specificità formali delle singole opere.

Il principale antagonista di Wilpert nel corso del primo decennio del secolo fu però senz'altro il russo Wladimir De Grüneisen (1868-post 1935), un'interessantissima figura di storico dell'arte rimasta ancora inspiegabilmente ai margini delle ricerche moderne⁸⁷⁶: questo nonostante al suo nome si debbano numerose pubblicazioni di

⁸⁷⁵ Ricordo qui solo il commento di A. VENTURI, recensione a WILPERT, *Roma sotterranea...*, in «L'Arte» VII (1904), pp. 84-85.

⁸⁷⁶ Fatta eccezione per le citazioni relative ai suoi lavori, la bibliografia sulla figura di Wladimir De Grüneisen appare ridottissima, e offre un ritratto dello studioso ancora molto parziale e bisognoso di aggiustamenti. Egli è ricordato *en passant* da POLLAK, *Römische Memoiren...*, p. 154 come libero cittadino ('Privatmann') e collezionista d'arte greca e romana. Il recentissimo contributo di M. DENNERT, s.v. *Wladimir De Grüneisen*, in *Personenlexikon zur christlichen Archäologie...*, I, pp. 618-620 è, a mia conoscenza, il primo e unico tentativo di ricostruzione globale della vita e della carriera dello studioso. Alle informazioni ivi raccolte, desunte soprattutto da fonti russe e austriache, si può apportare qualche correzione e integrazione. In merito alle vicende biografiche, è possibile anticipare al settembre del 1903 la data del trasferimento definitivo di De Grüneisen a Roma. Ne offre importante testimonianza R. ARTIOLI, *Roma, Cose d'arte e di storia*, in «Arte e Storia» ser. III.22 (1903), p. 134, che racconta di come lo studioso si fosse stabilito a Roma assieme alla madre Lyda (la quale risulta morta tra il 1907 e l'ottobre del 1910), e che avesse già in programma parecchi studi '*quale quello gigantesco e dottissimo sulla miniatura dei codici greci, [...] l'altro sulla crocifissione nell'arte*'. Al momento del suo arrivo nella capitale, De Grüneisen era già membro ordinario dell'Istituto Archeologico Imperiale: oltre a essere dichiarato tale da Artioli, la carica compare scritta sui biglietti da visita del 1904-1905, per i quali cfr.

rilievo, e soprattutto la più antica monografia dedicata a S. Maria Antiqua (1911).⁸⁷⁷ Prima di osservare le mosse di De Grüneisen sul difficile palcoscenico critico della 'Roma bizantina', può essere utile ripercorrere brevemente il suo percorso scientifico, piuttosto *sui generis* rispetto alle trame usuali. Nato nei pressi di San Pietroburgo da una famiglia di baroni baltici, lo studioso si stabilì a Roma nell'autunno del 1903 in qualità di membro ordinario dell'Istituto Archeologico Imperiale, dopo aver già compiuto alcuni sopralluoghi in Italia nel corso dei mesi precedenti. Appena giunto nella capitale, svolse inizialmente la propria attività nell'orbita della semi-divulgativa *Arte e Storia*: Romolo Artioli (1879-1958), uno dei principali animatori del periodico, lo dichiarava suo '*carissimo amico*', ne lodava gli interessi rivolti prevalentemente alle arti di Bisanzio, e presentava già nel 1902 la traduzione di una sua conferenza tenuta a San Pietroburgo.⁸⁷⁸ Non si è ancora in grado di verificare le circostanze in cui Artioli e De Grüneisen entrarono in contatto, ma ciò dovette verificarsi quando quest'ultimo non si

infra, nn. 879-885. Da essi si viene a conoscenza dell'indirizzo della residenza romana dello studioso, Lungotevere dei Mellini 39. Gli spostamenti di De Grüneisen nel corso degli anni successivi non sono semplici da seguire, ma grazie ad alcune informazioni interne alle sue opere lo sappiamo stanziato a Monte Oliveto Maggiore nel 1907, a Olevano Romano nell'autunno del 1910 ancora a Roma nell'estate del 1911. È sicuramente a Parigi a fine giugno 1912, come testimoniato dal resoconto in «Compte Rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 56.4 (1912), pp. 273-274. Sempre nel 1912 fu a Siena per un '*lungo soggiorno*' che gli ispirò DE GRÜNEISEN, *Tradizione orientale Bizantina...*, con cui partecipò ai lavori per la mostra su Duccio di Buoninsegna. Tra 1912-1913 tornò in Russia (cfr. DENNERT, s.v. *Wladimir De Grüneisen...*, p. 619), e pubblicò nella sua lingua natale i contributi di cui cfr. *infra*, n. 930. Seguì uno iato di qualche anno, coincidente con lo scoppio della guerra e con la Rivoluzione d'Ottobre, circostanze a cui si faceva cenno nelle due prefazioni di W. DE GRÜNEISEN, *Les caractéristiques de l'art copte*, Firenze 1922, pp. 1, 5: '*La guerre est terminée, mais l'Europe n'est pas pacifiée. Mon pays surtout traverse une crise douloureuse et l'existence de l'Institut est devenue problématique*'. Il ritorno in Italia, probabilmente in Toscana, dovette compirsi proprio nel 1917, anno in cui compariva un contributo sulla fiorentina *Rivista d'Arte*. Negli anni immediatamente successivi (1918-1922) dovette muoversi tra Firenze e Roma, città nella quale fu sicuramente presente nel dicembre del 1921. La partenza dall'Italia e il definitivo trasferimento a Parigi devono essere avvenuti tra il 1923 (quando dedicò a Strzygowski ID, *Tête archaïque de Pallas Athena. Madone du triptyque inédit de Bonaventura Berlinghieri: études sur la stylisation archaïque grecque et médiévale*, in *Studien zur Kunst des Ostens: Josef Strzygowski zum sechzigsten Geburtstag von seinem Freunden und Schuelern*, a cura di H. Gluck, s.l. [Wien] 1923, pp. 197-212) e il 1924, quando pubblicò proprio a Parigi ID., *Tableaux et esquisses de l'histoire de l'art, collection et édition de l'auteur. Supplément I. Apollon d'ambre trouvé à Fiumicino*, Paris 1924. Rispetto a quanto supposto da DENNERT, s.v. *Wladimir De Grüneisen...*, p. 619, la morte dello studioso può essere posticipata a dopo il 1935: a quella data, infatti, De Grüneisen è ancora testimoniato come membro fondatore della *Société des Amis de Paul Gauguin*, un'associazione creata a Parigi con lo scopo di incoraggiare gli studi sull'artista. Ne diede notizia il *Journal des débats politiques et littéraires* del 6 gennaio 1935, p. 2.

⁸⁷⁷ W. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique, avec le concours de Huelsen Giorgis Federici David*, Rome 1911

⁸⁷⁸ Cfr. ID., *L'importanza delle esposizioni artistiche, in generale, e degli antichi dipinti, in particolare*, in «Arte e Storia» ser. III.21 (1902), pp. 153-155. Del medesimo periodo fanno parte anche ID., *Per una esposizione di dipinti posseduta da privati*, in «Arte e Storia» ser. III.23 (1904), pp. 26-27 e ID., *Per una Esposizione di dipinti posseduti da privati*, in «L'Estranger en Italie» 37 (31 ottobre 1903). Cfr. anche s.a., in «Nuova Antologia» 193 (1904), p. 183. Questi contributi si riferiscono a una mostra programmata per il novembre del 1904, di cui tuttavia non sembra trovarsi traccia posteriore a quelle segnalazioni.

era ancora trasferito in città. In ogni caso, fu certamente per merito della redazione di *Arte e Storia* che lo studioso russo poté cominciare a muovere i primi passi nei circoli scientifici italiani. Con un biglietto risalente al 7 aprile del 1904, infatti, Artioli presentò De Grüneisen a Corrado Ricci, proponendolo per un breve articolo da pubblicarsi sulla *Rassegna d'Arte* - di cui Ricci era appunto direttore: *'Si tratta'* scriveva Artioli *'come vedrà, di cosa sommamente interessante, e che per noi italiani ha una speciale importanza, trattandosi di arte bizantina, qui tanto superficialmente studiata, e in cui Ella ha tanta particolare competenza'*.⁸⁷⁹ La preghiera dovette evidentemente sortire il suo effetto: nel fascicolo di settembre della *Rassegna* comparve un breve lavoro di taglio iconografico intitolato *La piccola icona bizantina del Museo russo Alessandro III a Pietroburgo*.⁸⁸⁰ Il saggio, che analizzava nel dettaglio la postura della Vergine *dolens* rappresentata su una tavoletta ancora presso il Museo Russo di San Pietroburgo (fig. VI.29), presentava evidenti ascendenze kondakoviane e prendeva le mosse dalle ricerche condotte dall'autore quando si trovava ancora in patria.⁸⁸¹ L'esperimento appariva piuttosto eccentrico per un contenitore editoriale come il periodico milanese, che di presunta 'arte bizantina' aveva contemplato solo le chiese di Ravenna e i loro campanili: proprio per questo, forse, esso non trovò alcun seguito negli anni successivi. La *Rassegna d'Arte*, tuttavia, non era stata la sede alla quale De Grüneisen aveva pensato in prima istanza per il suo 'debutto' sulla scena italiana. Nel carteggio di Adolfo Venturi conservato presso la Scuola Normale di Pisa, infatti, si può leggere una strana lettera risalente al 4 aprile del 1904, che è il caso di riportare qui nella sua interezza: *'È mio dovere ingrato avvertirVi, con la presente, che io protesto assolutamente contro la parola da voi impiegata: 'polemica'; perché dichiaro qui per iscritto che con il grande studioso russo Ms. Kondakov mi trovo nei migliori rapporti, e per esso ho la più alta considerazione, e la più grande stima. Inoltre, mi sono persuaso che lo studioso russo saprà distinguere i fatti, e non confondere le 'differenze di opinioni'*

⁸⁷⁹ Il testo era scritto da Artioli su un biglietto da visita di De Grüneisen, datato 7 aprile 1904. Il documento si conserva oggi presso la Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, nr. 10627.

⁸⁸⁰ Cfr. W. DE GRÜNEISEN, *La piccola icona bizantina del Museo russo Alessandro III a Pietroburgo e le prime tendenze del tragico nell'iconografia della Crocifissione*, in «Rassegna d'Arte» IV (1904), pp. 138-141.

⁸⁸¹ Quanto all'attività di De Grüneisen precedente all'arrivo in Italia, si trova traccia nei resoconti delle comunicazioni fatte all'Istituto Archeologico Imperiale di San Pietroburgo: cfr. W. DE GRÜNEISEN, *Stil', khudozhestvennaya kharakteristika i otsenka proizvedenij zhivopisi v istoricheskom eyo razvitii* [comunicazione del 15 febbraio e del 1° marzo 1901], in «Vizantijskij Vremennik» 8 (1901), p. 341. Sul fenomeno della riscoperta dell'icona nella Russia tra Ottocento e Novecento, e in particolare sul ruolo di Kondakov, cfr. MURATOVA, *La riscoperta dell'icona russa...*, e soprattutto FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia...*, pp. 85-172.

con la ‘polemica’, che è di radice personale. In più, Vi prego, di non considerare ‘polemica’, soprattutto dopo questo malinteso, se, nella mia opera già in stampa, la “S.ta Maria Antiqua”, io non condivido l’opinione di ‘Venturi’, che è stato capace di prendere un personaggio vestito di una tunica, di un pallio e munito di ali, per un Re Mago!⁸⁸² L’articolo in questione, che io dichiaro aver ricevuto, sarà pubblicato prossimamente, e mi dispiace infinitamente che mi abbiate fatto perdere più di due mesi. È usanza in Italia??.⁸⁸³

La lettera racconta la vicenda di un’occasione scientifica mancata: la pubblicazione su *L’Arte*, la maggiore rivista italiana in campo storico-artistico, del contributo sull’icona di San Pietroburgo firmato da De Grüneisen. A quanto pare, il testo dell’articolo era stato già da tempo inviato a Venturi per mezzo di una precedente missiva, ma questi non doveva aver gradito il fatto che l’autore si fosse dimostrato in disaccordo con Kondakov riguardo alla datazione del dipinto. La reazione di fronte a tale rifiuto non fu certo delle più accomodanti. Di là dal riferimento – pure interessante – ai rapporti di amicizia intercorsi con Kondakov, la lettera si riveste comunque di un valore aggiunto: testimonia direttamente il fatto che, nell’aprile del 1904 e quindi in parallelo con i lavori di documentazione grafica di Wilpert⁸⁸⁴, De Grüneisen avesse progettato e forse già portato a buon punto un lavoro autonomo dedicato alle pitture di S. Maria Antiqua. Con ogni evidenza, date le restrizioni da parte della Direzione delle Antichità, la

⁸⁸² Il riferimento è evidentemente a VENTURI, *Storia dell’Arte Italiana...*, II, p. 256: l’autore considerava come ‘uno dei Re Magi’ l’angelo della composizione con *Maria Regina*.

⁸⁸³ La lettera si conserva presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, Archivio Venturi, Carteggio, VT D1 b48.1, 1904-04-04, con l’erronea attribuzione a ‘De Gruneire’: ‘C’est mon devoir pénible de Vs. avertir, par la présente, que je proteste absolument, contre le mot employé par Vs: ‘polémique’; car je constate ici par écrit, que je me trouve avec le grand savant russe Ms. Kondakov, dans les meilleurs relations, et pour lequel j’ai la plus haute considération, et le plus grand estime; aussi, j’eu suis persuadé, que le savant russe saurait différencier les faits, et pas confondre la ‘différence des opinions’ avec la ‘polémique’, qui est de racine personnelle. Ainsi, je Vs prie, de ne pas considérer comme ‘polémique’, surtout après ce malentendu, si, dans mon oeuvre, déjà sous presse, la ‘S^{ta} Maria Antiqua’ je ne partage pas l’opinion de ‘Venturi’, qui a pu prendre un personnage vêtu d’une tunique, d’un pallio-manto et muni de ailes, pour un roi-mage! L’article en question, que je déclare avoir reçu, sera publié prochainement, et, je regrette infiniment, que Vs m’avez fait perdre plus de 2 mois/ est-ce usage en Italie ??’

⁸⁸⁴ Le pubblicazioni contemporanee di mia conoscenza non riportano informazioni in merito a una presenza così precoce di De Grüneisen in Santa Maria Antiqua; né tantomeno – ma ciò è abbastanza comprensibile - ne fa cenno Joseph Wilpert. Alcune delle tavole a colori eseguite dallo studioso russo per la sua monografia presentano datazioni molto precoci, addirittura al 1902. Al momento non sono ancora chiare le circostanze per le quali venne concesso allo studioso di operare nel cantiere e di pubblicare foto degli affreschi all’interno dei suoi contributi del 1906-1907. Vengo però informato da Andrea Paribeni, ora al lavoro sui documenti relativi allo scavo di Boni, dell’esistenza di carte nelle quali lo studioso russo viene specificatamente menzionato. Questa pista, che pare promettente, sarà presto oggetto di approfondimenti.

‘minaccia’ dell’imminente pubblicazione non poteva ancora essere portata a compimento. In ogni caso, questo malinteso epistolare dovette contribuire a sbarrare definitivamente a De Grüneisen l’accesso all’influente circolo di Venturi, personalità con la quale non sembrano documentabili altri contatti negli anni successivi. E forse la diatriba serve anche a spiegare l’assenza dello studioso russo ai lavori dell’Esposizione di Arte Italo-bizantina di Grottaferrata nel 1905, per la quale pure egli aveva fatto richiesta diretta all’egumeno Arsenio Pellegrini con un biglietto fattogli recapitare all’inizio dello stesso anno (fig. VI.30).⁸⁸⁵ Forse De Grüneisen non faceva parte del folto *milieu* russo che, come si è visto, aveva offerto un contributo fondamentale per la messa a punto della mostra; ma è anche altamente plausibile che sia stata piuttosto la forte ‘coloritura’ venturiana dell’evento – attraverso Antonio Muñoz – a sfavorire un’eventuale coinvolgimento dello studioso.

Estinta la possibilità di una collaborazione con Venturi, De Grüneisen provò a percorrere strade alternative. La principale era quella offerta dai circoli archeologici: tra il 1905 e il 1906 sono testimoniate varie partecipazioni ai lavori della Società per le conferenze di Archeologia Cristiana⁸⁸⁶, nell’ambito della quale lo studioso riuscì a entrare in rapporto con personalità tra le più eminenti nel settore. A quel periodo risalgono infatti due documentate e interessanti collaborazioni, con Orazio Marucchi e con Christian Hülsen (1858-1935, fig. VI.31)⁸⁸⁷: il primo profitto dell’interesse

⁸⁸⁵ Il biglietto, non datato ma forse riferibile agli inizi del 1905 si conserva ancora presso la Badia di Grottaferrata, ASMNG, b. 7, fasc. 46, 6. ‘[De Grüneisen] essendo vicina l’esposizione di Grottaferrata chiede al Padre Abate se può riuscirgli utile in qualche cosa riguardante la detta mostra. Lo avverte che può recarsi da lui circa il 17 o il 18 e lo prega di dirgli quale di questi giorni torna a lui più comodo. Lo saluta cordialmente. W. De Gruneisen’.

⁸⁸⁶ In W. DE GRÜNEISEN, *Tabula circa verticem: aggiunta alla nota “intorno all’antico uso egiziano di raffigurare i defunti collocati avanti al loro sepolcro”*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria» 29 (1906), pp. 534-537, in part. p. 537, si fa riferimento alle comunicazioni di Grisar del 9 dicembre 1906, per le quale cfr. O. MARUCCHI, *Resoconto delle Adunanze tenute dalla Società per le Conferenze di Archeologia Cristiana (Anno XXXII)*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XIII (1907), pp. 205-210; *ibidem*, pp. 131-132, 140-143 si documenta la presenza e la partecipazione di De Grüneisen nelle sedute dell’11 marzo e del 10 giugno. Sempre *ibidem*, p. 143 si ha notizia della presenza alla seduta del 9 aprile 1905, per la quale.

⁸⁸⁷ Christian Hülsen, eclettico e originale studioso giunto a Roma agli inizi degli anni ’80 dell’Ottocento attraverso l’Istituto Archeologico Germanico, si stava occupando in quegli anni di problemi topografici, affrontando peraltro la questione di Santa Maria Antiqua (per esempio in C. HÜLSEN, *Das Forum Romanum: seine Geschichte und seine Denkmäler*, Rom 1904, pp. 136-150, trad. italiana *Il Foro Romano. Storia e Monumenti*, Roma 1905, rist. 1982). *Summa* dei suoi interessi nei confronti delle testimonianze postclassiche a Roma è ID., *Le chiese di Roma nel Medio Evo: cataloghi ed appunti*, Firenze 1927. Sulla sua figura, rimando alla documentata voce di E. OFENBACH, s.v. *Christian Karl Friedrich Hülsen*, in *Personenlexikon zur christlichen Archäologie...*, I, pp. 665-667, ma anche PALOMBI, *Rodolfo Lanciani...*, pp. 312-313 per i rapporti con Lanciani in merito a comuni interessi sulla Roma medievale.

manifestato da De Grüneisen nei confronti dell'arte egiziana per approntare uno studio sulla cosiddetta 'Mummia di Antinoe', una coperta di sepoltura femminile dipinta su lino e da poco giunta al Museo Egizio Vaticano (fig. VI.32)⁸⁸⁸; il secondo si servì invece delle capacità pittoriche del collega russo per far eseguire una curiosa ricostruzione in stile 'carolingio' della pianta di Roma sulla base delle informazioni topografiche desunte dall'Itinerario di Einsiedeln (fig. VI.33).⁸⁸⁹ Ancora entro il 1907 De Grüneisen entrò sicuramente in contatto con i giovani Achille Bertini Calosso e Antonio Muñoz⁸⁹⁰, e nell'aprile dello stesso anno fu eletto membro della Società Romana di Storia Patria⁸⁹¹, nella cui orbita ebbe modo di avvicinare personaggi di rilievo nell'ambito degli studi capitolini, come il già citato Vincenzo Federici (fig. VI.34) e lo storico Pietro Fedele (1873-1943, fig. VI.35).⁸⁹²

⁸⁸⁸ Cfr. O. MARUCCHI, *Di una copertura di mummia proveniente dalla necropoli di Antinoe ed ora nel Museo Egizio Vaticano*, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» n.s. IX (1907), pp. 351-376, in part. pp. 374-375. L'opera era stata presentata in occasione della seduta del 25 febbraio 1905 (cfr. anche *ibidem*, p. 447) Sulle circostanze della scoperta e sulla storia degli studi di questo pezzo, cfr. in sintesi L. NIGRO, *Il ritratto della 'Dame du Vatican' sul telo linteo da Antinoe: una nuova analisi interpretativa dopo il restauro*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie» XX (2000), pp. 5-33, in part. pp. 6-11.

⁸⁸⁹ Cfr. C. HÜLSEN, *La pianta di Roma dell'Anonimo Einsidlense*, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», n.s. IX (1907), pp. 379-429, in part. p. 389 (per la menzione di De Grüneisen), tav. XIV. Il disegno era stato presentato da Hülsen in occasione della seduta del 21 aprile 1906 (cfr. *ibidem*, p. 463), e fu pubblicato come tavola apribile anche nell'edizione in volume del medesimo contributo (Roma 1907).

⁸⁹⁰ Presso la Fondazione Cini, ove si conservano i fondi librari di Muñoz e Bertini Calosso, sono sopravvissuti due estratti di W. DE GRÜNEISEN, *Studi iconografici comparativi sulle pitture medievali romane. Il cielo nella concezione religiosa ed artistica dell'alto medioevo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria» 29 (1906), pp. 443-525, entrambi con dedica dell'autore (rispettivamente datate al 26 maggio e al 5 luglio 1907). La seconda dedica, che recita '*Al caro Bertini Calosso un ricordo di un viaggio nel cielo fatto insieme*', è un probabile riferimento al sopralluogo condotto dai due studiosi presso la Grotta del Salvatore presso Vallerano, come ricorda lo stesso A. BERTINI CALOSSO, *Gli affreschi della grotta del Salvatore presso Vallerano*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria» 30 (1907), pp. 189-241, in part. p. 201: '[...]mi sia consentito di ringraziare il prof. Wladimir de Grüneisen, il quale volle accompagnarmi in una delle mie visite al monumento, e mi rese meno difficile il lavoro largheggiando con me di consigli e di ammaestramenti massime per quanto riguarda le più dibattute questioni iconografiche relative al vestiario, e fornendomi numerose indicazioni bibliografiche specialmente di letteratura scientifica russa'.

⁸⁹¹ Cfr. DENNERT, s.v. *Wladimir de Grüneisen...*, p. 619, ai cui riferimenti si può aggiungere s.a., *Atti della Società*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria» 30 (1907), pp. 249-254 in part. p. 253 (seduta del 20 aprile).

⁸⁹² Per quanto riguarda Federici, cfr. *supra*, n. 841. In merito a Pietro Fedele, molto attivo in quegli anni presso la Società Romana di Storia Patria, va segnalato l'intervento che De Grüneisen gli dedicò nel gennaio del 1908, ovvero W. DE GRÜNEISEN, *Influssi ellenistici sulla formazione del tipo cristiano dell'angelo annunziante. Nota a proposito di un frammento inedito proveniente dagli scavi di Antinoe*, in *Scritti di Storia, di Filologia e d'Arte pubblicati per le Nozze Fedele-De Fabritiis*, Roma 1908, pp. 25-37. Su Pietro Fedele, rimando alla voce di F.M. BISCIONE, s.v. *Fedele, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 45, Roma 1995.

Fu proprio la rivista ufficiale della Società a concedere a De Grüneisen l'opportunità di 'presentarsi' in modo appropriato alla comunità scientifica.⁸⁹³ All'interno dei fascicoli del 1906 e del 1907 comparvero infatti in rapida successione ben cinque interventi a sua firma⁸⁹⁴, tutti dedicati in misura più o meno esclusiva ai problemi della rappresentazione artistica nella società postclassica, con particolare attenzione al panorama della pittura romana. L'immagine che emergeva fin dai primi paragrafi, era quella di una personalità decisamente eccentrica rispetto alle figure di specialisti di 'arte cristiana' della capitale. La forma apparentemente piana e convenzionale di titoli come *Studj iconografici comparativi sulle pitture medievali romane* non deve ingannare: nonostante l'autore dichiarasse più volte di condurre le proprie ricerche nel campo dell'"archeologia cristiana", quanto si leggeva tra le pagine della rivista aveva poco a che fare con i lavori normalmente circolanti nei contesti della 'scuola romana'. Il saggio di maggiore ampiezza e importanza, sottotitolato *Il cielo nella concezione religiosa ed artistica dell'alto medioevo* (fig. VI.36)⁸⁹⁵, si imponeva come una sorta di trattato autosufficiente, all'interno del quale l'autore presentava – come da titolo – un'originale storia dello sviluppo dei sistemi di rappresentazione della sfera celeste, in un arco cronologico che andava dall'età classica al IX secolo e oltre. Inusuale, innanzitutto, era l'estensione della geografia artistica di riferimento. Il percorso tracciato da De Grüneisen, aggiornato a tutte le più significative scoperte recenti, toccava con disinvoltura l'Egitto antico e quello cristiano, la Roma teodosiana, la Puglia, la Siria, l'Asia Minore, Costantinopoli, l'Europa centrale, fino a raggiungere Parenzo e Torcello: le abbondanti riproduzioni fotografiche presentavano ai lettori scene tratte dal *Codex rossanense*, dai Vangeli di Rabbula, dal *Cosma Indicopleuste* e dagli ottateuchi della Biblioteca Vaticana, ma anche da miniature di codici ottoniani, da stoffe copte, e dalle

⁸⁹³ Assieme agli articoli pubblicati sull'*Archivio della Società Romana di Storia Patria*, relativamente agli anni 1905-1907 si possono citare altri due brevi contributi comparsi sul *Bullettino della Società Filologica Romana*, ovvero W. DE GRÜNEISEN, *La grande croce di Vittoria nel Foro Costantiniano*, in «*Bullettino della Società Filologica romana*» VIII (1905), pp. 19-26 e ID., *Lenzuoli e tessuti egiziani nei primi secoli dell'E.V. considerati nel rispetto iconografico e simbolico*, in «*Bullettino della Società Filologica Romana*», X (1907), pp. 117-122, quest'ultimo in particolare da connettersi al filone degli studi sull'arte copta e proto-copta da lui perseguita nel medesimo periodo.

⁸⁹⁴ Nell'ordine, W. DE GRÜNEISEN, *Studj iconografici in Santa Maria Antiqua*, in «*Archivio della Società Romana di Storia Patria*» 29 (1906), pp. 85-95; ID., *Intorno all'antico uso egiziano... di raffigurare i defunti collocati avanti al loro sepolcro*, *ibidem*, pp. 229-239; ID., *Studi iconografici comparativi sulle pitture medievali romane. Il cielo...*; ID., *Tabula circa verticem...*; W. DE GRÜNEISEN, *I ritratti di Papa Zaccaria e di Teodoto Primicerio nella chiesa di S. Maria Antiqua*, in «*Archivio della Società Romana di Storia Patria*» 30 (1907), pp. 479-485.

⁸⁹⁵ ID., *Studi iconografici comparativi sulle pitture medievali romane. Il cielo...*

pitture monumentali da poco rinvenute nel monastero di Bawit in Egitto (fig. VI.37).⁸⁹⁶ Il carattere più sorprendente del saggio, tuttavia, era certo l'atteggiamento con il quale l'autore affrontava uno studio definito 'iconografico', attraverso un metodo che deviava in modo considerevole dal tradizionale approccio filologico-descrittivo dell'archeologia cristiana. Secondo De Grüneisen, infatti, una corretta analisi 'iconografica' dell'arte del primo Medioevo non poteva in alcun modo trascurare i principi compositivi che di tale arte erano il fondamento. Il fatto che questi principi sembrassero apparentemente immutabili non permetteva comunque di 'scansare' il problema in favore di una più agevole e meccanica descrizione dei soli soggetti delle opere. La prassi altomedievale di riprodurre gli spazi attraverso forme piatte e semplificate, e di collocare i protagonisti delle scene sacre secondo schemi persistenti, non costituiva un dato da valutarsi solo nell'ottica di una generale 'decadenza' delle abilità tecniche degli artisti, o dell'automatico riflettersi in campo culturale della crisi storico-politica del mondo antico. Si trattava piuttosto di una specifica scelta di espressione, testimonianza di un modo peculiare di guardare alla natura e di usarne le forme caratteristiche per veicolare un certo tipo di messaggio.

A questa premessa, che sfiorava più volte il concetto riegliano di *Kunstwollen*, l'autore aggiungeva un ingrediente fondamentale: un'adesione convinta alla teoria orientalista di Strzygowski, nella sua più recente rielaborazione in chiave *Orient oder Byzantium*. Essa, invero, appariva l'unica in grado di spiegare in modo plausibile il radicale mutamento dei linguaggi dell'arte a partire dal III secolo, e il contemporaneo fenomeno di allontanamento definitivo dalle intenzioni di realismo che avevano connotato la visione ellenistica della natura. Al tramonto del mondo antico, la 'condizione di cultura primordiale' dell'Italia aveva favorito la penetrazione di un nuovo idioma formale, proveniente da molto lontano: 'i secolari principi orientali trovarono un buon terreno: la pratica della vita li esigeva, l'umanità li approvava, e bisognerà percorrere una lunga via a traverso l'arte gotica fino alla porta del Rinascimento per veder fiorire di nuovo i principi dell'arte ellenistica'. Passando attraverso le città dell'Italia meridionale – e si noti in questo la convergenza con le coeve ipotesi di

⁸⁹⁶ Sulle circostanze della scoperta (1901-1913) degli affreschi del monastero di Apa Apollo di Bawit, e sui primi problemi storiografici ad essi correlati, rimando a A. IACOBINI, *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*, (Studi di Arte Medievale, 6), Roma 2000, pp. 9-15. Più in generale sulla nascita di un autonomo filone di studi sull'arte copta, cfr. in breve S. CURTO, *La riscoperta dell'Egitto Cristiano*, in «Studi di Egiptologia e di Antichità Puniche» 18 (1998), pp. 39-46.

Muñoz (§ V.2) – i linguaggi giunti dall'Oriente si trapiantarono in Occidente, e ivi germogliarono con facilità: *'fu decomposta la complessità, ogni agglomerazione complicata fu disgregata e sostituita con elementi isolati dai tratti caratteristici; l'albero perde la sua chioma ondeggiante, e sul tronco s'innesta una grande foglia stilizzata che ne dichiara la specie [...] per rappresentare un terreno erboso si combinano differenti specie di erbe isolate che nell'insieme danno luogo ad un ornamento multicolore e decorativo. [...] Le persone si presenteranno isolate e disposte in lunga fila su di un fondo lineare, come un motivo ornamentale su di un nastro policromo; il vero, i particolari si sacrificano per il raggiungimento della forma decorativa dell'insieme semplice e didattica. Il pittore abbandona coscientemente la natura ed entra nel dominio dell'arte stilizzata, simbolica, convenzionale e sommamente semplificata: insegnare per mezzo della decorazione; ecco la base e il dominio dell'arte cristiana nella concezione del medioevo. Il pittore, dagli sforzi individualistici che gli erano richiesti dalle esigenze dell'ellenismo, riebbe il diritto di valersi del più rigoroso obiettivismo'*.⁸⁹⁷

Con una simile premessa, De Grüneisen sembrava voler avviare un duplice 'scardinamento' delle convinzioni che stavano supportando gran parte degli studi sull'arte postclassica in Italia. L'apertura strzygowskiana verso Oriente, infatti, smantellava in automatico il principio dell'esistenza di una storia dell'arte a parabola discendente, precipitata tutta entro le mura di Roma. D'altro canto, l'introduzione del concetto di coscienza individuale dell'artista superava certe astratte oscillazioni tra 'valori di forma' e 'valori di decorazione', diffuse per esempio nella produzione di Ricci, e successivamente degenerate negli schematismi di Galassi. Il pittore e lo scultore del Medioevo sceglievano di parlare un certo linguaggio, perché nutrivano la necessità di supportare una materia per la quale le 'esigenze dell'ellenismo' non sarebbero state altrettanto efficaci. La semplificazione, la paratassi, la 'scomposizione in fattori' non possedevano solo una qualità estetica ai fini dell'ornamentazione, ma rappresentavano una vera e propria lingua alternativa per contenuti alternativi.

Sulla base di questo principio, l'abituale lettura archeologica dell'opera, bloccata a una descrizione per lo più epidermica del soggetto e priva di interesse per la forma, non poteva servire in alcun modo a una valida interpretazione dell'arte postclassica. Era necessario invece tentare di capire *perché* l'artista avesse deciso di rappresentare una

⁸⁹⁷ Cfr. DE GRÜNEISEN., *Studi iconografici comparativi sulle pitture medievali romane. Il cielo...*, pp. 445-446.

certa cosa in un certo modo: in altre parole, occorre comprendere quale fosse stata la concezione filosofico-religiosa che aveva determinato, attraverso l'artista, la forma assunta dalla sua opera. Solo una volta esaminato correttamente lo stile, si poteva tornare indietro a cercare nelle fonti scritte i contenuti che quello stile servivano a spiegare. Allo scopo di comprendere la ragione per cui nei secoli altomedievali il cielo venisse raffigurato con larghe bande cromatiche orizzontali e parallele (figg. VI.38-39) De Grüneisen faceva ricorso a un'ampia mole di testi: libri misterici egiziani, apocrifi gnostici, patristica e omiletica, poesia e trattatistica scientifica, tutto concorrevano a dimostrare come il concetto della scansione 'dualistica' tra terra e firmamento avesse lontanissima paternità egiziana, e si fosse trasmesso all'arte cristiana attraverso le reinterpretazioni gnostiche della Bibbia, assunte dai padri della Chiesa orientale. Giunta in Occidente nel momento di maggiore influenza dei linguaggi provenienti dall'Est, tale idea aveva trovato terreno estremamente fertile a Roma, soprattutto nel VII e nell'VIII secolo; gli affreschi di S. Saba e S. Maria Antiqua, con le loro composizioni 'tagliate' in senso orizzontale da fasce piatte di colore, non facevano che dimostrare quanta influenza avesse avuto la linea 'siro-copta' nella definizione dei linguaggi artistici dell'urbe.

Con studi di questo tenore, De Grüneisen irrompeva a larghi passi sulla scena romana, dimostrando il pieno possesso di strumenti metodologici inusuali, una certa dimestichezza con le fonti storiche, l'accesso facilitato alla bibliografia in lingua russa, e un insolito interesse per l'allargamento in senso mediterraneo del terreno d'indagine, con particolare inclinazione nei confronti dell'Egitto ellenistico e copto.⁸⁹⁸ In quegli stessi mesi Joseph Wilpert, l'acclamato interprete della pittura catacombale, andava conducendo le ricerche che sarebbero confluite, più tardi, in *Sancta Maria Antiqua*

⁸⁹⁸ L'impostazione inaugurata con *Il cielo nella concezione religiosa ed artistica dell'alto medioevo* fu alla base di successivi importanti studi del medesimo autore, a cominciare da W. DE GRÜNEISEN, *Études comparatives. Le portrait: traditions hellénistiques et influences orientales*, Rome 1911, nel quale si affrontava estesamente il tema del ritratto con riferimento al processo di fusione tra la tradizione classico-ellenistica e gli elementi mesopotamici, confluiti all'interno del filone unitario dell'arte alessandrina. Quasi contemporaneo, ID., *La perspective: esquisse de son évolution des origines jusqu'à la Renaissance*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire» XXXI (1911), pp. 393-434, presentava un originale rassegna storica dei sistemi di rappresentazione dello spazio a partire dalla 'perspective barbare' fino alle 'origines de la Renaissance', riguardo le quali si riconosceva l'esistenza di un forte contributo da parte dell'Oriente bizantino. Nel più tardo ID., *Les caractéristiques de l'art copte...*, l'analisi 'proto-iconologica' si concentrava nello specifico sul tema dell'arte dell'Egitto cristiano, con riferimenti alle importanti scoperte che avevano caratterizzato il primo ventennio del secolo.

(1910) e in *Die römischen Mosaiken und Malereien* (1916). Un approccio come quello di De Grüneisen, quasi ‘proto-iconologico’⁸⁹⁹ e per di più di profonda fede orientalista, si poneva agli esatti antipodi di tutto ciò in cui l’archeologo tedesco credeva. La frattura appariva davvero inevitabile, e non tardò a verificarsi: il terreno di scontro, naturalmente, non poteva che essere la stessa S. Maria Antiqua.

Il pretesto fu in realtà abbastanza occasionale, per quanto concernente una questione di notevole importanza per l’epoca: quella relativa all’origine del motivo iconografico del nimbo quadrato come simbolo di un personaggio vivente.⁹⁰⁰ Il tema era tornato improvvisamente alla ribalta a causa del verificarsi di due circostanze fortunate: da un lato, la scoperta degli affreschi della chiesa del Foro, che avevano rivelato un certo numero di nimbi quadrati assegnabili a cronologie piuttosto alte, sicuramente entro l’VIII secolo; dall’altro, il repentino trasferimento a Roma nel 1903 della già citata Mummia di Antinoe, la cui coperta lintea, inizialmente esposta ancora all’interno del suo sarcofago (fig. VI.32), mostrava l’effigie di una donna apparentemente dotata di nimbo quadrato. Facilmente Wilpert aveva potuto mettere in correlazione i due ‘fatti’, e in un contributo del 1906⁹⁰¹ aveva proposto di ricondurre l’origine del nimbo all’usanza egiziana di porre sul viso delle mummie una tavoletta quadrangolare con il ritratto del defunto. Quasi a stretto giro però, dalle pagine del fidato *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, De Grüneisen⁹⁰² intervenne a confutare la teoria dell’autorevole collega; facendo riferimento in particolar modo al grande lenzuolo funerario della collezione Golenischev di San Pietroburgo (oggi al Museo Pushkin di Mosca), lo studioso dimostrava come la forma quadrangolare dietro la testa della ‘bella

⁸⁹⁹ Adotto qui, con qualche libertà, l’interpretazione che del termine ‘iconologia’ dà E. PANOFSKI, *Studies in Iconology*, New York 1939, trad. italiana citata *Studi di Iconologia*, Torino 1999, pp. 7-9, n. 1b: ‘ogni volta che l’iconografia sia sottratta al suo isolamento e integrata con ogni altro metodo, storico, psicologico o critico, che possa servire per tentare di risolvere l’enigma della sfinge’.

⁹⁰⁰ Una ricostruzione cronologicamente vicina alla polemica Wilpert-De Grüneisen, che mette in luce quali fossero i termini del problema, è quella di G.B. LADNER, *The so-called Square Nimbus*, in «*Mediaeval Studies*» 3 (1941), pp. 15-45, rist. in ID., *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art*, 1, (Storia e Letteratura, 155), Roma 1983, pp. 115-166, in part. pp. 115-128. Più di recente, E. JASTRZEBOWSKA, *Encore sur la quadrature du nimbe* in *Historiam pictura refert: miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O.F.M.*, (Studi di antichità cristiana, 51), Città del Vaticano 1994, pp. 347-359, in part. p. 348; F. GANDOLFO, *Noterelle a margine del nimbo quadrato*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano 2007, pp. 65-72.

⁹⁰¹ Cfr. J. WILPERT, *Le nimbe carré. A propos d’une momie peinte du musée égyptien au Vatican*, in «*Mélanges d’archéologie et d’histoire*» XXVI (1906), pp. 3-13.

⁹⁰² Cfr. DE GRÜNEISEN, *Intorno all’antico uso egiziano...*; ID., *Tabula circa verticem...*; l’ipotesi era stata presentata anche il 10 giugno 1906 di fronte alla Società per le Conferenze di Archeologia Cristiana: cfr. MARUCCHI, *Resoconto delle Adunanze... (Anno XXXI)*, pp. 140-143.

defunta' fosse in realtà l'ingresso della tomba che era rappresentata alle sue spalle (figg. VI.40-41). La genesi del nimbo quadrato non poteva perciò essere ricondotta tanto indietro nel tempo; considerata la sua comparsa quasi improvvisa negli affreschi di S. Maria Antiqua databili all'VIII secolo, tale elemento doveva aver cominciato a diffondersi probabilmente in quel periodo.

La diatriba si spostò ben presto entro le pareti della chiesa del Foro: precisamente, all'interno della cappella dei SS. Quirico e Giulitta, ove si era preservato il danneggiato ritratto del *primicerius* Teodoto, principale committente degli affreschi (fig. VI.42). Impegnati in contemporanea con le rispettive ricerche nel cantiere, i due specialisti avevano maturato opinioni differenti: Wilpert⁹⁰³ riteneva che il ritratto non fosse mai stato dipinto su intonaco, ma su una tela inchiodata al di sopra di esso, e che tale soluzione potesse essere considerata prova diretta dell'origine 'ritrattistica' del motivo del nimbo quadrato; De Grüneisen, invece, credeva che il ritratto fosse stato ridipinto su un secondo strato di intonaco, probabilmente per sostituirne uno precedente.⁹⁰⁴ Il dibattito in proposito si era svolto inizialmente con toni pacifici, in occasione delle adunanze della Società per le Conferenze di Archeologia Cristiana, e poi su rivista: a scatenare però una reazione più energica da parte dello studioso russo fu un articolo di Wilpert comparso sulla *Römische Quartalschrift* del 1907⁹⁰⁵, nel quale l'autore aveva intenzionalmente sostituito le fotografie ministeriali pubblicate da De Grüneisen con lastre tratte dalle copie di Tabanelli (figg. VI.43-44). Sicché, in una nota di risposta uscita sull'*Archivio* del 1907, si poteva trovare scritto: *'Non sappiamo spiegarci le ragioni che l'hanno indotto a fare tale sostituzione, ma certo è che questa sostituzione ha reso la riproduzione del Wilpert inservibile per lo studio dei particolari; le tipiche linee frontali,*

⁹⁰³ Cfr. MARUCCHI, *Resoconto delle Adunanze... (Anno XXX)*, p. 292, relativamente alla seduta del 9 aprile 1905; WILPERT, *Appunti sulle pitture...*, pp. 578-580.

⁹⁰⁴ Cfr. MARUCCHI, *Resoconto delle Adunanze... (Anno XXXI)*, pp. 132-133, relativamente alla seduta dell'11 marzo 1906. Nella seduta successiva dell'8 aprile (*ibidem*, pp. 134-136) gli astanti avevano ripreso in mano l'argomento: Wilpert aveva mostrato due lettere da parte di Venturi e Hermanin, i quali si erano mostrati concordi con lui. A supporto di De Grüneisen erano invece intervenuti sia Marucchi che Strzygowski. Cfr. poi DE GRÜNEISEN, *Studj iconografici in Santa Maria Antiqua...*, pp. 88-95.

⁹⁰⁵ L'articolo in questione era J. WILPERT, *Beiträge zur christlichen Archäologie (VI)*, in «*Römische Quartalschrift*» XXI (1907), pp. 93-107. Una prima reazione si verifica in J. STRZYGOWSKI, recensione a WILPERT, *Beiträge... (VI)*, in «*Byzantinische Zeitschrift*» XVII (1908), pp. 271-274; al posto di commentare personalmente, lo studioso aveva preferito pubblicare due lettere, una di De Grüneisen (datata 7 luglio 1907), l'altra di Dalton, entrambe critiche nei confronti delle teorie di Wilpert. De Grüneisen pubblicò poi una versione in italiano, più estesa, della lettera succitata: DE GRÜNEISEN, *I ritratti di Papa Zaccaria...* Il dibattito tra i due studiosi è ricordato, con riferimenti specifici al problema di Santa Maria Antiqua, in NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII...*, pp. 299-300.

con un significato anatomico nettamente determinato, furono confuse al punto di essere irriconoscibili; la curva superiore dell'occhio sinistro, dalla forma orientale a mandorla acuta, è diventata, sotto la mano del copista, un poco arcuata; e il naso, che verso la punta s'innalza leggermente, è stato fatto troppo diritto; finalmente, le sopracciglia, espresse pelo per pelo, lontana ed importante eredità del ritratto dell' epoca classica [...], furono sostituite da una semplice curva generica. Del resto quanto poca sia l'importanza che il Wilpert dà alla pennellatura di un pittore, viene dimostrato dalle sue ripetute affermazioni, che le riproduzioni di una copia possono sostituire quelle dell'originale. Vogliamo sperare che il Wilpert nelle sue future ricerche e nella sua opera maggiore che ha promesso di pubblicare, vorrà riconoscere che per gli studi scientifici possono avere un valore positivo solo le perfette riproduzioni meccaniche che rendano le pennellature originali e non quelle di un imitatore, anche se questi sia espertissimo nell'arte sua'.⁹⁰⁶

Prescindendo dal pretesto della disputa – forse condizionato anche da qualche reciproca gelosia professionale nata sul cantiere – è evidente che la distanza che separava i due studiosi non potesse che essere di natura puramente metodologica: la mentalità archeologica di Wilpert, devota alla documentazione sistematica del frammento attraverso un sistema di registrazione ‘filtrata’ e omogeneizzante, contrastava in troppi punti con gli interessi di De Grüneisen per le più sottili variazioni dei linguaggi stilistici e compositivi.

Allo scadere del primo decennio del secolo⁹⁰⁷, venuti meno i vincoli legali sui materiali di S. Maria Antiqua, il contrasto tra i metodi di analisi tornò a manifestarsi in modo

⁹⁰⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 481-482. Un'opinione simile era stata espressa anche da Dalton, nella lettera pubblicata in STRZYGOWSKI, recensione a WILPERT, *Beiträge...*(VI), p. 275: *'The artist of the drawing which he uses, looking down into a concave surface, necessarily drew the parallel lines on the left closer together than the same lines continued on the right, because in the first case they were more immediately beneath him, while in the second case they were further from his eye. Anyone looking at the bowl itself, would see that the lines, if produced across the fracture, would meet perfectly well; but, so far as we are aware, Mgr. Wilpert has never seen and certainly never handled.'*

⁹⁰⁷ Va ricordata a margine della presente panoramica la pubblicazione intermedia di M. DVOŘAK, *Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Mosaiken in der Markuskirche zu Rom*, in PH. DENGEL, M. DVOŘAK, H. EGGER, *Der Palazzo di Venezia in Rom*, Wien 1909, pp. 33-76, rist. in ID., *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Munich 1929, pp. 19-44, opera molto importante per l'introduzione di un criterio di lettura dell'arte romana altomedievale fondato su di un organico esame dello stile, e sull'idea di una forte presenza ellenistica gradualmente soppiantata dall'arte locale agli inizi del IX secolo. Vanno forse parzialmente ridimensionate le affermazioni di NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII...*, p. 299, e ID., *Italo-Byzantine Wall Painting...*, p. 448, che attribuiscono allo studioso boemo il merito assoluto di aver introdotto per primo il concetto della distanza tra tendenze autoctone e tendenze d'importazione, e quello di una *'rise and decline theory'* per l'interpretazione dell'arte a Roma; concetti già circolanti in forma embrionale nei contesti romani, e in parte ripensati in un'ottica di analisi stilistica da Rushforth (1902), Muñoz (1905) e De Grüneisen (1906).

forse meno diretto, ma più consistente. Appena un anno dopo l'uscita del saggio di Wilpert su *L'Arte*, De Grüneisen pubblicò per i tipi di Max Bretschneider la monumentale *Sainte Marie Antique*⁹⁰⁸ (fig. VI.45), la monografia già tante volte annunciata in precedenza. Il volume, pubblicizzato nelle schede editoriali come '*La prima opera d'insieme sul più importante monumento dell'arte romana in epoca bizantina*' (fig. VI.46)⁹⁰⁹, era in realtà il risultato di un singolare lavoro di gruppo: De Grüneisen, coordinatore generale del progetto, aveva chiamato a raccolta attorno a sé alcuni tra i migliori specialisti con cui era entrato in contatto negli anni precedenti, mettendoli alla prova nei loro rispettivi ambiti di competenza: Christian Hülsen aveva redatto il capitolo topografico sulle preesistenze pagane, e Vincenzo Federici aveva approfondito il suo studio di dieci anni prima dedicato alle testimonianze epigrafiche. Si aggiungevano alla squadra il giovane orientalista e storico del cristianesimo Joseph David (1882-1955)⁹¹⁰ e persino uno scienziato, il chimico Giovanni Giorgis (1858-1945)⁹¹¹, chiamato come consulente per descrivere i procedimenti tecnici adottati negli affreschi.⁹¹²

Nella prefazione del volume, estremamente significativa per comprendere la 'poetica' del suo autore, De Grüneisen non aveva fatto mistero delle difficoltà incontrate nel

⁹⁰⁸ Cfr. ID., *Sainte Marie Antique...* Per ovviare al problema del prezzo elevatissimo del volume (300 franchi), alcuni capitoli erano stati stampati dall'editore in forma di volumi separati: ID., *Le caractère et le style des peintures du VI^e au XIII^e siècle*, Rome 1911, definito nella prefazione come il capitolo più importante del volume ('*il résume les principes de l'art médiéval et plus précisément ceux de l'art romain, visant à marquer sa position dans les évolutions artistiques du haut moyen âge*'), e lo studio del giovane J. DAVID, *S.-Marie-Antique. Étude liturgique et hagiographique*, Rome 1911. Dalla presenza di due prefazioni, redatte a distanza di tre anni, si evince che il lavoro doveva essere già predisposto in gran parte entro il 1907, come peraltro annunciato in DE GRÜNEISEN, *I ritratti di papa Zaccaria...*, p. 483. La prima prefazione (1907) riporta la dedica alla madre Lyda che '*déjà avancée en âge, m'a suivi durant un long séjour à l'étranger, sacrifiant à mon oeuvre et ses goûts personnels et ses ressources pécuniaire*', e alla '*Ville Eternelle*', che '*La seconde m'a ouvert ses portes hospitalières, me facilitant l'accès de ses innombrables trésors, me faisant connaître des amis fidèles, de savants collaborateurs, que je remercie ici, et de tout mon coeur*'. La seconda prefazione, datata ottobre 1910, presentava il ringraziamento ai suoi collaboratori, e in particolare a David, che aveva assistito De Grüneisen durante '*longs mois de ma maladie*', trascrivendone il testo dettato. Da questo testo, si viene a sapere del contatto dell'autore con Grigorij Stroganoff, da poco scomparso, che aveva '*aidé efficacement et qui suivait avec amour la publication de ce volume*'. Interessanti (e pressoché isolate) le osservazioni di NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII...*, pp. 299-301, che mettono in luce alcune delle innovazioni principali del volume nell'ambito dell'editoria storico-artistica del tempo, individuando nel contempo i punti deboli nelle datazioni proposte da De Grüneisen.

⁹⁰⁹ '*Le premier ouvrage d'ensemble sur le plus important monument de l'art romaine à l'époque byzantine*'.

⁹¹⁰ Su Joseph David, cfr. ora S. HEID, s.v. *Joseph-Pierre-Louis David*, in *Personenlexikon zur christlichen Archäologie...*, 1, pp. 359-360.

⁹¹¹ Cfr. G. PROVENZAL, *Profili bio-bibliografici di chimici italiani dal sec. XV al sec. XIX*, Roma s.d. [1938], p. 254, necrologio in «*La Chimica e l'Industria*» XXVII (1945), p. 149. In qualità di docente di chimica applicata presso la Regia Scuola di Ingegneria di Roma, Giovanni Giorgis aveva maturato considerevole esperienza nel campo dei materiali da costruzione.

⁹¹² Cfr. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique...*, rispettivamente pp. 61-70, 309-448, 449-559, 383-398.

corso dell'indagine, né aveva taciuto sulle invidie e i malumori che, data la centralità del monumento in esame, dovevano aver segnato le ricerche fin dai primi giorni trascorsi nel Foro. *'La storia di un progetto a lungo termine, è la storia della vita dell'autore; è un ricordo di molti anni di lavoro, di viaggi lontani interessanti a volte, spesso dolorosi, di escursioni nei domini dell'arte, di ricerche costanti con l'alternativa di successi imprevisi e delusioni quotidiane. Nel corso degli anni, ci si è dovuti esercitare alla pazienza, abituarsi a guardare con occhio rassegnato alcuni lavori sul medesimo argomento rendere di dominio pubblico certe scoperte che si credevano proprie, e alle quali si teneva particolarmente. Le stesse forme d'arte conducono alle stesse deduzioni, gli stessi studi sovente conducono alle stesse scoperte; nel dominio della scienza, si applica l'assioma della giurisprudenza "res nullius primo occupanti cedit".'*⁹¹³ L'autore dichiarava poi di aver voluto tentare una strada non ancora percorsa da nessuno degli studiosi che si erano occupati in precedenza della chiesa. Ci si proponeva infatti di *'stimare e raggruppare il materiale iconografico secondo il suo valore stilistico, e ricollegarlo attraverso un' analisi comparativa agli altri monumenti dell'arte cristiana nell'Alto Medioevo. [...] Questo monumento è innanzi tutto un testimone; vi si trovano le tracce di tutte le influenze che sono giunte dall'Oriente bizantino o barbaro, dal sesto al decimo secolo a imprimersi e modificare il genio romano, tutto in conformità con la sua originalità nazionale [...]. Grazie dunque alla scoperta di Santa Maria Antiqua - ed è ciò che giustifica il titolo di questo libro - ho cercato di scrivere la storia dell'arte romana e cristiana nell'Alto Medioevo, d'indicare i suoi punti di contatto, di caratterizzare i vari periodi del suo sviluppo, e di attribuirle il suo giusto posto nella storia generale dell'arte.'*⁹¹⁴

⁹¹³ Cfr. *ibidem*, p. 3: *'L'histoire d'une oeuvre de longue haleine, c'est l'histoire de la vie de l'auteur; c'est un ressouvenir de longues années de travaux, de voyages lointains séduisants parfois, souvent pénibles, d'excursions dans les domaines de l'art, de constantes recherches avec leurs alternatives de réussites inespérées et de déceptions quotidiennes. Au cours de ces années, on a dû s'exercer à la patience, s'habituer à voir d'un oeil résigné des travaux sur le même sujet porter dans le domaine public des découvertes qu'on croyait à soi et aux quelles on tenait particulièrement. Les mêmes formes artistiques donnent lieu aux mêmes deductions; les mêmes études mènent souvent aux mêmes découvertes; dans le domaine de la science, l'axiome de jurisprudence s'applique: «res nullius primo occupanti cedit»'. Cfr. anche *ibidem*, p. 92.*

⁹¹⁴ Cfr. *ibidem*, p. 4: *'[...] apprécier et grouper le matériel iconographique selon sa valeur stylistique, et le rattacher par voie d'examen comparatif aux autres monuments de l'art chrétien dans le haut moyen âge. [...] Ce monument est avant tout un témoin; on y retrouve les traces de toutes les influences qui sont venues de l'Orient byzantin ou barbare, du VI^e au X^e siècle impressionner et modifier le génie romain, tout en respectant son originalité nationale; [...] Grâce donc à la découverte de Ste-Marie-Antique, et c'est ce qui justifie le titre de cet ouvrage, j'ai pu tenter d'écrire l'histoire de l'art romain et chrétien dans le haut moyen*

Quella di De Grüneisen, insomma, voleva innanzitutto imporsi come l'opera di uno storico dell'arte, la prima compiutamente dedicata ai problemi formali degli affreschi in S. Maria Antiqua, a distanza di quasi dieci anni dalle premature impressioni registrate da Adolfo Venturi. Allo stesso tempo, però, il volume intendeva affrontare lo studio della chiesa considerandola come un organismo unitario e compatto, i cui aspetti principali dovevano essere opportunamente rivalutati nel contesto storico-culturale d'appartenenza. La struttura del libro, suddivisa in sezioni tematiche, serviva appunto a supportare questa concezione 'multifocale': capitolo dopo capitolo, infatti, il lettore veniva costantemente ricollocato su piattaforme di osservazione differenti, dalle quali S. Maria Antiqua pareva accendersi di una luce sempre nuova.

De Grüneisen apriva la trattazione con una lunga premessa storiografica: riportava la già vastissima bibliografia sulla chiesa, raccoglieva in modo ordinato le fonti che davano notizia della sua esistenza nel Medioevo, e ricordava dettagliatamente le varie 'riscoperte' moderne, dai tempi di Francesco Valesio fino alle esplorazioni di Giacomo Boni – al quale non risparmiava critiche severe in merito alla gestione dei lavori e alla conservazione dei materiali di scavo.⁹¹⁵ All'intervento di Hülsen dedicato alla storia antica del sito, seguiva una prima descrizione generale dell'architettura (fig. VI.47), che comprendeva non solo l'esame della pianta e degli alzati, ma anche una breve analisi dei pavimenti e dei frammenti scultorei.⁹¹⁶ Si passava poi all'esame sistematico della distribuzione dei soggetti delle pitture, accompagnato da osservazioni sul loro stato di conservazione, tentativi di identificare i soggetti lacunosi, e accenni di datazione su base stratigrafica.⁹¹⁷ I due capitoli successivi, ancora di argomento iconografico, ponevano differenti 'filtri' davanti all'occhio del lettore: nel primo, infatti, l'attenzione

âge, d'indiquer ses points d'attache, de caractériser les diverses périodes de son évolution, et de lui rendre sa place légitime dans l'histoire générale de l'Art'.

⁹¹⁵ Cfr. *ibidem*, rispettivamente pp. 8-12, 13-30, 31-59. Alle pp. 56-59 l'autore esprimeva il suo rammarico, accusando Boni di aver lavorato '[...] sans trop de scrupules, manquant de la connaissance scientifique exigée de nos jours. Ainsi il fit détruire en partie les constructions du haut moyen-âge d'une grande importance pour comprendre l'histoire de l'église Sainte-Marie-Antique'. Le preoccupazioni principali erano espresse per le incaute operazioni di restauro, o meglio di ridipintura, eseguite da '*dilettantes inexpérimentés*' che avevano compromesso '*le caractère des couleurs*'. Sulla polemica in merito alle questioni conservative, con riferimenti alla contemporanea denuncia di Grisar – il quale aveva visitato insieme a De Grüneisen il sito tra 1905-1906 (come risulta da *ibidem*, p. 58, n. 1) cfr. MORGANTI, *Giacomo Boni...*, pp. 11-23; AUGENTI, *Giacomo Boni...*, pp. 34-35. Cfr. anche PARIBENI, *Giacomo Boni...*, pp. 1009-1010, n. 26, sulle lamentele di De Grüneisen relative ai vincoli posti da Boni in merito alla riproduzione degli affreschi.

⁹¹⁶ DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique...*, pp. 71-92.

⁹¹⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 93-165.

si focalizzava sull'abbigliamento dei personaggi (fig. VI.48), mentre nel secondo si scendeva ancor più nel dettaglio, concentrandosi su tutti gli oggetti simbolici rappresentati sulle pareti (croci, fiori, suppellettili etc.).⁹¹⁸ Si giungeva poi alla sezione maggiore del libro, quella riservata all'analisi stilistica degli affreschi. Tale capitolo era a sua volta suddiviso in due parti: una era dedicata ai 'principes' generali dell'arte medievale, l'altra invece allo studio formale dei singoli 'strati' di pittura, secondo una sequenza cronologica che andava dalla *Maria Regina* della parete-palinessto (datata al VI secolo) ai frammenti preservati nell'atrio della chiesa (attribuiti ai secoli XI-XII).⁹¹⁹ Il capitolo condotto in collaborazione con Giorgis esponeva le diverse tecniche con cui gli artisti avevano eseguito le pitture, e presentava persino l'analisi al microscopio di campioni di intonaco (fig. VI.49). La parola passava poi a Federici, che componeva un piccolo *corpus* ordinato delle iscrizioni, e infine a David, che indagava sulla distribuzione degli spazi interni in base alla loro funzione liturgica, e predisponendo un dizionario di tutti i santi riprodotti sulle pareti.

Messo a confronto con le ricerche pubblicate fino ad allora, e soprattutto con il *Sancta Maria Antiqua* di Wilpert, il volume di De Grüneisen proponeva un'innovazione sostanziale, che andava di là dalle naturali differenze di 'proporzione' editoriale. In *Sancte-Marie-Antique* il discorso non era strutturato per raggiungere, come scopo ultimo, la ricostruzione cronologica delle varie fasi della decorazione. Il dato archeologico, a cui pure l'autore concedeva larghissimo spazio, si sottoponeva infatti a un fine ulteriore: quello della comprensione profonda dei valori artistici espressi dagli affreschi, da mettere di volta in volta in relazione con il loro contesto d'esecuzione. Il capitolo dedicato allo stile, non a caso il più esteso, diventava così il perno attorno al quale finiva per ruotare tutto il resto del libro.

La premessa dedicata ai 'principi dell'arte medievale' recuperava le teorie già espresse tre anni prima, estendendo di molto la bibliografia di riferimento, e ampliando il numero di opere assunte come confronto. Secondo l'autore, le modalità con cui gli artefici tardoantichi avevano intenzionalmente de-strutturato le complessità della figurazione ellenistica risultavano analoghe agli espedienti con cui l'Oriente antico aveva, secoli prima, de-strutturato le complessità della natura. Si verificava infatti la medesima volontà di abolire la scansione in profondità dei piani, di ridurre il rilievo, di

⁹¹⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 167-210, 211-221.

⁹¹⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 223-262, 263-381.

spalancare gli spazi interni verso l'esterno; la suddivisione dell'atmosfera in rettangoli separati rifletteva antiche concezioni astronomiche dell'Egitto e della Mesopotamia, e i datteri che pendevano simmetrici dalle palme dell'Eden cristiano somigliavano ai frutti dell'Albero della Vita degli Assiri (fig. VI.50). Agli inizi del Medioevo, sia Costantinopoli che Roma avevano accolto il verbo dell'Oriente, che era giunto a destinazione percorrendo due strade distinte: attraverso la Siria e l'Anatolia per raggiungere Bisanzio, attraverso l'Africa Settentrionale e la Sicilia per penetrare in Italia.⁹²⁰ Il punto di intersezione di questa 'forbice' andava individuato soprattutto in Egitto, la cui arte industriale d'impronta alessandrina aveva consentito la trasmissione dell'elemento orientale fondendolo con quello ellenistico, in un amalgama rivelatosi estremamente fecondo nei secoli successivi.⁹²¹ Gli effetti di questa influenza sull'estetica medievale erano sostanzialmente due: il passaggio dalla figurazione mimetica complessa alla figurazione didattica semplificata, e soprattutto il venir meno della categoria dell'arte monumentale, che iniziò ad adottare i meccanismi interni delle arti decorative e industriali. In linea con la forte connotazione riegliaiana di questi assunti, De Grüneisen tendeva nella maggior parte dei casi a non esprimere giudizi di valore su quale delle due concezioni, se la 'illusionistica' o la 'ornamentale', fosse superiore. Né si negava che l'arte postclassica avesse saputo trovare una compiuta originalità, grazie al suo peculiare modo di guardare al mondo reale: *'Tuttavia, la ricerca della verità e del movimento, anche in epoca di alta stilizzazione, non fu mai completamente abbandonata: e di volta in volta, in mezzo a forme rudimentali e schematiche, si incontrano nuove scoperte, felici interpretazioni della natura'*.⁹²²

Gli affreschi di S. Maria Antiqua, che avevano mirabilmente 'cristallizzato' su muro tutta la storia del primo Medioevo romano, consentivano di seguire da presso le continue variazioni di linguaggio che avevano dominato l'arte della città: considerate nel loro insieme, tali variazioni disegnavano un quadro generale estremamente complesso e multiforme, che guardava non soltanto a Bisanzio, ma anche e soprattutto a un Oriente più antico e remoto, capace di imprimere in modo estensivo il proprio

⁹²⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 259-260

⁹²¹ Cfr. *ibidem*, p. 213.

⁹²² Cfr. *ibidem*, p. 262: *'Cependant la recherche du vrai et du mouvement, même aux époque de haute stylisation ne fu jamais complètement abandonnée: et de temps en temps, au milieu des formes rudimentaires et schématiques, on rencontre des trouvailles nouvelles, des interprétations heureuses de la nature'*.

marchio grazie alla *koiné* elaborata dall'alessandrinismo. Nel rispetto di questa complessità, De Grüneisen non esitava a lasciare aperte numerose questioni, ammettendo che uno stesso periodo storico potesse aver contemplato stili diversi, e che questi scarti potessero spesso dipendere dalle differenti 'genealogie' secolari che ciascuna immagine aveva dietro di sé. Cosicché la *Maria Regina* della parete-palinsesto, se meglio osservata, manifestava delle peculiarità formali che la distinguevano da ogni altra composizione simile dello stesso periodo, pur derivando da modelli analoghi. L'Angelo Bello dimostrava non soltanto come il naturalismo ellenistico fosse sopravvissuto ben oltre il VI secolo, ma anche come tale naturalismo si fosse introdotto nell'arte cristiana preferibilmente attraverso tipi iconografici derivanti dall'antichità pagana – in questo caso, il prototipo era la *Nike alata*.⁹²³ La sorprendente epoca di Giovanni VII (*l'età d'oro della pittura dell'Alto Medioevo romano*)⁹²⁴ aveva reinterpretato secondo nuovi criteri questo idioma classicheggiante, sfruttandone le qualità espressive e soprattutto la capacità di conferire personalità individuale a ogni singola figura (fig. VI.51)⁹²⁵, pur restando nell'orbita di una grammatica di origine 'egitto-ellenistica'. L'affievolirsi di tale corrente, e il prevalere dello 'smembramento' schematico dei corpi e degli ambienti, si sarebbe verificato solo nel corso della seconda metà dell'VIII secolo, per fissarsi definitivamente nel IX.

La compresenza in S. Maria Antiqua di codici formali diversi, talora persino in contraddizione tra di loro, non era spiegabile se non 'spalancando' il microcosmo del cantiere al complesso gioco di influenze extraitaliane che attraversavano l'Europa mediterranea alla fine dell'antichità. Pagina dopo pagina, De Grüneisen e gli altri autori sottolineavano continuamente il carattere intimamente poliglotta della chiesa, che comunicava ai fedeli attraverso iscrizioni bilingui, e rimodellava i propri spazi secondo prototipi planimetrici orientali (fig. VI.52). A supporto di questa peculiare visione 'fluida' dell'arte romana nell'Alto Medioevo, interveniva la stessa costruzione

⁹²³ L'idea che il prototipo iconografico pagano potesse influenzare anche la resa stilistica del 'corrispettivo' cristiano era stata espressa in DE GRÜNEISEN, *Influssi ellenistici...*, dove si riproponeva anche il dualismo tra 'arte individuale' e 'arte obiettiva': il punto di fusione e di passaggio tra queste due concezioni si concretizzava nell'arte alessandrina.

⁹²⁴ Cfr. *ibidem*, p. 381. Va ricordato a margine come gli studi sulla personalità artistica di Giovanni VII potessero avvalersi, all'epoca dell'uscita di *Sainte-Marie Antique*, di un nuovo frammento appena scoperto a Orte, proveniente dai mosaici del sacello fatto erigere dal pontefice in San Pietro: cfr. A. BARTOLI, *Un frammento inedito dei Mosaici Vaticani di Giovanni VII*, in «Bollettino d'Arte» I.6 (1907), pp. 22-23.

⁹²⁵ Cfr. *ibidem*, p. 309.

editoriale del libro, da annoverarsi senz'altro come una tra le più innovative di quegli anni. *Sainte-Marie-Antique* può essere definito come una vera e propria macchina funzionante per figure, il risultato di un progetto che sfruttava al meglio tutte le possibilità offerte dalle tecniche allora disponibili per la riproduzione d'arte. Alle numerose fotografie, spesso affiancate o sovrapposte entro *layout* originali (fig. VI.53), si affidava il compito di presentare con sguardo 'oggettivo' quanto effettivamente sopravvissuto dell'edificio e delle pitture. Disegni e acquerelli, per gran parte eseguiti dallo stesso De Grüneisen, fornivano invece un secondo livello di lettura, quello più propriamente critico: le tavole sinottiche e le grandi immagini a colori, talora stampate su pagine doppie, rendevano visibili agli occhi del lettore le teorie di confronto e di integrazione espresse all'interno del volume (fig. VI.54-55). Anche le veline sovrapposte, frequenti nell'editoria di lusso dell'epoca, assumevano qui un valore significativo: provviste di disegni ricostruttivi dei vari strati degli affreschi, invitavano a un rapporto interattivo con il volume, perfetto per rappresentare su carta la natura di vero e proprio 'palinsesto' della chiesa presa in esame (fig. VI.56-57). Con *Sainte-Marie-Antique*, De Grüneisen e i suoi collaboratori sembravano aver reso tangibile l'icastica definizione che Venturi, dieci anni prima, aveva coniato per il monumento: '*un gran libro stracciato degli annali della storia pittorica medievale*'.⁹²⁶

⁹²⁶ Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte...*, II, p. 256. Il volume ottenne recensioni per lo più positive, e attrasse facilmente l'attenzione del pubblico internazionale. P. FEDELE, recensione a DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique...*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria» 34 (1911), pp. 538-543, si rivelò entusiasta, così come O. MARUCCHI, recensione a DE GRÜNEISEN, *Le caractère et le style...*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» XVII (1911), p. 253. Tra le pagine de *L'Arte* la recensione, uscita con un certo ritardo, venne affidata a E. TEA, recensione a DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique...*, in «L'Arte» XVIII (1915), pp. 468-475; la studiosa, appena giunta a collaborare con Boni, sembrava volerne difendere l'opera criticando apertamente '*gli sforzi di tanti eruditi per dimostrare che la chiesa non poteva essere dove effettivamente era [...] Ma per non aver voluto credere a chi aveva visto coi propri occhi, quegli archeologi fecero come i sapienti delle favole burlati dal principino: si impuntarono sulle parole*'. In campo archeologico, cfr. A. BAUMSTARK, in «Oriens Christianus» n.s. I (1911), pp. 359-363, e anche J.P. KIRSCH, in «Bulletin d'ancienne littérature et d'archéologie chrétiennes» II (1912), pp. 222-225, con qualche riserva su certe derive orientaliste, che '*ne seront pas admises*'. Ancora, la lunga recensione di CH. DIEHL, in «Journal des Savants» n.s. II (1913), pp. 49-56, 97-105, e quella di H. DELEHAYE, in «Analecta Bollandiana» 30 (1911), pp. 466-469. Ritorna sull'argomento anche G. MCN. RUSHFORTH, recensione a DE GRÜNEISEN, *Le caractère et le style...*, in «The Burlington Magazine» 20.108 (1912), p. 367, che, rievocando gli antichi problemi sofferti con le '*Italian authorities*', sottolineava come '*it has been reserved for a Russian scholar (very appropriately, considering the Byzantine origin of so much of the art), M. Wladimir de Grüneisen, to overcome official difficulties*'. L'opera non era naturalmente sfuggita a J. STRZYGOWSKI, recensione a DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique...*, in «Byzantinische Zeitschrift» XX (1911), pp. 529-532, che salutava l'autore come auspicabile fondatore di una vera scuola di ricerche storico-artistiche a Roma, lontana dalle cristallizzazioni archeologiche: '*Die Arbeit ist ungemein reich an Einzelbeobachtungen und Anregungen, darauf mehr als auf die archäologischen Publikationen Wilperts ließe sich eine Neubelebung der kunsthistorischen Forschung auf römischem Boden gründen; mich wundert, dass Rußland dafür nichts*

*

Al principio del 1916 vide finalmente la luce *Die Römischen Mosaiken und Malereien* di Wilpert, esito ultimo di una colossale impresa di registrazione grafica e fotografica della storia artistica della Roma medievale. Suddiviso in quattro tomi, l'opera costituiva la *summa* del pensiero dell'autore, e del suo approccio coerente, inflessibilmente romanista al problema delle origini dell'arte cristiana: *'Se si vuole sapere come fu creata l'arte monumentale cristiana, e dove occorre cercare le sue origini, bisogna avere l'opportunità di seguire le sue creazioni fino agli inizi del Cristianesimo [...] Tutto ciò non si verificò a Costantinopoli o ad Antiochia o a Gerusalemme o in qualche altro luogo dell'Oriente, ma solo nella vecchia capitale dell'Impero, a Roma, la 'Signora di tutte le nazioni'. Solo Roma conserva le catacombe, ricche di pitture sin dal I secolo; solo Roma possiede, in forma di archetipo o di reinterpretazione medievale, eccellenti manifestazioni di contenuti religiosi, dai tempi in cui la Chiesa, grazie alla pace costantiniana, proclama apertamente le proprie verità di fede in forma artistica sulle pareti dei suoi luoghi di culto'*.⁹²⁷

Nella narrazione di Wilpert, tutte le testimonianze 'greche' o 'orientali' di Roma – compresa S. Maria Antiqua⁹²⁸ – si allineavano ordinatamente in una sequenza

tut, Grüneisen könnte der Begründer einer russischen Schule in der ewigen Stadt werden'. Non mancava, infine, un sarcastico riferimento ai problemi che avevano caratterizzato la pubblicazione: *'Wir müssen ihm danken dafür, dass er die Publikation gegen den Willen jener römischen Lokalforscher durchgesetzt hat, die sich für einzig privilegiert halten'*. Molti anni dopo, nel 1930, Wilpert commentò il volume del suo 'antagonista' nella propria autobiografia: *'Die Frucht meiner Arbeit veröffentliche zuerst W. v. Grüneisen in seinem Werk über Sancta Maria Antiqua [...] Wo bleibt da der wissenschaftliche Anstand?'* Cfr. WILPERT, *Erlebnisse und Ergebnisse...*, p. 113, n. 1.

⁹²⁷ Cfr. WILPERT, *Die Römischen Mosaiken und Malereien...*, I, pp. IX-X: *'Will man wissen, wie die christliche Monumentalkunst entstanden ist und wo ihre Anfänge zu suchen sind, so muß man die Möglichkeit haben, ihre Schöpfungen bis zum Beginn des Christentums zu verfolgen [...] das alles ist weder in Konstantinopel noch in Antiochien noch in Jerusalem noch sonstwo im Orient, sondern nur in der alten Hauptstadt des Reiches, in Rom, der 'Herrin aller Länder', möglich: Rom allein hat Katakomben, deren Malereien bis in das 1. Jahrhundert hinaufreichen; Rom allein besitzt, sei es in Urbild oder in mittelalterlicher Erneuerung, hervorragende Darstellungen religiösen Inhaltes aus der Zeit, als die Kirche, dank dem konstantinischen Frieden, ihre Glaubenswahrheiten offen an den Wänden ihrer Kultbauten in künstlerischen Formen verkünden durfte'*.

⁹²⁸ A Santa Maria Antiqua era dedicato un capitolo separato, che riprendeva – con opportuni aggiornamenti – l'impostazione e i contenuti dell'articolo del 1910: cfr. WILPERT, *Die Römischen Mosaiken und Malereien...*, II, pp. 653-726. Cfr. anche NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII...*, pp. 301-302. Poco più che menzionata era invece la chiesa di San Saba, alla quale però erano riservate sette tavole nel quarto volume (cfr. anche BORDI, *Gli affreschi di San Saba...*, pp. 36-41). Va segnalato a margine che appena due anni prima era stata pubblicata la ricostruzione di Paul Styger dedicata alle pitture della

ininterrotta che, dall'arte paleocristiana della 'pace della Chiesa', raggiungeva gli anni '90 del Duecento, procedendo per salite e discese, mai avventurandosi su pericolose deviazioni. Gli ultimi due tomi, riservati alle grandi fotografie acquerellate di Tabanelli, sbalordivano il lettore. Trecento poderose tavole a colori raccontavano, per via parallela e sostanzialmente autonoma rispetto al testo, la storia dell'arte romana del Medioevo (fig. VI.58): ne documentavano le opere più magniloquenti così come le tracce più modeste, congelavano in una sorta di ambiente sottovuoto un patrimonio colossale, costantemente minacciato dall'incuria, dalla speculazione e, in prospettiva, anche dalla guerra. Aveva bene inteso Eva Tea, quando, commentando la seconda edizione dell'opera del 'cercatore alemanno' (1917), ammoniva i lettori della *Rassegna d'Arte*: 'non è lontano il giorno in cui chiederemo a queste tavole la memoria di talune fra le più venerande creazioni dello spirito cristiano'.⁹²⁹

La pubblicazione del *corpus* di Wilpert giungeva simbolicamente a chiudere un quindicennio caratterizzato da vivacissimi dibattiti in merito alla natura e alla consistenza della 'Roma bizantina'. Mentre De Grüneisen si trasferiva in via definitiva a Parigi nei primi anni '20, e nel contempo abbandonava i temi di ricerca che avevano profondamente segnato gli anni trascorsi nell'urbe⁹³⁰, il segno romanista si imprimeva

chiesa, ovvero P. STYGER, *Die Malereien in der Basilika des hl. Sabas auf dem kl. Aventin in Rom*, in «Römische Quartalschrift» XXVIII (1914), pp. 49-96.

⁹²⁹ Cfr. TEA, *La pittura proto-cristiana...*, p. 1.

⁹³⁰ Le vicende relative alla fase più avanzata della carriera di De Grüneisen sono oggi meno facilmente ricostruibili rispetto a quelle che segnarono la sua attività a Roma. Lo studioso proseguì per qualche anno a scandagliare argomenti simili a quelli esplorati nel primo decennio del secolo, talvolta presentando le proprie ricerche in contesti extra-italiani. Cfr. W. DE GRÜNEISEN, *Un chapiteau et un imposte provenant d'une ville morte. Étude sur l'origine et l'époque des chapiteaux-corbeille*, in «Oriens Christianus» n.s. II (1912), pp. 281-316; ID., *Le portrait d'Apa Jérémie: Note à propos du soi-disant nimbe rectangulaire*, in «Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres» XII.2 (1913), pp. 719-730. Al periodo del ritorno in Russia risalgono alcune traduzioni estese delle indagini già condotte a Roma: ID., *Egypto-ellinisticheskij ritual'nyi portret i srednevekovye portrety Rima s tabula circa verticem*, in «Khristianskij Vostok» 11 (1912), pp. 220-236; ID., *Pogrebal'nye peleny egipetsko-ellinisticheskoy kompozitsii*, in «Pamyatniki Muzeya izyashchnykh iskusstv imeni imperatora Alexandra III v Moskve» 3 (1913), pp. 87-105; ID., *Illyuzionisticheskij portret*, in «Sofiya» 4 (1914), pp. 7-59. Alla permanenza in Toscana si può riferire, oltre al volume sull'arte copta, anche ID., *Il ritratto su vetro del Museo di Arezzo*, «Rivista d'arte» 10 (1917/18), pp. 98-106. Il trasferimento a Parigi, forse già tra 1923-1924, sembrerebbe aver comportato l'interruzione dei contatti con gli ambienti italiani: in questo periodo, tra l'altro, De Grüneisen cominciò a far comparire il titolo di 'baron' davanti al proprio nome, forse per una forma di orgoglio etnico maturata dopo le vicende che avevano segnato la Russia alla fine degli anni '10. Negli anni parigini lo studioso cominciò a rivolgersi prevalentemente all'arte antica, soprattutto d'età arcaica, alle volte ancora indagata in relazione a problemi formali tipici del primo Medioevo, come in ID., *Tête archaïque de Pallas Athena...*; nel 1927 risulta tra i fondatori del gruppo nazionalista-religioso *Ikona* (cfr. DENNERT, s.v. *W. De Grüneisen...*, pp. 619-620, con bibliografia relativa). Nel 1925 la sua collezione privata 'formée a Rome', venne parzialmente esposta presso la Galerie Bing [*Exposition de la collection W. De Grüneisen. Art classique, sculpture grecque, romaine, étrusque*, catalogo della mostra (Paris 1925,

indelebile negli studi italiani di settore, trovando nel decennio successivi il supporto incondizionato della nascente ideologia fascista. Tuttavia, le premesse indispensabili per una nuova riconsiderazione del problema erano ormai state poste. Dal profilo austero della Prima Roma, nuove forme d'Oriente sarebbero riemerse al cospetto di altre generazioni di studiosi.⁹³¹

Galerie M. Bing) a cura di W. De Grüneisen, Parigi-Firenze 1925]; fu in questa occasione che avvenne l'incontro con Pollak, come ricordato in POLLAK, *Römische Memoiren...*, p. 154. Nel 1930 si pubblicò un nuovo catalogo della raccolta, facente parte di una progettata collana dal titolo *Inventaire des collections byzantines publiques ou privées publié sous la direction du Prof. Doct. Wladimir de Grüneisen*; l'autore si definiva ora 'ancien représentant et membre de l'Institut Archéologique Impérial Nicolas II'. Il catalogo, dal titolo W. DE GRÜNEISEN, *Art Chrétien primitif du haut et du bas moyen-âge. Introduction et catalogue raisonné*, Paris s.d. [1930], era preceduto da una breve introduzione comprendente la bibliografia dell'autore, e presentava un elenco di più di cinquecento pezzi, in gran parte di piccolo formato (conii, timbri, *enkolpia*, lanterne, gioielli e così via). La collezione bizantina di De Grüneisen, ancora quasi tutta da ricostruire, è attualmente al centro di una ricerca specifica di chi scrive. Sempre al 1930 risale la vendita della biblioteca: cfr. W. DE GRÜNEISEN, *Catalogue de la vente de l'importante bibliothèque d'art et d'archéologie formée par le Baron de Gruneisen*, Paris 1930. L'ultima traccia di un'attività scientifica da parte dello studioso è ID., *Sculpture grecque archaïque. Étude sur les Kouroi et les Korés de la collection Lazare Moutafoff*, Paris 1932: a proposito di quest'ultimo volume, è stato ipotizzato [cfr. H. SEYMOUR, *A Dossenesque "Double Herm" in California*, in «California Studies in Classical Antiquity» 4 (1971), pp. 181-198, in part. p. 195] che tal 'Lazare Moutafoff', ignoto proprietario di una ricca raccolta di sculture antiche, fosse in realtà lo stesso De Grüneisen. La vicenda si ricollegerebbe a quanto raccontato da Pollak, in merito alla presenza, già nota tra i collezionisti, di numerosi falsi nella raccolta che lo studioso aveva approntato negli anni romani: l'uso di uno pseudonimo avrebbe così consentito una vendita più agevole dei pezzi, forse già compromessi da una cattiva fama.

⁹³¹ Occorre segnalare almeno due classici nello studio degli affreschi di Santa Maria Antiqua, pubblicati entro il ventennio successivo: M. AVERY, *The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua, Rome*, in «The Art Bulletin» VII (1925), pp. 131-149, e soprattutto E. KITZINGER, *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, München 1934, per i quali cfr. NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII*, pp. 302-304; ID., *Italo-Byzantine Wall Painting...*, pp. 449-451; BRUBAKER, *100 Years of Solitude...*, pp. 41-43. Rispetto a questi ultimi, tenderei ad assegnare a De Grüneisen il merito di aver tentato per primo la 'via alessandrina' nel quadro della pittura romana altomedievale. Un poco noto e molto tendenzioso articolo di E. TEA, *L'enigma pittorico di Santa Maria Antiqua*, in «Vita e Pensiero» 23 (1937) pp. 349-353, risulta oggi interessante per la retrospettiva 'romanista' del problema dello stile in Santa Maria Antiqua, riguardo al quale si esaminavano le opinioni di Dvořák, Avery e Kitzinger.

EPILOGO: VERSO GLI ANNI '30

'Ogni ora di questi nostri anni fu legata alla sorte del mondo. Con calore e con gioia abbiamo vissuto il tempo e la storia al di là della nostra piccola esperienza personale, mentre quei vecchi erano limite a loro stessi. Per questo ognuno di noi, anche il più modesto della generazione, conosce la realtà mille volte meglio che i più saggi fra i nostri progenitori. Nulla però ci fu donato; ne abbiamo dovuto pagare l'intero prezzo.'

S. ZWEIG

La storia degli studi italiani sull'arte bizantina non ebbe termine con la Prima Guerra Mondiale: difficilmente, perciò, le vicende finora raccontate potrebbero risolversi in un epilogo vero e proprio, che dia loro la forma di una narrazione definita. Se anche fosse consentito trarre delle 'conclusioni' dai casi che si sono qui esposti, esse troverebbero senso compiuto soltanto con il procedere della trama: si dovrebbe cioè cominciare a percorrere il cammino delle ricerche sulle arti di Bisanzio in Italia dagli anni incerti del primo dopoguerra, attraverso il periodo critico del ventennio fascista, per giungere ai promettenti sviluppi degli anni '50 e '60, e così via fino ai giorni nostri.⁹³² Il presente lavoro si è concentrato su ciò che costituì la premessa, o meglio il capitolo introduttivo di tutte queste nuove storie possibili, che per gran parte attendono ancora di essere sviluppate e messe opportunamente in risalto.

Se considerati nel loro complesso, il terzo e il quarto decennio del Novecento contemplarono senz'altro una tangibile contrazione delle ricerche italiane sull'arte bizantina. Questa flessione, di frequente rimarcata negli studi recenti, affonda le proprie radici in un insieme di motivazioni diverse e complesse, non del tutto riconducibili all'influenza univoca del Fascismo, che fu - come si sa - tendenzialmente sfavorevole nei confronti di Bisanzio e della sua civiltà. È evidente che l'immagine della Roma supportata dal regime dovesse ammantarsi di principi di eternità, inviolabilità e universalismo: il nuovo 'impero' messo in scena dall'ideologia fascista non poteva implicare alcuna possibile caduta, né, tantomeno guardare al mondo bizantino se non

⁹³² Cfr. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 87 e segg.; in part. pp. 241-278 si traccia un profilo degli sviluppi della storiografia sull'arte bizantina nella seconda metà del Novecento, omettendo interamente il pur notevole contributo degli studiosi italiani (volumi, conferenze, esposizioni, missioni di ricerca, insegnamento universitario etc.). Un profilo molto più sintetico ma più equilibrato è quello recente di IACOBINI, *La Sapienza bizantina...*, pp. 13-15, al quale occorre aggiungere ID., *Fernanda de' Maffei* (22.5.1917-28.4.2011), in «Byzantinische Zeitschrift» 105/1.III (2012), pp. 2-10, dedicato alla studiosa per la quale fu istituita la prima cattedra di Storia dell'Arte Bizantina in Italia nel 1976.

come a un'incarnazione tardiva e decadente dei valori della 'pura romanità'.⁹³³ La produzione culturale ufficiale risentì inevitabilmente di questo indirizzo, e non solo a causa dell'adesione intellettuale da parte degli studiosi al pensiero romanista dominante: ma anche perché, soprattutto nella capitale, tale pensiero dominante era quello che in campo archeologico e storico-artistico determinava la concessione di finanziamenti e opportunità di carriera all'interno di quei settori dell'amministrazione pubblica per i quali molti specialisti erano stati appositamente formati. La vicenda di Antonio Muñoz è in questo senso esemplare: il suo graduale assorbimento nei ranghi della Soprintendenza e del Governatorato coincise con l'allontanarsi – dapprima momentaneo, poi definitivo – da quegli interessi di ricerca 'orientalistici' che avevano tanto profondamente segnato gli anni trascorsi nell'orbita venturiana: un discorso analogo, anche se in misura minore, potrebbe valere per figure come Arduino Colasanti e Federico Hermanin. Altri protagonisti della medesima generazione o di quella appena precedente, spesso impegnati in aree geografiche 'periferiche', provarono a intraprendere strade differenti. Paolo Orsi proseguì le proprie ricerche nei territori dell'Italia meridionale, conservando per Bisanzio qualche spazio di rilievo all'interno della rivista da lui fondata, *l'Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*; Giuseppe Gerola, esaurita l'avventura tra le isole dell'Egeo, continuò a studiare con profitto i monumenti ravennati 'deutero bizantini', proponendosi come equilibrato interprete dell'architettura altoadriatica in opposizione al pensiero sempre più acritico e tendenzioso di Giuseppe Galassi. Pietro Toesca, unico tra i primi 'allievi medievisti'⁹³⁴ di Venturi a restare al di fuori dell'amministrazione statale e a percorrere integralmente la carriera universitaria, tenne fede ai principi metodologici che avevano caratterizzato le sue ricerche nei primi due decenni del secolo. Nella sua produzione scientifica, così come durante il coordinamento della Sezione 'Arte medievale e moderna' dell'*Enciclopedia Italiana* (dal 1929), lo studioso conservò sempre un atteggiamento sospettoso nei confronti delle tendenze del regime, sostenendo di contro un'interpretazione dell'arte italiana che metteva in giusta luce i diversi influssi giunti dai territori bizantini e orientali.

⁹³³ Su questo tema rimando a A. GIARDINA, *Ritorno al futuro: la romanità fascista*, in ID., A. VAUCHEZ, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari 2000, pp. 212-296.

⁹³⁴ L'espressione è mutuata da GANDOLFO, *Gli allievi medievisti...*

Al netto delle singole contingenze storico-politiche, è facile immaginare come l'incoraggiamento fascista per un approccio puramente romanocentrico all'arte tardoantica e medievale dovesse trovare proprio nella capitale il terreno più fertile per attecchire. Il regime, infatti, poté agevolmente recuperare e aggiornare una linea di lettura che, come si è visto, rappresentava già da tempo l'assunto ideologico alla base di molte tra le maggiori ricerche condotte nella capitale. Gli eredi della sempre prestigiosa 'scuola romana' continuarono così a condurre le proprie indagini relativamente indisturbati, trovando nel Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana (PIAC, fondato nel 1925) un nuovo e potente centro di propulsione.⁹³⁵ Gli ambienti vaticani, tuttavia, furono in grado di supportare anche operazioni di natura diversa. Nell'ottobre del 1917 infatti, con *Motu proprio* di Benedetto XV vide la luce il Pontificio Istituto Orientale (PIO)⁹³⁶, organismo che finì ben presto per incarnare la *facies* più scientifica e autorevole dell'interesse cattolico nei confronti dell'Oriente cristiano, sostituendosi gradualmente ai residui filoni di tradizione leonina. Supportato da periodici di nuova fondazione come *Orientalia Christiana* (1923, già *Orientalia* del Pontificio Istituto Biblico), *Orientalia Christiana Analecta* e *Orientalia Christiana Periodica* (1935)⁹³⁷, l'Istituto poté avvalersi per più di trent'anni del contributo di una personalità di primo piano come quella del gesuita francese Guillaume de Jerphanion (1877-1948).⁹³⁸ Costui, già provvisto di numerose esperienze di studio nei territori dell'Armenia e della Turchia centrale, nel 1917 fu chiamato dal pontefice come docente presso il neonato Istituto, carica che detenne fino al 1940. Proprio durante questo periodo d'insegnamento, trascorso facendo continua spola tra l'Italia e l'Oriente,

⁹³⁵ Sulla storia del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, cfr. in breve O. BRANDT, *Il cerimoniere, l'epigrafista e la fondazione del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana*, in «Rivista di Archeologia Cristiana» 83 [2007 (ma 2008)], pp. 193-222.

⁹³⁶ Sulle origini e le finalità del Pontificio Istituto Orientale, il riferimento più completo è la raccolta di articoli di V. POGGI, *Per la storia del Pontificio Istituto Orientale. Saggi sull'istituzione, i suoi uomini e l'Oriente cristiano*, Roma 2000.

⁹³⁷ *Orientalia Christiana* fu fondata solo dopo il fallimento del tentativo di trasformare *Bessarione* nella rivista ufficiale del PIO. Nel triennio compreso tra 1919 e 1922 il periodico di Niccolò Marini riportò infatti in copertina la dicitura 'Ufficiale per gli Atti del Pontificio Istituto Orientale'. Cfr. V. POGGI, *Duecento numeri sull'Oriente cristiano. Storia e preistoria di Orientalia Christiana Analecta*, in «Orientalia Christiana Periodica» 42 (1976), pp. 5-36, rist. in ID., *Per la storia del Pontificio Istituto Orientale...*, pp. 357-386.

⁹³⁸ Su Guillaume de Jerphanion, cfr. V. POGGI, *Scienza e realismo di G. de Jerphanion*, in *La Turquie de G. de Jerphanion S.J.*, Atti del Convegno (Roma, 9-10 maggio 1997), a cura di Ph. Luisier [= «Mélanges de l'École Française de Rome: Moyen âge» 110.2 (1998)], pp. 795-826, rist. in ID., *Per la storia del Pontificio Istituto Orientale...*, pp. 175-219; ID., s.v. *Anatole-Marie-Guillaume de Jerphanion S.J.*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 380-381.

Jerphanion produsse la sua opera più importante, *Les Églises rupestres de Cappadoce* (1925-1942)⁹³⁹, monumentale registrazione di un universo archeologico e artistico che in quegli anni era ancora molto scarsamente documentato.

Al di fuori delle iniziative dei circuiti cattolici, a Roma il panorama delle ricerche sull'arte bizantina appare più disgregato, e dunque più difficile da ricostruire in una visione d'insieme coerente. Con la 'conversione' al verbo romanista di molte tra le personalità più attive nei decenni precedenti, la presenza di Bisanzio nei periodici di settore si era fatta assai più sporadica⁹⁴⁰: e tuttavia si è visto che un ente di natura politica quale l'Istituto per l'Europa Orientale poté dar vita a progetti scientifici come il volume *Studi Bizantini* del 1924. Poco più tardi, la collana *Valori Plastici* di Mario Broglio curò l'edizione de *La Pittura Bizantina* di Pavel Muratov (1881-1950), esponente di spicco degli studi storico-artistici in Russia, da molti anni legato per vocazione all'Italia e alla sua cultura.⁹⁴¹

Nel quadro delle iniziative di stampo governativo, il 'catalizzatore' più importante nello scenario romano fu senza dubbio il Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, creato nell'ottobre del 1918 (ma inaugurato solo nel 1922) su impulso dell'allora ministro per l'Istruzione Benedetto Croce e di Corrado Ricci, che occupò la carica di direttore fino alla morte (1934).⁹⁴² Nonostante i numerosi problemi burocratico-amministrativi che segnarono fortemente gli esordi della nuova

⁹³⁹ Cfr. G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin: Les Églises rupestres de Cappadoce*, I-II, Paris 1925-1942.

⁹⁴⁰ Se si considera il caso esemplare de *L'Arte*, per tutti gli anni '20 il filone bizantinistico si riduce sostanzialmente a due soli, curiosi interventi di taglio storico-critico: G. NICCO, *Ravenna e i principi compositivi dell'arte bizantina*, in «L'Arte» XXVIII (1925), pp. 195-268, e M. BERTELLO, *San Marco e la critica di Ruskin*, in «L'Arte» XXXI (1928), pp. 105-118.

⁹⁴¹ Cfr. P. MURATOFF, *La Pittura Bizantina*, Roma 1928. Su Muratov, cfr. P. DEOTTO, s.v. *Pavel Pavlovič Muratov*, in *Dizionario dell'Emigrazione Russa in Italia*, 2010, disponibile all'indirizzo: <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=129> Sui contatti e i viaggi di Muratov in Italia, cfr. X. MURATOVA, *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte in Russia*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte...*, pp. 193-208, in part. pp. 199-202; EAD., *Pavel Muratov historien d'art en Occident*, in *La Russie e l'Occident...*, pp. 65-95. La documentazione relativa all'edizione de *La Pittura Bizantina* si conserva presso il Fondo Valori Plastici della Soprintendenza alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma. Cfr. in proposito *Valori Plastici. Regesto esaustivo del patrimonio conservato nel Fondo Valori Plastici della Soprintendenza alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma*, a cura di S. Laudoni e C. Palma, Roma 2009, *ad indicem*.

⁹⁴² Sulla nascita di questa importante istituzione, oltre alla presentazione ufficiale *Il R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, in «Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» I.1 (1922), pp. 1-13, rimando in breve al recente S. QUESTIOLI, *Corrado Ricci e Benedetto Croce: la nascita dell' Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, in *Tracce di Pietra...*, pp. 89-98. Cfr. anche G. BOSI MARAMOTTI, *Le dimissioni di Corrado Ricci da direttore generale delle Belle Arti (1910-1919)*, in «Romagna arte e storia», 9 (1989), pp. 81-98.

istituzione, gli sforzi di Ricci furono subito finalizzati all'organizzazione di un solido centro di coordinamento per gli studi nazionali in campo archeologico e storico-artistico, che si accompagnò alla fondazione della prima biblioteca pubblica italiana specializzata in queste discipline (l'attuale Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte). Con l'avvento del Fascismo, l'Istituto assunse il compito di supportare ufficialmente le imprese promosse dal regime (fra tutte, gli scavi e la sistemazione dell'area dei Fori Imperiali)⁹⁴³, ma poté conservare una certa autonomia nella gestione di alcune iniziative collaterali.⁹⁴⁴ Tra gli anni '20 e gli anni '40, una linea di lettura 'romanizzata' o comunque non problematica dell'arte bizantina riuscì a trovare un certo spazio nelle attività dell'Istituto, che si impegnò a promuovere sia pubblicazioni 'minori' come *l'Inventario delle cripte eremitiche basiliane di Puglia* dell'orientalista Giuseppe Gabrieli (1872-1942)⁹⁴⁵, sia imprese di ben altra ambizione: in particolare, lo studio riccamente illustrato di Carlo Cecchelli (1893-1960)⁹⁴⁶ sulla Cattedra di Massimiano⁹⁴⁷, e soprattutto l'*opus magnum* di Corrado Ricci, le citate *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*⁹⁴⁸, sintesi di una carriera ormai quarantennale trascorsa nel segno della tutela e della valorizzazione dei monumenti della 'Pompei italo-bizantina'. Alla direzione dell'Istituto fece capo per qualche tempo anche una figura centrale come quella del milanese Ugo Monneret de Villard (1881-1954), grande protagonista degli studi orientalistici in Italia, abile nel riuscire a conciliare un'intensissima attività di ricerca integrata ai progetti espansionistici governativi con un approccio multidisciplinare, multifocale e impregnato di una sottesa ma percettibile componente strzygowskiana.⁹⁴⁹

⁹⁴³ Cfr. in proposito M. POMPONI, *L'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte e la questione archeologica romana*, in *La cura del bello...*, pp. 81-95.

⁹⁴⁴ Ricordo a margine come alla metà degli anni '20 serpeggiasse l'idea – pare su impulso di Venturi, in accordo con Ricci – di istituire una cattedra di 'Storia dell'Arte Bizantina ed Orientale' presso l'Università di Roma: la proposta, sorta all'interno di un più ampio progetto di riforma delle cattedre universitarie in materie archeologiche e storico-artistiche, non fu mai attuato. Cfr. Archivio dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (da qui in avanti INASA), 'Corrispondenza Ricci', I, 151), citato già da IACOBINI, *La Sapienza bizantina...*, p. 23, n. 49.

⁹⁴⁵ Cfr. G. GABRIELI, *Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche basiliane di Puglia*, Roma 1936.

⁹⁴⁶ Su Carlo Cecchelli, docente di archeologia cristiana presso l'Università di Roma dal 1942, cfr. P. TESTINI, s.v. *Cecchelli, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979; S. HEID, s.v. *Carlo Cecchelli*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, I, pp. 295-297.

⁹⁴⁷ Cfr. C. CECHELLI, *La Cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali*, Roma 1936-1944.

⁹⁴⁸ Cfr. RICCI, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna...*

⁹⁴⁹ Sulla complessa figura di Ugo Monneret de Villard, oggetto di un crescente numero di indagini storiografiche, cfr. in sintesi A. AUGENTI, *Per una storia dell'archeologia medievale italiana: Ugo Monneret*

Nei primi anni '30, mentre dal Regio Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte si fornivano indicazioni per organizzare i Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina (1932)⁹⁵⁰, in occasione del IV Congresso Nazionale di Studi Romani del 1935 Antonio Muñoz pronunciava l'intervento dal titolo *L'arte di Roma e l'arte dell'Oriente*, sorta di pubblico 'atto di abiura' delle sue convinzioni giovanili. Qualche mese dopo, nel settembre del 1936, la nuovissima Città degli Studi dell'Università di Roma progettata da Marcello Piacentini accoglieva gli iscritti al V Congresso Internazionale di Studi Bizantini - che seguiva di soli due anni il precedente appuntamento di Sofia.⁹⁵¹ Su coordinamento di Silvio Giuseppe Mercati, il comitato ordinatore vedeva la partecipazione dello stesso Muñoz, ma anche di Santi Muratori, Pietro Fedele, Gustavo Giovannoni e Pietro Toesca, assieme al più giovane Carlo Cecchelli, già affermato ricercatore nel campo dell'arte paleocristiana e altomedievale. La sezione IV, quella dedicata a *Archeologia e Storia dell'Arte*, presentava una popolata schiera di specialisti da ogni parte d'Europa, da 'vecchie glorie' come Charles Diehl e Gabriel Millet, a nuovi personaggi destinati a divenire celebri, come André Grabar e David Talbot Rice. In mezzo a 'quell'accolta internazionale non certo favorevole agli ideali di Roma e della romanità'⁹⁵², l'Italia aveva naturalmente messo in campo un'agguerrita falange di studiosi, parecchi dei quali ormai familiari, come Gerola, Giovannoni, Tea. Ma si poteva intravedere nel gruppo qualche volto più giovane: Guglielmo Matthiae, per esempio, laureatosi con Toesca nel 1931 e all'epoca ancora impiegato presso la

de Villard, in «Archeologia Medievale» XVIII (2001), p. 8-19; contributi in *L'eredità di Monneret de Villard*, Atti del Convegno (Milano, 27-29 novembre 2002), a cura di M. Grazia Sandri, Firenze 2004; S. ARMANDO, s.v. *Monneret de Villard, Ugo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Roma 2011; S. HEID, s.v. *Ugo Monneret de Villard*, in *Personenlexikon zur christliche Archäologie...*, II, pp. 925-926. Sul tema del rapporto tra Monneret de Villard e le correnti critiche del suo tempo, cfr. il recente S. ARMANDO, *Ugo Monneret de Villard et la découverte des arts musulmans en Italie entre Croce et Strzygowski*, in *Le Caire monumental dessiné et photographié au XIX^e siècle*, a cura di M. Volait, Paris 2013. Ricevo dalla stessa Silvia Armando la notizia di una monografia in preparazione dedicata proprio a Monneret.

⁹⁵⁰ Un resoconto della prima edizione dei Corsi, aperta da una prolusione di Corrado Ricci nel maggio del 1932, è in «Felix Ravenna» n.s. 3.41 (1932), pp. 170-177. Cfr. anche F.W. DEICHMANN, *Giuseppe Bovini 1915-1975. Una vita per l'archeologia cristiana e per Ravenna antica*, Ravenna 1988, pp. 11-12. Un nucleo di documenti relativi a questa iniziativa, organizzata su impulso primario dell'Istituto Interuniversitario Italiano, si conserva oggi presso l'Archivio INASA, Cassetto 19: Borse Ravenna - Rapporti e corsi Istituto di Antichità Ravennate [sic] e Bizantine - Corsi di arte bizantina (faldoni 1932-1935, 1939).

⁹⁵¹ Cfr. *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini* (Roma, 20-26 settembre 1936), I-II, Roma 1939-1940 [= «Studi Bizantini e Neoellenici» 5-6]; NYSTAZOPOULOU-PÉLÉKIDOU, *L'Histoire des Congrès Internationaux...*, pp. 19-20.

⁹⁵² Traggo l'espressione da una lettera inedita del 1934 inviata da Carlo Cecchelli a Roberto Paribeni, nuovo direttore dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte alla morte di Ricci. Cfr. Archivio INASA, Cassetto 55: Personale - Personale cessato di servizio - Prof. Carlo Cecchelli (2425/A).

Soprintendenza de L'Aquila; o il trentunenne Sergio Bettini, già attivo come libero docente di Storia dell'arte bizantina presso la Scuola Filologica delle Tre Venezie di Padova.

Con il V Congresso di Studi Bizantini, si apriva simbolicamente un capitolo diverso della storia di questo settore di ricerca: un capitolo caratterizzato da nuovi intrecci, nuovi protagonisti, nuove vicende, che con il trascorrere degli anni segnarono la compiuta – anche se ancora problematica – accettazione della Storia dell'arte bizantina come autonomo terreno di indagine nel quadro delle scienze storiche italiane.

