

PETER BALDASS

DISEGNI DELLA SCUOLA CASSINESE DEL TEMPO DI DESIDERIO

MONTECASSINO — il convento principale dell'ordine benedettino — fu, per così dire, la culla delle arti e delle scienze.¹⁾

Nell'XI secolo, specialmente sotto il governo di Dauferio figlio del principe di Benevento, che aveva preso in religione il nome di Desiderio (abate dal 1058 al 1087) e che salì al trono pontificio — senza lasciare la carica di abate — col nome di Vittore III,²⁾ la vita culturale e politica del monastero conseguì la più alta importanza.

A capo della scuola di miniatori del convento stava, intorno al 1072 una delle personalità artistiche più notevoli dell'alto Medioevo. Ma, mentre il nome dello scriba di questa bottega — un certo Leo — è noto dalle firme, il capo dei miniaturisti e disegnatori della scuola resta anonimo. Uno dei suoi disegni, con la dedica all'abate Desiderio (cod. cass. 99 p. 3) è datato 1072 (fig. 14); in base a quest'opera indicheremo qui l'artista col nome di comodo di *Maestro della Dedicata*.

Delle opere miniate nella bottega del *Maestro della Dedicata* tre possono esser comprese in un unico gruppo: i disegni del rotulo vaticano dell'*Exultet* vat. lat. 3784³⁾ e i due libri cassinesi di *Omelie* cod. cass. 98 e 99.

I due manoscritti cassinesi sono stati ripetutamente esaminati dal Mabillon e dal Montfaucon (1655-1741).⁴⁾ Innanzi tutto i paleografi hanno avuto gran merito nello studio dei due codici. Lowe chiamò Leo, scriba del Lezionario 99 "prince of beneventan scribes", e con questo lo studioso anglo-americano ha giudicato quel manoscritto, datato 1072, come il culmine più alto raggiunto dalla scrittura beneventana. Fred von Baldass⁵⁾ esaminò proficuamente, quarant'anni fa, le iniziali del manoscritto riccamente decorate, occupandosi anche ripetutamente delle miniature. Boeckler, il quale sinora ha trattato con grandissimo successo la miniatura desideriana, ha cercato di inserire questa scuola nel grande quadro dell'arte occidentale, mentre il Ladner, nel suo lavoro giovanile a Vienna, ha preso in considerazione soltanto una parte del materiale. Se anche non si può aderire del tutto ai risultati del Ladner, il suo merito consiste nell'aver riconosciuto nell'opera la presenza di più mani, strettamente connesse alla pittura greca; le differenze stilistiche dei disegni non sono però da attribuirsi al grado di trasposizione quanto piuttosto alla maniera del modello.

IL QUADRO STORICO. — Dal punto di vista storico-artistico il codice cassinese 99 dello scriba Leo è il più importante. Nel testo sotto il disegno della dedica il codice porta la data 1072. In quest'epoca immediatamente seguente al compimento, del 1071, della chiesa del convento desideriano di Montecassino consacrata da Alessandro II,⁶⁾ furono miniati i due manoscritti cassinesi 98 e 99 e il rotulo vaticano dell'*Exultet* 3784.

È questo il momento dei più stretti contatti politici e culturali tra Roma-Montecassino e le metropoli dell'oriente romano. È famosa la descrizione fatta da Leone Ostiense⁷⁾ dell'attività artistica fervida sotto Desiderio: artisti greci furono chiamati da Costantinopoli e benedettini vi furono inviati a istruirsi artisticamente; importanti commissioni furono affidate alle botteghe della capitale bizantina (tra queste le famose porte bronzee di Montecassino, che, com'è noto, furono ritrovate dopo la catastrofe del 1944).⁸⁾

Questo contatto artistico-culturale estremamente stretto ci induce a considerare la situazione politica generale. È questo il secolo durante il quale l'Italia Meridionale fu perduta dall'Impero bizantino. I Normanni dapprima posero piede sulla terraferma, poi in Sicilia e in un tempo relativamente breve conquistarono il territorio contro i Greci, gli Arabi e il Papato; il paese, che era stato per secoli importantissimo territorio greco, era ora dominato da una giovane e fattiva famiglia principesca, quella del Guiscardo. Roma procede nell'Italia Meridionale, seguendo sistematicamente riforme contrarie ai riti greci.⁹⁾ Su questi fatti si basa di conseguenza anche una frattura di carattere culturale. È comprensibile come la scuola di Bari mostri al volgere del millennio una stretta dipendenza dall'arte greca, meno chiaramente comprensibile invece il forte influsso dell'arte bizantina su Montecassino nella seconda metà dell'XI secolo e la fioritura di pittura greca in Sicilia nel XII secolo.

I Normanni trovarono in Sicilia, accanto agli Arabi, una popolazione completamente greca. È alla loro avveduta politica interna, nei confronti degli abitanti sia greci che arabi, che essi debbono il loro fortunato governo. La lingua ufficiale era il greco, e greca era la lingua del popolo,¹⁰⁾ e fu assunto anche il cerimoniale bizantino. Su tali presupposti si sviluppò un'arte arabo-bizantina, alla quale dobbiamo da un lato monumenti come la Cuba e la Zisa a Palermo¹¹⁾ (e, lontano

dalla Sicilia, nel XIII secolo, la cattedrale di Amalfi), dall'altro i grandi cicli musivi in Palermo-Monreale.¹²⁾ Questi i frutti di una politica di adattamento culturale.

Per Montecassino invece i rapporti si fondano su basi del tutto diverse. Il monastero, uno dei più validi sostegni delle riforme del Papato, prese parte alla politica romana nei confronti dell'Oriente. Il predecessore di Desiderio nella carica di abate, Federico di Lorena (maggio-novembre 1057) risiedette come cancelliere di Leone IX alla corte imperiale; quale papa Stefano IX (agosto 1057-marzo 1058) egli tentò ancora una volta di riprendere le trattative con Bisanzio: mandò Desiderio a Costantinopoli, nella speranza di stringere un'alleanza contro i Normanni (la morte improvvisa del capo della Chiesa costrinse Desiderio, com'è noto, a interrompere prima del tempo il viaggio).¹³⁾ Gli sforzi di riunire le due Chiese giunsero oltre: Gregorio VII (1073-1085) il quale tre anni prima dell'inizio del suo pontificato, essendo abate di San Paolo col nome di Ildebrando, aveva visitato la capitale greca, riconobbe, come il suo amico e successore Vittore II (Desiderio di Montecassino), i pericoli che minacciavano tutto l'Occidente attraverso la tempesta maomettana in Oriente, e fu pronto ad intervenire in aiuto dell'imperatore di Bisanzio.¹⁴⁾ Inoltre nel dicembre 1074 egli spinse il suo futuro nemico e oppositore, l'imperatore Enrico IV, a poigere aiuto a Costantinopoli contro i Saraceni.¹⁵⁾ Più volte egli si adoperò a porre tregua ai conflitti religiosi, che nel 1054 condussero allo scisma.

Né minore fu lo sforzo della corte greca per ottenere il favore di Roma e insieme anche quello di Montecassino. L'Italia meridionale essendo ormai del tutto perduta, l'unica speranza di riguadagnare un'influenza politica colà poteva consistere nel tentativo di prendere il paese alle proprie dipendenze culturali.¹⁶⁾ Significativo per la situazione è il diploma che, più di 20 anni dopo lo scoppio dello scisma, subito dopo i primi contatti politici positivi con Roma, l'imperatore



FIG. I - COD. CASS. 90 - LIBRO DI OMELIE: PRESENTAZIONE AL TEMPIO

Michele VII Dukas (1071-1078) inviò a Montecassino insieme con doni importanti. Vi si trova l'espressione "Al nostro Santo Padre Benedetto in Italia", quella del rispetto che godevano i frati dell'ordine in Occidente e in Oriente, e infine lo stesso abate di allora (Desiderio) viene chiamato "Padre nostro" (v. Bloch, p. 195).

Ma tutti questi sforzi furono vani. Da un lato la discordia tra Oriente e Occidente era troppo profonda,

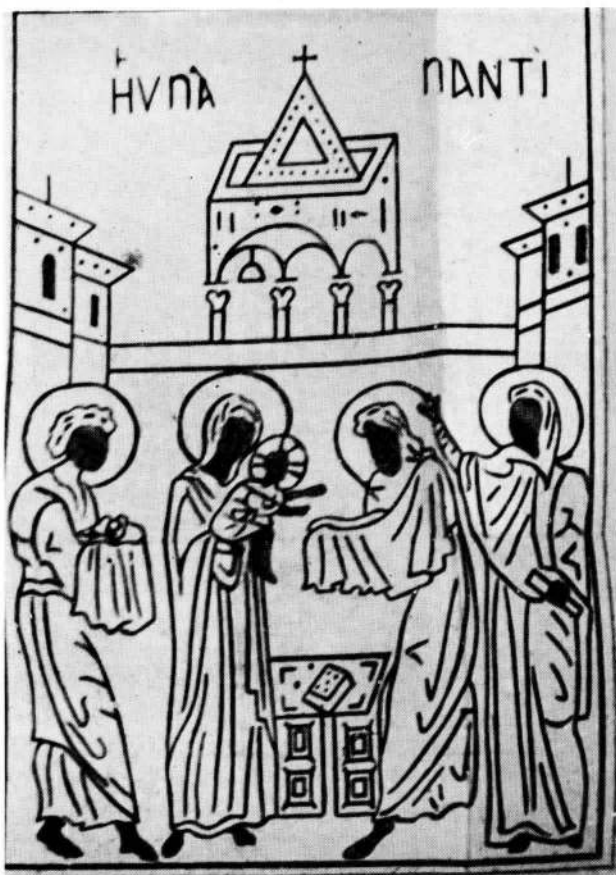


FIG. 2 — ROMA, S. PAOLO FUORI LE MURA
PORTA DI BRONZO: PARTICOLARE

dall'altro la politica di Gregorio attraverso gli avvenimenti in Occidente fu diretta in altro senso. Nell'ardore della lotta contro l'Imperatore tedesco — nella quale Desiderio rese di nuovo importanti servigi al suo confratello di S. Paolo ¹⁷⁾ — la politica filobizantina di Roma dovette essere abbandonata, per potersi guadagnare i Normanni che erano in procinto di allearsi con i Salii. Nella primavera del 1081 Gregorio

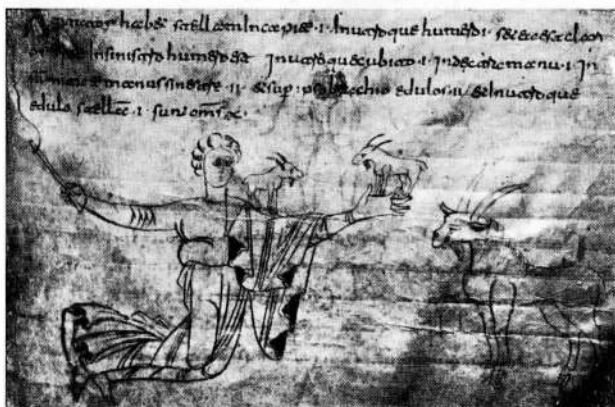


FIG. 3 — COD. CASS. 3 — PSEUDO BEDA
PARTICOLARE

incaricò l'abate di Montecassino — il quale per primo si era reso conto della grande importanza politica dell'invasione normanna ¹⁸⁾ — di iniziare trattative con i Guiscardi.

Simile era la situazione in Oriente. Michele VII fu rovesciato da Niceforo III Botaniata (1078-1081) escluso nel 1078 dalla chiesa cattolica. La politica della capitale veniva sempre più impegnata dal pericolo saraceno (1077, conquista di Gerusalemme). Nel 1081 Roberto il Guiscardo inflisse presso Durazzo all'imperatore Alessio Comneno (1081-1118) una grave sconfitta, e per questo Gregorio, che un anno prima aveva proscioltto il Guiscardo dalla scomunica, giunse sino ad inviargli il suo augurio. I Bizantini cercavano altri forti alleati, e li trovarono nel vigoroso sostegno della città marinara di Venezia ¹⁹⁾ sciolta dalla dipendenza bizantina, alleanza che certamente ebbero da pagar cara. ²⁰⁾

Queste complicate vicende politiche rendono comprensibili i contatti artistici straordinariamente stretti tra Montecassino e la metropoli greca all'epoca di Desiderio. Mentre le scuole di pittura dell'Italia Meridionale del X secolo e del principio dell'XI mostrano ordinariamente un legame più o meno stretto con l'arte delle province bizantine, ha avuto luogo qui, immediatamente prima dello scoppio della lotta delle Investiture, per alcuni decenni, una connessione diretta con l'arte della corte di Costantinopoli; ma solo per breve tempo. Già, nel tempo immediatamente seguente a Desiderio, l'influsso bizantino su Montecassino non era più forte che nel complesso della rimanente Europa. ²¹⁾ In altra sede spero di poter tornare circostanziatamente sull'argomento.

In quale alta misura una limpida valutazione storica delle fonti giovi alle opere d'arte dell'alto medioevo, lo ha dimostrato recentemente Otto Demus. ²²⁾ I monumenti possono dire assai più che non i documenti, lettere o altro, sulla situazione spirituale ²³⁾ o politica ²⁴⁾ del committente. Il monumento ha la possibilità di esprimere interessi e intenzioni in modo molto più discreto, ma non per questo meno persuasivo, delle parole; i dominatori se ne resero perfettamente conto. ²⁵⁾

CARATTERI ICONOGRAFICI DEL GRUPPO. — I disegni a penna sono in parte (*Exultet* Vaticano) tinteggiati con colori chiari (in prevalenza rosso e verde) e in parte (codici cassinesi) eran certamente da tinteggiare, come lascian supporre tracce di colore (giallo chiaro nei panneggi nella 'Presentazione', Natività e Gioacchino al tempio). ²⁶⁾

a) *Codici cassinesi 98 e 99.* — L'iconografia dei disegni in entrambi i codici dipende, in parte direttamente e in parte più alla lontana, dall'arte bizantina.

Si confronti la rappresentazione della 'Presentazione' nel cod. 98 (fig. 1) con la miniatura dello stesso soggetto del *Menologio* di Basilio II ²⁷⁾ fatto a Costantinopoli al principio dell'XI secolo, o meglio ancora con la porta di bronzo di San Paolo fuori le Mura ²⁸⁾ eseguita a Costantinopoli nel 1070 (fig. 2); poi la rappresentazione della 'Nascita di Maria' (fig. 6) con quella nel salterio cod. 49 al Monte Athos; ²⁹⁾ l' 'Annuncio a Gioacchino' (fig. 6) con l' 'Annuncio a Zaccaria' nell'*Evangelario* (gr. 64) col testo disposto a croce e le miniature agli angoli dei bracci, della Bibl. Naz. di Parigi ³⁰⁾ — senza dubbio in questo *Evangelario* dipende dalla configurazione della pagina il dividere la scena in due composizioni e quattro parti — e si confronti infine la 'Morte di Maria' con una qualsiasi Koimesis bizantina. Soltanto la scena della 'Dedica' (fig. 14) nel manoscritto 99 non ha relazione iconografica con l'arte bizantina, e l'artista segue piuttosto il tipo montecassinese. ³¹⁾

b) *Vat. lat. 3784*. — Altri sono i dati di fatto per i cinque disegni dei frammenti vaticani. L'abitudine di leggere ai fedeli i canti di esultanza pasquale su rotuli illustrati fu tramandata soltanto all'Italia Meridionale. ³²⁾ In questa zona per l'illustrazione del testo dell'*Exultet* in sostanza si formarono due schemi iconografici, ³³⁾ ai quali dal X al XIV secolo (se ne hanno 28 rotuli, per lo più frammenti) ci si poté parallelamente attenere. Per i miniatori della bottega di disegni di Leo è caratteristico che essi non si servono del tipo iconografico dell'Italia Meridionale ma piuttosto adoperano o meglio trasformano per i loro scopi forme, già elaborate per altri temi, della scuola di corte costantinopolitana.

'*Ecclesia*' miniatura 4 (fig. 7). Non vi è seguito né l'uno né l'altro dei due tipi dell'Italia Meridionale. Il modello è una miniatura costantinopolitana con la raffigurazione dei 20.000 martiri di Nicomedia (fig. 8) del tipo iconografico del suddetto *Menologio* vaticano (n. 28; p. 279). La miniatura mostra alcuni pii cristiani che vengono bruciati dentro una chiesa. Questo tipo di raffigurazione fu assunto quasi invariato dagli artisti desideriani; esso muta più profondamente solo colà dove le forme sarebbero state d'impaccio per il suo tema: in questo caso esso è arrivato alla redazione definitiva dopo l'eliminazione di alcuni elementi. Manca infatti il rogo ardente sottostante l'edificio, e con ciò le fiamme le cui lingue salivano fino alle finestre. Il primo piano è semplicemente determinato in parte da una linea e appare nella sua struttura pura e semplice; la base manca.

In confronto al *Menologio* vi sono però ancora da riscontrare altre differenze. Nella raffigurazione greca è disegnato non soltanto il fianco, ma anche il prospetto



FIG. 4 — COD. CASS. 3 — PSEUDO BEDA: PARTICOLARE

della facciata, che manca invece nel disegno di Montecassino; resta da decidere se nell'immediato modello la costruzione fosse precisamente così. Due differenze certe rispetto al *Menologio* vi sono sicuramente nella miniatura greca presa a modello: innanzi tutto nel rotulo l'edificio è orientato in senso opposto rispetto



FIG. 5 — ATRANI, S. SALVATORE
PORTA BRONZEA: UN PARTICOLARE



FIG. 6 - COD. CASS. 98 - LIBRO D'OMELIE
ANNUNCIO A GIOACCHINO, NATIVITÀ DI MARIA

alla raffigurazione del *Menologio* e poi la chiesa nel disegno di Montecassino è coperta da una cupola, e nella redazione greca da un tetto a spioventi.

Nulla ci dice che la prima variazione sia stata eseguita dal monaco benedettino; ma la seconda deriva indubbiamente dalla cerchia artistica bizantina. Il modello sconosciuto è quindi da pensare più simile nel tipo al disegno del rotulo, ma esso doveva presentare le fiamme, in modo del tutto analogo alla miniatura del *Menologio*.

'*Angelica turba*', miniatura 2 (fig. 9); '*Populus*' miniatura 5 (fig. 10).

Per l'iconografia di questi due disegni non potrei indicare nessun contemporaneo modello bizantino; tuttavia anche qui non si riscontra il tipo meridionale, ma piuttosto una forma iconografica che negli ultimi

quattro secoli del primo millennio è sconosciuta sia a Bisanzio che in Occidente. Sono presentazioni di gruppi il cui prototipo sta nella 'Donazione di Giustiniano' a Ravenna. Dal materiale finora conosciuto è da concludere che simili raffigurazioni non si usarono più sino all'XI secolo.³⁴ La raffigurazione in S. Apollinare in Classe (Costantino VI, 677 circa) mostra la via da cui essa si è sviluppata; dalla rappresentazione di un gruppo a massa è derivata quella di una teoria di singole figure l'una dopo l'altra. Conosciamo questo tipo attraverso i mosaici di S. Venanzio nel Battistero Lateranense (642-645), gli affreschi della parete della navata laterale nord di S. Maria Antiqua, fino al mosaico absidale di Torcello. Le prime rappresentazioni di gruppi a massa si ritrovano di nuovo per la prima volta nell'XI secolo a Montecassino al tempo dell'abate Desiderio. Entrambe le raffigurazioni del rotulo vat. lat. 3784 e il gruppo dei beati nella parete ovest di S. Angelo in Formis ne sono le prime testimonianze (fig. 11).

A Bisanzio le prime solenni raffigurazioni di gruppi ci sono note al principio del secolo XII. Nel codice 666 della Vaticana (principio del sec. XII) si trova una doppia miniatura su due fogli a fronte. A sinistra, nove Padri (f. 1 v., fig. 12) riuniti insieme in un solenne aggruppamento, a destra l'imperatore Alessio Comneno (1081-1118) benedetto da Cristo (f. 22). I Padri sono strettamente affollati — ben distinti in due file e posti frontalmente; solo la prima figura (all'estremo destro), accanto all'imperatore è un po' rivolta verso destra. Essa dà al gruppo il movimento, che viene trasmesso debolmente alle altre figure (braccio sinistro alzato ad indicare il monumento, ecc.). Nel motivo del movimento vi è però una differenza rispetto ai gruppi desideriani. Una assoluta immobilità si trova in altre raffigurazioni di gruppi, greche, del tempo.

Due miniature del libro di *Omellerie* del monaco Giacomo nella biblioteca Vaticana³⁵ mostrano scene cerimoniali in gruppi di masse. La miniatura con 'Cristo nel letto di Salomone' (f. 82 v.) mostra, nella trasposizione del tipo del Giudizio Universale del *Cosma Indicopleuste* della Vaticana,³⁶ schiere angeliche che in più file successivamente ordinate sono rappresentate rigidamente frontali — un tipo, che si ritrova anche nel Rabano Mauro (cod. 132, p. 394) miniato a Montecassino nel 1023.³⁷ Al foglio 5 del libro greco di *Omellerie* vat. gr. 1162 vi è una raffigurazione ieratica in onore della nascita di Maria; cinque gruppi equivalenti sono divisi in atteggiamento solenne intorno al trono della Madre di Dio (fig. 13).

Il fatto che la pittura murale (fig. 11) di S. Angelo in Formis derivi direttamente, quanto all'iconografia, dall'arte bizantina,³⁸ che inoltre stretti rapporti con Costantino si notino in questi disegni della bottega desideriana e che infine simili rappresentazioni

di gruppi fin dal principio del XII secolo siano documentabili nelle botteghe della capitale, deve aver sollevato la questione se la ripresa di questi elementi giustinianei non abbia avuto luogo dapprima a Bisanzio.

Un importante studio di Otto Demus (v. nota 22) presenta un problema simile da un altro lato. Nella cappella di S. Clemente in S. Marco a Venezia si trovano mosaici che rappresentano l'accoglienza alle reliquie di S. Marco a Venezia (principio del secolo XIII). Il Demus pose il gruppo rappresentato in questo ciclo in immediato rapporto con le scene della donazione di Giustiniano in Ravenna e motivò questo fatto da un punto di vista storico; tradotto con una certa durezza di stile, il mosaico di S. Marco riproduce il prototipo fin nei particolari; le prime raffigurazioni desideriane invece mostrano (eccettuato il vat. gr. 666; fig. 12) una serie di cambiamenti importanti: dal moto ritmicamente solenne siamo giunti a una immobilità completa; mancano motivi, come quello dello "stare freddamente impalati", dei piedi "disarticolati", il netto volgersi delle teste verso destra propri del mosaico veneziano. Da ciò è da concludere che nel periodo precedente a Desiderio la composizione giustiniana fu rielaborata dagli artisti bizantini per un altro tema; questa trasposizione postgiustiniana deve aver preceduto le rappresentazioni che qui ci interessano.

'Tellus', miniatura 3; 'Fratres carissimi' (*Accensio cerei pasquali*) miniatura 6 (fig. 18).

Per questi due disegni, non potrei citare nessun modello. La rappresentazione della 'Tellus', nei rotuli dell'Italia Meridionale era sempre stata del tutto diversa, la rappresentazione dei 'Fratres carissimi' molto diversa: si applica a uno stesso tema solo qualche variante iconografica.

Tuttavia si confronti la raffigurazione 'Fratres carissimi' con la miniatura 'Davide danza dinanzi all'arca dell'alleanza' nel salterio greco della Vaticana gr. 752, f. 7 v.³⁹⁾

Dal disegno del rotulo vaticano 3784 deriva l'analoga raffigurazione nei rotuli di Londra e di Parigi.

CARATTERISTICHE STILISTICHE DEL GRUPPO. — Più importante delle corrispondenze iconografiche è l'assimilazione del principio stilistico bizantino. I disegnatori desideriani assunsero dalla miniatura aulica un tratto caratteristico della pittura bizantina dell'XI secolo, che non è stata accertata affatto, nel restante occidente — col quale l'unione avrebbe sempre potuto esserci — prima del XIII secolo: il fondale scenico e l'euritmia spaziale. Di contro alle partiture del fondale architettonico che vengono così a costituirsi ('Dedica', 'Gioacchino nel tempio': figg. 14 e 6) le singole figure oppure i gruppi di figure — che rappresentano in genere anche gli stessi personaggi — vengono



FIG. 7 - VAT. LAT. 3784 - EXULTET: ECCLESIA

a costituire elementi figurativi simmetrici. Ne deriva un moto euritmico che, anche là dove mancano le architetture, diviene il carattere primario nella composizione spaziale. La nascita di Maria è composta sulla diagonale ascendente sinistra-destra; attraverso la sequenza delle figure vengono creati i valori di moto. Alle ancelle poste nell'angolo sinistro in basso (primo piano) corrispondono le serventi nell'angolo destro in alto (terzo piano); tutti e due i gruppi costituiscono la cornice euritmicamente mossa intorno alla madre giacente sul letto. Questo principio figurativo fu elaborato nelle botteghe di miniatori alla corte di Costantinopoli nell'XI e poi nel XII secolo;⁴⁰⁾ in occidente esso fu accolto per la prima volta dagli artisti toscoromani nel tardo Duecento e sviluppato nuovamente su larghe basi. Anche intorno a ciò spero di aver l'occasione di poter scrivere più diffusamente in altra sede.

a) *Il Maestro della Presentazione.* — Tre artisti hanno lavorato alla bottega di disegni di Leo. Son da distinguere due personalità di maestri e un aiuto. Come



FIG. 8 - VAT. GREC. 1613 - MENOLOGIO DI BASILIO II
I VENTIMILA MARTIRI DI NICOMEDIA



FIG. 9 - VAT. LAT. 3784 - EXULTET: ANGELICA TURBA

opera di una mano si rivelano, per la composizione, l'iconografia delle figure e il *ductus* lineare: sei disegni nel libro cassinese di *Omellie* 98 e nel rotulo vaticano 3784: Cod. cass. 98: p. 6 - 'Presentazione di Cristo' (fig. 1); p. 456 - 'L'angelo appare a Gioacchino nel tempio' (fig. 6); 'Nascita di Maria' (fig. 6).

Vat. lat. 3784: miniatura 2 - 'Angelica turba' (fig. 9); miniatura 3 - 'Tellus' (in parte sciupata); miniatura 4 - 'Populus' (fig. 10).



FIG. 10 - VAT. LAT. 3784 - EXULTET: POPULUS

Per i disegni su nominati è caratteristico un *ductus* lineare prolungato rigido e angoloso. Le forme sono disegnate con linee lunghe, per lo più diritte, solo raramente curve, in genere spezzate angolosamente. Gli orli delle vesti sono secchi. Vi è innanzi tutto da riconoscere in questo un elemento fondamentale; questo modo di condurre la linea duramente è ripresa di nuovo da Montecassino fin nel IX secolo. I due più antichi fra i codici illustrati pervenutici (figg. 3, 4) di quel Monastero mostrano numerosi disegni a penna condotti con un simile *ductus* lineare angoloso,⁴¹⁾ quali anche nel secolo X e durante l'XI possono ancora riscontrarsi nella cerchia artistica montecassinense-beneventana.⁴²⁾

Lo stile del Maestro della Presentazione però non si può spiegare soltanto con quest'arte fondamentale;

questa ne ha costituito soltanto un precedente, e i suoi prodotti mostrano anche una connessione stilistica strettissima con l'arte greco-costantinopolitana della seconda metà dell'XI secolo.

Nell'Italia Meridionale si trova, com'è noto, una serie di porte di bronzo eseguite a Costantinopoli ornate di figurazioni in agemina. La prima di queste porte (Amalfi) è datata 1065, la più tarda (Palermo) 1099.⁴³⁾ Le rappresentazioni a figure su queste porte sono, stilisticamente, spesso assai varie; si trovano

figure di ampie proporzioni ottenute mediante molteplici curve (Montecassino, v. nota 8), altre invece sono snelle e angolose nei contorni. Nella porta bronzea, fatta eseguire nel 1087 a Costantinopoli, di S. Salvatore in Atrani (presso Amalfi) si manifesta uno stile, nelle figure, che mostra strettissima connessione con i disegni del Maestro della Presentazione, vedansi specialmente le figure nel campo superiore dei battenti (fig. 5). Il disegno del codice e la formella della porta presentano le stesse figure molto lunghe, l'eguale linearismo duro e allungato al tempo stesso.

Le piccole differenze stilistiche esistenti nei disegni del Maestro della Presentazione sono da riportare alla diversità dei prototipi usati. La rappresentazione del 'Populus'

e l' 'Annuncio a Gioacchino' mostrano, nelle figure smilze e allungate con le piccole teste, affinità con l' *Evangelario* di Parigi gr. 64 (v. nota 30).

Un po' diverse le figure della rappresentazione 'Angelica turba' del rotulo. Le teste sono proporzionate ai corpi, ma nell'effetto risultano prive di ogni senso plastico. Questa particolarità collega il disegno con le miniature del codice parigino Coislin 79, eseguito in una bottega di corte tra il 1078 e il 1081 per l'Imperatore Niceforo Botaniata. ⁴⁴⁾

I sei disegni del Maestro della Presentazione sono opera di un artista il quale tiene leggera la penna tirando linee rapide. Ripetutamente vi si ritrovano tratti alquanto corsivi e spezzati; in particolari secondari come la resa dei capelli si presentano qua e là elementi addirittura schematici.

b) *Il Maestro della Dedic.* - Di altra mano sono i due rimanenti disegni dei frammenti vaticani e tre dei disegni del libro di *Omelie* cassinese.

Cod. cass. 99: p. 3 - 'Dedica' (fig. 14);

p. 5 - 'Annunciazione di Maria' (fig. 15);
'Sogno di Giuseppe' (fig. 15).

Vat. lat. 3784: miniatura 5 - 'Ecclesia' (in parte sciupata) (fig. 7);

miniatura 6 - 'Fratres carissimi' (Accensio cerei pasquali) (fig. 18).

L'artista della scena della dedica dà ai suoi disegni una forza espressiva con un grado di naturalezza del tutto inconsueto per l'alto Medio Evo.

Gli artisti romanici giungono continuamente a valori espressivi attraverso mobilità, mimica, e giuoco di gesti. Quest'artista invece dà alle sue figure un'intima vita e valori spirituali, elemento, questo, che l'arte occidentale invece conosce per la prima volta in età gotica (figg. 14, 15, 18). Questa qualità lega strettamente l'artista desideriano alle opere del rinascimento medio bizantino. Gli intagli figurati delle cassetture eburnee tardo-macedoniche ⁴⁵⁾ mostrano nella rielaborazione dell'arte antica raffigurazioni animate con simile naturalezza; esse appartengono, come le fantastiche scene nelle pagine del Canone dell' *Evangelario* greco dell'XI secolo (Parigi gr. 64) o i quadri di paesaggio pieni di "stimmung", nell' *Ottateuco* vaticano (gr. 746, f. 32; la Creazione, il mondo animale) a quanto di più vitale è stato creato nell'ambito del mar Mediterraneo tra l'antichità e la Rinascenza. Lo stile del Maestro della Dedic ha un precedente figurativo nelle tavolette eburnee dei gruppi cosiddetti "pittorico", e "Romanos",. Si confronti anche l'icona nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (n. 26736) (fig. 16) con la miniatura della dedica e l'icona quel Grüne Gewölbe di Dresda con la rappresentazione dell'Annunciazione. (fig. 17). ⁴⁶⁾ Tutte e due le icone recano iscrizioni con auguri e benedizioni per un imperatore Costantino,



FIG. 11 - S. ANGELO IN FORMIS - GIUDIZIO UNIVERSALE PARTICOLARE

che Goldschmidt e Weitzmann identificano con Costantino VII Porfirogenita (912-959) e datano in conseguenza. Lo stile di queste opere vive in alcune botteghe greche fino al XII secolo; ⁴⁷⁾ e si deve tener conto dell'osservazione qui sempre ripetuta, che la tendenza bizantineggiante della pittura desideriana è l'accettare materiale elaborato dalla contemporanea arte bizantina, e che lavori greci dell'XI secolo appartenenti stilisticamente al gruppo "Romanos", si trovavano a Montecassino e avevano colà servito da modello.

Difficilmente si potrà dire qualcosa di più preciso circa i modelli assimilati prima che non sia riunito



FIG. 12 - VAT. GR. 666, F. I V.: NOVE PADRI



FIG. 13 - VAT. GR. 1162
OMELIE DEL MONACO JACOPO: F. 5 (PARTICOLARE)



FIG. 14 - COD. CASS. 99, P. 3 - LIBRO DI OMELIE
DEDICA ALL'ABATE

ed elaborato il materiale greco dell'XI e XII secolo come quello del IX e del X.⁴⁸⁾

Lavori nello stile dei gruppi eburnei noti, specialmente nello stile della miniatura di S. Giovanni nell' *Evangelario* (plut. 5-9 f. 128) della Laurenziana⁴⁹⁾ (principio secolo XI) sono rielaborati dal Maestro della Dedicà. I valori plastici di questo stile figurativo greco sono ampiamente eliminati. Le larghe curve dei contorni del modello vengono sostituite nella copia con un sistema di parallele in superficie.

Il processo è da ritenere analogo a quello riscontrato da Weitzmann per l' *Evangelario* di Lipsia cod. VI.⁵⁰⁾ Il disegnatore desideriano, il quale in un primo tempo aveva definito la forma solo con mezzi grafici, coordina il sistema lineare del modello in una rete regolare e molto ornamentale, procedimento che è spesso ripetuto nel restante scorcio dell'XI e nell'intero XII secolo; da Roma⁵¹⁾ attraverso la cerchia di cultura cluniacense⁵²⁾ fino in Inghilterra⁵³⁾ se ne può seguire il cammino. Per noi importa semplicemente che i primi esempi sian proprio quelli di Montecassino. A differenza delle altre correnti occidentali del "sistema di pieghe parallele", il Maestro della

Dedicà accoglie una serie di valori spaziali e plastici del modello bizantino. Così il letto del sogno di Giuseppe (fig. 15) posto obliquamente nello spazio mostra alcuni caratteri scenici delle opere bizantine rielaborate. In alcuni particolari (pieghe tagliate a semi-ellissi concentriche sulla parte superiore del corpo del fondatore dell'ordine (fig. 14), sul mantello dell'abate ecc. il maestro imprime un carattere più corporeo qual'è tipico dell'arte medio-bizantina; è questa una prova che i monumenti greci venivano rielaborati direttamente e non come mostrano esempi a Bersay la Ville (note 21 e 52).

Anche i disegni del Maestro della Dedicà non sono tutti dello stesso stile; le differenze esistenti sono determinate dalle diversità del modello. Per il disegno della 'Dedicà' (fig. 14) ha avuto presente un'opera nello stile dell'icona di Costantino di Vienna (fig. 16), per l' *Annunciazione* e il *Sogno di Giuseppe* (fig. 15) una nello stile dell'icona di Dresda (fig. 17). Il foglio con i *Fratres carissimi* mostra affinità con opere del cosiddetto "gruppo degli avori pittorici", (cfr. le prime tavole del Goldschmidt-Weitzmann, II, nota 45).

La condotta lineare del Maestro della Dedicà è chiara e decisa: le linee sono rapide ma mai tirate via schematicamente, il *ductus* è leggero.

Vat. lat. 1202; *Lezionario*, cc. A. D. 1072 (Lowe LXX, LXXI).⁵⁴⁾

Della mano del Maestro della Dedicà è un certo numero delle miniature a pieno colore del *Lezionario* cassinese della Biblioteca Vaticana (lat. 1202; ff. 2, 17 v., 18, 38) un codice dello stesso scriba desideriano Leo. La mano dell'artista si riconosce dal grado di espressione naturalissima, dall'insistente narrativismo, dalla riservatezza dei gesti, dal tipo e proporzione delle figure e, non ultimo, per la condotta lineare dei disegni a penna, che traspare specialmente colà dove il colore non è troppo compatto, come nei volti, nelle capigliature, ecc.

c) *L'aiuto*. – Di una terza mano meno importante artisticamente sono gli altri disegni di entrambi i codici:

Cod. cass. 98: p. 180 – Morte di Maria (in parte ridipinta);

Cod. cass. 99: p. 317 – Epifania (in parte ridipinta);

p. 409 – Ascensione di Cristo (incompiuta).

Il disegnatore è una personalità molto vicina al Maestro della Dedicà, ma che ha minori possibilità artistiche di quello. Per i disegni di questa mano non vi è nulla di nuovo da dire rispetto al gruppo dei disegni desideriani, e per ciò rimando senz'altro alle riproduzioni di Piscicelli e Ladner.⁵⁵⁾

Il disegno del codice 99 (p. 501) studiato dal Degenhart⁵⁶⁾ ci è giunto in troppo cattivo stato per poter essere esaminato in questa sede.

d) *London Add. 30. 337; Rotulo di exultet*, miniature 1, 3 (Avery XLIII, XLIV).⁵⁷⁾

I due primi disegni (la miniatura 2 è un'iniziale) del rotulo dell'*Exultet* del British Museum sono molto vicini alla bottega del Maestro della Dedicà; ma spesso invece si differenziano dalle altre raffigurazioni del rotulo. Come i frammenti barberiniani (barb. lat. 592)⁵⁸⁾ queste illustrazioni non appartengono alla cerchia del Maestro della Presentazione (Populus). Il frontespizio (miniatura 1, Lumen Christi) è molto



FIG. 15 – COD. CASS. 99 – LIBRO DI OMELIE
ANNUNCIATIONE E SOGNO DI GIUSEPPE

vicina alle opere del Maestro della Dedicà (Dedicà),⁵⁹⁾ il secondo dei disegni a noi noti (miniatura 3, Angelica turba) è nello stile del Maestro della Presentazione (Populus). Le illustrazioni del rotulo sono assai scarabocchiate e più volte sbaffate. Senza un nuovo esame dell'originale non mi troverei nella possibilità di dar loro una collocazione precisa.

e) *Excursus*. — Il disegno del Martirologio cassinese nella Biblioteca Nazionale di Napoli ⁶⁰⁾ appartiene all'immediato seguito del Maestro della Dedicata. È l'unica opera desideriana che mostra una stretta relazione con la bottega di disegno di Leo; ma non gli appartiene. Gli elementi bizantini sono tradotti in una maniera più intensa. Non vi è più affatto un contenuto plastico, e il "sistema di pieghe parallele", si è sviluppato in modo del tutto bidimensionale.

Lowe, il quale paragona la scrittura del codice con una serie di manoscritti immediatamente post-desideriani, lo data 1087-1094; cioè dopo la morte di Desiderio. Nel calendario dell'abate al f. 9r Desiderio a differenza dei suoi predecessori, sta su un fondo d'oro ed è citato per ultimo dalla mano dello scriba del manoscritto; invece la durata del suo ufficio è già scritta da un'altra mano. In ciò si può vedere la prova che l'opera non fu terminata vivente l'abate; in base allo stile la datazione è da delimitare intorno al nono decennio. Il fatto che il nome di Desiderio sia scritto, a differenza di tutti gli altri nomi di abati, su fondo d'oro, potrebbe far pensare che così venisse indicata l'autorità papale da lui assunta. Però bisogna tener presente che il suo predecessore Federico (come papa Stefano IX) non è segnato in questo modo. ⁶¹⁾ Il determinare ciò farebbe ottenere il *terminus* 1086-7.

CONCLUSIONE. — Nella ricerca storico-artistica questi disegni hanno una doppia importanza. Da un lato essi illustrano una parte notevole della miniatura desideriana e sono perciò un elemento dello sviluppo artistico cassinese-beneventano, dall'altro invece essi riproducono la contemporanea arte di corte costantinopolitana. Disegni come quelli del Maestro della Presentazione non mostrano soltanto gli intenti artistici dell'Italia Meridionale; con essi si può perfino spiegare il carattere aulico



FIG. 16 — VIENNA, KUNSTHIST. MUS.
SECOLO XI: AVORIO



FIG. 17 — DRESDA, GRÜNE GEWÖLBE
SECOLO XI: AVORIO

greco. Questo fatto assume un significato tanto più alto in quanto il materiale bizantino noto di quest'epoca è estremamente esiguo. Inoltre il fatto di datare con esattezza il gruppo attraverso il codice 99, è il trovare un *terminus ante* per i prototipi bizantini. La miniatura, quella per esempio che ha per soggetto l'Annuncio a Gioacchino, getta assai bene, cronologicamente come stilisticamente, un ponte tra il *Menologio* di Basilio II del principio dell'XI secolo e i due libri di *Omelie* del monaco Giacomo in Vaticano e a Parigi (nota 35).

Un'unica differenza si deve stabilire nei confronti del materiale greco noto. Non conosciamo a Bisanzio il semplice disegno a penna che a Montecassino si continua fino al principio del IX secolo (nota 41). Ad ogni modo nel X secolo Bisanzio ha dato disegni tinteggiati leggermente con colori chiari; ci è giunto, in questa tecnica, un capolavoro della rinascenza macedone (Vat. pal. gr. 431). I disegni a penna furono usati presto come modello preparatorio per la miniatura bizantina, come di recente ha attentamente studiato Degenhart con grande merito (nota 56). Solo in Vaticano si conserva una serie di manoscritti greci, i quali soprattutto in quei punti dove il colore è caduto, mostrano il disegno preparatorio a penna. ⁶²⁾ La questione, se le rappresentazioni grafiche sulle porte bronzee costantinopolitane nell'Italia Meridionale abbiano potuto da sole aver servito da modello, deve esser per ora lasciata in sospeso. Lo stretto contatto artistico senza analogie tra Montecassino e Costantinopoli al tempo di Desiderio non si spiega soltanto con riflessi storici. È un panorama che ha stretta relazione con la Grecia, nel quale troviamo già capolavori antichi dell'arte greca. Ne consegue inoltre che un modo proprio dello sviluppo dell'arte beneventana tradizionale mostra una stretta analogia con le contemporanee scuole greche. Il contatto, sotto Desiderio, si è realizzato in

un momento nel quale gli interessi politici del monastero erano collegati a quelli della corte greca; ma ciò divenne possibile grazie a simili precedenti artistici.

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno incoraggiato i miei studi sulla pittura dell'XI secolo nell'Italia Meridionale. E specialmente l'Istituto Italiano di cultura di Vienna, al quale devo un soggiorno di alcuni mesi in Italia, che mi ha dato la possibilità di rivedere tutto il materiale esistente in Italia e di studiarlo a mio agio, il dott. Otto Pächt per il benevolo appoggio ripetutamente offertomi e per il suo consiglio. Debbo alla paziente e intelligente traduzione della dott. Carla Guglielmi la veste italiana in cui questo mio scritto ha potuto apparire sul *Bollettino d'Arte*.

1) Bibliografia: M. AVERY, *The Exultet-Rolls of South-Italy*, Princeton 1936; A. BOECKLER, *Die abendländischen Miniaturen*, Berlin 1930; E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie meridionale*, Paris 1904; H. BLOCH, *Dumbarton Oaks papers*, n. 3, 1946; M. INGUA-NEZ, *Codicum Casinensium manuscriptorum catalogus*, fino al 1923 (non ancora completato); G. LADNER, in *Jahrb. Kunsthist. Samml. in Wien*, 1931; E. A. LOEW, *The Beneventan Script*, Oxford 1914, commento di Otenthal (*Mitteil. d. Instit. f. Oster-reich. Geschichtsforsch.*, 1915); E. A. LOWE, *Scriptura Beneven-tana*, Oxford 1929; O. PISCICELLI-TAEGGI, *Le miniature nei codici cassinensi*, Montecassino (1893); P. TOESCA, cap. VI, p. 1040 ss., p. 1130 ss.

2) F. HIRSCH, *Desiderius von Montecassino als Papst Viktor III*, in *Forsch. z. deutsch. Gesch.*, VII, 1867, pp. 1-112.

3) Vat. lat. 3784. Un inizio di rotolo dell'exultet "Exulte jam angelica turba...", fino a "vere dignum...", redazione Vetus itala; tagliato in quattro pezzi; pergameneo cm. 28 x 252,7 (AVERY, cit., CXXX ss., p. 30).

4) B. MABILLON, *Annales Ordinis Benedictini*, Lucca 1740, V, p. 46; J. MONTFAUCON, *Diarium italicum*, p. 323; ID., *Bibliotheca Bibliothecarum Manuscriptorum nova*, Paris 1739.

5) in *Anz. d. philosoph. historisch. Klasse d. K. Akad. d. Wissenschaften*, Wien XLVIII, 1911, p. 290 ss.

Cfr. inoltre BLOCH, op. cit., p. 230 ss.; G. BATTELLI, *Lezioni di Paleografia*, Città del Vaticano, 1949, 3ª ediz., p. 141 nota 28 (barb. lat. 711; Evangelario di Reichenau, fine del sec. X).

6) Sulla storia della costruzione: A. SCHIAVO, *Montecassino e Salerno*, in *Atti del II Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Roma 1939, p. 160 ss.; E. SCACCIA-SCARAFONI, *Note su fabbriche ed opere d'arte medievale a Montecassino*, in *Boll. Arte*, XXX, serie III, 1936, p. 97 ss.

7) LEONE OSTIENSE, *Cronica Monasterii casinensis*, München Clm 4623 (A. D. 1098-1106), in *Mon. Germ. SS.*, VII, p. 551 ss.; per la storia dell'arte scelta da J. von SCHLOSSER, *Quellenbuch z. Kunstgesch. d. abendländ. Mittelalters*, Vienna 1896, p. 192 ss., in particolare p. 271, e da LEHMANN-BROCKHAUS, *Schriftquellen z. Kunstgesch. d. 11 u. 12 Jahrh.* 1938, p. 475 ss.

8) M. CAGIANO DE AZEVEDO, *La porta di Desiderio a Montecassino*, in *Boll. Ist. Centr. Rest.*, 1951, pp. 5, 6.

9) H. W. KLEWITZ, *Studien über die Wiederherstellung d. röm. Kirche in Sudit. durch das Reformpapsttum*, in *Quellen und Forschungen*, 25, 1933-34.

10) ibidem. Cfr. anche K. LAKE, *The Greek Monasteries in South-Italy*, in *Journal of Theolog. Studies*, IV, 1903, p. 345 ss., e voll. segg.

11) U. MONNERET DE VILLARD, *Le pitture mussulmane nel soffitto della cappella Palatina in Palermo*, Roma 1950.

12) O. DEMUS, *Mosaics of Norman Sicily*, London 1949-50.

13) Cfr. infine W. WUHR, *Die Wiedergeburt Montecassinens*, in *Studi gregoriani*, 1949, III, p. 446 ss.

Sulla storia del convento di Montecassino, v. inoltre: LOEW, op. cit., introduzione (con bibl.); SEITHER, *Mélanges*, XIV^{ème} centenaire du Montecassino, Belgio 1929; *Casinensia*, anno 1929; *Convegno storico di Montecassino*, Roma, Istituto Storico Italiano, 1932.

14) G. HOFMANN, *Papst Gregor VII und der christliche Osten*, in *Studi gregoriani*, I, 1947, p. 169 ss.

15) *Mon. Germ. Hist.*, Ep. sel. II, fasc. II, p. 31.

16) J. HALLER, *Das Papsttum*, II, Stuttgart 1937, p. 278 ss.



FIG. 18 - VAT. LAT. 3784 - EXULTET: 'FRATRES CARISSIMI'

17) T. LECCISOTTI, *L'incontro di Desiderio di Montecassino col Re Enrico IV ad Albano*, in *Studi gregoriani*, 1947, p. 307 ss.

18) W. SCHMIDT, *Die "Historia Normannorum", von Amatus*, in *Studi gregoriani*, 1940, p. 173 ss., in particolare p. 226 ss.

19) E. LENTZ, *Der allmähliche Uebergang Venedigs von faktischer zu nomineller Abhängigkeit zu Byzanz*, in *Byz. Zeitsch* III, p. 64 ss.

20) G. OSTROGORSKY, *Gesch. d. byz. Staates*, München, 1940, cap. V-VI.

21) W. KÖHLER, *Dumbarton Oaks Papers*, I, 1945.

22) O. DEMUS, *Das älteste venez. Gesellschaftsbild*, in *Jahrb. d. Oesterr. byz. Gesellschaft*, I, 1951, p. 89 ss., in particolare p. 99 ss.

23) *Uata-Evangelistar* (Regensburg 1002-1024), München Clm. 31601.

24) *Evangelario di Ottone III* (Reichenau, fine del sec. X) München Clm. 4453.

25) *Evangelario di Enrico II* (Regensburg, prima del 1024). Vat. Ottob. lat. 74. Cfr. Bloch, p. 230 ss.

26) LADNER, pp. 41, 47; PISCICELLI, op. cit., tav. I-II.

27) Vat. gr. 1613, p. 365; completamente pubblicato in *Codices e vaticanis selecti*, vol. VIII, Torino 1907.

28) N. M. NICOLAI, *Della basilica di San Paolo*, Roma 1815; T. J. PRESTON, *The bronze doors of the Abbey of Montecassino and of Saint Paul's Rome*, Princeton 1915.

29) K. WEITZMANN, *Illustrations in roll and codex*, Princeton, 1947, fig. 140.

30) H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, VI-XIV^{ème} siècles.*

31) Cod. cass. 175, Avery CXCVI.

32) Sul rapporto tra illustrazioni e testo nei rotoli dell'Exultet dell'Italia Meridionale v. T. H. KLAUSER, in *Carolla Ludwig Curtius*, Stuttgart 1937, p. 168 ss. (con bibl.); LADNER, in *Speculum*, 1942, II; E. MONETI, *Considerazioni e ricerche sui rotoli liturgici miniati dell'Italia Meridionale*, in *Scritti di paleografia e diplomatica in onore di Vincenzo Federici*, Firenze 1945, p. 243 ss.

33) Solo per questo esempio ordino qui iconograficamente il materiale. Per le altre scene si potrà agevolmente fare lo stesso lavoro con l'aiuto delle tavole dello AVERY.

Il BERTAUX (*Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet*, Paris 1909) è sfortunatamente impreciso e comprende soltanto una parte del materiale.

A) Tipo rappresentativo: vat. lat. 9820 (fine del sec. X, Avery CXL); Casanatense 724-3 (secolo XII, Avery CXXIII); Salerno (secolo XIII, Avery CLVI); Pisa 3 (secolo XIII, Avery CXVIII).

La *Mater Ecclesia* ha per trono una chiesa in mezzo a una fila di candelabri a un braccio.

B) Tipo narrativo: Pisa 2 (secolo XI, Avery XC); Gaeta 1 (principio secolo XI, Avery XXX); London add. 30.337 (fine del secolo XI, Avery XLV); Barb. lat. 592 (secoli XI-XII, Avery CXLIX) cfr. nota 58; Montecassino 2 (secolo XII, Avery CXIV).

Cerimonia che si svolge all'interno di una basilica vista in sezione.

34) Si ha inoltre nei rotuli dell'*Exultet* dell'Italia Meridionale un altro tipo di raffigurazione di gruppi cerimoniali che non deriva affatto dal mosaico ravennate; è per lo più usato per illustrare la Commemorazione (alla fine del canto pasquale), ma anche per altre raffigurazioni. Questo tipo mostra ai lati di un personaggio eminente raffigurato al centro del dipinto (forse il Vescovo) — e di quando in quando poste di seguito in più file — alcune figure raggruppate insieme. Cfr. vat. lat. 9820, AVERY CXLIV; Gaeta 1, AVERY XXXIII; Troia 1, AVERY CLXVI, ecc.

35) Vat. gr. 1162; pubblicato nei *Codices e vaticanis*, series minor, vol. I, Roma 1910 (C. Stornajolo); cfr. anche l'analogo manoscritto di Parigi gr. 1208.

36) C. STORNAJOLO, *Le miniature della topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste*, Milano 1908. (Vat. gr. 699, p. 89).

37) A. M. AMELLI, *Miniature sacre e profane dell'an. 1023 illustranti l'Enciclopedia medievale di Rabano Mauro*, Montecassino 1896.

38) Rappresentazioni del Giudizio Universale non sono note nella pittura monumentale di Bisanzio; ma ai margini si ritrova spesso il tema all'interno della parete occidentale di qualche chiesa: Kiev, chiesa di S. Sofia; Nowgorod, chiesa del Redentore (secolo XII); v. P. SCHWEINFURT, *Gesch. d. russischen Mal. in Mittelalter*, 1930, p. 42, 91. Più lontano, Torcello (fine secolo XII). Anche nella miniatura greca (Parigi gr. 74, f. 93 v.; OMONT, *EVANGILES*, tav. 81) e nell'intaglio greco in avorio (London, Victoria and Albert; GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, II, nota 42 tav. XLVII n. 123, p. 60) il tema è stato tramandato in questa versione iconografica.

39) E. T. DE WALD, *The illustration in the manuscripts of the Septuagint*, III, 2, Princeton 1942.

40) Come esempio cito: vat. gr. 1613 (nota 27); vat. gr. 1162 (nota 35); vat. gr. 746; vat. gr. 1927 (specialmente f. 288 v.); vat. gr. 394 (soprattutto f. 5); DE WALD (nota 39), III, 1.

41) *Varia Medica*, Laurenziana plut. 73-41 (principio secolo IX) LOWE, XI; *Pseudo Bede*, ecc., cod. cass. 3 (A. D. 877-892), LOWE XXIV; AVERY, in *Art Bull.* XXIII, 1941, p. 110 s., fig. 3.

42) Casanatense 724-2 (fine secolo X); vat. lat. 9820 (fine secolo X). Questa datazione è stata ammessa anche da LADNER (in *Speculum*, 1942, 11) AVERY CXXXV.

43) L'ultima classificazione del materiale con riferimento alla bibliografia precedente si ha in A. SCHIAVO, *Monumenti della costa di Amalfi*, Roma, 1941, p. 202 ss.; cfr. inoltre le note 9 e 29.

44) OMONT, nota 31, tav. LXII.

45) A. GOLDSCHMIDT e K. WEITZMANN, *Die byz. Elfenbeinskulpt.* Berlin, 1934, I.

46) *Ibidem*, II, nn. 44, 45. Tav. XIX, p. 17.

47) *Ibidem*, II, fig. 19.

48) K. WEITZMANN, *Die byz. Buchmal. d. IX und X Jahr.* Recensione di H. BUCHTHAL, in *Krit. Berichte z. kunsthistor. Literatur*, VI, 1937.

49) *Ibidem*, fig. 199.

50) *Ibidem*, p. 63.

51) Oratorio di Santa Pudenziana; tondo col *Giudizio Universale* nella Pinacoteca Vaticana; S. Pietro di Toscanella. Cfr. P. BALDASS, in *Essays in honour of Hans Tietze*, in corso di stampa.

52) F. MERCIER, *La peinture clunyacienne* (dopo il 1930).

53) *Master of the Leaping Figures; Lambeth Bible*; cfr. specialmente il fondamentale saggio di KÖHLER, *Byzantine art in the West* (v. nota 21).

54) Una scelta delle miniature, riprodotte senza commento si ha in: M. INGUANEZ - M. AVERY, *Miniature cassinesi del secolo XI, illustranti la vita di S. Benedetto*, Montecassino 1934.

55) Riproduzione parziale anche in: A. J. RUSCONI, *Montecassino*, Bergamo 1929.

56) B. DEGENHART, *Autonome Zeichn. bei mittelalt. Künstlern in Münchner Jahrb. d. bild. Kunst*, 1950, I, fig. 104.

57) London, British Museum, *An exultet roll illumined in the XI century at the Abbey of Monte-Cassino, reproduced from Add. Ms. 30.337*; introduction by J. P. GILSON, London 1929.

58) Sulla datazione dei frammenti barberiniani (Barb. lat. 592) non si è ancora potuto raggiungere un accordo. Cfr. AVERY, *Cassinensis*, cit., 1929, p. 243 ss., BLOCH, *op. cit.*, p. 201; di contro BERTAUX, *op. cit.*, p. 227 e BOECKLER, *op. cit.*, p. 103; v. inoltre LADNER, in *Speculum*, cit., 1942, 2.

59) Per l'iconografia cfr. la rappresentazione dello stesso tema nel rotulo dell'*Exultet*, dell'Italia Meridionale, a Manchester (AVERY, LII) e la miniatura con la *Visione del profeta Isaia* nel salterio aristocratico del Monte Athos cod. 760 f. 280 v. (V. WEITZMANN, *Roll and codex*, cit., fig. 139). Per il tipo angelico v. gli angeli raccolti e riprodotti da KÖHLER (v. nota 21).

60) LADNER, *op. cit.*, p. 50.

61) Cfr. i fatti del tutto analoghi nel Martirologio cassinese vat. lat. 4945; LOWE (LXXII) lo data qui circa A. D. 1087.

62) Vat. gr. 1522, *Evangelario* del secolo X, f. 108 v., Matteo; Vat. gr. 746, *Ottateuco* del secolo XI, f. 267 v.; cfr. DEGENHART, *op. cit.*, p. 112 b.