

Croci, Chiara

L'immagine dell'arte bizantina nella storiografia occidentale di fine '800: il caso dei mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli

Opuscula historiae artium. 2013, vol. 62, iss. Supplementum, pp. 110-119

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129804>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

L'immagine dell'arte bizantina nella storiografia occidentale di fine '800: il caso dei mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli

Chiara Croci

From the end of the nineteenth century on the mosaics of the baptistery of San Giovanni in Fonte have been held to pertain to two different artistic periods. One part was identified as 'Roman' and ascribed to the fourth century, while another, considered less naturalistic, was attributed to a later, Byzantine tradition. Although most of the academe agrees now on dating the decoration to the episcopate of Severus (368–410), the dichotomist 'reading' of the mosaics continues to influence studies on the baptistery. By identifying in late eighteenth-century historiography, more precisely in the 1898–1908 decade, the origin of the two-phases thesis, the present study will underline that the perception was influenced by contemporary ruminations on the nature of Byzantine art and the development of the 'Orient or Rome' debate.

Key words: *Baptistery of Naples, Mosaics, Late '800–'900, historiography, "Orient or Rome" question*

Chiara Croci
Université de Lausanne/ Universität von Münster
e-mail: Chiara.Croci@unil.ch

Nel battistero di San Giovanni in Fonte, oggi inglobato nel duomo di Napoli, si conserva parte della decorazione musiva paleocristiana che ricopriva il tamburo e la calotta della cupola. [fig. 1] Sebbene oggi la critica concordi nell'attribuire la realizzazione di questo fondamentale monumento al vescovo Severo (364–410), in passato la datazione dei mosaici fu oggetto di opinioni contrastanti.¹

Alla fine del secolo XIX si diffuse una lettura che distingueva in due parti i mosaici: la prima, più ampia, di qualità superiore e di stampo romano; la seconda, realizzata in epoca successiva, meno riuscita e con caratteristiche bizantine. Questa scissione del programma musivo ebbe un peso determinante negli studi sul battistero napoletano sino alla fine del '900.² Nelle pagine seguenti saranno analizzati le origini di questa lettura dicotomica dei mosaici (nel decennio 1898–1908) e i principi sui quali essa si fondava, al fine di capire in che modo la problematica vada contestualizzata nella situazione storico-politica e nel dibattito storiografico di un'epoca significativa per lo sviluppo della storia dell'arte del periodo tardo-antico.³

Nel 1896–1898 i mosaici di San Giovanni in Fonte furono oggetto di un importante restauro che, ripulita la superficie dalla sporcizia e liberatala dalle integrazioni precedenti, restituì visibilità e leggibilità all'opera.⁴ In seguito, si cercò di riportare l'attenzione sul monumento e di farne conoscere la decorazione a un pubblico più ampio.⁵ Alcuni calchi dei mosaici furono esposti alla Mostra d'Arte Sacra di Torino (1898)⁶ e alcune pubblicazioni si proposero di presentare alla comunità scientifica la decorazione svelata dal restauro.⁷

Questi scritti – perlopiù brevi rendiconti descrittivi – evidenziano la presenza di mosaici bizantini in seno al resto della decorazione classicheggiante. Rispetto allo “stile classico”⁸ della prima e più vasta parte dell'opera (il clipeo centrale con gli otto festoni che dividono la calotta in setto-



1 – Decorazione musiva della cupola e del tamburo, 364–408 circa. Battistero di San Giovanni in Fonte, Napoli

ri, alcune delle scene che si dispiegano nei settori superstiti, gli animali del tetramorfo posti nelle cuffie angolari, [fig. 2] le scenette pastorali che le sovrastano e gli apostoli imberbi, [fig. 3] caratterizzato da “perfezione del disegno, [...] accuratezza della esecuzione, [...] modellatura delle figure e delle pieghe degli abiti, fatta col sentimento della forma, [e delle] proporzioni reali delle figure”,⁹ si distinguono alcune figure che, “straniere all’arte romana”,¹⁰ presenterebbero i segni di un “decadimento artistico”¹¹ proprio del bizantinismo:¹² la Samaritana, [fig. 4] il Cristo della *traditio legis* [fig. 5] e l’apostolo barbato (parete sud, a sinistra).¹³ La “rappresentazione rigorosa delle teste umane, degli animali [e dei] movimenti delle persone”¹⁴ – riscontrata in figure quali l’uomo alato, il leone del tetramorfo o i fregi decorativi – suggerirebbe una datazione al IV secolo per la prima parte dei mosaici.¹⁵ Nelle figure “bizantine”, invece, le pieghe troppo rigide degli abiti,¹⁶ la forma e la dimensione degli occhi (di cui si evidenzia il grande contorno senza sfumature)¹⁷ e la profusione di linee nere¹⁸ e di oro¹⁹ denoterebbero “un’arte posteriore”.²⁰ “Manifesto di bizantinismo”²¹ realizzato in un’epoca di massima decadenza dell’arte,²² il secondo gruppo di mosaici era assegnato a un periodo compreso tra il VI e l’VIII–IX secolo.²³

L’antitesi tra la produzione figurativa occidentale e quella orientale presente in questi scritti, permeata dalla stigmatizzazione del bizantinismo in difesa di un classicismo di stampo romano, ricalca un antico stereotipo della cultura artistica italiana. Esso ha origine nella parabola tracciata dal Vasari nelle *Vite*, dove Cimabue è considerato come il primo artista che, rimettendosi all’osservazione della natura, avrebbe abbandonato la *maniera greca* “goffa e [...] rozza” – ovvero l’arte bizantina diffusasi in ambito italiano nell’Alto Medioevo – per approdare alla *maniera moderna*.²⁴

L’immagine decadente della civiltà bizantina si diffuse più in generale nella cultura europea nei secoli dell’Illuminismo; a partire dalle *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* di Montesquieu questa visione negativa divenne determinante per la rappresentazione di Bisanzio nel mondo occidentale.²⁵ La si ritroverà ad esempio nell’opera di Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, dove l’impero bizantino è considerato il frutto della decadenza dell’impero romano.

All’impostazione vasariana, caratterizzata da una visione negativa dell’arte bizantina fondata su argomenti formali di stampo rinascimentale, si conformano gli autori,

principalmente di origine napoletana, ricordati in precedenza.²⁶ Nelle loro analisi, i grandi occhi della Samaritana e del Cristo della *traditio legis* richiamerebbero quelli delle icone devozionali e sarebbero segni di bizantinismo, confermando così una realizzazione posteriore di queste due figure. Il pensiero corre inevitabilmente a Vasari che definiva l'arte bizantina come "quella maniera con occhi spiritati [...]".²⁷

Non sorprende che gli occhi grandi e informi di queste figure abbiano disorientato gli studiosi della fine dell'Ottocento e dei primi del Novecento. Il contorno dei loro occhi risulta troppo marcato e grossolano, soprattutto perché non furono impiegate tessere più piccole per realizzare parti così sottili delle figure.²⁸ Tuttavia, la Samaritana e il Cristo della *traditio legis* [fig. 4-6] sono, tra le scene "narrative" della cupola, le due sole figure rappresentate frontalmente. I loro volti, leggermente schiacciati e più piccoli di quelli degli altri personaggi, rivelano la difficoltà di raccordarli con l'acconciatura, in un caso, e con il grande nimbo dorato, nell'altro. I grandi occhi del Cristo e della Samaritana, pertanto, non sono imputabili alla volontà di rendere uno sguardo pneumatico e spirituale, ma denota-

no piuttosto un'indecisione tecnica nel realizzare particolari che, per la loro frontalità e per lo spazio esiguo a disposizione, risultavano complessi. Di conseguenza, le figure in questione non vanno intese come il risultato di una produzione artistica successiva all'approdo di stili bizantini a Napoli.²⁹ La postura della Samaritana, invece, caratterizzata da un movimento sinuoso del corpo atteggiato in contrapposto, così come la minuziosa fattura di dettagli come le mani, mostrano che in realtà la figura non è di qualità inferiore rispetto a quelle della prima parte. Inoltre, la figura della donna si inserisce con naturalezza nella composizione complessa del settore in questione, [fig. 4] dove la scena della Samaritana al pozzo è unita a quella dei servi che versano l'acqua in occasione delle Nozze di Cana. La Samaritana, perno centrale del riquadro, chiude la prima scena voltando le spalle ai due servi che, attraverso un sapiente procedimento coloristico, sono gradualmente integrati al fondo blu. Tale rappresentazione è dunque il frutto di una composizione coerente che escluderebbe una lavorazione in due tempi.³⁰ Le discrepanze riscontrate nel volto del Cristo e della Samaritana potrebbero semmai es-

2 - Uomo alato nella nicchia sud-est, 364-408 circa. Battistero di San Giovanni in Fonte, Napoli



sere spiegate con mani diverse che avrebbero operato nello stesso compartimento.³¹

Anche la rigidità delle pieghe degli abiti, ulteriore argomento portato a sostegno del bizantinismo delle figure in questione, può trovare spiegazioni analoghe. Nella scena della *traditio legis* il panneggio del vestito di Cristo è effettivamente più rigido rispetto a quello di Pietro, come si evince da un confronto tra i due lembi di pallio accostati in prossimità del rotolo. Questa differenza tuttavia, oltre a essere accentuata dal diverso effetto delle linee sul fondo d'oro, non impone una distanza cronologica nella realizzazione dei due personaggi, ma pare più verosimilmente motivata dalla cooperazione di più artigiani nella realizzazione dello stesso settore. Nel compartimento in questione, la presenza di diverse mani all'opera simultaneamente è confermata peraltro dalla differenza nella rappresentazione delle due palme.

La scomposizione dell'opera in due fasi differenti è fondata su considerazioni stilistiche che denotano una certa rigidità nella distinzione tra naturalismo romano e stilizzazione bizantina. Le differenze formali presenti sulla superficie musiva del battistero – che si rivelano più articolate rispetto alla bipartizione proposta dagli autori in questione e meriterebbero di essere approfondite in altra sede – non sono tali da giustificare l'esecuzione in due epoche.³² L'attribuzione di caratteri bizantini alla parte “meno riuscita” dei mosaici, così come la sua datazione posteriore, si basano pertanto su criteri stilistici stereotipati da farsi risalire a una conoscenza dell'arte bizantina superficiale e fortemente marcata da un giudizio aprioristico. L'approccio degli autori in questione, permeato dall'eredità vasariana, si inserisce nella visione negativa del mondo orientale diffusa negli studi storico-artistici meridionali dal patriota risorgimentale Salazarò (1822–1882, autore degli *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV° al XIII° secolo*),³³ che considerava “il brutto, il deforme e la mancanza assoluta dei precetti dell'arte classica” le principali caratteristiche della scuola bizantina.³⁴

A cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, lo scetticismo sull'arte bizantina negli studi relativi al battistero di Napoli è riflesso di quello degli studiosi italiani contemporanei, per i quali, negli anni dell'istituzionalizzazione della disciplina storico-artistica, Bisanzio rimaneva una terra incognita, alla quale venivano associati stereotipi negativi.³⁵

Questa problematica acquisisce importanza e complessità qualora la si inserisca nel contesto internazionale dell'epoca, dal momento che negli ultimi decenni dell'Ottocento vennero pubblicati i primi studi sull'arte bizantina. Nel 1864–1866 uscì l'*Histoire des arts industrielles au moyen-*

âge et à l'époque de la Renaissance di Jules Labarte, che può essere considerato il primo storico dell'arte bizantina e diede avvio alla sua emancipazione.³⁶ In seguito, le pubblicazioni di Bayet (*Recherches sur l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient* 1879; *Art Byzantin* 1883) presentarono la produzione artistica orientale ad un più ampio pubblico, specialmente in Francia.³⁷ La maggiore spinta alla diffusione della conoscenza dell'arte bizantina in Occidente fu poi data dalla pubblicazione, in lingua francese, dell'*Histoire de l'art byzantin: considéré principalement dans les miniatures* (1886–1891), opera dello storico dell'arte russo Nikodim Kondakov. Questo testo ebbe un ruolo significativo nello sviluppo degli studi sull'arte bizantina in Occidente, specialmente in Francia.

In tale contesto, è necessario rilevare che negli ultimi decenni dell'Ottocento si stavano costituendo le alleanze che condurranno alla Prima Guerra Mondiale. Il legame tra Francia e Russia si intensificò in seguito alla costituzione della Duplice Intesa (1892), il trattato che determinerà una stretta collaborazione economica e politica tra i due paesi. L'interesse comune nei confronti di Bisanzio, già presente nei due paesi per ragioni ideologiche, venne per certi versi rafforzato dall'alleanza politica.



3 – Santo Portacorona – dettaglio della parete sud, 364–408 circa.
Battistero di San Giovanni in Fonte, Napoli

Negli stessi anni l'attitudine nei confronti di Bisanzio acquisiva una valenza politica in tutta Europa. Se in Francia l'interesse verso il mondo bizantino, maturato sin dalla temperie culturale romantica a inizio secolo, rifletteva anche una "scelta di campo" filorusa,³⁸ in Italia, a fianco dal 1882 di Germania e Austria in virtù della Triplice Alleanza, l'apprezzamento dell'arte bizantina poteva essere giudicato, ancora agli inizi del '900, come antipatriottico e filofrancese.³⁹ Mentre nasceva il movimento futurista, la stigmatiz-

zazione di Bisanzio e la difesa di Roma, "culla della civiltà artistica" e matrice dell'arte cristiana e medievale, si intensificarono sino a divenire un tratto della politica culturale fascista. Nel 1930, infatti, Galassi pubblicò, per la Libreria dello Stato, *Roma o Bisanzio*, dove la lettura dei mosaici del battistero di Napoli venne persino inasprita rispetto a quella tardo ottocentesca.⁴⁰

In tale contesto, non sorprende allora che gli scritti sul battistero che si distanziano maggiormente dalle po-

4 - Samaritana al Pozzo e Nozze di Cana - dettaglio del mosaico della cupola, 364-408 circa. Battistero di San Giovanni in Fonte, Napoli



sizioni critiche degli autori italiani – quindi dalla lettura dicotomica e “antibizantina” dei mosaici – siano quelli del francese Bertaux (1903) e del russo Ajnalov (1895).⁴¹ Bertaux (1903) dialogava con la storiografia contemporanea e si mostrava al corrente del dibattito in corso. Formatosi con Eugène Müntz e Charles Diehl, egli possedeva una conoscenza dell’arte bizantina certamente più approfondita rispetto a quella degli autori italiani contemporanei e appariva neutrale rispetto alle correnti romana e bizantina.⁴² Le sue valutazioni sulla “seconda parte” dei mosaici non sono quindi censorie quanto quelle degli altri autori considerati. Nondimeno, Bertaux associa i mosaici in questione a esempi d’arte bizantina del VI secolo, riconoscendo quindi cifre stilistiche orientali nelle discrepanze della “seconda parte” dell’opera.⁴³ In definitiva, pur non avendo gli stessi pregiudizi negativi sull’Oriente degli autori italiani, anche Bertaux non riformula del tutto l’immagine dell’arte bizantina fondata su criteri stilistici stereotipati.⁴⁴

In ogni caso, la lettura dell’autore francese rimane di grande importanza in quanto riflette l’importantissimo dibattito scientifico sorto, intorno al 1900, dalla pubblicazione di scritti di grande rilievo per lo sviluppo delle ricerche sull’arte tardo-antica e paleocristiana. Nell’ambito della Scuola di Vienna nacque, intorno alle origini dell’arte di questo periodo, assegnate alternativamente all’ambito romano o orientale, un’importante discussione che riformulerà definitivamente gli studi sull’arte tardo-antica e altomedievale.⁴⁵ Le tappe sono quelle note: dalla filoromana *Wiener Genesis* di Franz Wickhoff (1895), passando per le risposte orientaliste di Ajnalov, *Origini ellenistiche dell’arte bizantina* (1900)⁴⁶ e di Strzygowsky (1901), *Orient oder Rom*,⁴⁷ si approda alla *Spättrömische Kunstindustrie* di Alois Riegl (1901), vero e proprio “editto di tolleranza” della materia.

Questo dibattito, incarnato nell’opposizione “Oriente o Roma” e noto come “prima questione bizantina”, si correla allo sviluppo degli studi sull’arte bizantina e alla situazione socio-politica dell’epoca, sino a divenire una questione imprescindibile per lo studio dell’arte tardo-antica e altomedievale: esso rimarrà vitale nella storiografia artistica di tutto il Novecento.

In questo frangente, nell’ambito degli studi italiani – poco aggiornati sul dibattito scientifico dell’epoca e in particolare per quanto attiene ai mosaici napoletani – interviene la figura di un giovane studioso romano che fu il tramite per la diffusione degli studi di bizantinistica, così come della questione “Oriente o Roma”. Allievo di Venturi, in quegli anni Antonio Muñoz si rivela essere lo storico dell’arte italiano più attento alla civiltà artistica bizantina ed è il primo a indicare una nuova direzione per gli studi sul battistero di Napoli. Muñoz conosceva il russo, aveva seguito alcuni corsi all’*Académie des beaux arts* di Parigi e aveva viaggiato in Medio Oriente: era pertanto competente sia sui monumenti bizantini che sul dibattito storiogra-

fico dell’epoca, come dimostrano le recensioni che permisero di conoscere, in Italia, l’opera di Kondakov e Strzygowsky.⁴⁸ Egli si era formato a Roma negli anni particolari in cui le sensazionali scoperte delle pitture altomedievali di Santa Maria Antiqua e di San Saba (1900), che presentavano un chiaro stile ellenistico, diedero un primo impulso all’apertura nei confronti dell’arte orientale.⁴⁹ Lo stesso Muñoz fu tra i promotori della prima esposizione di *arte italo-bizantina*, tenutasi nella badia greca di Grottaferrata nel 1905.⁵⁰

Nel suo saggio sul battistero di Napoli, sebbene confermasse la presenza di caratteristiche diverse entro i mosaici, Muñoz propose una lettura che conciliava l’accento romano e quello bizantino senza imputarli a una diversa cronologia. Per l’autore, che attribuiva genericamente la decorazione al V secolo,⁵¹ il “miscuglio tra la maniera che si riscontra nei mosaici antichi dei pavimenti di Pompei e Roma, con i passaggi dalle luci alle ombre sapientemente degradati, e la maniera che poi sarà propria dell’età medioevale, con bruschi passaggi dalle tinte tenui alle più cupe”,⁵² si spiegherebbe in ragione della “presenza di due gruppi o botteghe di artisti, che diversamente educati, uniscono le loro forze ad un unico scopo: gli uni fedeli alla tradizione ellenistica ancora rigogliosa; gli altri attratti dalla nuova corrente orientale destinata a sostituirsi a quella.”⁵³

L’orientamento indicato da Muñoz è tuttora valido e meriterebbe di essere preso in considerazione nell’ambito di uno studio d’insieme che, superando la distinzione tra la parte romana e quella bizantina, cerchi di comprendere il battistero nell’ambito di una città cosmopolita. Napoli, infatti, era certamente permeata da elementi romani così come da esperienze provenienti dal bacino del Mediterraneo, che si erano sovrapposti però a una civiltà artistica preesistente, i cui caratteri specifici non sono ancora stati studiati e compresi del tutto.

Alla luce di quanto esposto, l’atteggiamento degli autori napoletani di fronte ai mosaici del battistero, in particolare nell’associazione della parte dell’opera ritenuta meno riuscita all’arte bizantina, riflette lo stato degli studi italiani dell’epoca, in un decennio chiave per lo sviluppo delle ricerche sull’arte bizantina e le origini dell’arte tardo-antica, erano poco aggiornati sul dibattito internazionale e scettici nei confronti di Bisanzio. Gli autori napoletani, inoltre, tradiscono una ancor maggiore chiusura imputabile all’attardato contesto culturale partenopeo. Si pensi ad esempio che nel 1889, in occasione di un congresso tra le sezioni di Storia Patria tenutosi a Firenze, il deputato della Società Napoletana si oppose alla proposta di insegnare la storia dell’arte nelle università poiché, a suo avviso, era sufficiente l’insegnamento offerto dagli Istituti di Belle arti.⁵⁴ Negli stessi anni, inoltre, si stava riorganizzando la Pinacoteca di Capodimonte e Adolfo Venturi si poneva tra i principali pretendenti per assumerne la direzione: tale



5 - Traditio legis - dettaglio del mosaico della cupola, 364-408 circa. Battistero di San Giovanni in Fonte, Napoli

6 – **Volto del Cristo** – dettaglio del mosaico della cupola, 364–408 circa. Battistero di San Giovanni in Fonte, Napoli

eventualità non si concretizzò soprattutto per la resistenza dell'ambiente napoletano, che preferì mantenere la direzione in mani autoctone.⁵⁵

Per gli autori in questione, inoltre, la stigmatizzazione della parte del battistero ritenuta un successivo rappezzo bizantino, oltre a riflettere un immaginario involutivo dell'arte altomedievale, rispondeva a un preciso fine di autopromozione cittadina. Distinguendo ciò che impediva di sostenere la “classicità” dell'opera, gli autori potevano datare la prima consistente parte dei mosaici al IV sec. In tal modo, sulla scorta di una notizia contenuta nel Liber Pontificalis e di leggende medievali, era possibile affermare che, in seno all'*insula episcopalis* di Napoli, si conservava una fondazione costantiniana: la chiesa cattedrale di S. Restituta, adiacente al battistero.⁵⁶ Il privilegio della fondazione costantiniana della cattedrale – condiviso con pochi altri centri italiani, come Roma o Capua – offriva così alla chiesa di Napoli la possibilità di rivendicare e celebrare le sue gloriose origini.



Crediti Fotografici – Photographic credits: 1–6: Chiara Croci

Note

¹ Per la vasta bibliografia sul battistero di San Giovanni in Fonte rinvio allo studio di Pierluigi Leone De Castris, I mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli: la letteratura, i restauri antichi e quello attuale, in: Anna Maria Iannucci (ed.), *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali (Ravenna 1 – 3 ottobre 1990)*, Ravenna 1992, pp. 203–212; vi si trova una revisione bibliografica esaustiva. Alla monografia di Jean Louis Maier, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques. Etude historique et iconographique*, Fribourg 1964; si è aggiunta di recente quella di Giovanna Ferri, *I mosaici del Battistero di San Giovanni in fonte a Napoli*, Todi 2013.

La datazione del battistero in epoca severiana, sostenuta sulla base dell'iconografia e dello stile dei mosaici, potrebbe trovare conferma in un passaggio delle *Gesta episcoporum Neapolitanorum* (MGH SS rer. Lang, XVIII, Vita di Sotere, 465 ca.; la fonte è del IX sec), che attribuisce al vescovo in questione la costruzione di un battistero (*Hic ecclesia catholocam beatorum Apostolorum in civitatem constituit et plevem post sanctum Severum secundus instituit*). Secondo gli studi più recenti l'architettura dell'edificio e la sua posizione nei confronti della chiesa adiacente di Santa Restituta potrebbero confermare tale datazione. Olof Brandt, *Battisteri oltre la pianta. Gli alzati di nove battisteri in Italia*, Roma 2012, pp. 131, 455.

² La lettura dicotomica dei mosaici rimase il punto di partenza per gli studi successivi sul battistero. Ancora nella seconda metà del '900, alcuni autori sostenevano che i mosaici del battistero risalissero a due epoche diverse: una prima fase di stampo romano e una successiva con caratteristiche bizantine. Mi riferisco principalmente a Rotili e a Bologna, due studiosi della scuola di Longhi, la cui posizione di fronte all'arte bizantina non necessita precisazioni (Roberto Longhi, Giudizio sul Duecento, *Proporzioni*, II (1948), pp. 5–54). Mario Rotili, *L'arte a Napoli dal VI al XIII secolo*, Napoli 1978, pp. 27–28. – Ferdinando Bologna, *Momenti della cultura figurativa paleocristiana*

na in Campania, in: Giovanni Pugliese Carratelli (ed.), *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, Napoli 1993, pp. 173–269, sp. pp. 186–188.

³ Nell'ultimo decennio dell'Ottocento, precisamente negli anni 1900–1901, si sviluppò un importante dibattito internazionale sulle origini dell'arte tardo-antica/paleocristiana di cui si dirà in seguito. Gli interventi di Carola Jäggi, *Ex Oriente Lux: Josef Strzygowski und die "Orient oder Rom"* – *debatte um 1900*, in: Semra Ögel (ed.), *Okzident und Orient*, Istanbul 2002, pp. 91–111 e Maria Andaloro, *Fra le pieghe della tarda antichità, di Bisanzio e del Medioevo*, in: Carlo A. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte e storia*, Milano 2008, pp. 681–695, sp. pp. 681–683 offrono una panoramica esaustiva della questione.

⁴ Sul restauro si veda Leone De Castris (nota 1), pp. 206–208. “Lo splendore originale” reso ai mosaici è descritto ad esempio da Antonio Filangieri di Candida, *Restauri dei mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli*, *L'arte* 1, 1898, pp. 325–327, sp. pp. 325–326, mentre lo stato precario in cui versava la superficie prima dell'intervento è testimoniato da Adolfo Avena, *Monumenti dell'Italia Meridionale*, Roma 1902, pp. 278–289, sp. p. 287.

⁵ Fino a quel momento il battistero era stato praticamente ignorato. Forse a causa dello stato di degrado in cui versava la decorazione, gli scritti precedenti – posso citare perlomeno Alessio Simmaco Mazzocchi, *Dissertatio historica de cathedralis ecclesiae Neapolitanae; semper vnicæ variis diverso tempore vicibus*, Neapolis 1751, pp. 25–26 (st. nota 23) e 69–70; Luigi Parascandolo, *Memorie storiche-critiche-diplomatiche della chiesa di Napoli*, Vol. I, Napoli 1847, pp. 96–101, Vol. II tav. IV. – Demetrio Salazaro, *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV° al XIII° Secolo*, Napoli 1871. – Raffaele Garrucci, *Storia dell'arte cristiana IV*, Prato 1977, pp. 79–83, tav. 269–270. – Eugène Müntz, *Les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, VII, *Les mosaïques de Naples*, *Revue archéologique* 1 Ser. 3, 1883, pp. 16–30 – si limitarono a descrivere i mosaici senza distinguere tutti i soggetti. Sulla scorta delle *Gesta episcoporum* (nota 1), XVIII, XXIII, il battistero veniva riferito al vescovo Sotere (2° m. V sec.) o al vescovo Vincenzo (2 m. VI sec.).

6 Il primo a darne notizia è Filangieri di Candida (nota 4), p. 327. Cfr. anche Leone De Castris (nota 1), p. 212 nota 18.

7 Filangieri di Candida (nota 4). – Giuseppe Abatino, I mosaici di S. Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli, *Napoli Nobilissima* 9 Ser. 7, 1900, pp. 101–104. – Gennaro Aspreno Galante, I mosaici del Battistero di Napoli, *Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana* 6, 1900, pp. 99–106. – Cosimo Stornajolo, I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte del Duomo di Napoli, in: *Atti del secondo congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto a Roma (Roma 1900)*, Roma 1902, pp. 269–276. Alcuni anni dopo i mosaici saranno presentati alla comunità scientifica internazionale grazie all'opera di Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, I, Rome – Paris, 1903, pp. 47–64 (Adriano Prandi /ed./, *L'art dans l'Italie méridionale: aggiornamento scientifico dell'opera di Emile Bertaux*, IV, Roma 1978, pp. 195–214). Si veda inoltre Antonino Sorrentino, La basilica costantiniana a Napoli e notizia di due suoi sarcofagi, *Atti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 26, 1908 (sp. ¶II I mosaici di San Giovanni in Fonte confermano l'epoca costantiniana della basilica). Quest'ultimo si basa essenzialmente sullo scritto di Galante.

8 Galante (nota 7), p. 105. Termini analoghi in Avena (nota 4), p. 280.

9 Così Abatino (nota 7), p. 103.

10 « motifs étrangers à l'art romain », Bertaux (nota 7), p. 59.

11 Galante (nota 7), p. 105.

12 Il termine è usato da ibidem e Sorrentino (nota 7), p. 16. Filangieri di Candida (nota 4), p. 327 assegna la “prima parte” a un periodo in cui “l'arte cristiana non aveva subito ancora l'influenza della scuola bizantina”. Per Abatino (nota 7), p. 103, le figure della seconda parte, a differenza delle prime che non tradiscono “l'influenza della scuola bizantina”, sarebbero state realizzate in un' “epoca di massima decadenza dell'arte” (VIII o IX sec.).

13 Una descrizione esaustiva dell'iconografia dei mosaici del battistero napoletano è presentata da Maier (nota 1), p. 25 e ss.

14 Sorrentino (nota 7), p. 16 parla di “rappresentazione rigorosa delle teste umane e degli animali e nei movimenti delle persone”.

15 IV sec: ibidem. – Galante (nota 7), p. 106. – Filangieri di Candida (nota 4), p. 327 non propone una datazione, ma sostiene di “doverli ritenere di epoca assai più antica di quella che generalmente si ritenevano” (quindi precedenti alla seconda metà del V, datazione sostenuta da Garrucci e da Müntz). Abatino (nota 7), p. 103 parla di fine IV-inizio V sec., mentre Avena (nota 4), p. 278 sostiene che siano della fine del IV sec. Stornajolo (nota 7), pp. 275–276 li attribuisce al IV o tutt'al più agli inizi del V sec., mentre Bertaux (nota 7), p. 47 li ritiene dell'epoca di Sotere (2° m. V sec.).

16 Bertaux (nota 7), p. 64. – Stornajolo (nota 7), p. 275. – Abatino (nota 7), p. 103. – Sorrentino (nota 7), p. 17. – Galante (nota 7), p. 106.

17 Galante (nota 7), p. 106 parla di “espressione degli occhi”, Bertaux (nota 7), p. 64 considera che “le contour et les traits du visage, auxquels des yeux énormes donnent un air hébété, sont soulignés d'un large cerné noir”. Stornajolo (nota 7), p. 275 le considera posteriori “per gli occhi”, mentre Abatino (nota 7), p. 103 rileva che “mancano completamente di quell'impasto e di quella sfumatura nel contorno degli occhi, della bocca e del naso, che nelle altre figure dell'epoca precedente si rivelano”.

18 Abatino (nota 7), p. 103 segnala un “abuso troppo continuo di linee nere”, di cui parla anche Bertaux (nota 7), p. 64 riguardo al contorno occhi.

19 Galante (nota 7), p. 105 (per quanto riguarda Cristo), Stornajolo (nota 7), p. 275.

20 Stornajolo (nota 7), p. 275.

21 Ibidem, p. 16.

22 Abatino (nota 7), p. 103.

23 Non tutti gli autori propongono una datazione per la seconda parte dell'opera. VI sec.: Sorrentino (nota 7), p. 18. – Bertaux (nota 7), p. 54 (lo considera un restauro). VIII–IX sec.: Abatino (nota 7), p. 103 (lo considera un restauro).

24 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Luciano Bellosi – Aldo Rossi (edd.), Torino 1986 (1° ed. Firenze 1550). Nella vita di Giotto (p. 147) Vasari sostiene che “e' tempi suoi sbandì affatto quella greca goffa maniera, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura”. Nel proemio della seconda parte dell'opera (p. 232) fa riferimento a “la maniera goffa greca che era tanto rozza”. Già Cennino Cennini (1370–1440) nel suo *Libro*

dell'arte (Franco Brunello (ed.), *Il libro dell'arte di Cennino Cennini*, Vicenza 1993) parlava del modo in cui “Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno”. Sul concetto vasariano di *maniera greca* si veda il saggio di Ennio Concina, “Giorgio Vasari, Francesco Sansovino e la “maniera greca””, in: Ennio, Concina – Giordana Trovabene – Michela Agazzi (edd.), *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti storia e storiografia*, Padova 2002, pp. 89–96; a p. 89 l'autore approfondisce la distinzione tra *buona maniera greca* e *maniera greca vecchia*. Vasari sosteneva che (della buona maniera) “altro non era rimasto che le prime linee in un campo di colore”, *Le Vite (supra)*, p. 131. L'autore riscontrava negativamente il “profilo che ricigneva per tutto le figure”, gli “occhi spiritati e mani aperte” e i “piedi ritti in punta”, *Le Vite (supra)*, p. 233.

25 Si vedano Charles Diehl, *Les études byzantines en France*, *Byzantinische Zeitschrift* 9, 1900, pp. 1–13 (La stessa, fondata a Monaco nel 1892, fu la prima rivista a carattere scientifico dedicata agli studi bizantini). – Paul Lemerle, *Présence de Byzance*, *Journal des savants* 3–4, 1990, pp. 247–68.

26 Tranne Bertaux (nota 43) gli autori in questione sono napoletani. Filangieri di Candida al momento in cui scrive l'articolo era un giovane allievo di Venturi (Rosanna Cioffi, Adolfo Venturi e Napoli: un'occasione mancata, in: Mario d'Onofrio (ed.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Modena 2008, pp. 69–73). – Adolfo Avena, Antonio Filangieri di Candida Gonzaga, *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione* 10, 1916, pp. 91–92). Abatino e Avena erano ingegneri che seguirono il restauro. Il secondo divenne in seguito un rinomato architetto liberty, Alfonso Gambardella – Carolina De Falco (edd.), *Adolfo Avena architetto*, Napoli 1991. I sacerdoti Galante e Stornajolo erano storici della chiesa. Sebbene il primo terminò la sua formazione studiando archeologia cristiana a Roma con Giovan Battista De Rossi, il suo approccio alle antichità cristiane rimase essenzialmente storico e teologico.

27 Si riferisce ai mosaici bizantini di Venezia e Siena, esempi di “maniera greca”. *Le Vite* (nota 24), p. 131 (Proemio).

28 Questo aspetto è stato osservato da alcuni autori. Abatino (nota 7), p. 103, ad esempio, parlava dell'impiego di tessere più grosse e non “raccordate secondo la luce”.

29 La questione della penetrazione dell'arte bizantina a Napoli è particolarmente complessa e meriterebbe di essere approfondita. Tuttavia, mi sembrano sempre validi gli spunti proposti da Bologna (nota 2), pp. 190–192.

30 Anche Bologna, sebbene consideri la figura della Samaritana come un rifacimento successivo, ritiene che la composizione del settore in questione sia il frutto di un programma concepito in modo unitario, sul quale sarebbero poi intervenuti restauri. Bologna (nota 2), p. 190.

31 Sulla presenza di ateliers “diversamente educati” all'opera nel battistero si era già espresso Antonio Muñoz, I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli, *L'Arte* 9, 1908, pp. 433–442, sp. p. 439 (nota 55).

32 Questo problema sarà affrontato in modo più dettagliato nell'ambito della mia tesi di dottorato *Genesi e sviluppo della produzione figurativa monumentale cristiana in Campania (metà IV–fine V sec.)*, Università di Losanna, Università di Münster (in corso) nella quale dedicherò un ampio capitolo al battistero napoletano.

33 Salazaro (nota 5) fu un patriota attivo durante il Risorgimento. Non stupisce che nei suoi scritti egli cercasse di negare le origini bizantine dell'arte meridionale, enfatizzandone la radice italiana.

34 Regina Poso, Su un dialogo perduto e un'antica disputa, *Kronos* 13, 2009, pp. 115–120, sp. p. 116 e nota 8 (il passaggio in questione è tratto da una lettera del 1877 a Domenico Morelli e si riferisce più precisamente ai portali romanici).

35 Antonio Iacobini, La Sapienza bizantina: il contributo della Storia dell'arte (1896–1970), in: Augusta Acconcia Longo (ed.), *La Sapienza bizantina. Un secolo di ricerche sulla civiltà di Bisanzio all'Università di Roma*, Roma 2012, pp. 9–38, sp. p. 10. La prima cattedra di Storia dell'arte in Italia, quella di Adolfo Venturi all'Università di Roma La Sapienza, fu istituita nel 1900. Iacobini (nota 35), p. 9.

36 Diehl (nota 25), p. 3.

37 Ibidem, p. 9.

38 Sul bizantinismo in Francia e l'alleanza franco russa si veda Ivan Foletti, *Da Bisanzio alla Santa Russia. Nikodim Kondakov (1844–1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia*, Roma 2011, pp. 210–213.

³⁹ Massimo Bernabò, *Obsessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra d'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003, p. 87. Sulla differenza tra l'attitudine degli storici dell'arte francesi e russi e quella degli italiani si veda ancora Foletti (nota 38), pp. 210–215.

⁴⁰ "Specie nei martiri e nell'angelo di Matteo, facilmente si riconoscono le fattezze note della tipologia romana: visi militareschi e delineamenti gladiatori, già traveduti nei rilievi cesarei o in certi mosaici pavimentali", Giuseppe Galassi, *Roma o Bisanzio*, Vol. I, Roma 1930, p. 47. L'autore datava i mosaici allo scorcio del secolo IV, vol. II, p. 509.

⁴¹ Dmitrij Vlašević Ajnalov, *Mozaiki IV i V vekov*, San Pietroburgo 1895. Sebbene egli rilevi note più classiche e altre più vicine ai mosaici ravennati, l'autore assegnava l'insieme dei mosaici al V secolo, p. 36. Pubblicato nel 1895, il suo scritto rimane ai margini della problematica di questo contributo, inserendosi, per certi versi, nella linea interpretativa precedente ai restauri tracciata da Garrucci e Müntz. Tuttavia, Ajnalov era allievo di Kondakov, il fatto che egli non consideri la distinzione cronologica romano-bizantina sulla quale insistono gli altri autori riflette piuttosto la sua visione più completa e aggiornata delle origini dell'arte cristiana, dove la produzione "italiana" del V secolo è compresa nell'ambito di una "koinè" artistica mediterranea.

⁴² Sugli autori napoletani, v. nota 26. Su Bertaux, la sua formazione e la genesi del suo libro si veda Vittoria Papa Malatesta, *Emile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo: la genesi de "L'art dans l'Italie méridionale"*, Roma 2007. Le problematiche legate all'arte paleocristiana non erano evidentemente al centro degli interessi dell'autore francese. Nel suo epistolario, infatti, le questioni centrali del capitolo sui mosaici paleocristiani ("Les mosaïques campaniens antérieurs à Justinien", p. 43 e ss.), quali il battistero di Napoli e la prima questione bizantina, non trovano spazio. Per quanto riguarda l'attitudine di Bertaux nei confronti di Roma e dell'Oriente, è degno di nota il fatto che nel recensire il primo volume della *Storia dell'arte italiana* di Venturi (uno dei pochi storici dell'arte italiani del momento a dare importanza alle problematiche bizantine (Iacobini (nota 35), p. 10) riscontrò l'allure di una tesi "romanista". Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università (1880–1940)*, Venezia 1996, pp. 169–170. Si riferisce a Emile Bertaux, *L'art italien au Moyen Âge*, *Journal des savants* 3 Ser.3, 1905, pp. 152–161.

⁴³ Si riferisce ai mosaici giustiniane di Ravenna, Bertaux (nota 7), p. 64.

⁴⁴ Bertaux tradisce una certa ambiguità nei confronti della problematica Oriente–Roma, perlomeno per quanto riguarda i primi secoli del Medioevo. Il capitolo sulla Campania paleocristiana de *L'art dans l'Italie méridionale* mostra una certa indecisione di fronte alla "prima questione bizantina". Bertaux riconosce il peso di Roma e dell'Oriente nello sviluppo dell'arte paleocristiana campana, senza valutarli però in modo adeguato. Questo aspetto decisivo per gli studi sulla Campania paleocristiana merita di essere approfondito in altra sede (v nota 32).

⁴⁵ Sul contesto storiografico in questione, cfr. nota 3.

⁴⁶ Scritto in russo, il libro ebbe una scarsa ricezione, soprattutto nei primi anni. Andaloro (nota 3), p. 681.

⁴⁷ Il titolo icastico di quest'opera divenne l'etichetta della problematica in questione.

⁴⁸ Iacobini (nota 35), p. 11–12 e nota 18 e Foletti (nota 38), p. 213–215.

⁴⁹ Sulle pitture di San Saba si veda Giulia Bordi, *Gli affreschi di San Saba sul piccolo Aventino: dove e come erano*, Milano 2008; su quelle di S. Maria Antiqua si veda John Osborne – J. Rasmus Brandt – Giuseppe Morganti (edd.), *Santa Maria Antiqua al Foro Romano. Cento anni dopo*, Roma 2005.

⁵⁰ Sull'esposizione di Grottaferrata e la sua portata nel dibattito storico-artistico del periodo si veda Géraldine Leardi, *Una mostra d'arte bizantina a Grottaferrata*, *Studi romani* 50, 2002, pp. 311–333. L'autrice fa giustamente notare che il titolo della mostra denota una certa indecisione su cosa si intendesse all'epoca per *bizantino*, ibidem, p. 332.

⁵¹ Muñoz (nota 31), p. 440.

⁵² Ibidem, p. 436.

⁵³ Ibidem, p. 439. Il suo scritto si inserisce per certi versi nell'ottica di Kondakov, che tendeva a risolvere il dibattito "Oriente o Roma" lanciato dallo Strzygowsky in "Oriente e Roma". Foletti (nota 38), p. 203.

⁵⁴ Agosti (nota 42), p. 88.

⁵⁵ Cioffi (nota 26).

⁵⁶ Su Santa Restituta si vedano Nicolas Bock – Serena Romano (edd.), *Il duomo di Napoli: dal paleocristiano all'età angioina*, Napoli 2002. – Vinni Lucherini, *La Cattedrale di Napoli. Storia, Architettura, Storiografia di un monumento medievale*, Roma 2009. – Giorgia Corso – Alessio Cuccaro – Claudia D'Alberto, *La basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, Napoli 2012. Per Lucherini la pretesa esistenza di due cattedrali (Stefania e Santa Restituta) sarebbe un mito storiografico sorto nel Settecento; a suo avviso, la chiesa di Santa Restituta fu l'unica cattedrale napoletana fino alla costruzione del duomo angioino. Il volume successivo di Corso *et alii* riprende questa tesi. Una fondazione costantiniana a Napoli è menzionata nel Liber Pontificalis ("Eodem tempore fecit Constantinus Augustus basilicam in civitate Neapolim cui obtulit hoc: (...)"), Luis Duchesne (ed.), *Le Liber Pontificalis*, XXXIV, 32, Paris 1955. L'edificio fondato da Costantino era già identificato con la chiesa Santa Restituta nelle *Gesta episcoporum* (nota 1). Tale associazione sarà poi cementata dal Chronicon di Santa Maria del principio (XIII). Vinni Lucherini, *Il Chronicon di Santa Maria del Principio (1313 ca.) e la messa in scena della liturgia nel cuore della cattedrale di Napoli, Dall'immagine alla storia. Studi in memoria di Stefania Adamo Muscettola*, Pozzuoli 2010, pp. 521–549. Sulle fondazioni costantiniane di Napoli e Capua si veda Mark J. Johnson, *The Constantinian Churches of Campania: Texts and contexts*, in: Girolamo F. De Simone – Roger Macfarlane (edd.), *Studies on Vesuvius north slope and the bay of Naples*, Napoli 2009, pp. 247–253.