

trova presso a poco delle analogie nei monumenti del secolo XI, ma ci forza di presentare il tipo della pittura del secolo XIV e le sue numerose ripetizioni nell'arte russa.

Con queste reminiscenze dello stile della pittura ellenistica è legata anche la gamma dei colori: essa si distingue per quella sonorità dei toni, che si perde più tardi. Malgrado la purità dei toni adoperati, essi non danno insieme la varietà di colori orientali: l'azzurro, il grigio-lilla ed il verde-chiaro non contraddicono al cinabro e tanto più non si sottomettono ad esso; esso non c'è affatto. Il tono tenero, roseo, che lo supplisce dà un'impressione più unita. Pittoresco, illusionistico, non policromatizzato fino ai limiti, questo accordo dei colori forma visibilmente la proprietà della pittura di Costantinopoli, quanto ne danno l'idea i mosaici più tardivi di Kahrîé Djami e Fetîé-Djami con loro toni azzurri e smeraldi.

Se noi confrontiamo l'Apostolo di Mosca dell'anno 1072 colle miniature contemporanee datate, come col Salterio dell'anno 1066, del monasterio di Studion a Costantinopoli, che appartiene alla scuola monastica (Brit. Mus. Add. 19,352) o col Tetraevangelo con tutta evidenza d'Asia Minore dell'anno 1062 (Pietroburgo. Bibl. Pubbl. n. 72), con un frammento del Salterio dell'anno 1054 (ibid. n. 266) proveniente da Gerusalemme, o coi frammenti provenienti dalla Tessalia dell'anno 1101 (ibid. n. 321), infine col Salterio di Triro (1087-87; Cividale), — si dovrà confessare, che esso è più vicino alla tradizione ellenistica e in questo rapporto può essere confrontato soltanto col Salterio dell'anno 1084 dall'Athos (Pantocrator n. 49). Nei gruppi degli Apostoli dettanti e scriventi vive ancora questa disposizione gaia, priva di quella severità orientale, che rifiorisce sontuosamente nel secolo XIV e crea nella stessa Costantinopoli un vero Rinascimento (1).

Ma il monumento del secolo XI si distingue dall'epoca dei Paleologi già per questo che negli studi della corte dell'epoca dei secoli XI-XII erano penetrati degli influssi orientali, a cui si era dapprima adattata la corrente volgare.

Il decisivo ci appare non soltanto il fondo d'oro, che invece della conclusione spaziosa o piatta, da questo splendore celeste, che rappresenta le sacre figure in una sfera ideale; ma il principale è ciò, ch'esso ha annullato nella maggior parte delle miniature ciascuno interiore ed il paesaggio architeturale, che dalla pittura ellenistica passa nella bizantina e nel secolo XIV raggiunge il maggior sviluppo. Il maestro si limita soltanto al più necessario: sedie e pulpiti, ma questi pochi oggetti sono privati della chiarezza delle tre dimensioni e già questo solo porta un detrimento alla concezione artistica delle composizioni. In particolare, grazie a quel principio ideoplastico, che opera sullo sviluppo della pittura bizantina, gli oggetti si dispongono il più possibile sulla superficie piatta in modo che tutto sia ben visto e che uno non copra un altro; questa tendenza qui come sempre è legata da certe cornici figurative e neanche è evidente nella figura seduta di Paolo (fig. 3), nelle sue gambe posate d'una maniera poco naturale; quella di davanti non copre quella

(1) Un tratto mancato nel secolo XII nel Cod. Vat. 1158 (*L'Arte*, 1906, p. 92); incominciando dal Cod. theol. di Vienna 300, f. 134, nel sec. XIV ordinario.