

ARCHIVIO STORICO PER LA CALABRIA E LA

LUCANIA

Anno XXV (1956) - fase. 1-11



L'ANELLO "DI SAN NILO",

Un cimelio di non comune interesse entra ora nella visuale degli studiosi delle antichità bizantine in genere e di quelle calabresi in particolare modo.

Esso è l'anello chiamato comunemente «Anello di San Nilo», attualmente custodito nel nuovo Museo Diocesano Archiepiscopale di Rossano. La giustificazione o meno di tale denominazione è stata discussa in separata sede dal Prof. Biagio Cappalli, come pure sono stati da lui riuniti già dal tempo e vagliati criticamente tutti gli elementi storici che possono concorrere a porre in più chiara luce gli aspetti salienti delle vicende religiose e storiche del caratteristico ambiente del monachesimo bizantino, installatosi fin dai remoti tempi alle falde della Sila Greca, a cospetto del Mar Jonio e del Golfo di Taranto, tra Rossano e San Demetrio Corone, illuminato dalle ispirate menti di San Nilo da Rossano e del Beato Bartolomeo da Simeri¹.

Il cimelio si presenta quale anello di bronzo, alquanto largo, con fascia robusta, recante un castone ovale, il quale racchiude una pasta vitrea turchina ad alto rilievo, raffigurante la Vergine col Divino Fanciullo, accompagnata da una scritta incompleta: MP = MHTHP, alla quale manca la seconda parte: ΘΥ = ΘΕΟΥ, così

¹ Ricorderò, per brevità, le memorie sparse nelle annate di ASCL: MERCATI Silvio Giuseppe: *San Mercurio ed il Mercurion*, VII, 295; BASILE Antonio, *Fantino Seniore e Fantino Juniore di Tauriano*, XII, 70, 143; CAPPELLI Biagio, *Appunti per l'ubicazione di due monasteri basiliani*, VII, 273; CROSTAROSA-SCIPIONI Noemi, *Raccolte di documenti riguardanti il monastero basiliano di S. Pietro d'Arena*, IV, 217; MATTEI-CERESOLI Leone OSB, *La Badia di Cava ed i monasteri greci della Calabria Superiore*, VIII, 167, IX, 279; MERCATI Silvio Giuseppe, *Sul Tipicon del Monastero di S. Bartolomeo di Trigona*, VIII, 197; RUSSO P. Francesco, *L'Abbazia di S. Maria di Camigliano presso Tarsia*, XX, 55; CAPPELLI Biagio, *Per la storia della Badia di S. Maria di Camigliano*, XXI, 119; CAPPELLI Biagio, *Una voce del Mercurion*, XXIII, 1. Di questo problema, del quale si è occupato il mio caro amico da venticinque anni, ha tenuto anche una relazione riassuntiva al Primo Congresso Storico Calabrese, inserita in altra parte di questa raccolta di relazioni e comunicazioni.



comune in tutta l'iconografia cristiana di tutto l'alto medioevo. Le misure dalla parte vitrea sono all'incirca di : mm. 25 × 21.

Il castone destinato ad accogliere la pasta vitrea presenta un orlo dentellato ; dentellatura questa che doveva rendere molto più facile l'operazione della chiusura per fissare definitivamente al suo posto l'oggetto da racchiudervi, come non era invece possibile con un castone ad orlo liscio intero.

Dell'anello stesso v'è poco da dire : la sua elementare semplicità mi esenta da soffermarmi su di esso : è una semplice fascia metallica, senza alcun ornato o segno che possa essere degno di nota e successivamente di utilità ai fini di una valutazione.

Più interessante è il castone sostenuto da questa fascia metallica : l'orlo abbastanza alto di esso venne ridotto ad una seghetatura, esattamente trenta dentelli. Inserita la pasta vitrea al suo posto, era facilissimo ripiegarli, uno ad uno, ottenendo così una solida tenuta dell'insieme. Questo procedimento d'incastonatura, oltre alla sua elementare semplicità, dopotutto veniva ad assumere anche un carattere decorativo di effetto per nulla trascurabile, mentre il castone ad orlo intero presentava un'inconveniente tutt'altro che trascurabile : piegando l'orlo dalla verticale nell'orizzontale, per ovvie ragioni di geometria essa assumeva un aspetto ondulato irregolare e di forma insoddisfacente.

Ora, questa particolare forma di castone chiuso a dentelli, allo stato attuale della mia conoscenza dei materiali accessibili, sembra riferibile ad un periodo storico artistico abbastanza bene precisabile.

Per molti anni mi sono occupato a fondo della « Stauroteca di Cosenza », un capolavoro dell'arte orafa dei Normanni di Sicilia, offerta, secondo la tradizione, da Federico II nel 1220 in occasione della riconsacrazione del Duomo dopo i restauri in seguito ad un terremoto. Già in quell'occasione avevo avuto agio di studiare i sistemi d'incastonatura per gemme e lastre smaltate usati nell'alto medio evo. Ne riassume i punti essenziali rinviando per il rimanente alle bibliografie riunite nei relativi miei scritti ¹.

Nei molti monumenti dell'arte orafa dell'alto medioevo, particolarmente delle opere bizantine o fortemente influenzate da questo particolare ambiente artistico, si possono riscontrare due proce-

¹ LIPINSKY ANGELO, *La Croce smaltata del Duomo di Cosenza*, in : *Brutium XIV* (1935), n. 2, 25, ill. ; id. : *L'arte orafa Normanna Sicula*, in : *Rassegna Mediterranea VII* (1954), n. 1, 29 pagine non numerate. Questo studio è stato accolto, senza modifica di titolo e di forma in : *Annali della Accademia del Mediterraneo I - 1952/3* (ma Palermo 1954), p. 46-74, con note e bibliografie.



dimentati distinti. Il più semplicistico, e forse anche il più tardo, era quello di *incollare* le lastre smaltate sul supporto di legno. Questo è per esempio riscontrabile chiaramente su un reliquiario frammentario, in origine forse una « stauroteca » conservata nel Tesoro di San Giovanni in Laterano in Roma ¹.

L'altro sistema, il più diffuso, è quello dei castoni variamente foggiate. Il più semplice è quello del castone a bordo verticale che successivamente viene ripiegato a ridosso del pezzo da fissare. Sistema che però, come già ho accennato, presenta l'inevitabile inconveniente dell'inespatatura, che a fatica solamente si riesce ad eliminare. Da questo castone ad orlo intero è facile il passaggio a quello ad orlo ridotto a dentelli, che con notevole facilità possono essere ripiegati, uno ad uno, addosso al pezzo da fermare.

Questo secondo sistema doveva segnare poi il punto di partenza per alcune varianti del procedimento: invece di un orlo seghettato del castone, si eseguiva assai spesso un vero e proprio lavoro in filigrana, a lacci ricorrenti, che a loro volta venivano ripiegati. Ulteriore sviluppo in questa direzione è la montatura in graffe oppure a giorno, usata però esclusivamente per le gemme, in modo che la luce vi potesse giocare intorno, con nuovi effetti di bagliori colorati; ma è un procedimento che esorbita dall'incastonatura per rientrare tra i virtuosismi dell'arte orafa vera e propria ².

Occorre perciò ritornare sui propri passi e soffermarsi ancora sui castoni dentellati e raccogliere, prima di tutto, quante più testimonianze consimili e soprattutto quelle databili con sufficiente esattezza. Debbo dire però che l'elenco di pezzi, in simili condizioni favorevoli di studio, ne comprende ben pochi.

Anzitutto sono due grandi opere dell'arte orafa del XII secolo. La prima è la nota « Croce di San Leonzio », attualmente custodita nella Cappella De Minutolis nel Duomo di San Gennaro di Napoli, da me rivendicata all'arte orafa dei Normanni di Sicilia ³. Il secondo cimelio è un'interessante croce tuttora inedita, esistente nel Tesoro del Duomo di Sant'Erasmus di Gaeta, che ho potuto studiare quando l'intero tesoro cajetano era ricoverato nella Biblioteca Apostolica Vaticana durante l'ultima guerra ⁴.

¹ CECHELLI CARLO, *Il Tesoro del Laterano*, in *Dedalo* VII (1926), p. 231-256, fig. a pag. 234-235.

² Riscontrabile p. es. nella Stauroteca di Cosenza: la croce di cristallo di rocca che ricopre la reliquia, nonché le piccole granate.

³ LIPINSKY A., *L'arte orafa Normanno Sicula*, ove anche la relativa bibliografia completa.

⁴ HACKENBROCH YVONNE, *Italienisches Email des frühen Mittelalters*, Basel, 1938, pag. 53.

La datazione dell'uno e dell'altro lavoro è fuori di dubbio, essendo la Croce di San Leonzio da assegnarsi alla prima metà del secolo XII e la croce argentea di Gaeta alla seconda. In ambedue le croci le lastre smaltate sono fermate con il sistema del castone a dentellatura riscontrato nell'anello « di S. Nilo ». Anche in altri monumenti, di età alquanto anteriore, le vistose gemme che li adornano sono fermate entro castoni dentellati, nei quali per di più un cesellatore ha ripassato ogni dentello, dandogli la forma di una fogliolina. Essi sono: il minuscolo ciborio del re Arnolfo di Carinzia, probabilmente eseguito a Reims nel IX sec., e l'altare portatile-reliquario dell'imperatore S. Enrico II, d'arte lorenese, più precisamente di Metz, databile verso il 1000, ambedue figuranti fra i cimeli preziosissimi della « Reiche Kapelle » nell'antico Palazzo Reale di Monaco di Baviera¹.

L'esemplificazione di questo genere di incastonature di arte moasna e fiamminga tra il IX° e l'XI° secolo potrebbe essere continuata ancora, ma mi basta avere citato questi due tipici esempi per stabilire il maggior numero possibile di date che costituiscono punti di partenza sicuri e solidi per ulteriori datazioni.

Dall'esame dei materiali fino a qui riuniti, ritengo di poter concludere, con sufficiente certezza di essere nel giusto, che le incastonature più antiche sono quelle ad orlo intero ripiegato ed aderente all'oggetto incastonato. Molto spesso tale orlo s'increspa, ma assai di frequente si nota anche lo sforzo di togliere, con diversi artifici, tale increspatura. Il dentello dell'incastonatura sembra apparire nella gioielleria europea già nel IX-X secolo. Non solo; ma v'è giustificato motivo di ritenere altri oggetti consimili, per i quali si propongono date molto anteriori, datati per lo meno inesattamente, se non si tratta addirittura di « pasticci » od abili falsi, come nel caso dell'« anello di mummia » della Collezione Benaki di Atene oppure dei « braccialetti » del British Museum².

Che l'incastonatura dell'« Anello di San Nilo » debba essere altrettanto antica è assai probabile, ma non è nemmeno una « conditio sine qua non ». È, infatti, cosa riscontrabile ancora oggi ogni giorno, come in regioni appartate, lontane dai grandi centri di cultura più aperti al continuo fluire ed evolversi delle più svariate correnti d'arte, si possa riscontrare sempre una evoluzione molto ritardata, rallentata, se non proprio condannata alla staticità.

¹ THOMA, HANS: *Kronen und Kleinodien*, München 1955, p. 10 e figg. 2, 3, 6, 7.

² HAUSLADEN, ARNIM: *Kostlichkeiten aus dem Münchener Residenzmuseum*, München 1922, p. 42-3 e 44-5.



In conseguenza, se per il periodo medievale in qualche localit  calabrese, molto probabilmente a Rossano, si deve ammettere qualche attivit  anche affine all'arte orafa, con qualche possibile progresso tecnico, quest'attivit  e questo relativo progresso erano possibili solo in quei centri che conobbero i fasti di una curia vescovile di qualche importanza o di una corte, per esempio dopo il consolidamento della dominazione normanna in Calabria. Che l'amministrazione centralistica di Federico II prima, degli Angioini e dei loro ulteriori successori poi, dovesse ben presto portare all'inaridimento della vita culturale ed artistica in vaste plaghe della zona, non   particolarmente interessante ai fini delle presenti indagini.

La semplicit , anzi la evidente rusticit  del lavoro dell'« Anello di San Nilo » non fa sussistere dubbio, a mio modo di vedere, per identificare il luogo della sua esecuzione in un centro abitato non troppo lontano dalla zona nella quale   stato recuperato. Per la sua importanza come sede di Arcivescovado e per essere stato sempre un punto di vivo contatto tra l'ambiente basiliano calabrese della zona silana con quello religioso ed artistico e culturale d'oltremare, l'unica localit  entro la quale collocare la bottega nella quale venne eseguito il modesto lavoro   Rossano. Assai meno facile, per ,   il dire quando ci  avvenisse. Ritengo che devasi rimanere nella datazione non troppo scostati da quella accertata per le due croci, pur ammettendo sempre la possibilit  di scendere anche oltre il secolo XII-XIII, per giungere fino al XIV. Confesso con tutta sincerit , ma anche con un'ombra di rammarico, che pi  oltre non   concesso procedere, per non correre l'alea di avventurarsi nel campo di mere gratuite ipotesi, non suffragabili con alcun elemento positivo.

Dopo aver detto e riferito quanto   stato possibile raccogliere nel corso di un'approfondita indagine per giungere alla datazione del lavoro metallico, anche con una notevole approssimazione, debbo ricondurre il lettore verso la pasta vitrea per esaminarla ora sotto il punto di vista tecnico, prima, e poi con il proposito di trovare per essa raffronti che possano permettere di precisarne, possibilmente, provenienza e data. Debbo, per , avvertire subito che gli studi sulle paste vitree tardoromane e bizantine sono ancora agli inizi e che ben poco di sicuro   dato saper in proposito¹.

La pasta vitrea inserita nell'« Anello di San Nilo », raffigurante, a forte rilievo, la Madonna col Fanciullo, solleva molteplici que-

¹ Di questo argomento si sta occupando attualmente anche il Prof. Hans Wentzel, titolare della cattedra di storia dell'arte dell'Ist. Politecnico di Stoccarda, specialista in gemme medievali.

stioni, particolarmente di carattere tecnico: questioni per molte delle quali è difficile trovare risposte soddisfacenti, almeno allo stato attuale delle conoscenze intorno ad alcuni aspetti caratteristici delle arti minori, come proprio le paste vitree.

Occorre riportarci indietro fino all'arte tardo romana per ritrovare le prime paste vitree riproducenti piastre dure incise, sia le gemme vere e proprie (ad incavo), sia i cammei (a rilievo). Non si comprende, tuttavia, quale fosse il criterio che seguissero quegli ignoti riproduttori, in quanto non si trovano riprodotti capolavori della glittica, ma piuttosto tipi comuni, e per tecnica e per grandezza. Forse ci si trova di fronte ad un criterio di facile smerciabilità, di fronte ad un pubblico di poche esigenze, ma anche di scarso gusto. Un esempio di quella « aurea mediocritas » che oggi si traduce in « standardizzazione »: un prodotto di media qualità, accessibile, a basso prezzo, ad un vasto pubblico.

Il procedimento per formarle deve essere stato probabilmente il seguente: da una gemma incisa si prendeva un'impronta in creta. Quest'impronta poi veniva colata per ottenere sufficiente consistenza e resistenza, necessarie per sostenere la pressione della pasta vitrea da plasmare, incandescente, ma anche rapidamente irrigidiscete, non appena a contatto con un corpo freddo.

È evidente che un simile procedimento dovesse presentare più di un solo inconveniente: si giunge presto ad un progressivo ottusamento delle impronte vitree. Perché un impasto di creta, per fina che possa essere, doveva necessariamente riprodurre meno fedelmente i più minuti particolari di un'incisione; poi, nelle successive colate di vetro, per le quali la forma in creta doveva servire da stampo, per la vischiosa densità stessa della pasta vitrea, doveva deteriorarsi producendo impronte sempre più fiacche. La loro modellazione doveva apparire, di conseguenza, molliccia ed incerta.

Che si dovesse sentire la necessità di correggere, nei limiti del possibile e con gli scarsi mezzi a disposizione, queste manchevolezze risultanti dal procedimento tecnico descritto, è logico supporre. Questa rifinitura si faceva, forse, ricorrendo ai medesimi mezzi abbastanza perfezionati ab antiquo, servendosi di raschiatoi ricavati da schegge di pietre di sufficiente durezza oppure con polvere abrasiva.

Ora tutti questi particolari tecnici fin qui esaminati si possono riscontrare sulla pasta vitrea dell'« Anello di San Nilo » nel Museo Diocesano di Rossano, ed anche con evidente chiarezza; mentre nei calchi in scagliola, eseguiti sull'impronta in cera vergine, sono assai meno evidenti.

La sfumatura incerta del panneggio sopra la mano destra del Divin Fanciullo è sicuramente segno di « stanchezza » della forma



quale venne ricavata l'impronta vitrea. Essa è situata, infatti, su un piano al quale non poteva giungere l'usura per attrito o frizione, che hanno invece cancellato in buona parte i volti delle Sante Persone raffigurate.

Segni di ritocco con un raschiatoio, o meglio con un abrasivo, mi è sembrato d'intravedere specialmente sul piano alla sinistra della Madonna, sotto la sigla, un pochino meno evidente a destra.

Un altro particolare, invece, per il quale mi pare più difficile trovare una spiegazione, è la superficie opaca di tutta la pasta vitrea; essa si presenta come se fosse stata trattata con un soffio di polvere abrasiva o da un acido fluoridrico. Invece le parti a più forte rilievo presentano una lieve lucentezza dovuta al continuo sfregamento al quale deve essere stato sottoposto l'oggetto, mentre era in uso da parte di qualche « igumeno » basiliano.

L'impasto vitreo, di un bel colore azzurro, ricorda molto da vicino quello delle comuni tessere di mosaico che si rinvengono negli scavi, e che corrisponde ad un tipo di vetro che gli scavi restituiscono, anche in soli frammenti, in quantità considerevoli. Vetro che, a giudicare da simili frammenti, si è dimostrato particolarmente resistente agli agenti acidi ed alcalini del suolo, che invece hanno profondamente modificato la struttura molecolare di altri tipi di vetri dell'antichità, particolarmente quello ialino, sfumato verso il verde, ed il rosso.

Questo riferimento al vetro antico di scavo non è fatto a puro caso. Esaminando simili frammenti, che tendono a sfaldarsi in sottili laminette iridescenti, si potrà constatare come anche dopo aver tolto l'ultima pagliuzza iridescente, la superficie di questi vetri appaia sempre lievemente opaca, intaccata anche in profondità dai già ricordati agenti chimici del suolo.

Questa singolare opacità si osserva anche nella pasta vitrea rossanense. È, lo riconosco francamente, un elemento che potrà lasciare fortemente perplessi. Questa pasta vitrea si è trovata realmente sotterrata per un periodo di tempo abbastanza lungo? Se il quesito si pone ancora con una certa facilità, ardua impresa, se non impossibile, appare ogni tentativo per fare luce intera sull'oggetto in esame. L'anello con l'incastonatura a dentelli, ad ogni buon conto, è in ottimo stato di conservazione, con bella patina brunastra, lucida, non di certo dovuta a prolungata permanenza nel suolo.

Mi rendo pienamente conto come questa constatazione venga a sua volta a sollevare ulteriori difficoltà per stabilire dati cronologici sicuri e per la pasta vitrea e per l'anello. Questi non sarebbero più contemporanei, o quasi: la prima sarebbe stata recuperata dopo

un lungo seppellimento, si da mostrare i primi segni del deterioramento, per essere poi incastonata ?

Ma, prescindendo da questa particolareggiata analisi dei dati di fatto riscontrabili nei due componenti del cimelio, appare necessario tentare la localizzazione di tale prodotto del vetro e la loro datazione. Mi sembra anzitutto opportuno richiamare l'attenzione per un raffronto con le numerose steatiti scolpite d'arte bizantina, diffuse nelle molte collezioni europee ed estere. Così il Kaiser-Friedrich Museum di Berlino e il British Museum di Londra hanno pubblicato nei loro cataloghi molte pietre scolpite a rilievo, soprattutto steatiti, che per iconografia e per tecnica si possono datare tutte dal secolo XI in avanti. Anche il Museo di Palazzo Venezia di Roma possiede tre esemplari interessanti di paste vitree di tipo iconografico bizantino, provenienti quasi certamente dall'antico « Museo Kircheriano »¹.

L'unico autore che ne abbia tentato una sommaria descrizione è stato, a quanto io ne sappia. Oskar Wulff nel catalogo delle antichità paleocristiane e bizantine dei Musei di Berlino. Egli dice infatti: « sembrano essere state eseguite a Venezia quali surrogati per pietre dure, destinate ad essere usate per l'applicazione di oggetti d'ornamento »². E ne pubblica 19 pezzi, dei quali indica come luogo d'acquisto Venezia e Smirne. Ma per questa seconda località indica ancora come probabile località di origine Venezia.

I tipi iconografici riuniti dal Wulff sono in parte di stile severo, quindi riferibili ad originali dell'età aurea bizantina, specie intorno al secolo XI, mentre altri oggetti hanno uno stile più « occidentalizzante », quale esso si manifesta in lavori bizantini dal secolo XIV in poi. Il Volbach, riprendendo il lavoro del Wulff, ripete anzitutto quasi alla lettera quanto questi aveva scritto. Ma in compenso nel frattempo la raccolta delle paste vitree bizantine si era arricchita, per giunta, di un esemplare in vetro rosso cupo, opaco, il quale è lievemente più grande di quello di Rossano, ed inoltre presenta la scritta al completo, mentre le figure appaiono quasi identiche, se

¹ Ne debbo la segnalazione alla cortesia del Prof. Antonino Santangelo, Direttore di quel Museo. Nel vol. X del « Catalogo delle Cose d'Arte e di Antichità d'Italia » egli ha pubblicato un interessante pasta vitrea di recente fattura, con la quale si sostituì una magnifica pietra dura d'arte bizantina, con la Vergine Orante. Vedi, SANTANGELO Antonino, *Cividale*, Roma 1936, p. 48.

² WULFF Oskar, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke*, Berlin, 1911, Teil II, p. 62, cap. 2, n. 1868-1882. VOLBACH W. FR., *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, 2.a ed., Berlin 1930, p. 128, n. 9299 e tav. 4.

non lo sono a dirittura, il che autorizzerebbe a supporre i due pezzi provenienti dalla stessa forma o stampo. Oppure, altra possibilità, i due pezzi sono fusi su due forme distinte, ma riprese su un comune originale. L'esemplare del Museo di Berlino infatti misura, sugli assi dell'ellisse, senza montatura, mm. 32 x 28, quello di Rossano mm. 25 x 21, con la montatura. Ma l'esemplare berlinese è ad orlo integro, largo, con i due monogrammi completi, mentre il rossanense si presenta con i margini ridotti, sì da perdere metà del monogramma mariano.

L'unica spiegazione che potrei trovare plausibile per questo divario di misure in due pezzi che per il resto presentano una sorprendente identità, è da ricercare forse proprio nel procedimento tecnico: la gocciola di massa vetrosa colata nella forma non l'ha riempita totalmente; oppure: l'oggetto uscente imperfettamente dalla forma è stato ulteriormente scontornato fino a dargli una sagoma ancora commerciabile. Questa seconda ipotesi mi appare anzi la più probabile, perché proprio un esemplare di pasta vitrea bizantino-veneta, conservato nel Museo di Palazzo Venezia a Roma presenta irregolarità di fusione assai evidenti che, in un grande pezzo come quello al quale mi riferisco, devono essere state anche fastidiose. In un oggettino di minor mole erano più facilmente correggibili¹.

Giunto ormai al termine di questo esame dell'« Anello di San Nilo », altro non mi resta a dire, riassumendo le mie indagini, se non che ci si trova di fronte ad una caratteristica manifestazione dell'arte delle « conterie » veneziane, di quella produzione in massa di ornati e di imitazioni di lavori in pietre che per secoli hanno reso famosa Venezia ed i suoi artigiani vetrai in tutto il Mediterraneo orientale. Le imitazioni da gemme incise bizantine poi dovevano incontrare presso le popolazioni di rito bizantino quello stesso favore che godevano i curiosi prodotti dell'arte pittorica veneto-bizantina dei « madoneri », che ancora in epoca tarda, cioè in pieno Cinquecento, si affaticavano a ripetere gli schemi iconografici e perfino tecnici della pittura delle sacre icone, formatisi fin l'XI secolo.

Non deve sorprendere questa testimonianza di scambi commerciali, magari solo attraverso intermediari, tra Venezia e la zona più particolarmente « bizantina » della Calabria settentrio-

¹ Sorprende assai il fatto che nessuno di questi cimeli importantissimi sia mai stato pubblicato, né sotto il punto di vista della conoscenza di materiali importanti per la storia dell'arte bizantina, sia sotto ancor meno noto di un capitolo di storia del vetro veneziano.



nale. A prescindere da quelli che potranno essere stati i rapporti tra le ultime manifestazioni basiliane calabresi e le colonie bizantine dei possedimenti veneziani lungo il litorale dalmata e nell'Egeo, basti richiamarsi alla pregevolissima testimonianza costituita dal politico dei Vivarini in San Bernardino di Morano Calabro, per comprendere che non si poteva trattare di un caso sporadico, ma di un continuo contatto che si doveva affievolire forse proprio in conseguenza della decadenza del monachesimo di tipo basiliano.

ANGELO LIPINSKY