

FABIO CODEN (A CURA DI)

## MINIMA MEDIEVALIA

**ABSTRACT** - Twelve contributions are included in the fourth edition of *Minima medievalia*, focused on artistic episodes whose developments are rooted directly in Byzantine lands or in sites deeply influenced by their culture. A series of liturgical proto-byzantine structures – main and secondary altars – from Asia Minor are examined in close connection with the liturgical praxis adopted in those regions (Diego Peirano). The structural, documentary and critical features of the Baptistry of Santa Severina (Calabria) are analysed on the grounds of the unpublished reports of Paolo Orsi, a pioneer scholar of Southern Italy from Trento (Tancredi Bella). The iconography of a fabric fragment kept in Rome receives a new interpretation, thanks to clarifications that also help to clarify the chronology (Silvia Pedone). A conspicuous corpus of mostly unpublished or marginally known fragments of liturgical furnishings from Saint Mary in Torcello, is collected and rigorously analysed for the first time, even in relation to the second presbytery fence, still present in the basilica (Diego Valenti). A reconstructive hypothesis is given for an extensively reworked capital from Grassaga, near San Donà di Piave, closely akin to the aforementioned objects as concern chronology and geographical location (Fabio Coden). Two essays concern a group of erroneously assessed or unpublished materials, stored in the deposit of the National Museum of Ravenna and in which the Eastern sources and the progressively predominant Latin style are intertwined (Paola Novara). The problematic ceramic basins embedded in the façade of the church of Madonna della Stra' in Belfiore, near Verona, are carefully explored in order to figure out the contacts between the Byzantine and the Islamic world in the Mediterranean and its consequences on the regions of the Peninsula (Marica Menon). Subsequently, thanks to unpublished documents discovered in the archives of the Frick Collection, the four historiated columns belonging to the ciborium of Saint Mark in Venice, are re-examined with a highly critical approach which will reopen the debate about the controversial chronology of these very elaborated sculptures (Maria Aimé Villano). Two essays deal with an *enkolpion* from Rorai Piccolo (Pordenone) – likely of Russian origin, but with a clear Byzantine style – and concentrate both on the iconographic quality and the interpretation of the complicated ancient Cyrillic epigraphs, in order to definitely dispel any doubt on the workshop responsible for the artefact (Fabio Coden and Alberto Alberti). The last essay draws attention to the relationship between the equestrian representation of the Byzantine Emperor and that of certain Knight Saints depicted in some icons of the XIII<sup>th</sup> century, through an in-depth analysis of several details which have escaped even the most meticulous critical studies so far (Andrea Babuin).

**KEY WORDS** - Aachen; *Achilleid*; Achilles; Afendelli; Afoti (Karpathos), Basilica; Afrodisia, Cathedral; Agati, Sebastiano; Alacahisar; Altar table; Ancona, Saint Cyriacus; Andronikos IV Palaeologus; Aperlae; Argo, Museum; Asia Minor; Baldwin of Flanders; Bamberg; Bamberg;

Bargylia, Basilica A; *Basileus*; Belfiore (Verone); Belfiore, Madonna della Stra'; Berlin, Bode Museum; Bock, Franz; Bologna, Saint Victor; Borgo, architect; Budapest; Byzantine art; Byzantine fabric; Byzantine metallurgy; Byzantine miniature; Byzantine painting; Byzantine sculpture; Byzantium; Capitals; Caria; Carta, Rosario; Castellani, Augusto; Ceramic "San Bartolo" type; Ceramic basin; České Budějovice, Museum; Charlemagne; Charles Percy Parkhurst; Cherson; Chios; Clemens II, pope; Cnido, Basilica D; Cnido, Basilica of the Doric Portico; Collectionism; Constantinople, monastery of *Chora*; Constantinople, Saint Andrew in Krisei; Constantinople, Saint Sophia; Constantinople, Theotokos Pammakaristos; Constantinople; Coricio of Gaza; Corinth, Basilica of Lechaion; Crucifixion; Czermno; de Sanctis, Guglielmo; Didyma; Didymoteichon; Dresden, Kunstgewerbe Museum; Egypt; Enkolpion; Ephesus, basilica of Saint John; Epigraph; Erculei, Raffaele; Euty chius, patriarch of Constantinople; Fatimids; Gemile Adasi, Basilica II; Gemile Adasi, Basilica III; Gerardus, archbishop of Ravenna; Griffins; Hierapolis of Phrygia, Cathedral; Holy Land; Iasos, Basilica of the acropolis; Iasos, Basilica of the agora; Ibășnesti; Ildebrando of Soana; Isaac II Angelos; Istanbul, Fethiye Camii; Istanbul, Koca Mustafa Paşa Camii; Istanbul; Jacob Baradaeus; Jaroslav I of Kiev; Jerusalem, Holy Sepulcher; John of Ephesus; John Skylitzes; John V Palaeologus; John VII Palaeologus; Justinian I; Kiev, Natsional'nyi Muzei Istorii Ukrainy; Kiev, Saint Sophia; Kiev; Koln, Saint Gereon; Korydalla, Cathedral; Kos, Basilica A; Kos, Basilica of Saint Gabriel; Kos, Western baths; Kovanlyk; Laodicea, Major basilica; Lesbos; Lesnovo, Monastery; London, British Museum; London, Victoria and Albert Museum; Lydia; Majolica pottery; Malfato, architect; Manisa; Mantua, Saint Leonard; Manuel II Palaeologus; Martin, John Rupert; Martino of Venice; Martinus Veneticus; Mastichari, Basilica; Mazzanti, Ferdinando; Michael Psellos; Modena, cathedral; Mount Athos, monastery of *Esphigmenou*; Nea Anchialos, basilica D; New York, Frick Collection; Nicopolis, Basilica B; Nonantola, Saint Sylvester; Novgorod; Odescalchi, Baldassarre Orsi, Paolo; Pavia, Saint Mary in *Bethlem*; Pectoral cross; Persia; Persian Gulf; Phrygia; Piacenza, Cathedral; Pomposa; Porcilana, road; Porcile, Saint Michael; Pordenone, Diocesan Museum of Religious Art; Presbytery slabs; pseudo Codinus; Ravenna, National Museum; Ravenna, Saint Apollinare Nuovo; Ravenna, Saint Cassian; Rhodes, Armitha; Rinaldi, Virginia; Rome, Museum of Industrial Arts; Rome, Palazzo Barberini; Rorai Piccolo of Porcia, Saint Agnes; Samarra; Samite; San Giulio d'Orta; Sansovino, Francesco; Santa Severina in Calabria; Sens; Silk fabric; Sinai; Siracusa, Archaeological Museum; Skopje, Markov Monastery; Spiny acanthus; Stilo; Syria; Tebaldus, Bishop of Verone; *Theotokos Odighitria*; Thessaloniki; Torcello, cathedral of Saint Mary; Torcello, Museum; Torcello, Saint Fosca; Treviso, Museum; Varese, Pogliaghi Foundation; Venice, Archaeological Museum; Venice, Saint Mark; Veroli; Verone, Museum of Castelvecchio; Washington, Dumbarton Oaks Museum; Xanthos, Cathedral.

RIASSUNTO - Dodici contributi compongono la quarta edizione di *Minima medievalia*, tutti inerenti episodi artistici maturati direttamente nelle terre bizantine o in qualche modo da queste profondamente influenzati. S'incontrano riflessioni puntuali sulle strutture liturgiche, in special modo altari e tavole secondarie, dell'Asia Minore (Diego Peirano), sempre in stretta connessione con le prassi liturgiche adottate in quelle regioni. Il battistero di Santa Severina in Calabria è invece considerato nelle proprie valenze strutturali, documentarie e critiche (Tabcredi Bella), partendo dalle segnalazioni inedite del trentino Paolo Orsi, fra i pionieri degli studi sulle terre del meridione d'Italia. L'iconografia di un tessuto poco considerato in sede critica, e conservato Roma, viene svelata grazie a numerosi confronti, che aiutano anche a definire con maggiore precisione la sua più plausibile cronologia (Silvia Pedone). Un cospicuo *corpus* di frammenti di arredo liturgico di Santa Maria di Torcello, perlopiù inediti o marginalmente conosciuti, è riunito per la prima volta e valutato con rigore (Devis Valenti), anche in rapporto alla seconda recinzione presbiteriale, ancora presente in basilica. Strettamente affine per ambito cronologico e geografico è il capitello molto rimaneggiato di Grassaga, vicino a San Donà di

Piave, di cui viene fornita una ipotesi ricostruttiva (Fabio Coden). Due interventi riguardano invece materiali erroneamente valutati o inediti presenti nei depositi del Museo Nazionale di Ravenna (Paola Novara), nei quali si intrecciano gli stimoli orientali e il progressivo imporsi del linguaggio latino. Ai problematici bacini ceramici sul fronte della Madonna della Stra' di Belfiore, nelle vicinanze di Verona, è dedicato un attento affondo analitico (Marica Menon) che mette a fuoco i contatti fra il mondo bizantino e quello islamico nel bacino del Mediterraneo, con interessanti risvolti per le terre peninsulari. Un taglio eminentemente critico è offerto, invece, alle quattro colonne istoriate del ciborio di San Marco a Venezia (Maria Aimé Villano), attraverso le carte inedite rintracciate negli archivi statunitensi della Frick Collection, apporto questo destinato a riaprire la discussione sulla problematica cronologia di queste elaboratissime sculture. All'*enkolpion* di Rorai Piccolo, di più che probabile provenienza russa, ma di linguaggio chiaramente bizantino, vengono offerti due contributi (Fabio Coden e Alberto Alberti), incentrati sia sulle qualità iconografiche dell'oggetto, sia, e soprattutto, sull'interpretazione delle complicate epigrafi in antico cirillico, in grado di fugare definitivamente i dubbi sulla maestranza che concepì questo oggetto. L'ultimo saggio punta l'attenzione sul rapporto fra la rappresentazione equestre dell'imperatore bizantino e quella analoga di alcuni santi cavalieri ritratti in icone del XIII secolo, attraverso la lenticolare valutazione di alcuni dettagli fino ad ora sfuggiti anche alla più attenta letteratura critica (Andrea Babuin).

PAROLE CHIAVE - Acanto spinoso; Achille; *Achilleide*; Afendelli; Afoti (Karthos), basilica; Afrodisia, cattedrale; Agati, Sebastiano; Alacahisar; altare; Ancona, San Ciriaco; Andronico IV Paleologo; Aperlae; Aquisgrana; Argo, Museo; arte bizantina; Asia Minore; bacino ceramico; Baldovino di Fiandra; Bamberg; Bargylia, basilica A; *Basileus*; Belfiore (Verona), Madonna della Stra'; Berlino, Bode Museum; Bisanzio; Bock, Franz; Bologna, San Vittore; Borgo, architetto; Budapest; capitello a paniere; Caria; Carlo Magno; Carta, Rosario; Castellani, Augusto ceramica tipo "San Bartolo"; České Budějovice, Museo; Charles Percy Parkhurst; Cherson; Chio; Clemente II, papa; Cnido, basilica D; Cnido, basilica del Portico Dorico; collezionismo; Colonia, San Gereon; Colonia; Corico di Gaza; Corinto, basilica di Lechaion; Costantinopoli, monastero di *Chora*; Costantinopoli, Sant'Andrea in Krisei; Costantinopoli, Santa Sofia; Costantinopoli, Theotokos Pammakaristos; croce pettorale; crocifissione; Czernom; de Sanctis, Guglielmo; Didyma; Didymoteichon; Dresda, Kunstgewerbe Museum; Efeso, basilica di San Giovanni; *enkolpion*; epigrafe; Ercolei, Raffaele; Eutichio, patriarca di Costantinopoli; fatimidi; Frigia; Gemile Adasi, basilica II; Gemile Adasi, basilica III; Gerardo, arcivescovo di Ravenna; Gerusalemme, Santo Sepolcro; Giacomo Baradeo; Giovanni di Efeso; Giovanni Skylitzes; Giovanni V Paleologo; Giovanni VII Paleologo; Giustiniano I; Golfo Persico; grifoni; Hierapolis di Frigia, cattedrale; Iasos, basilica dell'acropoli; Iasos, basilica dell'agorà; Ibâşnesti; Ildebrando di Soana; Isacco II Angelo; Istanbul, Fethiye Camii; Istanbul, Koca Mustafa Paşa Camii; Jaroslav I di Kiev; Karpathos, basilica di Afoti; Karpathos; Kiev, Natsional'nyi Muzei Istorii Ukrainy; Kiev, Santa Sofia; Korydalla, cattedrale; Kos, basilica A delle terme; Kos, basilica di Gabriele; Kos, terme occidentali; Kovanlyk; Laodicea, basilica maggiore; Lesbo; Lesnovo, monastero; Lidia; Londra, British Museum; Londra, Victoria and Albert Museum; maiolica; Malfato, architetto; Manisa; Mantova, San Leonardo; Manuele II Paleologo; Martin, John Rupert; Martino di Venezia; Martinus Veneticus; Masticari, basilica; Mazzanti, Ferdinando; mensa d'altare; metallurgia bizantina; Michele Psello; miniatura bizantina; Modena, duomo; Monte Athos, monastero di *Esphigmenou*; Nea Anchialos, basilica D; New York, Frick Collection; Nicopoli, basilica B; Nonantola, San Silvestro; Novgorod; Odescalchi, Baldassarre; oreficeria bizantina; Orsi, Paolo; Palazzo Barberini; Pavia, Santa Maria in *Bethlem*; Persia; Piacenza, cattedrale; pittura bizantina; Pomposa; Porcilana, via; Porcile, San Michele; Pordenone, Museo Diocesano di Arte Sacra; pseudo Codino; Ravenna, Museo Nazionale; Ravenna, San Cassiano; Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo; recinzione presbiteriale; Rinaldi, Virginia; Rodi, Armitha; Rodi; Roma, Museo delle Arti Industriali; Rorai Piccolo di Porcia, Sant'Agnese; Salonicco; Samarra; San Giulio d'Orta; Sansovino, Francesco; Santa

Severina in Calabria; sciamito; scultura bizantina; Sens; seta bizantina; Sinai; Siracusa, Museo Archeologico; Siria; Skopje, monastero di Markov; Stilo; Tebaldo, vescovo di Verona; Terrasanta; tessuto bizantino; *Theotókos Odighitria*; Torcello, Museo Provinciale; Torcello, Santa Fosca; Torcello, Santa Maria Assunta; Treviso, Museo Civico; Varese, Fondazione Pogliaghi; Venezia, Museo Archeologico; Venezia, San Marco; Veroli; Verona, Museo di Castelvecchio; Washington, Dumbarton Oaks Museum; Xanthos, cattedrale.

La quarta uscita della rubrica di segnalazioni *Minima medievalia* rivolgere l'attenzione in modo esclusivo all'estetica orientale, sia in relazione alle manifestazioni artistiche di più stretta aderenza con il nucleo di maggiore elaborazione del mondo bizantino, sia a quelle della periferia o, più genericamente, influenzate da quel linguaggio così caratteristico, seppure estremamente multiforme e variegato. Ne consegue che sono stati presi in considerazione ambiti cronologici e geografici assai diversificati, con l'intento primo di offrire al lettore uno spaccato, invero per necessità assai contenuto, di quello che può essere concepita a ragione come una delle culture, per lunghissimo tempo, di riferimento di una zona assai ampia attorno al Mediterraneo. Non è un caso quindi che si presentino in questa sede i risultati di ricerche sempre innovative e originali che spaziano attraverso forme, tecniche ed esiti assai differenti fra di loro e inquadrati in un arco cronologico che va dall'epoca protobizantina fino a quella comnena e paleologa.

VARIETÀ, TRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE, NELLE *TRAPEZAI* DI PRIMA ETÀ BIZANTINA (ASIA MINORE OCCIDENTALE E ISOLE PROSPICIENTI)  
(Diego Peirano)

Durante il VI secolo, nelle aree dell'Asia Minore occidentale e nelle isole vicine si costruirono numerose chiese e monasteri, edifici realizzati *ex novo* o ricavati entro complessi preesistenti, inclusi gli antichi templi. Una delle ragioni sembra risiedere nella persistenza, maggiore nelle campagne, degli antichi culti. Contro di questi si adoperarono vescovi locali e monaci, monofisiti come Giacomo Baradeo e Giovanni di Efeso. Quest'ultimo, nell'anno 542 fu incaricato da Giustiniano di convertire i Gentili di Asia, Caria, Frigia e Lidia attraverso un'attività che sembra incentrata su dei monasteri diffusi nel territorio, di cui lo stesso Giovanni ne ricorda dodici. Il missionario riuscì a convertire settantamila persone, furono inoltre costruite novantasei chiese, di cui cinquantacinque finanziate dal tesoro; lo stesso imperatore sembra si facesse carico del vestito del battesimando e

del dono di una piccola somma in denaro <sup>(1)</sup>. Quest'intensa attività edilizia dovette essere accompagnata dall'invio di maestranze, ma anche di marmi e di arredi. Questi ultimi poterono successivamente essere imitati dalle officine che operavano sul territorio.

Sappiamo che queste iniziative interessarono anche le isole prospicienti: il vescovo monofisita di Chio si unì alla campagna del 542 <sup>(2)</sup>; ma anche Rodi fu interessata da attività missionarie. Queste si attuavano – oltre che nelle nuove costruzioni – anche nella distruzione degli antichi santuari e nel taglio di alberi sacri <sup>(3)</sup>.

Per quanto riguarda l'organizzazione interna delle basiliche e l'uso degli arredi, si osserva come – nel corso del secolo – sembrino crescere in importanza nella liturgia l'ingresso del pane eucaristico e la sua preparazione <sup>(4)</sup>; queste esigenze, a partire da soluzioni alquanto diversificate, porteranno alla definizione di ambienti di servizio a fianco dell'abside <sup>(5)</sup>. Nelle aree citate, tra i vari arredi conservati, si vuole qui far conoscere alcune delle mense che fornivano le basiliche del tempo, tanto altari che tavole secondarie, e formulare alcune ipotesi circa il loro uso.

### *Le tavole secondarie*

Indagando gli assetti interni alla cattedrale di Hierapolis di Frigia <sup>(6)</sup> ebbi modo di osservare come, sulla faccia superiore del gradino delimitante il presbiterio, si conservassero tracce di due cancelletti, uno sull'asse della navata, uno verso l'ambulacro meridionale. Invece, sul lato nord, seminato sotto un crollo, in luogo del cancelletto era visibile un incavo circolare (diametro 0,16 m) lavorato a martellina, sicuro indizio della presenza, almeno nella prima fase della recinzione, di un tavolo monopode di piccole dimensioni. Quello che rendeva unici questi assetti era che, a un'asimmetria della recinzione presbiteriale corrispondeva un'asimmetria degli assetti interni, con le sole navate sud e centrale divise da transenne, mentre era possibile il passaggio tra quest'ultima e la navata nord. Per capire questa disposizione particolare occorre considerare come la terminazione della

---

<sup>(1)</sup> NAU 1897, p. 482.

<sup>(2)</sup> DELIGIANNAKIS 2015, p. 197. Vd. anche: FRENZ 1972, pp. 285 e ss.; BROOKS 1926, pp. 161-162.

<sup>(3)</sup> RUGGIERI 2013, pp. 45-49; NAU 1897, p. 482.

<sup>(4)</sup> Negli anni Settanta del secolo abbiamo la testimonianza del patriarca di Costantinopoli Eutichio che deplorava l'acclamazione – da parte dei fedeli – all'ingresso in chiesa del pane non ancora consacrato. TAFT 1978, pp. 84-85.

<sup>(5)</sup> Su questi aspetti: MATTHEWS 1971, pp. 105-107.

<sup>(6)</sup> PEIRANO 2012b, pp. 591-600.

navata settentrionale fosse inizialmente aperta, e l'ambulacro si presentasse tanto come accesso dall'esterno, quanto come collegamento verso la scala alle gallerie (7). Pertanto, appare plausibile come la mensa si configurasse quale tavola per le offerte dei fedeli, eucaristiche o meno (8), dove lasciare l'oblazione prima di prendere posto negli spazi riservati, più che una tavola destinata alla comunione. Queste ultime sono pure attestate nei pressi della recinzione del presbiterio, ma verso la navata (9).

La necessità di conservare le offerte dei fedeli si può ravvisare in un'altra inusuale sistemazione. Nella basilica II di Gemile Adasi la terminazione orientale dell'edificio si appoggiava a un banco roccioso. Al fondo della navata nord, dalla quale vi era l'accesso principale, correva dietro l'abside un passaggio scavato in parte nella roccia (Fig. 1), che terminava in una tavola triangolare, probabile luogo di deposito delle offerte (10).

Nella basilica di Mastichari a Kos, al fondo della navata nord, trovava posto una base in muratura con lati di 0,90 e 0,94 m con un'altezza di 0,80 m, che, nella faccia superiore, aveva un incavo rettangolare di 0,23 x 0,34 m e un'altezza di 0,18 m, riconosciuto da Orlandos come un *enkainion*, un deposito di reliquie. Base e reliquiario dovevano essere coperti da una mensa sigmoide di tipo «clôturée» di dimensioni di 1,29 x 1,34 m, altezza del bordo di 0,15 m e spessore di 0,045 m, ritrovata frammentaria nella chiesa (11).

La presenza del deposito di reliquie fa pensare che la tavola di Mastichari si configuri come un altare secondario più che come una tavola di *prothesis* (12), altare secondo Orlandos aggiunto a costruzione avvenuta (13). È possibile che la sezione terminale est della navata sia stata inizialmente pensata come compartimentata o che comunque che la modifica sia intervenuta nel completamento dell'edificio. Lo suggerisce la sopraelevazione di 0,35 m dei pavimenti a cui corrisponde non solo la diversa decorazione dei mosaici ma anche la presenza di un sedile che risvolta brevemente verso la navata in forma di muretto (14) (Fig. 2); ciò avrebbe reso difficile l'accesso dei fedeli

(7) PEIRANO c.s.

(8) Sono pure attestate tavole destinate a offerte per il vescovo o per il clero. KOURKOUTIDOU NIKOLAIDOU & MARKI 1995, p. 954.

(9) In area greca vd. a Corinto la basilica di Lechaion; sono meno chiari i casi di Nicopoli (basilica B) e Nea Anchialos (basilica D). Sulla prima: PALLAS 1977, p. 168. Per le altre: CHALKIA 1991, pp. 78-79, con ulteriori esempi di area giordano-palestinese.

(10) MASUDA 1995, pp. 62, 64. Originale appare anche l'uso delle due nicchie scavate sui due lati del *synthronon*, con ogni probabilità destinate a contenere oggetti di culto.

(11) ORLANDOS 1966, p. 33.

(12) Per Chalkia invece si tratterebbe di una tavola per le offerte. CHALKIA 1991, pp. 82-83 e nota 106.

(13) ORLANDOS 1966, p. 33.

(14) PALLAS 1977, p. 231.



Fig. 1 - Gemile Adasi, chiesa II, la terminazione orientale del tempio con alla sinistra il passaggio che corre dietro l'abside (foto Diego Peirano).



Fig. 2 - Mastichari, basilica, ricostruzione della presbiterio con l'altare secondario al fondo della navata nord (disegno di Diego Peirano).

alla tavola, il che avvalorava l'ipotesi dell'altare secondario. Per Pallas l'altare avrebbe potuto raccogliere gli avanzi dell'eucaristia <sup>(15)</sup>; tuttavia il problema rimane aperto. La necessità di spazi provvisti di tavole si ravvisa in questo stesso VI secolo nella basilica di Afoti a Karpathos, dove fu ricavato, anche qui nella navata nord, un *prothesis* <sup>(16)</sup>.

### *Gli altari*

Nel periodo preso in considerazione si assiste a un progressivo isolamento dell'altare e, allo stesso tempo, a una sua monumentalizzazione: nella chiusura del presbiterio si sostituiscono alle barriere basse delle colonne portanti epistili <sup>(17)</sup>, e lo stesso è spesso sormontato da un ciborio <sup>(18)</sup>. Va osservato come questi divisori, mentre costituivano una barriera fisica, conservavano anche una certa permeabilità visiva, essendo chiusi solo inferiormente da transenne, che diventavano con sempre maggiore frequenza traforate <sup>(19)</sup>. Per quanto attiene alla forma, i frammenti di altari o di tavole secondarie mostrano l'uso esclusivo del tipo tradizionale sostenuto da cinque a sei pilastri <sup>(20)</sup>.

<sup>(15)</sup> *Ivi*, p. 232.

<sup>(16)</sup> KOLLIAS 1975, p. 685; PALLAS 1979-1980, p. 53.

<sup>(17)</sup> Tra altri, nelle aree considerate, a Efeso nella basilica di San Giovanni, a Hierapolis nella cattedrale e nella basilica maggiore della vicina Laodicea, ad Afrodisia, a Iasos nella basilica dell'agorà e a Bargylia nella basilica A; nelle isole: a Lesbo ad Afendelli, a Kos nelle terme occidentali e nelle basiliche di San Gabriele, Santo Stefano e Mastichari. Su queste, rispettivamente: THIEL 2005, pp. 63-64; PEIRANO c.s.; SIMSEK 2015, figg. 33, 44; HEBERT 2000, pl. 22; PEIRANO 2011, p. 11; FALLA CASTELFRANCHI 2005, p. 429; ORLANDOS 1954, p. 527, fig. 492. Per le basiliche di Kos: MAZZILLI 2015, pp. 300-301, con bibliografia. Più difficile è il discorso per Didyma dove sono stati trovati dei frammenti di colonnette terminanti in capitellini o capitellini isolati che Peschlow riconduceva tanto a recinzioni, come ad altari o cibori (PESCHLOW 1975, p. 224).

<sup>(18)</sup> Sono attestati dalla sopravvivenza di basi, colonnine o archi a Efeso nel San Giovanni, a Didyma, ad Aphrodisia nella cattedrale, a Iasos nella basilica dell'acropoli, a Cnido nella basilica del Portico Dorico, a Gemile Adasi nella basilica III, a Xanthos nella cattedrale, ad Alacahisar. Nelle isole ad Armitha di Rodi, a Kos nella basilica di Gabriele, di Stefano e in quella di Mastichari. Vd., rispettivamente: THIEL 2005, pp. 63-64; KNACKFUSS 1941, p. 30; HEBERT 2000, pl. 22; PEIRANO 2012a, pp. 25-32; LOVE 1970, p. 153; RESEARCH GROUP 1998, p. 9; SODINI 1989, fig. 6; DOĞAN 2003, pp. 186-198; SODINI 2009, p. 9; KALOPISSI-VERTI 1991, p. 237.

<sup>(19)</sup> Attestate a Hierapolis, Iasos, Didyma, Gemile Adasi, Aperlae, Myra. Su queste: PEIRANO c.s.; PEIRANO 2011, pp. 13-14; PESCHLOW 1975, pp. 253-254, taf. 52; RESEARCH GROUP 1998, fig. 18. Sugli ultimi due esempi: ALPASLAN 2001, pp. 191, 193 e figg. 5-6.

<sup>(20)</sup> Sei a Iasos (basilica dell'acropoli); cinque a Cnido (basilica E), Didyma (basilica nel tempio di Apollo), Kos (basilica A delle terme), Gemile Adasi (chiesa III). Su questi, rispettivamente: SOTIRA 2016, pp. 23-27; LOVE 1973, p. 417, fig. 3; KNACKFUSS 1941, p. 34; MARSILI 2015, pp. 223, 227 e immagini collegate, RESEARCH GROUP 1998, p. 9.



Nel presbiterio rialzato della basilica D di Cnido uno scalino univa il pavimento del *synthronon* con la piattaforma del ciborio. Ciò indicherebbe la volontà di ritagliare un'ulteriore gerarchizzazione rispetto al recinto del santuario, così che l'altare risultasse sopraelevato di un gradino rispetto al presbiterio e di due rispetto alla navata. Si cercava probabilmente in questo modo di rendere esclusivo il rapporto tra il celebrante e l'altare anche nei confronti di altri presbiteri presenti.

L'altare era monumentalizzato non solo attraverso l'isolamento o incapsulandolo entro elaborate transenne a giorno o sormontandolo con un ciborio, ma anche realizzandolo con materiali preziosi. Infatti, sappiamo dalle fonti che le più alte autorità facevano realizzare altari di prestigio in metalli preziosi per le chiese maggiori dell'impero <sup>(21)</sup>. A partire dall'età costantiniana attestazioni di altari aurei provengono prevalentemente dalla capitale <sup>(22)</sup>, mentre nei centri di pellegrinaggio e nelle cattedrali provinciali sembra prevalere l'argento <sup>(23)</sup>. Nel VI secolo Coricio di Gaza ricordava nella città, nella chiesa dedicata a San Sergio <sup>(24)</sup>, un altare argenteo mentre, nel 558-559, nell'imminenza di un assedio alla capitale, Giustiniano ordinò che i cibori e le tavole d'argento, arredi si direbbe comuni alle chiese della regione, fossero portati dentro le mura <sup>(25)</sup>.

A dispetto delle attestazioni l'unico esemplare di questi arredi è il frammentario rivestimento d'altare in argento con lato di 1,16 m e altezza di 0,05 m con iscrizione a rilievo, conservato nel Dumbarton Oaks Museum di Washington (Fig. 3).

Esso faceva parte di un insieme di oggetti in argento includente anche suppellettili liturgiche, *polykandela*, delle colonnette e un capitello, sicuramente proveniente dalla Licia, rimane dubbio se fosse pertinente all'ambito monastico come suggerito da Kitzinger <sup>(26)</sup>, o alla locale cattedrale di Korydalla come ipotizzava Hellenskemper <sup>(27)</sup>, oppure che avesse provenienze diverse <sup>(28)</sup>.

La lamina d'argento doveva rivestire una tavola in legno. È stato osservato come il prestigio di quest'arredo sia indicato anche dall'uso di chiodi d'argento per fissare i bordi iscritti all'altare <sup>(29)</sup>.

---

<sup>(21)</sup> HEMMINGHAUS & ZANINI 1991, pp. 436-444.

<sup>(22)</sup> Per la prima Santa Sofia: MIGNE 1859, coll. 1593-1596; per la ricostruzione giustiniana FOPELLI 2005, pp. 156-159.

<sup>(23)</sup> Un altare d'oro e d'argento è attestato nel Santo Sepolcro: MIGNE 1847, coll. 333-334.

<sup>(24)</sup> BOGDANOVICH 2017, p. 210.

<sup>(25)</sup> DE BOOR 1883, a.m. 6051.

<sup>(26)</sup> KITZINGER 1974, p. 7.

<sup>(27)</sup> HELLENKEMPER 1992, pp. 65-70.

<sup>(28)</sup> ŠEVČENKO 1992, pp. 49-50.

<sup>(29)</sup> BÜHL 2008, pp. 90-92.



Fig. 3 - Rivestimento d'altare in argento di provenienza licia (© Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington DC).

In ogni caso il rivestimento costituisce la testimonianza più vivida della diffusione nel VI secolo di arredi di prestigio anche in ambito provinciale, arredi promossi da evergeti locali di diverso rango <sup>(30)</sup>, che vengono ricordati nelle iscrizioni, in questo caso a sbalzo <sup>(31)</sup>.

Nel periodo e nelle aree considerate le trasformazioni riguardanti l'altare e le tavole secondarie sembrano avere come comune denominatore il tentativo di drammatizzare la liturgia eucaristica. In tale prospettiva vanno viste la realizzazione *ex novo* degli spazi esistenti per depositare le offerte e la loro trasformazione. Da là i presbiteri si muovevano verso l'altare incontrando una prima monumentale cornice nei cancelli lavorati a giorno che racchiudevano il presbiterio e un secondo coronamento nel ciborio che spesso sormontava l'altare. Quest'ultimo, che poteva essere rivestito di lamine argentee, costituiva sia il fuoco visivo di questi ingegnosi apparati, sia il centro e il culmine del rituale eucaristico con la preparazione delle sacre specie.

<sup>(30)</sup> Su questi aspetti: ŠEVČENKO 1992, p. 46.

<sup>(31)</sup> Si richiamano nell'iscrizione il vescovo Paregoros, Nicola e Severo di cui non si ricorda il ruolo, e Appiano, un lettore, probabilmente parente del presule. ŠEVČENKO 1992, p. 46.

PER IL BATTISTERO DI SANTA SEVERINA IN CALABRIA: UN DISEGNO INEDITO  
DA UN TACCUINO DI PAOLO ORSI (Tancredi Bella)

Il taccuino 82 di Paolo Orsi, datato 1911, contiene un suggestivo disegno, finora inedito, dell'interno del cosiddetto battistero di Santa Severina in Calabria <sup>(32)</sup>, quell'edificio «rotondo con otto colonne marmoree che non solo è prenormanno, ma di epoca non determinabile» <sup>(33)</sup>, come ne scriveva all'epoca di primo acchito (Fig. 1).

Nel giugno di quell'anno Orsi (Rovereto, 1859-1935) visitava infatti per la prima volta Santa Severina, «piccolo villaggio appollaiato su di un colle» <sup>(34)</sup> oggi in provincia di Crotona, durante gli anni iniziali dell'incarico di direttore della allora appena costituita Regia Soprintendenza agli scavi e musei di Reggio Calabria <sup>(35)</sup>, assunto nel 1907, quando era già soprintendente a Siracusa con giurisdizione su tutta la Sicilia orientale. I suoi quaderni di lavoro relativi al mandato in Calabria, conservati al Museo Archeologico regionale Paolo Orsi di Siracusa e poco studiati, contengono – come gli altri – appunti e descrizioni di ispezioni e scavi, non privi di osservazioni puntuali su città e monumenti, sull'ardua logistica di quella terra e sugli spostamenti spesso accidentati, oltre a numerosi schizzi di edifici in planimetria, sezione e talvolta prospettiva, sovente comprendenti gli apparati plastici: documentazione grafica, questa, realizzata da lui stesso e in gran parte dai suoi collaboratori siciliani, fra i quali l'architetto Sebastiano Agati e il disegnatore Rosario Carta <sup>(36)</sup>, poi parzialmente confluita – insieme alle note scritte, spesso interpolate o variate – nei

---

<sup>(32)</sup> Polo Regionale di Siracusa per i siti e i musei archeologici - Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, d'ora in avanti PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 82, 1911, p. 52. Ringrazio i professori Claudia Guastella (Università di Catania) e Fabio Coden (Università di Verona), nonché le dottoresse Angela Maria Manenti (Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa) e Giulia Arcidiacono (Università di Catania). Si pubblica il disegno per concessione della Regione Siciliana - Assessorato Regionale ai Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, con l'avvertenza del divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo e modo.

<sup>(33)</sup> *Ivi*, taccuino 81, 1911, p. 191. Su Orsi si vedano quanto meno: AGNELLO 1925; ARIAS 1976, pp. 15-30; PALERMO 1992; PAOLETTI 2005; MAURICI 2010. Sull'attività di Orsi in Calabria rinvio a: CAPPELLI 1935; LATTANZI 2010, pp. 98-99 per quel che concerne la Calabria bizantina; BELLA 2018. Sull'ispezione di Orsi a Santa Severina vd. TURANO 1985, p. 26, e CUTERI 2007.

<sup>(34)</sup> PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 81, 1911, p. 184.

<sup>(35)</sup> Mandato che terminò nel 1924, quando l'istituzione divenne Regia Soprintendenza per le Antichità e l'Arte del Bruzio e la Lucania: si veda CARDOSA, PONTICELLO 2014.

<sup>(36)</sup> Cfr. ORSI 1929, p. 206. Una recente mostra è stata dedicata a Rosario Carta: *Memorie su Carta. Documentazione archeologica di un disegnatore del secolo scorso* (Siracusa, 16 maggio 2017 - 16 giugno 2017), a cura dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali. Sulla valenza dei taccuini di Orsi rinvio alla riflessione di LA ROSA 1991, p. 42.

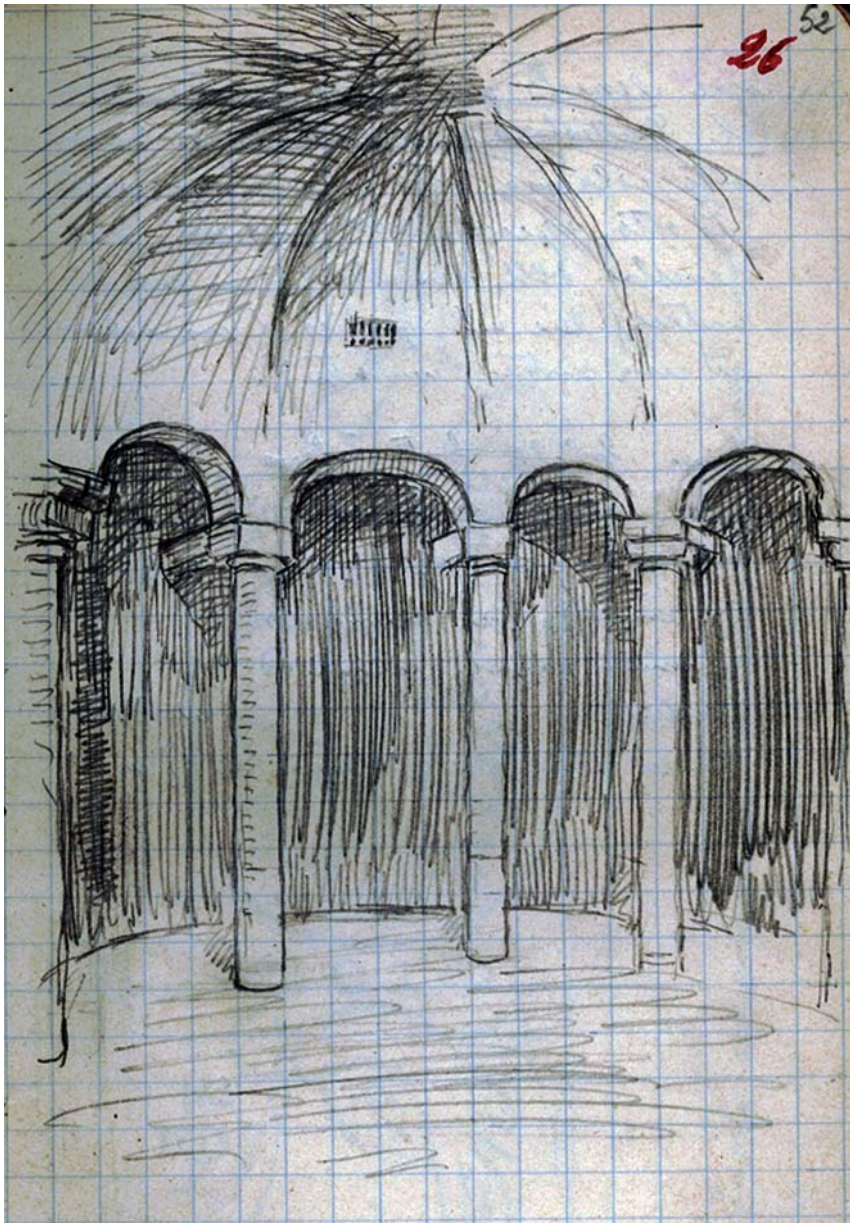


Fig. 1 - PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 82, 1911, p. 52, grafite su carta: battistero di Santa Severina, interno.

piccoli contributi su singoli monumenti o su interi siti, che Orsi andava via via pubblicando negli anni (quello su Santa Severina è del 1912), molti dei quali raccolti successivamente nel celebre volume del 1929<sup>(37)</sup>.

Il taccuino 81 (1911) descrive con minuzia il suo primo approdo all'abitato: «la regione collinosa sale oltre verso elevazioni collinose ondulate e dal fianco di valli a tratti bellissime partite di bosco; il tutto ammantato di bella ed a tratti intensa verzura. Soprattutto querce»<sup>(38)</sup>. L'indagine a Santa Severina comincia dalla chiesa dell'Addolorata, l'antica cattedrale, che seduce Orsi soprattutto per le superstiti porzioni medievali in opera: «anche qui noto l'impiego su larga scala di magnifici mattonacci greci; quale era la miniera archeologica? Si parla di una necropoli nel luogo di S. Severina, ma archeologicamente nulla la prova»<sup>(39)</sup>. A seguire è la volta dell'attigua struttura a pianta centrale, il presunto battistero di San Giovanni, dove gli è interdetto l'ingresso in quanto veniva frattanto dal parroco utilizzato a stallatico.

Durante una nuova ricognizione negli stessi giorni Orsi riesce finalmente ad accedere all'interno: ne dà referto proprio il taccuino 82, nel quale è rappresentato a grafite lo scorcio prospettico in esame, con buona probabilità da rimettere alla mano di Carta<sup>(40)</sup>. Il disegno non venne certamente accluso fra quelli pubblicati, mentre plausibilmente servì alla stesura della

---

<sup>(37)</sup> Cfr. ORSI 1912; ORSI 1929: per comodità si farà d'ora in avanti riferimento a questa seconda edizione, peraltro in tutto uguale alla prima.

<sup>(38)</sup> PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 81, 1911, p. 184.

<sup>(39)</sup> *Ivi*, p. 189. «Uno dei molti mattonacci greci [...] impiegati nella Vecchia Cattedrale» misurava «0,47 di larghezza x 0,32 di profondità x 0,09 di altezza»: cfr. *Ivi*, taccuino 82, 1911, p. 42; ORSI 1929, pp. 201-203. Sul recente rinvenimento di laterizi romani nelle pareti delle strutture verticali e della cupola rinvio a CORRADO 2012, pp. 151-152. Sulla cattedrale vecchia di Santa Severina si vedano almeno: BOZZONI 1974, pp. 169-171; MINUTO 1998, pp. 47-48; CORRADO 2012; VLAOVIČ 2015. Sempre a Santa Severina, della chiesetta di Santa Lucia Orsi mette in rilievo la persistenza di un'«abside grandetta e finestra con ovale strombata all'esterno» nonché il fregio sotto gronda con laterizi accostati di taglio, obliquamente a triangolo; «anche qui – esclama – messi in opera mattonacci antichi, pezzi di tegole bordate, e persino frammenti di marmo. Dov'è la miniera?!»: PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 81, 1911, p. 195, ma senza disegni; al riguardo cfr. MINUTO 1998, pp. 54-56. L'indagine di Orsi concerne anche le chiese di Santa Maria del Pozzo e di Santa Filomena, i cui restauri vennero iniziati nel 1927: cfr. LOJACONO 1935 e LAVERMICCOCA 1978, pp. 314-315.

<sup>(40)</sup> Nelle stesse pagine infatti Orsi annota: «col Carta lavoriamo 3½ ore a mettere giù la pianta della Vecchia cattedrale»: PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 82, 1911, p. 25; attesta così di essersi giovato per quel sopralluogo della collaborazione del disegnatore siciliano, al quale dunque sembra più opportuno assegnare lo schizzo, anche se contestualmente era operativo Agati, cui certamente Orsi riferisce altri disegni di dettaglio: cfr. *Ivi*, p. 49.

sezione longitudinale a stampa dell'intero organismo architettonico <sup>(41)</sup>. In quel sopralluogo l'edificio centrico gli appare più nitidamente eccezionale: «rarissima costruzione a cupola a spicchi, sorretta da otto colonne antiche in porfidi e marmi ed una sola in fabbrica. Le ognidistanze sono irregolarissime. Le corde e la saette degli archi del pari, tanto che si hanno archi gobbi di fianco e sformati, diseguali di modulo» <sup>(42)</sup> – appunta – mentre non manca di notare che «il diametro del corridoio fra colonne e muro è costante in 1,29» <sup>(43)</sup> metri. Descriveva così, attraverso corti enunciati, quel sofisticato impianto a doppio involucro, con quattro bracci che si innestano su un corpo cilindrico, coperto da cupola ombrelliforme con otto spicchi difforni, esternamente nascosta da un tiburio ottagonale e da un corto volume, anch'esso cilindrico, privo di aperture.

Più l'osservazione si spinge al dettaglio più all'archeologo roveretano l'edificio si mostra «campo di buone scoperte», quelle sfuggite in precedenza – commenta sarcastico nelle pagine a stampa – ai «pochi studiosi che in fretta visitarono il battistero» <sup>(44)</sup> prima di lui. Fra i capitelli, in «parte bizantini e pochi greci» <sup>(45)</sup>, ne distingue uno di reimpiego, che gli appare dorico di IV-III secolo, e si interroga sulla provenienza: ve n'erano altri «così coperti di intonaco che si impone un lavoro di potente stonacatura, perché quasi tutti sono decorati di rarissime sculture in cavo o in rilievo». L'angusto ambulacro perimetrale, di cui nel disegno è restituita con pregnante verosimiglianza la semioscurità, data dall'alternanza dei pieni e dei vuoti, e perfino i segni delle ombre portate degli archi contro il perimetrale, con tratti solcati di grafite, gli sembra insolito per la copertura con volte a botte ellittiche mentre «spicchi cavi a conchiglia» <sup>(46)</sup> armano la cupola; nota altresì l'espedito di travi monolitiche in calcarenite con funzione connettiva, ubicate fra i capitelli e il muro, rintracciabili nel disegno: «alcuni di questi tiranti formano con la loro testata il capitello, altri ne sono distanti» – precisa – pubblicando però solo immagini di dettaglio di questa soluzione a mensole compaginanti con complementare funzione di pulvino (Fig. 2), anticipate da schizzi di particolari, presenti nello stesso quaderno <sup>(47)</sup>. «In alto nel ventaglio della

<sup>(41)</sup> Cfr. ORSI 1929, p. 194, fig. 135.

<sup>(42)</sup> PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 82, 1911, p. 40.

<sup>(43)</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>(44)</sup> ORSI 1929, pp. 207-208.

<sup>(45)</sup> PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 82, 1911, p. 40.

<sup>(46)</sup> *Ivi*, p. 49. Nella pubblicazione definisce nondimeno rozza la «cupola a spicchi, o se piaccia meglio ad ombrello aperto»: ORSI 1929, p. 206. Recenti analisi hanno accertato la presenza di vasi acustici, disposti verticalmente sulla superficie cilindrica in corrispondenza di una delle finestre del tamburo: cfr. CUTERI 2009, p. 757.

<sup>(47)</sup> PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 82, 1911, p. 47. Al riguardo cfr. CUTERI 2003, p. 106, e CUTERI, HYERACI 2012, p. 145.

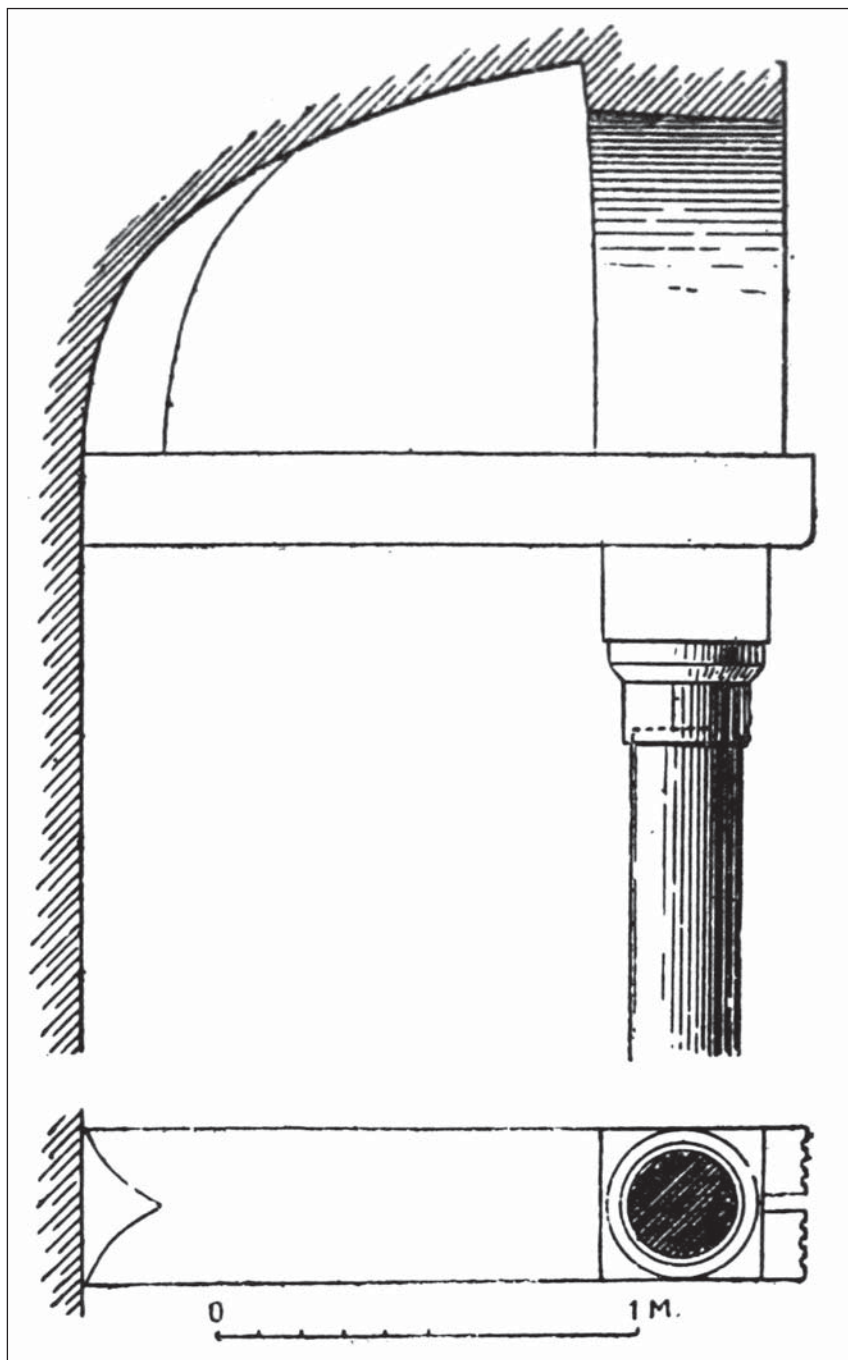


Fig. 2 - Santa Severina, battistero, sezione dell'ambulacro (da Orsi 1929).



Fig. 3 - Santa Severina, battistero, interno (© Giulia Arcidiacono).

cupola si vede impiastricciata una transenna di chiesa a trafori» <sup>(48)</sup>, indicata nel disegno per quanto incerta nel tratto grafico: qualche pagina più avanti, infatti, soffermandosi sul pristino sistema di illuminazione interna, già in

---

<sup>(48)</sup> PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 82, 1911, p. 41.



parte compromesso, allude nuovamente alla «griglietta a trafori» ancora *in loco* ad est, «ma non si capisce quanto sia nascosta e obliterata dai cementi ed intonachi dei vari secoli a noi prossimi»<sup>(49)</sup>.

Il 14 giugno scrive nuovamente nel taccuino: «mi chiudo dentro nel battistero e comincio a studiare. Le colonne sono otto; ma una in fabbrica, le altre in porfido e graniti orientali», dunque di spoglio<sup>(50)</sup>. Il sopralluogo si protrae e Orsi raccoglie notizie, misure e quote con strumentazione e ad occhio<sup>(51)</sup>. E così gli si mostrano immediatamente problematici alcuni dei nodi ancora oggi in parte irrisolti (Fig. 3): il dislivello di circa m 1,20 fra i piani interno ed esterno; la cronologia, se «del 9° o 11° secolo perché sorgeva in alto; era forse qui la cattedrale bizantina»<sup>(52)</sup>, e la connessa destinazione; l'ubicazione dell'originario fonte battesimale, non ritrovata nelle posteriori campagne d'indagine, e quindi di dubbia esistenza; il nesso fra il battistero – sempre che tale sia stato – e la cattedrale, perché il primo è – come asserisce nella pubblicazione – annesso alla seconda a nord, «ma non organicamente ad essa unito»<sup>(53)</sup>, dunque forse in origine isolato e poi manipolato; e infine il tamburo ottagonale e la «cupoletta cilindrica di chiusura, corrispondente all'ombrello aperto terminale dell'interno»<sup>(54)</sup>. Nell'indagine Orsi si appoggiava inevitabilmente alla sparuta bibliografia allora disponibile, aggiungendo nel caso specifico «una quantità di misure alla pianta e sezione dello Jordan che credo desunta dalla Schulz, e che gioverà per rettifiche»<sup>(55)</sup>, al fine di produrre una più attendibile planimetria (Fig. 4); una prassi, questa, che anche per l'indagine su Santa Severina è ancor oggi di fondamentale importanza, come ha di recente ricordato Cuteri<sup>(56)</sup>. Istantanei anche i risvolti operativi dell'intervento di Orsi: «il restauro del battistero sarà abbastanza semplice; ma più arduo compito sarà fissare i

<sup>(49)</sup> *Ivi*, p. 49. Cfr. ORSI 1929, p. 210.

<sup>(50)</sup> PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 82, 1911, p. 46; la colonna in muratura scomparve coi restauri degli anni Trenta del secolo scorso.

<sup>(51)</sup> Cfr. *Ivi*, p. 53.

<sup>(52)</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>(53)</sup> ORSI 1929, p. 206; si veda anche p. 212.

<sup>(54)</sup> PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 82, 1911, p. 51. Nessun riferimento, invece, ai pochi frammenti di pittura murale d'età medievale e di inizi d'età moderna sugli intonaci di finitura all'interno, nei bracci di nord-est e nord-ovest: al riguardo cfr. VENDITTI 1967, p. 960, nota 40.

<sup>(55)</sup> PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 82, 1911, p. 56; cfr. ORSI 1929, p. 193, fig. 134, e p. 206. La planimetria erronea è di JORDAN 1889, pp. 322-323; cfr. anche SCHULZ 1860, p. 351; segnalazioni in DIEHL 1890 e in BERTAUX 1904, p. 69, nota 9, che tuttavia non prende posizione sulla datazione.

<sup>(56)</sup> Cfr. CUTERI 2007, p. 31.

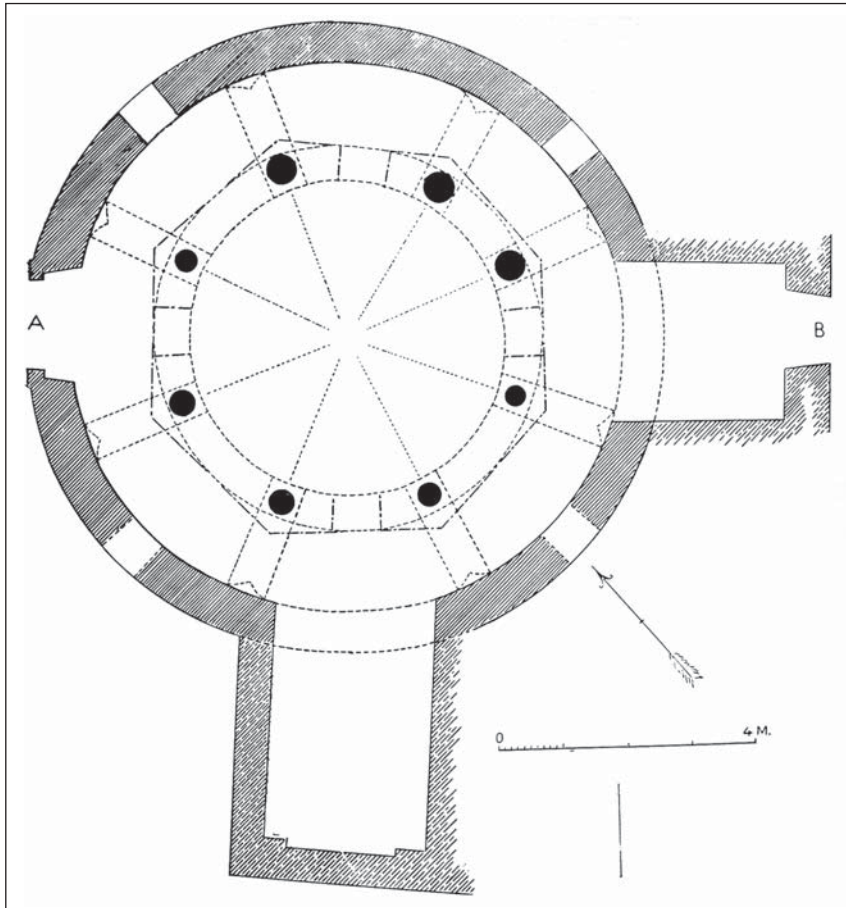


Fig. 4 - Santa Severina, battistero, planimetria (da ORSI 1929).

rapporti fra battistero del 9° o 10° secolo e l'attuale cattedrale del XIII. Qui ci vuole un tecnico ed uno storico insieme»<sup>(57)</sup>, scrive nel taccuino.

Se nelle note sul campo non si sbilancia, nel testo a stampa Orsi qualifica invece con sicurezza l'edificio, per lui più propriamente da intendersi come chiesa autonoma piuttosto che come battistero, anche alla luce di successive indagini ed altre campagne di studi: «è forse l'unico venerando monumento bizantino intatto in tutte le sue parti essenziali», enuncia, «opera senza

<sup>(57)</sup> PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 82, 1911, p. 41. I restauri vennero eseguiti da Pietro Lojacono fra il 1927 e il 1934: cfr. LOJACONO 1927 e 1934 e LOPETRONE 2006.

dubbio prenormanna», puntualizza, riferendosi innanzitutto al congegno planivolumetrico coassiale, alla tipologia dei capitelli superstiti così come alla disposizione del sistema di finestrate, ad intercolumni alternati, fra cupola e tamburo, e al disegno dei trafori delle aperture, da lui consociato a modelli ravennati e non solo <sup>(58)</sup>. L'elemento forse più pregnante per un'assegnazione alla cultura bizantina, *a fortiori* perché Santa Severina era uno dei centri dove la grecità era stata più radicata in Calabria, ancor più dopo la sua elevazione a sede metropolitana, gli appare cionondimeno quella «cupola a spicchi, particolare costruttivo con scopi più che statici, decorativi [...], speciale creazione orientale-bizantina» <sup>(59)</sup>; la pressoché compiuta restituzione di tale conformazione cupoliforme nel disegno in esame spinge ulteriormente a riconoscervi quel dato che ad Orsi era risultato il più convincente per supportare la cronologia di VIII-IX secolo, da lui sostenuta in definitiva. «La cupola di S. Severina è un raro esempio a spicchi senza costole; sorta in un ambiente esclusivamente bizantino [...]. Ma la irregolarità degli intercolumni, la deformazione degli archi corrispondenti, l'infantile disegno e la pessima esecuzione degli ornati dei capitelli e dei cuscinetti denotano artisti provinciali, che sentono la grandezza dell'arte bizantina, ma non la sanno tradurre in forme corrette» <sup>(60)</sup>, sentenza lapidaria a conclusione della sua trattazione, ritornando alle impressioni avute *in situ*. Nel 1913, infatti, sulla scorta delle ricognizioni effettuate a Stilo, scriveva di getto: «era certo una architettura rurale quella che noi vediamo svolgersi a S. Severina» <sup>(61)</sup>; le ultime battute della pubblicazione dedicata al battistero avrebbero anticipato questa impressione: «più che dei veri architetti presiedettero a questo lavoro dei capimastri [...], che le finenze e le risorse dell'arte e della tecnica della prima età aurea bizantina conobbero solo per lontano riverbero. Ma alla forma essi non sacrificarono la solidità, escogitando ingegnosi espedienti, come quello dei tiranti monoliti, per legare solidamente la cupola centrale col tamburo esterno», interpretazione – questa – con la quale peraltro ha concordato anche Venditti <sup>(62)</sup>.

Non è questa la sede per addentrarsi nell'annosa e complicata questione, già da Orsi affrontata, della corretta datazione e dell'interpretazione

---

<sup>(58)</sup> ORSI 1929, pp. 206, 208, 210-213. Della stessa opinione già Pietro Toesca, nella sua celebre *Storia dell'arte italiana* (1927), come ricorda VENDITTI 1967, p. 44.

<sup>(59)</sup> ORSI 1929, p. 213. Cfr.: VON FALKENHAUSEN 1989, p. 456 e seguenti; VON FALKENHAUSEN 1994, p. 42; CILENTO 2006, p. 91; al riguardo si vedano anche DI GANGI, LEBOLE 2006.

<sup>(60)</sup> ORSI 1929, pp. 214-215.

<sup>(61)</sup> PRS-MARPO, Taccuini di Paolo Orsi, taccuino 93, 1913, p. 240.

<sup>(62)</sup> ORSI 1929, p. 215; cfr. VENDITTI 1967, pp. 827-828. Della stessa opinione LOPETRONE 2013, pp. 21-22.

delle celebri ed intriganti epigrafi in greco, presenti su due capitelli-pulvino (a sud-ovest e a nord) e da lui per la prima volta trascritte senza errori, riferite agli arcivescovi Giovanni – alla cui reggenza l'archeologo assegnava la costruzione del monumento – e Teodoro (quest'ultimo forse eparca), di poco precedente o successivo al primo, partecipe anch'egli – a dire di Orsi – di un'unica operazione di committenza, avvenuta nel corso del IX secolo <sup>(63)</sup>. Ad ogni modo discordi fino ad oggi restano le opinioni della comunità scientifica su cronologia e finalità d'uso di quest'edificio, forse in origine tendente alla croce greca, considerando i due superstiti annessi, uno a sud-ovest chiuso e l'altro che immetteva in cattedrale a sud-est, residui di un sistema a bracci ortogonali, compromesso da posteriori rimaneggiamenti <sup>(64)</sup>.

Fra i primi ad occuparsene, Khatchatrian, che lo ritiene *ab origine* un battistero, e Laurent hanno assegnato, non da soli, l'erezione al VII secolo, mentre Venditti lo interpreta come un *martyrium*, valutando l'utilizzo battesimale come una riconversione successiva; Cagiano de Azevedo ha ipotizzato addirittura poter trattarsi della prima cattedrale; Rotili invece, tracciando un sintetico *status studiorum* nel suo intervento, propende per appoggiare la datazione proposta da Orsi nonché lo scopo battisteriale sin dall'inizio, in ciò discostandosi esplicitamente da Falla Castelfranchi, la quale viceversa – pur problematicamente – ha retrodatato la fondazione con forbice fra IV e VI secolo, ipotizzando che il monumento sia stato una piccola cappella e leggendo una rielaborazione di modelli latini o comunque paleocristiani, come peraltro di recente riproposto da Luchterhandt, che ribadisce infatti l'ipotesi di una trasposizione in chiave orientale di tipologie architettoniche occidentali, i cui prototipi andrebbero ricercati fra gli edifici tardoantichi del sud Italia o fra quelli cupolati e a pianta centrale dei domini longobardi <sup>(65)</sup>. Solo Minuto e Venoso hanno avanzato la cronologia al XII secolo, appoggiandosi sulla lettura dei paramenti murari interni ed esterni, di alcuni caratteri strutturali e della stessa conformazione a pianata centrale con ambulacro circolare, largamente diffusa in tutta la penisola italiana in età romanica; Tosco ha nuovamente reiterato la più convenzionale – e ad oggi più convincente – assegnazione al IX secolo, di

<sup>(63)</sup> ORSI 1929, pp. 208-209, rispettivamente «Ἰωάννης ὁ ἀγιώ(τατος) ἀρχιεπίσκο(ο) π(ο)ς κατεσκεύασεν ἢς [=εἰς] ἰνδικ(τιῶνα) ἴγ» e «+Θ[εοτῶκ]ε βοήτη Θε[ο]δώρου ἀρχ[ι]ε π[ε]σκόπ[ο]υ»; al riguardo di vedano almeno VENDITTI 1967, p. 959, note 31-32; FALLA CASTELFRANCHI 1978, p. 231; MILONE 2017.

<sup>(64)</sup> Cfr.: ROTILI 1980, p. 99; IORIO 1991, pp. 42-43; BOZZONI 1999, p. 276.

<sup>(65)</sup> Cfr. KHATCHATRIAN 1962, p. 126; LAURENT 1964, p. 178; VENDITTI 1967, pp. 824-828; CAGIANO DE AZEVEDO 1978; ROTILI 1980, pp. 101-102; FALLA CASTELFRANCHI 1977 e 1978; LUCHTERHANDT 2010, pp. 369-370.

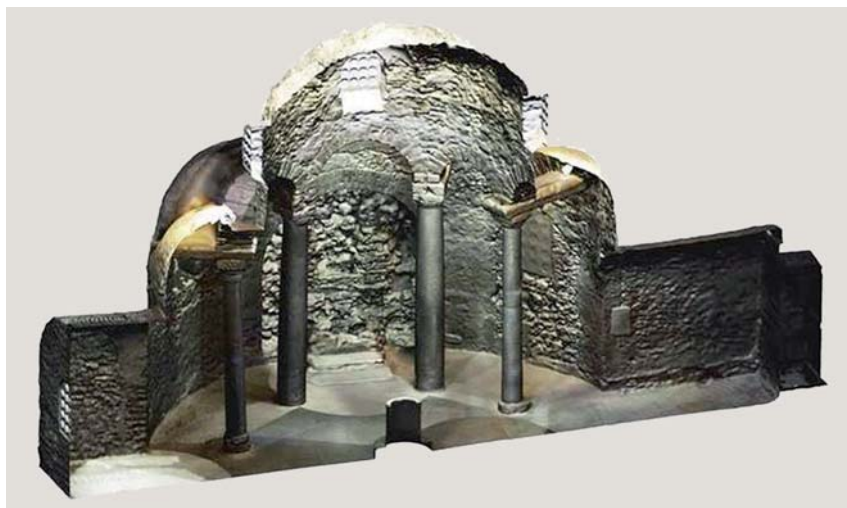


Fig. 5 - Santa Severina, battistero, interno, modellazione 3D (da FORTUNATO 2009).

nuovo suggerendo la finalità iniziale di *martyrium* <sup>(66)</sup>. E questi sono solo alcuni degli apporti, concisi o estesi, relativi al supposto battistero di Santa Severina, di cui si omettono, per rapidità, altre voci del pari autorevoli <sup>(67)</sup>. Di recente, sia il contributo di Fortunato che quelli di Lopetrone hanno riportato l'attenzione sul manufatto architettonico <sup>(68)</sup>; il primo approda a nuovi rilevati laser scanner e connesse modellazioni in digitale 3D (Fig. 5), che hanno permesso di misurare con minimo grado di incertezza l'edificio e di precisare di conseguenza, tramite analisi grafica, la geometria latente sottesa alla progettazione di pianta ed alzato, che sembra appunto generata da accostamenti e sovrapposizioni concentriche di quadrati e cerchi; il secondo, che ha curato le ultime campagne di restauro (1994 e 2006-2008) <sup>(69)</sup>, perviene all'accertamento di dati inediti o poco studiati: la stratigrafia dei numerosi intonaci, la pluriassialità dell'impostazione distributiva interna, il sistema di confezionamento delle volte in muratura portante, la gerarchizzazione dei corpi di fabbrica e il proporzionamento volumetrico dell'edificio – considerato *tout court* bizantino – che risponde

<sup>(66)</sup> Cfr. MINUTO, VENOSO 1993, pp. 192-194 e 198-199, e Tosco 2016, pp. 91-92. Per una contestualizzazione delle tecniche murarie in Calabria e a Santa Severina rinvio a RAIMONDO 2004.

<sup>(67)</sup> Si pensi a ZINZI 1976, con la sua mirata rassegna delle tesi successive alle esplorazioni di Orsi, a FALCOMATÀ 2008 e, in ultimo, alla recente scheda on-line di MILONE 2017.

<sup>(68)</sup> Cfr. FORTUNATO 2009 e LOPETRONE 2013.

<sup>(69)</sup> Al riguardo cfr. anche LOPETRONE 2010.

a sezionamenti aurei, prova – questa – che direbbe di un raffinato intento progettuale, non casuale, manifesto sia attraverso regole canoniche che tramite libere ma armoniche soluzioni di controllo spaziale <sup>(70)</sup>. Un dato, l'ultimo, che collima peraltro con le riflessioni di Pensabene sul ricercato reimpiego monumentale di elementi antichi ad alto livello, a proposito della sapiente corrispondenza simmetrica fra colonne, di granito o di diversa manifattura, e capitelli antichi o paleocristiani di riuso <sup>(71)</sup>.

Ma con Orsi si era ancora solo agli esordi, sia nell'indagine sia nella rappresentazione grafica dell'edificio. Si spera dunque che il rinvenimento di questo disegno, elaborato durante quelle straordinarie scoperte, compiute poco più di cent'anni fa, possa oggi divenire propizia occasione per incoraggiare nuovi studi intorno a quel sorprendente monumento, quasi un *unicum*, e per implementarne la sua conoscenza.

#### RIANNODARE IL FILO: UN TESSUTO BIZANTINO A PALAZZO BARBERINI (Silvia Pedone)

Al gruppo di sete di epoca bizantina finora conosciuto <sup>(72)</sup> si deve aggiungere un ulteriore esemplare, decisamente poco noto, conservato presso le Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma, a Palazzo Barberini, e proveniente dal fondo del Museo Artistico Industriale (MAI) di Roma, che occupa attualmente gli ambienti settecenteschi al terzo piano dell'ala sud del palazzo <sup>(73)</sup>.

Il frammento di seta (Fig. 1), registrato negli inventari come «sciamito di seta a tre lati» <sup>(74)</sup>, fu genericamente riferito all'ambito bizantino <sup>(75)</sup> fin nei

<sup>(70)</sup> Si veda in ultima istanza LOPETRONE 2015.

<sup>(71)</sup> Cfr. PENSABENE 2003, p. 87.

<sup>(72)</sup> Non è qui possibile dar conto, neppure in sintesi, della vasta bibliografia sull'argomento. Per un inquadramento generale si possono vedere i saggi di MARTINIANI-REBER 1992; DE' MAFFEI 1994; nonché gli studi approfonditi di MUTHESIUS 1995; EAD. 1997; EAD. 2004 e EAD. 2013. Anche le numerosissime mostre temporanee dedicate negli ultimi anni a Bisanzio hanno spesso incluso alcuni significativi frammenti serici bizantini conservati nelle maggiori collezioni museali mondiali. Mi limito qui a segnalare i titoli da cui è possibile ricavare la bibliografia più aggiornata: *Byzance* 1992; *La seta e la sua via* 1994; *The Glory of Byzantium* 1997; *Byzanz* 2010; *Byzantium and Islam* 2012 e *Byzance en Suisse* 2015.

<sup>(73)</sup> Il MAI, non è attualmente visitabile per il pubblico, sebbene i pezzi più significativi siano allestiti in bacheche suddivise per tipologie di materiali coerentemente organizzate. Per le vicende storiche e una generale presentazione dei pezzi vd. il fondamentale testo di SERRA 1934 e, più recentemente, il catalogo di ZACCAGNINI 2011.

<sup>(74)</sup> La seta è oggi registrata con il numero di inv. 3894. Nel primo catalogo manoscritto del MAI, redatto nel 1876 da Raffaele Erculei, sono inclusi oltre ai tessuti donati



Fig. 1 - Roma, Palazzo Barberini, sciamito bizantino con motivo a *rotae* e grifoni affrontati (inv. 3894).

primi inventari manoscritti e poi dattiloscritti del museo <sup>(76)</sup>. Faceva parte della ben più vasta collezione di tessuti e stoffe di differenti epoche venutasi a costituire alla fine dell'Ottocento (1874), in gran parte per volere di alcuni privati collezionisti – tra cui il principe Baldassarre Odescalchi e l'orafo Augusto Castellani – allo scopo di completare quello che avrebbe dovuto essere il Museo Artistico Industriale di Roma, ovvero una raccolta di manufatti artigianali suddivisi per tecniche artistiche (vetro, metallo, marmo, gesso, ceramica, tessuti, etc.), che illustrassero, diacronicamente, l'evoluzione degli stili e gli sviluppi delle pratiche artigianali, dal medioevo alla modernità <sup>(77)</sup>.

---

dal principe Baldassarre Odescalchi e dall'artista Guglielmo de Sanctis, anche quelli della signora Virginia Rinaldi, moglie del certo più noto architetto e archeologo Ferdinando Mazzanti. Nel 1883 e poi ancora nel corso del Novecento la collezione si arricchisce di ulteriori frammenti, come risulta peraltro dall'inventario ante 1918 redatto da Giulio Ferrari, poi direttore del museo, che ne pubblica un primo sommario catalogo nel 1906 (FERRARI 1906). Per gli sviluppi della collezione vd. da ultimo: VODRET 1988, p. 19; VODRET 1992, pp. 94-95; e ancora ZACCAGNINI 2011, p. 56.

<sup>(75)</sup> Nella capitale bizantina, la presenza e il commercio di manufatti in seta è ben attestato nella tarda antichità, sebbene a quell'epoca dipendesse quasi esclusivamente dall'importazione dei bachi da seta dalla Cina, attraverso i frequenti scambi con il regno sasanide, che ne gestiva a sua volta il commercio. L'introduzione della coltivazione del baco nei territori dell'impero viene fatta risalire all'età giustiniana (552), grazie all'illegale importazione dell'insetto (*bombyx mori*) a Bisanzio da parte di alcuni monaci pellegrini (MARTINIANI-REBER 1992, pp. 148-151). L'epoca macedone (X-XII secolo) segna una più ricca produzione ed esportazione di sete prodotte negli *atelier* bizantini: numerosi sono quelli documentati nella capitale (gli *ergodosia*) che rispondevano alla crescente richiesta locale e non solo. Oltre alla capitale, anche altri centri, come Tiro, Beirut, Tebe, Atene, Corinto e Tessalonica si specializzano in questa produzione. La sperimentazione di nuove tecniche di tessitura, documentate a Costantinopoli tra X e XII secolo, risponde all'evoluzione del gusto e della sempre maggior richiesta di tessuti sontuosi e raffinati, determinata dal crescente ruolo politico assunto dalle stoffe e dalle vesti nel cerimoniale bizantino di corte, come in quello liturgico-religioso. Per una sintesi sui principali documenti testuali riferibili alle sete si vedano: DE' MAFFEI 1994; MARTINIANI-REBER 1992, pp. 370-373; MUTHESIUS 1995; EAD. 2004 e EAD. 2013, per gli aspetti legati allo scambio artistico e economico JACOBY 2004 (con ampia bibliografia). Per un approccio metodologico interdisciplinare, si veda più recentemente GALLIKER 2014.

<sup>(76)</sup> Il frammento viene reso noto e pubblicato nel 1906 da Ferrari (FERRARI 1906, p. 51, n. 86). Successivamente viene discusso da Serra (SERRA 1934a, p. 7; ID. 1934b, p. 574; ID. 1937-1938, p. 22, n. 12). Vd. poi GOLZIO 1942, p. 49; PORTOGHESI 1972; VODRET 1992, p. 34; e più recentemente MORETTI 2014, p. 216.

<sup>(77)</sup> Per una storia del Museo Artistico Industriale di Roma – iniziata ufficialmente nel 1874 nella sede dell'ex-convento di San Lorenzo in Lucina – e le sue alterne vicende, vd.: ERCULEI 1875; GOLZIO 1942; SERRA 1934a. I musei industriali, sorti tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento un po' in tutta Europa, pur con esiti assai diversi, rispondevano alle esigenze di una più ampia divulgazione delle arti cosiddette minori, anche a seguito del vivace dibattito promosso dal movimento delle *Arts & Crafts*, prima in Inghilterra e quindi nel resto d'Europa. Per uno studio sui musei di arti applicate, vd. AMARI 2001 (con ampia bibliografia). Per quanto riguarda le collezioni del MAI, a Palazzo



All'interno del gruppo dei tessuti di provenienza orientale <sup>(78)</sup>, solo quello che qui ci interessa è effettivamente ascrivibile all'ambito bizantino, e più precisamente riconducibile alla produzione di sete costantinopolitane del X-XII secolo <sup>(79)</sup>, come avremo modo di precisare oltre.

Il frammento in questione si presenta in forma grossomodo rettangolare, seppur irregolare (50 x 30,5 cm ca.), ed è fissato su una tela grezza di colore neutro a sua volta applicata su un supporto ligneo. Benché sia stato tagliato irregolarmente su almeno tre lati, ciò che ha parzialmente compromesso la leggibilità del disegno generale, appare comunque in buono stato di conservazione, anche se la coloritura dei fili è oggi decisamente sbiadita rispetto a quello che doveva essere il suo aspetto originale <sup>(80)</sup> (Fig. 2). In origine, infatti, la doppia alternanza tra le tonalità verde e giallo-oro, nella fascia superiore, e azzurro e giallo-oro, in quella inferiore, su un fondo rosso purpureo, doveva risultare molto più vivace e rendere certo più immediatamente percepibile lo schema decorativo ripetuto in sequenze orizzontali e verticali.

Il pattern complessivo della stoffa è costituito da una serie di *rotae* collegate fra loro attraverso medaglioni circolari e decorate nei bordi da un intreccio formato da elementi vegetali elegantemente stilizzati, i quali si ripetono con lo stesso schema cromatico anche negli spazi di risulta compresi tra le *rotae*, assieme a motivi geometrici. Il tratto figurativamente e visivamente più cospicuo è però rappresentato dalla coppia di animali iscritti nei clipei e affrontati specularmente ai lati di un elemento di simmetria

---

Barberini si conserva oggi il nucleo più consistente, tra ceramiche, vetri, tessuti, mobili e metalli. I reperti archeologici sono invece suddivisi tra i Musei Capitolini, il museo di Palazzo Venezia, Palazzo Braschi, Castel Sant'Angelo, il Museo della Civiltà Romana dell'EUR e l'Istituto statale d'arte di via Odescalchi a Roma.

<sup>(78)</sup> Particolarmente significativa è la raccolta dei tessuti copti attualmente in corso di studio da parte chi scrive insieme al collega e amico Mario Cappelletto del Dipartimento di antichità egizie e del vicino oriente dei Musei Vaticani. Alcuni di questi pezzi sono pubblicati in VODRET 1992, p. 95 e ZACCAGNINI 2011, pp. 65-69. Tale studio fa parte di un più ampio progetto di catalogazione di stoffe copte e bizantine presenti nelle collezioni italiane diocesane e in quelle private meno note, destinato a integrare la mappatura degli esemplari conservati presso i musei nazionali e comunali d'Italia.

<sup>(79)</sup> Si indicano qui di seguito i differenti inquadramenti cronologici proposti in passato per il tessuto Barberini: FERRARI 1906: XVI secolo; SERRA 1934b suggerisce inizialmente il XIV secolo per poi anticiparne la cronologia, più correttamente, all'XI-XII secolo, pur considerandolo «lavoro italiano» ispirato a modelli bizantini (SERRA 1937-1938, p. 22, n. 12). GOLZIO 1942 sottoscrive la prima ipotesi di Serra al XIV secolo. Le successive datazioni, anche senza ulteriori approfondimenti, hanno ribadito il riferimento all'ambito di produzione bizantino e fatto oscillare l'arco cronologico tra X e XII secolo. PORTOGHESI 1972: X-XI secolo; VODRET 1992: XI secolo e, da ultimo, MORETTI 2014: XI secolo.

<sup>(80)</sup> Come si vede anche dal colore del margine superiore, evidentemente meglio conservato per essere rimasto protetto dall'esposizione alla luce.



Fig. 2 - Roma, Palazzo Barberini, dettaglio del margine superiore del frammento.

verticale in cui si riconosce una versione astratta e molto semplificata del motivo tradizionale dell’albero della vita (Fig. 3).

Sull’identificazione dei due animali non mi sembra possano sussistere dubbi circa la loro natura “fantastica”, che combina insieme le caratteristiche zoomorfe di differenti specie, in questo caso, la testa di un rapace e il corpo e le zampe di un felino. Non si tratta dunque della raffigurazione di due leoni o pantere affrontati, come pure è stato scritto in passato <sup>(81)</sup>, ma di due grifoni, caratterizzati dalle vistose ali, rese in forma estremamente stilizzata come riccioli allungati di colori alternati, le orecchie appuntite, che spettano secondo antichissima tradizione iconografica a queste fiere ibride, il becco adunco tipico dei rapaci e persino – sia pure anch’esso fortemente stilizzato – il cosiddetto “baffo” che in certe specie di falconi (ad esempio il *Falco peregrinus*) scende dall’occhio fino ai lati della gola.

In ossequio al pattern figurativo generale della stoffa, i grifoni sono comunque connotati da una notevole semplificazione grafica e da un’evidente qualità decorativa. Portano quel che sembra un collare “gemmato”, ugualmente ottenuto per alternanza dei due colori chiave, che fa da linea di sutura tra la testa e il corpo, e una sorta di “gualdrappa” su cui si innestano le ali, che ha insieme un effetto chiaramente ornamentale ma allude visivamente anche al piumaggio delle penne copritrici che raccordano le sinuose remiganti alla

<sup>(81)</sup> Vd. SERRA 1934b, p. 574, e ID. 1937-1938, p. 22, VODRET 1992 e MORETTI 2014.



Fig. 3 - Roma, Palazzo Barberini, particolare del motivo dei grifoni con l'albero della vita.

spalla del corpo leonino dei grifoni. Qui il dettaglio è poco leggibile, sia a causa della consunzione del tessuto sia per il carattere compendiaro del disegno, ma si può confrontare – anche in termini di progressiva astrazione grafica vistosamente “araldica” – con esempi precedenti più realistici, come la tazza sasanide di argento dorato del Museo di Arte Islamica di Berlino o, per citare un caso iconograficamente più prossimo, il brano di stoffa probabilmente islamica del Museo di Storia ed Etnografia di Mestia, in Georgia (Fig. 4), che chiarisce meglio la possibile configurazione di partenza che soggiace al lavoro di stilizzazione planare degli artisti bizantini.

Il soggetto figurativo del nostro frammento di sciamito è dunque una variante del diffusissimo motivo iconografico del grifone, che affonda le sue origini nel mondo arcaico, ma che sopravvive e trasmigra, con mutazioni più o meno pronunciate, in tradizioni artistiche assai distanti cronologicamente e culturalmente, dal mondo mesopotamico a quella minoica, dall'arte persiana a quella ellenistica, dalla produzione orientale all'araldica medioevale<sup>(82)</sup>. Anche per queste ragioni le varianti tipologiche sono numerose. Il grifone può presentarsi in varie foggie e con combinazioni anatomiche diverse, può essere rappresentato in figura singola o in coppia (affrontato o addossato), prevalentemente di profilo, stante sulle quattro zampe o rampante, o ancora seduto con una zampa sollevata, come pure nella nostra immagine, che dipende qui da una venerabile tradizione già largamente attestata nell'arte figurativa e nella numismatica greche. Altrettanto diversi possono essere naturalmente i media e le destinazioni funzionali, dalla scultura monumentale alla decorazione architettonica, dalla statuaria bronzea alla pittura, al metallo alle stoffe, appunto.

Per quanto riguarda la produzione tessile, che qui ci interessa, possiamo solo limitarci a segnalare a titolo di confronto i casi in qualche modo più affini, se non nel disegno di insieme, almeno per la tipologia delle figure. Tra questi, il frammento del cosiddetto Sudario di San Potentien (Fig. 5), datato intorno al XII-XIII secolo e conservato nel tesoro della cattedrale di Sens assieme al più antico ma non meno famoso sudario di San Siviard, su cui pure è raffigurato un grifone di fattezze simili<sup>(83)</sup>. Analoghi sono anche i tipi che decorano il piccolo lacerto del Victoria and Albert Museum di Londra, datato al X-XI secolo<sup>(84)</sup> (Fig. 6), o che compaiono specularmente

---

<sup>(82)</sup> Sul motivo figurativo e gli sviluppi iconografici del grifone si può vedere, nell'ambito di una vasta letteratura, WEGNER 1928, WILD 1963, D'AGOSTINO 1994 e DI FRONZO 1996 (con bibliografia precedente). Cfr. anche MUTHESIUS 1995, pp. 147-164; Ead. 1997, pp. 50-57.

<sup>(83)</sup> D'AGOSTINO 1994, p. 191, nn. 119-120.

<sup>(84)</sup> WILLIAMSON 1986, pp. 84-85.

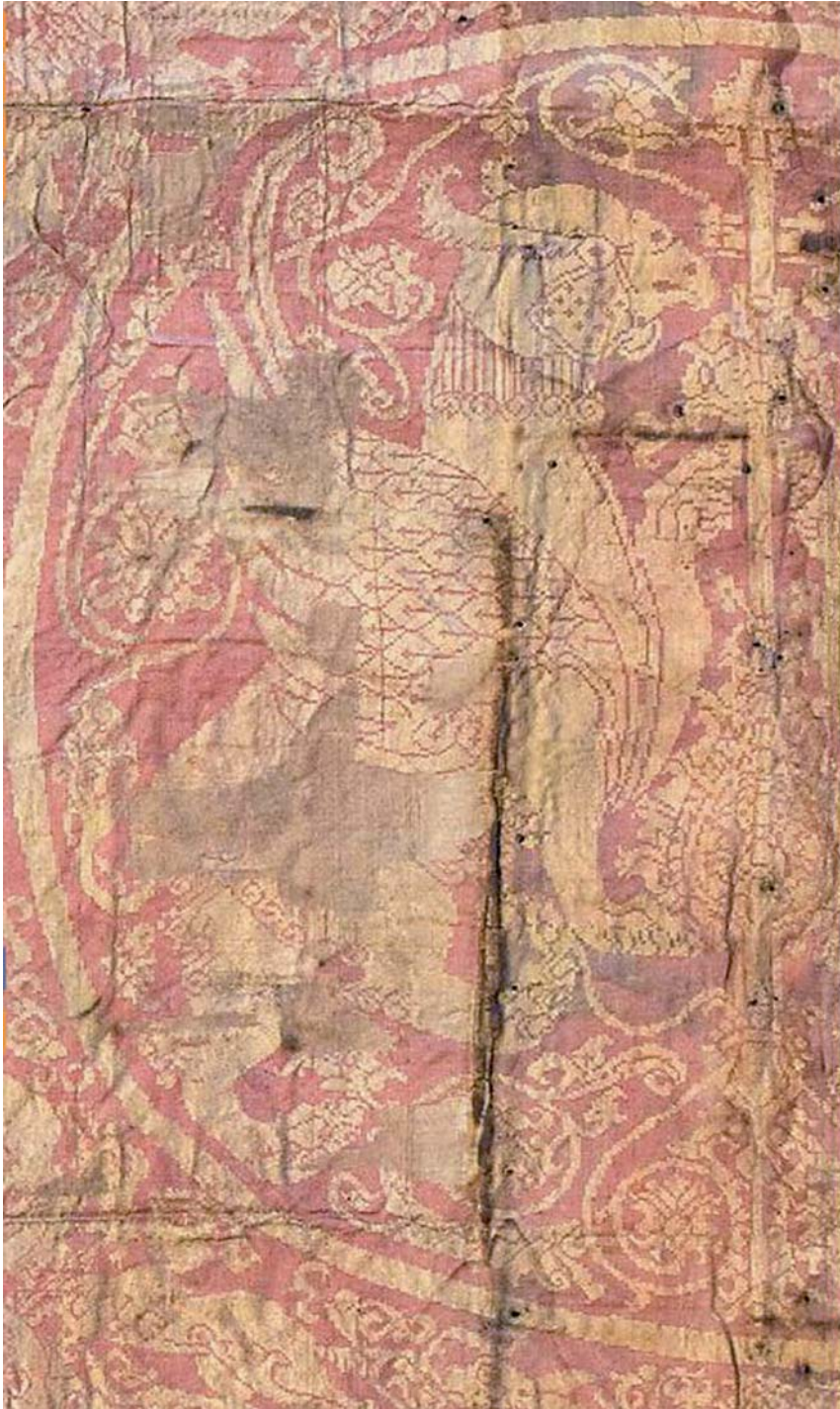


Fig. 4 - Mestia (Georgia), Museo di storia ed etnografia, frammento di seta con grifone.



Fig. 5 - Sens, Tesoro della Cattedrale, dettaglio del sudario di St. Potentien.



Fig. 6 - Londra, Victoria and Albert Museum, frammento di tessuto con testa di grifone.

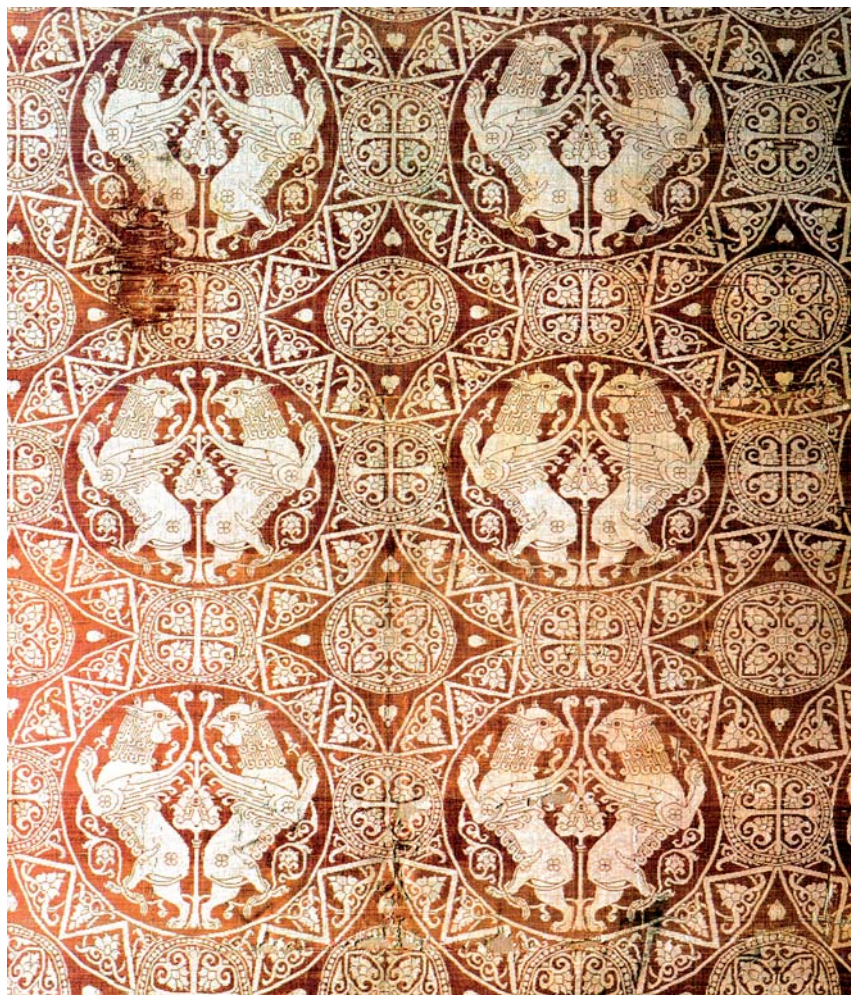


Fig. 7 - Ancona, Museo Diocesano, dettaglio del telo di San Ciriaco, con coppie di grifoni.

addossati sul ben più grande telo di San Ciriaco ad Ancona, databile allo stesso periodo <sup>(85)</sup> (Fig. 7), così come quelli finemente realizzati in monocolore a ornamento delle calzature di papa Clemente II, oggi a Bamberg, e risalenti alla prima metà dell'XI secolo <sup>(86)</sup> (Fig. 8).

Di là da questi esempi relativamente suggestivi, tuttavia, il raffronto certamente più stringente, passato finora inosservato, quantunque possa

<sup>(85)</sup> *Splendori di Bisanzio* 1990, p. 162, n. 62.

<sup>(86)</sup> STAUFFER 2010, pp. 94-101, 172-173, fig. p. 100, n. 60.



Fig. 8 - Bamberga, Museo Diocesano, particolare delle calzature di Papa Clemente II.

servire a gettare una qualche luce sulla provenienza e le origini del pezzo Barberini, è quello con due frammenti conservati rispettivamente a Berlino e a Colonia. Il primo era già stato a suo tempo pubblicato da von Falke nel suo repertorio dedicato alla storia artistica della seta, considerandolo come un prodotto bizantino databile al XII secolo <sup>(87)</sup> (Fig. 9). Si tratta ad evidenza dello stesso motivo ornamentale dei due grifoni affrontati e inscritti nelle *rotae* con colori alternati in successione verticale, ed è plausibile pensare che il frammento Barberini e quello tedesco provengano da un medesimo originale poi smembrato. Lo stesso si può supporre, e persino a maggior ragione, a proposito del pezzo oggi custodito nella sacrestia della basilica di San Gereon a Colonia, che consente oltretutto, anche grazie alle maggiori dimensioni (91 x 91 cm) e alle migliori condizioni di conservazione, di farsi un'idea più chiara dell'effetto estetico d'insieme del tessuto

<sup>(87)</sup> Berlino, Kunstgewerbemuseum, inv. 78.650. Il frammento misura 59 x 60,5 cm e fu acquisito nel 1878 da Alexander Schnütgen (1843-1918) a Colonia. Vd. FALKE 1913, p. 16, fig. 248; SCHLUNK 1939, p. 79. In realtà, l'illustrazione pubblicata da Falke sembra una riproduzione grafica più che una foto. Qualche anno più tardi, lo stesso esemplare berlinese venne pubblicato in una tavola a colori (XVI-XVII) nella raccolta curata da FLEMING 1928.





Fig. 9 - Berlino, Musei Statali, frammento di seta bizantina con *rotae* e grifoni.



Fig. 10 - Colonia, St. Gereon, frammento di seta bizantina con *rotae* e grifoni.

(Fig. 10), sebbene alcuni studiosi abbiano ritenuto di individuare l'area di provenienza della seta nella Spagna islamica del XII secolo <sup>(88)</sup>. Un'analisi comparata dei due tessuti potrebbe, sotto questo profilo, fornire ulteriori elementi di valutazione <sup>(89)</sup>.

<sup>(88)</sup> Vd. *Ornamenta Ecclesiae* 1985, cat. n. E 31, in cui si fa riferimento a un ulteriore frammento conservato a Norimberga (Inv. Nr. Gew 411). Cfr. anche MUTHESIUS 1995, pp. 1153-154, fig. 15c.

<sup>(89)</sup> VODRET 1988, p. 19 e Id. 1992 riporta una comunicazione di Laura d'Adamo secondo la quale lo sciamito Barberini sarebbe da associare a un frammento conservato nel Kunstgewerbe Museum di Dresda e proveniente dalla collezione del celebre studioso e collezionista Franz Bock (1823-1899), che lo avrebbe donato al museo nel 1887. Allo stato attuale delle mie ricerche non è stato possibile rintracciare il pezzo nel museo di Dresda, a meno che l'indicazione della D'Adamo non si riferisca erroneamente ai frammenti di

Quale che sia la precisa storia materiale del tessuto, doveva comunque trattarsi di un oggetto di notevole pregio, in cui la fattura squisita si associava alla scelta di un motivo iconografico che, seppure qui adattato a una funzione essenzialmente ornamentale, non per questo perdeva del tutto quel complesso e sedimentato retaggio di implicazioni simboliche che ne segnano la millenaria vicenda culturale. Ancora nel mondo cristiano, la figura composita del grifone alato poteva adombrare la duplice natura di Cristo, come volevano gli esegeti quale Isidoro di Siviglia, ma conservava nondimeno una valenza cosmologica archetipica, quale simbolo di unione di potenze terrene e celesti, dei compiti di guardiano e custode: un intreccio e una trama di significati che probabilmente doveva risaltare con chiarezza agli occhi dei destinatari originari, e che noi oggi possiamo solo ricostruire filo per filo.

FRAMMENTI ERRATICI DALLA RECINZIONE PRESBITERIALE E DALL'AMBONE DELLA CATTEDRALE DI TORCELLO <sup>(90)</sup> (Devis Valenti)

Durante i sopralluoghi effettuati a Torcello nel corso degli ultimi anni al fine di selezionare i pezzi per il *Corpus della scultura altomedievale* della diocesi di Altino-Torcello <sup>(91)</sup>, sono emersi numerosi materiali inediti. Per motivi cronologici molti di questi reperti scultorei eterogenei non verranno inclusi nella suddetta pubblicazione. Tra questi vi sono dei frammenti particolarmente interessanti, in parte custoditi nei depositi del Museo

---

Berlino o Colonia. Sul canonico Bock e la sua fervente attività di collezionista di tessuti si veda il recente volume di BORKOPP-RESTLE 2008 e la voce enciclopedica di DENNERT 2012, pp. 198-199.

<sup>(90)</sup> La mia ricerca sulla scultura torcellana è stata finanziata con una borsa di studio internazionale della Gerda Henkel Stiftung di Düsseldorf, nell'ambito di un progetto dal titolo: «A multidisciplinary approach for the study of medieval sculpture in Torcello: history, chronology, materials, artistic exchanges between East and West (9th-12th century)». Ringrazio la dott.ssa Cecilia Casaril, referente per la valorizzazione dei beni culturali della Città metropolitana di Venezia per avermi permesso di studiare i materiali del Museo Provinciale di Torcello e per avermi autorizzato alla pubblicazione delle foto di proprietà del museo stesso.

<sup>(91)</sup> Il progetto di schedatura della scultura altomedievale delle diocesi "veneziane", promosso diversi anni fa da Wladimiro Dorigo, è oggi coordinato da Michela Agazzi (Università Ca' Foscari di Venezia) e include la collaborazione di alcuni studiosi tra cui, oltre allo scrivente, Licia Fabbiani, Lidia Fersuoch, Myriam Pilutti Namer, Giordana Trovabene. È prevista la pubblicazione in tre volumi, il primo dei quali dedicato alla diocesi di Altino-Torcello. Il *Corpus* rientra nella collana del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto.

Provinciale, altri reimpiegati in vari contesti nell'isola, da ricollegare alla recinzione presbiteriale di epoca bassomedievale che si trova ancora *in situ*, all'interno della cattedrale. Nel suo insieme questo gruppo non solo consente di integrare le lastre incomplete, ma anche di documentare un assetto originario più ampio di quello attuale.

Si tratta di un arredo scultoreo fortemente manomesso nel corso dei secoli. Gli interventi di ricomposizione e di adattamento ne hanno, infatti, comportato il carattere di grande eterogeneità<sup>(92)</sup>. Ancora oggi è inoltre dubbia l'individuazione degli elementi costitutivi della recinzione, date le differenze stilistiche tra i marmi, che farebbero pensare a fasi e impieghi diversificati<sup>(93)</sup>. Proprio questo carattere composito ha determinato un'oggettiva difficoltà di lettura dell'arredo liturgico, tanto che sono state formulate ipotesi contrastanti sulla sua datazione e sulla sua originaria conformazione. Si deve a Cattaneo l'attribuzione alla fase orseoliana, che lo studioso circoscrisse strettamente alla ricostruzione del 1008, in questo seguito parzialmente da Lorenzetti<sup>(94)</sup>. Le ragioni dello slittamento

---

<sup>(92)</sup> Alcuni indizi circoscrivono la cronologia di queste trasformazioni: se importanti lavori nell'edificio furono eseguiti dal vescovo Pietro Nani tra il 1418 e il 1426 (VECCHI 1979), certamente lo smantellamento dell'ambone era già avvenuto in epoca barocca dal momento che la base marmorea davanti l'altare della cappella sud era composto da un frammento della rampa, forato per l'inserimento di marmi colorati. Oggi esso è murato a destra della porta sud. Il disegno della pianta della cattedrale di Charles Errard (1826-1897) conferma l'assetto attuale dell'ambone. Del resto nel 1878 è attestata la sostituzione di una colonnina della balaustra d'accesso all'ambone (NAZZI 2009, p. 356). Le visite pastorali del 1678 e del 1698 ricordano il posizionamento dell'ambone già a ridosso del fronte della recinzione presbiteriale sul lato nord. Inoltre, Conton documenta il ritrovamento nel 1892 del rilievo di *Issione* nel battistero (dove era stato segato per farne gradini?) e la sua esposizione nel museo nel 1927 (CONTON 1927, p. 68). La contestualizzazione di queste trasformazioni è comunque complicata dal fatto che la storia dell'edificio è ancora oggi poco chiara e soggetta a interpretazioni diverse. Si vedano a questo proposito alcuni studi recenti: TREVISAN 2008; AGAZZI 2009; TREVISAN 2012; AGAZZI 2014.

<sup>(93)</sup> Si pensi ai plutei di *Kairós* e *Issione* (POLACCO 1975; GRABAR 1976, pp. 115-117; POLACCO 1976, pp. 138-142, nn. 85-86; TIGLER 2009, pp. 142-144; MATTIACCI 2011), il cui soggetto e il tipo di rilievo, molto più aggettante, sono profondamente diversi rispetto alle lastre del fronte della recinzione. Si sottolinea inoltre che esistono alcune differenze dimensionali tra questi due plutei, quelli del fronte e del lato sud. Di certo non si possono escludere delle trasformazioni dell'arredo già nel corso del secolo XI, con aggiunte e sostituzioni, dato che il rinnovamento della cattedrale deve essere considerato un lungo processo, non ascrivibile ai soli episcopati di Orso e Vitale Orseolo (1008-1041), come prova la grande impresa decorativa dei mosaici, realizzati verso la fine del secolo. All'arredo apparteneva anche un ciborio, del quale si conserva un'arcata nel Museo Provinciale (POLACCO 1976, pp. 128-129, n. 79). Certamente il podio, i lettori e le lastre curve dell'ambone appartengono a una ricomposizione successiva, tra XII e XIII secolo.

<sup>(94)</sup> CATTANEO 1888, p. 288; LORENZETTI 1939, p. 28. Ruskin e Gayet avevano interpretato le sculture come tardo-antiche: RUSKIN 1852, pp. 20-25; GAYET 1911, tav. XXVI.

della cronologia si devono soprattutto al termine di confronto costituito da alcuni plutei marciari che indubbiamente presentano una stringente affinità con quelli torcellani e che sono da ricondurre alle fasi avanzate della ricostruzione, entro l'ultimo decennio del secolo XI. Tale legame ha indotto a supporre un'originaria collocazione a San Marco e un successivo trasferimento delle sculture a Torcello<sup>(95)</sup>. Oggi questa ipotesi sembra ormai definitivamente abbandonata, in favore di una realizzazione *ad hoc* per Santa Maria Assunta, ma con una progressiva postdatazione dalla metà del secolo XI fino al pieno XII<sup>(96)</sup>.

Da un punto di vista stilistico è innegabile la componente bizantina dei rilievi<sup>(97)</sup> (si pensi, ad esempio, alla decorazione fogliacea nel parapetto di ambone di Manisa in Turchia<sup>(98)</sup>, al pluteo con pavoni dal Bode Museum di Berlino<sup>(99)</sup>, al motivo fitomorfo del coperchio sul sarcofago di Jaroslav in Santa Sofia a Kiev<sup>(100)</sup>, alla lastra con pavone del Museo di Argo<sup>(101)</sup>), ma non si può escludere una produzione veneziana a causa delle numerose peculiarità che rendono questo arredo un *unicum* nel panorama della scultura coeva; Agazzi ha inoltre proposto un convincente confronto tra i plutei dei leoni e una miniatura ottoniana di Bamberga, che conferma il carattere di ibridismo, e quindi difficilmente classificabile, dei rilievi torcellani<sup>(102)</sup>. Il problema interpretativo si lega, come si è detto, alle corrispondenti sculture della fase contariniana della basilica di San Marco a Venezia, collocate prevalentemente nelle gallerie. Esse tuttavia mostrano degli esiti qualitativi ben lontani da quelli di Santa Maria Assunta: ciò rafforza l'ipotesi di una realizzazione successiva di quelle veneziane rispetto ai modelli torcellani<sup>(103)</sup>.

<sup>(95)</sup> DEMUS 1957, p. 55 ove si propone per la prima volta questa ipotesi, poi sviluppata da BUCHWALD 1962-63, pp. 199-203, ZULIANI s.d., p. 160, POLACCO 1975.

<sup>(96)</sup> GRABAR 1976, pp. 81-82; FARIOLI CAMPANATI 1984, p. 327; LORENZONI 1983, pp. 416-417; ZULIANI 1994, p. 48; RUSSO 1997, p. 144; TIGLER 2009, pp. 141-144; CREISSEN 2010. In NAZZI 2009, pp. 351-365, si sostiene invece una datazione ancora alla prima metà del secolo XI, quindi legata alla committenza orseoliana.

<sup>(97)</sup> Cfr. GRABAR 1975, a proposito dei plutei di San Marco direttamente confrontabili con le sculture di Torcello; GRABAR 1976, pp. 81-82 ove si assimila il motivo a rosette della cornice a quello dei cofanetti eburnei bizantini.

<sup>(98)</sup> DENNERT 1995, p. 145; vd. anche SODINI 1994, pp. 303-304.

<sup>(99)</sup> *Konstantinopel* 2000, pp. 86-87, n. 24. La lastra è attribuita con incertezza a una bottega costantinopolitana o veneziana. I plutei torcellani rappresentano in ogni caso un confronto diretto con questo esemplare.

<sup>(100)</sup> GRABAR 1976, pp. 86-87.

<sup>(101)</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>(102)</sup> AGAZZI 2009, p. 59.

<sup>(103)</sup> L'utilizzo più banale e meno variato delle cornici dei plutei marciari, lontane dagli esiti torcellani, a mio modo di vedere è una prova a favore di una loro esecuzione più tarda. Anche le varianti fantasiose delle sculture veneziane rispetto alla coerenza delle

Gli studi hanno raramente sottolineato, oltre alle manomissioni, lo stato molto lacunoso dell'arredo liturgico della cattedrale, che è un limite alla comprensione della sua originaria estensione. Questo breve saggio intende presentare alcuni frammenti scultorei utili a restituire un quadro più completo della recinzione e dell'ambone annesso.

Il più interessante tra i materiali è una lastra murata (Fig. 1) nel fianco dell'altare trasportato da Santa Fosca e ricostruito nella sacrestia della cattedrale <sup>(104)</sup>. Il pezzo corrisponde allo spigolo inferiore destro della scultura di provenienza <sup>(105)</sup>. Entro un bordo liscio corre una cornice tripartita, con doppio motivo a torciglione racchiudente un fregio di foglie trifide e appiattite, con foro di trapano tra i lobi appuntiti. Della specchiatura si conserva un piccolo settore della decorazione originaria: si riconosce la parte posteriore di un quadrupede alato, accovacciato, con la coda ripiegata sotto il ventre e allungata sul fianco sinistro. Sulla schiena si sviluppa l'ala, conservata quasi per intero, distesa fino a lambire la cornice esterna e definita nei dettagli del piumaggio. Al di sopra resta visibile parte di una voluta di tralcio che si conclude in una foglia trilobata. Non ci sono dubbi sul fatto che il frammento appartenga all'insieme della recinzione presbiteriale per le evidenti affinità stilistiche. La cornice tripartita che chiude la figurazione, benché mostri una composizione differente, ricorda l'ornato dei parapetti di scala: il fregio fogliato è là racchiuso da un motivo ad astragalo di perline e fusarole e il motivo a cordoncino è invece presente nella fascia esterna. Si tratta dunque di un'associazione alternativa che non va certamente ricondotta a un'altra rampa di ambone (le quattro originarie sono già facilmente ricostruibili con i vari frammenti presenti in cattedrale e in museo), ma plausibilmente ad una lastra perduta. La struttura composita della cornice si ritrova anche nel pluteo ritagliato oggi posto sul lato sud della recinzione,

---

sculture di Torcello (vd. ad esempio la lastra in POLACCO 1976, pp. 122-125, n. 77, a confronto con quello in ZULIANI s.d., p. 144, n. 115, ove due pesci sono raffigurati alla base del cespo) sembrerebbero confermare questa successione cronologica. Un ulteriore elemento di distinzione tra i due contesti è inoltre l'evidente ispirazione antica della decorazione torcellana, espressa fin nei dettagli, molto più diluita nella chiesa veneziana. Di diverso avviso è invece Russo che data la recinzione di Santa Maria Assunta a una fase successiva rispetto a quella contariniana.

<sup>(104)</sup> L'altare è datato 1608 e fu smontato in seguito ai grandi restauri condotti dal Forlati a partire dagli anni Venti del XX secolo. Non sappiamo se esso, assieme a due altri frammenti altomedievali di IX secolo, era stato reimpiegato nell'altare al momento della sua costruzione o fu inserito solo in seguito ai restauri novecenteschi. Cfr. AGAZZI 2013.

<sup>(105)</sup> Misure: 73 (h) x 34 (l) cm. Lo spessore non è calcolabile. Le cornici esterne misurano sul lato destro cm 11,5 e sul lato inferiore cm 7,5. La superficie appare molto deteriorata, anche se traspare il buon livello di accuratezza nella lavorazione della scultura. Russo 1997, p. 143.

con l'albero della vita e uccelli tra le volute: qui però il motivo a cordoncino racchiude una treccia <sup>(106)</sup>. Appare inoltre probabile che il pezzo qui descritto non fosse isolato, ma abbinato ad altre lastre racchiuse entro cornici tipologicamente simili. Il cattivo stato di conservazione superficiale non consente un adeguato confronto con le altre sculture, anche se la postura del quadrupede e l'andamento della coda, nonché il tipo di rilievo basso, rendono immediato l'accostamento con i due plutei esterni del fronte della recinzione, con i due leoni affrontati <sup>(107)</sup>. Da un punto di vista iconografico è calzante anche il paragone con una scultura delle gallerie marciane, ove due leoni alati e rampanti sono a lato di un albero <sup>(108)</sup>.

Di un frammento nei depositi del Museo Provinciale è possibile stabilire molto precisamente l'origine: il pezzo con numero d'inventario 243 che presenta una treccia a quattro capi di nastro trivimineo (Fig. 2) <sup>(109)</sup>. Il motivo è posto su un listello in rilievo, racchiuso entro due profondi incavi arrotondati. Questa particolare tipologia corrisponde a quella che racchiude i plutei di *Kairós* e del *Supplizio di Issione*. Si deve escludere la provenienza dal secondo perché lì la cornice è quasi integra; va invece ricondotta al lacunoso pluteo di *Kairós*, ipotesi confortata anche dal fatto che sul retro resta la base leggermente incisa di una croce, continuazione di quella che appare su un altro frammento, il n. 551, del museo, rappresentante una *Vittoria*, già ricollegato alla lastra appena ricordata <sup>(110)</sup>. Il taglio di forma rettangolare, abbastanza preciso, induce a pensare a una mutilazione del pluteo al momento della costruzione dell'attuale scalinata dell'ambone.

Di differente natura è invece la cornice nel piccolo frammento anch'esso nei depositi del Museo Provinciale, con numero d'inventario 293 (Fig. 3) <sup>(111)</sup>. Essa è composta da una treccia a tre capi di nastro monosolcato, con fori di trapano, racchiusa entro due motivi a torciglione. Si tratta di una variante rispetto agli altri elementi della recinzione. Nonostante le affinità <sup>(112)</sup>, la treccia non trova, infatti, alcuna corrispondenza con le sculture conservate. Si deve dunque ipotizzare la sua pertinenza a un ulteriore pluteo perduto. L'interesse del pezzo è inoltre legato al fatto che esso fu reimpiegato in una fase successiva come cornice architettonica, con un orientamento differente

---

<sup>(106)</sup> POLACCO 1976, pp. 122-125, n. 77.

<sup>(107)</sup> Si tratta dei due esemplari in POLACCO 1976, pp. 116-121, nn. 75-76.

<sup>(108)</sup> ZULIANI s.d., p. 142, n. 113.

<sup>(109)</sup> Misure: 13 (h) x 26 (l) x 6 (sp.) cm.

<sup>(110)</sup> Il frammento con la *Vittoria* è pubblicato in POLACCO 1976, pp. 138-140, n. 85.

<sup>(111)</sup> Misure: 13,5 (h) x 15 (l) x 8 (sp.) cm.

<sup>(112)</sup> È evidente l'analogia con il pluteo ritagliato oggi posto nel lato sud della recinzione (POLACCO 1976, pp. 122-125, n. 77) ove però la treccia è formata da un nastro trivimineo.

rispetto alla decorazione preesistente. Sul retro la lastra fu rilavorata per accogliere un nuovo motivo (Fig. 4): entro i bordi superiore e inferiore, che ancora si conservano integri, è scolpito un tralcio ad andamento sinuoso con terminazioni floreali entro le volute <sup>(113)</sup>. Nonostante il cattivo stato di conservazione è ancora possibile riconoscere alcuni dettagli peculiari, come le gemme romboidali in corrispondenza della biforcazione del tralcio, la fogliolina terminale che gira attorno allo stelo, a creare un effetto tridimensionale. La costruzione semplificata del motivo trova precisi confronti all'interno della produzione in serie delle cornici architettoniche veneziane dei primi decenni del XII secolo <sup>(114)</sup>. Questo aspetto risulta di fondamentale importanza poiché rappresenta un termine *ante quem* per la datazione della recinzione presbiteriale.

Un gruppo di altri cinque frammenti è certamente di più facile interpretazione, essendo con certezza riconducibile alle rampe dell'ambone. Due di questi sono murati ai lati del cosiddetto "lavabo" della stanza "del Tesoro", un *pastiche* composto da numerose sculture di diversa origine, tra cui alcune provenienti dalla *pergula* altomedievale della cripta <sup>(115)</sup>. I due pezzi di nostro interesse contengono il motivo a torciglione e le modanature tipiche di questi parapetti trapezoidali <sup>(116)</sup> (Figg. 5-6). Due frammenti collocati nel primo vano della cosiddetta quarta navata <sup>(117)</sup> (Fig. 7) e nel deposito del museo <sup>(118)</sup> (Fig. 8) mostrano anche una porzione della treccia, mentre un ulteriore pezzo, inglobato nella muratura esterna di un ristorante nei pressi della basilica, presenta la fascia decorativa più interna delle rampe: il fregio fogliaceo e il motivo ad astragalo <sup>(119)</sup> (Fig. 9). Il fatto che si tratti di frammenti di forma triangolare, abbastanza regolare, suggerisce il loro taglio volontario, forse proprio in vista della ricomposizione dell'ambone nelle

<sup>(113)</sup> Misure della cornice architettonica: 12 (h completa) x 14 (l parziale) cm.

<sup>(114)</sup> Per un inquadramento generale sulla produzione veneziana di cornici architettoniche vd. DORIGO 2003, I, pp. 446-469. I confronti più stringenti, anche per la ridotta altezza del fregio, sono da individuare in alcuni frammenti conservati nei depositi del Museo Archeologico di Venezia e nel Museo Civico di Treviso: POLACCO 1980, pp. 45, nn. 37-38; POLACCO 1990, pp. 60-64, nn. 107, 109, 111, 112, 115-120.

<sup>(115)</sup> ANDREESCU 2001.

<sup>(116)</sup> Misure del frammento sinistro: 36 (h) x 15 (l) cm. Misure del frammento destro: 54 (h) x 15 (l) cm.

<sup>(117)</sup> Misure: 23 (h) x 33 (l) x 8,5 (sp.). La fascia esterna liscia misura 7,5 cm, il motivo a torciglione 4 cm, la treccia 7 cm. Il frammento è pubblicato in POLACCO 1976, p. 136, n. 83, con altra collocazione (alla base della cupola della sacrestia).

<sup>(118)</sup> Presenta il numero d'inventario 521. Misure: 25,5 (h) x 27,5 (l) x 10 (sp.) cm.

<sup>(119)</sup> Il frammento si trova murato in un edificio assieme ad altri di IX secolo provenienti dalla cattedrale.



forme attuali. I cinque reperti qui descritti rivestono una certa importanza perché consentono di ricostruire quasi per intero, assieme ad altri erratici già pubblicati <sup>(120)</sup>, tutti e quattro i parapetti identici tra loro, confermando in modo definitivo l'originaria struttura dell'ambone a doppia rampa.

Un frammento problematico nei depositi del museo, ritagliato in forma circolare <sup>(121)</sup> (Fig. 10), è costituito da una successione di motivi (modanatura concava, treccia, torciglione, modanatura) che riprende la cornice dell'ambone; alcuni particolari, come l'assenza dei fori di trapano all'esterno della treccia o la mancanza del listello di separazione tra questa e il torciglione escludono questa appartenenza. Che si debba dunque ipotizzare l'esistenza di un ulteriore pluteo?

Dalla breve analisi di questi pezzi emergono dunque alcuni importanti indizi che devono rappresentare il presupposto per ulteriori approfondimenti del problema: innanzitutto un'articolazione della recinzione molto più complessa di quella oggi osservabile, costituita da un numero superiore di plutei; e poi una serie di trasformazioni della struttura, alcune databili, grazie al frammento rilavorato, ad una fase precoce, di certo di poco successiva alla sua realizzazione. Si ritiene plausibile che questa prima manomissione sia dovuta a un episodio traumatico, databile entro la metà del XII secolo, che impose un riadattamento dell'arredo, come già in parte sostenuto dal Cattaneo. Dovette trattarsi della medesima calamità che causò il crollo di parte della struttura architettonica della cattedrale. Gli studi di Irina Andreescu hanno dimostrato, infatti, che nel corso della seconda metà del XII secolo i mosaici del catino absidale e della parte alta della controfacciata furono risarciti integrandoli con quelli superstiti dell'ultimo quarto del secolo XI <sup>(122)</sup>. Tali cedimenti riguardarono solo porzioni delle murature, in particolare i settori superiori; la cappella sud ad esempio fu risparmiata dal momento che conserva ancora integralmente i mosaici di fine XI secolo. Appare verosimile che i danni furono causati dal terremoto del 1117 <sup>(123)</sup>.

---

<sup>(120)</sup> Si aggiungano, oltre ai frammenti ancora impiegati nell'ambone, quello murato a lato del portale sud e un altro conservato nel Museo Provinciale (POLACCO 1976, pp. 130-135, n. 82; POLACCO, SCIRÉ NEPI, ZATTERA 1978, pp. 51-52, n. 39). Il secondo presenta anch'esso un taglio triangolare (36 x 36 cm).

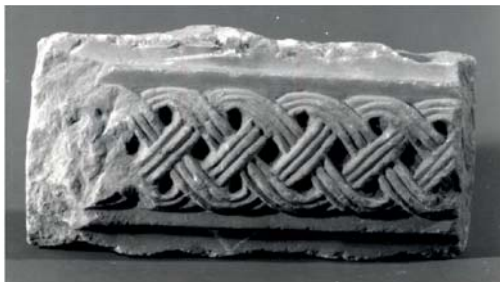
<sup>(121)</sup> Numero d'inventario del museo: 319/A. Misure: 31 (diametro) x 5 (sp.) cm. Lo spessore esiguo suggerisce la sua appartenenza a un pluteo. Sul retro, in occasione del riempimento, fu realizzata un'iscrizione pseudo-greca il cui significato è ancora da chiarire.

<sup>(122)</sup> ANDREESCU 1972, ANDREESCU 1976, ANDREESCU 1984, ANDREESCU 1995.

<sup>(123)</sup> POLACCO 1984, p. 17. Si può forse spiegare con le parziali ricostruzioni la presenza di capitelli che Pilutti Namer data al XII secolo (PILUTTI NAMER 2014, pp. 85, 95-96, nn. 5, 6, 12 e 14). Danni causati dal terremoto del 1117 sono riconosciuti da Demus anche per la basilica di San Marco: DEMUS 1984, I, p. 44.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

Fig. 1 - Torcello, Santa Maria Assunta, sacrestia, frammento murato di pluteo.

Fig. 2 - Torcello, Museo Provinciale, depositi, frammento dal pluteo di *Kairos* (foto del Museo Provinciale).

Fig. 3 - Torcello, Museo Provinciale, depositi, frammento di pluteo (foto del Museo Provinciale).

Fig. 4 - Torcello, Museo Provinciale, depositi, frammento di pluteo risolpito sul retro come cornice architettonica (foto del Museo Provinciale).

Fig. 5 - Torcello, Santa Maria Assunta, cosiddetta "stanza del Tesoro", frammento murato di rampa di ambone.

Fig. 6 - Torcello, Santa Maria Assunta, cosiddetta "stanza del Tesoro", frammento murato di rampa di ambone.

Fig. 7 - Torcello, Santa Maria Assunta, primo vano della "quarta navata", frammento di rampa di ambone.

Fig. 8 - Torcello, Museo Provinciale, depositi, frammento di rampa di ambone (foto del Museo Provinciale).

Fig. 9 - Torcello, ristorante lungo la strada della Rosina, frammento murato di rampa di ambone.

Fig. 10 - Torcello, Museo Provinciale, depositi, frammento di pluteo (foto del Museo Provinciale).

In quella circostanza i crolli subiti dall'edificio dovettero provocare alcuni danni anche ai marmi della recinzione. Alcuni dei materiali non riutilizzabili furono reimpiegati con altre funzioni, come dimostra il frammento trasformato in cornice architettonica. I marmi non danneggiati o in qualche modo recuperabili furono invece riadattati per un nuovo assetto e integrati con nuove aggiunte tra XII e XIII secolo. Si auspica che uno studio monografico, che tenga conto delle informazioni qui trasmesse, ma anche delle ulteriori tracce desumibili dall'osservazione diretta, possa in futuro meglio chiarire la storia di questo arredo liturgico ancora incompreso o trascurato dagli studi, malgrado la sua rilevanza.

APPUNTI SUL CAPITELLO BIZANTINO DELLA PARROCCHIALE DI GRASSAGA (SAN DONÀ DI PIAVE, VENEZIA) (Fabio Coden)

All'interno della chiesa di San Giorgio di Grassaga, nella diocesi di Vittorio Veneto <sup>(124)</sup>, ma in provincia di Venezia, si conserva un'acquasantiera la cui vasca è costituita da un capitello di origine orientale – sistemato su un piede di cronologia assai tarda – che, nonostante le consistenti trasformazioni, conserva ancora alcuni tratti della sua decorazione originaria. Sulla fondazione della chiesa non si hanno informazioni precise, poiché il primo documento rintracciato che la riguarda, seppure indirettamente, risale solo al 1325 <sup>(125)</sup>. La storia si fa più chiara in epoca moderna, quando il 3 gennaio 1513 San Giorgio fu sottoposta, con bolla di papa Leone X, ai canonici regolari di San Salvatore di Venezia, che nel 1514 a propria volta fecero subentrare i confratelli di Sant'Antonio, del medesimo ordine; la consacrazione dell'altare maggiore avvenne però solo il 19 giugno 1535, non è escluso come esito finale della rifondazione della cappella <sup>(126)</sup>. Nella primavera del 1955 l'antico edificio fu integralmente smantellato e venne sostituito da quello tuttora esistente, eretto a partire dal 1956, e aperto al pubblico il 27 settembre 1959 <sup>(127)</sup>.

L'imposta bizantina oggetto di questa agile segnalazione, all'inizio del Novecento, subì un tentativo di alienazione da parte dell'allora parroco del

<sup>(124)</sup> CHIMENTON 1928, p. 75; CAGNAZZI 1983, pp. 313, 317; CAGNAZZI 1985, p. 60; MIES 1993, p. 328.

<sup>(125)</sup> TOMASI 1998, I, p. 177.

<sup>(126)</sup> CAGNAZZI 1983, pp. 67, 85, 313; CAGNAZZI 1985, p. 200; BORIN 1985-86, p. 16; TOMASI 1998, I, p. 177.

<sup>(127)</sup> Sulla posizione amministrativa della parrocchia vd. PLATEO 1936, pp. 197-198. Le vicende della chiesa sono invece dettagliatamente affrontate in BORIN 1985-86, pp. 12-16, 19-20, 22 nota 13.

borgo, fortunatamente scongiurato grazie al pronto intervento dell'ispettore degli scavi e movimenti del distretto di Vittorio Veneto: alcune delle carte che narrano di questa vicenda sono depositate in copia presso la Biblioteca Civica di San Donà di Piave e sono assai interessanti in quanto presentano nel dettaglio gli estremi della vicenda, confermano la presenza in loco del capitello già a quella data, ma soprattutto rivelano la scarsa considerazione allora attribuita al manufatto <sup>(128)</sup>.

---

<sup>(128)</sup> Per completezza si ritiene utile riportare in questa sede la trascrizione delle due lettere che narrano di questa vicenda.

Il primo documento ricorda:

R. Ispettore degli scavi e monumenti del distretto di Vittorio Veneto  
Vittorio Veneto 20 marzo 1926  
n. 386

All'Ill./mo R. Soprintendente all'arte medievale e moderna del Veneto - Venezia

Oggetto: pila per acqua santa nella Chiesa di Grassaga.

Nella Chiesa di Grassaga vi è una pila per acquasanta che mi viene riferito sia bizantina, in marmo bianco e pressappoco come il retro schizzo e che il parroco Don Andrea Zanetti abbia già un'offerta d'antiquario la quale consisterebbe di sostituirla con un'altra in marmo rosso di Verona.

Per non perdere tempo mi sono arbitrato di scrivere al detto parroco che la pila avendo interesse d'arte per la nostra zona del Cenedese (Grassaga è provincia di Venezia, ma in Diocesi di Ceneda) mi oppongo alla esportazione e che la sostituirò io con altra perché resti nel Cenedese e venga nel caso depositata nell'istituendo Museo.

Ritengo che alla S.V. non dispiaccia questa mia iniziativa e che l'appoggerà scrivendo allo stesso parroco in conformità.

Con osservanza

R. Ispettore onorario degli scavi e monumenti del distretto di Vittorio  
f. F. Troyer

La seconda lettera riporta:

On Soprintendente

rispondo alla Sua pregiat./ma n. 645 posiz. A. 8 prov. Reparto Monumenti.

Io non ho mai preso alienare opere d'arte di questa Chiesa senza il permesso dell'autorità competente.

Detta pila io non la ho mai creduta di tanto pregio, manca anche il piedistallo suo proprio, è anche un po' deturpata nel tempo dell'invasione.

Un decoratore un giorno venne nella Chiesa e vista la pila mi disse che aveva un amico che ne cercava una per una sua chiesetta. La mia risposta fu subito: io non posso vendere niente senza il permesso dell'autorità competente; venga quella persona e poi vedremo. Io intanto feci visitare da un perito la pila e mi disse che non era cosa straordinaria.

Venne l'acquirente, a stento combinammo per il cambio con una di marmo più grande e con piedistallo. Parti poco soddisfatto dicendomi che attendeva conferma del contratto prima di chiedere il necessario permesso per il cambio.

Eravamo nell'agosto 1925 e da quel giorno non vidi più quell'acquirente, e non m'interessai più della pila. Soltanto da poco tempo fa quando esposi il caso al Sig. Breda Giuseppe di Vittorio che venne per le misure di un nuovo battistero e

L'imposta <sup>(129)</sup>, che si trova appena a destra appena entrati nell'ampia aula novecentesca, misura complessivamente 46 x 48 cm di lato ed ha un'altezza di 18,5 cm (Fig. 1). La parte mediana di ciascuna faccia subì, in un tempo imprecisato – ma evidentemente in connessione con la riconversione d'uso almeno in piena epoca moderna –, profonde asportazioni di materiale, per dare vita a quattro elementi aggettanti al fine di creare, guardando dall'alto, il profilo della croce; inoltre, sulla faccia superiore, fu scavato un ampio e profondo incavo semisferico che serve come custodia per l'acqua santa <sup>(130)</sup>. Da quanto è stato possibile valutare, pure in basso avvenne una riduzione, seppure minima, che determinò la perdita del collarino, ovvero di un piccolo segmento del risvolto dei motivi decorativi. Riguardo al materiale, sembra trattarsi di una varietà di marmo a grana molto grossa, percorso orizzontalmente da una spessa venatura grigio-scura, probabilmente di provenienza orientale.

Come si è avuto modo di premettere, le trasformazioni apportate a seguito della nuova destinazione a pila determinarono la perdita di un'ampia porzione mediana di ciascuna faccia, con la preservazione soltanto dei motivi vegetali che si trovavano originariamente negli spigoli e di quelli corrispondenti nella fascia sommitale. Partendo da questo dato, e considerando la più che probabile schematicità del sistema ornamentale, si può tentare un'ipotesi ricostruttiva sia riguardo alla tipologia dell'imposta, sia, e in special modo, allo sviluppo dei motivi che percorrevano in successione i quattro prospetti.

Dalle ampie palmette del panierino, lievemente concavo, si conservano, come detto, solo quelle negli spigoli, abbracciate da due lunghi apici che esordiscono dalla parte inferiore dell'elemento vegetale. Lo spazio fra queste lamine a cinque apici lascia presumere che al centro se ne trovasse un'altra di analogo disegno, accolta a propria volta dalle restanti parti del tridente appena ricordato. Lo schema decorativo a tre gruppi di foglie affiancate, con

---

che mi disse che essendo detta pila di fronte al battistero sarebbe bene sostituirla con una nuova e completa dello stesso stile del Battistero nuovo. Ed allora mi venne intenzione di venderla, ottenuto che, s'intende il debito permesso, data la proprietà di questa chiesa e la inutilità della pila, la quale poi, messa fuori di uso col tempo, potrebbe anche andare deperimento.

Con stima

Dev/mo A. Zanetti Parroco

Grassano di Ceggia 29/3/1926.

<sup>(129)</sup> Il capitello è pubblicato anche da CAGNAZZI 1983, fig. p. 320.

<sup>(130)</sup> Gli ampi scassi misurano nella parte esterna circa 30 cm, mentre la parte interna, a ridosso del catino, è di circa 12/14 cm. Il bordo che determina la conca è di appena 3 cm.



Fig. 1a-c - a) Grassaga, San Giorgio, capitello-acquasantiera vista frontale; b) vista di spigolo; c) Proposta ricostruttiva (elaborazione grafica di Sara Scalia, Università di Verona)

in comune quella angolare, potrebbe essere quindi vagamente avvicinata a quello presente in analoghe opere di area bizantina, collocabili in epoca comnena <sup>(131)</sup>. Ma più in generale la tipologia del capitello è riscontrabile

<sup>(131)</sup> Per Glyki vd., soprattutto, VANDERHEYDE 2005, p. 27, nn. 18-19, pl. VIII, figg. 17a-c, pl. IX, fig. 18a-c. Su questo edificio e sulla sua decorazione dell'XI secolo vd. anche VANDERHEYDE 1997, part. pp. 703, 716-171, nn. 10-11. Non è escluso che al centro della faccia potesse trovarsi una croce, anche se, in tal caso, non sarebbe spiegabile con facilità la motivazione della sua asportazione, seppure in tempi recenti (vd. al riguardo San Gregorio a Dramési, VANDERHEYDE 2005, p. 20, n. 11, pl. III, fig. 10a-c). Su Manisi, cfr. DENNERT 1995, p. 184, n. 42.

in una casistica assai vasta di imposte presenti nelle terre orientali, come pure in quelle altoadriatiche soggette in modo diretto all'influenza della cultura bizantina <sup>(132)</sup>.

In alto, la fascia piatta che costituisce l'abaco, conserva integri solo i moduli angolari e una piccola porzione del motivo vegetale adiacente, che si sviluppava in successione sulle facce <sup>(133)</sup>. Anche in questo caso è più che plausibile che una palmetta a più apici – se ne riconoscono alcune a due, altre a più cime a causa di varianti nella composizione – avvolta da ciuffi ripiegati, continuasse iterandosi sulle quattro specchiature, analogamente a quanto avveniva in basso. Non è difficile rintracciare imposte che presentino questa stessa soluzione decorativa (invero, di lunga durata, e in comune pure con una quantità davvero consistente di cornici marcapiano <sup>(134)</sup> o di elementi di demarcazione <sup>(135)</sup>, come nel caso del capitello a paniere di Torcello <sup>(136)</sup>, in molti esempi a San Marco di Venezia <sup>(137)</sup>, in alcune sculture di Treviso <sup>(138)</sup>, e, in oriente, a Costantinopoli nella Theotokos Chalkoprateia, nella Koca Mustafa Paşa Camii (Sant'Andrea in Krisei), nel Museo Archeologico, come pure a Manisa, solo per citare alcuni dei molti episodi rintracciati <sup>(139)</sup>. Quello che preme sottolineare in questa sede è che, proprio nello spigolo, l'apice mediano è costituito da una sorta di mandorla molto allungata e lievemente prominente – peculiarità che si incontra non di frequente – come, per esempio, in uno dei capitelli dell'iconostasi della cattedrale di Serres, in Grecia <sup>(140)</sup>, nel ciborio esagonale bizantino (capitello del Crocifisso) all'interno della ba-

---

<sup>(132)</sup> Per il caso di Feres, vd. *Atlas* 2014, p. 81, n. 1. Per Serres e Pherrai, vd. inoltre DENNERT 1995, pp. 198-199, nn. 171-172a. Per la Panagia Kosmosoteira del monastero di Vira, vd. ILIADIS 2005, p. 229 e figg., nonché la bibliografia di riferimento alle note 1 e 2. Per gli esempi marciiani, sia di XI secolo, sia di importazione nel XIII, vd. soprattutto DEICHMANN 1981, *passim*.

<sup>(133)</sup> In alto e in basso, su un piano lievemente arretrato, è presente un listello piatto.

<sup>(134)</sup> In area altoadriatica il motivo è particolarmente diffuso in edifici della seconda metà dell'XI e del XII secolo: vd. BUCHWALD 1964, pp. 154-160, part. pp. 158-159, figg. 31-33, 40-42; RICHARDSON 1988, *passim*. Per l'area bizantina, oltre al testo appena citato, vd. FIRATLI 1990, pp. 124-126, 131-132, nn. 236-237, 240, 258, pl. 75-77, 81.

<sup>(135)</sup> GRABAR 1976, pp. 61-62, 131-133, nn. 46, 131, pl. XXXI, CVII; FIRATLI 1990, p. 139, n. 275, pl. 86.

<sup>(136)</sup> POLACCO 1978, p. 75, n. 63.

<sup>(137)</sup> DEICHMANN 1981, pp. 50, 57-58, 67, 76-77, nn. 129, 131, 182-183, 261, 304; KRAMER 2006, pp. 118-122, abb. 99, 101.

<sup>(138)</sup> POLACCO 1990, pp. 49-51.

<sup>(139)</sup> KAUTZSCH 1936, pp. 213-215, taf. 43, n. 722; DENNERT 1995, p. 195, nn. 144-146; DENNERT 1998, pp. 130-131, figg. 23-25, 31.

<sup>(140)</sup> GRABAR 1976, p. 69, n. 64, pl. XXXVIII f.



silica marciana a Venezia <sup>(141)</sup> e, sempre nel medesimo edificio, in alcune piccole imposte binate a panierie <sup>(142)</sup>.

La tecnica scultorea, notevolmente precisa e morbida, come pure l'azione decisa degli strumenti, spinti molto in profondità all'interno del supporto lapideo per far emergere per contrasto le parti in ombra, confermano di certo la buona qualità della maestranza che concepì quest'opera di particolare pregio, ma sicuramente di produzione seriale. Ci si limitò ad utilizzare il trapano, con punta di cospicua sezione, solo nei riccioli inferiori di tutti i motivi vegetali: ovvero, sia con intento progettuale, per creare la griglia di organizzazione dei moduli esornativi, sia per rimarcare ciascuno degli elementi attraverso un netto e maggiore stacco chiaroscurale. Analogo impiego di questa specifica modalità di azione è rintracciabile in varie imposte di ambito orientale, ma anche altoadriatico, ancora una volta collocabili in piena epoca comnena <sup>(143)</sup>. Non è escluso, pertanto, che proprio a questo periodo possa essere ascritta questa scultura, più precisamente ancora entro l'XI secolo.

In conclusione, è plausibile che il capitello sia giunto direttamente dalla città di Venezia, forse già in epoca medievale, o forse in relazione con l'edificazione della piccola cappella sulla riva del canale Grassaga nel XVI secolo. Non stupisca, in ogni caso, che nella città lagunare potesse ancora conservarsi, fra tardo medioevo e piena età moderna, una parte cospicua di quelle sculture che erano state trafugate o importate dall'oriente bizantino (dalla capitale sul Bosforo, ma anche dai territori controllati da Venezia), soprattutto a seguito della Quarta Crociata, tesaurizzate per l'innegabile valenza estetica loro riconosciuta <sup>(144)</sup>. Questo medesimo atteggiamento, peraltro, è recuperabile sempre in tempi piuttosto avanzati, ad esempio, negli archetti di ciborio protobizantini riutilizzati come nuove incorniciature presso la chiesa di Lison, alle porte di Portogruaro (Venezia), assieme ad altre sculture di sicura origine orientale, sistemate in controfacciata e in una vicina capellina votiva <sup>(145)</sup>. Di fatto, la comunicazione fra Grassaga e la laguna non era mai venuta meno, sia attraverso le vie di terra, sia attraverso i canali navigabili, a partire dall'epoca romana fino a quella contemporanea <sup>(146)</sup>.

---

<sup>(141)</sup> BRENK 1999, pp. 144-146, figg. 1, 5, 9-10: per l'autore si tratterebbe di elementi eseguiti a Venezia.

<sup>(142)</sup> DEICHMANN 1981, p. 64, n. 218, taf. 13.

<sup>(143)</sup> DENNERT 1995, pp. 182-184, 196, 203, 207, 210, 219, nn. 23, 24, 25, 27, 28-29, 32, 40, 149-150, 205, 207, 239-240, 266, 344; DENNERT 1998, pp. 120-122, 127, figg. 4-5, 10, 17.

<sup>(144)</sup> DORIGO 2004, pp. 1, 3, 5-10

<sup>(145)</sup> BONFIOLI 1979, *passim*.

<sup>(146)</sup> DORIGO 1994, pp. 16, 22, 26-29, 35, 89, 108-110, 183, 188, 246-251, 337-338; CAGNAZZI 1979, pp. 25-26; CAGNAZZI 1985, pp. 22-23, 329-330.

UN CAPITELLO IMPOSTA “A PANIERE” PRESSO IL MUSEO NAZIONALE  
DI RAVENNA (Paola Novara)

Presso il Museo Nazionale di Ravenna si conserva un capitello imposta “a panier”<sup>(147)</sup> di ignota provenienza. Entrato nella raccolta del Museo di Ravenna nel 1904, non era accompagnato da alcuna documentazione e nemmeno la letteratura specializzata, la stampa quotidiana o la tradizione orale locale, in genere utili fonti di informazioni per le acquisizioni dubbie della fine dell’Ottocento e dei primi decenni del Novecento, forniscono indicazioni al riguardo.

Il capitello, di pietra d’Istria, è di forma troncoconica con le pareti arrotondate e coperte da una corona formata da otto grandi foglie d’acanto. Le foglie, disposte verticalmente, sono stilizzate, hanno costolature percorse da sottili solchi e terminano in lobi frastagliati che spesso si toccano. Sull’abaco, sormontato da una decorazione a dentelli solo parzialmente conservata, si snoda un motivo a palmette diritte affiancate, includenti infiorescenze.

Una delle poche descrizioni del capitello si deve a Raffaella Farioli che lo inserì, sul finire degli anni ’60 del Novecento, nel *Corpus* della scultura ravennate attribuendolo alla metà del VI secolo<sup>(148)</sup>. Successivamente l’interesse nei confronti del pezzo è stato quasi nullo e solo in occasione della mostra dedicata ai 1200 anni della morte di Carlo Magno, tenutasi ad Aquisgrana nel 2014, gli organizzatori della manifestazione hanno selezionato l’imposta fra i materiali ravennati da esporre ad Aachen. In quella occasione, nella necessità di interessarmi al pezzo per poterne realizzarne la scheda descrittiva, ho maturato la convinzione che la cronologia del capitello debba essere ridiscussa<sup>(149)</sup>. Nella brevissima scheda di corredo al catalogo proposi una diversa datazione rispetto a quella diffusa dalla Farioli, tuttavia la didascalia utilizzata nella esposizione non ha seguito il mio suggerimento e gli organizzatori hanno preferito attribuire ancora una volta l’imposta al VI secolo.

Per chiarire quali sono stati gli elementi che mi hanno portato a dubitare per una datazione precoce del manufatto, ritengo vadano considerati la lavorazione, che risulta meno accurata rispetto alla produzione canonica del VI secolo, e, tenendo presente che la percentuale maggiore di arredi in uso a Ravenna in quel periodo era importata prefabbricata dalle officine di

<sup>(147)</sup> Inv. 733. Pietra calcarea, 40 x 41 cm; diag. abaco 55 cm; diam. base 28 cm. Mancante di una piccola porzione della parte inferiore; il rilievo dell’abaco è fratturato in più punti.

<sup>(148)</sup> OLIVIERI FARIOLI 1969, p. 40, n. 61, e fig. 60.

<sup>(149)</sup> NOVARA 2014.



Fig. 1 - Ravenna, Museo Nazionale, capitello "a panier" (inv. 733) (da NOVARA 2014).



Fig. 2 - Ravenna, Museo Nazionale, capitello "a panier", particolare.

Proconneso, il materiale utilizzato. Va aggiunto, poi, che non solo le caratteristiche dell'ornato, ma anche la forma, si avvicinano a quelle di alcuni elementi di arredo lavorati nell'XI secolo in area alto adriatica a imitazione di prodotti di fabbricazione costantinopolitana. Questo gruppo di capitelli, ben descritto dal Buchwald negli anni '60 del Novecento <sup>(150)</sup>, ha il corpo decorato con acanto spinoso a estremità tangenti e l'abaco con un fregio a palmette sormontato da una cornice dentellata.

I capitelli lavorati nella Metropoli d'Oriente cui si ispirarono gli scapellini altoadriatici possono presentare il corpo schiacciato e svasato, come nel caso degli esemplari in opera nella Theotokos Pammakaristos <sup>(151)</sup>, poi Fethiye Camii, e nella Koca Mustafa Paşa Camii, già chiesa di Sant'Andrea in Krisei <sup>(152)</sup>, in quest'ultimo caso arricchito da un medaglione centrale, e talvolta una lavorazione dell'acanto a giorno come nel caso del capitello di importazione in opera sulla parete esterna della basilica di San Marco di Venezia <sup>(153)</sup>.

Il confronto più stringente con esemplari di manifattura alto adriatica di XI secolo può essere istituito coi capitelli impiegati nella cripta <sup>(154)</sup> e lungo la parete esterna dell'abside <sup>(155)</sup> della basilica di San Marco di Venezia. Si tratta di elementi di dimensioni modeste con corpo troncoconico a pareti curve, in alcuni casi sormontati da un abaco decorato a dentelli, affini ad alcuni pezzi sporadici conservati nel museo di Torcello <sup>(156)</sup>. Sempre in ambito torcellano è possibile individuare i confronti più significativi per il motivo decorativo della palmetta sormontata dalla dentellatura, un tema che, seppure con alcune varianti nella resa della infiorescenza, è presente sulle cornici marcapiano in opera nelle pareti della chiesa di Santa Fosca <sup>(157)</sup> e in quelle musealizzate nell'area adiacente lo scavo della basilichetta di San Marco <sup>(158)</sup>.

---

<sup>(150)</sup> BUCHWALD 1964, pp. 139-141.

<sup>(151)</sup> KAUTZSCH 1936, p. 200, fig. 672.

<sup>(152)</sup> *Ivi*, fig. 670.

<sup>(153)</sup> MINGUZZI 2000b, p. 151 (facciata ovest all'esterno della cappella Zen, primo ordine a sud).

<sup>(154)</sup> DEICHMANN 1981, nn. 122, 129, 131.

<sup>(155)</sup> MINGUZZI 2000b, p. 152. In questo caso, viste le dimensioni ridotte, i capitelli sono decorati con quattro foglie angolari, i cui dentelli si toccano al centro. Analoghi esemplari sono in opera nel Capitello del Crocifisso all'interno della basilica, vd. MINGUZZI 2000a, p. 73.

<sup>(156)</sup> POLACCO 1976, p. 82, n. 50.

<sup>(157)</sup> *Ivi*, p. 137, n. 84.

<sup>(158)</sup> *Ivi*, pp. 144-145, n. 88.

MOTTI E SOTTOSCRIZIONI SU ALCUNI ARREDI ARCHITETTONICI  
DEL MUSEO NAZIONALE DI RAVENNA (Paola Novara)

Uno dei più significativi e consistenti nuclei di materiali conservati presso il Museo Nazionale di Ravenna è rappresentato dalle epigrafi. Le iscrizioni, intere e frammentarie, la cui provenienza non sempre è nota, coprono un arco cronologico che va dal I secolo a.C. fino al tardo medioevo.

L'interesse degli studiosi nei riguardi della raccolta si è concentrato prevalentemente sull'epigrafia pagana, ampiamente studiata sin dal XVIII secolo<sup>(159)</sup>, in misura minore sulle iscrizioni tardo antiche e alto medievali<sup>(160)</sup>, nelle quali talvolta si riscontra ancora l'uso della lingua greca; raramente si sono registrati interventi dedicati all'epigrafia del pieno medioevo.

Scorrendo velocemente il panorama dell'epigrafia ravennate dei secoli di mezzo, possiamo constatare come il gruppo più significativo di iscrizioni alto medievali ravennate sia quello raccolto sulle pareti di alcuni sarcofagi impiegati o reimpiegati per ospitare le spoglie degli arcivescovi della città e conservati nella basilica di Sant'Apollinare in Classe, luogo destinato a perpetuare la memoria dei presuli ravennate fino al IX secolo<sup>(161)</sup>. Le iscrizioni coprono un arco cronologico che va dalla fine del VII fino alla fine dell'VIII secolo e chiariscono come nell'area esarcale in quel lasso di tempo fosse in atto un processo di cristallizzazione dei moduli del tardo VI secolo: sul finire di quel secolo, come evidenziato da Guglielmo Cavallo<sup>(162)</sup>, l'epigrafia monumentale e funeraria ravennate cominciò a manifestare evidenti modifiche che, attraverso un processo che avrà il suo compimento nell'VIII secolo<sup>(163)</sup>, giungerà a quello che la Gray ha definito "semi-official style"<sup>(164)</sup>.

Superata la frammentazione scrittoria dell'alto medioevo, con l'età carolingia una nuova unità grafica si manifestò anche nella scrittura epigrafica (forse derivando da quella libraria). Assistiamo pertanto in tutta l'Italia

---

<sup>(159)</sup> SPRETI 1793-1796; PATRONO 1908-1909; MURATORI 1912; MANSUELLI 1967; SUSINI 1965; BOLLINI 1975; CAVALLO 1984; GIACOMINI 1990a; EADEM 1990b; CAVALLO 1992.

<sup>(160)</sup> CAVALLO 1992; NOVARA 1999; BENERICETTI 2017a; BENERICETTI 2017b.

<sup>(161)</sup> FARIOLI CAMPANATI 1984.

<sup>(162)</sup> CAVALLO 1992, p. 115.

<sup>(163)</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>(164)</sup> GRAY 1948, n. 110. Le medesime caratteristiche si possono riscontrare in altre epigrafi dei secoli VII-VIII di committenza prevalentemente ecclesiastica (BOTTAZZI 2012, pp. 19-20). Solo dopo la fine dell'Esarcato, sempre la secondo Gray, anche a Ravenna (come in precedenza era accaduto nelle aree di cultura longobarda) si diffuse la cosiddetta "popular school".

settenzionale a una restituzione sistematica della capitale epigrafica di matrice romana. Il panorama ravennate del IX secolo è quanto mai scarno e le poche iscrizioni datate o databili con certezza che si possono individuare sono sempre legate all'ambito dell'alto clero della cattedrale.

Confermando quella rarefazione nell'uso della scrittura epigrafica constatata in molti territori dell'Italia settentrionale durante il X secolo <sup>(165)</sup>, anche a Ravenna da testimonianze sicuramente databili alla metà del IX secolo si passa a materiali di XI secolo, senza poter individuare, ad oggi, alcuna epigrafe collocabile con certezza nel secolo X.

Gli anni compresi tra la metà dell'XI e la metà del XII secolo, caratterizzati da due importanti eventi storico-politici, vale a dire la "lotta per le investiture" e la "riforma gregoriana", furono particolarmente travagliati per la Chiesa di Ravenna, direttamente coinvolta negli scontri fra papato e impero che segnarono quel periodo. In tale contesto, grazie all'azione di Ildebrando di Soana, nel 1169 fu eletto arcivescovo di Ravenna Gerardo, sotto il cui controllo la sede ravennate riacquistò la sua autonomia in ossequio alla Santa Sede. La presenza di almeno tre iscrizioni risalenti al pontificato di Gerardo, un numero veramente rilevante considerando il vuoto dei secoli immediatamente precedenti e successivi, è probabilmente da imputare a una volontà di fissare nel tempo episodi di grande rilevanza politica derivati dalla nuova direzione che aveva imboccato l'episcopato ravennate. Le tre iscrizioni presentano caratteristiche riferibili alla produzione che per l'Emilia è stata definita "neoromanica" <sup>(166)</sup>, ovvero testimoniano quel passaggio in corso nel XII secolo dalla maiuscola "romanica" affermata nell'XI secolo, alla "gotica". Tali prodotti sono caratterizzati dall'inserimento nel testo di lettere non capitali (e in particolare E, H, M, N, V espresse in forme mistilinee derivate dai tipi onciali e semionciali) e dall'introduzione delle varianti delle lettere D, formata da un occhiello inferiore con breve gamba verticale o piegata (onciale-gotica), e G, resa nella forma a riccio nota sin dalla fine dell'XI secolo.

Due elementi di arredo conservati nel Museo Nazionale di Ravenna, ad oggi inediti, possono arricchire lo scarno panorama epigrafico ravennate, fornendo anche qualche notazione sullo sviluppo dell'architettura nel medioevo.

Il primo pezzo che analizzeremo è un frammento di elemento strutturale <sup>(167)</sup>, forse la parte inferiore di capitello, a forma di cilindro schiacciato

<sup>(165)</sup> GRAY 1948, pp. 77-88.

<sup>(166)</sup> MONTORSI 1977, p. 188, 226-229.

<sup>(167)</sup> Inv. 11085 (vecchio 1093). Calcare, h. cm 17; diam. cm 28.



Fig. 1 - Ravenna, Museo Nazionale, frammento di capitello (inv. 11085).



Fig. 2 - Ravenna, Museo Nazionale, mensola (inv. 11228).

delimitato da un motivo a corda aggettante, lungo il quale corre la sottoscrizione attributiva <sup>(168)</sup>:

+ Martinus Veneticus me fecit.

Il testo utilizza una formula di patronato impiegata durante tutto il medioevo in cui un nome proprio, in genere quello dell'autore, è associato alla locuzione *me fecit*.

Non è possibile precisare la provenienza del pezzo, né chiarire chi fosse Martino di Venezia.

Il secondo frammento è una mensola <sup>(169)</sup> di forma parallelepipedica, da collocare nel XII secolo, lungo le cui pareti, sagomate in modo pronunciato, scorre l'iscrizione <sup>(170)</sup>:

O quam grande fero pondus. Succurrite queso.

Il motto, che Chiara Frugoni <sup>(171)</sup> ha interpretato come «O che gran peso porto! Aiutatemi vi prego!», fu utilizzato spesso, come chiarito da Augusto Campana <sup>(172)</sup>, nella produzione architettonica del XII secolo, soprattutto nelle decorazioni che arricchivano i portali. Nel duomo di Modena lo stesso testo, anche se solo parzialmente leggibile, è visibile sullo stipite sinistro della Porta della Pescheria <sup>(173)</sup>. Nella cattedrale di Piacenza, un identico motto corre lungo i lati di una mensola che sostiene un telamone collocato nel portale della parete sinistra, detto Porta del Paradiso <sup>(174)</sup>.

Il confronto più pregnante per il pezzo ravennate è costituito da un telamone di protiro o di ambone che si conserva nella raccolta della Fondazione Pogliaghi di Varese. Il telamone sostiene una mensola di fattura analoga a quella in oggetto, lungo la quale corre un'iscrizione che per impostazione e resa delle lettere è assai vicino al pezzo ravennate.

<sup>(168)</sup> Epigrafe distribuita su una sola linea. Capitale epigrafica con introduzione di E onciale. La A ha il tratto orizzontale spezzato. Nessuna abbreviazione. Altezza delle lettere non costante entro il binario.

<sup>(169)</sup> Inv. 11228. Marmo, h. cm 18; largh. cm 43; lungh. cm 53.

<sup>(170)</sup> Epigrafe distribuita su una sola linea. Capitale epigrafica con l'introduzione di alcune lettere in maiuscola gotica (G a riccio); S disassate; asta della Q terminante a riccio. Nessuna abbreviazione. Altezza delle lettere non costante entro il binario.

<sup>(171)</sup> FRUGONI 1999, p. 24.

<sup>(172)</sup> CAMPANA 1984, p. 372.

<sup>(173)</sup> Poiché l'epigrafe non si è conservata integralmente, si deve ad Augusto Campana la lettura dei resti sopravvissuti. CAMPANA 1984, p. 372, figg. alla p. 394; vd. anche FRIGERI 2004, p. 134.

<sup>(174)</sup> Il protiro è sovrastato da una lunetta raffigurante il paradiso, sostenuta da due colonne rette da telamoni raffiguranti inferno e purgatorio. Il telamone che rappresenta l'inferno ha alla base questa iscrizione.



I BACINI CERAMICI DI SAN MICHELE DI PORCILE (MADONNA DELLA STRÀ)  
(Marica Menon)

Collocata sulla destra dell'antica via Postumia a circa un chilometro dal centro del paese di Belfiore, sulla strada che oggi conduce a Caldiero, sorge l'antica pieve di San Michele, ora Madonna della Strà<sup>(175)</sup> (Fig. 1). La costruzione può essere riconosciuta alla piena epoca romanica e all'opera di Borgo e Malfato<sup>(176)</sup>, i cui nomi e la data di fondazione, il 1143, avvenuta durante l'episcopato di Tebaldo – personalità che ebbe un ruolo di primo piano nella realizzazione della chiesa di Porcile – sono testimoniati da un'epigrafe oggi conservata al Museo di Castelvecchio a Verona<sup>(177)</sup>.

La facciata, a spioventi, è costituita da un muro a corsi alterni di laterizi e tufo irregolari nello spessore, ma ben delineati<sup>(178)</sup>. Sopra la porta d'ingresso è presente un protiro pensile, coronato da un timpano decorato lungo il perimetro più interno da un fregio geometrico a denti di sega, fortemente chiaroscurato, ripreso sotto le piccole imposte delle spallette che sostengono l'elemento. Il fronte pare soprattutto di notevole interesse per la presenza di cinque bacini ceramici disposti a croce, dei quali tre soltanto conservano parte dell'ingobbatura policroma originaria (Figg. 2a, 3a, 4). In particolare, quello situato al centro del protiro è l'unico ad avere un differente profilo, più infossato e privo della tesa, rispetto agli altri quattro manufatti ceramici i quali, invece, presentano un catino meno profondo e sono accomunati dalla stessa bordura<sup>(179)</sup>.

La scodella posta sopra la bifora, presenta una cavità espansa con tesa piccola e, come il reperto direttamente sottostante, è arricchita da tracce policrome verdi ed ornamenti graffiti, visibili anche sul bordo esterno. Un piccolo residuo di invetriatura è presente anche sulla ciotola al vertice della facciata, mentre i manufatti collocati ai lati opposti della fronte paiono privi di tracce di colore (Fig. 4). Tuttavia, il materiale di composizione risulta analogo in tutti e cinque i casi, contraddistinti verosimilmente dal

---

<sup>(175)</sup> CROSATTI 1906, p. 5. Vd. anche CIPOLLA 1892, pp. 111-116; FLORES D'ARCAIS 1980, pp. 346-384; BOSIO 1991, p. 54; FARSAGLIA 1996; SANTI 1998, pp. 45-50; SANTI, SOLFO 2004, p. 10-25; NAPIONE 2008, pp. 300-303.

<sup>(176)</sup> *Ivi*, 1906, p. 5.

<sup>(177)</sup> Il Vescovo infatti, contendeva il territorio di Porcile al Capitolo dei Canonici veronesi. In merito vd. CASTAGNETTI 1981, pp. 101-125; DE SANDRE GASPARINI 1981, pp. 133-177; CASTAGNETTI 1983; CASTAGNETTI 1985, pp. 253-274. Inoltre, vd. LANZA 1998, pp. 161, 219, 221, 237; LANZA 2006, pp. 31, 32, 34, 46, 48, 65, 127, 137, 147, 188.

<sup>(178)</sup> SANTI 1995, pp. 11-12.

<sup>(179)</sup> Gli altri bacini si distinguono per la presenza di un catino espanso e piccola tesa.



Fig. 1 - Belfiore, Madonna della Stra', facciata (1143).

medesimo impasto <sup>(180)</sup>. La tecnica di realizzazione di questa particolare tipologia di ceramica, detta ingobbiata, si ottiene rivestendo il recipiente ancora crudo con un sottile strato di terra bianca. La superficie può essere poi incisa con appositi strumenti, a formare elementi decorativi di vario genere: al termine dell'operazione, si procede alla cottura e alla stesura di una sottile vetrina di piombo <sup>(181)</sup>.

La presenza di manufatti ceramici nelle architetture, inizialmente definiti come *mezze maioliche*, ha assunto sempre maggior importanza con l'evolvere delle ricerche, soprattutto a partire dal XX secolo in poi <sup>(182)</sup>. Molti studiosi, in particolare, si sono esposti negli ultimi anni per sostenere come la produzione di bacini e il loro conseguente impiego anche in ambito

<sup>(180)</sup> BERTI, GELICHI 1993, p. 98. Inoltre, SACCARDO 1993, p. 148, ricorda che le scodelle sono state oggetto di analisi nella sezione del biscotto, con il seguente risultato: «pasta di fondo con forte polarizzazione di aggregato, molto ricca di illite, con massarelle di ossidi di ferro, piuttosto porosa. Scheletro sabbioso composto da quarzo angoloso, K feldspato subordinato a quarzo policristallino sub angoloso. Diversi individui di plagioclasio e di chert».

<sup>(181)</sup> GELICHI 1986, p. 355.

<sup>(182)</sup> Per uno studio relativo alla ceramica bizantina vd., in particolare, BÖHLENDORF-ARSLAN 2013.



Fig. 2a - Belfiore, Madonna della Stra', facciata, bacino al centro del protiro pensile.  
Fig. 2b - Rilievo dei graffiti (elaborazione grafica di Sara Scalia, Università di Verona).



Fig. 3a - Belfiore, Madonna della Stra', facciata, bacino presso la bifora.  
Fig. 3b - Rilievo dei graffiti (elaborazione grafica di Sara Scalia, Università di Verona).



Fig. 4 - Belfiore, Madonna della Stra', facciata, bacino al colmo della facciata.

costruttivo, non sia da considerare di seconda importanza, anzi, sarebbe prova, piuttosto, di una più ampia conoscenza decorativa che, nella maggior parte dei casi, partendo dalla civiltà di Bisanzio, si sarebbe sviluppata e sarebbe stata recepita anche nella penisola italiana con differente intensità a seconda dei luoghi che accoglievano tale influsso <sup>(183)</sup>. Al proposito, si consideri che le ciotole con vetrina inserite nei paramenti murari, costituivano un notevole effetto coloristico, che accentuava l'importanza e la preziosità della struttura sulla quale venivano poste <sup>(184)</sup>. Tuttavia, considerando la datazione della chiesa al XII secolo, la decorazione visibile sul corpo dei bacini della Stra' pare essere quasi un *unicum* nel suo genere se confrontata con gli ornamenti degli altri esiti documentati finora nell'Italia settentrionale, e riconosciuti allo stesso periodo di produzione <sup>(185)</sup>. Un confronto piuttosto puntuale, tuttavia, è stato proposto da Berti e da Gelichi, i quali riconoscono una certa somiglianza tra i prodotti fittili di San Michele e quelli in opera presso la chiesa mantovana di San Leonardo, databile al 1154 <sup>(186)</sup>. Questi ultimi, da considerare quasi sicuramente di origine bizantina, presentano infatti la medesima cavità poco profonda, con tesa piccola, come le ceramiche di Belfiore, la stessa tipologia di impasto e l'identica colorazione verdebluastro <sup>(187)</sup>. Siviero, nel 1983, in uno studio dedicato alle maioliche di Belfiore, sostiene per esse una produzione posteriore alla realizzazione della chiesa, datando i manufatti tra XVI e XVII secolo <sup>(188)</sup>. Allo stesso modo, Blake si dice contrario alla contemporaneità dei bacini, a suo parere sostituiti da altri elementi ceramici nel corso del tempo <sup>(189)</sup>. Crosatti non fa alcun riferimento ad una possibile epoca di realizzazione nella monografia da lui dedicata alla chiesa porcilana <sup>(190)</sup>, così come Arslan, il quale li identifica come uno dei caratteri emiliani della facciata <sup>(191)</sup>.

Il primo studioso a rivendicare una datazione di XII secolo è Ericani, che riconosce nelle maioliche di Belfiore la tipologia "San Bartolo" <sup>(192)</sup>, seguita

<sup>(183)</sup> BERTI & GELICHI 1993, pp. 99, 104-105.

<sup>(184)</sup> BONETTI, LANTERNA, MICHELUCCI & TOSINI 2000, p. 48.

<sup>(185)</sup> BERTI & GELICHI 1993, p. 91.

<sup>(186)</sup> *Ibidem*.

<sup>(187)</sup> BLAKE 1981, pp. 93-94.

<sup>(188)</sup> SIVIERO 1985, pp. 246-247.

<sup>(189)</sup> BLAKE 1978b, pp. 108-109.

<sup>(190)</sup> CROSATTI 1906, p. 5. Non è possibile riconoscere alcun riferimento ad elementi decorativi specifici, in quanto le invetriature policrome sono fortemente compromesse ed inoltre le incisioni graffite alludono a semplici elementi decorativi geometrici.

<sup>(191)</sup> ARSLAN 1939, p. 148.

<sup>(192)</sup> ERICANI 1990, p. 43. La ceramica del tipo "San Bartolo" è una tipologia di area veneta, graffita con motivi circolari e spiraliformi, riferita da GELICHI 1986, pp. 367-388, alla produzione di XIII secolo.

da Francesca Saccardo, che invece riconduce i bacini della Stra' ai reperti rinvenuti presso San Leonardo in Fossa Mala, una tipologia derivante dal gruppo "San Bartolo", ma relativa alla prima produzione lagunare, sebbene, vista l'assenza di altri esempi simili, la studiosa non escluda per essi l'ipotesi dell'origine bizantina<sup>(193)</sup>. Roascio li considera invece di provenienza costantinopolitana, e propone una cronologia genericamente di XII secolo<sup>(194)</sup>.

Osservando attentamente la manifattura dei bacini in opera a Belfiore, in particolare i tre reperti sui quali ancora si conserva parte dell'invetriatura, possiamo notare alcune incisioni a carattere decorativo, ottenute scalfendo la superficie con uno strumento appuntito: tale risultato pare ben visibile sulla ceramica della bifora, caratterizzata da una base cotta di colore rosso, ricoperta ancora dalla pasta chiara e graffita con motivi non regolari, che si sviluppano a fasce concentriche attorno al centro, delimitato da linee profonde disposte attorno ad un punto focale, a formare una sorta di triangolo a doppio profilo (Fig. 2a-b). Sul registro successivo del medesimo corpo ceramico è presente, invece, una scalfittura costituita da archi di cerchio profilati con due o tre segni paralleli, rivolti verso l'esterno, a creare un motivo ritmato.

Di notevole interesse risulta essere la policromia superstite: dalla pigmentazione intensa, essa è realizzata con macchie verdi e blu che paiono essere in parte indipendenti dalle incisioni geometriche appena descritte. La decorazione variopinta così articolata prosegue fino a comprendere i bordi del bacino, a stretto contatto con la muratura circostante.

Il medesimo *modus operandi* viene adottato sul bacino collocato al centro del protiro, la cui ingobbiatura pare meglio conservata, e caratterizzata sempre da incisioni a linee profonde, con un corpo ceramico arricchito da macchie policrome verde-bluastre (Fig. 3a-b). L'analogo motivo e il colore adottato, visibile anche sui precari resti di materiale ceramico presenti sulla maiolica al vertice della facciata, unitamente alla presenza dello stesso impasto riscontrabile anche nei restanti bacini, suggerisce, ad una prima analisi un'analoga cronologia per tutti i manufatti di Belfiore.

Valutando con attenzione la stratigrafia muraria, i mattoni appaiono modellati appositamente per accogliere il profilo delle scodelle, e nonostante i pesanti restauri subiti che portarono all'applicazione di cemento e nuova malta anche sulla fronte della basilica<sup>(195)</sup>, le ceramiche sembrerebbero in

---

<sup>(193)</sup> SACCARDO 1993, pp. 156-157. Nel saggio, infatti, le ceramiche di San Michele vengono messe in relazione anche con la tipologia "Zeuxippus Ware", classe I di Megaw – il cui massimo sviluppo fu tra il XII e il XIII secolo a Costantinopoli –, caratterizzata da una vetrina incolore, giallo-bruna e verde.

<sup>(194)</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>(195)</sup> BRAVI, SANTOLIN 2004, p. 98.

continuità con gli altri materiali e quindi con il complesso della struttura parietale. Per questo motivo pare assai dubbia l'ipotesi di una sostituzione dei manufatti, che avrebbe necessariamente compromesso parte della muratura limitrofa. Inoltre, è da considerare che il periodo di maggiore impiego dei bacini ceramici nelle architetture di area italiana, si concentra tra terzo e quarto decennio del XII secolo, con alcuni esempi nell'ottavo <sup>(196)</sup>, cronologia che corrisponde al periodo di fondazione della chiesa di San Michele. Pertanto, non risulta difficile ipotizzare la posa dei bacini congiuntamente all'erezione della facciata.

Sulla base di queste considerazioni, i manufatti non sarebbero da ritenere nemmeno esempi del tipo "San Bartolo", perché tale produzione è individuabile solo a partire dalla fine del XIII secolo <sup>(197)</sup>. Se anche si considerassero un esempio precoce di tale ambito, la cronologia si dimostrerebbe comunque troppo arretrata, priva di confronti sia in area veneta, sia in territorio veneziano <sup>(198)</sup>. Anche la tipologia lagunare della grafita arcaica padana, databile tra la fine del XIV secolo e il 1450 circa, non sembra avere punti di contatto con i manufatti porcilani in esame <sup>(199)</sup>.

La produzione di bacini ceramici nel territorio dell'Italia settentrionale, sembrerebbe perlopiù costituita da manufatti riferibili a centri di produzione situati nel cuore del mondo bizantino <sup>(200)</sup>: questa è, per esempio, l'origine suggerita per le maioliche in opera presso la chiesa mantovana di San Leonardo. Queste ultime, ormai unanimemente considerate prodotte dell'area costantinopolitana, avrebbero, secondo il parere di Berti e di Gelichi, lo stesso profilo delle ceramiche di Belfiore, con cavità poco profonda e tesa piccola. Se si accettasse la relazione presente tra i manufatti, questa inserirebbe le soluzioni ceramiche di Porcile nel contesto veneto di ricezione e rielaborazione dell'ingobbata bizantina <sup>(201)</sup>.

Tuttavia, la colorazione a macchie verdi-bluastré delle scodelle di San Michele pare essere un elemento in parte discordante, che sembra non trovare esauritiva giustificazione dal solo confronto con manufatti di origine orientale, ma aprirebbe ad un più complesso orizzonte caratterizzato da altri linguaggi, uno dei quali di probabile ascendenza islamica.

Un riferimento, ad esempio, può essere fatto con alcuni reperti fittili in opera presso l'abbazia di Pomposa <sup>(202)</sup>. Sul campanile, infatti, un ini-

---

<sup>(196)</sup> BERTI & GELICHI 1993, p. 108.

<sup>(197)</sup> GELICHI 1986, pp. 367-388.

<sup>(198)</sup> BERTI & GELICHI 1993, p. 108.

<sup>(199)</sup> BLAKE & NEPOTI 1984, p. 362.

<sup>(200)</sup> *Ivi*, pp. 143-144.

<sup>(201)</sup> *Ibidem*.

<sup>(202)</sup> SALMI 1966, pp. 237-247.

ziale e puntuale riscontro può essere istituito con una ciotola maiolicata ospitata nel primo registro della torre campanaria, sul lato occidentale, la quale conserva ancora parte del fondo decorato <sup>(203)</sup>. Essa è interessata dalla presenza di un ingobbatura a colori verdastri e motivi a volute distribuiti su superfici semicircolari attorno ad un elemento triangolare centrale, a doppio profilo <sup>(204)</sup>. L'origine di tale manufatto sarebbe da riconoscere alla produzione musulmana sciita della dinastia fatimita, che dominò sull'Africa settentrionale e sull'Egitto dal X al XII secolo <sup>(205)</sup>. Lungo il corso murario della torre campanaria pomposiana, datata 1063 <sup>(206)</sup>, sono riconoscibili inoltre altre maioliche, considerate di derivazione egiziana, che a parere di Salmi sarebbero da ricondurre a produzioni di carattere popolare <sup>(207)</sup>, assimilabili ai bacini di San Michele, con i quali esse trovano alcuni punti in comune, come ad esempio la forma della ciotola, poco infossata e con tesa piccola, e la colorazione quasi "sciolta", basata principalmente sui toni blu, verdi e bruni.

Per questo tipo di produzione "a macchie" un ulteriore punto di confronto, valido sia per Pomposa che per Belfiore, potrebbe essere quello con i manufatti realizzati sulla torre di Pavia, ugualmente legati al mondo islamico, per la maggior parte considerati di origine egiziana <sup>(208)</sup>. Le opere ceramiche pavese oltre che a tale derivazione, sono assegnate anche all'area siriana, siciliana e ifrigenia (zona corrispondente all'odierna Tunisia), terre accomunate nell'XI secolo dall'appartenenza al dominio fatimida <sup>(209)</sup>.

I bacini di San Michele, tuttavia, sebbene ad una prima analisi paiano accomunati agli episodi appena citati, soprattutto per la modalità con cui fu stesa la pigmentazione sulla vetrina, presentano anche delle difformità, sia per quanto riguarda la geometria della decorazione, più schematica negli esempi porcilani, maggiormente complessa e figurativa in molti casi pavese; sia per la modalità stessa con cui furono realizzate le profonde e lineari incisioni sulle facce dei bacini di San Michele, nelle quali l'ornato pare indipendente dalla stesura del colore.

Tale differenza potrebbe essere relativa ad un divario cronologico di tutti questi episodi: le opere fittili dei complessi di Pavia e di Pomposa, sarebbero infatti da collocare in un arco temporale più arretrato rispetto a quello delle

---

<sup>(203)</sup> *Ibidem.*

<sup>(204)</sup> SALMI 1966, p. 239.

<sup>(205)</sup> *Ivi*, pp. 237-238.

<sup>(206)</sup> BLAKE & AGUZZI 1989, p. 222.

<sup>(207)</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>(208)</sup> *Ibidem.* Vd., inoltre, BLAKE & AGUZZI 1978, pp. 11-27; BLAKE & AGUZZI 1987, pp. 153-236.

<sup>(209)</sup> *Ivi*, p. 223.

maioliche di Belfiore. I tre siti potrebbero essere interessati, nondimeno, dalla presenza di un gusto estetico comune, favorito presumibilmente dal florido e costante commercio dei centri portuali della penisola italiana con le aree più orientali e meridionali del Mediterraneo <sup>(210)</sup>, come l'Egitto e la Siria <sup>(211)</sup>. Presumibilmente, dunque, la ceramica prodotta in quelle terre giunse attraverso una rotta mercantile prolifica, sviluppatasi oltre i confini del territorio locale <sup>(212)</sup>.

Si consideri, inoltre, che a partire dal X secolo la via commerciale tra l'Oceano Indiano e il Mediterraneo si era spostata dal Golfo Persico all'Egitto, mentre nel corso dell'XI nella distribuzione relativa ai bacini ceramici, si imposero almeno due reti di scambio principali: la prima ad Occidente, che collegava il Nord Africa con il Tirreno e il Mar Ligure, la seconda orientale, che invece si snodava tra l'Adriatico e il Levante <sup>(213)</sup>. Sebbene non si possa pensare ad un'importazione diretta dei materiali dall'Egitto o dalla zona Africana, fino all'entroterra veneto, tramite le vie che si erano sviluppate almeno un secolo prima, è probabile forse riconoscere la possibilità della circolazione dei beni che, accolti inizialmente dai mercanti veneziani, amalfitani e genovesi, iniziarono a circolare all'interno della nostra penisola <sup>(214)</sup>.

Sulla base di queste considerazioni, pare forse lecito osservare la presenza di un possibile influsso estetico originario delle aree islamiche nella produzione ceramica di Belfiore, i cui bacini sono caratterizzati, in parte, dalla medesima tecnica e modalità decorativa di quella produzione. Pavia, in tal senso, potrebbe rappresentare un punto di appoggio non secondario, se si valuta che il luogo fu nel corso del tardo medioevo un nodo di commerci e contatti artistici di sviluppo internazionale <sup>(215)</sup>, dai quali non paiono esclusi gli esempi in opera a Pomposa, a loro volta da porre in relazione con le soluzioni visibili alla Stra'.

Interessante è in proposito l'intervento di Giovanni Curatola e di Gianroberto Scarcia, i quali in un saggio dedicato alla ceramica islamica descrivono in modo piuttosto esaustivo le differenti tecniche di realizzazione utilizzate per questa tipologia decorativa <sup>(216)</sup>. Un primo confronto può essere fatto considerando l'ornamento dipinto della ceramica invetriata

---

<sup>(210)</sup> CURATOLA & SCARCIA 1990, p. 111.

<sup>(211)</sup> *Ibidem*.

<sup>(212)</sup> BLAKE, AGUZZI 1989, p. 223.

<sup>(213)</sup> *Ibidem*.

<sup>(214)</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>(215)</sup> SALMI 1966, p. 239.

<sup>(216)</sup> CURATOLA & SCARCIA 1990, pp. 106-107.



ottenuto sopra una vetrina bianca: questa, generalmente di colore lattescente, veniva arricchita con disegni filiformi di colore blu, verde o bruno, a seconda dell'impiego di ossidi di cobalto, rame o manganese. Talvolta in questi manufatti si assiste ad un effetto di colata dei colori che, per la poca stabilità, avevano la tendenza a sciogliersi e sbavare <sup>(217)</sup>, proprio come accade per i pigmenti sulle maioliche di Porcile.

Un ulteriore riferimento per le soluzioni cromatiche adottate nei bacini della Stra', sarebbe da riconoscere in un'altra tecnica di lavorazione, nata successivamente a quella appena ricordata, ma sempre adottata dai ceramisti di area islamica per arricchire le loro opere, eseguite questa volta con una particolare modalità legata a materiali relativamente poveri, ma molto diffusi, influenzata da manufatti fittili di importazione cinese, giunti attraverso il Golfo Persico <sup>(218)</sup>. Dei centri produttivi abbasidi, a cui si sta facendo riferimento, uno in particolare rimase attivo fino al X secolo, presso la città di Samarra: qui, gli artigiani crearono bacini con base monocroma biancastra, ad invetriatura opaca, gradualmente dipinta con ossidi minerali quali il blu di cobalto (proveniente dalla Persia) e il rame <sup>(219)</sup>. L'effetto pittorico finale appariva di colore verde-bluastro, con un profilo a macchia irregolare, mentre il corpo dell'oggetto era interessato da incisioni e segni scuri con scritte benaugurali o motivi floreali <sup>(220)</sup>. Le scalfitture visibili sui bacini di Porcile non sono assimilabili a grafie islamiche, ma la tecnica con cui furono eseguite, unitamente ai pigmenti a macchia, ne suggerisce forse una possibile derivazione indiretta <sup>(221)</sup>.

Ad una prima impressione non sarebbe da escludere, per le maioliche di Belfiore, anche qualche analogia con una ulteriore tecnica di origine persiana, sviluppatasi nelle terre islamiche durante la dinastia selgiuchide, in uno dei periodi di maggior vitalità ed inventiva, e riproposta per tutta

---

<sup>(217)</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>(218)</sup> *Ivi*, p. 103. Molti pezzi di questa produzione sono stati rinvenuti presso Sirāf, antico porto del Golfo Persico, e soprattutto a Samarra, città che esercitò un ruolo importante come centro produttivo, fino alla seconda metà del X secolo: le ceramiche cinesi qui giunte, a base bianca, furono riproposte e rielaborate dai ceramisti islamici che produssero bacini monocromi di color bianco denso, con invetriatura opaca, e macchie pigmentate di blu cobalto e rame.

<sup>(219)</sup> CURATOLA & SCARCIA 1990, pp. 109-111. Vd., inoltre, GELICHI 1979, pp. 271-598.

<sup>(220)</sup> *Ivi*, pp. 109-111.

<sup>(221)</sup> FEHEVARI 1985, p. 47. Si consideri, ad esempio, la coppa ceramica conservata presso il Victoria and Albert Museum di Londra analizzata da CHARLESTON 1985, p. 81: essa, riferita ad una produzione iraniana di IX-X secolo, è stata realizzata in terracotta invetriata al piombo, decorata con elementi sgraffiati e macchie policrome di pigmento colato, appartenente alla prima produzione di influenza cinese. Per un ulteriore approfondimento vd., inoltre, CURATOLA 2007.

la durata del XII-XIII secolo <sup>(222)</sup>. Il vasellame che si ottiene con tale lavorazione è detto *sgraffato*, perché presenta incisioni applicate direttamente sul corpo fittile, levando parte dell'ingobbiatura <sup>(223)</sup>. Tuttavia, sebbene la maggioranza di tali manufatti presenti un corpo in terracotta rosso scuro, con ingobbio bianco e pittura verde, applicata sotto una vetrina trasparente e piombifera, che causa parziali colature del pigmento, non sembrerebbe direttamente riferibile agli esempi della Stra', soprattutto per i soggetti dei motivi decorativi <sup>(224)</sup>. Essi infatti negli esempi islamici corrispondono quasi sempre ad elementi vegetali o zoomorfi, mentre a Belfiore prevale una decorazione geometrica di non così fine fattura.

Alla luce di quanto esaminato, i bacini in opera a Porcile paiono manufatti tutt'altro che secondari per la qualità che li caratterizza. La particolare policromia a macchie verdi-bluastre su base bianca, aprirebbe ad una possibile influenza orientale, dalla quale forse potrebbe dipendere anche parte della tecnica di esecuzione, che spinge a considerare l'orizzonte egiziano e nord africano. In tal caso, forse, non sarebbe da escludere che anche grazie alle opere fittili pavesi, si possa testimoniare un linguaggio fortemente influenzato da esiti orientalizzanti, giunto presso la penisola italiana attraverso le grandi rotte commerciali sviluppatesi dopo il X secolo. Da questo momento in poi, la crescente considerazione delle terre orientali, e la sempre maggiore presenza di manufatti fittili nei porti e luoghi di scambio merci, avrebbe favorito l'assorbimento da parte delle popolazioni della penisola di questo nuovo stile decorativo. Se si considera inoltre che l'Egitto e la Siria assunsero via via crescente valore politico e sociale, è probabile che proprio le opere provenienti da tali luoghi ben presto abbiano iniziato ad assumere una graduale considerazione che, anche a distanza di tempo, le portò ad essere identificate come spunti preziosi non solo per i ceramisti italiani, ma anche per i vasai dei territori oltre la penisola <sup>(225)</sup>. A testimoniare tale ipotesi, a Pomposa e a Pavia, unitamente ad altri complessi, sono state riconosciute ceramiche di possibile origine egiziana, poi rielaborate parzialmente dal linguaggio locale. Non pare però possibile escludere del tutto l'influenza del linguaggio bizantino, al quale né i manufatti di San Michele, né quelli pomposiani, sono immuni: innegabile è il confronto con gli esiti presso la chiesa di San Leonardo, nel mantovano, accomunato anche da una cronologia prossima a quella della Madonna della Stra'.

---

<sup>(222)</sup> CURATOLA & SCARCIA 1990, p. 121.

<sup>(223)</sup> *Ivi*, pp. 120-122.

<sup>(224)</sup> *Ibidem*.

<sup>(225)</sup> CURATOLA & SCARCIA 1990, pp. 103-123. Vd., inoltre, MILES 1964, pp. 1-32; BLAKE & AGUZZI 1989, pp. 223-224.

Non è contraddittorio dunque ipotizzare una duplice influenza, sia islamico-egiziana che bizantina, entrambe portate all'interno della penisola italiana grazie al fitto commercio con le terre d'Oriente. Infatti, i porti egiziani e siriani erano frequentati da mercanti di diverse zone, tra i quali i veneziani, e proprio la città lagunare poteva vantare la più grande quantità di collegamenti con le terre bizantine, dalle quali importava anche manufatti fittili <sup>(226)</sup>. Non va inoltre dimenticato che Porcile era collocato presso una zona particolarmente florida di commerci, grazie alla presenza della via Imperiale, o Porcilana, dell'Adige e dell'Alpone: tale rete viaria permise di certo molti più scambi culturali di quanti ne riusciamo ad immaginare oggi. Dalla distribuzione generale dei bacini medievali impiegati in architettura, risulta che la loro presenza nelle località settentrionali, è molto meno pronunciata di quanto ci si aspetterebbe <sup>(227)</sup>. Proprio il caso di Porcile, se messo in relazione con i manufatti mantovani di origine bizantina, potrebbe essere uno dei punti di collegamento per l'evoluzione di tale penetrazione nell'area dell'Italia settentrionale <sup>(228)</sup>. Le fabbriche direttamente implicate in questa geografia artistica si trovano in località situate a nord e a nord est dell'Appennino, delle quali San Giulio d'Orta, in Piemonte, mostra tre recipienti sulla torre campanaria <sup>(229)</sup>, Santa Maria in *Bethlem* presso Pavia, ne aveva in origine almeno trentacinque <sup>(230)</sup>, la chiesa mantovana di San Leonardo, invece, soltanto tre <sup>(231)</sup>. Ulteriori opere sono testimoniate presso la facciata di San Vittore a Bologna <sup>(232)</sup>, nel complesso di San Silvestro nella cittadina di Nonantola <sup>(233)</sup>, sul campanile di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna e a San Cassiano, nella medesima località <sup>(234)</sup>.

La tecnica e la policromia utilizzate, tuttavia, sembrano pertinenti anche ad influenze di altra origine, e pertanto è necessario considerare contesti molto ampi per comprendere il caso dei bacini porcilani, valutando pro-

<sup>(226)</sup> BLAKE, NEPOTI 1984, pp. 362-363.

<sup>(227)</sup> CASTAGNETTI 1977, pp. 33-40. Vd. anche BLAKE 1986, pp. 317-352 e BLAKE, AGUZZI, 1989, pp. 223-224. Si consideri inoltre il saggio di BLAKE, 1980b, pp. 91-152.

<sup>(228)</sup> BERTI & GELICHI 1993, pp. 142-143. Vd. anche BLAKE 1970, pp. 130-135; BLAKE 1973, pp. 55-97 e BLAKE 1980a, pp. 527-548.

<sup>(229)</sup> NEPOTI 1986, p. 318. Per la chiesa di San Giulio vd. soprattutto CARESIO 1999. In merito alla presenza di bacini graffiti in Piemonte si consideri CORTELLAZZO 1990, pp. 115-116.

<sup>(230)</sup> NEPOTI 1986, pp. 318-319. Alcune informazioni relative alla chiesa sono presenti in BLAKE 1995, pp. 241-243 e nel volume di RUMI, MEZZANOTTE, COVA 2000, *passim*.

<sup>(231)</sup> BERTI & GELICHI 1993, p. 100.

<sup>(232)</sup> GELICHI 1986, pp. 358-359.

<sup>(233)</sup> BLAKE 1981, pp. 87-91; GELICHI 1986, p. 359; BERTI & GELICHI 1993, p. 101.

<sup>(234)</sup> GELICHI 1986, pp. 361-363; BERTI & GELICHI 1993, pp. 89, 102-104; NOVARA 2000, pp. 11-13; NOVARA 2015, pp. 90-97.

babilmente per essi un contatto anche con i linguaggi egiziani ed islamici. Tali considerazioni vanno comunque vagliate con estrema cautela, perché manca un quadro generale dell'evoluzione dei bacini ceramici sufficientemente esaustivo, ma allo stesso tempo apre la strada ad una nuova interpretazione, che prevede la reciproca influenza di più tipologie decorative, di origine bizantina, egiziana e islamica. Nella cultura bizantina l'ipotesi di un prestito linguistico dall'estetica islamica, è peraltro documentato in vari altri ambiti artistici attestati in varie chiese di area greca <sup>(235)</sup>.

I manufatti di Porcile potrebbero essere stati realizzati tenendo in considerazione l'influenza di entrambe le modalità decorative. I reperti così ottenuti si pongono come testimonianza di una costante e ramificata espansione del linguaggio decorativo, che anche nell'arte fittile non smette di ricordare la presenza di una società naturalmente aperta a eterogenee contaminazioni linguistiche.

#### NOTE DI STORIOGRAFIA SULLE COLONNE DEL CIBORIO DI SAN MARCO (Maria Aimé Villano)

Fin dalla prima menzione in letteratura, quella di Francesco Sansovino nel volume dedicato alla città lagunare *Venetia città nobilissima et singolare* del 1581 <sup>(236)</sup>, le quattro colonne del ciborio dell'altare maggiore della basilica di San Marco sono state oggetto di un intenso dibattito che tuttora rimane aperto <sup>(237)</sup>.

---

<sup>(235)</sup> MILES 1964, pp. 1-32. L'autore sottolinea l'importanza dell'influenza araba nei linguaggi decorativi bizantini, che interessarono non solo l'architettura, ma anche e soprattutto la pittura e la scultura. Le caratteristiche della cultura araba, passando attraverso Corinto e altre aree della Grecia, sarebbero state portate oltre i confini da artigiani musulmani residenti presso le coste dell'Egeo, nel corso del X secolo.

<sup>(236)</sup> SANSOVINO 1581, p. 36.

<sup>(237)</sup> Fondamentali per la ricostruzione della vicenda storico-critica intorno alle colonne del ciborio sono i contributi di ZORZI 1888-1892, GABELENTZ 1903 e COSTANTINI 1915, che analizzano le singole scene delle quattro colonne, e quello di WEIGAND 1940, in cui viene rilanciata l'ipotesi dell'origine medievale sulla base di precisi confronti iconografici e stilistici, in particolare con i mosaici dell'atrio della basilica di San Marco, con l'architrave del portale di Sant'Alipio e con la tomba Morosini. Quest'idea sarà ripresa nello studio di LUCCHESI PALLI 1942 sulla sola colonna D, quella con la storia della Passione, con l'evidente limite metodologico di aver preso in considerazione una sola colonna. DEMUS 1955 farà uso della tesi di Lucchesi Palli per avvalorare la sua idea del *Protorinascimento veneziano*, teoria però che verrà messa in discussione prima dalla datazione tardoantica che ANTI 1954 fornisce della tomba Morosini, poi dall'attribuzione alla tarda antichità dell'architrave del portale di Sant'Alipio da parte di GOSEBRUCH 1985, infine dalle critiche sostanziali all'impianto di Demus da parte di HERZOG 1986, sostenute e ampliate da TIGLER

Sui quattro fusti sono scolpite circa ottanta scene con la vita della Vergine e di Cristo ispirate ai testi canonici e agli apocrifi, dal *Rifuto delle offerte di Gioacchino* fino all'*Ascensione di Cristo* <sup>(238)</sup>. Le nove fasce orizzontali, ciascuna decorata da nove nicchiette conchigliate, sono intervallate da epigrafi in latino che descrivono, non sempre accuratamente, le scene sottostanti.

A causa della mancanza di documenti che attestino con sicurezza la provenienza dei manufatti, sono state avanzate numerose ipotesi, fra le quali soltanto due sono ancora in auge. Da una parte quella che postula l'origine duecentesca e veneziana, per la quale le zone scolpite sarebbero dunque contemporanee alle epigrafi – questa tesi fu avvalorata dalla teoria del *Protorinascimento veneziano* proposta da Otto Demus <sup>(239)</sup>, secondo cui lo stile «arcaizzante» delle parti plastiche risponderebbe alla cosciente volontà di ricreare forme marcatamente tardoantiche con lo scopo di associare a Venezia un'origine apostolica –, dall'altra, la teoria che le colonne siano tardoantiche, portate durante gli anni del Regno Latino di Oriente (1204-1261) da Bisanzio a Venezia che insinua che le iscrizioni sarebbero poi state incise.

Nel 1873 Eduard Dobbert <sup>(240)</sup> nota per la prima volta che i due elementi anteriori (B e D nella classificazione corrente <sup>(241)</sup>) e quelli posteriori (A e C) presentano delle cifre stilistiche disomogenee, attribuendo una diversa datazione delle coppie, la prima realizzata durante la tarda antichità e l'altra tra l'XI e il XII secolo a imitazione e completamento delle preesistenti. Al vice Pietro Zorzi <sup>(242)</sup>, all'interno del monumentale volume di Ferdinando Ongania, accoglie questa idea, datando le colonne frontali al V o VI secolo e quelle retrostanti all'XI, seguito poi da Adolfo Venturi <sup>(243)</sup>, che ritiene

---

1995a, Id. 1995b, Id. 2007 e Id. 2017. Risultano imprescindibili inoltre le monografie di LAFONTAINE-DOSOGNE 1964, dedicata all'iconografia dell'infanzia della Vergine in Oriente e Occidente, in cui si riconoscono tratti prettamente tardoantichi nelle scene della colonna A, e quella di WEIGEL 1997 dove, oltre a una minuziosa disamina della fortuna critica, viene per la prima volta analizzato lo stato materiale dei fusti. In tempi recenti WARLAND 1993 e 2000, POLACCO 1987, 1991 e 2003 e ZULIANI 2016 hanno espresso la loro propensione per una datazione medievale delle colonne, negata invece da WEIGEL 1997, 2007 e 2015 e TIGLER 2017.

<sup>(238)</sup> Vd. GABELENTZ 1903, pp. 3-21; COSTANTINI 1915, pp. 12-17, 166-175, 235-243; WEIGEL 1997, pp. 264-284.

<sup>(239)</sup> DEMUS 1955, pp. 348-361.

<sup>(240)</sup> DOBBERT 1873, p. 87.

<sup>(241)</sup> WEIGEL 1997, p. 14.

<sup>(242)</sup> ZORZI 1888-1892, p. 294.

<sup>(243)</sup> VENTURI 1901, p. 244; tavv. pp. 232-279, 281-286. Vd. anche VENTURI 1904, pp. 100-102.

quelle anteriori di origine istriana, specificatamente dalla basilica di Santa Maria Formosa di Pola, e infine da Oskar Wulff<sup>(244)</sup>.

A partire dall'articolo pubblicato da Giovanni Costantini nel 1915<sup>(245)</sup> si afferma con maggiore forza l'ipotesi che i quattro fusti possano essere tardoantichi, interpretazione che viene accolta in seguito da Ormonde Maddock Dalton<sup>(246)</sup>, Pietro Toesca<sup>(247)</sup> e Maria Gianni Zaccarini<sup>(248)</sup>. Tuttavia, Edmund Weigand<sup>(249)</sup> approfondisce con serie argomentazioni la tesi medievale per tutte e quattro le sculture, riproposta nel 1942 dal lavoro sulla colonna D dell'allieva Elisabetta Lucchesi Palli<sup>(250)</sup>.

Il documento inedito<sup>(251)</sup> che qui presentiamo è il riassunto di quanto esposto da Charles Percy Parkhurst<sup>(252)</sup> e da John Rupert Martin<sup>(253)</sup> nel primo *Simposio di arte e archeologia* tenutosi il 23 febbraio del 1940 alla Frick Collection, quando entrambi i relatori erano ancora studenti alla

<sup>(244)</sup> WULFF 1914, pp. 126-131.

<sup>(245)</sup> COSTANTINI 1915, pp. 8-17; 166-175; 235-243.

<sup>(246)</sup> DALTON 1911, p. 155.

<sup>(247)</sup> TOESCA 1927, p. 290, nota 39.

<sup>(248)</sup> ZACCARINI 1933, pp. 123-136.

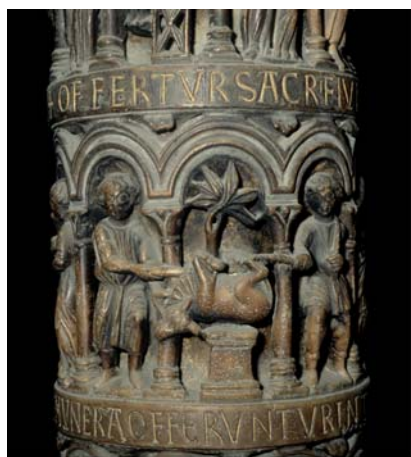
<sup>(249)</sup> WEIGAND 1940, pp. 440-451.

<sup>(250)</sup> LUCCHESI PALLI 1942.

<sup>(251)</sup> New York, Archivio della Frick Collection, *The Frick Collection Symposium on the History of Art Records*, 1939-1982, box 1, folder 1.

<sup>(252)</sup> Charles Percy Parkhurst (Columbus, Ohio, 23 gennaio 1913 - Amherst, Massachusetts, 25 giugno 2008), storico dell'arte e direttore museale, ottenne la laurea all'università di Princeton nel 1941. Lavorò come curatore alla National Gallery of Art di Washington e nel 1943 si arruolò nell'esercito americano. Alla fine della Seconda guerra mondiale fece parte del gruppo di ufficiali conosciuto come *Monuments Men* incaricati di rintracciare le opere d'arte requisite dai nazisti, diventando vicecapo della sezione per i *Monumenti, le opere d'arte e gli archivi della Germania*. Nel 1945 Parkhurst risulta tra i firmatari del Manifesto di Wiesbaden, con il quale un gruppo di ufficiali si rifiutò di trasportare negli Stati Uniti duecento delle opere requisite. Nel 1946 organizzò l'esposizione di dipinti alla *Haus der Kunst* di Monaco e nel 1948 fu nominato Cavaliere della legione d'onore dal governo francese. Di ritorno negli Stati Uniti perseguì la carriera di docente universitario e di curatore museale. Il suo iniziale interesse riguardo l'arte medievale, di cui sono un riflesso le pubblicazioni uscite nel 1941, 1952, 1961 e un tardo contributo sulla cappella dell'Arena del 1995, mutarono in seguito verso lo studio della teoria del colore nel XVI e XVII secolo.

<sup>(253)</sup> John Rupert Martin (Hamilton, Ontario, 27 settembre 1916 - Princeton, 26 luglio 2000), storico dell'arte e docente universitario, specializzato in Rubens e nell'arte barocca. Laureatosi all'università di Princeton nel 1941, nel 1942 si arruolò nell'esercito canadese ottenendo il rango di maggiore. Fu presente durante lo sbarco in Normandia dove aveva il compito di registrare gli accadimenti in atto. Di ritorno negli Stati Uniti ottenne nel 1947 il titolo di dottore di ricerca alla Princeton University, diventando lo stesso anno assistente di cattedra. Nel 1961 divenne ordinario e tenne la cattedra fino al pensionamento nel 1987. Tra i suoi articoli riguardo la storia dell'arte medievale possono annoverarsi MARTIN 1950, 1951, 1954 e 1955.



a



b



c



d

Fig. 1 - Venezia, basilica di San Marco, presbiterio, ciborio. a) Colonna A, zona V, *Uccisione di un vitello*; b) Colonna B, zona I, II, III, *Annunciazione, Magi e Nozze di Cana*; c) Colonna C, zona IV, *Gesù calma la tempesta*; Colonna D, zona VI, *Resurrezione di Gesù: l'angelo e le pie donne* (foto Luca Pilot).

Princeton University. L'idea di organizzare una serie di *simposia* per studenti delle cinque più prestigiose università nordamericane fu suggerita al direttore del Museo Frederick Mortimer Clapp da Charles Rufus Morey, allora docente a Princeton.

Dal punto di vista del contenuto l'intervento di Parkhurst e Martin si inserisce nella corrente di idee sorte all'inizio del secolo a sostegno della tesi della doppia datazione, XIII secolo per i fusti A e C e tardoantica per quelli B e D. La novità apportata da Parkhurst è quella di cogliere in queste ultime l'intervento di due artisti: uno avrebbe lavorato nella parte bassa e l'altro nella parte alta di entrambe le colonne. In verità, già nel 1915 Giovanni Costantini aveva notato che nei registri inferiori il rilievo è meno profondo, attribuendo però questa particolarità al fatto che questi fossero stati scolpiti dopo che gli stili erano stati eretti nella loro sede definitiva.

Le idee esposte da Parkhurst e Martin quel 23 febbraio del 1940 non ebbero seguito nei loro successivi studi. Tuttavia, devono aver causato un'impressione favorevole in Harold Willoughby <sup>(254)</sup> e Charles Rufus Morey <sup>(255)</sup>, che riportano per iscritto quanto detto al simposio accostando ai due nomi quello di Craig Smyth, compagno di studio dei due, del cui intervento però non è stato possibile recuperare alcuna traccia.

J.R. Martin

Princeton University

*The ciborium columns of San Marco: the posterior pair*

Obvious differences have suggested to most authorities a more recent date, as compared with the forward pair, for the rear columns.

Further evidence now at hand substantiates this.

The scene selected for the rear columns represent an attempt to amplify the life of Christ already existing on the front; their iconography points to a period after the ninth century.

The inscriptions on all four columns are of one date. Technical reasons indicate that the inscriptions are of the same date as the carving of the rear columns, and palaeographical features prove that this date may be as late as the thirteenth century. Stylistic analogies, though meagre, exist in Italian sculpture of this period.

The representation of a ciborium with spirally fluted columns instead of the present banded ones in a mosaic in San Marco noteworthy for its accuracy of detail and dating c. 1260, shows that our ciborium was not erected until after this time. Since the rear columns were evidently designed to complement the anterior pair, and were made in the thirteenth century, it is reasonable to suppose that the forward columns were part of Venetian loot from the East,

<sup>(254)</sup> WILLOUGHBY 1950, p. 133.

<sup>(255)</sup> MOREY 1942, p. 105.



possibly from the Latin spoliation of Constantinople in 1204, re-used with the newly carved rear columns to replace the spirally fluted columns of the ciborium that appear in the mosaic of c. 1260.

C.P. Parkhurst, Jr.  
Princeton University,

*The ciborium columns of San Marco: the anterior pair*

The four columns of the ciborium of San Marco in Venice are each decorated with nine horizontal bands of sculptured figures set in niches. These, and their accompanying inscriptions, have been a cause of dissension among art historians and iconographers (Venturi, Zorzi, Gabelentz, Zimmermann, Wulff, Haseloff, Wilpert, Costantini, etc.). None agree on (1) dates or (2) provenance, but in general they admit considerable differences between the front and the back pair of columns. These differences, patent in both style and iconography, necessitate separate studies of these two pairs of columns. The purpose of this and the following paper is to present some early results of these investigations which are now in progress.

On the front pair are scenes from the life of Christ. Analysis reveals that two sculptors collaborated on the work. The first executed the four lowest zones of both shafts, the other the remaining five. The iconographical evidence thus far examined on one column is in accord with this discovery: the artist of the lowest ranges deriving his representations from the Gospels, the other following the text of the Apocryphal Gospel of Nicodemus. The point at which the iconography shifts coincides with the change in style.

Further investigations will endeavor to establish beyond controversy what is implicit in the material already examined: that the front columns were made not later than the fifth century, in Constantinople or a dependent school – perhaps Ravenna.

QUALCHE ULTERIORE PRECISAZIONE SULL'ENKOLPION PROVENIENTE DALLA  
CHIESA DI SANT'AGNESE PRESSO RORAI PICCOLO DI PORCIA (PORDENONE)  
(Fabio Coden)

I primi giorni di dicembre del 1934 fu rinvenuta, in modo accidentale da Romano Bastianello, una crocetta pettorale, a seguito di alcuni lavori promossi dalla Soprintendenza delle Belle Arti di Trieste presso l'altare maggiore della chiesa di Sant'Agnese, nel piccolo borgo di Rorai Piccolo di Porcia, alle porte di Pordenone. Nell'intervento, programmato per permettere la visione del retrostante affresco cinquecentesco dell'ambito di Giovanni Antonio de Sacchis, detto il Pordenone, fu demolita la parte superiore della mensa per riposizionarla al supposto livello primitivo e sotto alla lastra venne individuato il manufatto bronzeo, riposto in un piccolo vano al quale era possibile accedere attraverso un'apertura praticata nella

parte anteriore della cassa, tamponata in un tempo imprecisato con materiale cementizio <sup>(256)</sup>. All'interno della teca reliquiario furono rinvenuti dei frammenti ossei, che andarono dispersi nelle alterne vicende conservative seguenti alla scoperta, a conferma che ancora in epoca avanzata questo oggetto aveva mantenuto la propria originaria funzione <sup>(257)</sup>.

È questione davvero difficile da comprendere come l'*enkolpion* possa esser giunto nel piccolo borgo sulle rive del Noncello <sup>(258)</sup>, ma non suscita meraviglia che oggetti di così piccole dimensioni potessero facilmente girare per l'Europa e incrementare il già fiorente commercio di oggetti religiosi e devozionali, necessari per le esigenze anche delle più piccole e sperdute località <sup>(259)</sup>. La casistica dei ritrovamenti, come si vedrà, è, in questo senso, dirimente.

Al riguardo, comunque, se l'altare che ospitava l'*enkolpion* è certamente ascrivibile all'epoca moderna <sup>(260)</sup> – si consideri che la sua possente struttura nasconde in pare il ciclo di affreschi del voltone presbiteriale, ascrivibile al Trecento inoltrato – è suggestivo pensare, ma rimane ipotesi meramente speculativa, che già in precedenza questo oggetto potesse trovarsi nella chiesetta, nell'altare primitivo forse spinto un po' più ad oriente, in prossimità del muro di testata rettilinea <sup>(261)</sup>. La struttura del tempio e i brani di pittura che ancora vi insistono nel settore est e lungo il perimetrale nord, potrebbero infatti confermare una datazione della fabbrica almeno fra la seconda metà del XIII e l'inizio del XIV secolo <sup>(262)</sup>. Non è comunque

---

<sup>(256)</sup> Le vicende del ritrovamento sono ripercorse nel dettaglio da BASTIANELLO 1973, p. 2. Immediatamente dopo il rinvenimento l'oggetto fu consegnato all'ispettore dei monumenti di Pordenone, De Paoli, affinché fosse studiato e conservato in luogo sicuro. Vd. anche FORNIZ 1969, p. 20; FORNIZ 1973a, p. 3; MARIACHER 1976, p. 34. La data del ritrovamento è invece avanzata al 1950 da FORNIZ 1962, p. 11; FRANZONI 1966-1967, p. 380.

<sup>(257)</sup> BASTIANELLO 1973, p. 2, l'autore della scoperta, parla di frammenti di ossa custoditi all'interno della teca, mentre FORNIZ 1962, p. 12, FRANZONI 1966-1967, p. 380, GABERSCEK 1984a, p. 413, GABERSCEK 1992, p. 44, GABERSCEK 2006, p. 344, sostengono che furono trovati dei brandelli di tessuto, poi bruciati. Non condivisibili sono le teorie secondo cui la croce fosse portata in solenni «processioni dal celebrante che la teneva in mano per benedire i fedeli e la campagna circostante» (BASTIANELLO 1973, p. 2).

<sup>(258)</sup> MENIS 1976, p. 17.

<sup>(259)</sup> FORNIZ 1962, p. 11, suppone che la città di Venezia possa essere stata il luogo di transito della crocetta pordenonese.

<sup>(260)</sup> FORNIZ 1973b, p. 3.

<sup>(261)</sup> Non è comunque escluso che l'oggetto possa essere giunto a Sant'Agnese anche nel momento di trasformazione cinquecentesca della chiesa.

<sup>(262)</sup> Sant'Agnese è agilmente descritta e discussa in FORNIZ 1969, pp. 15-20. La datazione degli affreschi alla metà del XIII secolo è sostenuta da FORNIZ 1962, p. 11. Vd. da ultimo però CASADIO 2006, pp. 70, 72-73, che propone la fine del Duecento.

possibile escludere pure che l'oggetto sacro possa essere stato introdotto nella chiesa all'atto della creazione del nuovo arredo presbiteriale.

L'opera è attualmente custodita presso il Museo Diocesano di Arte Sacra di Pordenone, esposta in una delle teche del piano interrato, assieme ad altre oreficerie provenienti dal territorio diocesano, dove è stato possibile visionarla grazie alla disponibilità della direzione e del personale <sup>(263)</sup>. L'eccezionalità dell'oggetto, la grande qualità plastica dei personaggi ritratti, la scarna letteratura specifica, fra cui si segnala la mancata menzione nel ponderoso catalogo di Brigitte Pitarakis <sup>(264)</sup>, suggeriscono pertanto qualche ulteriore approfondimento in questa sede. Di fatto, dalla recente analisi è stato possibile recuperare alcuni dati, fino ad oggi passati inosservati, che consento di confermare e approfondire alcune questioni in merito alla logica che fu impiegata nella confezione, alla qualità delle immagini, alle epigrafi in greco e cirillico <sup>(265)</sup> distribuite sulle due valve <sup>(266)</sup>, giudicate talvolta, a ragione, non completamente comprensibili <sup>(267)</sup>.

In primo luogo, è bene sottolineare come fino ad oggi non vi siano state particolari difficoltà in relazione alla corretta comprensione delle iconografie, rese a forte rilievo sulle due facce <sup>(268)</sup>, ma è di certo ora possibile associare con maggiore sicurezza a queste immagini le epigrafi che le riguardano, ripetute nel verso di ciascuna valva, con intento chiaramente esplicativo, e talvolta anche nella parte interna, ovvero in una posizione che

---

<sup>(263)</sup> Sono grato particolarmente a Raffaella Pippo per avere agevolato ogni mia richiesta nella valutazione dell'opera d'arte. *Lenkolpion*, che negli anni Settanta del Novecento si trovava ancora nella parrocchia di Rorai Piccolo (FORNIZ 1969, p. 20; BASTIANELLO 1973, p. 2), è ora parte delle collezioni del Museo (GOI 2006, tav. XXXVIII). La croce è citata anche da VILLA 2006, p. 63.

<sup>(264)</sup> PITARAKIS 2006, *passim*. Allo stato attuale delle ricerche questo lavoro si configura come il punto imprescindibile di partenza sull'argomento. Per tale motivo se ne farà costante riferimento in questa segnalazione.

<sup>(265)</sup> A questo riguardo, dopo avere valutato con attenzione ogni singola parte dell'oggetto, incluse le epigrafi (in questa parte del saggio nelle trascrizioni si sono preferiti, laddove consentito, i caratteri greci), si è ritenuto opportuno consegnare la valutazione linguistica, paleografica e filologica alle chiare competenze di Alberto Alberti. Sono particolarmente grato a Cinzia De Lotto per i suggerimenti nei lunghi incontri veronesi, nonché per avere permesso questo fortunato sodalizio.

<sup>(266)</sup> Alle scritte in greco fanno riferimento MARIACHER 1976, p. 33; GABERSCEK 1984a, pp. 413-414; GABERSCEK 1992, p. 44. Alla singolarità dei contenuti si riferisce corsivamente FRANZONI 1966-1967, pp. 382-383. Già GRANZOTTO 2000, p. 106, arguisce che ci si debba riferire all'alfabeto slavo antico, piuttosto che a quello greco.

<sup>(267)</sup> GRANZOTTO 2000, p. 106.

<sup>(268)</sup> FORNIZ 1962, pp. 15-17; FORNIZ 1973a, p. 3; MARIACHER 1976, p. 33; GABERSCEK 1984a, p. 413; GABERSCEK 1984b, p. 88; LENARDIN 1983, pp. 138-139; TAVANO 1984, p. 206; GABERSCEK 1992, p. 44; GABERSCEK 2006, p. 344; GOI 2006, p. 34.

non avrebbe consentito la loro lettura, con un graffio appena percettibile sulla superficie metallica. Non è escluso quindi che questo accorgimento sia esito di una prassi di bottega che prevedeva compiti diversificati, permettendo all'epigrafista di riportare i nomi dei personaggi rappresentati nella posizione corretta, prendendo spunto proprio dalle indicazioni lasciate nella fase precedente di lavorazione nel verso opposto dell'oggetto. Questo accorgimento, non particolarmente documentato in questa classe di oggetti, è tuttavia recuperabile, ad esempio, in un'analogica crocetta rivenuta nel 2008 in una strada isolata vicino al villaggio di Vitín, nella Repubblica Ceca, e conservata attualmente al Museo di České Budějovice <sup>(269)</sup>.

La lastrina con la Crocifissione (n. inv. 330) mostra Cristo *passo* con le mani ancora inchiodate alla croce, della quale si nota solo il braccio trasversale, appena identificabile grazie a semplici righe incise sul metallo, una sorta di nastro delimitato da due segni <sup>(270)</sup>; il Salvatore, con lungo perizoma annodato in vita, poggia i piedi disgiunti sul suppedaneo, molto rilevato (misure complete: h. 13,6 x largh 10,1 cm) <sup>(271)</sup>.

All'estremità a sinistra è la Vergine dolente <sup>(272)</sup>, con le mani giunte, rivolta al Figlio, aureolata, con *omophóron* sul capo, sul quale emerge una croce in corrispondenza della fronte. Nel campo immediatamente adiacente si legge Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ (a) <sup>(273)</sup>, e di seguito, Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ (b). A destra è san Giovanni evangelista, con sontuoso manto dai bordi ornati, che porta la mano destra sul capo chino a sottolineare la grande sofferenza, e a fianco del quale, nella medesima posizione rispetto all'altra parte, è scritto ΗΟΑΝΝ̄ (c). A rimarcare il nesso iconografico stringente fra i tre soggetti che compongono la *déesis*, i due personaggi alle estremità non sono inclusi in un disco intrecciato, come avviene invece in tutti gli altri casi.

Sopra alla crocifissione, la figura dell'arcangelo Michele, a mezzo busto, con le ali spiegate, tiene con una mano una lunga asta e con la sinistra il globo,

<sup>(269)</sup> JOHN, THOMOVÁ & ZAVŘEL 2017, pp. 357-370, part. p. 366 (*Una croce reliquiario-Enkolpion da Vitín vicino a České Budějovice*), in ceco con riassunto in tedesco e in inglese. Il reperto, di profilo analogo a quello di Rorai, viene avvicinato alla produzione russa di Kiev, da dove proverrebbe, e ascritto almeno al XII secolo.

<sup>(270)</sup> Su questa iconografia vd. PITRAKIS 2006, pp. 55-60, part. pp. 75-80.

<sup>(271)</sup> Le misure qui riportate di entrambe le valve sono comprensive del meccanismo di chiusura-apertura. Talora i ganci non vengono considerati nella valutazione dell'oggetto, come ad es. in FORNIZ 1962, p. 17 e FORNIZ 1973b, p. 3; GABERSCEK 1992, p. 44; GABERSCEK 2006, p. 344.

<sup>(272)</sup> Interpretata come la Maddalena da FORNIZ 1962, pp. 16, 17 e FORNIZ 1973a, p. 3.

<sup>(273)</sup> La numerazione delle epigrafi segue uno schema di carattere prettamente funzionale e di conseguenza iconografico, e fa riferimento ai rilievi di Alberto Alberti, nel saggio che segue.

conferendo solennità alla scena della passione. Fra il disco che lo inquadra e l'aureola crucifera di Cristo è incisa l'epigrafe ΜΗΧΑ-ΪΛΗ (274) (d), con la seconda parte della scritta riportata con andamento bustrofedico, da destra a sinistra. Nella medesima posizione sul retro, più precisamente sulla coppetta retrostante all'angelo, si trova la medesima scritta, [Μ]ΗΧΑ|ΙΛΪ (275) (e), mancante nella lettera iniziale a causa dell'alterazione del supporto metallico, ma questa volta nel corretto senso di lettura. Questa è l'unica parola leggibile nella parte incava, ma non è escluso che le ampie aree di materiale aggiunto, chiaramente stese in un secondo momento, possano avere coperto altri 'appunti' ora non più recuperabili.

L'altra valva (n. inv. 329), che costituisce la parte posteriore della custodia, è dominata al centro dalla *Theotókos Odighitria* (misure complete: h. 13,5 x largh 10,1 cm): Maria, lievemente girata di lato, ha la testa chinata verso il Bambino, che regge con la destra, mentre l'altro braccio sollevato permette alla mano aperta di poggiarsi al petto; il Salvatore guarda innanzi a sé, benedice con la destra e con l'altra mano sembra reggere la pergamena arrotolata (276).

Come nell'altra porzione della croce, è presente in alto l'arcangelo, in questo caso Gabriele, ritratto con la stessa iconografia di Michele, e nello spazio di risulta, fra il grande disco che lo accoglie e la piccola aureola della Vergine, è graffito ΓΑΒΡΗΛΪ (f) (277). Nella parte interna della grande coppetta sommitale, ricompare, però su due linee sovrapposte, la medesima indicazione, ΓΑΒΡ|ΗΛΪ (g) (278).

Alle estremità del braccio trasversale della croce, questa volta entro dischi, si trovano san Paolo a sinistra, e san Pietro a destra, entrambi a mezzo busto, aureolati, abbigliati con sontuoso manto bordato, e rivolti innanzi a sé.

(274) Sulla corretta interpretazione della seconda lettera, che qui si mostra come *eta*, vd. di seguito il saggio di Alberto Alberti. In realtà, le macrofotografie rivelano come l'incisore abbia tracciato la barra orizzontale agli apici delle due verticali e parallele, ma è altrettanto chiaro come l'artefice abbia in parte perso il controllo dello strumento, contribuendo ad un segno piuttosto impreciso.

(275) Anche in questo caso, la seconda lettera si configura come una sorta di *eta*, di cui si legge perfettamente l'asta verticale destra e una piccolissima parte di quella orizzontale.

(276) Sull'iconografia vd. ΠΙΤΑΡΑΚΙΣ 2006, pp. 75-80.

(277) La prima lettera potrebbe essere giustamente interpretata come *tau*, poiché si nota un prolungamento anche a sinistra del braccio superiore. Se si guarda con attenzione, tuttavia, non sarà difficile cogliere che a destra il tratto superiore fu inciso almeno due volte per meglio definirlo. Riguardo alla *eta*, vd. il saggio di Alberto Alberti.

(278) In questo caso la lettera iniziale ha la forma chiaramente di *tau*, ma nella parte terminale del braccio destro si nota un piccolo tratto discendente, lievemente piegato verso l'asta verticale.



Fig. 1a - Museo Diocesano di Arte Sacra, *enkolpion* da Rorai Piccolo, fronte con scena della Crocifissione (foto Fabio Coden).



Fig. 1b - Museo Diocesano di Arte Sacra, *enkolpion* da Rorai Piccolo, fronte parte interna (foto Fabio Coden).



Fig. 1c - Museo Diocesano di Arte Sacra, *enkolpion* da Rorai Piccolo, retro parte anteriore con scena della Vergine (foto Fabio Coden).





Fig. 1 - Museo Diocesano di Arte Sacra, *enkolpion* da Rorai Piccolo, retro parte interna (foto Fabio Coden).

Il primo ha l'avambraccio destro piegato sul petto e ha il palmo della mano aperto <sup>(279)</sup>: fra costui e Maria è riportato Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ (h) e nel rigo inferiore ΠΑΒ|ΨΑΒ (i) (per ΠΑΒΒΛΨ) <sup>(280)</sup>, con la seconda parte della scritta tracciata con andamento bustrofedico. La medesima iscrizione è presente anche all'interno, una prima volta appena oltre l'incrocio dei bracci, ΠΑΒ|ΨΑΒ (l), e una seconda nella coppetta, però coperta da un'ampia stesura di materiale spalmato, che copre quasi interamente le lettere, lasciando tuttavia intravedere [ΠΑ]Β|Β[ΛΨ] (m). In entrambi i casi la prima parte è tracciata da sinistra a destra e la seconda in senso inverso.

Ritornando nella faccia anteriore, san Pietro ha la destra alzata in segno benedicente e sembra stringere al busto un oggetto di forma quadrangolare, forse la porzione superiore di un libro, ornato da quattro fori ad imitare dei castoni <sup>(281)</sup>. Fra costui e il Salvatore, nell'ampio campo di fondo del braccio, è scritto Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ (n) e nel rigo sottostante ΠΕΤ|ΡΨ (o), come pure nella parte incava, retrostante, è altrettanto chiaramente leggibile, in prossimità dell'incrocio dei bracci, la medesima scritta ΠΕΤ|ΡΨ (p). Non è escluso che, anche in questo caso, l'ampia stesura posticcia di materiale nella coppetta e alcune profonde abrasioni del metallo abbiano celato un'altra analoga epigrafe, di cui non è possibile recuperare alcun elemento.

Fra tutte le iscrizioni presenti nei due gusci quella che risulta più difficilmente comprensibile si trova nel braccio verticale, fra la gamba sinistra di Maria, il suppedaneo e la cornice nastriforme che delimita l'oggetto metallico, che è stato possibile sciogliere, seppure proponendo varie letture, solo grazie al contributo di Alberto Alberti, che ne dà conto di seguito e a cui si rimanda (q). Basti ricordare in questa sede che varie possono essere le opzioni per l'interpretazione di questo passaggio, la cui posizione, è bene sottolinearlo, rimane un *unicum* nell'ampia casistica delle crocette pettorali di questa classe <sup>(282)</sup>.

L'opera, eseguita in fusione di bronzo a cera persa <sup>(283)</sup>, conserva ancora cospicue tracce di doratura, facilmente rintracciabili in special modo nelle

<sup>(279)</sup> Per FORNIZ 1962, p. 17, reggerebbe l'impugnatura della spada.

<sup>(280)</sup> Sul raddoppio della B/V vd. le considerazioni di Alberto Alberti, di seguito. È significativo notare comunque che in entrambi i lati della valva le due B consequenziali sono costruite in modo differente l'una dall'altra: la prima ha l'asta diagonale superiore di maggiore lunghezza; la seconda è costruita in modo contrario, poiché è l'asta inferiore che risulta più lunga e accoglie a metà del proprio percorso quella che crea l'occhietto in alto.

<sup>(281)</sup> FORNIZ 1962, p. 17, vi intravede le chiavi.

<sup>(282)</sup> Al riguardo vd. i pochissimi casi noti, soprattutto di forme differenti e lavorati a niello, sempre però con messaggi di altro tipo, in PITRAKIS 2006, *passim*.

<sup>(283)</sup> FORNIZ 1962, p. 13; FORNIZ 1973a, p. 3; MARIACHER 1976, p. 34; LENARDIN 1983, p. 138; GABERSCEK 1984a, p. 413; GABERSCEK 1992, p. 44.

parti interne delle due valve <sup>(284)</sup>. La qualità così alta del rilievo e il particolare vigore volumetrico dei personaggi ritratti, potrebbero indicare l'uso di stampe in pietra, analoghi, ad esempio, a quelli trovati a Kiev nel 1907-8, e conservati nella medesima città nel Natsional'nyi Muzei Istorii Ukrainy, i quali comprovano l'esistenza di officine di fonditori particolarmente abili nella creazione di questi oggetti di produzione seriale con iconografie schiettamente bizantine <sup>(285)</sup>. Le figure furono subito dopo la fusione rifinite con l'azione di ceselli, per plasmare i particolari più minuti <sup>(286)</sup>.

Dei meccanismi di chiusura e apertura sopravvivono solo i ganci forati che servivano in basso per ospitare un chiodo che permetteva alle due valve di snodarsi, e in alto per accogliere il meccanismo di scorrimento della catena<sup>287</sup>: pertanto nella valva con la Vergine si individuano due perni passanti, mentre nell'altra ve n'è uno solo, centrale; i tre, ben distanziati, permettono l'alloggiamento di un moschettone a propria volta a due elementi. Vista la più che probabile provenienza dall'area russa, non è escluso che lo snodo avesse la forma di due tronchi di piramide opposti, abbelliti alle estremità da anellini (Pitarakis, tipo IV) <sup>(288)</sup>, come nel caso di Veroli <sup>(289)</sup>.

In merito alla datazione, vista la mancanza di cronologie fisse che guidino in modo chiaro <sup>(290)</sup>, la critica ha assunto posizioni in verità solo di poco discordanti e comunque tutte inquadrabili negli anni centrali del medioevo, dal generico XII secolo <sup>(291)</sup>, alla fine del secolo <sup>(292)</sup>. La qualità così alta dell'*enkolpion* pordenonese sembrerebbe però convincere verso un lieve spostamento in avanti, almeno a partire dai primi decenni del XIII secolo.

Anche in merito alla provenienza si è proposto variamente un'esecuzione in medio oriente, in particolare in Siria <sup>(293)</sup>, genericamente in area bizanti-

<sup>(284)</sup> FORNIZ 1962, p. 12; FORNIZ 1969, p. 20; FORNIZ 1973a, p. 3; MARIACHER 1976, p. 33; GABERSCEK 1984a, p. 413; GABERSCEK 1992, p. 44. Sulla tecnica di esecuzione vd. soprattutto PITARAKIS 2006, pp. 42-47.

<sup>(285)</sup> DANDRIDGE, PEVNY 1997, pp. 304-305. Alcuni di questi stampe in bronzo sembra furono nascosti o sepolti nel corso del XIII secolo a seguito delle invasioni dei popoli mongoli. Vd. anche GRANZOTTO 2000, p. 106.

<sup>(286)</sup> La tecnica è descritta in PITARAKIS 2006, pp. 51-54.

<sup>(287)</sup> GABERSCEK 1984a, pp. 412-413; GABERSCEK 1984b, p. 87; GABERSCEK 2006, p. 344.

<sup>(288)</sup> PITARAKIS 2006, p. 28.

<sup>(289)</sup> FARIOLI CAMPANATI 1990, p. 197.

<sup>(290)</sup> PITARAKIS 2006, p. 123.

<sup>(291)</sup> FRANZONI 1966-1967, pp. 387, 390 (non precedente al XII secolo); MENIS 1976, p. 17; MARIACHER 1976, p. 33; GABERSCEK 1984a, p. 413; GABERSCEK 1984b, p. 88; TAVANO 1984, p. 206.

<sup>(292)</sup> FORNIZ 1962, p. 17; FORNIZ 1969, p. 20; FORNIZ 1973a, p. 3; LENARDIN 1983, p. 139; CASADIO 2006, p. 72; GABERSCEK 2006, p. 344; GOI 2006, p. 34.

<sup>(293)</sup> MARIACHER 1976, p. 34; LENARDIN 1983, p. 139; GOI 2006, p. 34.

na<sup>(294)</sup>, o più precisamente, come suggerisce Granzotto nella zona di Kiev, area alla quale, grazie anche al progresso delle ricerche specialmente negli ultimi anni<sup>(295)</sup>, è possibile ascrivere l'oggetto. Con maggiore precisione, quindi, è proprio nella zona compresa fra questa città e Novgorod che va cercata la matrice culturale della crocetta di Rorai.

Al riguardo, oltre alle epigrafi in caratteri greci e cirillici e alle iconografie di ascendenza orientale, anche la forma della croce spinge con qualche plausibilità a rintracciare il luogo di fabbricazione nell'area dell'antica Russia. *Lenkolpion* ha i due bracci di lunghezza quasi identica – questi si intersecano all'incirca a metà degli assi e si dilatano lievemente verso l'esterno – e terminano nelle quattro estremità in modo semicircolare, dove, in prossimità dell'ampio giro, si innestano coppie di piccole perle globuliformi (Pitarakis, tipo IX)<sup>(296)</sup>. Sono documentabili allo stato attuale varie croci pettorali ascrivibili a questa medesima tipologia, conservate o recuperate in luoghi anche molto distanti fra loro del mondo cristiano orientale ed occidentale, tuttavia con una certa concentrazione proprio nei territori appena ricordati<sup>(297)</sup>. Fra queste è bene ricordare quelle di

<sup>(294)</sup> FORNIZ 1962, p. 13; GABERSCEK 1984a, p. 413; GABERSCEK 2006, p. 344; GOI 2006, tav. XXXVIII.

<sup>(295)</sup> DĄB-KALINOWSKA 1977, pp. 259-264; GRANZOTTO 2000, p. 106, seguito da GOBBO 2010, p. 255.

<sup>(296)</sup> PITARAKIS 2006, pp. 30-31, 36-37.

<sup>(297)</sup> PITARAKIS 2006, pp. 36, 37, 38, 75, 77, 79-81, 117-118, part. pp. 237-245, nn. 173 (Istanbul, Museo Archeologico), 174 (Veroli, Sant'Erasmus), 175 (Berlino, Musei Statali), 176 (Sofia, Museo nazionale), 177 (Belgrado, Museo Nazionale), 178-179, 181, 197 (luogo di conservazione sconosciuto), 180 (Cherson, Ucraina, Parco nazionale archeologico e storico), 182-185 (Budapest, Museo nazionale), 186 (Richmond, Stati Uniti, Museo di belle arti della Virginia), 189 (Istanbul, Museo Sadberk Hanim), 190 (Oxford, Ashmolean Museum), 191 (Salonicco, Museo della civiltà bizantina), 192 (Kiev, Museo storico), 193 (Cesarea, Israele, Museo di Cesarea), 194 (Città del Vaticano, Museo cristiano), 195 (Prezemyśl, Museo diocesano), 196 (Kiev, Museo nazionale di storia dell'Ucraina). Vd. inoltre, VIDAL ALVAREZ 2000, pp. 560-561; ANDROSHCHUK 2014, part. pp. 201-203 (in russo con sunto in inglese); WOŁOSZYN 2012, pp. 231-232, 235 abb. 8.1 (Olsztyn, Museo di Warmia e Masuria); *Ivi*, pp. 239, abb. 9 (Gniezno, Museo dell'arcidiocesi); DZIEŃKOWSKI, WOŁOSZYN 2012, pp. 393-394, fig. 4 (da Czulczyce); KNEZ 2010, p. 78, n. 10; LOVAG 1999, pp. 26-28, 132-134, nn. 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25 (dai Musei nazionali dell'Ungheria); MUSIN 2017, pp. 110-122 (Vyshgorod) in ucraino con sunto in inglese; MYSKO 2012, pp. 553, 555-556, fig. 8; PESKOVA 2017, pp. 91-99, in russo con breve traduzione in inglese; ПУЧКО 1987, pp. 49-60 (Spalato, Museo dei monumenti archeologici croati), in croato con sunto in inglese; RYABTSEVA 2012, pp. 530, 531, 536-538, figg. 3, 6-7; ROSLUND 1997, pp. 249-250, fig. 3 (Sigtuna, quartiere Trädgårdsmästaren); SPINEI 2009, pp. 95-166, in romeno con sunto in francese; SPINEI, MAXIM-ALAIWA 1991, pp. 139-146 (Birlad; Fundu Herței; Grumezoaia; Cogălniceanu); SPINEI 2016, pp. 339-353 (Piatra-Neamț, Museo di Storia e di Archeologia), in romeno

Istanbul (dal quartiere dei Mangani)<sup>(298)</sup>, ma soprattutto di Veroli<sup>(299)</sup>, di Kovanlyk<sup>(300)</sup>, di Ibășnesti<sup>(301)</sup>, di Cherson<sup>(302)</sup>, di Budapest<sup>(303)</sup>, di Czermino<sup>(304)</sup>, per le particolari analogie iconografiche e stilistiche con l'opera pordenonese.

#### LE ISCRIZIONI CIRILLICHE SULL'ENKOLPION DI RORAI PICCOLO (Alberto Alberti)

Le quindici epigrafi presenti sull'*enkolpion* di Rorai Piccolo (Fig. 1) sono caratterizzate dai consueti grafemi dell'antico onciale cirillico (sl. *kirillica*), incisi secondo la norma ortografica dello slavo ecclesiastico, con qualche eccezione: per esempio, come è tipico della tradizione slava, le abbreviazioni dei *nomina sacra* riproducono fedelmente l'ortografia del greco (nel nostro caso IC XC, MP ΘV)<sup>(305)</sup>.

#### *Valva con la crocifissione*

Sulla sinistra del braccio trasversale dell'*enkolpion*, nella valva con la crocifissione, si leggono infatti le consuete abbreviazioni greche per la *theotokos* (Μ<ήτη>ρ Θ<εο>ύ) e per Gesù Cristo (Ι<ησοῦ>ς Χ<ριστό>ς):

- (a) MP ΘV
- (b) IC XC

Notiamo l'assenza del *titlo* – la lineetta orizzontale, solitamente caratterizzata da andamento a zigzag, posta sopra le lettere a indicare l'ab-

con sunti in francese; JAHODYNS'KA 2007, pp. 346-357, in ucraino con sunto in inglese, che rileva l'esistenza di artefici locali, particolarmente operosi nella creazione di *enkolpia*.

<sup>(298)</sup> DEMANGEL MAMBOURY 1939, pp. 97, 99 n. 5, fig. 129.

<sup>(299)</sup> FARIOLI CAMPANATI 1990, p. 197, anche se in questo caso le iconografie non sono perfettamente corrispondenti.

<sup>(300)</sup> PITRAKIS 2006, p. 239, n. 178.

<sup>(301)</sup> *Ivi*, p. 239, n. 179.

<sup>(302)</sup> *Ivi*, p. 239, n. 180.

<sup>(303)</sup> *Ivi*, p. 240, nn. 182-184

<sup>(304)</sup> PIOTROWSKI WOŁOSZYŃ 2012, pp. 379-380. Su questa crocetta scoperta nel 2009-2010, vd. in special modo GARBACZ-KLEMPKA, NOSEK, RZADKOSZ 2013, pp. 147-152, con interessanti risultati sulla composizione del metallo.

<sup>(305)</sup> Non sarà inutile, in questa sede, ricordare che l'alfabeto 'cirillico' – le cui più antiche testimonianze risalgono al X secolo (ALBERTI 2013) –, altro non è se non onciale greco, con l'aggiunta di un consistente numero di caratteri, pensati per rendere i suoni dello slavo estranei alla fonologia del greco medievale (si veda, per esempio, ALBERTI 2010, p. 23, GARZANITI 2013, p. 159, cfr. 179).

breviazione (per es.  $\text{їс } \text{xċ}$ ). Entrambe le abbreviazioni (presenza del *titlo* a parte) sono perfettamente in sintonia con quanto si osserva di solito nei manoscritti e nell'iconografia <sup>(306)</sup>. La M (con le diagonali inarcate verso l'alto) e la  $\Theta$  – a partire dalla forma, consueta per questo *enkolpion*, dei due archi giustapposti per ottenere la O, cfr. (c) e (p), *infra* – mostrano un *ductus* piuttosto distante sia dalle epigrafi kieviane <sup>(307)</sup> sia dalla documentazione novgorodese <sup>(308)</sup>, dove la linea orizzontale della *theta* di solito non è contenuta nell'ovale, ma ne oltrepassa gli archi, intersecandoli.

Sul braccio destro troviamo il nome di Giovanni evangelista:

(c) ИОАНЪ

Il nome è inciso senza rispettare l'ortografia greca (ио- e non iw-, -н- e non -нн-), come è usuale nei documenti dei secoli XII-XIII. Da notare, tuttavia, la forma arcaica (che ancora rispetta la matrice dell'unciale greco) della И (qui H, cfr. И nei documenti seriori) e della Н (qui N, cfr. Н nei documenti seriori). Merita attenzione anche la forma dello *jer* posteriore (Ђ), ottenuto a partire da un ampio triangolo, dalla cui sommità diparte direttamente la linea orizzontale orientata verso sinistra (incisa, pare, con tratto più agile). Questo *ductus* trova più volentieri riscontro in area novgorodese <sup>(309)</sup> che non kieviana <sup>(310)</sup>.

<sup>(306)</sup> Queste forme sono scarsamente attestate nel corpus di *gramoty* ('lettere, missive') su corteccia di betulla rinvenute a Novgorod e dintorni, come è lecito attendersi dato il carattere prevalentemente economico-informale di questi scritti. Un'occorrenza di  $\text{їс } \text{xċ}$ , vergato in modo sostanzialmente identico a quanto osserviamo nell'*enkolpion* (ma con le quattro lettere sormontate da un unico *titlo*), compare nella *gramota* n° 553/Б141, della fine del XII secolo. Per non appesantire troppo l'apparato citazionale, nel presente studio faremo riferimento alle *gramoty* indicandone il numero progressivo (che le rende facilmente accessibili sul portale <<http://gramoty.ru>>, dove si può trovare la riproduzione di ogni *gramota*), seguito dalla sigla con cui compaiono nell'ed. ŽALIZNJAK 2004). Anche nell'epigrafica *stricto sensu*, dove prevalgono le preghiere di intercessione e le formule devozionali (ovvero testi sintatticamente strutturati, e non semplici locuzioni isolate), alla 'Madre di Dio' si fa riferimento prevalentemente con il lessema slavo богородица (a sua volta calco del gr. θεοτόκος): per es. с<вд>тая б<огороди>ц(а) 'santa Madre di Dio', in un'iscrizione tardo-trecentesca sul muro della sacrestia di Santa Sofia a Novgorod (МЕДЫНЦЕВА 1974, p. 20).

<sup>(307)</sup> Cfr. VYSOCKIJ 1966, pp. 122-123.

<sup>(308)</sup> L'analisi è limitata alle *gramoty* del XII secolo (cfr. <<http://gramoty.ru>>). Cfr. anche ROŽDESTVENSKAJA 2004.

<sup>(309)</sup> Si vedano per es. le *gramoty* n° 87/Б106, 296/Б110 (inizio dell'ultima riga), 429/Б53, (di nuovo all'inizio dell'ultima riga), 786/-, 819/Б95, tutte databili alla fine del XII secolo.

<sup>(310)</sup> Nelle iscrizioni di Santa Sofia di Kiev (VYSOCKIJ 1966, pp. 122-123) lo *jer* ha la consueta forma, prevalentemente con la 'grazia' a chiudere sulla sinistra la linea orizzontale superiore.

Sopra alla crocifissione, in corrispondenza con l'immagine dell'arcangelo Michele, si legge la seguente iscrizione:

(d) МИХА-ЪЛИ (esterno)

L'iscrizione ha le seguenti particolarità:

- come ha correttamente intuito Fabio Coden, mentre la prima parte del nome (МИХА) procede con grafia destrorsa, le ultime tre lettere sono incise con andamento contrario (ЪЛИ per -ИЛЪ). Si tratta sostanzialmente di un'iscrizione bustrofedica, anche se su una sola riga<sup>(311)</sup>. Nella parte sinistrorsa, i grafemi *non* hanno forma speculare (come talvolta accade quando l'iscrizione procede integralmente da destra a sinistra, cfr. l'iscrizione 1 della Cattedrale di Santa Sofia a Novgorod<sup>(312)</sup>, oppure la *gramota* n° 674/Б138, della fine del XII secolo. In entrambi i casi, è interessante notare come gli studiosi suggeriscano che la grafia speculare potrebbe avere valore magico-scaramantico);
- le /i/ stavolta vengono espresse tramite il grafema И, ma quest'ultimo ha una forma piuttosto eccentrica: nel cirillico più antico, il trattino che congiunge le due aste verticali di quella che, ricordiamolo, è una *eta* derivata dall'onciale greco, è ancora orizzontale (H), e non diagonale (И), come nei documenti più tardi (inizialmente soprattutto in area slavo-orientale). Nell'iscrizione che stiamo qui analizzando, tuttavia, questa asticella è sì orizzontale – come nelle altre iscrizioni dell'*enkolpion*, cfr. (c), (g) e parzialmente (f), *infra* –, ma è collocata in modo netto sul margine superiore del grafema e non al centro, diventando così totalmente indistinguibile da una П /p/<sup>(313)</sup>;

<sup>(311)</sup> L'inversione della direzione di scrittura all'interno della riga non è un fenomeno del tutto sconosciuto all'epigrafica, si veda, per es., l'iscrizione n° 57, situata presso l'altare apostolico della cattedrale di Santa Sofia a Kiev e nell'ultima riga della quale si legge ЛЕИМОНЪЛЪΨ, dove le ultime tre lettere, che vengono dopo il nome proprio (*Panūte*) *leimonū* stanno per П<Ъ>С<А>ЛЪ (*pīsalū*, 'ha scritto'), ma con la desinenza collocata prima della radice (VYSOCKIJ 1966, p. 99). Più in generale, notiamo che la grafia sinistrorsa ("speculare") è una caratteristica tipica degli *enkolpia* anticorussi: «Senza dubbio, le croci-*enkolpion* con «iscrizioni speculari» rappresentano il prodotto più rilevante e famoso dei mastri fonditori kieviani del primo terzo del XIII secolo, testimoniato da una grande quantità di esemplari» (ПУСКО 1999, p. 165). Anche nell'*enkolpion* ДР/М 1567 conservato al Museo Statale di San Pietroburgo, anche se il nome di Gleb è scritto su due righe, l'inversione nella direzione di scrittura inizia a metà della prima riga ГЪЛ | ЪБ (DZIENKOWSKI & WOŁOSZYN 2012, p. 394).

<sup>(312)</sup> ROŽDESTVENSKAJA 2004, pp. 538-539.

<sup>(313)</sup> La particolare forma della И non sembra trovare riscontro nelle iscrizioni di Santa Sofia a Kiev (stando alle tabelle di VYSOCKIJ 1966, pp. 122-123).

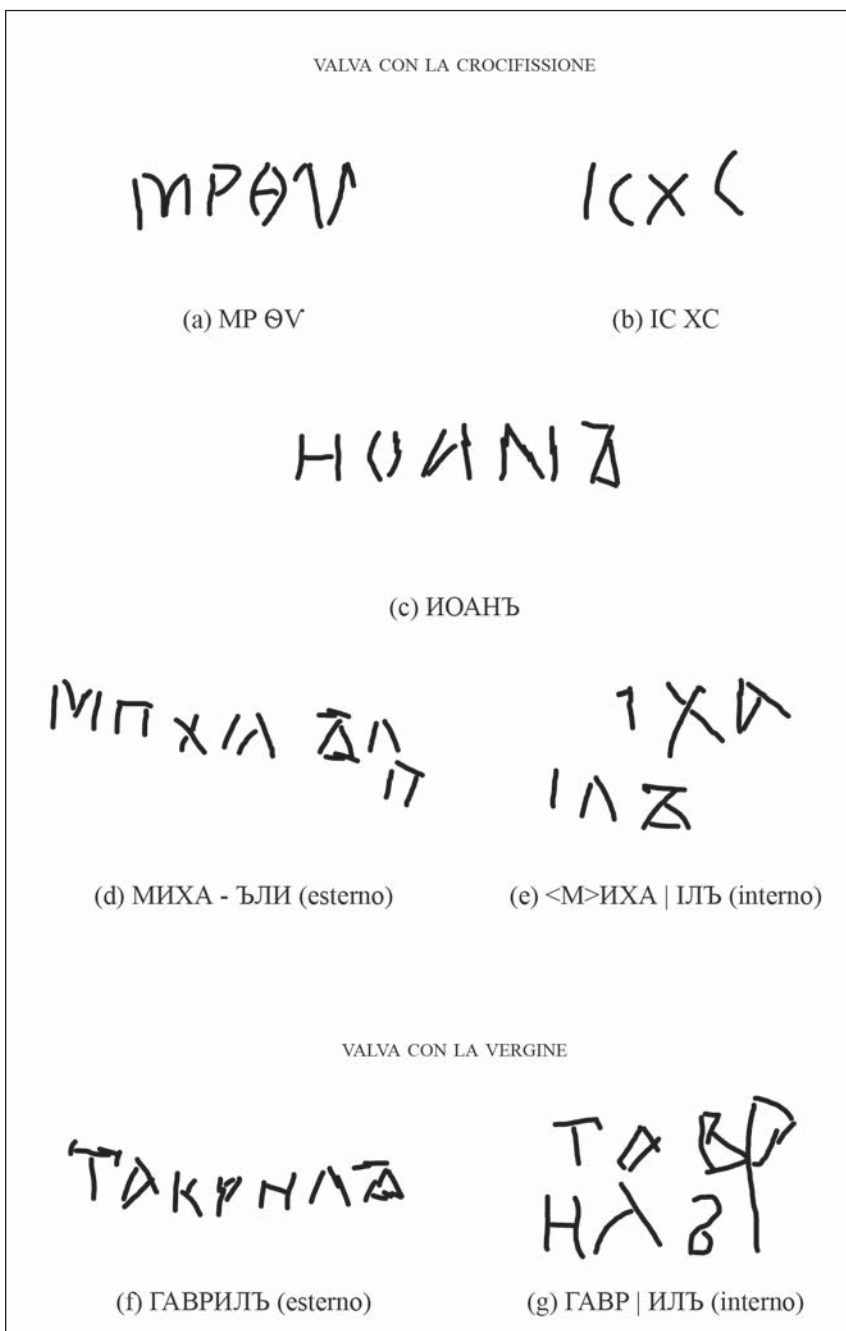


Fig. 1a-b Museo Diocesano di Arte Sacra, *enkolpion* di Rorai Piccolo, rilievo delle epigrafi presenti sulle quattro facce della crocetta pettorale (elaborazione grafica di Alberto Alberti).



(h) МР ΘΥ

(i) П АВ | ЪЛВ (esterno)

(l) П АВ | ЪЛВ (interno)

(m) <ПА>В | <ВЛЪ>

(n) IC XC

(o) ПЕТ | РЪ (esterno)

(p) ПЕТ | РЪ (interno)

(q) X ? З А Д Ъ А ???

- i tratti orizzontali dello *jer* posteriore (Ъ) non sono ottenuti con una singola incisione, ma con almeno due linee, in parte sovrapposte.

Il nome dell'arcangelo compare anche sull'interno della valva:

(e) [М]ИХА|ЛЪ (interno)

In questa iscrizione, mutila della M iniziale e di una parte della lettera successiva, si può notare l'uso del grafema I del cirillico (ovvero la *iota* greca) per la seconda /i/, in luogo del più consueto И (la *eta* greca) <sup>(314)</sup>. Che l'iscrizione sia interpretabile come indubitabilmente slava è confermato dalla presenza dello *jer* duro (Ъ) a fine parola (in sé, la sostituzione della *eta* in Μιχαήλ sarebbe facilmente spiegabile come itacismo già in greco). Il *ductus* delle lettere è sostanzialmente in sintonia con quanto si osserva in iscrizioni coeve di area novgorodese <sup>(315)</sup> e kieviana <sup>(316)</sup>.

---

<sup>(314)</sup> Entrambi i grafemi per /i/ furono originariamente accolti nel cirillico (come già i loro omologhi nel più antico glagolitico), a quanto pare per semplice mimesi del sistema ortografico greco, cioè senza una giustificazione fonologica (LUNT 2001, p. 23). Per tradizione, continueranno ad essere impiegati entrambi nella scrittura della lingua russa, fino alla riforma ortografica del 1918, quando venne soppresso, tra gli altri, il grafema {i}. L'ucraino usa ancora entrambi i caratteri, ma con una precisa motivazione fonologica ({i} per /i/ e {и} per /и/). Malgrado nel corso dei secoli i singoli *scriptoria* abbiano cercato di dotarsi di una norma ortografica nell'uso di И e I (preferendo, per esempio, la I in posizione ante- o postvocalica, nei prestiti dal greco, ecc.), in molti testi i due caratteri vengono impiegati *de facto* come allogrifi (mantenendo però il valore numerico del greco: И = 8 e I = 10): uno dei copisti del *Codice Uspenskij* (Moskva, GIM, Usp.4), un manoscritto slavo orientale databile a cavallo dei secc. XII e XIII, per esempio, pur utilizzando quasi esclusivamente И nel lessico slavo e abbreviando nella maggior parte dei casi il nome di Gesù come IC, nella prima colonna del *verso* del f. 267 scrive il genitivo IC XA alla riga 8, seguito a poca distanza dal nominativo ИСОУ ХСЪ (alla riga 15, cfr. KNJAZEVSKAJA, DEM'JANOV, LJAPON 1971, p. 436). Anche nel *corpus* delle *gramoty* su corteccia di betulla, dove viene utilizzata prevalentemente la И, si possono trovare documenti che impiegano entrambi i grafemi (cfr. la *gramota* n° 79/Б70 della fine del XII secolo, oppure la n° 178/Г53 della fine del XIV).

<sup>(315)</sup> Fornendo solo alcuni dei numerosi esempi, si confronti la *gramota* su corteccia di betulla n° 8/Б112, rinvenuta a Novgorod e databile alla fine del XII secolo (in particolare si osservi la somiglianza dei grafemi А e Ъ). Oppure, si veda l'iscrizione n° 2 della cattedrale di Santa Sofia a Novgorod, databile alla seconda metà del XII secolo (ROŽDESTVENSKAJA 2004, p. 541).

<sup>(316)</sup> Si vedano le tabelle con le tipologie di *ductus* nelle iscrizioni di Santa Sofia a Kiev, raggruppate per secolo (VYSOCKIJ 1966, pp. 122-123): in particolare la forma di А e di Ъ trova particolare riscontro nelle epigrafi dei secc. XII e XIII.

*Valva con la Vergine*

La valva con l'*Odighitria* è più ricca, dal punto di vista epigrafico: di quasi ogni iscrizione, infatti, è ancora leggibile il modello inciso all'interno. In alto, in sintonia con l'iconografia presente sull'*enkolpion*, compare la seguente iscrizione:

(f) ГАВРИЛЪ (esterno)

Come abbiamo già osservato nella valva con la crocifissione – cfr. (d) ed (e), *supra* –, la forma dei grafemi differenzia in modo considerevole l'iscrizione interna (che verosimilmente funge da modello) da quella esterna (verosimilmente incisa sulla base del modello), rafforzando così l'impressione che si tratti dell'opera di diversi artigiani, e non dello stesso incisore. L'incisione esterna (f) procede su una sola riga e presenta caratteristiche già incontrate in precedenza:

- (lo *jer* finale è ottenuto a partire da un triangolo, cfr. (c), *supra*;
- numerose linee sono ottenute con più incisioni parzialmente sovrapposte – cfr. (c) e (d), *supra*;
- la A è formata da tre linee che non necessariamente si toccano o intersecano – cfr. (c) e (d), *supra*;
- la И stavolta presenta il tratto centrale inclinato verso destra, rendendo il carattere molto simile a una N. Sull'altra valva – cfr. (d), *supra* – abbiamo già incontrato delle И, che verosimilmente sono frutto del lavoro dello stesso incisore e che si distanziano dalla consueta *facies* del carattere (più simili a Π che a Н o И).

Le caratteristiche specifiche di questa iscrizione sono invece:

- l'assenza dei tratti orizzontali della B (in realtà surrogati dal disco che circonda la figura dell'arcangelo e dall'aureola della Vergine). Si noti anche che il tratto diagonale che più si avvicina – anche se di poco – all'asta verticale è quello inferiore, e non quello superiore come accade nella grande maggioranza dei casi;
- la Γ iniziale presenta il tratto orizzontale assai prolungato sulla sinistra del carattere e chiuso dalle 'grazie' a entrambe le estremità, tanto da rendere il grafema assolutamente indistinguibile da una T. La presenza delle cosiddette 'grazie' è una caratteristica ricorrente negli scritti su corteccia di betulla di area novgorodese, mentre compare molto più di rado in altre tipologie di documentazione epigrafica. Si osservi la *gramota* n° 181/A25, risalente al terzo quarto del XII secolo, in cui la stessa parola ΓРАМОТА 'lettera, *gramota*' è incisa con il primo e il sesto carattere sostanzialmente identici.

(g) ГАВР|ИЛЪ (interno)

Se ora analizziamo l'iscrizione-modello – ovvero quella interna, cfr. (g) – possiamo notare un *ductus* molto più fedele alla norma:

- anche qui la Г ha il tratto orizzontale prolungato, ma senza ‘grazia’ sull’estremità sinistra (come nelle *gramoty* n° 123/A25 e n° 164/Б37, anche se in questi casi il prolungamento è decisamente minore);
- la А si compone di quattro tratti, contrariamente a quanto si può osservare nel resto dell'*enkolpion*. Questa forma ‘romboidale’ della А è assai frequente nelle *gramoty* di Novgorod risalenti al XII secolo (per es. nella *gramota* n° 115/Б105, oppure nella n° 113/Б69, dove però la lettera è composta da cinque tratti);
- anche la Л presenta un marcato prolungamento dell’asta obliqua di destra, ricordando in tutto e per tutto una *lambda* greca minuscola. Non particolarmente frequenti, casi simili si possono comunque incontrare nella documentazione più antica (si veda la *gramota* n° 893/Б7, della prima metà del XII secolo, dove però l’asta prolungata è quella di sinistra, che in tal modo genera una sorta di versione speculare della *lambda*);
- lo *jer* posteriore è inciso con andamento curvilineo, fenomeno abbastanza frequente nei manoscritti meno curati, ma relativamente raro nelle iscrizioni. Questo particolare *ductus* compare solo nell’interno delle valve, e ciò conferma l’impressione che l’incisore dei testi-modello (interno) si trovi più a suo agio con la grafia dello slavo ecclesiastico, rispetto all’autore delle iscrizioni esterne.

Sulla sinistra (prendendo come riferimento l’esterno) del braccio trasversale compaiono le seguenti iscrizioni:

(h) ΜΡ ΘΥ

(i) ПАВ|ЪЛВ (esterno)

L’abbreviazione per Μ<ήτη>ρ Θ<εο>ύ (h) non presenta caratteristiche particolari rispetto a quanto già osservato sulla valva con la crocifissione – cfr. (a), *supra* –, mentre l’iscrizione con il nome di Paolo rappresenta uno degli elementi più interessanti, dal punto di vista paleografico, dell’intero *enkolpion*.

Il nome Παῦλος viene reso come ПАВЪЛВ già nei manoscritti del canone paleoslavo (secc. X-XI, per lo più di area bulgaro-macedone), rispettando la pronuncia bizantina (cfr. la resa consonantica di υ) e inserendo la vocale breve ъ (lo *jer* anteriore, /i/) in ossequio alla ‘legge della sillaba aperta’ di eredità protoslava<sup>(317)</sup>. Per la legge di Havlík, trovandosi in posizione forte,

<sup>(317)</sup> GARZANITI 2013, p. 82.

l'originario *jer* passa a /e/ nella maggior parte dell'areale slavo <sup>(318)</sup>, dando luogo a Паве́ль <sup>(319)</sup> /pàv'el/ (rus. *Pavel*, pl. *Pawel*, bg. *Pavel*, cfr. scr. *Pavao / Pavle*). A giudicare dalla correttezza con cui sono scritti gli *jer* nella maggior parte dei manoscritti, gli studiosi ritengono che quella slavo-orientale sia l'area che li conserva più a lungo nella pronuncia, almeno fino agli inizi del XII secolo <sup>(320)</sup>.

Nel *corpus* delle iscrizioni su corteccia di betulla, il nome viene spesso scritto con lo *jer* posteriore al posto di quello anteriore (per esempio il gen. Паве́ла e il dat. Паве́лови, nella *gramota* 745, degli inizi del XII secolo), per via del cosiddetto sistema grafico 'informale' utilizzato a Novgorod in alternativa a quello 'letterario' (ovvero l'ortografia slavo-ecclesiastica) <sup>(321)</sup>.

Ciò che invece avviene soltanto sporadicamente in area slavo-orientale, a Novgorod come altrove, è la caduta della vocale al nominativo (dove lo *jer* è in posizione forte). Un altro discorso va fatto per i casi obliqui, dove lo *jer* si ritrova in posizione debole e, come tale, cade in tutta la Slavia.

Se ora torniamo al nostro *enkolpion*, sull'esterno della valva ci troviamo di fronte, dopo l'abbreviazione per la *theotokos*, a quello che non è altro che il nome ПАВ(В)ЛЪ (i) scritto con andatura bustrofedica (come già notato da Fabio Coden), con la B finale di riga ripetuta nella riga successiva, dove ci aspetteremmo la vocale E, che invece manca.

Il testo corrispondente presente sul lato interno (l) è perfettamente simile, nelle linee generali, a quello esterno (i) e non v'è dubbio che l'uno sia la copia dell'altro (si notino, in particolare, le aste diagonali delle due B <sup>(322)</sup>):

(l) ПАВ|ЪЛВ <sup>(323)</sup> (interno)

<sup>(318)</sup> SUSSEX, CUBBERLEY 2006, p. 113.

<sup>(319)</sup> Con l'eccezione di alcuni manoscritti (come il Suprasliense) che, restando fedeli alla grafia del greco, scrivono Пауль (СЕЈТЛИН, VEČERKA, BLAGOVA 1994, *s.v.*)

<sup>(320)</sup> LUNT 2001, p. 38. La 'caduta degli *jer*' in area russa sarebbe invece avvenuta "approssimativamente nella seconda metà del XII secolo" stando a IVANOV 1990, p. 159.

<sup>(321)</sup> ZALIZNJAK 2004, p. 27. Cfr. 21-22 sulla contrapposizione del 'sistema quotidiano' (qui reso con 'informale') e del 'sistema letterario'.

<sup>(322)</sup> La diagonale che va a toccare l'asta verticale di sinistra è quella superiore nella B della prima riga, quella inferiore – come già in (f), *supra* – nella B della seconda riga. Sono grato al collega Fabio Coden per avermi fatto notare anche questo particolare.

<sup>(323)</sup> Viene qui analizzata l'iscrizione presente «appena oltre l'incrocio dei bracci» (Coden, *supra*). Quella collocata nella coppetta (m) – di cui non mi ero accorto e che la cui individuazione si deve alla scrupolosa analisi condotta dal collega Fabio Coden – non è sufficientemente leggibile perché se ne possano trarre conclusioni dal punto di vista paleografico o linguistico. L'iscrizione forse è stata ripetuta sul lato interno proprio nel tentativo di ovviare alla corruzione di quella originaria (la coppetta infatti sembra la collocazione più naturale per il testo-modello).

Meritano tuttavia attenzione le incisioni di cui si compone la lettera collocata alla fine della seconda riga (o meglio al suo inizio, dato l'orientamento destrorso): è molto facile riconoscervi (Fig. 2) la sovrapposizione di due caratteri, una B originaria, sulla metà destra della quale è stato poi inciso uno *jer* posteriore, in tutto e per tutto simile nel *ductus* a quello già osservato in (g), *supra*.

Quindi, l'ipotesi che pare più verosimile è che l'estensore del testo-modello (l) abbia inizialmente inciso per errore, con un tipico caso di dittografia, la B sulla seconda riga, per poi correggerla in uno *jer*, ottenendo così ПАВ|ЪЛЪ (che nell'ortografia 'informale' di Novgorod corrisponde al ПАВЪЛЪ della norma slavo-ecclesiastica, ovvero a Павел, la forma usuale del nome in russo). In seguito, molto semplicemente, l'incisore del *recto* (i) non ha recepito, o forse nemmeno riconosciuto la correzione. Tutto ciò rafforza l'impressione che i testi collocati sull'interno e sull'esterno delle valve siano opera di persone diverse.

Sull'estremità opposta del braccio trasversale (ovvero sulla destra per l'esterno e sulla sinistra per l'interno) leggiamo:

(n) IC XC  
(o) ПЕТ|РЪ (esterno)

Come nel caso precedente – (h)(i)/(l) –, l'iscrizione presente sull'esterno della valva è più estesa. In quest'occasione, ciò si deve alla ripetizione dell'abbreviazione del nome di Gesù Cristo – cfr. (b), *supra* –, seguita dal nome dell'apostolo Pietro, corrispondente al modello presente sull'interno:

(p) ПЕТ|РЪ (interno)

Le iscrizioni non presentano caratteristiche particolarmente rilevanti. Possiamo comunque notare l'uso delle 'grazie' nelle E e nelle C <sup>(324)</sup> incise sul lato esterno. Di nuovo, si tratta di una caratteristica che oppone in modo abbastanza marcato il *ductus* delle iscrizioni interne e di quelle esterne: finora, infatti, l'abbiamo incontrata in (a) – cfr. la lettera V – e in (f) – cfr. la lettera Г.

Per finire, veniamo all'ultima iscrizione, incisa sul braccio verticale fra la gamba sinistra della Vergine e la cornice, una posizione piuttosto insolita per un'iscrizione su di un *enkolpion*.

<sup>(324)</sup> La forma delle E e delle C, 'grazie' comprese, ricorda quella riscontrabile nelle *gramoty* n° 163/Б106, 225/Б70 (fine del XII secolo), ecc.; cfr. anche le n° 164/Б37 (prima metà del XII secolo), 78/Б64, 105/Б48, 115/Б105, 118/Б105, 150/Б132, 156/Б16 (tutte della seconda metà o della fine del XII secolo), ecc.



Fig. 2 - Museo Diocesano di Arte Sacra, *enkolpion* da Rorai Piccolo. A) retro parte interna, particolare dell'iscrizione di Pietro; B) retro parte anteriore, particolare dell'iscrizione a fianco della Vergine (foto Fabio Coden).

(q) X ? 3 A Д Ъ A ???

La decifrazione di questa iscrizione (Fig. 3) è decisamente problematica. Sei grafemi sono chiaramente riconoscibili, mentre la lettura delle lettere restanti non è univoca: lo stesso numero effettivo dei grafemi è incerto.

Il secondo grafema, tra la X e la 3, è verosimilmente da intendersi come O. Noteremo tuttavia che la O presente nell'iscrizione (esterna) col nome ИОАНЪ – (c), *supra* – mostra la 'classica' forma a doppio arco – come le *theta* di (a) e (h). La forma triangolare, in questo *enkolpion*, è piuttosto quella degli *jer* – cfr. (c), (d), (f) e soprattutto (i). Del resto, è improbabile si tratti di uno *jer* anteriore (B) <sup>(325)</sup>, per via della diagonale di destra che oltrepassa l'asta verticale di sinistra <sup>(326)</sup>. Escludiamo possa trattarsi di

<sup>(325)</sup> Aggiungiamo che, se la nostra interpretazione di (i), *supra* è corretta, almeno l'autore delle incisioni interne sembra adoperare un solo *jer* (quello posteriore), seguendo la 'norma' ortografica novgorodese.

<sup>(326)</sup> La *gramota* n° 122/Д1, degli inizi del XV secolo, mostra delle O e delle B molto simili tra loro e dal tratteggio quasi identico a quello che osserviamo in (q), ma gli *jer* sono comunque riconoscibili per l'estremità superiore dell'asta verticale più lunga, anche

una A, visto che il *ductus* di questa lettera è decisamente stabile in tutte le iscrizioni dell'*enkolpion*.

Dopo la settima lettera (A) compaiono una serie di tratteggi obliqui dalle dimensioni assai ridotte per via del restringimento della sede disponibile per la scrittura, tra l'immagine della Vergine e la cornice. In quasi tutte le iscrizioni fin qui osservate, le aste che formano le lettere non si uniscono perfettamente, ma restano staccate anche in modo considerevole; alla luce di ciò, questi segni possono essere interpretati come due Π o – più probabilmente – una M (non troppo dissimile da quella che compare nella prima riga della *gramota* n° 232/Б37, della metà del XII secolo).

L'ultimo grafema sembrerebbe una И (meno verosimilmente una H<sup>(327)</sup>) ruotata di 90° in senso orario, a seguire la cornice circolare del manufatto. Qualche dubbio però resta, per via della 'grazia' posta all'estremità di una delle aste, piuttosto insolita per queste lettere.

Aggiungiamo che anche la *jat'* (Ђ) non è del tutto priva di ambiguità: in questa lettera, infatti, l'asta verticale è quasi sempre ottenuta mediante un unico tratto, più o meno inclinato, e non con due tratteggi, così distanti tra loro e diversi per direzione. Malgrado la *jat'* sia la lettura più probabile, bisogna anche tener conto della possibilità che si tratti di una B incisa in modo non accurato.

Per finire, il lungo tratteggio orizzontale che sormonta le prime due lettere, andando quasi a congiungersi con il tratto orizzontale superiore della 3 e che probabilmente non è altro che un elemento della cornice, potrebbe rappresentare un *titlo*, posto sulle lettere a indicare che si tratta di un'abbreviazione (ma in tutte le abbreviazioni presenti sull'*enkolpion* il *titlo* non compare mai) o che i grafemi hanno valore numerico (cfr. *infra*).

Alla luce di quanto detto, le possibili interpretazioni dell'iscrizione sono le seguenti:

- 1) ХОЗА ДѢА МИ (*Chozja dě<j>a mi*) 'Il padrone me (lo) fece' (?). In russo, *Chozja* (mod. *chozjain*, SREZNEVSKIJ 1893-1912, *s.v. chozja*) è un antico prestito dal ciuvascio (VASMER 1964-1973, *s.v. chozjain*). Il punto è che il prestito viene accolto in un momento successivo (nel XV secolo, stando a ČERNYCH 1993, *s.v. chozjain*), incompatibile con la datazione del nostro *enkolpion*. Anche la forma verbale ДѢА (per *děja*, 3ps aoristo del verbo *dějati* 'fare, agire, operare'), al contrario, presenterebbe una grafia arcaica, o arcaizzante (senza indicazione della

---

se di poco, rispetto al 'triangolo' di base (lo stesso nella *gramota* n° 231/Б70, della fine del XII secolo).

<sup>(327)</sup> Abbiamo già potuto vedere – cfr. (c), *supra* – come in questo *enkolpion* la H /n/ venga ancora incisa seguendo il *ductus* della N greca.



vocale iodizzata, caratteristica tipica del *milieu* anticobulgaro), che in area slavo-orientale, oltre che nelle prime copie di originali provenienti dai Balcani (XI sec.), si incontra prevalentemente dopo la cosiddetta ‘seconda influenza slavo-meridionale’, a partire dagli inizi del XV secolo (nelle stesse *gramoty*, per intenderci, il tema compare sempre come *děja-*). In questo contesto, inoltre, si sarebbe usato preferibilmente un perfetto (peraltro ricavato dal verbo di aspetto perfettivo): *sŭdělalŭ* (o meglio ancora, *sŭtvorilŭ*);

- 2) ХОЗА ДѢАНИН (*Chozja Dě<j>anin*) ‘Chozja Dejanin’ (??). Una variante della soluzione precedente consiste nell’interpretare il sostantivo *Chozja* come nome proprio (il che implicherebbe comunque un certo grado di strutturazione delle relazioni slavo-turciche o slavo-tatare: certo, i bulgari del Volga – antenati dei moderni ciuvasci, dal punto di vista linguistico <sup>(328)</sup> – erano noti alla Rus’ già verso la metà del X secolo <sup>(329)</sup>, ma si tratta di relazioni ancora tutt’altro che ireniche...). Interpretando l’iscrizione come una firma (plausibilmente, dell’artefice del manufatto), i caratteri successivi dovrebbero essere attribuiti al cognome: *Dejanin* di per sé sarebbe una forma plausibile dal punto di vista morfologico, ma non pare attestata nel medioevo slavo (inoltre, non trattandosi di un’abbreviazione, dovrebbe terminare con uno *jer* posteriore (Ъ, traslitterato ŭ), come *Ioanŭ*, *Gavrilŭ*, *Pav(e)lŭ* e *Petrŭ* nelle iscrizioni precedenti). A questo si aggiunga che la lettura -НИН delle ultime lettere rappresenta decisamente una forzatura;
- 3) ХЪЗА ДѢАМИ (*chŭzja dě<j>ami*): ‘con opere di cuoio’ (??). Alternativamente, ХОЗА può essere letto come ХЪЗА (vuoi interpretando direttamente il secondo grafema come *jer*, vuoi computando lo scambio Ъ/О che caratterizza l’ortografia ‘informale’ di Novgorod <sup>(330)</sup>), ovvero il gen. sg. di ХЪЗЪ ‘pelle conciata di capra, marocchino (cuoio)’ (SREZNEVSKIJ 1893-1912, *s.v.*), in questo caso un prestito dal germanico \**husan-* ‘calzoni’, cfr. aat. *hosa* ‘calza, ghetta’ (VASMER 1964-1973, *s.v. choz*). Anche il termine *chŭzŭ* (rus. mod. *choz*), tuttavia, stando ai vocabolari, compare tardivamente nella documentazione (fine XIV-XV secolo). A sua volta, la forma *dě<j>ami* è decisamente improbabile e la riportiamo qui solo per dar conto di ogni possibile lettura: si tratterebbe di uno strum. pl. da *dě<j>a*, forma scarsamente attestata (quasi un *hapax legomenon*) e contrassegnata da un punto interrogativo già

<sup>(328)</sup> POPPE 1925, p. 9.

<sup>(329)</sup> Cfr. i ‘bulgari neri’ menzionati nel cosiddetto ‘trattato russo-bizantino’ del 944 d.C. (CARILE, SACHAROV 2010, p. 78 [trad. it. 93]).

<sup>(330)</sup> ZALIZNJAK 2004, p. 23.

da SREZNEVSKIJ (1893-1912, *s.v.*). Il tema *děja-* inoltre indica l'atto piuttosto che la 'creazione': *dějanija* sono gli 'Atti' degli apostoli. A fianco del nome delle figure rappresentate nelle icone compare spesso la formula *sŭ dějanii (dějanjami)* 'con le opere'. Di solito ciò avviene quando l'immagine centrale è contornata da una serie di vignette in cui si elencano i momenti principali della biografia del santo (o dell'arcangelo, ecc.) rappresentato. Al di là delle insormontabili difficoltà sintattiche che una tale interpretazione implica, resta comunque il problema, già riscontrato nell'ipotesi precedente, dell'identificazione delle ultime lettere, in cui soltanto un approccio molto spregiudicato può ravvisare i grafemi -НИИ;

- 4) Х<РИСТОС>Ъ ЗАДЪ АМ<И>Н (*Christosŭ zadě amin*): 'Cristo impose. Amen'. Anche questa interpretazione, che sembra essere la più plausibile, non è del tutto priva di ombre: in sé, considerare le prime (ХЪ) e le ultime (АМН) lettere come abbreviazioni non rappresenta certo una forzatura (a prescindere dal valore che si assegna al lungo tratteggio che sovrasta le prime lettere, sia esso un *titlo* o un elemento della cornice). Tuttavia, come abbiamo già notato, la seconda lettera ha una *facies* decisamente insolita per lo *jer* (Ъ). Ma è soprattutto la presenza di А<sup>(331)</sup> nella seconda parola a destare sospetto: il verbo *zaděti*, infatti, prepone alla radice il prefisso *za-*, che è molto comune, in slavo ecclesiastico come in russo, e può essere scritto *zja-* soltanto per un vero e proprio errore di distrazione da parte dell'incisore. Il verbo *zaděti* ha il significato di 'imporre, ordinare', cfr. и задѣша ꙗмоу кр<ь>сть понести, 'e gli *misero addosso* (ἐπέθηκαν) la croce da portare' (Lc 23,26), и сему задѣша понести кр<ь>сть ꙗго<sup>(332)</sup> 'e lo *costrinsero* (ἠγγάρευσαν) a prender su la croce di lui' (Mt 27,32);
- 5) КОЗ<ЪМ>А ДЪАМ<Я>Н<Ъ> (*Chozĭma Dĕamjanŭ*): 'Cosma (e) Damiano'. Piuttosto improbabile, ma comunque da notare, è la possibilità che l'iscrizione alluda ai due santi martiri Cosma e Damiano, tra le figure più care alla devozione popolare slava (e, come tali, più frequenti nelle iscrizioni<sup>(333)</sup>). Le abbreviazioni in quanto tali, anche se piuttosto eccentriche, non sarebbero particolarmente problematiche: su una croce

<sup>(331)</sup> Il carattere А, lo "jus piccolo" dell'antico cirillico, indicava originariamente la vocale anteriore nasale ɛ, ma in area slavo-orientale viene reinterpretato come allografo di Я, a indicare la /a/ iodizzata, *ja*).

<sup>(332)</sup> Così nel lezionario feriale conservato alla Biblioteca Statale di Mosca (RGB) con segnatura 304.I.5 (seconda metà del XIV secolo), ff. 120v, 150v.

<sup>(333)</sup> Per esempio, sull'*enkolpion* descritto in PEVNY 1997 e in LOVAG 1999, pp. 28, 134 (ma le iscrizioni si leggono a stento in entrambe le riproduzioni).

- a sei braccia del XIII secolo, rinvenuta a Cherson in Crimea, si leggono le abbreviazioni БОРС (per Борисъ, *Boris*) ГЛѢБ (per Глѣбъ, *Gleb*) ВАСИ (per Василии, *Vasilii*) ГРИГ (per Григории, *Grigorii*)<sup>(334)</sup>, che di certo non hanno la consueta struttura delle abbreviazioni slave (che di solito non eliminano le ultime lettere del lessema, contenenti le informazioni grammaticali). Gli ostacoli principali, in questo caso, sono rappresentati dal primo grafema, nel quale è difficile poter leggere una К cirillica e, di nuovo, nella presenza della Ѧ (= /ja/) al posto della А (/a/, senza iodizzazione). La forma usuale slavo-ecclesiastica del nome ‘Damiano’ sarebbe Дамиянь, ma si incontrano abbastanza spesso grafie come Демелноу (nella *gramota* n° 87/Б106, della fine del XII sec.), cfr. anche il gen. sg. КозьмадемьѦна nella *gramota* n° 906/А31 (fine XI sec.); nella nostra iscrizione, tuttavia, compare il nesso vocalico ЪА /’ea/ al posto della semplice /e/, il che presuppone – nella migliore delle ipotesi – una scarsa padronanza dello slavo da parte dell’incisore;
- 6) malgrado poggi su basi estremamente speculative, non certo filologiche *stricto sensu*, credo vada indicata un’ulteriore lettura dell’epigrafe (o meglio di una sua parte): come anticipato, si può pensare che i primi due (ХО) o tre (ХОЗ) grafemi dell’iscrizione abbiano valore numerico, anziché alfabetico. Quest’interpretazione è parzialmente supportata dal fatto che le tre lettere sormontate da quello che forse rappresenta un *titlo* rispettano l’ordine di centinaia, decine e unità (secondo il tradizionale sistema di numerazione greco: X = 600, O = 70, З = 7). Ferma restando la difficoltà di interpretazione delle lettere che seguono, in questa sede ci limitiamo ad aggiungere che, se fossero precedute da ѠS (la lettera *dzelo* ‘6’ preceduta dall’indice delle migliaia – derivato dal *sampi* greco –, dei quali però non si vede traccia sull’*enkolpion*), le cifre comporrebbero il numerale 6.677, che nel sistema di datazione bizantino corrisponde all’anno 1169. Probabilmente si tratta soltanto di una coincidenza casuale, ma non si può ignorare che questa data sarebbe perfettamente compatibile con quanto mostrato dall’analisi storico-artistica e paleografico-filologica del manufatto. L’intera epigrafe potrebbe quindi essere letta come [ѠS]ХОЗ Ѧ ДЪАЛ(Ъ И?)(ЛИ?) «[nel 1]169 *li* feci [...]», interpretando Ѧ come accusativo maschile pl. del pronome di terza persona; alternativamente, lo si può considerare nominativo del pronome di prima persona sg. (= Я), vale a dire la forma innovativa del più arcaico азъ (язъ = Ѧзъ). La forma moderna del pronome compare già nel *Racconto dei tempi passati* (Černych 1999, s.v. я), antica cronaca

<sup>(334)</sup> ПУСКО 1999, p. 166.

del XII secolo pervenutaci in copie tardo-trecentesche. In questo caso, l'iscrizione varrebbe «[nel 1]169 *io feci [...]*»<sup>(335)</sup>.

In conclusione, malgrado l'interpretazione dell'ultima iscrizione lasci ampi margini di incertezza, la maggior parte degli elementi qui presi in esame appaiono perfettamente compatibili con la provenienza slavo-orientale dell'*enkolpion* (preferibilmente dall'area novgorodese) e con la sua datazione al periodo premongolico.

#### SU UN PRESUNTO RITRATTO EQUESTRE DEL *BASILEUS* (Andrea Babuin)

a Gianfranco Fiaccadori (1957-2015)

Vorrei proporre alcune considerazioni di carattere iconografico in merito a una tavola sinaita con i santi Giorgio e Teodoro Stratilate databile alla metà del XIII secolo<sup>(336)</sup> (Fig. 1). Osservando la scena dipinta è possibile rilevare una notevole quantità di dati per quel che riguarda l'abbigliamento e l'equipaggiamento dei personaggi rappresentati e delle loro cavalcature. Mi limiterò qui ad esaminare più da vicino proprio queste ultime.

Alle zampe di entrambi i cavalli si possono notare nastri di color rosso, un elemento decorativo che ricorre molto di rado nell'arte bizantina. La famosa stoffa di Bamberg, un tessuto di seta proveniente da Costantinopoli e datato all'XI secolo<sup>(337)</sup>, mostra una scena di trionfo in cui il cavallo imperiale porta nastri purpurei con ricami dorati alle estremità (Fig. 2). Fiocchi rossi sono legati anche alle zampe di due cavalli raffigurati in miniature contemporanee alla stoffa di Bamberg: nel f. 12 del cod. Marc. gr. Z. 479 (= coll. 881) e al f. 100r del cod. Vat. Barberini gr. 372<sup>(338)</sup> (Fig. 3).

Per trovare a Bisanzio riferimenti scritti a cavalli decorati con nastri, è necessario però affidarsi a due testi di alcuni secoli dopo. In un passo dell'*Achilleide* bizantina – romanzo epico-cavalleresco della fine del XIV secolo – il cavallo bianco dell'eroe è così descritto (vv. 1114-1125):

<sup>(335)</sup> Desidero ringraziare Elena Galachova (Università di Bologna) e Marija Necvetava (Ministero della Cultura, Minsk) per aver condiviso alcune delle riflessioni qui pubblicate. Naturalmente, eventuali errori e imprecisioni sono da attribuire unicamente all'autore del presente saggio.

<sup>(336)</sup> Sull'icona vd. *Byzantium. Faith and Power* 2004, p. 376, n. 231 (J. Folda).

<sup>(337)</sup> Vd. in merito PRINZING 1993, pp. 218-231 e PAPAMASTORAKIS 2003, pp. 375-392. Vd. inoltre Το Βυζάντιο 2001, p. 73.

<sup>(338)</sup> SPATHARAKIS 2004, fig. 20; WALTER 2003, fig. 52.



Fig. 1 - Monastero di Santa Caterina sul Sinai, icona dei santi Giorgio Diasorites e Teodoro Stratilates, San Giovanni d'Acri o monastero di Santa Caterina 1250 circa (da *Byzantium. Faith and Power* 2004).



Fig. 2 - Bamberga, museo diocesano, seta con scena di trionfo imperiale, Costantinopoli XI secolo (da *To Βυζάντιο ως οικουμένη* 2001).

«Aveva una sella straordinaria, ricoperta d'oro, con tutt'intorno catenelle di perle. I finimenti anteriori e posteriori [= *antilena* e *postilena*] e la cavezza avevano un'imbottitura color porpora disseminata di pietre e perle, con motivi di aquile e leoni dorati; sul destriero (spiccavano) nastri multicolori e rossi. Gli zoccoli e gli astragali erano tinti con l'henné, la criniera intrecciata con cordoncini d'oro. La sella aveva anche un gallone di nodi, adorno di pennacchi rossi e dorati e di ghiande d'oro e d'argento. Sulla fronte del cavallo stava un bel pennacchio, grande, scudato da dodici palmette dorate»<sup>(339)</sup>.

Un'eco diretta di questo passo si può rintracciare nel trattato dello pseudo Codino, scritto intorno alla metà del XIV secolo:

<sup>(339)</sup> CUPANE 1995, p. 400.



Fig. 3 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. Barberini gr. 372, f. 100r, Costantino il Grande trionfa sui suoi nemici, Costantinopoli XI secolo (da [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Barb.gr.372#](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372#)).

«I ferri degli speroni [del despota] erano uguali a quelli dell'imperatore, ma con le cinghiette bicolori (violetto e bianco). La sella era bicolore a sua volta, con aquile di perle sull'arcione anteriore e posteriore e nei quattro angoli del sottosella. Aveva anche un gallone davanti e dietro come quella imperiale. Il κοπιτούριον era bicolore, ma privo della decorazione di perle. Le staffe erano come quelle imperiali. Dal frontale della cavezza – anch'essa bicolore – pendeva un pennacchio con palmette, uguale a quella del cavallo imperiale, ma senza nodi/ghiande» <sup>(340)</sup>.

Sappiamo insomma dallo pseudo Codino che per ciò che riguarda l'equipaggiamento, il cavallo del despota era in tutto simile a quello imperiale, di cui purtroppo non c'è giunta una descrizione diretta.

Confrontando i due testi è facile rilevare numerosi punti di contatto: le selle del cavallo di Achille e quella del despota/imperatore sono entrambe incrostate di perle; il μαργέλλιον/gallone che decora l'arcione del despota corrisponde esattamente al κλαπωτόν κομπόσιον/gallone di nodi dell'eroe e identico per entrambi è il pennacchio con le ghiande dorate<sup>341</sup>. In pratica, i due brani si integrano a restituirci l'immagine di un cavallo imperiale in equipaggiamento da parata. L'unico elemento decorativo non citato nel secondo testo sono i nastri, ma a questo pone rimedio sempre lo pseudo Codino in un altro punto del suo trattato, a proposito della cerimonia dell'incoronazione imperiale:

«In occasione di questa festa s'usava far portare attorno al collo e dietro la sella – sulla groppa – del cavallo dell'imperatore i cosiddetti chaiomata, composti di perle e pietre preziose, e poco sopra gli astragali dei nastri di seta rossi, che son chiamati toubia. Attualmente i primi non si usano più, ma i toubia restano» <sup>(342)</sup>.

I ritratti di imperatore bizantino a cavallo costituiscono un tipo iconografico oggi praticamente perduto, che dovette avere però una certa diffusione. Sappiamo dal testo dello pseudo Codino che gli scudi circolari dei quattro *archontes* che affiancavano il sovrano nel corso delle cerimonie di corte recavano un'icona dell'imperatore a cavallo <sup>(343)</sup>. Un'immagine simile si trovava anche su uno dei due lati dello *skaranikon*, un copricapo utilizzato

<sup>(340)</sup> VERPEUX 1966, p. 144, 6; p. 145, 11.

<sup>(341)</sup> Su μαργέλλιον e κλαπωτόν vd. MACRIDES, MUNITIZ, ANGELOV 2013, p. 37, n. 21 e pp. 329-332.

<sup>(342)</sup> VERPEUX, 1966, p. 270, 1-12. L'esistenza di punti di contatto tra il romanzo bizantino e il cerimoniale di corte imperiale era già stata sottolineata in SMITH 1999, pp. 98-100.

<sup>(343)</sup> VERPEUX 1966, p. 273, 3-14.



dai dignitari di corte. Il ritratto imperiale stava a indicare che chi lo indossava agiva direttamente per conto dell'imperatore: per questo era assente dagli *skaranika* dei funzionari di rango inferiore <sup>(344)</sup>. Sempre lo pseudo Codino ci informa che due delle sei bandiere imperiali mostravano rispettivamente il *basileus* montato e san Giorgio a cavallo <sup>(345)</sup> e che il *mega-doukas*, in quanto comandante in capo della flotta, aveva fra tutti il privilegio di esporre uno standardo con l'immagine dell'imperatore a cavallo <sup>(346)</sup>.

Vista la varietà di situazioni in cui questo tipo iconografico veniva utilizzato, soprattutto in momenti legati all'ufficialità e alla dignità imperiale, non mi pare del tutto azzardato ipotizzare che perlomeno nel XIV secolo e quasi sicuramente anche prima, a Bisanzio circolassero con una certa frequenza ritratti ufficiali del *basileus* a cavallo. A una di queste perdute immagini potrebbe essersi ispirato l'anonimo autore dell'*Achilleide* per la descrizione della cavalcatura del proprio eroe. Considerato il riferimento ai nastri, forse proprio a quella di un animale bardato per la cerimonia dell'incoronazione <sup>(347)</sup>.

Di per sé, la presenza del nastro legato alle zampe dei cavalli nell'icona del Sinai potrebbe essere ascritta al caso o a una scelta individuale dell'autore di questa tavola e non aver alcun altro particolare significato. Un secondo elemento dell'immagine però interviene a legare la scena a un contesto iconografico imperiale: il colore rosso dei finimenti del cavallo di san Giorgio. Le fonti scritte, a conferma d'un dato riportato anche nel brano dell'*Achilleide* citato, testimoniano come la sella e le briglie del cavallo imperiale fossero tinte di rosso <sup>(348)</sup>. Nella pittura bizantina sono frequenti i casi in cui le selle di personaggi di lignaggio reale hanno questo colore. I Magi raffigurati in un codice del monastero di *Esphigmenou* sul Monte

<sup>(344)</sup> *Ivi*, p. 269, 19-25; vd. in merito PILTZ 1994, p. 77.

<sup>(345)</sup> *Ivi*, p. 196, 7-11. D'una bandiera che univa un'immagine di San Giorgio a quella dell'imperatore a cavallo intento a sbaragliare i nemici a colpi di lancia è notizia in un breve poema dell'XI secolo di Michele Psello. PG 122, 531 B: «Εἰς τὸ φλάμουλον τοῦ Μονομάχου ἔχον ἱστορημένον τὸν ἅγιον Γεώργιον, τὸν βασιλέα ἐφιππον φέροντα λόγχην, καὶ τοὺς Βαρβάρους διώκοντα. Μάρτυς, Βασιλεῦ, Ἴππε, Λόγχη, Βάρβαροι, Σύμπναι, δίωκε, σπεῦδε, πλῆττε, πίπτετε».

<sup>(346)</sup> VERPEUX 1966, p. 167, 21-23.

<sup>(347)</sup> L'inserviente che tiene la cavezza del cavallo nella scena miniata del Marcianus Graecus Z 479 (SPATHARAKIS 2004, fig. 20; WALTER 2003, fig. 52) porta un copricapo di pelo caratteristico che potrebbe identificarlo come membro della guardia imperiale. Se così fosse, i nastri del cavallo non sarebbero solo un semplice artificio decorativo, ma ne testimonierebbero l'appartenenza alle stalle imperiali.

<sup>(348)</sup> Secondo Niceforo Gregoras, i cavalli imperiali catturati nel 1329 dai Turchi nel campo di Andronico III avevano selle rosse: NICEFORO GREGORAS 1829, p. 436, 12-3: «τοὺς βασιλικοὺς ἵππους μετὰ τῶν ἐρυθρῶν ἐφειστρίδων καὶ τὴν βασιλικὴν σκηνὴν».



Fig. 4 - Lesnovo, monastero, narteca, San Michele arcangelo a cavallo, 1349 (da GABELIĆ 1998).

Athos datato all'XI secolo hanno selle rosse <sup>(349)</sup> o dorate <sup>(350)</sup>, e quasi tre secoli dopo i re Magi dei mosaici del monastero di *Chora* a Costantinopoli montano ancora cavalli con briglie rosse e selle dorate <sup>(351)</sup>. In un'altra opera datata alla metà dell'XI secolo, il famoso codice miniato dello Skylitzes, si possono apprezzare diverse scene in cui l'imperatore procede in sella a un cavallo coi finimenti rossi, attorniato da dignitari e soldati che montano rigorosamente cavalcature con briglie di altro colore <sup>(352)</sup>. La pratica di attribuire finimenti di colore rosso ai sovrani è praticamente una costante nei codici illustrati bizantini, indipendentemente dall'epoca di produzione delle miniature e dalla nazionalità del rappresentato: il dato vale tanto nell'XI secolo per un re Davide a cavallo che sconfigge i Filistei <sup>(353)</sup> come nel XIII per il faraone raffigurato nell'ottateuco Vatopedinus 602 <sup>(354)</sup>.

L'icona del Sinai viene tradizionalmente associata a un gruppo di tavole consimili che la critica ritiene prodotte in ambito crociato di Terrasanta e data intorno alla seconda metà del XIII secolo. Quattro di queste si conservano nel monastero di Santa Caterina sul Sinai <sup>(355)</sup> e una ancora nel British Museum a Londra <sup>(356)</sup>. Limitandomi a proporre alcune osservazioni necessariamente superficiali, potrei affermare che tutte queste icone rivelano una conoscenza piuttosto relativa delle convenzioni pittoriche bizantine. Coloro che le hanno realizzate incorrono in errori inconcepibili

<sup>(349)</sup> Il cod. Esphigmenou 14 conserva scene in cui i cavalli dei re Magi hanno briglie rosse al f. 394b, selle dorate e briglie rosse al f. 405b e selle rosse al f. 408b. Vd. soprattutto ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ΧΡΗΣΤΟΥ, ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, ΚΑΛΑΣ 1975, figg. 360, 384, 389.

<sup>(350)</sup> Notare come l'eroe dell'*Achilleide* abbia a sua volta una sella dorata: cfr. CUPANE 1995, p. 400.

<sup>(351)</sup> Per una buona riproduzione a colori delle finiture dei cavalli dei Magi a *Chora* cfr. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1994, figg. 196, 205. Riguardo ai rischi di una ricerca iconografica che si basi esclusivamente sul materiale pubblicato, vedi la foto della stessa scena pubblicata in WEISS 1997, fig. 49, laddove le briglie hanno assunto in corso di stampa una tinta quasi nera.

<sup>(352)</sup> Cfr. ΤΣΕΛΙΚΑΣ 2000, figg. 43b, 55vb. In entrambe le immagini l'imperatore Teofilo è attorniato da diversi cavalieri del proprio seguito: tra tutti solo il suo cavallo ha i finimenti rossi.

<sup>(353)</sup> Cfr. cod. Vat. gr. 333, f. 45v (LASSUS 1973, tav. 25).

<sup>(354)</sup> Cfr. cod. Vatopedinus 602, f. 379a (ΧΡΗΣΤΟΥ, ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ 1991, fig. 130).

<sup>(355)</sup> Le quattro icone sono state recentemente pubblicate a colori da J. Folda in *Byzantium. Faith and Power* 2004. A p. 374, n. 229, è riprodotta un'immagine di san Sergio su un cavallo con briglie nere, alle pp. 374-375, n. 230, i santi Sergio (briglie rosse) e Bacco (nere), a p. 376, n. 231, l'icona oggetto di questa comunicazione (finimenti e sella rossi per san Giorgio, briglie nere per san Teodoro) e, infine, a p. 377, n. 232, un'immagine dei santi Teodoro e Demetrio montati entrambi su animali con briglie rosse.

<sup>(356)</sup> Si tratta di un'icona raffigurante san Giorgio e il giovane di Mitilene datata alla metà del XIII secolo; riproduzione a colori della tavola in *The Glory of Byzantium* 1997, p. 395, n. 261 (J. Folda).



Fig. 5 - Mezzo *stavraton* di Manuele II, Costantinopoli 1391-1395 (da *Byzantium. Faith and Power* 2004).

per un artista greco: ad eccezione di quelli dell'oggetto della nostra analisi, tutti i cavalieri delle rimanenti scene portano ad esempio le calzature rosse che in un ambito iconografico greco costituiscono un richiamo diretto e inequivocabile alla dignità imperiale. Le stesse considerazioni valgono per il colore rosso di briglie e selle<sup>(357)</sup>. Nella tavola raffigurante i santi Demetrio e Teodoro infine il primo dei due, invece della tradizionale montatura dal manto color rosso/marrone (palomino), cavalca il purosangue bianco che nella tradizione pittorica greca è esclusivamente riservato a san Giorgio<sup>(358)</sup>.

La mia opinione in merito a questo gruppo di icone in generale e a quella in esame in particolare è che siano state tutte esemplate – con minor o maggior fortuna – da artisti esterni alla tradizione d'immagine bizantina vera e propria su un modello unico che sarebbe quello ben noto del san Giorgio a cavallo ritratto in posizione frontale con gli attributi – calzature, finimenti, ecc. – tipici di un imperatore (Fig. 6).

Questo particolare "tipo" di ritratto del santo si rifarebbe a sua volta a un perduto modello di immagine imperiale a cavallo, un'eco della quale probabilmente si conserva nella scena raffigurata al f. 100 del cod. Vat. Barberini gr. 372 nella quale è rappresentato Costantino il Grande mentre sbaraglia gli avversari in sella a un destriero bianco con le zampe ornate da nastri rossi (Fig. 3).

<sup>(357)</sup> Vd. nota 355.

<sup>(358)</sup> *Byzantium. Faith and Power* 2004, p. 377, n. 232 (J. Folda). Le eccezioni alla regola che vorrebbe solo San Giorgio in sella a destrieri bianchi appartengono di norma ad ambiti periferici alla tradizione bizantina: vd., ad esempio, il San Demetrio a cavallo di un destriero bianco sopra la porta della facciata ovest del monastero di Markov presso Skopje (1370 ca.).

A sostegno di questa mia tesi e nell'attesa che venga individuato un ritratto in posizione frontale di imperatore – nimbato o meno – montato su un cavallo bianco <sup>(359)</sup>, proporrei di cercare il riflesso di questa particolare iconografia in una serie di monete circolanti nell'impero nella seconda metà del XIV secolo.

Estremamente frequenti nella monetazione e nei sigilli occidentali, le figure di regnanti e santi militari a cavallo ebbero sempre diffusione limitata a Bisanzio <sup>(360)</sup>. Durante il regno di Andronico IV Paleologo (1376-1379) fecero la loro apparizione dei *tornesi* con il monogramma dei Paleologi sul recto e un'immagine dell'imperatore che cavalca appaiato a san Demetrio e rivolto verso l'osservatore sul verso <sup>(361)</sup>. Dei mezzi *stavrata* emessi sotto Giovanni V Paleologo (1379-1391) mostrano sul recto san Demetrio al galoppo che brandisce una spada e sul verso un busto dell'imperatore frontale e aureolato <sup>(362)</sup>. All'epoca di Manuele II Paleologo (1391-1425) comparvero infine dei mezzi *stavrata* molto simili ai precedenti <sup>(363)</sup> (Fig. 5) e *tornesi* con l'imperatore e san Demetrio che cavalcano nimbati e affiancati sul recto e il monogramma paleologo sul verso <sup>(364)</sup>. Sia che si trovi sull'altra faccia della moneta o affiancata al santo protettore di Salonicco, in questi tipi monetari la figura imperiale sembra aver preso il posto di quella di san Giorgio, tradizionale partner di cavalcata di san Demetrio in innumerevoli icone.

A mio parere, tanto questa serie di monete che le varie rappresentazioni di san Giorgio con calzari e finimenti del cavallo nei colori imperiali – sia questi in compagnia o meno di un altro santo – si rifanno a un perduto modello di immagine equestre del *basileus* in posa frontale e ieratica, rappresentato forse in occasione della cerimonia della propria

---

<sup>(359)</sup> Tutte le fonti iconografiche e testuali concordano sul fatto che l'imperatore montasse cavalli bianchi, anche san Giorgio viene tradizionalmente rappresentato solo su montature di questo colore. Il cerimoniale mirante a fare accettare dai suoi sudditi greci il 16 maggio 1204 Baldovino di Fiandra come imperatore di Costantinopoli prevedeva che il trasferimento tra la chiesa di Santa Sofia e il palazzo imperiale avvenisse su un cavallo bianco: Robert de Clary 1873, p. 75: «Et quant il eut messe oie, si li amena on un blanc cheval ou il monta; si l'en remenerent li baron en sen palais de Bouke-de-lion, se le fist on seir en le caïere Coustentin... et tout li Griu qui illuec estoient, l'auroient tout comme saint empereur».

<sup>(360)</sup> GRIERSON 1999a, pp. 69-70.

<sup>(361)</sup> GRIERSON 1999b, tav. 66, nn. 1258-1260. Sulla possibilità che questa moneta sia da attribuire all'epoca di Giovanni VII Paleologo, vd. la bibliografia e le relative considerazioni in GRIERSON 1999a, p. 206.

<sup>(362)</sup> GRIERSON 1999b, tav. 69, nn. 1298-1302.

<sup>(363)</sup> *Ivi*, tav. 70, nn. 1311-1315.

<sup>(364)</sup> *Ivi*, tav. 80, n. 1598.

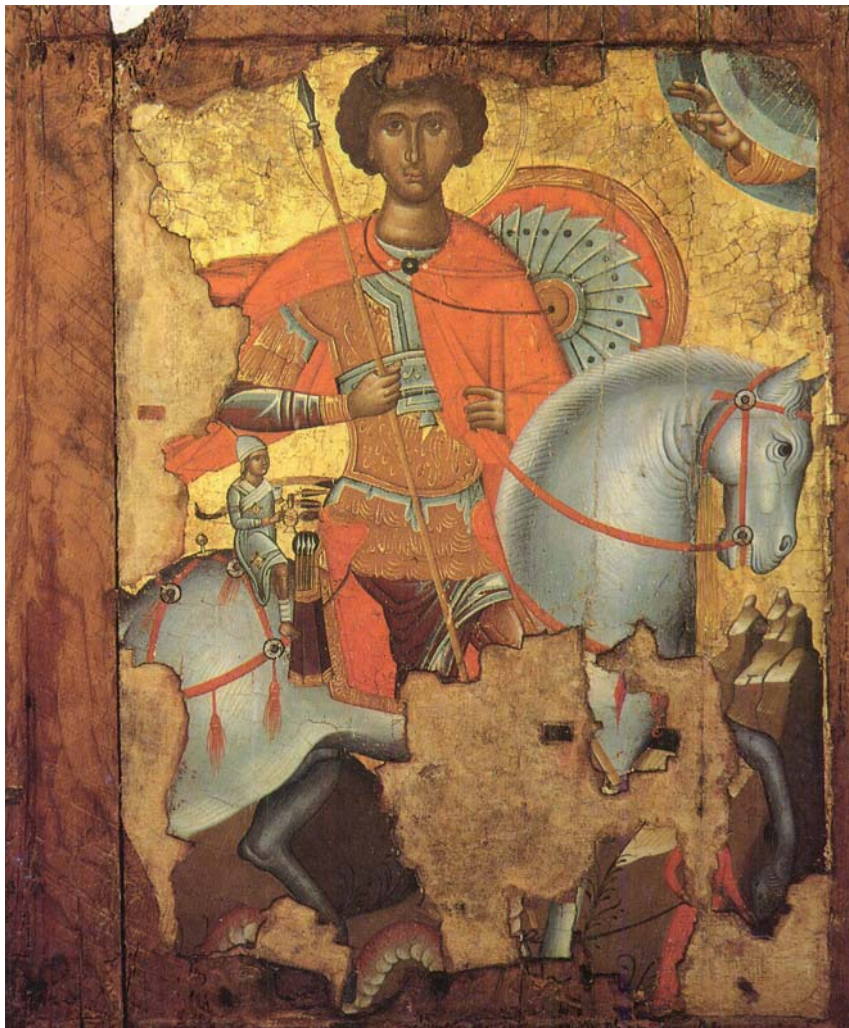


Fig. 6 - Creta, chiesa della Vergine di Lithino, San Giorgio e il giovane di Mitilene, seconda metà del XV secolo (da *Εικόνες* 2004).

incoronazione <sup>(365)</sup>. Voler cercare di dimostrare una sorta di rapporto di sovrapposibilità tra la figura dell'imperatore e quella del più importante tra quelli che H. Delehaye definiva l'*état-major* dei santi militari greci <sup>(366)</sup> forse sembrerà un'idea un po' meno peregrina se prendiamo in considerazione un altro caso di interscambiabilità tra la figura imperiale e un personaggio sacro.

Penso qui alle rappresentazioni di arcangeli in costume imperiale diffuse già a partire dal IX secolo. Inizialmente erano state viste come un'anomalia dalla critica <sup>(367)</sup>, ma ora sono accettate dalla maggior parte degli studiosi come un'espressione del parallelismo esistente tra la missione celeste dell'arcangelo-protettore del popolo di Israele e quella terrena dell'imperatore-difensore di Bisanzio, la nuova Israele <sup>(368)</sup>. Anche qui la somiglianza tra modello celeste e terreno non si limita all'adozione per entrambi delle stesse convenzioni vestimentarie (*loros*, clamide, calzature purpuree tempestate di perle) ma anche al ricorso a un identico "stile" di posa rigidamente ufficiale <sup>(369)</sup>. Lo spettatore bizantino trovava perfettamente ammissibile quella che a noi può apparire una confusione di ruoli tra corte celeste e terrena. Diversi autori dell'epoca arrivarono a paragonare nei loro componimenti l'imperatore a un angelo <sup>(370)</sup>, identificazione totalmente condivisa peraltro dall'imperatore Isacco II Angelo che in una sua lettera si paragonava a una creatura celeste provocando così lo sconcerto dei suoi interlocutori crociati: «Predictus itaque rex superbe et arroganter angelus dei et originem nostrae fidei et Romanorum imperatorem se nominans» <sup>(371)</sup>.

A partire dalla metà del XIII secolo, immagini di imperatori alati cominciano a comparire sulle monete bizantine, forse in ossequio a una moda importata dai paesi germanici <sup>(372)</sup>. Scavi recenti in una cappella funeraria d'epoca paleologa a Didymoteichon hanno riportato alla luce

---

<sup>(365)</sup> A confermare l'adattabilità ed "esportabilità" di questa presunta tipologia di immagine basta osservare una famosa icona russa datata al 1377 dei santi Boris e Gleb: la perfetta corrispondenza di particolari come le banderuole crociate, i finimenti purpurei dei cavalli e persino le fasce ai garretti denuncia a mio parere una derivazione dello stesso modello cui si ispira l'icona del Sinai. Per una riproduzione a colori dell'immagine cfr. *Byzantium. Faith and Power* 2004, pp. 256-257, fig. a p. 242.

<sup>(366)</sup> Vd. in merito WALTER 2003, pp. 109-144.

<sup>(367)</sup> MANGO 1984, pp. 39-62, part. p. 39.

<sup>(368)</sup> Vd. in generale PALLAS 1972, pp. 13-119 e JOLIVET-LEVY 1997, pp. 187-198; JOLIVET-LEVY 1998, pp. 121-128.

<sup>(369)</sup> MAGUIRE 1989, pp. 217-231.

<sup>(370)</sup> Michele Psello, Michele Italico e Teodoro Balsamon tra gli altri, cfr. MAGUIRE 1998, nn. 29-30 e MAGUIRE 1997, p. 252, n. 25.

<sup>(371)</sup> Da una lettera del vescovo Leopoldo di Passau riportata nel *Chronicon Magni Presbiteri*, in MGH SS 17, 510.2-5 (vd. MAGUIRE 1998, p. 252, n. 28).

<sup>(372)</sup> GRIERSON 1999a, pp. 67-68.

un affresco molto danneggiato che potrebbe rappresentare un imperatore dotato di ali <sup>(373)</sup>.

Ancora più interessante risulta però dal punto di vista numismatico una moneta dell'epoca di Giovanni V Paleologo che potrebbe raffigurare un arcangelo a cavallo <sup>(374)</sup>. Nonostante le ricerche più recenti tendano a vedervi piuttosto una immagine di san Demetrio e sottolineino il fatto che «angels do not normally travel on horseback» <sup>(375)</sup>, un altro esempio di questo tipo iconografico si trova in un affresco famoso conservato nel nartece del monastero serbo di Lesnovo <sup>(376)</sup>. Uno splendido arcangelo Michele identificato come «ὁ πρωτοστάτης τῶν ἀγγέλων» e dipinto di rosso dalla testa ai piedi <sup>(377)</sup> sembra combinare in sé in maniera paradigmatica i tipi dell'imperatore alato/arcangelo e dell'imperatore/san Giorgio a cavallo (Fig. 4).

#### BIBLIOGRAFIA

- AGAZZI M., 2009 - *L'architettura della basilica alla svolta del 1008*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, 29 agosto 2009 - 10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo, G. Gentili, Venezia, pp. 50-59.
- AGAZZI M., 2013 - *Corsi e ricorsi della storia dell'arte. Gli altari di Torcello e Murano dal medioevo al barocco e ritorno*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno internazionale (Roma, 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma, pp. 205-220.
- AGAZZI M., 2014 - *Torcello medievale, scultura e architettura*, in «Hortus Artium Medievalium», 20, pp. 817-829.
- AGNELLO G., 1925 - *Paolo Orsi con la sua bibliografia inedita in appendice*, Firenze.
- AGUZZI F. & BLAKE H., 1978 - *I bacini della facciata di S. Lanfranco a Pavia: la prima maiolica arcaica?*, in atti dell'XI convegno internazionale della ceramica (Albisola, 1-4 giugno 1978), Savona, pp. 11-27.
- ALBERTI A., 2010 - *Ivan Aleksandăr (1331-1371). Splendore e tramonto del secondo impero bulgaro*, Firenze (Biblioteca di Studi Slavistici, 14).
- ALBERTI A., 2013 - *Antiche iscrizioni in slavo*, in M. GARZANITI, *Gli slavi. Storia, culture e lingue dalle origini ai nostri giorni*, a cura di F. Romoli, Roma (Manuali Universitari, 141), p. 180.

<sup>(373)</sup> OUSTERHOUT 1999, pp. 195-207.

<sup>(374)</sup> La moneta in questione, di cui attualmente si sono perse le tracce, è stata studiata e pubblicata da BERTELE' 1970, pp. 219-228, tav. III.10. Vd. in merito anche POMERO 2008, pp. 159-168.

<sup>(375)</sup> GRIERSON 1999a, p. 209. Ma vd. in proposito GARIDIS 1972, pp. 23-59.

<sup>(376)</sup> GABELIĆ 1998, tav. XXXV.

<sup>(377)</sup> GABELIĆ 1977, pp. 55-58.



- ALPASLAN S., 2001 - *Architectural Sculpture in Constantinople and the Influence of the Capital in Anatolia*, in *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, a cura di N. Necipoğlu, Leiden (The Medieval Mediterranean: Peoples, Economies and Cultures, 400-1453, 33), pp. 187-202.
- AMARI M., 2001 - *I Musei delle aziende. La cultura della tecnica tra arte e storia*, Milano.
- ANDREESCU I., 1972 - *Torcello, I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier. Têtes Vraies, Têtes Fausses*, in «Dumbarton Oaks Papers», 26, pp. 185-223.
- ANDREESCU I., 1976 - *Torcello, III. La chronologie relative des mosaïques pariétales*, in «Dumbarton Oaks Papers», 30, pp. 245-341.
- ANDREESCU I., 1984 - *Torcello, IV. Cappella sud, mosaici; cronologia relativa, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree*, in III Colloquio Internazionale sul mosaico antico (Ravenna, 6-10 settembre 1980), a cura di R. Farioli Campanati, Ravenna, II, pp. 535-551.
- ANDREESCU I., 1995 - *Torcello, V. Workshop methods of the mosaicists in the South Chapel*, in «Venezia arti», 9, pp. 15-28.
- ANDREESCU I., 2001 - *A ninth century chapel in the basilica's crypt at Torcello*, in *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di M. Piantoni, L. De Rossi, Venezia, pp. 55-66, 282-294.
- ANDROSHCHUK F., 2014 - *Русь и византийские контакты Скандинавии в XI-XIV вв.*, in *People and Things in Ancien Rus'*, «Stratum plus», 5, pp. 199-212.
- ANTI C., 1954 - *La tomba del doge Marino Morosini nell'atrio di S. Marco*, in «Arte Veneta», VIII, pp. 17-21.
- ARIAS P.E., 1976 - *Quattro archeologi del nostro secolo. Paolo Orsi, Biagio Pace, Alessandro Della Seta, Ranuccio Bianchi Bandinelli*, Pisa (Biblioteca degli studi classici e orientali, 5).
- ARSLAN W., 1939 - *L'architettura romanica veronese*, Verona.
- Atlas, 2014 - *Atlas of the Christian monuments of the Aegean, from the early Christian years to the fall of Constantinople*, a cura di N. Gkioles, G. Pallis, Athens 2014.
- BASTIANELLO R., 1973 - *Ancora sulla croce bizantina di Roraipiccolo*, in «Il Popolo. Settimanale della diocesi di Concordia-Pordenone», LII, 30, 29 luglio, p. 2.
- BELLA T., 2018 - *La riscoperta dei monumenti medievali della Calabria e il contributo di Paolo Orsi*, in *Calabria greca-Calabria latina. Segni monumentali nei secoli della coesistenza (XI-XII)*, atti del convegno internazionale (Roma, 22-23 giugno 2017), a cura di M. Tabanelli, A. Tranchina, Roma, c.s.
- BENERICETTI R., 2017a - *L'epigrafe faentine del conte Gudila*, in «Torricelliana», 68, pp. 107-126.
- BENERICETTI R., 2017b - *L'iscrizione sepolcrale del chierico Severiano di Forlimpopoli*, in «Forlimpopoli documenti e studi», 28, pp. 7-16.
- BERTAUX É., 1904 - *L'art dans l'Italie méridionale, I, De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou*, Paris.
- BERTELÈ T., 1970 - *Una curiosa moneta di Giovanni V Paleologo*, in «Studi Veneziani», 12, pp. 219-228.
- BERTI G. & GELICHI S., 1991 - *La ceramica bizantina nelle architetture dell'Italia Medievale*, in *La ceramica nel mondo Bizantino tra XI e XV secolo e i suoi rapporti con l'Italia*, atti del seminario (Certosa di Pontignano, 11-13 marzo 1991), a cura di S. Gelichi, Firenze (Quaderni del Dipartimento di Archeologia e storia delle arti. Sezione archeologica, 34), pp. 88-145.

- BLAKE H., 1970 - *I "Bacini" del campanile di S. Ambrogio a Varazze*, in «Bollettino Linguistico», 3/4, XXII, pp. 130-135.
- BLAKE H., 1973 - *La ceramica medievale spagnola e la Liguria*, in *Rapporti tra produzione ceramica ligure e quella di altri centri*, atti del V convegno internazionale della ceramica (Albisola, 31 maggio-4 giugno 1972), Albisola, pp. 55-97.
- BLAKE H., 1978a - *The bacini of North Italy*, in *La céramique médiévale en Méditerranée Occidentale X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, atti del colloquio internazionale (Valbonne, 11-14 settembre 1978), 1978, Paris (Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, 584), pp. 93-111.
- BLAKE H., 1978b - *Ceramiche romane e medievali e pietra ollare dagli scavi nella Torre Civica di Pavia*, in «Archeologia Medievale», V, pp. 141-170.
- BLAKE H., 1980a - *La ceramica meridionale nel Nord Italia*, in *La ceramica medievale di San Lorenzo Maggiore in Napoli nel quadro della produzione dell'Italia centro-meridionale e i suoi rapporti con la ceramica islamica*, atti del convegno (Napoli, 25-27 giugno 1980), a cura di M.V. Fontana, G. Ventrone Vassallo, Napoli, pp. 527-548.
- BLAKE H., 1980b - *The Archaic maiolica of North-Central Italy: Montalcino, Assisi and Tolentino*, in «Faenza», LXVI, 1-6, pp. 91-152.
- BLAKE H., 1981 - *I "bacini" umbri: ceramiche medioevali inserite negli edifici*, in *Ceramiche medioevali dell'Umbria: Assisi, Orvieto, Todi*, atti del convegno (Spoleto, 25 giugno - 12 luglio 1980), a cura di G. Guaitini, Firenze (Le classi popolari nell'Italia centrale, 2), pp. 87-91.
- BLAKE H., 1986 - *The medieval incised lippe pottery of north-west Italy*, in *La ceramica medievale nel Mediterraneo occidentale*, atti del III congresso internazionale (Siena, Faenza, 8-13 ottobre 1984), Firenze, pp. 317-352.
- BLAKE H., 1995 - *Archeologia urbana a Pavia. Parte prima*, Pavia.
- BLAKE H. & AGUZZI F., 1987 - *I bacini pavesi*, in «Annali di Storia Pavese», 14-15, pp. 153-236.
- BLAKE H. & AGUZZI F., 1989 - *I bacini ceramici della Torre Civica di Pavia*, in *La Torre Maggiore di Pavia*, a cura di E. Barba, Milano, pp. 209-268.
- BLAKE H. & NEPOTI S., 1984 - *I bacini di S. Nicolò di Ravenna e la ceramica graffita medievale nell'Emilia-Romagna*, in «Faenza», LXX, 5-6, pp. 354-368.
- BOGDANOVICH J., 2017 - *The Framing of Sacred Space: The Canopy and the Byzantine Church*, New York.
- BÖHLENDORF-ARSLAN B., 2013 - *Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz. Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Bestandskataloge, III, Spätantike, byzantinische und postbyzantinische Keramik*, Wiesbaden (Spätantike, frühes Christentum, Byzanz, A; Grundlagen und Monumente, 3).
- BOLLINI M., 1975 - *Le iscrizioni greche di Ravenna*, Faenza.
- BONETTI S., LANTERNA G., MICHELUCCHI M. & TOSINI I., 2000 - *Il restauro dei bacini ceramici del Duomo di San Miniato in Pisa. Tecniche e metodi di integrazione per la ceramica*, Firenze, pp. 48-74.
- BONFIOLI M., 1979 - *Tre arcate marmoree protobizantina a Lison di Portogruaro*, Roma (Ricuperi bizantini in Italia, 1).
- BORIN B., 1985-86 - *Religione e magia a Grassaga (VE)*, tesi di laurea, Università degli studi di Urbino, facoltà di magistero, corso di laurea in Sociologia, rel. P. Grassi.
- BORKOPP-RESTLE B., 2008 - *Der Aachener Kanoniker Franz Bock und seine Textilsammlungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert*, Riggisberg.

- BOSIO L., 1991 - *Le strade romane della Venetia e dell'Histria*, Padova.
- BOTTAZZI M.L., 2012 - *Italia medievale epigrafica. L'alto Medioevo attraverso le scritture incise (sec. IX-XI)*, Trieste (Studi, 8).
- BOZZONI C., 1974 - *Calabria normanna. Ricerche sull'architettura dei secoli undicesimo e dodicesimo*, Roma (Saggi di storia dell'architettura, 1).
- BOZZONI C., 1999 - *L'architettura. Dal Tardo antico all'Altomedioevo*, in *Storia della Calabria Medievale*, II, *Culture arti tecniche*, a cura di A. Placanica, Roma, pp. 275-300.
- BRAVI D. & SANTOLIN L., 2004 - *Il restauro*, in *Belfiore e la Madonna della Strà. Il santuario tra storia e restauro*, a cura di Santi E., Solfo E., Belfiore d'Adige, pp. 97-101.
- BRENK B., 1999 - *Il ciborio esagonale di San Marco a Venezia*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, a cura di A. Iacobini, M. Della Valle, atti del convegno di studi (Roma, maggio 1994). Roma (Milion. Studi e ricerche di arte bizantina, 5), pp. 143-155.
- BROOKS E.W., 1926 - *John of Ephesus, Lives of the Eastern Saints*, Paris (Patrologia Orientalis, 18).
- BROWN P., 2014 - *The Silk Road in Late Antiquity*, in *Reconfiguring the Silk Road. New Research on East-West Exchange in Antiquity*, a cura di V.H. Mair, J. Hickman, Philadelphia, pp. 15-22.
- BUCHWALD H., 1962-63 - *The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco, Venice*, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft», XI-XII, pp. 169-210.
- BUCHWALD H., 1964 - *The Carved Stone Ornament of the High middle ages in San Marco, Venice*, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft», XIII, 1964, pp. 137-170.
- BÜHL G., 2008 - *Dumbarton Oaks. The Collections*, Washington D.C.
- Byzance en Suisse*, 2015 - *Byzance en Suisse*, a cura di M. Martiniani-Reber, Gèneve.
- Byzance*, 1992 - *Byzance. L'art byzantine dans les collections publiques françaises* (Parigi, 3 novembre 1992- 1 febbraio 1993), Paris.
- Byzantium and Islam*, 2012 - *Byzantium and Islam. Age of Transition 7<sup>th</sup>-9<sup>th</sup> Century*, a cura di H. C. Evans, B. Ratliff, New York.
- Byzantium. Faith and Power* 2004 - *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York, 23 marzo - 4 luglio 2004), a cura di C.H. Evans, New Haven, London.
- Byzanz*, 2010 - *Byzanz, Pracht und Alltag. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, atti del convegno (Bonn, 26 febbraio - 13 giugno 2010), a cura di J. Frigs, München.
- CAGIANO DE AZEVEDO M., 1978 - *Qualche osservazione sul cosiddetto Battistero di Santa Severina*, in *Testimonianze cristiane antiche e altomedievali nella Sibaritide*, atti del convegno (Corigliano-Rossano, 11-12 marzo 1978), a cura di C. D'Angela, Bari (Vetera Christianorum. Scavi e ricerche, 3), pp. 300-310.
- CAGNAZZI D., 1979 - *Profilo storico*, in *San Donà di Piave. Storia, immagini, costume*, San Donà di Piave.
- CAGNAZZI D., 1983 - *I lidi dei Dogi*, San Donà di Piave.
- CAGNAZZI D., 1985 - *San Donà di Piave*, San Donà di Piave.
- CAMPANA A., 1984 - *La testimonianza delle iscrizioni*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche*, catalogo della mostra, Modena, pp. 363-403.

- CAPPELLI B., 1935 - *L'arte medioevale in Calabria*, in *Paolo Orsi, 1859-1935*, Roma, pp. 274-287.
- CARDOSA M. & PONTICELLO S., 2014 - *Paolo Orsi e la Protostoria della Calabria*, in *150 anni di Preistoria e Protostoria in Italia*, atti della XLVI riunione scientifica (Roma, 23-26 novembre 2011), a cura di A. Guidi, Firenze, pp. 767-773.
- CARESIO F., 1999 - *Abbazie in Piemonte*, Piemonte.
- CARILE A. & SACHAROV A.N., 2010 - *I trattati dell'antica Russia con l'Impero Romano d'Oriente*, a cura di A. Carile, A.N. Sacharov, Roma (Da Roma alla Terza Roma. Documenti, 2).
- CASADIO P., 2006 - *Il Crocifisso e la crocifissione nella pittura murale di età romanica e gotica del territorio della diocesi di Concordia*, in *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, catalogo della mostra (Pordenone, Portogruaro, 4 aprile - 31 agosto 2006), a cura di P. Goi, Milano 2006 pp. 68-83.
- CASTAGNETTI A., 1977 - *La pianura veronese nel medioevo*, in *Una città e il suo fiume*, a cura di G. Borelli, Verona, II, pp. 33-138.
- CASTAGNETTI A., 1981 - *Aspetti economici e sociali di pievi rurali, chiese minori e monasteri (secoli IX-XII)*, in *Chiese e Monasteri nel territorio veronese*, a cura di G. Borelli, Verona, pp. 101-125.
- CASTAGNETTI A., 1983 - *La società veronese nel Medioevo*, Verona.
- CASTAGNETTI A., 1985 - *Il peso delle istituzioni: strutture ecclesiastiche e mondo rurale. L'esempio veronese*, in *Le campagne italiane prima e dopo il Mille. Una società in trasformazione*, a cura di B. Andreolli, V. Fumagalli, M. Montanari, Bologna, pp. 253-274.
- CATTANEO R., 1888 - *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille. Ricerche storico-critiche*, Venezia.
- CAVALLO G., 1984 - *Le iscrizioni di Ravenna dei secoli VI-VIII. Tracce per uno studio grafico-culturale*, in *La Grecia paleocristiana e bizantina*, atti del seminario internazionale di studi (Ravenna, 7-14 aprile 1984), a cura di R. Farioli Campanati, Ravenna (Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, XXXI), pp. 109-136.
- CAVALLO G., 1992 - *La cultura scritta a Ravenna tra antichità tarda e alto medioevo*, in *Storia di Ravenna*, II/2, *Dall'età bizantina all'età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte*, a cura di A. Carile, Venezia, pp. 79-125.
- СЕЙТЛИН Р.М., ВЕЧЕРКА Р. & БЛАГОВА Ё., 1994 - *СТАРΟΣЛАВЯНСКИЙ СЛОВАРЬ (ПО РУКОПИСЯМ X-XI ВЕКОВ)*, Moskva 1994.
- ČERNÝCH P.J.A., 1993 - *Историко-этимологический словарь русского языка*, Moskva.
- CHALKIA E., 1991 - *Le Mense Paleocristiane: tipologia e funzioni delle mense secondarie*, Città del Vaticano.
- CHARLESTON R.J., 1985 - *Scheda di analisi. Coppa invetriata al piombo*, in *La ceramica Islamica*, a cura di G. Fehervari, Milano, p. 81.
- CHIMENTON C., 1928 - *S. Donà di Piave e le succursali di Chiesanuova e di Passarella. Memorie di guerra e documenti per la storia della ricostruzione*, Treviso.
- CILENTO A., 2006 - *Bisanzio in Sicilia e nel sud dell'Italia*, Udine.
- CIPOLLA C., 1892 - *La strada romana presso Belfiore nel Veronese*, in «Nuovo Archivio Veneto», VI, II, 1892, pp. 370-374, poi in *Scritti di Carlo Cipolla*, I, *Alto Medioevo*, a cura di C.G. Mor, Verona 1978 (Biblioteca di Studi Storici Veronesi, 12), pp. 111-116.
- CONTON L., 1927 - *Torcello. Il suo estuario e i suoi monumenti*, Venezia.
- CORRADO M., 2012 - *Le cattedrali bizantine della provincia ecclesiastica di Santa Severina*

- (KR) e il problema dei campi di rovine 'statali' nell'alto medioevo calabrese, in atti del VI congresso nazionale di archeologia medievale (L'Aquila, 12-15 settembre 2012), a cura di F. Redi, A. Forgiione, Firenze, pp. 149-153.
- CORTELLAZZO M., 1990 - *Tecnologia, iconografia e fascino simbolico: i bacini in ceramica graffita del campanile*, in *La chiesa di San Giovanni di Avignana*, a cura di P. Nesta, Torino, pp. 109-149.
- COSTANTINI G., 1915 - *Le colonne del ciborio di San Marco a Venezia, Storia e iconografia: nuova interpretazione desunta dalla letteratura canonica e apocrifa*, in «Arte Cristiana», III, 1, pp. 8-17; 166-175; 235-243.
- CREISSEN T., 2010 - *La clôture de chœur de la cathédrale de Torcello*, in *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, a cura di A. Baud, Lyon (Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 53), pp. 115-132.
- CROSATTI G., 1906 - *Belfiore e il suo San Michele*, Verona.
- CUPANE C., 1995 - *Διήγησις τοῦ Ἀχιλλέως*, in *Romanzi cavallereschi bizantini*, Torino (Classici greci, Autori della tarda antichità e dell'età bizantina), pp. 307-443.
- CURATOLA G., 2007 - *Arte Islamica*, Firenze.
- CURATOLA G. & SCARCIA, 1990 - *Le arti nell'Islam*, Roma.
- CUTERI F.A., 2003 - *L'attività edilizia nella Calabria normanna. Annotazioni su materiali e tecniche costruttive*, in *I Normanni in finibus Calabriae*, a cura di F.A. Cuteri, Soveria Mannelli, pp. 95-142.
- CUTERI F.A., 2007 - *Considerazioni sull'abitato rupestre di Santa Severina qualche tempo dopo Paolo Orsi*, in «Quaderni Siberenensi», IX, pp. 36-37.
- CUTERI F.A., 2009 - *Vasi acustici nelle chiese bizantine della Calabria*, in atti del V congresso nazionale di archeologia medievale (Foggia-Manfredonia, 30 settembre - 3 ottobre 2009), a cura di G. Volpe, P. Favia, Firenze, pp. 757-760.
- CUTERI F.A. & HYERACI G., 2012 - *I segni lapidari nell'architettura medievale della Calabria. Prime annotazioni su morfologia e distribuzione*, in atti del VI congresso nazionale di archeologia medievale (L'Aquila, 12-15 settembre 2012), a cura di F. Redi, A. Forgiione, Firenze, pp. 145-148.
- D'AGOSTINO M.R., 1994 - *Il grifone*, in *La seta e la sua via*, catalogo della mostra (Roma, 23 gennaio - 10 aprile 1994), a cura di M.T. Lucidi, Roma, pp. 155-158.
- DAB-KALINOWSKA B., 1977 - *Enkolpien aus Kiev aus zeit des mongolen-einbruchs*, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», 26, pp. 259-264.
- DALTON O.M., 1911 - *Byzantine Art and Archeology*, Oxford.
- DANDRIDGE P. & PEVNY O.Z., 1997 - 207. *Two Valves for Cross-Shaped Enkolpia*, in *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, 11 marzo - 6 luglio 1997), a cura di H.C. Evans, W.D. Wixom, New York, pp. 304-305.
- DE BOOR C., 1883 - *Theophanes, Chronographia*, Lipsiae 1883.
- DE SANDRE GASPARINI G., 1981 - *Aspetti di vita religiosa, sociale ed economica di chiese e monasteri nei secoli XIII-XV*, in *Chiese e monasteri nel territorio veronese*, a cura di G. Borelli, Verona 1981, pp. 133-177.
- DE' MAFFEI F., 1994 - *La seta a Bisanzio*, in *La seta e la sua via*, catalogo della mostra (Roma, 23 gennaio - 10 aprile 1994), a cura di M.T. Lucidi, Roma, pp. 89-98.
- DEICHMANN F.W., 1981 - *Corpus der Kapitelle der Kirche von San Marco zu Venedig*, Wiesbaden (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 12).
- DELIGIANNAKIS G., 2015 - *Pagans, Christians and Jews in the Aegean Islands: The Chris-*

- tianization of an Island Landscape*, in *Religious Practices and Christianization of the Late Antique City (IV-VII c.)*, a cura di A. Busine, Leiden, Boston (Religions of the Graeco-Roman World, 182), pp. 188-205.
- DEMANGEL R. & MAMBOURY E., 1939 - *Les quartier des Manganes et la première région de Constantinople*, Paris (Recherche françaises en Turquie).
- DEMUS O., 1955 - *A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice*, in *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, a cura di K. Weitzmann, Princeton, pp. 348-361.
- DEMUS O., 1957 - *Zwei Dogengräber in San Marco, Venedig*, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft», 5, pp. 41-59.
- DEMUS O., 1984 - *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago.
- DENNERT M., 1995 - *Mittelbyzantinische Ambone in Kleinasien*, in «Istanbuler Mitteilungen», 45, pp. 137-147.
- DENNERT M., 1998 - *Zum Vorbildcharakter justinianischer Bauplastik für die mittelbyzantinische Kapitellproduktion*, in *Spätantike und byzantinische Bauskulptur*, atti del simposio (Mainz, febbraio 1994), a cura di U. Peshlow, S. Möllers, Stuttgart, pp. 119-131.
- DENNERT M., 2012 - *Franz Johann Joseph Bock*, in *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie, Forscher und Persönlichkeiten vom 16. zum 21. Jahrhundert*, a cura di S. Heid, M. Dennert, I, pp. 198-199.
- DI FRONZO M., 1996 - *Grifo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma, pp. 91-97.
- DI GANGI G. & LEBOLE C.M., 2006 - *La Calabria bizantina (VI-XIV secolo). Un evento di lunga durata*, in *Histoire et culture dans l'Italie byzantine. Acquis et nouvelles recherches*, atti della tavola rotonda del XX congresso internazionale di studi bizantini (Parigi, 22 agosto 2001), a cura di A. Jacob, J.-M. Martin, G. Noyé, Roma, pp. 471-487.
- DIEHL Ch., 1890 - *Notes sur quelques monuments byzantins de Calabre*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», X, pp. 284-302.
- DOBBERT E., 1873 - *Über den Styl Niccolò Pisano's und dessen Ursprung*, München.
- DOĞAN S., 2003 - *Liky'a'da Alacabisar Kilisesi'nin Kiborium Kemerleri*, in «Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi», 20/1, pp. 186-198.
- DORIGO W., 2004 - *Spolia marmorei d'oltremare a Venezia (secoli XI-XIV)*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28, pp. 1-13.
- DORIGO W., 1994 - *Venezie sepolte nella terra del Piave. Duemila anni fra il dolce e il salso*, Roma.
- DORIGO W., 2003 - *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Verona (Monumenta veneta, 3).
- DZIEŃKOWSKI T. & WOŁOSZYN M., 2012 - *An encolpion from Czulczyce in south-eastern Poland*, in *Rome, Constantinople and Newly-Converted Europe. Archaeological and Historical Evidence*, a cura di M. Salamon, M. Wołoszyn, A. Musin, P. Špehar, M. Hardt, M.P. Kruk, A. Sulikowska-Gąska, Kraków, Leipzig, Rzeszów, Warszawa, II, pp. 391-401.
- ΕΙΚόνες, 2004 - *Εικόνες της κρητικής τέχνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη*, a cura di Μ. Μπορμπουδάκης, Ηράκλειο 2004.
- EMMINGHAUS J.H., ZANINI E., 1991 - s.v. *Altare*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Milano, pp. 436-444.
- ERCULEI R., 1875 - *Il Museo Artistico Industriale*, Roma.
- ERICANI G., 1990 - *Invetriate e Graffiti Arcaica nel Veneto orientale e meridionale*, in

- La ceramica nel Veneto. La Terraferma dal XIII al XVII secolo*, a cura di G. Ericani, P. Marini, Verona, pp. 45-59.
- FALCOMATÀ G., 2008 - *Il cosiddetto battistero di S. Severina o chiesetta di S. Giambattista (Crotona)*, in *Rotonde d'Italia. Analisi tipologica della pianta centrale*, a cura di V. Volta, Milano (Di fronte e attraverso, 795), pp. 184-190.
- FALKE O. VON, 1913 - *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin.
- FALLA CASTELFRANCHI M., 1977 - *Ἡ Ἁγία Σεβερινή. Note sul cosiddetto battistero*, in «Magna Graecia. Rassegna di archeologia, storia, arte, attualità», 12, pp. 1-2, 5-8.
- FALLA CASTELFRANCHI M., 1978 - *Libro I, capitolo III, p. 69*, in *L'Art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, IV, Rome, pp. 231-233.
- FALLA CASTELFRANCHI M., 2005 - *Il complesso ecclesiale di Bargylia*, in «La Parola del Passato», LX, pp. 419-464.
- FARIOLI CAMPANATI R., 1982 - *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in *I bizantini in Italia*, Milano (Antica madre), pp. 137-426.
- FARIOLI CAMPANATI R., 1984 - *Le tombe dei vescovi di Ravenna dal tardoantico all'alto Medioevo*, in *L'inhumation privilégiée du IVe au VIIIe siècle en Occident*, atti del colloquio (Créteil, 16-18 marzo 1984), a cura di Y. Duval, J.Ch. Picard, Paris, pp. 165-172.
- FARIOLI CAMPANATI R., 1990 - *79. Crocetta pettorale*, in *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, catalogo della mostra (Ravenna, 1990), a cura di M. Andaloro, Milano, p. 197.
- FARSAGLIA F., 1996 - *Notizie della visita Pastorale fatta a Belfiore d'Adige*, a cura di G. Battaglia, Belfiore d'Adige.
- FAURO G., 1994 - *I costumi di corte a Bisanzio*, in *La seta e la sua via*, catalogo della mostra (Roma, 23 gennaio - 10 aprile 1994), a cura di M.T. Lucidi, Roma, pp. 99-102.
- FEHERVARI G., 1985 - *La ceramica islamica*, Milano.
- FERRARI G., 1906 - *Museo artistico industriale di Roma. Catalogo delle collezioni*, Roma.
- FIRATLI N., 1990 - *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Paris (Bibliothèque de l'Institut Français d'études anatoliennes d'Istanbul, XXX).
- FLEMING E., 1928 - *An Encyclopedia of Textiles. From the Earliest Times to the Beginning of the 19<sup>th</sup> Century*, London.
- FLORES D'ARCAIS F., 1980 - *Aspetti dell'architettura chiesastica a Verona tra alto e basso medioevo*, in *Chiese e monasteri a Verona*, a cura di G. Borelli, Verona, pp. 346-384.
- FOBELLI M.L., 2005 - *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Roma.
- FORNIZ A., 1962 - *Una croce enkolpion a Rorai Piccolo*, in «Il Noncello», 19, pp. 11-20.
- FORNIZ A., 1969 - *I preziosi valori della Chiesa di S. Agnese a Rorai Piccolo*, in «Itinerari», III, 1, pp. 14-20.
- FORNIZ A., 1973a - *La croce pettorale bizantina di Sant'Agnese di Roraipiccolo*, in «Il Popolo. Settimanale della diocesi di Concordia-Pordenone», LII, 21, 27 maggio, p. 3.
- FORNIZ A., 1973b - *Qualche precisazione sulla croce pettorale di Rorai Piccolo*, in «Il Popolo. Settimanale della diocesi di Concordia-Pordenone», LII, 32, 12 agosto, p. 3.
- FORTUNATO G., 2009 - *Indagine e immagine. Integrazione tra tecniche innovative e metodi di rappresentazione grafica: il rilievo del battistero di Santa Severina*, in *Un disegno lungo trent'anni*, atti del XXX convegno internazionale delle discipline della Rappresentazione (Lerici, 2-4 ottobre 2008), Genova, pp. 84-93.

- FRANZONI L., 1966-1967 - *Frammento di enkolpion cruciforme nel Museo di Castelvecchio a Verona*, in «Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona», s. VI, XVIII, pp. 377-390.
- FREND W.H.C., 1972 - *The rise of the Monophysite movement: Chapters in the History of the Church in the Fifth and Sixth Centuries*, Cambridge.
- FRIGERI E., 2004 - *Il Duomo di Modena tra filosofia e storia*, Varese.
- FRUGONI C., 1999 - *La facciata, le porte, le metope: un programma coerente*, in *Il Duomo di Modena*, a cura di C. Frugoni, Modena, pp. 9-38.
- GABELENTZ H. von der, 1903 - *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig.
- GABELIĆ S., 1977 - *L'archange Michel de Lesnovo, représenté en cavalier rouge*, in «Zograf», 8, pp. 55-58.
- GABELIĆ S., 1998 - *The Monastery of Lesnovo. History and Painting*, Beograd.
- GABERSCEK C., 1984a - *La scultura preromanica e romanica in Friuli*, in *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen*, atti del convegno internazionale di studio (Udine, 4-8 dicembre 1983), a cura di G. Fornasir, Udine, pp. 383-423.
- GABERSCEK C., 1984b - *Oreficerie e metalli lavorati di età romanica in Friuli*, in «Atti dell'Accademia di scienze lettere ed arti di Udine», LXXVII, pp. 61-90.
- GABERSCEK C., 1992 - *I.17 Croce enkolpion*, in *Ori e tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia*, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano, 20 giugno - 15 novembre 1992), a cura di G. Bergamini, Milano, pp. 44-45.
- GABERSCEK C., 2006 - *I.42 Arte bizantina. Croce enkolpio*, in *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, catalogo della mostra (Pordenone, Portogruaro, 4 aprile - 31 agosto 2006), a cura di P. Goi, Milano 2006 pp. 289, 344.
- GALLIKER J., 2014 - *Middle Byzantine Silk in Context: Integrating the Textual and Material Evidence*, tesi Ph.D., Centre for Byzantine, Ottoman and Modern Greek Studies, Classics Ancient History and Archaeology, College of Arts and Law, University of Birmingham.
- GARBACZ-KLEMPKA A., NOSEK E.M. & RZADKOSZ S., 2013 - *Mediaeval Casts of the Eastern Reliquary Crosses*, in «Archives of Foundry Engineering», 29, 1, pp. 147-152.
- GARIDIS M., 1972 - *L'ange à cheval dans l'art byzantin*, in «Byzantion», 42, 1, pp. 23-59.
- GARZANITI M., 2013 - *Gli slavi. Storia, culture e lingue dalle origini ai nostri giorni*, a cura di F. Romoli, Roma (Manuali Universitari, 141).
- GAYET A., 1911 - *L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie, relevés et dessinés par Ch. Errard*, IV, Torcello et la Dalmatie, Paris.
- GELICHI S., 1986 - *La ceramica ingubbiata medievale nell'Italia Nord-Orientale*, in *La ceramica medievale nel Mediterraneo occidentale*, atti del III congresso internazionale (Siena, Faenza, 8-13 ottobre 1984), Firenze, pp. 353-407.
- GIACOBINI P., 1990b - *Anagrafe dei classari*, in *Storia di Ravenna, I, L'èvo antico*, a cura di G. Susini, Venezia, pp. 321-362.
- GIACOMINI P., 1990a - *Anagrafe dei cittadini ravennati*, in *Storia di Ravenna, I, L'èvo antico*, a cura di G. Susini, Venezia, pp. 137-222.
- GOBBO V., 2010 - *Una croce-reliquario bizantina dagli scavi nel complesso dell'ex Ospedale dei Battuti di Treviso*, in «Archeologia Veneta», XXXII, pp. 248-259.
- GOI P., 2006 - *L'arredo sacro*, in *Museo Diocesano d'Arte Sacra. L'arredo*, a cura di P. Goi, Pordenone (*Storia e arte nel Pordenonese*, III), pp. 17-97.
- GOLZIO V., 1942 - *Il Regio Museo Artistico Industriale di Roma*, Firenze.



- GOSEBRUCH M., 1985 - *Zur spätantiken Entstehung der Skulpturen an der Porta di Sant'Alipio von San Marco in Venedig*, in *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, a cura di F. Büttner, C. Lenz, München, pp. 15-20.
- GRABAR A., 1975 - *Les reliefs des chancels des tribunes de Saint-Marc et leurs modèles byzantins*, in «Arte veneta», 29, pp. 43-49.
- GRABAR A., 1976 - *Sculptures byzantines du moyen âge*, II, (X<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle), Paris.
- GRANZOTTO F., 2000 - *Croce enkolpion ritrovata a Cividale del Friuli*, in «Quaderni Friulani di Archeologia», X, pp. 103-111.
- GRAY N., 1948 - *The Paleography of Latin Inscription in the Eight, Ninth and Tenth Centuries in Italy*, London.
- GRIERSON PH., 1999a - *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, V/1, *Michael VIII to Constantine XI, 1258-1453*, a cura di A.F. Bellinger, Ph. Grierson, Washington D.C.
- GRIERSON P., 1999b - *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, V/2, *Michael VIII to Constantine XI, 1258-1453*, a cura di A.F. Bellinger, Ph. Grierson, Washington D.C.
- HEBERT L., 2000 - *The Temple-church at Aphrodisias*, tesi PhD, New York University, rel. Thomas Mathews.
- HELLENKEMPER H., 1992 - *Ecclesiastical Silver Hoards and Their Findspots: Implications for Treasure Found at Korydalla, Lycia*, in *Ecclesiastical Silver Plate in 6th Century Byzantium*, atti del simposio (Baltimora, Washington D.C., 16-18 maggio 1986), a cura di S.A. Boyd, M. Mundell Mango, Washington D.C., pp. 65-70.
- HERZOG H.M., 1986 - *Untersuchungen zur Plastik der venezianischen 'Protorennaissance'*, Monaco (TUDUV-Studien: Reihe Kunstgeschichte, XVII), p. 143.
- ILIADIS I., 2005 - *The Panagia Kosmosoteira at Pherai (Vira): the natural lighting of the Katholikon*, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», 55, pp. 229-246.
- IORIO R., 1991 - *Il Battistero di Santa Severina. Lettura archeologica e liturgica del monumento*, Cosenza.
- IVANOV V.V., 1990 - *ИСТОРИЧЕСКАЯ ГРАММАТИКА РУССКОГО ЯЗЫКА*, Moskva (III ed.; I ed. 1964).
- JACOBY D., 2004 - *Silk Economics and Cross-Cultural Artistic Interaction: Byzantium, the Muslim World, and the Christian West*, in «Dumbarton Oaks Papers», 58, pp. 197-240.
- ЈАНОДУНСЬКА М. 2007 - *Нові культові речі з давньоруських пам'яток західного поділля*, in «Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині», 11, pp. 346-357.
- JOHN J., THOMOVÁ Z., ZAVŘEL P., 2017 - *Ostatkový kříž - enkolpion z vitína na českobudějovicku*, in «Archeologické výzkumy v jižních Čechách», 30, pp. 357-370.
- JOLIVET-LEVY C., 1997 - *Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient byzantin: le témoignage de quelques monuments de Cappadoce*, in «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 28, pp. 187-198 [EAD. 2002, Études cappadociennes, London, XIV, pp. 413-446].
- JOLIVET-LEVY C., 1998 - *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, in «Cahiers Archéologiques», 46, pp. 121-128 [EAD. 2002, Études cappadociennes, London, XV, pp. 447-461].
- JORDAN É., 1889 - *Monuments byzantins de Calabre. Santa Severina*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», IX, pp. 321-335.

- KALOPISSI-VERTI S., 1991 - *Kos tardoantica e bizantina nelle scoperte archeologiche dal IV secolo al 1314 (Riassunto)*, in *La Grecia Insulare tra Tardoantico e Medioevo* atti del seminario internazionale di studi (Ravenna, 15-20 marzo 1991), a cura di R. Farioli Campanati, Ravenna (Corso di Cultura sull' arte Ravennate e Bizantina, XXXVIII), pp. 233-251.
- KAUTZSCH R., 1936 - *Kapitellenstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitels im Osten vom Vierten bis Siebente Jahrhundert*, Berlino (Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte, 9).
- KHATCHATRIAN A., 1962 - *Les baptistères paléochrétiens*, Paris (Collection chrétienne et byzantine).
- KITZINGER E., 1974 - *A Pair of Silver Book Covers in the Sion Treasure*, in *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, a cura di U. McCracken, L.M. C. Randall, R.H. Randall Jr., Baltimora, pp. 3-17.
- KNACKFUSS H., 1941 - *Didyma I: Die Baubeschreibung*, Berlin.
- KNEZ D., 2010 - *Od zore do mraka. Križi iz zbirke Narodnega muzeja Slovenije. From Dawn till Dusk. Crosses in the Collection of the National Museum of Slovenia*, Ljubljana (Viri. Gradivo za materialno kulturo Slovencev, 8; Sources. Topics in Slovenian Material Culture, 8).
- KNJAZEVSKAJA O.A., DEM'JANOV V.G. & LJAPON M.V., 1971 - *УСПЕНСКИЙ СБОРНИК XII-XIII ВВ.*, Moskva.
- KOLLAS E., 1975 - *Karpathos, Aphoti*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», 99, pp. 684-685.
- Konstantinopel*, 2000 - *Konstantinopel. Scultura bizantina dai Musei di Berlino*, catalogo della mostra (Ravenna, 15 aprile - 17 settembre 2000), a cura di A. Effenberger, A. Carile, Roma.
- KOURKOUTIDOU NIKOLAIDOU E. & MARKI E., 1995 - *Des innovations liturgiques et architecturales dans la basilique du musée de Philippes*, in *XII Internationaler Kongress für Christliche Archäologie* (Bonn, 22-28 settembre 1991), Münster, pp. 950-957.
- KRAMER J., 2006 - *Justinianische Kämpferkapitelle mit einem Dekor aus Paaren von Zweigen und die Nachfolgekapitelle im Veneto*, Wiesbaden (Spätantike- Frühes Christentum- Byzanz Kunst im ersten Jahrtausend, 22).
- LA ROSA V., 1991 - *Paolo Orsi e Federico Halbherr: due grandi roveretani dell'archeologia italiana*, in *La ricerca archeologica nel Mediterraneo. P. Orsi, F. Halbherr, G. Gerola*, a cura di D. Vettori, Rovereto, pp. 33-52.
- La seta e la sua via*, 1994 - *La seta e la sua via*, catalogo della mostra (Roma, 23 gennaio - 10 aprile 1994), a cura di M.T. Lucidi, Roma.
- LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1964 - *Iconographie de l'Infance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles, ed. cons. 1992.
- LANZA E., 1998 - *Le carte del capitolo della cattedrale di Verona, I, (1110-1151)*, a cura di E. Lanza, Roma (Fonti per la storia della Terraferma veneta, 13).
- LANZA E., 2006 - *Le carte del capitolo della cattedrale di Verona, II, (1152-1183)*, a cura di E. Lanza, Roma (Fonti per la storia della Terraferma veneta, 22).
- LASSUS J., 1973 - *L'illustration byzantine du Livre des Rois, Vaticanus Graecus 333*, Paris (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, IX).
- LATTANZI E., 2010 - *Paolo Orsi in Calabria*, in *Orsi, Halbherr, Gerola. L'archeologia italiana nel Mediterraneo*, Catalogo della mostra (Rovereto, 2 ottobre 2009 - 31 ottobre 2010), a cura di B. Maurina, E. Sorge, Rovereto, pp. 94-101.

- LAURENT V., 1964 - *A propos de la métropole de Santa Severina en Calabre (Quelques remarques)*, in «Revue des études byzantines», XXII, pp. 176-183.
- LAVERMICOCCA G., 1978 - *Libro II, Parte I, pp. 118-124*, in *L'art dans l'Italie méridionale. Aggiornamenti dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, IV, Rome, pp. 303-315.
- LENARDIN A., 1983 - *L'arte nel Friuli Occidentale dalla Preistoria al Gotico*, Pordenone (Storia, cultura, arte, economia, 2).
- LOJACONO P., 1927 - *Risurrezioni d'arte a S. Severina: S. Filomena, il «battistero» bizantino*, in «Brutium», VI, 11, pp. 3-6.
- LOJACONO P., 1934 - *Sul restauro compiuto al battistero di S. Severina*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. III, XXVII, 4, pp. 174-185.
- LOPETRONE P., 2006 - *Battistero di Santa Severina. Cronache dei restauri eseguiti tra il 1926 e il 1955*, in «Quaderni siberenesi», VIII, pp. 67-82.
- LOPETRONE P., 2010 - *Il restauro degli interni del Battistero di Santa Severina*, in *Restauro: sinergie tra pubblico e privato*, atti del XVII salone dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali (Ferrara, 24-27 marzo 2010), Roma, pp. 148-149.
- LOPETRONE P., 2013 - *Il battistero bizantino di S. Severina. Rapporti e proporzioni architettoniche*, San Giovanni in Fiore.
- LOPETRONE P., 2015 - *Il battistero bizantino di Santa Severina. Rapporti e proporzioni armoniche*, in *Santa Severina incontra. Storia, archeologia, arte e architettura*, atti del ciclo di conferenze su nuovi studi e ricerche per la città e il territorio (febbraio 2014-aprile 2015), a cura di M. Morrone Naymo, Gioiosa Jonica, pp. 19-38.
- LORENZETTI G., 1939 - *Torcello la sua storia i suoi monumenti*, Venezia.
- LORENZONI G., 1983 - *Venezia medievale, tra Oriente e Occidente*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Novecento*, II/1, Torino, pp. 385-443.
- LOVAG Zs., 1999 - *Mittelalterliche Bronzegegenstände des Ungarischen Nationalmuseums*, Budapest (Catalogi Musei Nationalis Hungarici. Seria Archaeologica, III).
- LOVE C.I., 1970 - *A Preliminary Report of the Excavations at Knidos, 1969*, in «American Journal of Archaeology», 74/2, pp. 149-155.
- LOVE C.I., 1973 - *A Preliminary Report of the Excavations at Knidos, 1972*, in «American Journal of Archaeology», 77, pp. 413-424.
- LUCCHESI PALLI E., 1942 - *Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*, Prag.
- LUCHTERHANDT M., 2010 - *Rinascita a Roma, nell'Italia carolingia e meridionale*, in *Storia dell'architettura italiana. Da Costantino a Carlo Magno*, II, a cura di S. de Blaauw, I, Milano, pp. 322-373.
- LUNT H.G., 2001 - *Old Church Slavonic Grammar*, Berlin (VII ed.; I ed. Den Haag 1955).
- MACRIDES R., MUNITIZ J.A. & ANGELOV D., 2013 - *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court: Offices and Ceremonies*, Farnham, Burlington VT (Birmingham Byzantine and Ottoman Studies, 15).
- MAGUIRE H., 1989 - *Style and Ideology in Byzantine Imperial Art*, in «Gesta», 28, 2, pp. 217-231.
- MAGUIRE H., 1997 - *The heavenly court*, in *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, a cura di H. Maguire, Washington D.C., pp. 247-258.
- MAGUIRE H., 1998 - *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, Aldershot (Variorum collected studies series, 603).

- MANGO C., 1984 - *Saint Michel and Attis*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 12, pp. 39-62.
- MANSUELLI G.A., 1967 - *Le stele romane del territorio ravennate e del Basso Po. Inquadramento storico e catalogo*, Ravenna.
- MARIACHER G., 1976 - 2 «*Enkolpion*» (*croce reliquiario*), in *Oreficeria sacra del Friuli occidentale sec. XI-XIX*, catalogo della mostra (Pordenone, 28 dicembre 1975 - 28 febbraio 1976), a cura di G. Mariacher, Pordenone, pp. 33-34.
- MARSILI G., 2015 - *Il settore settentrionale e la Basilica A. Fasi e sviluppo*, in *Archeologia protobizantina a Kos. La città e il complesso episcopale*, a cura di I. Baldini, M. Livadiotti, Bologna, pp. 214-234.
- MARTIN J.R., 1950 - *An early illustration of "The sayings of the fathers"*, in «The Art Bulletin», XXXII, pp. 291-295.
- MARTIN J.R., 1951 - *The death of Ephraim in Byzantine and early Italian painting*, in «The Art Bulletin», XXXIII, pp. 217-225.
- MARTIN J.R., 1954 - *The illustration of Heavenly Ladder of John Climacus*, in *Studies in manuscript illumination*, Princeton.
- MARTIN J.R., 1955 - *The dead Christ on the cross in Byzantine art*, in *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend Jr.*, a cura di K. Weitzmann, Princeton, pp. 189-196.
- MARTINIANI-REBER M., 1992 - *Les textiles IXe-XIIe siècle*, in *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Parigi, 3 novembre 1992 - 1 febbraio 1993), a cura di J. Durand et alii, Paris, pp. 370-380.
- MASUDA T., 1995 - *Church II on Gemiler Ada*, in *The Survey of Early Byzantine Sites in Ölüdeniz Area (Lycia, Turkey)*, a cura di S. Tsuji, Osaka (Memoires of the Faculty of Letters, Osaka University, XXXV), pp. 55-112.
- MATTHEWS T.F., 1971 - *The early churches of Constantinople: architecture and liturgy*, University Park, London.
- MATTIACCI S., 2011 - *Da Kairos a Occasio: un percorso tra letteratura e iconografia*, in *Il calamo della memoria*, IV, *Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, raccolta delle relazioni discusse nel 4 incontro internazionale (Trieste, 28-30 aprile 2010), a cura di L. Cristante, S. Ravalico, Trieste, pp. 127-154.
- MAURICI F., 2010 - *Paolo Orsi e l'archeologia della Sicilia bizantina e medievale*, in «Jahrbuch des österreichischen Byzantinistik», 60, pp. 83-100.
- MAZILLI G., 2015 - *La decorazione architettonica e di arredo liturgico*, in *Archeologia protobizantina a Kos. La città e il complesso episcopale*, a cura di I. Baldini, M. Livadiotti, Bologna, pp. 274-312.
- MEDYNCEVA A.A., 1974 - *Новгородские надписи-графити*, in *Памятники русского языка. Вопросы исследования и издания*, a cura di L.P. Žukovskaja, Moskva.
- MENIS G.C., 1976 - *Introduzione alla mostra della oreficeria sacra del Friuli occidentale*, in *Oreficeria sacra del Friuli occidentale sec. XI-XIX*, catalogo della mostra (Pordenone, 28 dicembre 1975 - 28 febbraio 1976), a cura di G. Mariacher, Pordenone, pp. 15-20.
- MIES G., 1993 - *Culto dei santi e pietà popolare*, in *Diocesi di Vittorio Veneto*, a cura di N. Faldon, Padova (Storia religiosa del Veneto), pp. 291-349.
- MIGNE J.P., 1847 - *Paulinus Nolanus Epistulae*, Paris (Patrologia Latina, 61).
- MIGNE J.P., 1859 - *Sozomenus Historia Ecclesiastica*, Paris (Patrologia Graeca, 67).
- MILES G.C., 1964 - *Byzantium and the Arabs: Relations in Crete and the Aegean Area*, in «Dumbarton Oaks Papers», 18, pp. 1-32.

- MILONE A., 2017 - *Santa Severina, San Giovanni Battista*, in <http://db.histantarts.it/web/rest/Edificio/869>.
- MINGUZZI S., 2000a - *Aspetti della decorazione marmorea e architettonica della basilica di San Marco*, in *Marmi della basilica di San Marco. Capitelli, plutei, rivestimenti, arredi*, Milano (Tesori nascosti), pp. 29-122.
- MINGUZZI S., 2000b - *Catalogo delle tipologie di capitelli e plutei*, in *Marmi della basilica di San Marco. Capitelli, plutei, rivestimenti, arredi*, Milano (Tesori Nascosti), pp. 123-169.
- MINUTO D., 1998 - *Osservazioni sull'Opus Mixtum nei paramenti murari della Calabria Bizantina*, in «Rivista Storica Calabrese», n.s. XIX, 1-2, pp. 37-64.
- MINUTO D. & VENOSO S., 1993 - *Indagini per una classificazione cronologica dei paramenti murari calabresi in età medievale*, in *Mestieri, lavoro e professioni nella Calabria medievale: tecniche, organizzazioni, linguaggi*, atti dell'VIII congresso storico calabrese (Palmi (RC), 19-22 novembre 1987), Soveria Mannelli, pp. 183-226.
- MONTORSI W., 1977 - *Iscrizioni modenesi romaniche e gotiche*, Modena.
- MORETTI S., 2014 - *Roma bizantina. Opere d'arte dall'impero di Costantinopoli nelle collezioni romane*, Roma.
- MOREY C.R., 1942 - *Early Christian Art*, Princeton, II ed. 1953.
- MURATORI S., 1912 - *Inscriptiones Ravennates quaedam*, in «Felix Ravenna», VIII, pp. 331-350.
- MUSIN A.Ye., 2017 - *The icon of Saint Princes Boris and Gleb in Vyshgorod near Kiev: origins and development of iconography*, in «Археологія і давня історія України», 22, 1, pp. 110-122.
- MUTHESIUS A., 1995 - *Studies in Byzantine and Islamic Silk Weaving*, London.
- MUTHESIUS A., 1997 - *Byzantine Silk Weaving: AD 400 to AD 1200*, Wien.
- MUTHESIUS A., 2004 - *Studies in Silk in Byzantium*, London.
- MUTHESIUS A., 2008 - *Studies in Byzantine, Islamic and Near Eastern Silk Weaving*, London.
- MUTHESIUS A., 2013 - *Textile as a Text*, in *Wonderful Things: Byzantium Through Its Art, Papers from the Forty-Second Spring Symposium of Byzantine Studies*, a cura di A. Eastmond, L. James, Farnham.
- MYSKO I., 2012 - *The religious beliefs of Slav population in the upper Prut and the middle Dniester region*, in *Rome, Constantinople and Newly-Converted Europe. Archaeological and Historical Evidence*, a cura di M. Salamon, M. Wołoszyn, A. Musin, P. Špehar, M. Hardt, M.P. Kruk, A. Sulikowska-Gąska, Kraków, Leipzig, Rzeszów, Warszawa, II, pp. 545-561.
- NAPIONE E., 2008 - *Madonna della Strà a Belfiore*, in *Veneto romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano (Patrimonio artistico italiano), pp. 300-303.
- NAU P., 1897 - *Fragmenta Historiae ecclesiasticae Johannis Ephesini*, in «Revue de l'Orient Chrétien», 2, pp. 455-493.
- NAZZI L., 2009 - *Amboni nell'area altoadriatica tra VI e XIII secolo*, Pasian di Prato (Zeta università, 100).
- NEPOTI S., 1986 - *La maiolica arcaica nella Valle Padana*, in *La ceramica medievale nel Mediterraneo occidentale*, atti del III congresso internazionale (Siena, Faenza, 8-13 ottobre 1984), Firenze, pp. 408-418.
- NICEFORO G., 1829 - *Nicephori Gregorae Byzantina Historia, Graece et Latine*, I, Bonn (Corpus scriptorium historiae Byzantinae, 38).

- NOVARA P., 1999 - *Una sconosciuta lastra sepolcrale conservata in Ravenna*, in «Rivista di Archeologia», XXIII, pp. 131-136.
- NOVARA P., 2000 - *Per la storia della ceramica romagnola. Una fornace a Ravenna (I)*, in *Storia e tecnica della ceramica particolarmente nell'arredo domestico e urbano*, in «Quaderni dell'Emilceramica», 32, pp. 6-13.
- NOVARA P., 2014 - [149] *Korbkapitell*, in *Karl der Grosse, I, Orte der Macht. Katalog*, catalogo della mostra (Aachen, 20 giugno - 21 settembre 2014), a cura di F. Pohle, Dresden, p. 125.
- NOVARA P., 2015 - *Le ceramiche del campanile di San Francesco in Ravenna. Un intervento di restauro dei primi anni del XX secolo*, in «Faenza», CI, 1, pp. 90-97.
- OIKONOMIDES N., 1986 - *Silk Trade and Production in Byzantium from the Sixth to the Ninth Century: The Seals of the Kommerkiarioi*, in «Dumbarton Oaks Papers», 40, pp. 33-51.
- OLIVIERI FARIOLI R., 1969 - *Corpus della scultura paleocristina, bizantina ed altomedievale di Ravenna*, III, *La scultura architettonica. Basi, capitelli, pietre d'imposta, pilastri e pilastrini, plutei, pulvini*, Roma.
- ORLANDOS A., 1954 - *Βασιλική*, II, Ahtens.
- ORLANDOS A., 1966 - *Δύο παλαιοχριστιανικά βασιλικά της Κω*, in «Αρχαιολογική Εφημερίς», pp. 1-103.
- Ornamenta Ecclesiae*, 1985 - *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler in der Romanik*, Ausstellung Katalog, a cura di A. Legner, Köln.
- ORSI P., 1912 - *Siberene - S. Severina*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», VI, pp. 181-192, 217-230, 263-284.
- ORSI P., 1929 - *Le chiese basiliane della Calabria. Con appendice storica di Andrea Caffi*, Firenze (Collezione meridionale, s. III; Il Mezzogiorno artistico, 5).
- OUSTERHOUT R., 1999 - *A Byzantine Chapel at Didymoteicho and its Frescoes*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, a cura di A. Iacobini, M. Della Valle, Roma (Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina, 5), pp. 195-207.
- PALERMO D., 1992 - *Paolo Orsi e l'archeologia del '900*, in «Magna Graecia. Rassegna di archeologia, storia, arte, attualità», XXVII, 11-12, pp. 12-15.
- PALLAS D., 1977 - *Les monuments paléochrétiens de Grèce découverts de 1959 a 1973*, Città del Vaticano (Sussidi allo studio delle Antichità Cristiane pubblicati per cura del Pontificio istituto di Archeologia Cristiana, 5).
- PALLAS D., 1979-1980 - *Monuments et textes: remarques sur la liturgie dans quelques basiliques paléochrétiennes de l'Illyricum oriental*, in «Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών», 44, pp. 37-116.
- PALLAS D.I., 1972 - *Himmelsmächte, Erzengel und Engel*, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, III, Stuttgart, pp. 13-119.
- PAOLETTI M., 2005 - *Paolo Orsi: la "dura disciplina" e il "lavoro tenace" di un grande archeologo del Novecento*, in *Magna Grecia Archeologia di un sapere*, catalogo della mostra (Catanzaro, 19 giugno - 31 ottobre 2005), a cura di S. Settis, M.C. Parra, Milano, pp. 192-197.
- ΠΑΡΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ Τ., 2003 - *The Bamberg hanging reconsidered*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 24, pp. 375-392.
- PARKHURST C.P., 1941 - *The Madonna of the writing Christ child*, in «The Art Bulletin», XXIII, pp. 292-306.
- PARKHURST C.P., 1952 - *Preliminary notes on three early Limoges enamels at Oberlin*, in «Bulletin. Allen Memorial Art Museum», IX, pp. 92-109.

- PARKHURST C.P., 1961 - *Melvin Gutman collection of ancient and medieval gold*, in «Bulletin. Allen Memorial Art Museum», XVIII, pp. 40-297.
- PARKHURST C.P., 1995 - *A viewpoint for Giotto's Life of Mary in the Arena Chapel*, in *Shop Talk*, Cambridge Massachusetts, pp. 194-197.
- PATRONO C.M., 1908-1909 - *Le iscrizioni bizantine di Ravenna*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per la Romagna», s. III, XXVII, pp. 347-374.
- PEIRANO D., 2011 - *Ricerche su assetti, arredi, percezioni nella basilica dell'agorà di Iasos*, in «Bollettino dell'Associazione Iasos di Caria», 17, pp. 10-16.
- PEIRANO D., 2012a - *Il ciborio della basilica dell'acropoli*, in «Bollettino dell'Associazione Iasos di Caria», 18, pp. 25-33.
- PEIRANO D., 2012b - *Scavi e ricerche nel cantiere della cattedrale*, in *Le attività delle campagne di scavo e restauro*, a cura di F. D'Andria, M.P. Caggia, T. Ismaelli, Istanbul (Hierapolis di Frigia, V), pp. 591-600.
- PEIRANO D., c.s. - *Internal arrangements in some early Christian basilicas of eastern Mediterranean*, in «Hortus Artium Medievalium», 24.
- ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ Μ., ΧΡΗΣΤΟΥ Π.Κ., ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ Χ. & ΚΑΔΑΣ Σ.Ν., 1975 - *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους*, II, Athens 1975.
- PENSABENE P., 2003 - *Il riuso in Calabria*, in *I Normanni in finibus Calabriae*, a cura di F.A. Cuteri, Soveria Mannelli, pp. 77-94.
- PESCHLOW U., 1975 - *Byzantinische Plastik in Didyma*, in «Istanbuler Mitteilungen», 25, pp. 211-257.
- PESKOVA A.A., 2017 - *On the local specificities of the manufacturing of reliquary-crosses on the territory of Galicia and Volhynia*, in «Археологія і давня історія України», 22, 1, pp. 91-99.
- PEVNY O.Z., 1997 - 206. *Cross Enkolpia*, in *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, 11 marzo - 6 luglio 1997), a cura di H.C. Evans, W.D. Wixom, New York, pp. 303-304.
- PILTZ E., 1994 - *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, Uppsala (Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, n.s. 26).
- PILUTTI NAMER M., 2014 - *Tra spolia e imitazioni: i capitelli della basilica di Santa Maria Assunta di Torcello (VE)*, in «Marmora», 10, pp. 79-100.
- PIOTROWSKI M. & WOŁOSZYN M., 2012 - *Czermno/Cherven - archaeological investigation of an early Rus' medieval town in Eastern Poland in 2010-2011. A preliminary report*, in *Rome, Constantinople and Newly-Converted Europe. Archaeological and Historical Evidence*, a cura di M. Salamon, M. Wołoszyn, A. Musin, P. Špehar, M. Hardt, M.P. Kruk, A. Sulikowska-Gąska, Kraków, Leipzig, Rzeszów, Warszawa, II, pp. 359-389.
- PITARAKIS B., 2006 - *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze*, Paris (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, XVI).
- PLATEO T., 1936 - *Il territorio di S. Donà nell'agro d'Eraclea. Cenni storici*, Treviso.
- POLACCO R., 1975 - *I plutei della Cattedrale di Torcello e l'iconostasi contariniana della Basilica di S. Marco*, in «Arte veneta», 29, pp. 38-42.
- POLACCO R., 1976 - *Sculture paleocristiane e altomedievali di Torcello*, Treviso (Collezioni e musei archeologici del Veneto, 6).
- POLACCO R., 1978 - *Scheda n. 63*, in *Museo di Torcello. Sezione medioevale e moderna*, Venezia, p. 75.
- POLACCO R., 1980 - *Marmi e mosaici paleocristiani e altomedievali nel Museo Archeologico di Venezia*, Roma (Collezioni e musei archeologici del Veneto, 17).

- POLACCO R., 1981 - *Considerazioni sulle sculture di Torcello nel contesto della problematica delle origini di Venezia. I plutei di Kairós e di Issione*, in *Le origini di Venezia. Problemi, esperienze, proposte*, atti del symposium italo-polacco (Venezia, 28 febbraio-2 marzo 1980), Venezia, pp. 133-142.
- POLACCO R., 1984 - *La cattedrale di Torcello*, Treviso.
- POLACCO R., 1987 - *Le colonne del ciborio di San Marco*, in «Venezia arti», I, pp. 32-38.
- POLACCO R., 1990 - *Sculture e tessellati paleocristiani e altomedioevali del Museo Civico di Treviso*, Roma (Collezioni e musei archeologici del Veneto, 33).
- POLACCO R., 1991 - *La basilica d'oro*, Milano.
- POLACCO R., 2003 - *Altre note sulle quattro colonne del ciborio di San Marco a Venezia*, in «Arte documento», XVII-XIX, pp. 134-137.
- POLACCO R., SCIRÉ NEPI G. & ZATTERA G., 1978 - *Museo di Torcello. Sezione medioevale e moderna*, Venezia.
- POMERO M.E., 2008 - *L'iconografia dell'imperatore pteroforo nella numismatica bizantina: linee interpretative*, in «Bizantinistica», 10, pp. 157-184.
- POPPE N.N., 1925 - *О родственных отношениях чувашского и тюрко-татарских языков*, Ćeboksary.
- PORTOGHESI L., 1978 - *Scheda OA della Soprintendenza di Roma*, inv. 3894.
- PRINZING G., 1993 - *Das Bamberger Gunthertuch in neuer Sicht*, «Byzantinoslavica», 54, pp. 218-231.
- PUCKO V., 1987 - *Kijeovski križić-enkolpion iz okolice knina*, in «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 26, 1, pp. 49-60.
- PUCKO V.G., 1999 - *Бронзовый киотный крест из Херсонеса (Византийско-киевская металлопластика начала XIII в.)*, in «Византийский Временник», 58 (83), pp. 165-171.
- RAIMONDO C., 2004 - *Per un atlante crono-tipologico delle tecniche murarie in Calabria tra VI e XI secolo: il contributo del castrum bizantino di S. Maria del Mare*, in «Archeologia medievale», XXXI, pp. 473-496.
- RESEARCH GROUP FOR BYZANTINE LYCIA 1998 - *Island of St. Nicholas. Excavation of Gemiler Island of Mediterranean Coast of Turkey*, Kariya.
- RICHARDSON J.O., 1988 - *The byzantine element in the architecture and architectural sculpture of Venice 1063-1140*, tesi PhD, Università di Princeton.
- ROASCIO S., 2011 - *Le sculture ornamentali "veneto-bizantine" di Cividale. Un itinerario artistico e archeologico tra Oriente e Occidente medievale*, Firenze (Contributi di archeologia medievale, 6).
- ROBERT DE CLARY, 1873 - *La prise de Constantinople*, in *Chroniques gréco-romaines inédites ou peu connues republiées avec notes et tables généalogiques*, a cura di C. Hopf, Berlin 1873, pp. 1-85.
- ROSLUND M., 1997 - *Crumbs from the Rich Man's Table. Byzantine Finds in Lund and Sigtuna, c. 980-1250*, in *Vision of the Past. Trends and Traditions in Swedish Medieval Archaeology*, a cura di H. Andersson, P. Carelli, L. Ersgård, Stockholm (Lund Studies in Medieval Archaeology, 29), pp. 239-297.
- ROTILI M., 1980 - *Arte bizantina in Calabria e Basilicata*, Cava dei Tirreni.
- ROŽDESTVENSKAJA T.V., 2004 - *Новонайденные древнерусские надписи-граффити Мартирьевской паперти Новгородского Софийского Собора*, in «Труды Отдела Древнерусской Литературы», 55, pp. 537-548.
- RUGGIERI V., 2013 - *La vita di San Nicola di Sion: traduzione, note e commentario*, Roma.



- RUMI G., MEZZANOTTE G., COVA A., 2000 - *Pavia e il suo territorio*, Milano.
- RUSKIN J., 1852 - *The Stones of Venice*, II, Londra.
- RUSSO E., 1997 - *Sulla decorazione scultorea del San Marco contariniano*, in *Storia dell'arte marciana, Sculture, tesoro, arazzi*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia, pp. 125-163.
- RYABTSEVA S., 2012 - *Pectoral reliquary-crosses from the Carpathian-dniester region, 11th-16th centuries*, in *Rome, Constantinople and Newly-Converted Europe. Archaeological and Historical Evidence*, a cura di M. Salamon, M. Wołoszyn, A. Musin, P. Špehar, M. Hardt, M.P. Kruk, A. Sulikowska-Gąska, Kraków, Leipzig, Rzeszów, Warszawa, II, pp. 527-543.
- SACCARDO F., 1991 - *Contesti medievali nella laguna e prime produzioni graffite veneziane*, in *La ceramica nel modo bizantino tra XI e XV secolo e i suoi rapporti con l'Italia*, atti del seminario (Certosa di Pontignano, 11-13 marzo 1991), a cura di S. Gelichi, Firenze (Quaderni del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti. Sezione Archeologica, 34), pp. 201-249.
- SALMI M., 1966 - *L'Abbazia di Pomposa*, Piacenza.
- SANTI E., 1995 - *Belfiore. Il santuario della Madonna della Strà' (già San Michele)*, Belfiore d'Adige.
- SANTI E., 1998 - *Chiese romaniche nel territorio dell'est veronese: secc. IX-XIII*, Premariacco.
- SANTI E. & SOLFO E., 2004 - *Belfiore e la Madonna della Strà. Il santuario tra storia e restauro*, Belfiore d'Adige.
- SCERRATO F., 1979 - *Per una lettura dell'arte islamica*, in *Gli arabi in Italia*, F. Gabrielli, U. Scerrato, Milano, pp. 275-445.
- SCHLUNK H., 1939 - *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum: spätantike und byzantinische Kleinkunst aus Berliner Besitz*, Berlin.
- SCHULZ H.W., 1860 - *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, II, Dresden.
- SERRA L., 1934a - *Il Regio Museo Artistico industriale a Roma*, in *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, Roma.
- SERRA L., 1934b - *Il riordinamento del R. Museo artistico industriale di Roma*, in «Bollettino d'Arte», XXVII, s. III, XII, pp. 573-583.
- SERRA L., 1937-1938 - *L'antico tessuto d'arte italiano nella Mostra del tessile nazionale*, Roma.
- ŠEVČENKO I., 1992 - *The Sion Treasure. The Evidence of the Inscriptions*, in *Ecclesiastical Silver Plate in 6<sup>th</sup> Century Byzantium*, atti del simposio (Baltimora, Washington D.C., 16-18 maggio 1986), a cura di S.A. Boyd, M. Mundell Mango, Washington D.C., pp. 49-56.
- SIMSEK C., 2015 - *Church of Laodikeia. Christianity in the Lykos valley*, Denizli.
- SIVIERO G.B., 1985 - *I bacini della chiesa di San Venanzio (Fe) e di S. Michele di Belfiore (Vr)*, in atti del XVI convegno internazionale della ceramica (Albisola, 28-30 maggio 1983), Albisola, pp. 245-252.
- SMITH O.L., 1999 - *The Byzantine Achilleid. The Naples Version*, Wien (Wiener Byzantinistische Studien, 21).
- SODINI J.-P., 1989 - *Les groupes épiscopaux de Turquie (à l'exception de la Cilicie)*, in *Actes du XIe Congrès international d'archéologie chrétienne* (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 settembre 1986), I, Roma-Parigi, pp. 405-426.
- SODINI J.-P., 1994 - *Les ambons médiévaux à Byzance: vestiges et problèmes*, in *Θυμιαμα στη μνήμη της Λαοκαρίνας Μπούρα*, Athens, pp. 303-307.

- SODINI J.-P., 2009 - *Rhodes et la Lycie: le tétraconque d'Arnitha*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», s. IV, 30, pp. 19-24.
- SOTIRA L., 2016 - *Alcune considerazioni su due altari nelle basiliche dell'acropoli e dell'agorà a Iasos*, in «Bollettino dell'Associazione Iasos di Caria», 22, pp. 23-27.
- SPATHARAKIS I., 2004 - *The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus Graecus Z 139 (ma 479)*, Leiden 2004.
- SPINEI V., 2009 - *Cruciulițe-encolpion cu imaginea individuală a principilor martiri Boris și Gleb și unele probleme privind canonizarea lor*, in «Arheologia Moldovei», XXXII, 3-4, pp. 95-166.
- SPINEI V., 2016 - *Cruciuliță-encolpion cu reprezentarea sfinților boris și gleb descoperită în Moldova*, in «Studii și cercetări de istorie veche și arheologie», 67, 3-4, pp. 339-353.
- SPINEI V., MAXIM-ALAIBA R., 1991 - *Tipuri rare de cruciulițe medievale*, in «Arheologia Moldovei», XIV, p. 139-146.
- Splendori di Bisanzio*, 1990 - *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, catalogo della mostra (Ravenna, 1990), a cura di M. Andaloro, Milano.
- SPRETI C., 1793-1796 - *De Amplitudine, eversione et restauratione Urbis Ravennae libri tres a Camillo Spreti... in italicum idioma versi, et notis illustrati*, I-III, Ravenna.
- SREZNEVSKIJ I.I., 1893-1912 - *МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ СЛОВАРЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ЯЗЫКА*, Sankt-Peterburg.
- STAUFFER 2010 - *Bestaunt und begehrt: Seide aus Byzanz*, in *Byzanz, Pracht und Alltag. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, atti del convegno (Bonn, 26 febbraio-13 giugno 2010), a cura di J. Frigs, München pp. 94-101.
- SUSINI G., 1965 - *Le officine lapidarie romane di Ravenna*, in atti del seminario internazionale di studi (Ravenna, 28 marzo-10 aprile 1965), Ravenna (Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, XII), pp. 547-575.
- SUSSEX R. & CUBBERLEY P., 2006 - *The Slavic Languages*, Cambridge.
- TAFT R.F., 1978 - *The Great Entrance: A History of the Transfer of Gifts and Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Roma (Orientalia Christiana Analecta, 200).
- TAVANO S., 1984 - *Dall'epoca romana al Duecento*, in G. BERGAMINI, S. TAVANO, *Storia dell'arte nel Friuli Venezia Giulia*, Reana del Roiale, pp. 11-211.
- The Glory of Byzantium*, 1997 - *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, 11 marzo - 6 luglio 1997), a cura di H.C. Evans, W.D. Wixom, New York.
- THIEL A., 2005 - *Die Johanneskirche in Ephesos*, Wiesbaden 2005.
- TIGLER G., 1995a - *Catalogo delle sculture*, in *Le sculture esterne di San Marco*, Milano.
- TIGLER G., 1995b - *Il portale maggiore di San Marco a Venezia, aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia (Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti, LIX).
- TIGLER G., 2007 - *La facciata Ovest di San Marco a Venezia*, in *Arte e architettura: la cornice della storia*, atti del convegno fare storia (Venezia 18-20 dicembre 2005), a cura di F. Bardati, A. Rosellini, Milano, pp. 41-74.
- TIGLER G., 2009 - *Cronologia e tendenze stilistiche della prima scultura veneziana, in Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, 29 agosto 2009 - 10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo, G. Gentili, Venezia, pp. 132-147.

- TIGLER G., 2017 - *Trofei della Quarta Crociata? Punti fermi per la datazione delle facciate marmoree di San Marco*, c.s. [2017].
- Το Βυζάντιο, 2001 - *Το Βυζάντιο ως οικουμένη. Ὁρες Βυζαντίου. Έργα και ήμερες στο Βυζάντιο*, catalogo della mostra (Atene, ottobre 2001 - gennaio 2002), a cura di T. Αλμπάνι, Athens 2001.
- TOESCA P., 1927 - *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, I, Torino.
- TOMASI G., 1998 - *La diocesi di Ceneda. Chiese e uomini dalle origini al 1586*, Vittorio Veneto.
- TOSCO C., 2016 - *L'architettura medievale in Italia 600-1200*, Bologna (Le vie della civiltà).
- TREVISAN G., 2008 - *Santa Maria Assunta e Santa Fosca a Torcello*, in *Veneto romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano (Patrimonio artistico italiano), pp. 67-89.
- TREVISAN G., 2012 - *Il rinnovamento architettonico degli edifici religiosi a Torcello, Aquileia e Venezia nella prima metà del secolo XI*, in *La reliquia del sangue di Cristo. Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 23-26 novembre 2011), a cura di G.M. Cantarella, A. Calzona, Verona (Bonae artes, 2), pp. 479-504.
- ΤΣΕΑΙΚΑΣ Α., 2000 - *Joannis Scylitzae Synopsis Historiarum, codex Matritensis Graecus Vitr. 26-2*, Athens 2000.
- TURANO C., 1985 - *L'attività archeologica di Paolo Orsi in Calabria*, in *Studi storici e ricerche archeologiche sulla Calabria antica e medievale in memoria di Paolo Orsi (1859-1935)*, «Rivista storica calabrese», 1-4, pp. 15-34.
- VANDERHEYDE C., 1997 - *Le reliefs de l'église Saint-Donat à Glyki (Épire)*, in «Bulletin de correspondance hellénique», 121, 2, pp. 697-719.
- VANDERHEYDE C., 2005 - *La sculpture architecturale byzantine dans le thème de Nikopolis du X<sup>e</sup> au début du XIII<sup>e</sup> siècle*, Athènes (Bulletin de correspondance hellénique. Supplément, 45).
- VASMER M., 1964-1973 - *ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ РУССКОГО ЯЗЫКА*, Moskva (ed. or. Heidelberg 1958).
- VECCHI M., 1979, - *Torcello: ricerche e contributi*, Roma (Studia archaeologica, 25).
- VENDITTI A., 1967 - *Architettura bizantina nell'Italia meridionale. Campania, Calabria, Lucania*, Napoli.
- VENTURI A., 1901 - *Storia dell'arte italiana*, I, *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*, Milano.
- VENTURI A., 1904 - *Storia dell'arte italiana*, III, *L'arte romanica*, Milano.
- VERPEUX J., 1966 - *Pseudo-Kodinos. Traité des offices*, a cura di J. Verpeux, Paris (Le monde byzantin, 1).
- VIDAL ALVAREZ S., 2000 - *Los encolpia biantinos de broce en relieve del levante peninsular: Sant Pere de Rodes y Sant Cugat del Vallès*, in V Reunió d'arheologia cristiana hispànica (Cartagena, 16-19 aprile 1998), a cura di J.M. Gurt i Núria Tena, Barcelona (Monografies de la Secció Històrico-Arqueològica, VII), pp. 551-570.
- VILLA L., 2006 - *Il segno della croce nella produzione artistica paleocristiana e altomedievale. L'area concordiese e altoadriatica*, in *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, catalogo della mostra (Pordenone, Portogruaro, 4 aprile - 31 agosto 2006), a cura di P. Goi, Milano 2006 pp. 45-67.
- ВЛАОВИЋ А., 2015 - *La cattedrale vecchia di Santa Severina oggi chiesa dell'Addolorata*, in *Santa Severina incontra. Storia, archeologia, arte e architettura*, atti del ciclo di

- conferenze su nuovi studi e ricerche per la città e il territorio (febbraio 2014-aprile 2015), a cura di M. Morrone Naymo, Gioiosa Jonica, pp. 39-56.
- VODRET R., 1988 - *La collezione di stoffe*, in *In corso d'opera, situazioni e progetti, IV Settimana per i Beni Culturali e Ambientali* (Roma, 13 dicembre 1988-5 febbraio 1989), Roma.
- VODRET R., 1992 - scheda di catalogo, in *Invisibilia. Rivedere i capolavori, vedere i progetti*, catalogo della mostra (Roma, 19 febbraio - 12 aprile 1992), a cura di M.E. Tittoni, S. Guarino, Roma, pp. 94-95.
- VON FALKENHAUSEN V., 1989 - *Die Städte im byzantinischen Italien*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge», CI, 2, pp. 401-464.
- VON FALKENHAUSEN V., 1994 - *L'Archimandritato del S. Salvatore in lingua phari di Messina e il monachesimo italo-greco nel regno normanno-svevo (secoli XI-XIII)*, in *Messina. Il ritorno della memoria*, catalogo della mostra (Roma, settembre 1994), Palermo, pp. 41-52.
- VYSOCKIJ S.A., 1966 - *ДРЕВНЕРУССКИЕ НАДПИСИ СОФИИ КИЕВСКОЙ XI-XIV ВВ.*, I, Kiev.
- WALTER C., 2003 - *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003.
- WARLAND R., 1993 - *Frühbyzantinische Vorlage und mittelalterlichen Adaptation. Die Szenenfolge zur Kindheitsgeschichte Christi auf einer der Ciboriumssäulen von San Marco in Venedig*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LVI, pp. 173-182.
- WARLAND R., 2000 - rec.: *Weigel, Thomas: Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig: Studien zu einer spätantiken Werkgruppe*. - Münster: Rhema, in «Byzantinische Zeitschrift», XCIII, pp. 248-251.
- WEGNER I., 1928 - *Studien zur Ikonographie des Greifens im Mittelalter*, Leipzig.
- WEIGAND E., 1940 - *Zur Datierung der Ciboriumssäulen von S. Marco in Venedig*, in *Archeologia e storia dell'arte, liturgia e musica*, atti del V congresso di studi bizantini (Roma, 20-26 settembre 1936), Roma (Studi bizantini e neoellenici, 6), II, pp. 440-451.
- WEIGEL T., 1997 - *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig. Studien zu einer spätantiken Werkgruppe*, Münster (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 5).
- WEIGEL T., 2007, - *Frühbyzantinische Spolien oder mittelalterliche Adaptationen?*, in «Das Münster», LX, pp. 10-22.
- WEIGEL T., 2015 - *Le colonne istoriate del ciborio dell'altare maggiore*, in *Le colonne del ciborio*, Venezia (Quaderni della Procuratoria), pp. 10-19.
- WEISS P., 1997 - *Die Mosaiken des Chora-Klosters in Istanbul*, Stuttgart 1997.
- WILD F., 1963 - *Gryps-Greif-Gryphon. Eine sprach-, kultur- und stoffgeschichtliche Studie*, Wien.
- WILLIAMSON P., 1986 - *The Medieval Treasury: The Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum*, a cura di P. Williamson, London.
- WILLOUGHBY H.R., 1950 - *Representational Biblical Cycles: Antiochian and Constantinopolitan*, in «Journal of Biblical Literature», LXIX, 2, pp. 129-136.
- WOŁOSZYN M., 2012 - *Die frühmittelalterlichen orthodoxen Devotionalien in Polen und die Entstehung der ältesten Ostgrenze Polens. Forschungsgeschichte und Forschungsperspektiven*, in *Rome, Constantinople and Newly-Converted Europe. Archaeological and Historical Evidence*, a cura di M. Salamon, M. Wołoszyn, A. Musin, P. Špehar, M. Hardt, M.P. Kruk, A. Sulikowska-Gąska, Kraków, Leipzig, Rzeszów, Warszawa, II, pp. 225-289.

- WULFF O., 1914 - *Altchristliche und byzantinische Kunst*, I, *Die Altchristliche Kunst, von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends*, Berlin.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν., 1994 - *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994.
- ΧΡΗΣΤΟΥ Π.Κ., ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΓΕΣΙΟΥΜΗ Χ., 1991 - *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους*, IV, Athens 1991.
- ZACCAGNINI M., 2011 - *Arti Decorative. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini*, Roma.
- ZACCARINI M.G., 1933 - *Le colonne del ciborio di San Marco in Venezia*, in «Rivista di Venezia», XII, pp. 123-136.
- ZALIZNJAK A.A., 2004 - *ДРЕВНЕНОВГОРОДСКИЙ ДИАЛЕКТ*, Moskva (Studia Philologica, II ed.; I ed. 1995).
- ZINZI E., 1976 - *Per il battistero di Santa Severina. Studi e problemi*, in *Civiltà di Calabria. Studi in memoria di Filippo De Nobili*, a cura di A. Placanica, Chiaravalle Centrale, pp. 541-547.
- ZORZI A.P., 1888-1892 - *Colonne storiatoe che sostengono il ciborio dell'altar maggiore, in La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito*, VI, a cura di C. Boito, Venezia, pp. 281-296.
- ZULIANI F., 1994 - *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII*, in *Storia di Venezia. Temi*, I, *L'arte*, a cura di R. Pallucchini, Roma, pp. 21-144.
- ZULIANI F., 2016 - *Il "Cristo" e gli "Evangelisti" del ciborio di San Marco*, in «Arte Veneta», LXXII, pp. 9-29.
- ZULIANI F., s.d. - *I marmi di San Marco. Uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all'XI secolo*, Venezia.