



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA  
IN STORIA DELLE ARTI VISIVE E DELLO SPETTACOLO  
CICLO XXXII

Coordinatore Prof. Andrea De Marchi

**RELIQUIARI E TABERNACOLI**

UN'INDAGINE COMPARATIVA DELLE OREFICERIE SACRE  
DEL MONDO BIZANTINO-SLAVO

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/02

**Dottorando**

Dott.ssa Anita Paolicchi

**Tutore**

Prof.ssa Antonella Capitanio

**Coordinatore**

Prof. Andrea De Marchi

Anni 2016/2019



*Mazzilin tik hasefer im hasefer  
vetik hatefillin im hatefillin*

Si salva la custodia del Sefer Torà insieme al Sefer Torà  
e la custodia del Tefillin al Tefillin

*Mishnà, trattato Shabbat, cap. 16*



## Sommario

Introduzione .....	13
1. Lo stato dell'arte nello studio dei reliquiari .....	14
2. I Balcani ortodossi dopo la <i>halosis</i> .....	20
3. Metodologia della ricerca .....	23
Parte I - I reliquiari di parti del corpo .....	27
1. Bracci-reliquiario o reliquiari del braccio? L'uso greco e latino a confronto .....	29
1.1. Il braccio di sant'Ermolao della pieve di Calci (Pisa).....	30
1.2. Il braccio di san Giovanni Battista (Siena).....	37
1.2.1. Una precisazione sulla provenienza della reliquia.....	42
1.3. I reliquiari antropomorfi del monastero di Arnota.....	53
1.3.1. Il braccio destro di san Michele di Sinnada .....	55
1.3.2. Il braccio sinistro di san Filippo diacono .....	58
1.3.3. La mano di santa Marina.....	59
1.3.4. La cassa reliquiario.....	61
1.4. Reliquiari post-bizantini a forma di mano .....	65
2. Alcune problematiche connesse ai reliquiari bizantini e post-bizantini .....	69
2.1. Il problema della visione della reliquia: un confronto.....	70
2.2. La tarda affermazione dei reliquiari antropomorfi nel mondo ortodosso.....	76
2.3. Il valore performativo dei reliquiari a braccio .....	81
Parte II - <i>Enkolpia</i> -reliquiario .....	93
1. Gli encolpi a forma di croce.....	98
1.1. La "croce di Pliska" .....	101
1.2. Encolpio-stauroteca cruciforme di Vicopisano.....	107
1.3. Comparsa, evoluzione e scomparsa di un oggetto con diffusione trasversale .	110
2. Altri encolpi-reliquiario.....	114
2.1. L'encolpio-stauroteca a capsula "di Elena".....	114

2.2.	Encolpio del Reliquiario Vagnucci di Cortona.....	118
2.3.	Alcune riflessioni sui reliquiari a capsula.....	122
3.	Una tipologia specifica di <i>enkolpion</i> -reliquiario: il <i>panagiarion</i> .....	127
3.1.	Il <i>panagiarion</i> del monastero di Snagov e il suo ruolo di prototipo.....	130
3.2.	Due commissioni della famiglia valacca dei Craiovești.....	134
3.3.	I <i>panagiaria</i> di Bacău e Neamț: due commissioni della corte moldava.....	137
3.4.	Due commissioni monastiche: i <i>panagiaria</i> di Agapia e Slatina.....	140
3.5.	Alcune conclusioni sulla apparente transitorietà dei <i>panagiaria</i> .....	142
Parte III – I tabernacoli: l’arca, la chiesa e altri simboli affini.....		147
1.	Contenitori a forma di chiesa.....	155
1.1.	I voivodati romeni.....	155
1.1.1.	L’artoforio dei fratelli Craiovești.....	155
1.1.2.	L’artoforio di Snagov.....	159
1.1.3.	I <i>kivotia</i> dei monasteri di Cotroceni e Hurezi.....	163
1.1.4.	Il <i>kivotion</i> per il monastero di Tismana.....	167
1.1.5.	Il <i>kivotion</i> della Metropoli di Iași.....	172
1.2.	Le “terre bulgare”.....	177
1.2.1.	La coppia di <i>kivotia</i> di Vraca.....	177
1.2.2.	I <i>kivotia</i> del monastero di Bačkovo.....	180
1.3.	I territori serbi della Turcocrazia.....	184
1.3.1.	Il <i>kivotion</i> del monastero di Šišatovac.....	185
1.3.2.	Il <i>kivotion</i> del monastero di Vrdink-Ravanica.....	186
1.3.3.	L’artoforio per il monastero di Dečani.....	189
1.4.	Lo schema di identificazione <i>kivotion</i> -chiesa.....	192
1.5.	La <i>ecclesia argenti</i> del Tesoro di San Marco come artoforio.....	197
2.	Oltre la chiesa: la rappresentazione miniaturizzata di uno spazio ampio.....	206
2.1.	L’artoforio-reliquiario del monastero di San Giovanni Battista a Serres.....	207
2.2.	Il <i>kivotion</i> del monastero <i>Theotokos Pigi</i> dell’isola di Andros.....	208
2.3.	L’ <i>artoklasion</i> del monastero di Santa Caterina del Sinai.....	211
2.4.	“Micro-paesaggi” occidentali: Gemona e Soissons.....	213
3.	Artofori cilindrici.....	218
3.1.	Gli artofori veneziani di Șerban Cantacuzino e dell’abate Mitrofan.....	218
3.2.	L’artoforio di Damasceno per il monastero di Bačkovo.....	223

3.3.	Due artofori per la cattedrale di Adrianopoli.....	224
3.4.	Un possibile prototipo formale: la <i>torre</i> .....	228
4.	Alcune osservazioni sui tabernacoli balcanici .....	241
4.1.	La comparsa dei <i>kivotia</i> a forma di ciborio .....	245
4.2.	La colomba eucaristica: una riflessione sul significato di due <i>hapax</i> .....	250
	Conclusioni .....	263
	Apparato iconografico .....	271
	Glossario .....	371
	Bibliografia .....	377





## Ringraziamenti

È difficile esprimere in poche parole la mia riconoscenza e la mia gratitudine verso tutte le persone che mi hanno aiutata nella realizzazione di questo lavoro.

Sono grata, innanzitutto, alla professoressa Antonella Capitano, che negli ultimi dieci anni mi ha incoraggiata e sostenuta nell'affrontare lo studio delle oreficerie bizantino-slave, concedendomi un'enorme libertà nella scelta dei temi e nello sviluppo della ricerca e aiutandomi a non perdermi nella vastità dell'argomento.

I soggiorni di studio all'estero, elemento fondamentale per lo svolgimento del progetto dottorale, sono stati per la maggior parte finanziati dall'Università di Firenze, e ringrazio quindi il direttore del programma di Dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo, professor Andrea De Marchi, per la costante fiducia e il supporto che mi ha concesso in questi tre anni.

Particolarmente importanti per l'avanzamento della ricerca sono state le dieci settimane trascorse al Museo Nazionale di Arte della Romania di Bucarest: ringrazio il direttore aggiunto Liviu Constantinescu, il personale del dipartimento di arte medievale, della biblioteca e della sezione di arti grafiche per avermi accolta e aiutata nelle ricerche sulle opere della collezione permanente e dei depositi.

L'ultimo soggiorno di studio, in Bulgaria, nel dicembre 2019, è invece stato supportato da una borsa ReIReS (*Research Infrastructure on Religious Studies*) offerta dall'Università "San Clemente di Ocrida" di Sofia e si è svolto grazie alla collaborazione del centro di studi slavo-bizantini "Prof. Ivan Dujčev". Ringrazio la direttrice, professoressa Vassja Velinova, e tutto il personale dell'Istituto per l'aiuto nella ricerca bibliografica e per avermi assistito nella relazione con altre istituzioni culturali e accademiche bulgare.

Ringrazio il professor Ivan Raškov, Nikolina Aleksandrova, Natalija Nedelčeva e Ljubomir Trajkov per avermi permesso di studiare e aiutato a fotografare alcune oreficerie e smalti della collezione del Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo di Sofia.

Vorrei inoltre ringraziare la dottoressa Nina Voutuva e la dottoressa Lora Nenkovska del Museo Nazionale di Storia, e il professor Ljudmil Vagalinski e il dottor Kamen Bojadžiev dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Museo dell'Accademia Bulgara delle Scienze per avermi fornito, già durante il mio primo soggiorno a Sofia, nel 2017, le fotografie di alcuni preziosi oggetti conservati nelle rispettive collezioni, di particolare rilevanza per la ricerca.

Indispensabile è stato anche il lavoro efficientissimo del personale della Biblioteca di Storia delle Arti dell'Università di Pisa nella raccolta bibliografica e iconografica, e in particolare vorrei quindi ringraziare Luciano Gabriele per aver realizzato la digitalizzazione di buona parte del corredo di immagini di questo lavoro.

Ringrazio inoltre i revisori, il professor Cesare Alzati e il professor Michele Bacci, per la ricchezza dei suggerimenti che mi hanno offerto con le loro correzioni, portandomi spesso a riflettere su aspetti che in prima battuta avevo sottovalutato e che invece si sono rivelati fondamentali.

Molti sono stati comunque gli studiosi, professori e ricercatori, nei confronti dei quali ho un debito di gratitudine per avermi facilitato le ricerche in biblioteche e musei, rispondendo alle mie domande e fornendomi materiale aggiuntivo: il professor Marco Collareta (Università di Pisa), il professor Marco Scarpa (Centro di Studi Cirillo-Metodiani presso l'Accademia Bulgara delle Scienze, Sofia), il professor Andrea Grillo (Pontificia Università Sant'Anselmo), don Claudio Ubaldo Cortoni (Sacro Eremo di Camaldoli), la dottoressa Lidia Cotovanu (Istituto di Storia "Nicolae Iorga", Accademia Romana), la professoressa Anna Vlaevska-Stantcheva (Università di Pisa) e il professor Krassimir S. Stantchev (Università degli Studi "Roma Tre"), il professor Marcello Garzaniti (Università di Firenze), la professoressa Ralica Ruseva (Università "San Clemente di Ocrida", Sofia), il dottor Milčo Georgievski (Galleria delle Icone di Ocrida), il dottor Stefan Martinović (Museo Nazionale di Smederevska Palanka), e mi scuso con tutti coloro che ho dimenticato di menzionare. Ringrazio anche i professori Vincenzo Muggittu e Massimo Baldacci del Liceo Classico "G. Galilei" di Pisa per avermi aiutato

a sciogliere alcuni problemi linguistici e traduttivi che ho incontrato con testi in greco antico.

Una categoria di ringraziamenti a parte va invece alla mia famiglia che mi ha aiutato in ogni modo: guidando fino a raggiungere i più sperduti monasteri in Kosovo, trasformandosi in infaticabili correttori e solerti revisori di bozze. Quest'ultimo compito è stato in parte condiviso con Biancalucia Maglione e Francesca Mannocci, che si sono anche prodigate nell'aiutarmi inviandomi la bibliografia necessaria dalle biblioteche pisane e fiorentine ogni volta che mi trovavo nel paese sbagliato al momento sbagliato.

L'ultimo ringraziamento va invece a Davide, a cui questo lavoro è dedicato.



## **Introduzione**

Alla base di questo studio, dedicato ad alcune categorie di oreficerie liturgiche in uso nel mondo ortodosso, vi è un più generale interesse per i Balcani, un'area spesso considerata periferica e arretrata nella moderna concezione dell'Europa, ma nel tempo culturalmente ricca ed estremamente variegata grazie alla sua collocazione geografica all'intersezione fra mondi diversi, fra la romanità occidentale e quella orientale prima, e fra l'Europa occidentale e l'Oriente ottomano poi. Se la fecondità di questo incontro è stata indagata in maniera piuttosto estesa per quanto riguarda la pittura e l'architettura, convenzionalmente considerate "arti maggiori", le oreficerie ecclesiastiche, in quanto "arti minori", hanno beneficiato di un'attenzione inferiore e discontinua.

Il mio interesse nei confronti dell'oreficeria balcanica è stato alimentato in questi anni da numerosi soggiorni di studio nel corso dei quali ho avuto modo di apprezzare la varietà di stili e tecniche caratteristici dei laboratori orafi attivi nella Penisola dal medioevo alla prima età moderna. Nonostante le complesse vicende storiche abbiamo recato grave danno alla conservazione del patrimonio storico-artistico dei paesi balcanici, le collezioni museali e monastiche conservano ancora un patrimonio tanto ricco quanto poco conosciuto, specialmente dagli studiosi occidentali, sia perché generalmente poco indagato, sia perché la bibliografia è spesso inaccessibile a causa di un'inevitabile barriera linguistica.

L'obiettivo di questa tesi è quello di fornire una visione, per quanto non esaustiva, del potenziale del patrimonio dello spazio carpato-danubiano-balcanico come strumento di comprensione della cultura di quest'area di cerniera. Tenendo presente tale prospettiva e nell'ovvia impossibilità di indagare la totalità delle tipologie di suppellettili in uso nel mondo ortodosso, ho scelto di ridurre l'indagine a quelle categorie di reliquiari e contenitori eucaristici che dopo una prima analisi mi sono parsi più significativi per le loro differenze o somiglianze con oggetti analoghi in uso nell'Occidente latino, in

un'ottica di confronto sincronico e diacronico, dedicando particolare attenzione all'analisi della loro evoluzione formale e stilistica nei secoli, al fine di evidenziare eventuali influenze o convergenze. A tale proposito si è cercato di mettere in luce quelle variazioni delle condizioni socioculturali che, in determinati momenti storici, possono aver offerto un ambiente favorevole all'introduzione di novità rituali, provocando l'introduzione o la scomparsa di specifiche forme e tipologie di suppellettili liturgiche.

## 1. Lo stato dell'arte nello studio dei reliquiari

Negli ultimi decenni il tema del culto dei santi e della circolazione delle reliquie ha in generale beneficiato di una crescente attenzione da parte degli studiosi. «À n'en pas douter, les reliques [...] sont devenues un nouvel objet historiques»<sup>1</sup>, con queste parole si esprimeva, già nel 1999, Philippe George negli atti di un convegno tenutosi due anni prima all'Université du Littoral-Côte d'Opale di Boulogne-sur-Mer, dedicato ad una riflessione del ruolo delle reliquie nell'indagine storica con lo scopo di sottrarle ai limiti di una loro considerazione in ambito esclusivamente religioso<sup>2</sup>.

Una delle prime mostre dedicate a questo aspetto importante della cultura medievale, con lo scopo di incentivare lo studio e di presentare questo fondamentale strumento di devozione anche a un pubblico più vasto, non composto esclusivamente di specialisti, fu *The Way to Heaven* che si tenne prima ad Amsterdam e poi a Utrecht fra 2000 e il 2001<sup>3</sup>. Secondo Henk van Os, curatore del catalogo, una delle ragioni che aveva contribuito al diffuso svilimento della dignità di studio dei reliquiari era che «Humanists, reformers and revolutionaries hated reliquaries. For them the veneration of such objects represented the

---

<sup>1</sup> GEORGE 1999, p. 237.

<sup>2</sup> L'importanza di questo convegno per gli studiosi di queste tematiche venne nuovamente sottolineato da Philippe George qualche anno dopo, in un breve intervento sulla «Revue belge de philologie et d'histoire», nel quale asseriva che tale “consacrazione accademica” rappresentava l'esito di un processo di avvicinamento degli studiosi al tema dell'importanza delle reliquie nella Storia iniziato anni addietro; GEORGE 2002.

<sup>3</sup> Un'altra mostra dedicata a questo tema a cui il pubblico rispose con una buona affluenza fu, per esempio, *Treasures of Heaven: Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*, che rimase per aperta per un intero anno, dall'ottobre 2010 all'ottobre dell'anno successivo, in tre sedi espositive: il Cleveland Museum of Art, il Walters Art Museum di Baltimora e il British Museum di Londra.

ultimate proof of the degenerate nature of the Christian Church or the utter stupidity of the Christian faith»<sup>4</sup>. Il tema delle reliquie aveva infatti rappresentato, per le tre categorie menzionate da van Os, uno dei più frequentati campi di battaglia per criticare la Chiesa, rivelandosi, in alcuni casi, uno strumento estremamente efficace: dalla novella di Frate Cipolla nel *Decameron* nella quale si condannava la credulità popolare attorno alle reliquie e l'uso strumentale che i religiosi ne facevano, agli scritti dei riformatori mirati a screditare il sistema devozionale cattolico. Poco importa se nel tentativo di validare le proprie affermazioni taluni ricorsero a quelle che oggi potremmo chiamare *fake news*, come la celebre affermazione di Calvino secondo la quale la somma della totalità dei frammenti noti della Vera Croce avrebbe avuto come risultato una quantità tale di legna impossibile da trasportare per un solo uomo<sup>5</sup>. L'affermazione ebbe talmente tanta eco che tre secoli dopo l'erudito francese Charles Rohault de Fleury si prodigò a calcolare effettivamente il risultato di questa somma, ottenendo un risultato in grado di smentire il predicatore piccardo<sup>6</sup>.

Le argomentazioni dei detrattori delle reliquie sostanzialmente prescindevano, scientemente o meno, dalla decisiva incidenza assunta nelle forme di culto delle reliquie dal dato antropologico: come è stato ampiamente dimostrato, il culto delle reliquie, intese come frammenti corporali dei santi, venne organizzato dalla Chiesa, suo malgrado, per normare quelle forme di devozione popolare che si stavano affermando in seguito a una sempre più consistente presenza nella comunità cristiana della realtà antropologica barbarica.

In un certo senso, l'affermazione della pratica di traslare (e frammentare) le spoglie dei santi, che si verifica con alcune variazioni temporali anche consistenti all'interno del "mondo romano", rappresenta la definitiva frattura fra la tarda antichità e il medioevo. Nella parte orientale dell'Impero questo cambiamento avvenne piuttosto precocemente, entro la metà del IV secolo, mentre l'Occidente, con alcune eccezioni, rimase più a lungo

---

<sup>4</sup> VAN OS 2000a, p. 12.

<sup>5</sup> A questo tema nel 1534 Calvino dedicò il *Traité des Reliques*; per una recente edizione in italiano si veda CALVINO 2010.

<sup>6</sup> ROHAULT DE FLEURY 1870.

legato alle antiche tradizioni, accettando la traslazione dei corpi dei santi nel VII secolo e la loro divisibilità soltanto entro il IX secolo<sup>7</sup>.

In origine infatti, in un contesto caratterizzato dal principio tradizionale dell'inviolabilità delle tombe, le reliquie erano prevalentemente teli o frammenti di tessuto deposti sulla tomba del santo (*lintea* o *brandea*), nonché olii tratti dalle lampade che tali sepolture circondavano, e soltanto raramente testimonianze dirette del martirio<sup>8</sup>. La conservazione di tali oggetti era espressione di memoria e affetto. In questo senso è dirimente la documentazione relativa al martirio di Policarpo, vescovo di Smirne, avvenuto nella metà del II secolo: nella sua *Passio*, redatta sotto forma di lettera circolare inviata a una comunità di cristiani dell'Asia Minore, emerge che costoro si recarono nel luogo in cui era stato arso il suo cadavere per raccoglierne le ossa, considerate «più preziose delle gemme di gran costo e più stimate dell'oro», per riporle «in un luogo più conveniente»<sup>9</sup>.

Come anticipato, in Europa negli ultimi decenni si è assistito a un recupero delle reliquie come strumento di indagine storica, accompagnato da un rinnovato interesse per lo studio dei reliquiari, che in parte si collegava alle ricerche sui tesori ecclesiastici iniziate in

---

<sup>7</sup> MCCULLOH 1976, p. 147.

<sup>8</sup> VAN OS 2000b, p. 68. Teli o oggetti entrati in contatto con il corpo, il sepolcro o oggetti appartenuti ai santi rappresentano l'insieme delle reliquie di terza classe. Il loro valore, non inferiore a quello delle reliquie di prima e seconda classe, ovvero il corpo e oggetti appartenuti ai santi e oggetti legati alla Passione di Cristo, venne affermato in Occidente prima che in Oriente. Pellegrini più e meno illustri giungevano a Roma e cercavano di accaparrarsi frammenti delle reliquie terrene dei santi da portare con sé nel luogo di origine, ma i papi si opposero fermamente. Neppure gli imperatori orientali ebbero fortuna: il 29 giugno 519, l'imperatore Giustiniano chiese a Papa Ormisda alcune reliquie degli apostoli, ma ricevette un netto rifiuto, poiché gli venne risposto che si sarebbe dovuto accontentare dei *brandea* che aveva già precedentemente ricevuto, dato che questi tessuti erano stati a contatto con i corpi dei Santi Pietro e Paolo. Nel 594, l'imperatrice Costantina inoltrò a Papa Gregorio Magno una nuova richiesta, ottenendo un rifiuto dal Pontefice, il quale le scrisse che i *brandea* aveva lo stesso valore delle reliquie di ossa, riportando un episodio dell'epoca del papato di Leone I, quasi centocinquanta anni prima, il quale aveva dato una dimostrazione inconfutabile del valore delle reliquie di terza classe ad alcuni Greci diffidenti recidendo con una lama un tessuto il quale aveva immediatamente iniziato a sanguinare. Tale diffidenza nei confronti delle reliquie di terza classe era comunque diffusa anche in Occidente, come riportato in una vita di San Gregorio redatta da un anonimo monaco inglese di Whitby in cui viene narrato un episodio simile, dove però quelli che si lamentano sono occidentali e non greci, e il protagonista è Gregorio e non Leone. MCCULLOH 1976, MCCULLOH 1980.

<sup>9</sup> *Martirio di San Policarpo*, XVIII.2 (il testo della *Passio* è disponibile alla pagina <https://www.monasterovirtuale.it/martiripolicarpo-allpages.html>, 31/12/2019).



Francia e Germania nel secondo dopoguerra, in un'ottica più ampia di censimento del patrimonio artistico nazionale. Si ricordano ad esempio le grandi mostre *Rhein und Maas* e *Ornamenta Ecclesiae*, organizzate a Colonia rispettivamente nel 1972 e nel 1985.

In Europa occidentale e negli Stati Uniti la ricerca su questi temi si è prevalentemente indirizzata in due direzioni: la prima mira a descrivere i tratti generali di questo fenomeno, evidenziandone gli elementi comuni a diverse latitudini geografiche e culturali; la seconda invece preferisce l'analisi approfondita di uno specifico aspetto di questo tema, ad esempio un'area geografica limitata, una specifica realtà religiosa, o un momento storico determinato.

Questo si è riflesso in due diversi approcci allo studio dei reliquiari: se da una parte l'elaborazione di dizionari terminologici ha tentato di stabilire una categorizzazione di queste e altre suppellettili ecclesiastiche in base a forma e funzione, dall'altra ci si è dedicati a studiare in modo approfondito le specificità di un solo oggetto o di un piccolo gruppo di oggetti uniti da determinate caratteristiche (epoca, provenienza, stile o manifattura), evidenziandone la loro relazione con una certa cultura visiva, corrente artistica o tradizione locale<sup>10</sup>.

Diversamente, nell'Europa sud-orientale, a causa delle circostanze politiche del XIX e XX secolo, la ricerca è stata sviluppata, nel migliore dei casi, su una scala prevalentemente regionale, cercando di mostrare, talvolta anche forzatamente, l'esistenza di uno *specifico nazionale* artistico e culturale, e trascurando invece di approfondire lo studio degli elementi comuni (forma, struttura, decorazione, funzione) all'insieme dei reliquiari bizantini e post-bizantini, intesi come categoria di oggetto liturgico.

Ritengo invece che qualunque analisi, anche se dedicata a un singolo oggetto, possa essere sviluppata in modo fruttuoso solo se basata su uno schema generale ampio ma ben definito, che prenda in considerazione non solo le capitali artistiche ma anche e soprattutto le periferie, secondo un modello che idealmente può essere ricondotto a André Grabar, che nell'introduzione a *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age* affermò:

---

<sup>10</sup> I dizionari terminologici delle suppellettili ecclesiastiche sono stati inoltre prevalentemente incentrati su quelle in uso nel culto cattolico, trascurando il mondo ortodosso o considerandolo solo in quanto accessorio elemento di confronto. Per l'ambito italiano si veda MONTEVECCHI – VASCO ROCCA 1988, mentre per uno sguardo internazionale si rimanda a *Thesaurus* 1999 e BERTHOD – HARDOUIN-FUGIER.

«I documenti sui quali riposano i nostri studi appartengono ad un lunghissimo periodo, che comprende gli ultimi secoli dell'Antichità e tutto il Medioevo, e ad un grandissimo numero di paesi. Si tratta di tutti i paesi mediterranei e dei loro *Hinterland*, con un accento speciale posto sui paesi bizantini e para-bizantini [...]. I limiti geografici e cronologici all'interno dei quali si collocano le nostre ricerche sono più ampi del campo delle investigazioni originali della maggior parte degli specialisti di archeologia cristiana. Ma ci è sempre parso che si sarebbe dovuto allargarli ancora, per poter studiare con cognizione di causa i fatti che avevamo presi in considerazione, in particolare per quanto riguarda i monumenti musulmani, in Spagna e in Oriente, e romanico-gotici, ovunque in Occidente»<sup>11</sup>.

Durante la ricerca, l'attenzione è stata rivolta in maniera prevalente al complesso mondo dei Balcani ortodossi, eredi, protettori e proscrittori della tradizione culturale e religiosa costantinopolitana anche dopo la conquista ottomana. La necessità di dedicare spazio alla cultura religiosa e artistica del Sud-Est europeo deriva dalla constatazione che se da una parte, nell'ambito storico-artistico, la cosiddetta "questione bizantina", cioè il tema della relazione fra arte occidentale medievale e bizantina, ha catturato l'attenzione di intere generazioni di studiosi<sup>12</sup>, dall'altra il legame fra l'arte post-bizantina e quella dell'Occidente europeo è stata invece generalmente oggetto di una riflessione non sistematica. In particolare, l'arrivo di manufatti bizantini in Occidente è stato indagato prevalentemente fino alla presa latina di Costantinopoli del 1204, tralasciando in genere i secoli successivi, e soprattutto quelli posteriori alla conquista turca del 1453.

Ciò è dovuto, credo, a un pregiudizio del punto di vista occidentale sull'arte bizantina e post-bizantina, che ha portato a perpetuare di generazione in generazione una contrapposizione concettuale e metodologica fra l'arte dell'Occidente europeo e quella dell'Oriente mediterraneo, come se si trattasse di due fenomeni non correlati<sup>13</sup>. In questo

---

<sup>11</sup> GRABAR 1968, pp. 1-2.

<sup>12</sup> DEMUS 2008, p. 4.

<sup>13</sup> Particolarmente ricco di spunti di riflessione è un breve saggio di Robert Nelson sulla soggettività della storiografia artistica dominante in Europa e negli Stati Uniti in relazione allo studio dell'arte bizantina: pubblicato nel 1996 rappresenta ancora oggi un punto di vista atipico sull'argomento; NELSON 1996.

approccio storiografico si può riconoscere quella che l'antropologo Johannes Fabian ha definito "allocronia", ovvero la negazione dell'esistenza simultanea di oggetto e soggetto e quindi la rappresentazione dell'oggetto osservato in un tempo diverso da quello dell'osservatore. Ciò è particolarmente evidente nei manuali di storia dell'arte in cui, canonicamente, l'arte bizantina è posta fra la tarda antichità romana e l'arte gotica, come se non si trattasse di fenomeni coevi o almeno parzialmente sovrapposti, suggerendo una classificazione dell'arte bizantina come arte antica, anziché medievale<sup>14</sup>.

In questo vedere l'Oriente mediterraneo come un Altro da sé si spiega l'enfasi data all'idea di Bisanzio come polo opposto a Roma. In questo orizzonte storiografico e storico-letterario Costantinopoli si è configurata quindi come qualcosa di esotico, un'entità estranea all'eredità storica di Roma (percepita come patrimonio esclusivo dell'Occidente latino), anziché come sua continuazione diretta quale invece storicamente era, tanto che i bizantini si definivano "romaioi", romani, in quanti appartenenti alla *Βασιλεία τῶν Ῥωμαίων* (l'Impero dei Romani)<sup>15</sup>.

In questa visione storica frammentata, basata su alterità contrapposte, non è quindi strano che la *halosis* del 1453 sia stata considerata come un'ulteriore e definitiva soluzione di continuità nella storia di Costantinopoli, spesso trascurando gli elementi di continuità rispetto alla fase storica precedente riscontrabili – sul piano istituzionale, culturale, artistico, religioso – nella Costantinopoli ottomana<sup>16</sup>. Tale prospettiva ha indubbiamente danneggiato l'impostazione degli studi occidentali sull'arte bizantina che solitamente ha elevato il 1453 a termine ultimo dell'indagine storico-artistica<sup>17</sup>. In realtà, se la caduta di

---

<sup>14</sup> NELSON 1996, p. 5. Su tali premesse non è strano osservare come l'introduzione di elementi stilistici occidentale nella cultura visive di aree di tradizione bizantina sia percepita e narrata come una ricezione ritardata di uno stile innovativo in un contesto arretrato.

<sup>15</sup> Il termine "Impero Bizantino" comparve per la prima volta nel 1557, nel *Corpus Historiae Byzantinae* dello storico tedesco Hieronymus Wolf, il quale utilizzò questo termine per distinguere la storia dell'antica Roma da quella greca medievale, senza alludere, peraltro, alla loro origine comune.

<sup>16</sup> Ringrazio il professor Cesare Alzati per avermi sollecitato a riformulare, esplicitandolo, lo stretto legame che intercorreva fra la Roma latina e la Roma greca, approcciandomi in maniera più critica e consapevole alla terminologia.

<sup>17</sup> Più di un saggio e più di una mostra hanno infatti insistito sull'arco temporale 330-1453 come orizzonte cronologico per indagare la Storia di Bisanzio, negando quindi l'idea di una sua continuazione, se pur in un diverso contesto politico, nei secoli successivi.

Costantinopoli in mano ottomana rappresenta senza dubbio uno spartiacque, non per questo rappresenta la fine del mondo bizantino. Inoltre, il sistema di contatti e scambi fra Oriente e Occidente venne profondamente modificato, ma certamente non si interruppe. Le due sponde adriatiche, che costituivano le porte di ingresso verso l'Occidente latino e l'Oriente greco e poi ottomano, continuarono ad essere molto legate: le antiche rotte commerciali che penetravano nell'entroterra balcanico tramite Venezia, Ragusa, Cattaro e, attraversando l'attuale Macedonia, raggiungevano Salonicco – seconda capitale bizantina – e infine Costantinopoli, creando una fitta e stabile rete di contatti fra Oriente e Occidente, continuarono infatti a essere percorse<sup>18</sup>.

## **2. I Balcani ortodossi dopo la *halosis***

Un primo tentativo di superare tale frattura si deve a studi ancora forse troppo trascurati, nei quali si tentava di affermare come si potesse riconoscere, in particolare nella storia dell'Europa orientale e sud-orientale, una *Bisanzio dopo Bisanzio*. Questa definizione venne coniata nel 1934 dallo storico romeno Nicolae Iorga per indicare un'intera fase storico-culturale di alcune aree del sud-est europeo che mantennero una forma di continuità con l'impero bizantino anche dopo la conquista di Costantinopoli da parte di Maometto II: alcune realtà politico-culturali, come l'impero di Trebisonda, ebbero vita breve, mentre nei voivodati di Valacchia e Moldavia l'eredità bizantina continuò ad influenzare la vita politica, sociale e culturale per quasi quattro secoli<sup>19</sup>. Questa definizione ebbe enorme successo e venne successivamente usata per indicare tutti quegli stati cristiano-ortodossi che erano riusciti a mantenere una certa forma di autonomia dall'Impero Ottomano, i quali vedevano in una ormai mitologica ed eterna Bisanzio un punto di riferimento culturale e spirituale. A Costantinopoli continuò inoltre a operare il

---

<sup>18</sup> Numerosi studi sono stati dedicati all'importanza dell'area adriatica come cerniera fra culture. Un importante contributo è quello dello storico dell'arte romeno Răzvan Theodorescu, che ha analizzato i principali "canali culturali" che traversavano i Balcani collegando Venezia a Costantinopoli nei secoli X-XIV; THEODORESCU 1974.

<sup>19</sup> IORGA 1934. L'anno seguente l'idea di Iorga trovò concretizzazione nel saggio, pubblicato inizialmente in francese, *Byzance après Byzance*. Solo recentemente questo testo per certi versi fondamentale ha beneficiato di una traduzione in italiano: IORGA 2017.

Patriarca, vertice istituzionale ecclesiastico per l'Ortodossia, con un potere che, in quanto a prerogative e funzioni, era persino superiore a quello goduto nell'Impero dei Romani, nonostante la precarietà determinata dall'esosità fiscale ottomana e il ruolo giocato dal sultano nella nomina dei successori. Infine, una prova dell'ideale permanere del legame con Costantinopoli è data dal fatto che i popoli balcanici continuarono a chiamare *Car'grad'* [Città dell'imperatore] la Istanbul ottomana<sup>20</sup>.

Se la caduta di Costantinopoli sotto l'attacco del Sultano rappresentò effettivamente un cambiamento nel modo in cui gli ortodossi dei Balcani si rapportavano con la capitale, in particolare dal punto di vista giuridico, in realtà, in una vasta area della Penisola, la Turcocrazia aveva già avuto inizio in precedenza.

La conquista ottomana della città di Tărnovo nel 1393 e quindi la caduta del regno Vidin tre anni dopo avevano segnato definitivamente la fine al Secondo regno bulgaro: il nuovo dominio smantellò le istituzioni locali e la Chiesa bulgara perse la propria autonomia, venendo integrata nel Patriarcato ecumenico di Costantinopoli. Soltanto l'arcivescovado di Ocrida (nell'odierna Repubblica della Macedonia del Nord) rimase autonomo fino alla fine del XVIII secolo<sup>21</sup>. Ciò nonostante, gli ottomani non obbligarono la popolazione alla conversione, dimostrando anzi una certa tolleranza verso le varie identità confessionali. Tuttavia, nell'ambito dell'arte religiosa si può osservare un fenomeno direttamente correlato all'affermazione del nuovo dominio, ovvero la scomparsa di una committenza "nobile", istituzionalizzata, strettamente legata a un potere politico e, di conseguenza, l'affermazione dei monasteri come eredi della preesistente cultura "signorile" e come difensori e promotori della cultura artistica, grazie anche ai contatti che riuscirono a mantenere con i monasteri di altri paesi balcanici<sup>22</sup>. Così come in altre aree del sud-est europeo, anche in Bulgaria, nonostante la conquista ottomana, un'identità culturale determinata dalla lingua e dalla religione non andò persa e, anzi, riferimenti alle "terre

---

<sup>20</sup> Come segnalatomi dal professor Cesare Alzati, persino nel primo documento conosciuto in lingua romena (la cosiddetta "Lettera di Neacșu" del 1521) il sultano è chiamato *împărat* [imperatore].

<sup>21</sup> L'arcivescovado di Ocrida era un arcivescovado autocefalo, che spesso usava anche il titolo patriarcale, e che nel Cinquecento (fino al 1564) aveva un proprio presule in Italia col titolo di metropolita d'Agrigento.

<sup>22</sup> MATAKIEVA-LILKOVA 1999a.

dei Bulgari” non mancano neppure nei documenti amministrativi del periodo successivo all’affermazione del controllo ottomano<sup>23</sup>.

Dal punto di vista della società, un fenomeno simile si può osservare anche in Serbia: il ceto aristocratico serbo, che pure si era formato in ritardo alla fine del XII secolo, venne falciato nel 1389 a Kosovo Polje (conosciuta in italiano come “Piana dei Merli”) e conobbe un lento declino per tutta la prima metà del Quattrocento. Il potere politico signorile scomparve definitivamente nel 1459, quando Maometto II assorbì nel suo Impero ciò che rimaneva della Serbia medievale. La Chiesa serba riuscì invece a sopravvivere, conservando una propria autonomia rispetto al Patriarcato greco-ortodosso di Costantinopoli e mantenendo intatta la propria specificità culturale: così come in Bulgaria, l’autorità ecclesiastica uscì rafforzata dalla scomparsa dell’élite aristocratica nazionale e si assunse quindi il compito di difendere l’esistenza di un’identità nazionale serba e ortodossa. Tale progetto venne perseguito, ad esempio, attraverso l’incentivazione del culto dei santi della dinastia Nemanja, come san Sava<sup>24</sup>. Diversa è invece la situazione dei voivodati romeni, che non vengono mai conquistati dagli Ottomani, e che diventano quindi «gli unici principi cristiani e ortodossi che esercitano il potere su territori che avevano fatto parte dell’Impero d’Oriente»<sup>25</sup>, con il quale sentono un fortissimo legame, esplicitato in una serie di simboli e comportamenti, come farsi ritrarre con la corona in testa negli affreschi delle chiese, proteggere i monasteri fuori dai Principati e colmare di doni l’Athos, adoperare la formula “[nome], per grazia di Dio, signore e principe di tutta la Valacchia/Moldavia” nei diplomi che emettevano e nelle iscrizioni degli oggetti che donavano<sup>26</sup>. Con la creazione di parentele attraverso i matrimoni, venne costruito anche un lignaggio che collegava i voivodi romeni all’aristocrazia costantinopolitana, come i

---

<sup>23</sup> STANKOVA 2013, p. 738.

<sup>24</sup> SFRECOLA 1999.

<sup>25</sup> PITSAKIS 2014, p. 182. Si veda anche GARZANITI 2019, pp. 254-255, p. 321.

<sup>26</sup> PITSAKIS 2014, pp. 182-185. Iorga lo definì “imperialismo bizantino dei principi romeni”; IORGA 2017. Sulle motivazioni che spinsero i voivodi valacchi a patrocinare le fondazioni ortodosse nelle terre bulgare e sul Monte Athos si vedano ad esempio i contributi di Elka Bakalova e Margarita Kuyumdzhieva nel volume recentemente curato da Radu Păun, *Histoire, mémoire et devotion. Regards croisés sur la construction des identités dans le monde orthodoxe aux époques byzantine et post-byzantine*: BAKALOVA 2016 e KUYUMDZHIEVA 2016. La munificenza del voivoda Stefano il Grande nei confronti dei monasteri bulgari e athoniti gli valse l’apprezzamento di papa Sisto IV che lo definì *athleta Christi*; GARZANITI 2019, p. 255.

Cantacuzino, che portano sul sigillo l'aquila bicefala<sup>27</sup>. Tuttavia, in assenza di solidi elementi di legittimazione e, soprattutto, in assenza della sovranità sul proprio voivodato (essendo stati i voivodi prima tributari a un sovrano e poi, in epoca fanariota, funzionari di un Impero non cristiano) nessun signore danubiano tentò mai concretamente di rivendicare la successione al trono dell'Impero, limitandosi ad adottare comportamenti imperiali e a un'implicita propaganda ideologica<sup>28</sup>.

### 3. Metodologia della ricerca

La ricerca è articolata in tre parti, corrispondenti a tre macro-categorie di suppellettili: i reliquiari, i reliquiari portatili, i contenitori eucaristici.

Dopo una più generale ricognizione delle forme assunte, per ognuna delle categorie, dalle suppellettili liturgiche ortodosse, sono state selezionate le tipologie che sembravano più interessanti in virtù della loro complessità formale e della loro evoluzione nel tempo, oppure che sembravano suggerire confronti interessanti con analoghi oggetti in uso nel mondo cattolico. Per ognuna delle tipologie sono quindi stati selezionati gli esemplari più rilevanti per la loro qualità, per il loro valore simbolico o per le vicende storiche che li riguardano: non soltanto reliquiari e contenitori eucaristici di realizzazione costantinopolitana o balcanica destinati a fondazioni religiose locali, ma anche oggetti precocemente giunti in Occidente, al fine di indagare come siano stati accolti in un ambiente religioso allotrio.

Partendo dalla tradizione della storiografia artistica occidentale sulle suppellettili liturgiche della Cristianità occidentale, mi è stata guida un'affermazione del benedettino belga Lambert Beauduin il quale nel 1925 aveva affermato che era giunto il momento di «appliquer à l'étude des documents ecclésiastiques de l'Orient et spécialement des liturgies orientales, les méthodes de recherche scientifique utilisées en Occident»<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> PITSAKIS 2014, p. 182.

<sup>28</sup> PITSAKIS 2014, pp. 182-183. Ad esempio i voivodi, nel momento dell'insediamento, si attribuivano il nome rituale di Giovanni, le cui iniziali (*iw*) sono poste prima del nome nei documenti ufficiali e, come vedremo più avanti, nelle iscrizioni donatorie sui tabernacoli.

<sup>29</sup> BEAUDUIN 1925, p. 22.

Si è cercato quindi di dare conto dei molteplici approcci con cui è possibile affrontare le problematiche storico-artistiche: non solo, quindi, un'analisi della forma e dello stile degli oggetti selezionati per la ricerca, ma anche una (ri)valutazione del loro ruolo fondamentale nella narrazione di una storia dell'arte come storia della cultura, in questo caso quella dell'Europa sud-orientale all'incontro fra Occidente latino e Oriente greco e ottomano.

Pur partendo da un'indagine che analizzasse gli elementi formali e stilistici della loro struttura e del loro decoro, con approfondimenti per quanto riguarda alcuni aspetti iconografici, si è quindi cercato di definire il ruolo e l'importanza che questi oggetti avevano nella loro dimensione originaria (domestica o ecclesiale, privata o pubblica). Infine, conformemente al progetto iniziale, si è cercato di collocare questi oggetti in un contesto più ampio, relativamente alla storia e all'evoluzione della tipologia di suppellettili a cui appartengono, investigando quindi il prototipo simbolico che ne sta alla base.

Poiché, tuttavia, l'obiettivo ultimo della ricerca era quello di colmare la lacuna ravvisabile negli studi condotti in Occidente sulle suppellettili ecclesiastiche, dove il riferimento agli analoghi in uso nel mondo greco è spesso superficiale, se non assente, si è costantemente cercato di tessere un dialogo fra gli oggetti selezionati per questo studio e quelli in uso nel mondo cattolico. A questo proposito, trattandosi di suppellettili liturgiche, si è reso fondamentale lo studio del rito greco e l'approfondimento della religiosità orientale, al contempo simile a quella cattolica ma dotata di elementi propri, la cui conoscenza era premessa necessaria alla comprensione del ruolo giocato da questi oggetti nel compimento del rito e del loro significato simbolico.

L'adozione di metodologie di indagine di discipline vicine alla storia dell'arte, come la paleografia, ha permesso infine di leggere, trascrivere e comprendere iscrizioni inedite, da cui sono talvolta emerse informazioni utili a confermare la datazione di alcuni manufatti, inizialmente avanzata soltanto in forma di ipotesi, e, in un fortunato caso, portando all'identificazione del nome dell'autore, precedentemente ignoto.

Per contestualizzare l'origine, il modo d'uso e l'evoluzione di varie tipologie di suppellettili nel Cristianesimo greco, si è tentato di confrontare quanto suggerito dalla forma stessa degli oggetti con quanto dichiarato dalle fonti documentarie: laddove possibile, gli estratti più rilevanti sono stati quindi trascritti in lingua originale per poter



riflettere sui termini usati evitando il rischio di corrompere il testo con l'atto traduttivo. Per la medesima ragione si è ritenuto necessario far precedere alcune parti dell'analisi da parentesi di carattere più linguistico che storico-artistico, poiché, come si vedrà, talvolta lo stesso termine ha assunto nelle varie lingue europee sfumature diverse e talora contraddittorie.

Nel testo sono riportati anche passi più o meno ampi tratti da studi tardo-Ottocenteschi dedicati alle oreficerie liturgiche del mondo ortodosso. Ciò non deve essere inteso come una pedanteria, ma come un tentativo di ricostruire un'archeologia della percezione di questi oggetti nelle fonti alla base delle moderne ricerche sul tema, con lo scopo di identificare errori o fraintendimenti che sono stati reiterati nella letteratura successiva.



## Parte I - I reliquiari di parti del corpo

Nel medioevo l'oreficeria ecclesiastica latina conobbe la diffusione di reliquiari riproducenti la forma di parti del corpo, soprattutto la testa e le braccia<sup>1</sup>. Nessun equivalente coevo è invece conosciuto nell'Oriente cristiano dell'età bizantina, che si caratterizza quindi per una generale assenza di reliquiari mimetici.

Anche quando non sono conservate in semplici lipsanoteche a cassetta, le reliquie bizantine si differenziano in modo netto da quelle latine, essendo solitamente rivestite solo in parte, al centro oppure alle estremità, da una lamina metallica utilizzata come superficie per scrivere (a incisione o a sbalzo) il nome del santo a cui la reliquia si riferisce o un breve testo dedicatorio. Alcuni esempi, per citarne tra quelli conservati in Italia, sono le reliquie della costola di santo Stefano, dell'osso di san Pantaleone e della falange di san Cristoforo del tesoro della Basilica di San Marco a Venezia<sup>2</sup>. Questo tipo di reliquiario – sempre che possa essere definito come tale, fatto che verrà discusso più avanti – non era quindi concepito per contenere la reliquia e nasconderla alla vista, ma per accompagnarla.

Come testimoniato con ampiezza nei resoconti di viaggio dei pellegrini a Costantinopoli, nel mondo bizantino veniva infatti dato grande risalto alla percezione diretta della reliquia, che, in occasione delle festività che ne prevedevano l'esposizione, era sistemata in modo che il fedele potesse baciarla, ed eventualmente appoggiarvi la fronte, secondo l'uso locale<sup>3</sup>. Ad esempio, il viaggiatore Stefano di Novgorod, che trascorre circa una settimana a Costantinopoli fra il 1348 e il 1349 mentre si reca a Gerusalemme, avvisa i lettori che «se cerchi di andare a giro avaramente o in economia, non sarai in grado di vedere o toccare

---

<sup>1</sup> BRAUN 1940, pp. 380-457.

<sup>2</sup> Una ricca campionatura emerge dal catalogo del Tesoro marciano: vedi *Il tesoro di San Marco* 1971 (in particolare FROLOW 1971, MARIACHER 1971, STEINGRÄBER 1971).

<sup>3</sup> MAJESKA 1984, pp. 28 ss.

neppure un solo santo, a meno che non sia la festa di quel santo, quando si possono vedere e baciare [le reliquie]»<sup>4</sup>. Ovviamente, come emerge da queste narrazioni, taluni erano ammessi a vedere le reliquie anche al di fuori delle feste, ma questo privilegio era solitamente riservato a personaggi illustri, locali o stranieri. Una preziosissima testimonianza a questo proposito è fornita dai racconti di Ruy González de Clavijo, ambasciatore di Enrico III di Castiglia alla corte di Tamerlano a Samarcanda, che arriva a Costantinopoli nell'autunno del 1403: il suo *status* gli permette infatti, con il permesso dell'imperatore, di farsi aprire quasi tutte le chiese e le cappelle della città per vedere le reliquie che vi sono contenute e di farne una dettagliata descrizione<sup>5</sup>.

\*

Questa prima parte della ricerca è articolata in due capitoli, il primo dei quali dedicato a sviluppare un confronto fra il modo in cui venivano conservate e mostrate le reliquie di braccia nel Cristianesimo latino e in quello greco: tale confronto verrà sviluppato attraverso la presentazione di esempi di epoche diverse, provenienti da Costantinopoli e da aree dei Balcani accomunate dalla religione e dalla condivisione della tradizione culturale di Costantinopoli, che proprio in quanto Nuova Roma ha avuto una vasta, salda e durevole capacità di irradiazione. Basandosi sulle conclusioni che possono essere tratte dallo studio del materiale qui presentato, nel secondo capitolo si tenterà quindi di rispondere ai quesiti aperti, relativi in particolare al problema della visione della reliquia e al valore simbolico attribuito dai Greci e dai Latini alle reliquie di braccia e ai bracci-reliquiario.

---

<sup>4</sup> MAJESKA 1984, pp. 44-46 (traduzione a cura di chi scrive).

<sup>5</sup> CLAVIJO 1999.

## 1. Bracci-reliquiario o reliquiari del braccio? L'uso greco e latino a confronto

In Europa occidentale reliquiari a forma di braccio sono attestati già nell'XI secolo e vennero prodotti fino all'Ottocento quasi senza varianti, eccezion fatta per i materiali e la naturale evoluzione stilistica. La mano di questi reliquiari può essere aperta, in atto di benedire, oppure di tendere la palma del martirio o un altro oggetto simbolico legato all'agiografia del santo a cui il reliquiario si riferisce. Tuttavia, contrariamente a quanto spesso ripetuto nella letteratura storico-artistica – sull'onda di alcune affermazioni di Viollet-le-Duc prima e di Joseph Braun dopo<sup>6</sup> –, l'assioma secondo cui la loro forma figurale serve ad indicarne il contenuto è errato. Infatti, i reliquiari antropomorfi non riproducono necessariamente la parte del corpo costituente la reliquia: come approfondito da Cynthia Hahn nei suoi numerosi studi sui “body-part reliquaries”, i reliquiari a forma di braccio realizzati in Occidente spesso non contengono frammenti di questa parte del corpo del santo, ma piuttosto di altre parti o addirittura di santi diversi<sup>7</sup>.

Nell'Oriente cristiano di cultura greca, d'altra parte, anche nel caso di reliquie di grandi dimensioni come quelle di teste, braccia e mani, esse venivano solo parzialmente coperte da un elemento metallico, mentre il resto era sempre visibile. L'assenza di reliquiari mimetici nel mondo bizantino, in particolare con forme antropomorfe, può essere spiegata, secondo Ioli Kalavrezou, con il desiderio di evitare rappresentazioni tridimensionali che potessero suscitare tendenze idolatre<sup>8</sup>. Tuttavia, per quanto riguarda il mondo post-bizantino, l'affermazione che esso sia caratterizzato dall'assenza di reliquiari antropomorfi merita di essere sottoposta a un'accurata revisione.

Quanto una netta distinzione tra culturalità orientale e occidentale abbia in realtà confini osmotici può essere esemplificato attraverso quattro casi di reliquie di braccia, due giunte in

---

<sup>6</sup> «Ce qui caractérise les reliquaires fabriqués en Occident particulièrement pendant les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, c'est qu'ils affectent à l'extérieur la forme des objets qu'ils renferment: est-ce un crâne, le reliquaire est un buste d'or, d'argent ou de cuivre, reproduisant les traits du saint; est-ce une côte, le reliquaire se recourbe en suivant les contours de cet os; est-ce un bras, le reliquaire est façonné en forme de bras vêtu, avec la main bénissant»; VIOLLET-LE-DUC 1874, p. 213. BRAUN 1940, pp. 380-457.

<sup>7</sup> HAHN 1997a, HAHN 1997b, HAHN 2005, HAHN 2010, HAHN 2012, HAHN 2017.

<sup>8</sup> KALAVREZOU 1997a, p. 68.

Italia da Costantinopoli (figg. 1, 3), due rimaste in area ortodossa (figg. 7, 8), le cui modalità di conservazione testimoniano intrecci non univoci.

Analogamente, alcuni esempi di reliquiari mimetici diffusi nel mondo ortodosso successivamente alla caduta di Costantinopoli nel 1453, la maggior parte dei quali conservati in collezioni museali romene e bulgare, si rivelano particolarmente utili per valutare e argomentare l'avallo o il rifiuto dell'assioma che li vedrebbe incompatibili con la cultura devozionale bizantina e, contestualmente, definire la linea evolutiva dei reliquiari di parti del corpo nel Cristianesimo greco.

### **1.1. Il braccio di sant'Ermolao della pieve di Calci (Pisa)**

La reliquia di sant'Ermolao è costituita dall'avambraccio sinistro completo di mano; è sostenuta in posizione eretta da un collarino in bronzo dorato a margine libero profilato da una cornice a losanghe ed è fasciata da un bracciale in lamina argentea recante tre epigrafi sovrapposte e parallele<sup>9</sup> (figg. 1-2). I motivi a foglie di acanto e a losanghe che ornano il terminale bronzeo appartengono al repertorio decorativo bizantino dei secoli X-XI e ricorrono non solo in oreficeria ma anche nei decori delle miniature, negli avori, e in altri oggetti di arte applicata<sup>10</sup>.

La prima e la terza iscrizione sono incise sulla lamina con dei caratteri maiuscoli e minuscoli ben leggibili: la prima «+ Απο τὸν ἅγιον Κυρω κὲ Ιωανη» può essere tradotta «dalla chiesa dei Santi Ciro e Giovanni», l'ultima «+ η χηρ τοῦ ἀγίου Ερμολαου» dichiara che si tratta di «la mano di sant'Ermolao». La prima iscrizione si riferisce con certezza al luogo di

---

<sup>9</sup> Ermolao è un santo martire dal profilo biografico piuttosto indefinito e il suo merito principale fu quello di aver convertito san Pantaleimon (Pantaleone) al Cristianesimo, iniziandolo all'arte della medicina spirituale. Entrambi vennero martirizzati il 26 luglio a Nicomedia (oggi İzmit, una città dell'Anatolia a 100 km a sud-est di Istanbul), durante l'ondata di persecuzioni operate al tempo dell'imperatore Galerio Massimiano (inizio IV secolo, forse nell'anno 305). La memoria agiografica di sant'Ermolao è quindi strettamente legata a quella di san Pantaleone, ma anche a quella di altre due coppie di santi medici anàrgiri (che, cioè, curavano i malati senza chiedere compenso), Cosma e Damiano, e Ciro e Giovanni; SAUGET 1964, ZACCAGNINI 2011. Recentemente la reliquia è stata esposta nel corso della mostra *Nel solco di Pietro: la Cattedrale di Pisa e la Basilica Vaticana*, tenutasi nel 2017 a Pisa: GASTONE 2017.

<sup>10</sup> BACCI 2004a.

provenienza della reliquia, anche se l'identificazione esatta è ancora dubbia, poiché potrebbe trattarsi tanto della cappella venerata come *martyrion* dei santi Ciro e Giovanni, martirizzati nella stessa ondata di persecuzioni in cui furono vittime Ermolao e Pantaleone, nel quartiere costantinopolitano *ta Sforakiou* (sul crinale nord-orientale della seconda collina della città, a nord dell'Ippodromo e a est dell'attuale moschea Nurusmaniye), quanto della chiesa monastica associata alle spoglie dei due santi, posta nella zona nota come *Arcadianae* (all'estremità orientale della penisola, nei pressi di Hagia Sophia)<sup>11</sup>.

Come osservato da Michele Bacci con l'aiuto di Filippomaria Pontani, queste iscrizioni presentano alcuni elementi fonetici e sintattici diffusi nel greco demotico, mentre alcune caratteristiche grafiche ne rendono plausibile una loro collocazione cronologica fra il X e l'XI secolo<sup>12</sup>; Maria Luisa Ceccarelli Lemut e Mariella Menchelli concordano con questa datazione ipotizzando che queste due iscrizioni siano state realizzate in occasione della traslazione della reliquia da Costantinopoli<sup>13</sup>.

Ben più problematiche sono la lettura e l'interpretazione dell'epigrafe mediana, delimitata da un riquadro con bordo perlinato, la quale si distingue dalle altre due per il carattere leggermente più grande e per la realizzazione a sbalzo. Nell'analisi condotta da Bacci in occasione della mostra genovese dedicata nel 2004 al Sacro Volto viene detto che «l'iscrizione colpisce per il suo aspetto insolitamente sgrammaticato e maldestro, che la rende di fatto indecifrabile»<sup>14</sup>: il *ductus* della scrittura è in effetti fortemente ondeggiante e dimostra una scarsa padronanza tecnica dell'orafo. Quanto al contenuto di questa iscrizione, Bacci ritiene che si debba trattare di un testo che chiarifichi di che reliquia si tratti, e afferma inoltre che «la scritta inferiore, che pur non si distingue per eleganza, può essere interpretata come un tentativo di trascrizione in una forma più leggibile»<sup>15</sup>, riconoscendo quindi la precedenza cronologica dell'iscrizione mediana sull'ultima. Cogliendo questo spunto,

---

<sup>11</sup> BACCI 2004a, p. 240. Maria Luisa Ceccarelli Lemut identifica con certezza il luogo menzionato dall'iscrizione con la chiesa dei Santi Ciro e Giovanni presso *ta Sforakiou*; CECCARELLI LEMUT – GARZELLA 2001, p. 100, nota 98.

<sup>12</sup> BACCI 2004a (la collaborazione di Pontani allo studio delle iscrizioni viene da Bacci dichiarata nella nota al titolo).

<sup>13</sup> CECCARELLI LEMUT 2005, pp. 110-111 (la collaborazione di Menchelli allo studio delle iscrizioni viene dichiarata da Ceccarelli Lemut nella nota 28); CECCARELLI LEMUT 2011, p. 24.

<sup>14</sup> BACCI 2004a.

<sup>15</sup> BACCI 2004a.

Gianfranco Fiaccadori ha ipotizzato che le divergenze fra le due iscrizioni omologhe siano dovute alla trasposizione a sbalzo di un antografo minuscolo o corsivo non ben inteso in alcune sue parti e riprodotto da un artigiano illetterato o non greco, che riconduce i segni a lui non chiari ad altri più familiari (rimandando forse ai caratteri armeni)<sup>16</sup>.

Francesco D’Aiuto discorda invece del tutto con questa interpretazione e anzi attacca alcuni punti della dimostrazione di Fiaccadori, come il riferimento alla «scrittura di ferro» armena che presenta forme squadrate ben lontane dalle forme delle maiuscole dell’iscrizione del braccio reliquiario calcesano<sup>17</sup>. D’Aiuto recupera l’ipotesi di una lettura tutta greca dell’iscrizione, ma basa la propria sul presupposto – non verificato, come egli stesso ammette – che l’iscrizione abbia potuto soffrire qualche alterazione in seguito all’applicazione del reliquiario alla reliquia. Procedendo quindi alla trascrizione dell’epigrafe mediana, D’Aiuto legge, nella porzione centrale e finale dell’iscrizione, il nome greco Παντολέοντος, che lui intende come il nome del santo titolare della reliquia, anziché come quello del committente, del possessore del reliquiario o di un altro personaggio coinvolto nella sistemazione della reliquia o nella realizzazione del reliquiario<sup>18</sup>. La giusta osservazione di D’Aiuto sul sostanziale anonimato dell’arte e dell’artigianato bizantino (supportata dal riferimento a una ricca bibliografia) apre però un problema più complesso: se l’iscrizione mediana, che D’Aiuto legge «X(ριστο)ῦ <ὸ>κέτου [*lege* οἰκέτου] Παντολέοντος+»<sup>19</sup> [Del servo di Cristo Pantaleone] attribuisce la reliquia all’anargiro san Pantaleone di Nicomedia (la cui agiografia si lega a quella di Ermolao, del quale fu discepolo), come si può coniugare con quanto dichiarato dall’iscrizione successiva? Senza scendere nei dettagli di quella che D’Aiuto definisce «una *ronde folle* di suggestioni e supposizioni di segno opposto fra loro» si può evidenziare un’opzione interessante suggerita dall’autore, ovvero quella del riuso di una lamina che forse precedentemente ricopriva la reliquia di san Pantaleone, in un momento in cui quest’ultima trova una sua migliore sistemazione e contestualmente alla preparazione della reliquia di sant’Ermolao per il suo

---

<sup>16</sup> In conclusione, secondo Fiaccadori, l’iscrizione sarebbe da scrivere « + Y X'E T°ῦ ω'ου Η\_ P(M)ΟΛΟ ΛΟΥ + » e da leggersi quindi come « + 'Y / H χῖρ τοῦ ἀγ(ί)ου Ἐρ(μ)ολάου » («Il braccio di sant’Ermolao»); FIACCADORI 2004.

<sup>17</sup> D’AIUTO 2013, p. 35.

<sup>18</sup> D’AIUTO 2013, p. 42 ss.

<sup>19</sup> D’AIUTO 2013, p. 48.



viaggio in Occidente. Secondo questa prospettiva l'iscrizione mediana venne realizzata contestualmente alla confezione della lamina (e comunque non prima di fine XI-inizio XII secolo, in base alle sue conclusioni sull'analisi di alcuni caratteri grafici), mentre le altre due sarebbero di solo pochi anni posteriori e comunque precedenti al viaggio verso Calci.

La datazione dell'iscrizione mediana è in effetti l'altro dei punti aperti nel dibattito su questo reliquiario: mentre, come D'Aiuto, anche Gianfranco Fiaccadori, Michele Bacci e Filippomaria Pontani ritengono che l'iscrizione mediana sia sostanzialmente coeva rispetto alle altre due<sup>20</sup>, Maria Luisa Ceccarelli Lemut e Mariella Menchelli ritengono invece che sia da datare all'VIII secolo<sup>21</sup>.

Sulla base delle premesse offerte dalla bibliografia citata, vorremmo tuttavia avanzare una differente lettura dell'iscrizione mediana come « + YK'ETOY AΓIOY HPMOΛOY + », la cui traduzione è quindi « + 420° anno di sant'Ermolao + ». Riteniamo infatti che “YK”, anziché un'enigmatica abbreviazione, sia un numerale ordinale, come suggerito dall' “apostrofo” ben evidente che segue questi due caratteri, con riferimento al 420° anno dal martirio del santo. Giacché Ermolao venne martirizzato nell'anno 305, l'iscrizione indicherebbe quindi l'anno 725; la datazione dell'iscrizione all'VIII secolo, avanzata da Menchelli, verrebbe in tal modo suffragata.

Alcune imprecisioni, come la corruzione del  $\rho$  in  $o$ , o la parziale mancanza di tratti del  $\mu$  si possono spiegare con l'incapacità dell'orafo di leggere correttamente l'antigrafo, forse lacunoso, o per un'incapacità di interpretarlo. In ogni caso queste imprecisioni e l'andamento irregolare del *ductus* avvalorano l'ipotesi che si tratti di una mano inesperta e, soprattutto, non greca, la cui opera è ulteriormente complicata dal dover copiare il testo in modo speculare, lavorando la lastra metallica a sbalzo e quindi dal rovescio. Queste informazioni ci permettono di fare alcune considerazioni anche su ciò che questo orafo cerca di copiare: si tratta di un testo i cui caratteri sono fortemente influenzati dalla paleografia e dall'epigrafia coeva e che imita l'aspetto di un'intestazione, come suggerito dalle grazie che ornano alcuni

---

<sup>20</sup> FIACCADORI 2004; BACCI 2004a.

<sup>21</sup> CECCARELLI LEMUT 2011, pp. 24-25.

caratteri. Non è da escludere che l'antigrafo manoscritto fosse contenuto in un inventario al quale l'orafo ha potuto accedere al fine di imitare forma e stile dei caratteri dell'iscrizione<sup>22</sup>.

Anche la datazione delle altre due iscrizioni può eventualmente essere leggermente anticipata alla fine dell'XI secolo se immaginiamo, come proposto da Bacci, che queste iscrizioni siano state realizzate in occasione di una traslazione "domestica" all'interno delle mura di Costantinopoli, in particolare forse nel momento in cui Romano III Argiro ha voluto raccogliere nella chiesa imperiale della Peribleptos le reliquie dei sei santi anargiri; da qui la reliquia sarebbe poi partita alla volta di Pisa per volere del successore Alessio I. Bacci argomenta infatti che difficilmente a chi riceveva la reliquia sarebbe potuto interessare di conoscere con tale esattezza il luogo di provenienza e nega quindi che le due iscrizioni possano essere state realizzate in previsione o in occasione della traslazione della reliquia da Costantinopoli a Calci<sup>23</sup>.

Alcune informazioni fondamentali sulla traslazione sono fornite da un'epigrafe murata nel pilastro a destra dell'altare maggiore della pieve di Calci, che recita: «QUI RIPOSA IL CORPO DI SANT'ERMOLAO PRETE, COLLOCATO DA PIETRO, VENERABILE ARCIVESCOVO DELLA CHIESA PISANA, AL TEMPO DI PAPA PASQUALE II. 1111»<sup>24</sup>. Oltre ad attestare che l'anno dell'arrivo della reliquia è il 1111 dello Stile Pisano (e quindi fra il 25 marzo 1110 e il 24 marzo 1111), tale iscrizione menziona "il responsabile" della donazione, ovvero il vescovo di Pisa, Pietro (1105-1119)<sup>25</sup>. Gli anni del suo episcopato furono caratterizzati da una grande diffusione di reliquie, con numerose reposizioni attestate in concomitanza con la consacrazione di nuove chiese nel Pisano<sup>26</sup>: la crescente attenzione rivolta a questi "veicoli della santità" è

---

<sup>22</sup> Ringrazio Vincenzo Muggittu (Liceo Classico "G. Galilei" di Pisa) per avermi aiutato nell'analisi dell'iscrizione.

<sup>23</sup> BACCI 2004a, pp. 240-241.

<sup>24</sup> CECCARELLI LEMUT 2011, pp. 21-22.

<sup>25</sup> «IC REQUIESCIT CORPUS S(AN)C(T)I ERMOLAI P(RES)B(ITE)RI, LOCATU(M) A VENERABILI PETRO PISANE ECCL(ESI)E ARCHIEP(ISCOP)O, T(EM)P(O)R(E) PASCALIS P(A)P(E) II. MCXI». L'iscrizione viene riportata da Ceccarelli Lemut (CECCARELLI LEMUT 2005, p. 109), la quale rimanda a BANTI 2000a, nr. 7, pp. 20-21 e, per un'analisi più approfondita, a BANTI 2000b, pp. 11-13. In quest'ultimo articolo Banti dimostra, a seguito di una puntuale analisi epigrafica, che la lapide è «genuina, probabilmente anche attendibile come fonte storica» (p. 13) e la data quindi alla fine del XII secolo.

<sup>26</sup> CECCARELLI LEMUT – GARZELLA 2001, pp. 98-99, CECCARELLI LEMUT 2016, p. 58. Per un approfondimento sulla figura del vescovo Pietro, si veda: CECCARELLI LEMUT – GARZELLA 2001.

indubbiamente connessa alla prima crociata, ma si lega altresì alla trama di relazioni intessute da Pisa con altre città dell'Oriente mediterraneo<sup>27</sup>.

Dopo la donazione della reliquia alla pieve di Calci, la devozione verso questo martire orientale crebbe al punto che la pieve cambiò la sua intitolazione da Santa Maria a Sant'Ermolao<sup>28</sup>. La reliquia venne originariamente collocata sotto l'altare maggiore per poi essere trasferita il 1 agosto 1645 su un altare appositamente eretto nel transetto sinistro: questa traslazione è attestata da un'epigrafe scolpita sul pilastro sinistro dell'altare: «IL CORPO DI S(ANT') ERMOLAO FU TRASLATO A CALCI DA NICOMEDIA L'A(NNO) MCXI E DI NOVO POI L'A(NNO) 1646 P(ISAN)O IL P(RIM)O DI AG(OST)O CON SOLENNITÀ GRANDE FU REMOSSO E POSTO IN QUESTO ALTARE», mentre un'epigrafe posta sul pilastro destro aggiunge: «D. O. M. QUESTO ALTARE FU FATTO DI LIMOSINE DI TUTTA LA VALLE DI CALCI L'A(NNO) 1646 P(ISAN)O ALLI XX DI LUGLIO». Una successiva traslazione, nel 1763, riportò la reliquia sull'altare maggiore che nel frattempo era stato ricostruito; all'inizio dell'Ottocento la reliquia venne posta in un'urna stile impero di marmo bardiglio grigio<sup>29</sup>. Dopo un intervento di restauro iniziato nel 1989 e svoltosi presso i laboratori del Museo di Storia Naturale e del Territorio dell'Università di Pisa, nel gennaio 1990, infine, l'urna con la reliquia fu collocata sull'altare della cappella nella navata sinistra<sup>30</sup>.

Secondo la ricostruzione più attendibile, la reliquia del prete martire di Nicomedia giunse a Calci in seguito agli accordi sanciti dagli ambasciatori pisani con il crisobullo

---

<sup>27</sup> Sull'arrivo a Pisa di questa e altre reliquie orientali si veda: CECCARELLI LEMUT – GARZELLA 2009, pp. 169-170, CECCARELLI LEMUT – GARZELLA 2015.

<sup>28</sup> Ciò avvenne sicuramente entro il 23 aprile 1463, poiché gli atti della visita pastorale svoltasi in questa data a Calci, riportano già la nuova intitolazione a “Sancti Ermolai”. Archivio Diocesano di Pisa, *Visite Pastorali*, n. 1, c. 148v.

<sup>29</sup> La collocazione della reliquia in un'urna è, secondo Ceccarelli Lemut, una possibile conseguenza di un voto fatto in seguito alla nevicata del 17 febbraio 1804 che aveva messo a rischio le coltivazioni di ulivi. Ricordo infatti che Ermolao viene celebrato a Calci come santo protettore degli uliveti. CECCARELLI LEMUT 2005, p. 110; CECCARELLI LEMUT 2011.

<sup>30</sup> CECCARELLI LEMUT 2005, pp. 110-111; CECCARELLI LEMUT 2011; LUPETTI BATTAGLINI – QUIRICI 2011, pp. 15, 17.

dell'imperatore Alessio I Comneno dopo un periodo di tensioni causato da un attacco compiuto nel 1099 dalle navi pisane contro le isole bizantine di Leucade e Cefalonia<sup>31</sup>.

Come osservato da Ceccarelli Lemut, la donazione della reliquia può essere messa in relazione con la conclusione del conflitto durato cinque anni tra l'imperatore Enrico IV e il figlio Enrico V, che si concretizzava in ambito locale nell'opposizione fra Pisa e Lucca, e che si risolse nel 1110 grazie all'intervento di Enrico V, sceso in Italia per cingere la corona imperiale, e giunto a Pisa e poi a Lucca. La donazione della reliquia di sant'Ermolao, di cui non è attestato in precedenza alcun culto nel Pisano, può essere intesa, sempre secondo Ceccarelli Lemut, come volontà di rafforzare la nuova, ritrovata, unione fra Pisa e Lucca, dove era già coltivato il culto di san Pantaleone, la cui leggenda agiografica si connette a quella di Ermolao<sup>32</sup>.

Secondo queste ricostruzioni, la donazione della reliquia di sant'Ermolao farebbe parte di un progetto politico piuttosto complesso coordinato dal vescovo Pietro: la donazione di reliquie aveva spesso un valore politico e veniva utilizzata come mezzo per indicare l'approvazione di un vincolo di obbedienza, subordinazione o fedeltà<sup>33</sup>. In assenza di documenti, viene tuttavia da chiedersi se questi avesse chiesto direttamente la reliquia di sant'Ermolao al Comneno, o se sia stata piuttosto una fortunata casualità.

Bacci, discutendo il reliquiario del braccio e della mano di sant'Ermolao, ha messo a confronto questa oreficeria con altri oggetti sacri di origine bizantina che, secondo l'uso orientale, non nascondono alla vista la reliquia, ma la accompagnano, rivestendola solo parzialmente con una lamina metallica che funge da superficie per le iscrizioni che identificano la reliquia<sup>34</sup>. Gli esempi che Bacci cita sono i reliquiari dell'osso di sant'Ignazio di Antiochia nel tesoro marciano a Venezia (datata da Guillou al XII-XIII secolo) e del braccio di san Cristoforo del Musée des Beaux-Arts di Tourcoing (datata da Durand al XIII

---

<sup>31</sup> CECCARELLI LEMUT – GARZELLA 2001, p. 100; CECCARELLI LEMUT 2003, p. 136; CECCARELLI LEMUT 2011.

<sup>32</sup> Una chiesa dedicata a san Pantaleone era stata eretta tra il 1042 e il 1044 sul versante lucchese del Monte Pisano, a soli 5 km dalla chiesa di Calci. Per un approfondimento sul culto di san Pantaleone nel pisano e nel lucchese, si veda: CECCARELLI LEMUT 2005, pp. 103-109.

<sup>33</sup> Come osservato da Holger Klein, il dono di una reliquia non poteva essere reciprocato con alcun bene materiale poiché nessun valore monetario avrebbe potuto eguagliare il valore simbolico attribuito a resti sacri, creando così un rapporto di subordinazione; KLEIN 2004, pp. 284-293.

<sup>34</sup> BACCI 2004a, p. 237.

secolo) che presentano inoltre, come la reliquia calcesana, tracce della montatura metallica in cui una delle estremità era originariamente inserita<sup>35</sup>.

A questi confronti ritengo sia da aggiungere quello con il reliquiario del braccio e della mano destra di san Giovanni Battista, conservato nel Duomo di Siena, tipologicamente simile e relativo alla stessa parte del corpo, pur essendo – come vedremo – qualitativamente ben differente.

## 1.2. Il braccio di san Giovanni Battista (Siena)

La reliquia, conservata presso il Duomo di Siena, consiste nell'avambraccio completo di mano di san Giovanni Battista e col reliquiario bizantino che la accompagna compone senza dubbio un oggetto di grande interesse<sup>36</sup> (fig. 3).

La parte terminale dell'avambraccio destro del santo è infatti inserita in un reliquiario a fascia in argento, perle e pietre preziose databile alla prima metà del XIII secolo; il decoro si articola in nove registri ornati con sinuosi motivi fitomorfi realizzati a filigrana, arricchiti da piccole perle e pietre preziose con taglio *cabochon*, disposte con una densità crescente, procedendo verso la mano il cui palmo aperto è in parte rivestito da una semplice lamina argentea che ricopre l'articolazione del polso e del pollice<sup>37</sup> (fig. 4). L'estremità della reliquia in corrispondenza del gomito è interamente inclusa in un terminale decorato con una placchetta che raffigura san Giovanni Battista a mezzo busto, mentre sul suo margine corre,

---

<sup>35</sup> Oltre a queste due reliquie, Jannic Durand (a cui Bacci fa riferimento), ne cita anche altre: la reliquia della costola di santo Stefano e quella della falange di san Cristoforo (XI secolo), entrambe nel tesoro di San Marco a Venezia, e il dito di san Luca del tesoro della cattedrale di Sens; DURAND 1998.

<sup>36</sup> Parte dei risultati della ricerca sull'origine e l'itinerario percorso dalla reliquia e dal suo reliquiario prima dell'arrivo a Siena sono stati da me recentemente pubblicati sulla rivista praghese «Convivium», dedicata a ricerche storico-artistiche sull'Europa medievale, Bisanzio e l'area mediterranea, in un saggio dal titolo "*Hoc brachium est beati Iohannis Baptistae*": osservazioni sulla provenienza della reliquia di San Giovanni Battista conservata a Siena; PAOLICCHI 2018a.

<sup>37</sup> Gli elementi realizzati con una lamina aurea liscia sono un'aggiunta quattrocentesca mirata a proteggere le parti più fragili della reliquia e si devono ad Alberto di Francesco Aringhieri, operaio della Cattedrale, come dichiarato da un'iscrizione in latino posta sulla parte superiore dell'avambraccio (PIISSIMAALBERTI ARINGHERII CURA LAMINIS AUREIS COMMUNITATUM).

su due righe parallele, un'iscrizione in slavo ecclesiastico, sulla cui importanza torneremo più avanti<sup>38</sup> (fig. 5).

La reliquia, nonostante il valore devozionale e la preziosità del reliquiario bizantino che la orna, ha finora beneficiato di una limitata attenzione da parte degli specialisti, sia storici che storici dell'arte<sup>39</sup>. Di questo oggetto sono note le vicende successive alla sua donazione alla Cattedrale di Siena da parte di Papa Pio II Piccolomini nel 1464, ma lacunose sono le informazioni sul periodo precedente. Lo studio dei documenti conservati presso l'Archivio dell'Opera Metropolitana di Siena permette invece di definire con maggiore precisione le vicende di questa reliquia e del suo reliquiario prima dell'arrivo a Siena e di ripercorrere su quali fonti si basino le informazioni relative al suo arrivo.

Un atto del 5 maggio 1464, rogato a Siena dal notaio Lorenzo di Giusa, attesta la donazione fatta dal despota del Peloponneso (rinominato Morea dai Crociati) Tommaso Paleologo a Papa Pio II della reliquia del braccio e mano destra del santo martire Giovanni Battista, descritta come «con molti ornamenti, e perle e altre pietre preziose, ordinate secondo l'uso greco»<sup>40</sup>.

Merita forse aprire una parentesi sul ruolo del Paleologo, figura apparentemente “esotica” per il panorama senese. Come viene detto anche nel documento, Tommaso Paleologo era membro della famiglia imperiale costantinopolitana<sup>41</sup>, poiché era il figlio sestogenito dell'imperatore d'Oriente Manuele II Paleologo (imp. 1391-1425) e di Elena Dragaš, e fratello carnale degli imperatori Giovanni VIII Paleologo (imp. 1425-1448) e Costantino XI

---

<sup>38</sup> Per una dettagliata analisi del reliquiario si rimanda al recentissimo studio di Danica Popović (POPOVIĆ 2017), anteriormente al quale non esistono descrizioni altrettanto valide.

<sup>39</sup> Al momento dell'inizio della ricerca, un'analisi sistematica della reliquia senese e del suo reliquiario non era ancora stata affrontata dagli studiosi: questa lacuna è stata in parte recentemente colmata da Danica Popović, la quale ha analizzato dettagliatamente il reliquiario e discusso parte del suo itinerario verso Siena, ripercorrendo anche la limitata bibliografia dedicata alla reliquia senese dagli studiosi serbi, la cui attenzione era rivolta soprattutto all'iscrizione in slavo ecclesiastico che, come vedremo, si trova sul terminale del reliquiario, in corrispondenza del gomito; POPOVIĆ 2017, p. 78, nota 9.

<sup>40</sup> «*pluribus ornamentis, et margaritis et aliis lapidibus praetiosis greco more ordinatis*», AOMS 33 (37), c. 81r-v. I documenti che verranno di seguito presentati, conservati presso l'Archivio Storico dell'Opera della Metropolitana di Siena (AOMS), sono stati da me personalmente consultati e trascritti.

<sup>41</sup> AOMS 33 (37), c. 81r-v.

Paleologo (imp. 1449-1453). Come tutti i figli imperiali di Manuele, Tommaso divenne despota: nel 1428 venne infatti nominato despota della Morea assieme ai fratelli Teodoro, il quale si ritirò a vita privata nel 1443 rinunciando alla carica, e Costantino. Quando quest'ultimo divenne imperatore nel 1448, dopo la morte del fratello maggiore Giovanni VIII, Tommaso poté ricoprire da solo la carica di despota, per essere tuttavia nuovamente affiancato nel 1449 da un fratello, questa volta Demetrio, fino ad allora despota di Tessalonica (che però era stata ceduta ai Veneziani, non riuscendo i Bizantini a proteggerla). La stabilità della Morea, già dal 1447 vassalla e tributaria dei Sultani ottomani, venne segnata dagli inevitabili attriti sorti fra i fratelli nella gestione del despotato e fu definitivamente minata dalla politica filo-ottomana di Demetrio, in contrasto con quella filo-occidentale di Tommaso<sup>42</sup>. Dopo la conquista di Costantinopoli, il sultano Maometto (Mehmet) II concesse ai due despoti di continuare a governare insieme la Morea, pagando un tributo. Tommaso tuttavia cercò di creare un'alleanza anti-ottomana, ottenendo l'appoggio della Repubblica di Genova e del Papato, e riuscendo quindi a cacciare il fratello. Nel 1460, il sultano Maometto fornì però a Demetrio un esercito ben superiore a quello del despotato della Morea e dei suoi alleati e Tommaso, certo di venire sconfitto, fuggì con la famiglia a Roma, trovando accoglienza e protezione presso Pio II, dove, dopo la sua conversione al cattolicesimo, venne riconosciuto imperatore legittimo di Bisanzio. I positivi rapporti fra il Pontefice e il despota si collegano a una particolare congiuntura politica, ovvero la necessità di un'alleanza cristiana in vista di una crociata per la riconquista di Costantinopoli<sup>43</sup>. Il problema era ben presente al tempo del pontificato piccolominiano, tanto che anche Piero della Francesca attribuì i tratti dell'imperatore d'Oriente Giovanni VIII Paleologo, fratello maggiore di Tommaso, alla figura di Costantino nel ciclo delle *Storie della Croce*, ad Arezzo<sup>44</sup>.

Quella del braccio e della mano del Battista non è l'unica reliquia ceduta dal Paleologo al

---

<sup>42</sup> Da anni Demetrio godeva dell'appoggio dei Turchi, che già nel 1442 lo avevano sostenuto nel tentativo fallimentare di attaccare Costantinopoli e ottenere la corona imperiale, detronando Giovanni VIII. Demetrio poteva inoltre contare sull'appoggio degli anti-unionisti, che lo consideravano, fra i membri della famiglia imperiale, l'unico possibile protettore dell'Ortodossia. GILL 1959, pp. 354-355.

<sup>43</sup> Sul legame fra il Paleologo e Pio II, soprattutto nell'ambito e in funzione del progetto di "salvataggio" dell'Impero Bizantino disegnato dal cardinale Bessarione, si veda RONCHEY 2008.

<sup>44</sup> GINZBURG 1981, pp. 31-44.

pontefice: delle molte che aveva portato con sé in Italia, gli aveva già offerto, a Roma, la reliquia del capo di sant'Andrea, una croce stauroteca con pietre preziose e perle, oltre ad un prezioso piviale duecentesco in *opus anglicanum*<sup>45</sup>.

Gli oggetti offerti dal Paleologo non sono tuttavia assolutamente da intendere come doni, ma piuttosto come cessioni per le quali veniva remunerato. Nell'atto notarile del 5 maggio, sopra ricordato, l'aspetto economico della transazione non viene specificato, ma questa informazione emerge in seguito dalla memoria raccolta, agli inizi del Seicento, da Muzio Placidi, Rettore dell'Opera Metropolitana, il quale riportava che:

«Al Magnifico Signor Dispoto della Morea, e fratello carnale dell'Imperatore di Costantinopoli, à dì 5 di Maggio ducati mille d'oro [...] se li donano per detto di Papa Pio secondo perché esso Dispoto dè, e donò al detto Santo Padre il santissimo e bellissimo reliquio del Braccio di San Giovanni Battista, cioè il braccio dritto, col quale battezzò il Nostro Signore Messere Iesu Christo figlio di Dio vivo, e vero»<sup>46</sup>.

Il tema del valore economico associato alle reliquie è estremamente complesso, innanzitutto perché, come è noto, non era possibile farne commercio “diretto” e, in secondo luogo, poiché la reliquia – pur nella semplicità del suo aspetto – ha, dal punto di vista devozionale, un valore inestimabile<sup>47</sup>. Sempre in ambito senese, celebre è l'analogo caso della cessione, nel 1359, di un gruppo di reliquie all'Ospedale di Santa Maria della Scala da parte di Pietro di Giunta Torrigiani, mercante nativo di Signa e operante a Costantinopoli: sebbene si sia indubbiamente trattato di una transazione economica accuratamente orchestrata, negli atti

---

<sup>45</sup> Pio II donò successivamente la prima reliquia alla chiesa di Sant'Andrea, e il piviale e la croce stauroteca alla cattedrale di Pienza. Le informazioni si traggono da: *Antica arte serba* 1970; MARTINI 2001; POPOVIĆ 2012.

<sup>46</sup> AOMS 32 (36), c. 31v.

<sup>47</sup> Al tema del furto e della vendita delle reliquie sono stati dedicati molteplici saggi; si segnala in particolare SILVESTRE 1952. Come osservato da Holger Klein, i trasferimenti di reliquie dall'Oriente bizantino all'Occidente latino seguivano le medesime modalità di altri beni di lusso, ovvero donazione, furto e acquisto; per un'analisi del fenomeno e della prevalenza di una o dell'altra modalità nel corso dei secoli si veda KLEIN 2004.



notarili redatti in tale occasione si fa sempre riferimento a una “donazione”<sup>48</sup>. Tuttavia, in cambio di tale preziosissimo dono – le reliquie vennero infatti valutate 3000 fiorini d’oro – il Torrigiani ricevette un vitalizio di 200 fiorini d’oro l’anno per sé e per i suoi eredi, a cui si aggiunse l’usufrutto di una casa dell’Ospedale che poteva utilizzare come proprio alloggio o affittare<sup>49</sup>.

Tornando alla reliquia del Battista, un atto notarile del 6 maggio 1464 attesta il suo passaggio da Pio II all’Opera<sup>50</sup>. Rispetto al documento datato al giorno precedente, questa volta si tratta di un testo molto più esteso nel quale vengono descritti con maggiore precisione sia lo stato di conservazione della reliquia al momento della donazione che il reliquiario in argento dorato e pietre preziose:

«Pars brachii eius suprema ad cubitum usque deaurato includebatur argento. [...] in medio autem lacerti cingulum ex auro frigio quo cum attollitur comprehendi possit. Insuper, et argenteos artulus celatus auro, et nonnullis pretiosis lapillis»<sup>51</sup>.

Il documento riporta anche le iscrizioni che corrono sul margine del medaglione con san Giovanni che si trova sul terminale, tentando non solo di traslitterarne i caratteri, definiti *grece et illirice littere*, ma anche di rendere conto del loro significato, fornendone un’ approssimativa traduzione latina<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> CUTLER 1995, pp. 244-246; KLEIN 2004, pp. 308-309. Si veda il saggio di Klein per altri esempi, nel XIII e XIV secolo, di transazioni commerciali di reliquie, presentate, nei documenti relativi, come doni spontanei e disinteressati.

<sup>49</sup> DERENZINI 2001, p. 70.

<sup>50</sup> Questo documento è conservato assieme alla reliquia nel reliquiario quattrocentesco realizzato da Francesco di Antonio di Francesco, esposto al pubblico soltanto in occasione della festa del Santo, il 24 giugno. Una trascrizione del testo latino del documento è stata recentemente pubblicata, accompagnata dalla sua traduzione in inglese e serbo, da JOKSIMOVIĆ 2017. Tuttavia, presso l’Archivio Storico dell’Opera della Metropolitana di Siena è possibile consultarne una copia seicentesca (*Copia Instrumenti Donationis praeclarae ac sacratissimae Reliquiae Brachii, et Manus Dexteræ Domini Ioannis Baptistæ...*; AOMS 33 [37], cc. 68r-70v); è a questa copia che faremo riferimento per le successive citazioni. Un’ulteriore trascrizione del documento è conservata presso lo stesso archivio, fra le memorie raccolte da Muzio Placidi durante il suo rettorato (AOMS 32 [36], c. 31v e seguenti).

<sup>51</sup> AOMS 33 (37), c. 69v.

<sup>52</sup> Per un approfondimento su questa iscrizione, sulla sua traslitterazione latina e sulla sua incidenza nella bibliografia serba si veda POPOVIĆ 2017, p. 83.

Come riportato nella collezione di memorie ordinata dal Rettore dell'Opera Metropolitana Muzio Placidi, poiché, dopo il suo arrivo a Siena, «il Glorioso Braccio di Santo Giovanni Battista per il spesso mostrarsi pativa lesione»<sup>53</sup>, si rese necessaria la realizzazione di un contenitore destinato a ospitare la preziosa reliquia e il pregiato manufatto bizantino che la accompagna. L'incarico venne quindi affidato all'orafo senese Francesco d'Antonio di Francesco, che lo portò a termine entro il 1466, realizzando «un bellissimo reservo [= reliquiario] di argento cristallato con figure di argento dorato»<sup>54</sup>, nel quale, «per tor via tal pericolo», il braccio del Battista «fù dall'Illustrissimo Signor Cardinale [...] incluso [...] con acconcio di non si poter aprire»<sup>55</sup>. Si tratta di una cassetta reliquiario a forma di parallelepipedo, sorretta da zampe leonine in argento sbalzato, cesellato, inciso e parzialmente dorato, e ornata con pietre preziose, perle, smalti traslucidi *champlevés*, un cammeo ed elementi in madreperla intagliata e dipinta, che ancora oggi contiene la reliquia<sup>56</sup>.

### 1.2.1. Una precisazione sulla provenienza della reliquia

Nella prima parte dell'atto notarile del 6 maggio vengono anche brevemente tratteggiate le vicende che hanno permesso al Paleologo di entrare in possesso di questo cimelio<sup>57</sup>. Inizialmente si dice che la reliquia era stata oggetto di grandissima devozione presso la chiesa del monastero di San Giovanni a Costantinopoli; in seguito alla conquista della città le truppe di Maometto saccheggiarono le chiese e molte reliquie e suppellettili preziose furono trafugate dai Turchi con lo scopo di rivenderle: «Maumethis spurcissimus Turcorum Tyrannus Constantinopolim urbem debellasset, et sacra omnia profanasset ac vertissem in praedam has ipsas reliquias [...] Christianis praetio vendiderunt et ad Rasciae despotum pervenerunt»<sup>58</sup>. È così che il braccio destro di san Giovanni giunse in Serbia: i regnanti serbi

---

<sup>53</sup> AOMS 32 (36), c. 21v.

<sup>54</sup> AOMS 32 (36), c. 21v. Il reliquiario quattrocentesco è stato studiato da Marco Collareta (COLLARETA 1993) e da Elisabetta Cioni (CIONI 2010).

<sup>55</sup> AOMS 32 (36), c. 21v.

<sup>56</sup> COLLARETA 1993; CIONI 2010.

<sup>57</sup> AOMS 33 (37), cc. 68r-70v.

<sup>58</sup> AOMS 33 (37), c. 69r.

erano cristiani ed è lecito ipotizzare che fossero interessati al possesso di una reliquia così preziosa<sup>59</sup>.

Secondo quanto riportato dalla fonte senese, dalla Raška la reliquia giunse successivamente in Morea. È scritto, infatti, che Tommaso Paleologo ricevette in dono la reliquia da sua figlia, la moglie del despota serbo<sup>60</sup>: si tratta senza dubbio di Elena Palaiologina, figlia di Tommaso Paleologo e moglie di Lazzaro II Branković (despota serbo e principe di Raška dal 1456 al 1458). Nel testo non è specificato l'anno esatto in cui la reliquia gli venne donata, ma poiché l'invasione ottomana del despotato serbo viene menzionata chiaramente e il tentativo di mettere in salvo la reliquia è indicato come il motivo per la sua cessione al padre<sup>61</sup>, questa deve essere giunta in Morea entro il 1459. Dopo la morte di Lazzaro, Elena tentò infatti di difendere il trono serbo, ma la vittoria ottomana a Smederevo, capitale del regno, nel giugno 1459, la costrinse a fuggire. Poco dopo, tuttavia, come spiegato nel documento, anche il padre Tommaso fu costretto alla fuga e portò con sé la reliquia in Italia, facendola oggetto di devozione privata<sup>62</sup>. Rendendosi conto di non essere più in grado di garantirne la custodia<sup>63</sup>, ne fece infine dono al pontefice il quale, a sua volta, la donò alla chiesa di Siena.

La ricostruzione delle vicende di questo reliquiario fornitaci dai documenti senesi è estremamente organica e apparentemente affidabile, tanto più che sia il Paleologo sia il cardinale Bessarione, dal 1463 Patriarca latino di Costantinopoli, citato nella parte finale del documento, giurarono di aver visto in precedenza quella stessa reliquia a Costantinopoli, presso il monastero di San Giovanni Battista<sup>64</sup>. Il 30 agosto dello stesso anno Marietto di

---

<sup>59</sup> Nelle fonti latine il termine *Rascia* viene spesso utilizzato per indicare la maggior parte dei territori della Serbia medievale, dei quali la Raška rappresentava il maggiore centro amministrativo. KAZHDAN 1991b.

<sup>60</sup> «erat autem huius despoti [ad Rasciae] uxor illustrissimi principis Thome Paleologi, despoti ac regis Peloponnesi, quae nunc Morea dicitur filiaque [... Ea] hoc sacrum Brachium unde salus mundi indicate est prefato illustrissimo principi Thome Paleologo parenti suo dono dedit»; AOMS 33 (37), c. 69r.

<sup>61</sup> «[ea] animadvertens et virum suum et regnum pene totum ab infideli hoste occupari atque opprimi hoc sacrum brachium [...] dono dedit»; AOMS 33 (37), c. 69r.

<sup>62</sup> AOMS 33 (37), c. 69r.

<sup>63</sup> AOMS 32 (36), c. 33r.

<sup>64</sup> AOMS 33 (37), c. 81r-v. In questo documento il monastero viene definito “basiliano” («monastirio dicti sancti Iohannis Baptistae ordinis sacti Basili»): probabilmente quindi questo cenobio era legato alla tradizione monastica fatta risalire a san Basilio, nonostante nell'Oriente cristiano le comunità

Giovanni Soriani da Gerusalemme fu chiamato a testimoniare, dietro giuramento, sull'autenticità della reliquia del braccio destro del Battista e dichiarò parimenti di averla vista più volte nella chiesa di San Giovanni "de Petra" a Costantinopoli<sup>65</sup>. Senza dubbio la chiesa a cui i tre testimoni fanno riferimento è quella del monastero di San Giovanni Pròdromo, oggi scomparso, nel quartiere costantinopolitano di Petra; all'epoca questo monastero era una fondazione di una certa rilevanza, considerando la frequenza con cui appare menzionata nelle fonti e il fatto che venga scelto dai giannizzeri come uno dei primi obiettivi da attaccare, insieme al palazzo imperiale, al momento dell'occupazione di Costantinopoli – così come indicato anche nei documenti senesi<sup>66</sup>.

Personalmente ritengo che la ricostruzione dell'itinerario percorso dalla reliquia, determinato sulla base delle informazioni fornite dagli atti redatti a Siena, sia valido solo a partire dal momento del passaggio dalle mani di Elena a quelle del padre, Tommaso Paleologo, e debba essere invece sottoposta ad un'accurata verifica nella sua parte precedente. Nonostante, come abbiamo già accennato, il cardinale Bessarione, Tommaso Paleologo e Marietto Soriani giurino di fronte ai notai senesi di aver visto la mano destra del Battista presso la chiesa di San Giovanni Prodroomo nel quartiere di Petra a Costantinopoli, e nonostante lo stretto legame che univa i regnanti serbi a questa fondazione sembri suffragare la veridicità di tali affermazioni<sup>67</sup>, ritengo che ulteriori prove documentali possano dimostrare quanto queste siano inattendibili.

---

religiose non fossero organizzate in "ordini", ma in monasteri osservanti propri *typikà*, talvolta riuniti in congregazioni legate a un monastero di comune riferimento.

Bessarione era una figura di rilievo della curia papale e della corte paleologa (sia in Morea che a Costantinopoli) e dal 1463 ricopriva la carica di Patriarca latino di Costantinopoli. Per un dettagliato profilo biografico della ben nota figura del cardinale Bessarione si rimanda a LABOWSKY 1967. Negli ultimi decenni molti studi, conferenze e mostre sono stati dedicati ad approfondire vari aspetti di questo poliedrico personaggio e in particolare il suo ruolo religioso e politico, la sua biblioteca (una delle più ricche del tempo) e il suo impegno come mecenate; si segnalano in particolare: *Bessarione e l'Umanesimo* 1994; COLUCCIA 2009.

<sup>65</sup> AOMS 33 (37), c. 82r.

<sup>66</sup> Vedi JANIN 1936, pp. 55-62; MALAMUT 2001, pp. 223-225.

<sup>67</sup> Dopo essersi impoverito nei decenni successivi alla conquista latina di Costantinopoli, il monastero tornò a prosperare nuovamente nel primo decennio del Trecento, quando – su ordine del regnante serbo Stefan Uroš II Milutin Nemanjić, marito della principessa Simonide, figlia dell'imperatore Andronico II – venne fondato uno xenodochio nei pressi del monastero. Re Milutin era un protettore dell'ortodossia e sostenne fondazioni monastiche dentro e fuori i confini dello stato serbo. Il legame

La lettura dei resoconti di viaggiatori a Costantinopoli, nel Trecento e nel Quattrocento, permette di ipotizzare che le testimonianze rilasciate a Siena siano, con grande probabilità, frutto di un equivoco. A San Giovanni Prodromo di Petra era infatti venerata una reliquia del braccio e della mano destra di san Giovanni, ma – come dimostrato da Jannic Durand in uno studio sulle reliquie conservate in questo monastero – si tratta indubbiamente dell’egumeno Giovanni, fondatore del monastero, e non del Battista<sup>68</sup>. A questo proposito sono chiarissime le parole di un pellegrino russo, Stefano di Novgorod, il quale, a metà del Trecento, riporta di aver visto e baciato la mano di san Giovanni il fondatore («святаго Иоанъна Ктитора»)<sup>69</sup>. L’equivoco doveva essere frequente perché Stefano di Novgorod, il quale a più riprese si dimostra un ottimo osservatore e un narratore attento ai dettagli, avverte la necessità di insistere su questo punto, non soltanto dichiarando di aver visto «la mano di san Giovanni il fondatore, che ha costruito la chiesa, coperta d’oro e pietre preziose e perle», ma sottolineando che questa mano «non è quella del Precursore», la quale sarebbe stata da lui già precedentemente vista presso la chiesa di Santa Maria Peribleptos in Costantinopoli<sup>70</sup>. Che Marietto Soriani abbia certamente mal interpretato la situazione sembra venire confermato dal fatto che sia lui sia Stefano di Novgorod hanno l’occasione di vedere la reliquia nella medesima occasione, durante la Settimana Santa, quando questa veniva mostrata ai fedeli e utilizzata per benedire la folla radunatasi per l’occasione presso il monastero di San Giovanni. Infatti, laddove Stefano di Novgorod dichiara in apertura del suo racconto in quale momento dell’anno fosse arrivato a Costantinopoli, elencando per ogni

---

dei regnanti serbi con il monastero di San Giovanni Pròdromo rimase saldo anche nelle generazioni successive, tanto che, ad esempio, nel 1395 la basilissa Elena Dragaš, moglie dell’imperatore Manuel II, figlia di Costantino Dejanovic (discendente di Stefan Uroš III Dečanski Nemanjić e Maria Palaloigina), e madre di Tommaso Paleologo, futuro despota di Morea, donò una ricca somma al monastero in cambio di numerosissime messe in suffragio del padre appena defunto e di altre celebrazioni in sua memoria. MALAMUT 2001.

<sup>68</sup> DURAND 1998. Vedi anche: DURAND 2004. Secondo la tradizione, San Giovanni Battista apparve a un monaco egiziano di nome Baras (IV secolo) per indicargli il luogo in cui fondare la chiesa (che per tale motivo è dedicata a lui). Il monastero venne successivamente rifondato in epoca medio-bizantina (1084-1095) da un egumeno di nome Giovanni e, sorto sotto la tutela di Anna Dalassena (madre dell’imperatore Alessio Comneno) e del patriarca Nicola, godette del doppio statuto di fondazione patriarcale e imperiale.

<sup>69</sup> MAJESKA 1984, p. 45. Anche altri pellegrini russi riportano di aver visto la reliquia della mano di San Giovanni “il fondatore” o “il priore”. MAJESKA 1984, pp. 339, 341. Vedi anche MALAMUT 2001, p. 230.

<sup>70</sup> MAJESKA 1984, pp. 28, 42, 44 (testo in lingua originale a fronte).

luogo visitato ciò che ha potuto vedere, e avvisando il lettore, come già anticipato, che la reliquia vista a San Giovanni Pròdromo in occasione della benedizione della folla non è quella del Precursore, ma quella dell'egumeno omonimo, Marietto Soriani riporta invece che:

«dictam dexteram sancti Iohannis Baptistae pluries in diebus Veneris sancti in Monastirio sancti Iohannis de Petra [...] vidisse. [...] eandem dexteram Beati Iohannis Baptistae, quae ibidem in dicto monastirio Sancti Iohannis De Petra [...] ostindebatur, et quae a cunctis populi circumvenientibus [...] cum summa veneratione tenebatur et reputabatur»<sup>71</sup>.

In questo equivoco cadono anche altri viaggiatori illustri, i quali, sapendo che la chiesa è intitolata al Battista, non avvertono la necessità di indagare a quale santo di nome Giovanni appartenga la reliquia, se il Precursore o l'egumeno fondatore. Risolutiva è, a questo proposito, la testimonianza di Ruy Gonzáles de Clavijo: nel suo diario registra di aver visitato il monastero di San Giovanni Pròdromo a Petra il 30 ottobre 1403 e di aver qui visto «il braccio *sinistro* di San Giovanni Battista, *da sotto la spalla fino alla mano*. All'altezza del gomito e del polso c'erano due braccialetti d'oro con pietre preziose»<sup>72</sup>. Nonostante anch'egli attribuisca erroneamente la reliquia al Battista, Clavijo fornisce, con la sua testimonianza, due indicazioni utili, ovvero che la reliquia vista è quella della mano sinistra – e non della destra –, e che si tratta dell'intero braccio, e non solo dell'avambraccio e della mano. Clavijo prosegue inoltre il racconto riferendo di aver visto «l'*altro braccio* del venerabile santo Giovanni Battista, *il destro*» presso la chiesa di Santa Maria Peribleptos in Costantinopoli (concordemente quindi a quanto riferito da Stefano di Novgorod) e ne descrive l'aspetto: «Dal gomito fino a tutta la mano è ancora molto ben conservato e sano [...] Questa reliquia era incastonata in alcune sottili verghe d'oro, ma un dito mancava»<sup>73</sup>. Quest'ultima affermazione richiama immediatamente quanto scritto nella *Copia Instrumenti Donationis* senese, ovvero che il braccio del Battista era complessivamente integro, ad eccezione dell'ultima falange del dito medio («digitus medius a iunctura ultima

---

<sup>71</sup> AOMS, 33 (37; E. 15; 556) «Contratti», c. 82r.

<sup>72</sup> CLAVIJO 1999, p. 56 (il corsivo è nostro). Vedi anche: JANIN 1936, p. 60; DURAND 1998, p. 152.

<sup>73</sup> CLAVIJO 1999, pp. 57-58 (il corsivo è nostro).

deficiebat»<sup>74</sup>) e di una falange dell'anulare, danneggiato, ma ancora consistente con il resto della mano<sup>75</sup>. La reliquia senese sembra quindi corrispondere a quella conservata presso la chiesa di Santa Maria Peribleptos (una fondazione imperiale, di grande importanza nella Costantinopoli bizantina) e visitata, come abbiamo detto, da Stefano di Novgorod nel 1350 e da Clavijo nel 1403. Tuttavia, è difficile credere che la descrizione della preziosissima fascia metallica che la orna possa essere liquidata, citando le parole di Clavijo, con l'espressione «sottili verghe d'oro»<sup>76</sup>. È quindi chiaro che la reliquia giunta a Siena non può essere riconosciuta in quella custodita presso il monastero di San Giovanni Pròdromo a Petra, nonostante quanto viene scritto nei documenti senesi, ma è tuttavia possibile che non corrisponda neppure a quella conservata presso chiesa di Santa Maria Peribleptos.

Indipendentemente dalle testimonianze trecentesche e quattrocentesche, la studiosa serba Danica Popović ha ipotizzato un percorso alternativo per l'arrivo della reliquia in Raška, basandosi sullo spunto offerto da una fonte serba, il testo dell'atto di fondazione del monastero di Žiča (1219-1220), prima fondazione regale serba e luogo di incoronazione dei regnanti, che riporta come il re Stefano Prvovenčani (Primocoronato) e suo figlio Radoslav avessero donato alcune preziosissime reliquie al monastero in occasione della sua consacrazione, fra queste una parte del cranio e il braccio destro di san Giovanni Battista<sup>77</sup>. È opinione condivisa degli studiosi serbi che questa reliquia sia quella oggi conservata a Siena<sup>78</sup>. Secondo la ricostruzione avanzata da Danica Popović, la reliquia venne portata in

---

<sup>74</sup> AOMS 33 (37), c. 69v. Ciò corrisponde alla narrazione di uno dei molti miracoli compiuti dalla reliquia: la città di Antiochia era minacciata da un mostro e per placarlo era necessario sacrificare annualmente una fanciulla; un anno il padre della vittima prescelta segretamente staccò un frammento del dito della reliquia e lo lanciò nelle fauci del drago, che immediatamente morì. Tale leggenda è riportata anche da Clavijo; CLAVIJO 1999, p. 58.

<sup>75</sup> È scritto infatti che «Anularis digitus, ac minimo proximus confractus erat, ac pendens pelle modica continebatur, et nervo» e che «Ac deinde convertens anularis digiti particulam, quae decisa pendeat hanc, [Pius Pontifex] inquit, nobis, quia precisa est, pro nostra devotione reservabimus» (AOMS 33 [37], c. 69v): un dito quindi era già mancante prima dell'arrivo della reliquia a Siena, e può forse essere identificato con una delle reliquie di questo tipo attestate a Costantinopoli (vedi MAJESKA 1984), mentre un altro, definitivamente separato dalla reliquia su indicazione di Pio II, può forse essere riconosciuto in una delle reliquie conservate a Firenze.

<sup>76</sup> CLAVIJO 1999, p. 58.

<sup>77</sup> POPOVIĆ 2000.

<sup>78</sup> Anzi, secondo Danica Popović, la reliquia senese è l'unica delle reliquie possedute dal monastero di Žiča ancora esistente o di cui sia abbiano notizie; POPOVIĆ 2003, p. 164.

Raška insieme ad altri frammenti sacri da san Sava – membro della famiglia reale dei Nemanja – per essere donata dal fratello Stefano al monastero di Žiča in occasione della sua fondazione, che Sava stesso aveva sostenuto<sup>79</sup>. A causa delle incursioni cumane nella parte settentrionale del regno, la sede del Patriarcato venne spostata da Žiča a Peć, e così anche le preziose reliquie che vennero lì trasferite e venerate nel 1290 circa<sup>80</sup>. Nonostante la tumultuosa storia serba abbia spesso determinato evidenti oscillazioni dei confini, il Patriarcato di Peć rimase costantemente sotto il controllo dei regnanti serbi, della dinastia Nemanjić prima, e delle dinastie Lazarević e Branković poi.

Per ricostruire l'itinerario percorso da tali reliquie fra la Raška e l'Italia, in tutto coincidente con quello da noi proposto, Popović dichiara di essersi basata sull'atto con cui il Papa donò la reliquia alla Cattedrale. Tuttavia, come abbiamo visto, tale ricostruzione non coincide del tutto con quanto dichiarato dai documenti senesi e la studiosa, nella sua ricostruzione, tralascia i molti riferimenti ad una collocazione costantinopolitana della reliquia fino alle invasioni ottomane, eludendo quindi l'inevitabile domanda su come sia possibile che la reliquia del braccio destro di san Giovanni Battista sia attestata contemporaneamente a Costantinopoli e in Serbia fra il XIII e la metà del XV secolo. Il fatto però che sul reliquiario si trovi un'iscrizione in slavo ecclesiastico che recita «Il braccio di san Giovanni Battista, veglia su di me, Sava arcivescovo serbo»<sup>81</sup> avvalorava senza dubbio l'ipotesi che la reliquia del braccio di san Giovanni Battista oggi a Siena sia stata effettivamente portata in Serbia da Sava Nemanjić nei primi due decenni del XIII secolo.

Resta perciò da definire quale e dove sia la reliquia che i tre testimoni hanno dichiarato di aver visto a Costantinopoli nella prima metà del XV secolo. Nei documenti senesi potrebbe essere confluita la storia di diverse “braccia destre” del Precursore: altre due sono infatti le reliquie del braccio di san Giovanni Battista che nella storia della propria provenienza si

---

<sup>79</sup> Sul ruolo delle reliquie nella definizione dell'immagine dei regnanti serbi, si veda POPOVIĆ 2003, e, per un'ottica che includa l'intero mondo bizantino dopo la *halosis*, si veda, ad esempio: EASTMOND 2003, CVETKOVIĆ – HAHN 2015.

<sup>80</sup> POPOVIĆ 2000. Questa idea è stata successivamente ripresa dalla stessa studiosa nell'articolo dedicato alla croce stauroteca di Pienza (POPOVIĆ 2012) e infine ampliata nel già citato saggio dedicato interamente al braccio senese (POPOVIĆ 2017).

<sup>81</sup> POPOVIĆ 2017, pp. 83-86.



appellano ad un'origine costantinopolitana; una è conservata presso il Museo Topkapi di Istanbul, l'altra presso il monastero di Cetigne (Centinje) in Montenegro<sup>82</sup>.

Un ulteriore problema emerge quando ci si avvicina allo studio di queste altre reliquie del braccio destro del Battista. Gli studi dedicati a entrambe, separatamente, le identificano con la reliquia entrata nelle collezioni di Maometto II dopo la presa della città<sup>83</sup>: il sultano si impegnò infatti a raccogliere importanti reliquie islamiche e cristiane nel Tesoro Imperiale (*Emanet Hazine*) della chiesa di Santa Irene, inglobata nella prima corte del Topkapi e trasformata poi in armeria reale<sup>84</sup>. Il successore di Maometto, Beyazid II, la offrì nel 1484 ai Cavalieri Ospedalieri di Rodi (il cui patrono era proprio san Giovanni Battista), e in particolare al Gran Maestro Pierre d'Aubusson, come gesto di pace<sup>85</sup>. Gli Ottomani riconquistarono Rodi nel 1522 e gli Ospedalieri trasferirono quindi la loro sede centrale a Malta nel 1530<sup>86</sup>. La reliquia di san Giovanni raggiunse dunque l'isola in tale occasione, e da questo punto in avanti le due ricostruzioni divergono, come verrà di seguito mostrato.

Alcuni studiosi ritengono che, dopo l'arrivo della reliquia a La Valletta, essa sia stata conservata in una cappella dedicata al Battista, annessa alla Co-Cattedrale di San Giovanni, assieme ad una reliquia della Vera Croce<sup>87</sup>. Nel 1689 il braccio del Battista trovò nuova collocazione in un monumentale reliquiario barocco in bronzo dorato e argento, la cui

---

<sup>82</sup> BAYRAKTAR 1985; SINKEVIĆ 2014.

<sup>83</sup> BAYRAKTAR 1985; SINKEVIĆ 2014.

<sup>84</sup> Giovanni è venerato anche dai musulmani come profeta. Sulle trasformazioni subite della chiesa di Santa Irene e sulla sua inclusione nel palazzo del Topkapi si veda: NECIPOĞLU 1991, p. 46.

<sup>85</sup> Beyazid II cercava infatti di compiacere i francesi, sperando così di neutralizzare il suo contendente per il trono, il principe Cem, che aveva ricevuto asilo dai Cavalieri di Rodi (SINKEVIĆ 2014, pp. 132-133). Gli Ospedalieri inviarono subito una commissione a Costantinopoli per far autenticare la reliquia. Al ritorno, uno di essi, Guillaume Caoursin, ne scrisse una breve storia, *De translatione sacrae dexteræ*, nella quale l'equivoco che la reliquia fosse originariamente conservata presso il monastero di San Giovanni Prodromo viene reiterato; SMITH 2005. Non è quindi casuale che anche Marietto di Giovanni Soriani, il quale nel 1464 a Siena giura sull'autenticità della reliquia, sia un Cavaliere Ospedaliero di Rodi.

<sup>86</sup> SINKEVIĆ 2014, p. 134.

<sup>87</sup> SINKEVIĆ 2014, pp. 134-135.

ideazione è ascrivibile all'artista romano *Ciro Ferri*<sup>88</sup> (fig. 6). Al centro della composizione era posta una teca destinata ad ospitare la reliquia, affiancata da due grandi angeli oranti in bronzo. Quando, a seguito della conquista dell'isola da parte di Napoleone nel 1798, i Cavalieri lasciarono frettolosamente e definitivamente Malta, portarono con sé le più preziose reliquie in loro possesso. È così che il braccio di san Giovanni Battista giunse in Russia, venendo donato allo zar Paolo I (1754-1801), con il quale già da tempo i Cavalieri intrattenevano rapporti diplomatici<sup>89</sup>. In occasione della traslazione delle reliquie nella chiesa principale del Palazzo d'Inverno, lo Zar commissionò dei nuovi reliquiari in oro e argento, decorati con pietre preziose. In seguito, nel 1919, la reliquia di san Giovanni lasciò la Russia, dopo essere stata sottratta al rischio della distruzione nei primi anni della Rivoluzione. Dopo qualche anno di peregrinazioni in Europa giunse infine in Montenegro, dove fu prima nascosta sotto il pavimento della chiesa del monastero di Ostrog e poi segretamente conservata nel monastero di Cetigne<sup>90</sup>.

La reliquia è attualmente contenuta in una lipsanoteca a cassetta (45x25 cm), il cui coperchio superiore in vetro permette di vedere la sottostante reliquia, che consiste di una parte dell'avambraccio e della mano con solo tre dita (pollice, indice e medio). Il coperchio è anche ornato da una fascia dorata con stemmi realizzati a sbalzo alternati a zaffiri ovali circondati da diamanti, mentre fiori esalobati composti da piccoli diamanti ornano angoli e uno dei lati corti è arricchito da due putti alati, quasi a tutto tondo<sup>91</sup> (fig. 7). Tale reliquiario è certamente quello commissionato da Paolo I, poiché, come recentemente osservato da *Ida Sinkević*, dal confronto fra il suo stato attuale e una descrizione datata 1859, conservata negli Archivi della Biblioteca nazionale russa di San Pietroburgo, emerge che il reliquiario ha conservato il suo aspetto originario, a eccezione di una croce maltese che è andata perduta e che verosimilmente era tenuta dai due putti alati<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> SCIBERRAS 1999; GUIDO – MANTELLA 2003. Rimasto vuoto quando i Cavalieri vennero espulsi da La Valletta nel XVIII secolo, il reliquiario monumentale è oggi esposto nel Museo della Co-Cattedrale.

<sup>89</sup> Già l'anno precedente lo zar aveva ricevuto il titolo di protettore dell'Ordine di San Giovanni e successivamente venne anche insignito del titolo di Gran Maestro. SINKEVIĆ 2014, pp. 135-136.

<sup>90</sup> Per un approfondimento sulle vicende della reliquia nel Novecento vedi: SINKEVIĆ 2014.

<sup>91</sup> SINKEVIĆ 2014, p. 127.

<sup>92</sup> Per la trascrizione del documento, *Ida Sinkević* (SINKEVIĆ 2014, p. 127) rimanda a *Yury Pyatnitsky* (PYATNITSKY 2002, p. 311).

Fra gli studiosi che fanno invece riferimento alla bibliografia turca è invece diffusa l'opinione che, alla fine del Cinquecento, la reliquia sia stata restituita alla corte ottomana di Costantinopoli, confluendo successivamente nelle collezioni del Topkapi<sup>93</sup>.

Il reliquiario antropomorfo in cui è conservata si inserisce nella lunga tradizione, tipicamente occidentale, dei bracci-reliquiario con mano benedicente (fig. 8). Tuttavia le dita sono disposte nel modo della benedizione bizantina, con anulare e pollice che si toccano. Il manufatto presenta tre iscrizioni: la prima, sul polso, indica che si tratta della mano del Battista («ΑΥΤΗ Η ΧΕΙΡ ΕΚΤΙ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΒΑΠΤΙΣΤΟΥ»), la seconda sul dito indice si riferisce al passo del Vangelo di Giovanni (Gv 1, 29) in cui il Battista indica Cristo come il Messia («ΙΔΕ Ο ΑΜΝΟC ΤΟΥ ΘΕΟΥ», “Ecco l'agnello di Dio”, fig. 9), mentre la terza, sul gomito, riporta il nome del donatore, un monaco di nome Daniele («+ΔΕΥΧΗC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΔΑΝΙΥΛ ΜΟΝΑΧΟΥ», “Preghiera del servo di Dio Daniele il monaco”)<sup>94</sup>.

Tale reliquiario è senza dubbio da datare ai decenni centrali del Cinquecento e, come suggerito dalla compresenza di due punzoni, il leone marciano e la croce maltese, venne realizzato da orafi veneziani attivi a Malta<sup>95</sup>. Che l'autore sia un orafo non greco è confermato anche da alcuni errori nelle iscrizioni, come ad esempio la confusione fra lettera *H* e *Y* nel nome del donatore (*ΔΑΝΙΥΛ-ΔΑΝΙΗΛ*)<sup>96</sup>. Attraverso un piccolo sportello (ora mancante) è possibile intravedere parte della reliquia sottostante, ben poca cosa, tanto da permettere di ipotizzare che si tratti del risultato di una successiva ripartizione, spiegando così come sia possibile che al Topkapi si trovi una reliquia di san Giovanni, per di più conservata in un reliquiario antropomorfo appositamente realizzato a Malta prima della restituzione al sultano, mentre abbiamo prova che proprio nell'isola, in contemporanea, si trovasse la stessa reliquia del Battista, uno dei tesori più preziosi in possesso dei Cavalieri Ospedalieri, esposta in un reliquiario monumentale nell'Oratorio del santo, annesso alla Co-Cattedrale di La Valletta.

Le forme estremamente variegata di questi reliquiari sono indubbiamente strumenti utili per supportare l'avallo o il rifiuto di una possibile identificazione di una data reliquia con una

---

<sup>93</sup> BAYRAKTAR 1985.

<sup>94</sup> BAYRAKTAR 1985; KALAVREZOU 1997a, p. 69.

<sup>95</sup> KALAVREZOU 1997a, p. 69.

<sup>96</sup> KALAVREZOU 1997a, pp. 69-70.

sua menzione documentaria: non è infrequente, infatti, che i pellegrini nei loro resoconti descrivano in modo più o meno dettagliato l'aspetto dei reliquiari. Nell'ambito di nostro interesse, ad esempio, è questo aspetto che rende particolarmente rilevante la testimonianza fornita da Clavijio, poiché la sua descrizione del reliquiario, che assolutamente non si adatta all'oggetto oggi conservato a Siena, permette di avvalorare l'ipotesi che si tratti effettivamente di due diverse braccia destre del Battista e che quello senese avesse già abbandonato Costantinopoli. Allo stesso modo, il fatto che il reliquiario montenegrino sia esattamente descritto nella fonte ottocentesca russa permette di affermare con certezza che, nonostante la prossimità geografica, la reliquia ivi contenuta sia giunta a Cetigne non dalla Serbia, ma dalla Russia, e che quindi sia indubbiamente da identificare con quella precedentemente in possesso dei Cavalieri di Malta.

In conclusione, il confronto fra le varie fonti scritte e materiali permette di delineare un'ipotetica ricostruzione della storia della reliquia del braccio destro del Battista. Dopo il suo arrivo a Costantinopoli da Antiochia (956) per volere di Costantino VII Porfirogenito, come riportato da Giovanni Skylitzes<sup>97</sup>, la reliquia venne conservata presso la chiesa della Vergine del Pharos, una cappella al centro del palazzo imperiale, dove Antonio di Novgorod, nel 1200 circa, poco prima della sua distruzione, scrive di averla vista assieme ad altre preziose reliquie di Cristo e della Vergine<sup>98</sup>. L'edificio infatti non sopravvisse all'occupazione latina del 1204, ed è quindi possibile ipotizzare che le preziosissime reliquie che vi erano conservate siano state rimosse da lì nei primi anni del XIII secolo, se non già alla fine del XII secolo. Qui la storia si complica e si articola in due direzioni: una reliquia del braccio del Battista fu trasferita presso la chiesa della Vergine Peribleptos e successivamente ceduta agli Ospedalieri, i quali per tre secoli la conservarono prima a Rodi e poi a Malta, dove la esposero in un reliquiario monumentale, pur staccandone una parte che, inclusa in un reliquiario antropomorfo realizzato da orafi veneziani nella forma tipica dei bracci-reliquiario, venne restituita agli Ottomani alla fine del Cinquecento. San Sava entrò invece in possesso di una diversa reliquia del braccio destro di san Giovanni Battista

---

<sup>97</sup> «In questo periodo anche il santo braccio del Precursore arrivò nella capitale, essendo stato rubato ad Antiochia da un certo diacono, di nome Job. Quando raggiunse Chalcedon, l'imperatore inviò la lancia reale, e mentre il Senato [...] e il patriarca Polyeuktos uscirono con tutto il clero con candele, torce e incenso, lui lo portò nel palazzo» (la traduzione è a cura di chi scrive). THURN 1973, 245.27-32, *apud* KALAVREZOU 1997a, p. 67.

<sup>98</sup> KALAVREZOU 1997a, pp. 67-68.

nei primi anni del XIII secolo e la donò al monastero di Žiča, da dove la reliquia passò poi in Morea e quindi a Roma, per giungere infine a Siena nel 1462, così come descritto dalle fonti conservate nell'Archivio Storico dell'Opera della Metropolitana di Siena.

La definizione dell'itinerario è particolarmente rilevante ai fini della presente ricerca poiché conferma che la realizzazione del prezioso manufatto metallico che accompagna la reliquia senese è da ricondurre a un laboratorio balcanico, comprovando quanto già suggerito dall'iscrizione in slavo ecclesiastico che si trova sul terminale. Contestualmente ciò dimostra anche che, nonostante la loro collocazione decentrata rispetto alla capitale bizantina, i laboratori orafi serbi erano qualitativamente competitivi con quelli costantinopolitani.

### **1.3. I reliquiari antropomorfi del monastero di Arnota**

Nelle collezioni del Museo Nazionale di Arte della Romania è conservato un piccolo nucleo di reliquiari antropomorfi inaspettatamente provenienti da fondazioni ortodosse, che, come già accennato e come verrà discusso in modo più approfondito nel capitolo conclusivo, sembrano contraddire la teoria secondo la quale l'area culturale bizantina si caratterizza per l'assenza di reliquiari antropomorfi.

Si tratta di una coppia di reliquiari identici ma speculari (un braccio destro e un sinistro), provenienti dal monastero di Arnota, nel sud dell'odierna Romania, il primo per le reliquie di san Michele di Sinnada, il secondo per quelle di san Filippo diacono<sup>99</sup>, a cui si aggiunge un reliquiario a forma di mano, corredato da una lunga iscrizione incisa sul palmo, che ne identifica il contenuto con una reliquia di santa Marina<sup>100</sup> (figg. 10-14).

Gli elementi anatomici dei bracci, ad esempio la proporzione delle dita rispetto all'avambraccio, la curvatura delle falangi, le unghie, la forma dell'incavo del palmo, sono resi con grande realismo. Entrambi i reliquiari sono costituiti da tre elementi separati: un rivestimento per l'avambraccio in argento dorato e pietre semipreziose che si conclude con un terminale semisferico, un rivestimento per la mano in argento dorato con pietre preziose

---

<sup>99</sup> Entrambi sono permanentemente esposti nel Tesoro del Museo.

<sup>100</sup> Questo reliquiario, anche a causa del pessimo stato conservativo, si trova nei depositi.

e semipreziose con un coperchio che si apre sul dorso, e un bracciale con un'iscrizione che funge da collegamento fra la mano e l'avambraccio.

La fascia che riveste il braccio è decorata con motivi vegetali a sbalzo mentre lungo l'asse centrale che va dal polso al gomito si sviluppa un ulteriore motivo decorativo costituito da quattro fiori esalobati realizzati con pietre semipreziose verdi e rosse a taglio *cabochon*, montate in un castone liscio, piuttosto alto. Le stesse pietre disposte a fiore ornano anche il terminale. Lo sportello sul dorso della mano è invece decorato, al centro, da una pietra di maggiori dimensioni, mentre altre pietre più piccole (sempre verdi e rosse) sono disposte nei punti di incrocio o ramificazione del decoro fitomorfo che è comunque più rarefatto rispetto a quello sull'avambraccio. Una pietra blu a taglio quadrato posta nella parte inferiore del dorso della mano, vicino al polso, decora la mano sinistra, mentre, nel luogo corrispondente, la mano destra presenta una pietra con il medesimo taglio quadrato, ma verde, non dissimile nella qualità dalle altre utilizzate. L'unica marcata differenza fra i due bracci è la scena raffigurata sulla faccia interna dello sportello che si apre sul dorso della mano per mostrare la reliquia sottostante: nel braccio di san Filippo si tratta di una Vergine col Bambino, mentre nel braccio di san Michele della Filossenia di Abramo. In nessuna delle due oreficerie le scene che decorano l'interno degli sportelli sembrano connettersi al santo a cui è dedicato il reliquiario, ma trovano simmetrica corrispondenza l'una nell'altra; l'episodio della Filossenia deve quindi essere interpretato, in relazione al tema sacro di cui rappresenta un complemento, come una rappresentazione della Trinità<sup>101</sup>.

Entrambi i bracci-reliquiario sono in un precario stato conservativo: alcune pietre sono cadute e la lamina metallica, specialmente in corrispondenza delle dita della mano e del palmo, si è spezzata. Un numero considerevole di informazioni sulla loro origine, datazione e contenuto, come vedremo, si possono ricavare dalle molte iscrizioni nella parte inferiore dei bracci-reliquiario, in una fascia che corre verticalmente dal polso al gomito, e sul bracciale in corrispondenza del polso.

---

<sup>101</sup> Nell'Oriente greco, la Filossenia di Abramo (o Cena di Mamre) è la variante iconografica prediletta per la rappresentazione della Trinità: essa consiste nella trasposizione figurativa dell'episodio della Genesi (Gn 18) nel quale si narra dell'apparizione di Dio ad Abramo sotto forma di tre persone, che egli invita ad una tavola imbandita sotto una quercia e dai quali riceve l'annuncio della nascita di un figlio. RÉAU 1956, pp. 20-21, 131.

### 1.3.1. Il braccio destro di san Michele di Sinnada

Il primo reliquiario, in ordine cronologico, è il braccio di san Michele di Sinnada (fig. 10). L'iscrizione sul polso rivela innanzitutto il nome del santo a cui appartiene la reliquia: è scritto infatti «+ Del santissimo nostro padre Michele di Sinnada». Si tratta di un santo oggi poco noto, riconosciuto sia dai Greci che dai Latini<sup>102</sup>. Nei voivodati romeni, la devozione a questo santo ha goduto di una certa importanza specialmente nel XVII e XVIII secolo. Come riportato anche da Paolo di Aleppo (Būluṣ Ibn al-Za‘īm al-Halabī) – arcidiacono e cronista siriano che viaggiò attraverso l'Europa centrale e orientale al seguito del padre (il patriarca antiochiano Macario III Zaim) redigendo un diario di viaggio estremamente accurato<sup>103</sup> – l'origine del culto di san Michele di Sinnada nei voivodati romeni si lega al signore valacco Matei Basarab (1632-1654). La Muntenia (parte orientale della Valacchia) era stata gravemente colpita da un'infestazione di locuste e il voivoda si era quindi rivolto ai monaci del Monte Athos per chiedere aiuto: in risposta, i monaci athoniti, a partire dal 1641, portarono a più riprese la testa del santo dal monastero della Gran Lavra in Moldavia e Valacchia<sup>104</sup>. In segno di ringraziamento, il voivoda costruì una cappella (*parekklesion*) nel monastero della Gran Lavra, donando un Evangelionario greco del X secolo, rilegato in argento, sulla cui coperta egli stesso è effigiato assieme alla moglie Elena. Nella medesima

---

<sup>102</sup> Nato verso il 750 a Sinnada, metropoli della Frigia Salutare (oggi Qifut-Kasaba, in Turchia), Michele abbracciò la vita religiosa a Costantinopoli, dopo aver conosciuto e stretto amicizia con Teofilatto, allora segretario particolare del patriarca Tarasio (784-806), che li ordinò entrambi sacerdoti. Poco dopo, Michele fu scelto come metropolita di Sinnada. In questa veste prese parte alle ultime due sessioni del II concilio niceno, durante le quali venne discusso anche il problema della devozione alle immagini e ai santi, e ne sottoscrisse la professione di fede. Grazie alle sue capacità diplomatiche fu successivamente scelto per guidare le ambascerie fra Carlo Magno, papa Leone III, l'imperatore d'Oriente Michele Rangabe e il patriarca Niceforo. Michele fu uno dei più convinti oppositori di Leone VI l'Armeno (813-820), successore di Michele Rangabe e promotore di una nuova ondata di persecuzioni iconoclaste, e per questo venne imprigionato. Alla morte dell'imperatore tornò in libertà, senza tuttavia poter fare ritorno a Sinnada e morì quindi in esilio il 23 maggio 826, come raccontato da san Teodoro Studita che assistette ai suoi ultimi istanti. JANIN 1967.

<sup>103</sup> Particolarmente utile, ai fini della nostra ricerca, è la parte del diario di Paolo di Aleppo dedicata ai voivodati romeni, recentemente tradotto in romeno e pubblicato con un ricco apparato di note da Ioana Feodorov; PAUL DIN ALEP 2014.

<sup>104</sup> Paolo di Aleppo riporta che la reliquia del capo di san Michele di Sinnada aveva già compiuto questo tipo di miracoli in precedenza, allontanando le cavallette da Monte Athos e da Cipro. PAUL DIN ALEP 2014, pp. 353-354.

occasione Matei Basarab fece una cospicua donazione per poter tenere alcuni frammenti delle reliquie del santo, facendole poi rivestire in oro e argento e donandole al monastero di Arnota, come riportato dallo stesso Paolo di Aleppo<sup>105</sup>.

La lunga iscrizione in slavo ecclesiastico che si trova sul lato inferiore del braccio permette di legare in modo inequivocabile il braccio-reliquiario al momento iniziale della devozione a san Michele di Sinnada nei voivodati romeni. L'iscrizione ripete innanzitutto che si tratta di una reliquia di questo santo, e in particolare che si tratta della sua mano (*ruka*). In modo eccezionale, vengono anche dettagliatamente descritti l'itinerario della reliquia e le condizioni del suo arrivo in Valacchia:

«+ Queste sante reliquie, la mano del santo nostro padre, l'arcivescovo Michele di Sinnada, le hanno comprate il devoto signore Matei Basarab voivoda e la sua signora, Elena, dai monaci della Santa Montagna e le hanno pagate grande prezzo e le hanno rivestite con argento e oro e con pietre e le hanno depositate nel monastero Arnota, dedicato all'archistratega Michele e a Gabriele»<sup>106</sup>.

Prosegue inoltre con un anatema contro chi volesse rubare e vendere la reliquia: «+ abbiano eterna memoria loro e i loro genitori; se qualcuno le prenderà o le venderà, a colui venga la condanna del santo nel terribile giudizio. E di ciò fu responsabile il santissimo metropolita Teofilo»<sup>107</sup>. Quanto a quest'ultima frase, non è chiaro se Teofilo sia da considerarsi

---

<sup>105</sup> PAUL DIN ALEP 2014, p. 353; vedi *infra*, alle pagine seguenti. Un secondo miracolo venne operato dal santo al tempo del voivoda Constantin Brâncoveanu (1688-1714): da sette anni le locuste devastavano i raccolti, e nel 1691 il signore valacco si decise quindi a richiedere nuovamente l'intervento dei monaci athoniti, con la reliquia che già una volta aveva miracolosamente risolto la piaga. In segno di ringraziamento, il voivoda donò al monastero della Gran Lavra un nuovo reliquiario in argento per il capo di San Michele di Sinnada e una corona d'oro con pietre preziose, oltre a una donazione di 6000 aspri annuali. Un frammento venne quindi riposto nel monastero di Hurezi, la più importante fondazione di Constantin Brâncoveanu, alla fine del Seicento. Un terzo miracolo venne compiuto nel 1729, in una situazione simile a quelle precedenti: Nicolae Mavrocordat, primo signore valacco del regime fanariota, donò al monastero della Gran Lavra 100 grossi annuali come ricompensa per l'intervento. Una quarta processione è infine attestata nel 1756 durante il regno di Constantin Racoviță.

<sup>106</sup> La traduzione è a cura di chi scrive. Il titolo di archistratega attribuito all'arcangelo Michele è l'equivalente dal latino *princeps militiae caelestis*. Elian, che nel 1965 pubblica il testo dell'iscrizione facendola seguire dalla traduzione in romeno, sembra fraintendere l'espressione «храмъ архистратига Михаила и Г(а)врила» e lo traduce con «hramul voievozilor Mihail și Gavril», lasciando intendere che si tratti di due regnanti locali, fra cui Mihai Vodă.

<sup>107</sup> La traduzione è a cura di chi scrive.



responsabile dell'anatema o dell'iscrizione. Infine, una datazione precisa conclude l'iscrizione: «+ Quest'opera è stata fatta nell'anno 7150, mese di novembre, giorno 5»<sup>108</sup>. L'anno della donazione è indicato secondo il calendario Ἔτη Γενέσεως Κόσμου [dall'origine del Mondo] utilizzato della Chiesa Ortodossa orientale, che fissa la Creazione 5509 anni prima dell'Incarnazione e che calcola l'anno a partire dal 1 settembre<sup>109</sup>. Secondo questo calendario, l'anno 7150 attestato nell'iscrizione corrisponde al 1641.

Particolarmente rilevante, per definire se tale manufatto sia stato realizzato localmente o se sia stato commissionato a una bottega orafa di una delle regioni limitrofe, è un'iscrizione, finora inedita, che si trova celata nel decoro vegetale, in prossimità del terminale, all'interno di una foglia<sup>110</sup>. L'iscrizione «ЗЛАТАРЬ БОГАВАЦЬ» (*Zlatar Bogavac*) rivela infatti il nome dell'autore, un orafo di nome Bogavac. L'identità di questo maestro è ancora ignota, ma l'appellativo slavo “*zlatar*” (orafo), preceduto o seguito dal nome proprio, ricorre in altre oreficerie realizzate per la corte valacca da artigiani slavi attivi nella regione<sup>111</sup>. Gli orafi che operavano in Valacchia nel XVI e XVII secolo erano spesso immigrati da altre regioni o discendenti di gruppi storicamente già stabili nella regione (armeni, ebrei, greci), a cui si aggiunse successivamente un consistente gruppo di orafi bulgari originari di Čiprovci, rifugiatisi in Valacchia in seguito al fallimento della rivolta anti-ottomana del 1688<sup>112</sup>.

Nella Filossenia di Abramo che orna l'interno dello sportello i tre angeli siedono ad una mensa resa con alcuni dettagli realistici come i boccali e i due pani posti al centro della tavola, mentre lo sfondo della scena, delimitato da un bordo perlinato, è riempito con tralci vegetali stilizzati dal gusto vagamente barocco (fig. 11). Due tralci disposti in verticale

---

<sup>108</sup> *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 818 (la traduzione è a cura di chi scrive).

<sup>109</sup> Tale calendario era quello in uso nell'Impero Romano d'Oriente fino alla *halosis* del 1453.

<sup>110</sup> L'identificazione dell'iscrizione è stata resa possibile dallo studio ravvicinato di questa oreficeria, nell'estate del 2018.

<sup>111</sup> Altri esempi verranno presentati nel capitolo dedicato ai *kivotia* con forma architettonica.

<sup>112</sup> KIRÁLY 2002. Le informazioni sugli orafi valacchi o residenti in Valacchia sono estremamente lacunose per quanto riguarda il XVI secolo, mentre, per quanto riguarda il secolo successivo, prove documentarie (ad esempio contratti di acquisto di terreni e abitazioni) dimostrano come almeno una ventina di orafi abitassero nel centro di Bucarest, nei pressi della corte, dove ancora oggi esiste una chiesa chiamata “Chiesa degli orafi” (*Biserica Zlatarilor*; *zlătarii* <sl. *Zlatar*, oro). Su questa chiesa monastica si veda: STOICESCU 1961, pp. 327-329, POPESCU 2011, POPESCU 2012; CAZACU 2012, p. 483; CONSTANTIN 2012.

sembrano passare dietro al tavolo e marcano lo spazio fra le figure, quasi intervallandole come in una successione di nicchie.

### 1.3.2. Il braccio sinistro di san Filippo diacono

Il secondo reliquiario, di un lustro successivo a quello di san Michele di Sinnada, è il braccio sinistro di san Filippo diacono (fig. 10). L'iscrizione presente su questo reliquiario è pressoché identica a quella già osservata sull'esemplare precedente:

«+ Questa santa mano dell'apostolo Filippo, uno dei sette diaconi; l'ha comprata il devoto signore Matei Basarab voivoda con la sua signora, Elena, dai monaci della Santa Montagna e l'ha pagata grande prezzo e l'ha rivestita con argento e oro e con pietre e l'ha depositata nel monastero Arnota, dedicato al voivoda Michele, + Abbiamo eterna memoria loro e i loro genitori; se qualcuno le prenderà o le venderà, a colui venga la condanna del santo nel terribile giudizio. E di ciò fu responsabile il santissimo metropolita Teofilo; + Quest'opera è stata conclusa nell'anno 7155 [=1646], mese di novembre, giorno 5»<sup>113</sup>.

L'iscrizione del bracciale sul polso ripete, come nel caso precedente, il nome del santo: «+ Del santo apostolo Filippo, uno dei sette diaconi»<sup>114</sup>. Viene quindi ripetuto due volte che non si tratta di Filippo di Betsaida, uno dei primi dodici, bensì di quel Filippo attestato negli Atti degli Apostoli come il primo missionario, uno dei sette «uomini di buona reputazione» scelti a Gerusalemme come aiutanti degli apostoli nelle incombenze pratiche<sup>115</sup>.

L'elemento che distingue in modo più evidente i due reliquiari è la scena raffigurata sulla faccia interna dello sportello sul dorso della mano (fig. 12). Nel braccio di san Filippo vi è una Vergine Odigitria: sia Maria, identificata dalle iniziali MP ΘV, che Gesù, identificato

---

<sup>113</sup> *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 819 (la traduzione è a cura di chi scrive).

<sup>114</sup> La traduzione è a cura di chi scrive.

<sup>115</sup> Gli altri sei furono Stefano, Pròcoro, Nicanore, Timone, Pàrmena e Nicolao (At 6,1-7): mentre Stefano si distinse per la saldezza della propria fede e andò per primo incontro al martirio, Filippo è ricordato dalla Chiesa occidentale e orientale, come il primo missionario oltre i confini della Giudea (At 8,5-40) ed è per questo motivo chiamato talvolta "Filippo evangelista" (At 21,8). Nella tradizione ecclesiastica orientale il termine "apostoli" è andato estendendosi anche oltre i personaggi propriamente identificati con tale titolo negli scritti neotestamentari.

dalle iniziali IC XC, indossano vesti con sottilissimi motivi vegetali realizzati a incisione che riprendono gli elementi fitomorfi che ornano lo sfondo su cui sono sbalzate le figure.

Nonostante la datazione fornita dall'incisione sia di cinque anni posteriore a quella sul braccio-reliquiario di san Michele, l'identica fattura dei due manufatti porta a considerare che l'autore, che in questo caso non si firma, sia il medesimo orafo slavo.

### **1.3.3. La mano di santa Marina**

Diversamente dai reliquiari a braccio appena presentati, il terzo reliquiario antropomorfo proveniente da Arnota non è esposto nel Tesoro del Museo assieme agli altri due, bensì conservato nei depositi a causa dell'avanzato grado di deterioramento della lamina metallica che si è spezzata in più punti (fig. 13).

La sua fattura mostra evidenti differenze rispetto ai due bracci-reliquiario. La resa anatomica delle dita è parimenti dettagliata, ma nell'insieme l'autore del reliquiario della mano di santa Marina dimostra un'attenzione al rispetto delle proporzioni antropometriche ben inferiore a quella invece dimostrata dall'autore dei due bracci: in corrispondenza del pollice il corpo del reliquiario non procede in modo verosimile, ma si sviluppa anzi in altezza come se fosse una cassetta a sezione trapezoidale, nonostante invece il palmo rispetti la curvatura del dorso.

Il reliquiario è in parte coperto da fitti motivi vegetali dorati che si concentrano in corrispondenza delle falangi e del polso. Quest'ultimo è inoltre decorato in modo da suggerire la presenza di un bracciale dorato con pietre preziose.

Sul palmo della mano una lunga iscrizione per metà in romeno con caratteri cirillici e per metà in slavo ecclesiastico fornisce essenziali informazioni (fig. 14):

«Questo rivestimento della santa mano della martire Marina, che si trova al santo monastero Arnuta [=Arnota], l'ho fatto (fare) io, il servo di Cristo, Mareş *vistier*, con mia moglie Maria di Băjeşti; gennaio giorno 15, nell'anno 7170 [=1662]»<sup>116</sup>.

La data di realizzazione di questo reliquiario è quindi successiva, rispettivamente di un decennio e di un lustro, a quella del braccio di san Michele e del braccio di san Filippo apostolo. Anche il committente è diverso rispetto a quello dei bracci-reliquiario ma

---

<sup>116</sup> *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 820 (la traduzione è a cura di chi scrive).

riconducibile allo stesso ambiente, ovvero la corte del voivoda Matei Basarab: Mareaș Băjescu era infatti il cancelliere della corte di Târgoviște.

Come nei bracci reliquiario, un piccolo sportello sul dorso della mano permetteva di vedere la reliquia. Lo sportello attuale è certamente un'aggiunta ulteriore, come appare evidente osservando l'apertura dal lato interno della custodia, poiché si vede che una placca rotondeggiante è stata fissata alla lamina metallica originale con numerosi piccoli chiodi ribattuti. Inizialmente l'apertura corrispondeva forse al medaglione polilobato che si intravede fra il decoro floreale sul polso e l'inizio del decoro floreale sulle dita. Il nuovo sportello, assicurato alla placca aggiuntiva e decorato con una Vergine Platytera in un clipeo, è stato probabilmente inserito per rimediare alla rottura della lamina, particolarmente lacunosa sul dorso.

Attorno al clipeo corre un'iscrizione della quale è purtroppo possibile distinguere solo alcuni caratteri greci al di sotto della pesante doratura, che deve quindi essere considerata posticcia e riconducibile a un intervento operato in un secondo momento sul manufatto. Il fatto che né Iorga (1908), né Elian (1965), curatori dei più importanti *corpora* di iscrizioni, ne riportino l'esistenza nelle schede dedicate a quest'oggetto, indica che già allora la sua leggibilità era stata irrimediabilmente compromessa<sup>117</sup>.

Un'osservazione attenta permette inoltre di osservare che i lati del reliquiario sono un'aggiunta posteriore, così come il terminale in corrispondenza del polso. La forma antropomorfa del reliquiario era quindi forse inizialmente più naturalistica, ma una serie di interventi successivi ne ha marcatamente alterato le proporzioni<sup>118</sup>. Mentre la realizzazione del reliquiario nella sua forma originale è quindi da attribuire a un orafo esperto, sebbene probabilmente locale, gli interventi successivi sono invece probabilmente tentativi maldestri di rimediare ai danni subiti dal reliquiario nel tempo e, al contempo, manovre mirate ad ampliarne la capacità contenitiva, a discapito però della naturalezza delle proporzioni.

---

<sup>117</sup> IORGA 1908; *Inscriptiile medievale* 1965.

<sup>118</sup> È a uno di questi interventi successivi che è quindi forse da ricondurre l'introduzione del cardine che rende possibile aprire l'intera lamina che costituisce il palmo.

#### 1.3.4. La cassa reliquiario

Questi tre reliquiari antropomorfi erano conservati assieme in una cassa reliquiario in argento di grandi dimensioni, oggi conservata anch'essa nei depositi del Museo Nazionale di Arte della Romania di Bucarest (fig. 15).

Nella parte centrale del coperchio strutturato in tre registri decorativi, su fondo punzonato, sono sbalzate le sagome di due braccia e una mano, con evidente riferimento al prezioso contenuto. Il secondo registro è invece liscio, mentre il terzo è decorato con un fitto motivo floreale di ispirazione barocca. Sui lati, separati da archetti a tutto tondo che poggiano su colonne tortili, sono raffigurati ventidue santi a mezzo busto, identificati da iscrizioni in romeno con caratteri cirillici maiuscoli<sup>119</sup>: san Giorgio, san Giovanni Crisostomo<sup>120</sup>, santa Marina martire, san Filippo Apostolo, san Teodoro Tirone, san Cirillo, sant'Atanasio, san Demetrio, santa Marta, san Gabriele, santa Matrona, san Teodoro<sup>121</sup>, san Gregorio, santa Maria martire, san Zaccaria, san Giovanni Teologo, san Nicola, sant'Anna, santa Caterina, san Michele di Sinnada, san Gregorio Palamas e san Giovanni Battista.

La figura del Battista è alata, secondo un'iconografia diffusa in Oriente legata all'interpretazione letterale del Vangelo in cui Giovanni viene definito *ἄγγελος*, ovvero sia angelo che messaggero<sup>122</sup> (fig. 16).

Paolo di Aleppo, che, come abbiamo anticipato, aveva visitato il monastero di Arnota alla fine del Seicento, elenca nel suo *Diario di Viaggio* le reliquie ivi conservate, in buona parte coincidenti con i santi effigiati sulla cassa reliquiario. Paolo di Aleppo scrive infatti:

«[Matei Basarab] ha donato, prima di morire molti beni e suppellettili preziose e una cassa piena di reliquie di santi [...] Fra queste si trova la mano destra di

---

<sup>119</sup> A volte la lettera *i* è resa con il carattere *I*, talaltra con *И*.

<sup>120</sup> Questo santo è identificato da nome Ioan Zlataust, secondo la variante slava dell'appellativo "bocca d'oro" (*Златоуст*).

<sup>121</sup> Giacché nella teoria di santi appare anche Teodoro Tirone deve in questo caso trattarsi di Teodoro Stratilato.

<sup>122</sup> ZANDER 1946. La stessa variante iconografica del Battista si trova su altre oreficerie del Museo Nazionale di Arte di Bucarest, come, ad esempio, una patena per l'anafora realizzata nel 1703 dall'orafo sassone transilvano Petrus Hiemmesch II come dono del voivoda Constantin Brâncoveanu alla chiesa di San Giovanni (*Sf. Ioan Grecesc*), per la quale si rimanda a NICOLESCU 1968, cat. 169, fig. 104.

san Michele, vescovo di Sinnada, il cui capo è conservato in uno dei monasteri della Santa Montagna. [...] la mano destra del santo apostolo Filippo. Tutte [le reliquie] sono rivestite d'oro. La mano della santa martire Marina con cui ha colpito il diavolo in prigione. Questa guarisce le febbri. Poi un frammento di san Giovanni Crisostomo, di Atanasio, Patriarca d'Alessandria, del martire Pantelimone, di Quirico e di sua madre Giulitta<sup>123</sup>, di san Giorgio, di san Demetrio, di san Mercurio, un po' del sangue dei quaranta martiri, delle reliquie di san Nicola e delle reliquie di altri martiri e santi, ognuna con la propria indicazione e registrate, con il loro numero, nel registro dell'egumeno del monastero»<sup>124</sup>.

Lo stesso Paolo di Aleppo menziona, in due diverse occasioni, «una cassa piena di reliquie di santi» che si trovava presso il monastero di Arnota. Giacché l'autore riferisce che da questa venivano estratte le reliquie delle mani di san Michele di Sinnada e di santa Marina<sup>125</sup>, non ci sono dubbi che l'autore si riferisca alla medesima cassa oggi conservata presso il Museo di Bucarest, almeno in una sua prima forma. La cassa reliquiario ha infatti subito una serie di modifiche e rifacimenti, testimoniati anche dalle iscrizioni che vi sono state incise.

Lungo il secondo dei tre registri decorativi in cui è strutturato il coperchio corre un'iscrizione in lingua romena con alfabeto di transizione (fig. 15):

«Questa custodia di argento con le sante reliquie in numero di 27 pezzi grandi e piccoli del santo Monastero Arnota del distretto Vâlcea trovandosi da 41 anni nascosta poiché ora è stata trovata dall'egumeno Cesario, con opportuno ordine sono state anche portate al loro posto (=le reliquie) nell'anno 1858, gennaio 30»<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> Come suggerito da una nota della curatrice dell'edizione romena del testo di Paolo di Aleppo, si tratta di due santi martirizzati a Tarso al tempo di Diocleziano (303-305). PAUL DIN ALEP 2014, p. 354, nota 885. Quirico, un bambino di tre anni, e sua madre Giulitta, una vedova di facoltosa famiglia convertitasi al Cristianesimo, sono celebrati come santi sia dalla Chiesa cattolica che dalle Chiese orientali.

<sup>124</sup> PAUL DIN ALEP 2014, p. 354 (la traduzione è a cura di chi scrive).

<sup>125</sup> PAUL DIN ALEP 2014, pp. 251, 353.

<sup>126</sup> «ACEASTĂ CUTIE DE ARGINT CU SF(ANTE)LE MOAȘTE IN N(UMAR) DE: 27 BUCAȚI MARI ȘI MICI ALE SF(INTI) MĂNĂSTIRI ARNOTA DIN DISTRICT VĂLC(E)A DE 41 DE ANI FIIND DOSITĂ ACUM

L'egumeno a cui fa riferimento l'iscrizione è Cesario di Arnota (in romeno, *Cesarie Arnoteanul*), abate del monastero, il quale nel 1851 era riuscito a rintracciare le reliquie presso il monastero Domnița Bălașa, a Bucarest, dopo che da qualche decennio se ne erano perse le tracce<sup>127</sup>.

Più enigmatica è invece l'iscrizione in romeno con caratteri cirillici che si trova sul retro della cassetta: «Questo santo scrigno è stato fatto dal *mare ban* Radu<sup>128</sup> Golescu. Le sante reliquie del monastero Gorbotir sono state donate all'ospedale filantropico di Bucarest»<sup>129</sup>, e – fuori dall'arcata – l'anno «1817» (fig. 17). Il dignitario menzionato è probabilmente da identificarsi con Radu (Răducanu) Golescu, *mare ban* (governatore) all'inizio dell'Ottocento. Non è stato invece possibile identificare con certezza il monastero chiamato – se è corretta la lettura dei caratteri cirillici – Gorbotir, forse corruzione del nome del monastero di Gorgota, nei pressi della località di Târgoviște, antica residenza della corte valacca.

Come intuito già dall'osservazione della cassetta e come confermato da un intervento di rimozione del rivestimento interno (svolto in collaborazione e con la supervisione del restauratore della sezione “Metalli” del Museo Nazionale di Arte di Bucarest), il medaglione su cui si trova l'iscrizione è un elemento asportato da una precedente oreficeria e qui nuovamente apposto.

Sul lato sinistro, sotto un'arcata, un'iscrizione in un elegante corsivo attesta un ulteriore intervento operato sulla cassa reliquiario nel dicembre 1905, per volere del vescovo di Râmnicu Vâlcea, Atanasio, ma non si specifica in cosa sia consistito (fig. 18)<sup>130</sup>.

---

GASINDU-SĂ DE PAR(INTE) CESARIE EGUMENUL, CU CUVENITA ORÎNDUEALĂ SAU ȘI ADUS LA LOCUL LOR LA ANUL 1858 GEN(UARIE) 30».

<sup>127</sup> TOCILESCU 1887, p. 56; VIDESCU – RUCĂREANU 2011, p. 152.

<sup>128</sup> Il nome Radu è scritto all'esterno della placca metallica più antica, sulla superficie della nuova lipsanoteca.

<sup>129</sup> «ACEST SF(A)NT SICRIU S-AU FĂCUT DE D(U)M(NEA)LUI VEL BA(N) RADU GOL(E)SC(U). SFI(N)TELE MOAȘTE DE LA MANASTIRĂ GORBOTIR [*lege* Gorgota] Ș(I) S-AU AFIEROSIT LA SPITAL OT BUCUREȘTI AL IUBIRI DE OAMENI».

<sup>130</sup> «+ INNOITU-S-AŪ ACEST SICRIU PRIN OSÂRDIA P(REA) S(FANȚIA SA) ATHANASIE EPISCOP AL RAMNICULUI 1905 DECHEMBRIE 6» [È stato rinnovato questo scrigno grazie allo zelo di sua eccellenza Athanasie, il vescovo di Ramnicul, 1905, Dicembre 6].

In conclusione, le reliquie sembrano aver transitato attraverso molteplici località, ma, fortunatamente, senza che il nucleo venisse smembrato e disperso. Ricomponendo le indicazioni offerte dalle iscrizioni e dalla bibliografia, alla fine del Seicento la cassa reliquiario e il suo prezioso contenuto si trovavano certamente ad Arnota, dove vennero visti e descritti da Paolo di Aleppo. Non è chiaro quando e per quale motivo tale *corpus* sia stato trasferito a Gorgota. Certamente, invece, il trasferimento a Bucarest avvenne nel 1817 per volere di Răducanu Goleescu, come specificato dall'iscrizione sulla cassa. I numerosi trasferimenti e i cambiamenti politici che investirono la Valacchia (e più in generale lo spazio romeno) nell'Ottocento, fecero sì che successivamente si perdessero le tracce di questo gruppo di reliquie e preziosi reliquiari. Soltanto nel 1858 Cesario, abate del monastero di Arnota, riuscì infatti a identificarlo e portarlo nuovamente nel luogo di origine<sup>131</sup>. Tuttavia, anche nella capitale le reliquie sembrano essere state traslate da una chiesa all'altra: portate da Goleescu «all'ospedale di Bucarest» – quindi forse alla chiesa Colțea, di pertinenza del settecentesco monastero-ospedale *Trisfetitele* [Tre Gerarchi], fondazione dello *spătar* Mihail Cantacuzino –, vennero ritrovate dall'abate Cesario presso il monastero Domnița Bălașa<sup>132</sup>. Qui erano forse state spostate a causa dei terremoti che nel 1829 e 1839 avevano gravemente danneggiato la struttura della chiesa Colțea, già precedentemente colpita dal terremoto del 1802.

La vicenda di queste reliquie e del loro reliquiario nel XX secolo è non meno tumultuosa. Quando nel 1908 lo storico Nicola Iorga ne trascrive e traduce in romeno le iscrizioni, le reliquie non erano più ad Arnota, ma a Brănești, un'altra località nei pressi di Târgoviște<sup>133</sup>. Alla vigilia dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, le reliquie vennero poi trasferite alla sede episcopale di Râmnicu Vâlcea insieme ad altri oggetti preziosi, e da qui nuovamente prelevate per essere portate ancora una volta a Bucarest, nell'autunno del 1916; successivamente questi beni entrarono a far parte del patrimonio di arte romena trasferito a

---

<sup>131</sup> Le date coincidono, giacché Cesario afferma che da quarantuno anni se ne erano perse le tracce, ovvero dal 1817, quando – secondo l'iscrizione – Goleescu le aveva portate a Bucarest.

<sup>132</sup> Questa chiesa, nella sua originale forma settecentesca, non esiste più. Costruita nel 1744 da Bălașa, figlia del voivoda Constantin Brâncoveanu, venne ricostruita nel 1831 dal *ban* Grigore Brâncoveanu, e di nuovo nel 1838 dalla consorte del *ban* Safta Grigore Basarab Brâncoveanu.

<sup>133</sup> IORGA 1908, pp. 364-365.



Mosca e restituito solamente nei decenni successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale<sup>134</sup>.

Il rifacimento della cassa reliquiario nella forma che possiamo apprezzare oggi è probabilmente da porre in correlazione con il ricollocamento delle reliquie nella loro sede originaria, ad Arnota, nel 1858<sup>135</sup>. Nonostante l'aspetto arcaizzante della teoria di santi a mezzo busto che decora i lati della casse e il fregio floreale di gusto barocco che arricchisce il coperchio, alcuni elementi del decoro collocano definitivamente la realizzazione dell'opera nell'Ottocento inoltrato, dimostrando ancora una volta che nella cultura visiva degli orafi valacchi elementi appartenenti a epoche diverse tendono a coesistere anziché a sostituirsi vicendevolmente.

#### **1.4. Reliquiari post-bizantini a forma di mano**

Che i reliquiari antropomorfi provenienti dal monastero di Arnota non debbano essere considerati un *hapax* nel panorama religioso ortodosso dei Balcani post-bizantini è suggerito non solo dal fatto che nelle stesse collezioni del Museo Nazionale di Arte della Romania di Bucarest sia conservata un'ulteriore coppia di mani-reliquiario, ma anche dalla presenza di oggetti consimili nelle collezioni del Museo Nazionale di Storia di Sofia, a testimonianza che tali reliquiari erano diffusi in un'area abbastanza ampia della penisola balcanica.

La coppia di reliquiari a forma di mano, identici e speculari (una destra e una sinistra) delle collezioni di Bucarest si differenzia in modo netto dai reliquiari di Arnota: mentre in questi ultimi era evidente l'attenzione dell'orafo ad una resa volumetrica che fosse abbastanza verosimile, il corpo di questa coppia di mani-reliquiario consiste sostanzialmente in una cassetta alta 3 cm decorata con motivi vegetali e floreali dorati, su un fondo non dorato (fig. 19). La mano costituisce il coperchio del reliquiario ed è resa in modo bidimensionale, mentre il bordo dorato che delimita il margine esterno e separa le dita stese, con il pollice unito al palmo, gli conferisce un marcato carattere grafico. Gli unici dettagli anatomici riprodotti sulla mano sono le unghie, parzialmente dorate. Il decoro del polso e dei lati della

---

<sup>134</sup> VIDESCU – RUCĂREANU 2011, p. 153.

<sup>135</sup> Ritengo che sia da rigettare la proposta avanzata da Grigore Tocilescu, secondo il quale, sulla base della prima iscrizione, il reliquiario è stato realizzato nel 1817; TOCILESCU 1887, p. 153.

cassetta reliquiario è costituito da elementi vegetali (foglie di acanto) realizzati a sbalzo e dorati. Sul polso il motivo vegetale a tralci intrecciati è delimitato dal medesimo nastro dorato liscio che si sviluppa sul resto della mano e da un motivo geometrico a zig-zag, con le punte superiori trilobate. La prima falange di ogni dito è decorata con foglie d'acanto, come se fossero anelli. Al centro del dorso si trova uno sportello che nascondeva o mostrava la reliquia originariamente contenuta dal manufatto, mentre l'intero coperchio è serrato per mezzo di quattro cardini. Si segnala che entrambi i reliquiari sono privi di terminale, e la cassetta è quindi aperta in corrispondenza del polso. Questa osservazione porta con sé alcuni interrogativi, poiché, se era previsto che la reliquia fosse introdotta per mezzo di questa apertura, non avrebbe avuto senso realizzare un coperchio apribile, mentre, al contrario, se era previsto che la reliquia fosse introdotta per mezzo del coperchio, la presenza dell'apertura sul polso appare ingiustificata. Nessun segno lascia infatti sospettare che questa apertura fosse originariamente chiusa, a meno che non si trattasse di un elemento inserito a scatto, non fissato per mezzo di un cardine, e oggi perduto.

Come nel caso dei due bracci-reliquiario di Arnota, le due mani si differenziano fra loro solamente per il soggetto che decora i due sportelli: la mano destra è ornata con un'immagine realizzata a sbalzo della Vergine col Bambino nella variante dell'Odigitria, mentre la mano sinistra presenta un santo benedicente, a figura intera, con un cartiglio nella sinistra, identificabile grazie ad un'iscrizione in antico slavo come san Gregorio Decapolita, un santo dell'VIII-IX secolo, difensore del culto delle immagini. Il tratto arcaizzante dei volti e la generale *naïveté* della realizzazione avvicinano i soggetti di queste due immagini ai santi sulla cassa reliquiario di Arnota. Tuttavia, specialmente nella figura di san Gregorio, l'orafo tenta una caratterizzazione del soggetto, insistendo in particolar modo sui dettagli ornamentali dell'abito monacale indossato dal santo, come il monile floreale che ferma il mantello e la cui forma è ripetuta nel decoro del bordo.

Non sono presenti iscrizioni che indichino una data precisa per la realizzazione di questi due reliquiari antropomorfi, né sono conosciute prove documentarie che permettano di definirne la provenienza o l'identità del santo la cui reliquia vi era contenuta. Tuttavia, in base al confronto con alcuni equivalenti conservati presso il Museo Nazionale di Storia di Sofia che verranno di seguito presentati, è possibile proporre una datazione nella seconda metà del XVIII secolo, anche se la conservatività di alcuni caratteri non permette di escludere che si tratti in realtà di una realizzazione più tarda, nella prima metà del secolo successivo, e che

le due mani siano quindi quasi coeve della cassa reliquiario di Arnota, a cui sono avvicinate anche dalla resa della decorazione floreale.

Presso il Museo Nazionale di Storia di Sofia sono conservati altri esemplari di reliquiari a forma di mano del XVIII e XIX secolo. Questi manufatti raggiungono diversi livelli di stilizzazione sia per quanto riguarda la semplificazione della tridimensionalità anatomica dell'arto rappresentato sia per quanto riguarda lo schematicismo del decoro.

Una mano-reliquiario in argento datata al 1764, e oggi esposta nella collezione permanente, è analoga per forma e decoro agli esemplari già osservati: come i reliquiari a forma di mano conservati a Bucarest ha la forma di una mano con le dita distese e il pollice aperto, e si eleva in altezza come una cassetta, senza alcuna pretesa di riprodurre naturalisticamente la volumetria dell'arto (fig. 20). La datazione di quest'oggetto si ricava dall'iscrizione inedita incisa a caratteri maiuscoli sul retro del contenitore (fig. 21): «ΔΙ ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΗΟΤΑΤΟΥ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΚΑΛΙΝΗΚΟΥ ΙΕΡΩΜΟΝΑΧΟΥ 1764» [A spese del santissimo egumeno Kalinik ieromonaco. 1764]. Anche in questo caso l'unico dettaglio anatomico riprodotto dall'orafo sono le unghie, rese incidendone il profilo sulla lamina metallica. Molto ricco e ben dettagliato è invece il decoro floreale a tralci ritorti che orna il polso e i lati della cassetta (fig. 22). La reliquia, come nei casi precedenti, poteva essere vista attraverso uno sportello, forse decorato, ora mancante<sup>136</sup>.

Nelle collezioni del Museo Nazionale di Storia di Sofia sono inoltre conservate altre due mani-reliquiario, conservate all'interno di una cassetta polilobata (fig. 23). La cassetta e i reliquiari antropomorfi vennero realizzati contestualmente nel 1837, come dichiarato dall'iscrizione donatoria<sup>137</sup>. Mentre il decoro sulle mani è, ancora una volta, vegetale e floreale, quello sulla cassetta è più complesso e prevede anche figure di santi e, sul coperchio, una raffigurazione della Deposizione accompagnata dal Tetramorfo.

La forma delle due mani-reliquiario le distingue da tutte quelle precedentemente osservate (fig. 24). Quella più grande, immediatamente visibile aprendo la cassetta, ha la forma di una mano con le dita distese e il pollice unito al palmo. Il decoro vegetale è realizzato a traforo e si estende su tutto il dorso della mano e nello spazio fra le dita. L'orafo ha inoltre tentato

---

<sup>136</sup> Ringrazio Nina Voutuva per avermi fornito delle ottime fotografie dell'oggetto e del dettaglio dell'iscrizione.

<sup>137</sup> *Church plate* 1995, cat. 57-58.

una maggiore particolarizzazione dei dettagli anatomici, lavorando la lamina metallica con bulino e punzoni per delineare l'articolazione delle falangi, le unghie, le cuticole e il rilievo del muscolo del pollice. Poiché il decoro è realizzato a traforo non si è resa necessaria la presenza di uno sportello per mostrare la reliquia sottostante.

Il decoro vegetale della mano più piccola, invece, è realizzato interamente a sbalzo e si estende oltre la metà del dorso, fino all'attaccatura delle dita, dalle proporzioni prive di qualunque realismo. Mentre gli altri reliquiari tentavano, con la sagoma della cassetta o il rispetto delle proporzioni anatomiche, di suggerire, seppur in modo astratto, l'immagine di una mano, in questo caso si tratta di una forma resa in modo estremamente sintetico, sbalzando le dita su una lamina dalla terminazione semicircolare, omettendo lo spazio del pollice che infatti ha una forma simile alle altre dita e si innesta direttamente sulla parte superiore del dorso. Anche in questo caso è assente uno sportello e la reliquia poteva essere vista attraverso un'apertura poligonale operata sul dorso e delimitata da un motivo a cordoncino.

## **2. Alcune problematiche connesse ai reliquiari bizantini e post-bizantini**

Oltre ad essere estremamente interessanti sul piano storico, le vicende delle reliquie e dei reliquiari offrono l'occasione per sviluppare qualche riflessione su fenomeni socioculturali estremamente significativi, quali, per esempio, le problematiche legate al furto o al "commercio" delle reliquie, il loro utilizzo rituale in ambito ecclesiastico e imperiale, la loro ricezione in aree geografiche lontane da quella di provenienza.

Una problematica trasversale, la cui indagine è apparsa fin dall'inizio particolarmente stimolante e che verrà affrontata nel prossimo paragrafo è quella della visibilità dei resti sacri e del ruolo giocato in questo senso dai reliquiari. Il tema della visibilità delle reliquie nel Cristianesimo latino e greco è infatti uno dei punti più dibattuti nella bibliografia, soprattutto per quanto riguarda l'analisi del reciproco scambio intercorso fra Oriente e Occidente.

Gli esempi illustrati nel capitolo precedente possono inoltre contribuire ad articolare una risposta per alcune fondamentali problematiche relative al trattamento e alla modalità di presentazione delle reliquie nel mondo bizantino e all'influsso reciprocamente esercitato da e verso l'Occidente latino.

Nei prossimi due paragrafi verranno affrontati degli aspetti complementari di questo tema: il primo, come anticipato, sarà dedicato a sviluppare un'analisi comparativa del modo in cui è stato affrontato il problema dell'accessibilità visiva delle reliquie nel Cristianesimo greco e latino, mentre il secondo sarà dedicato ad analizzare in modo più dettagliato le ragioni legate all'inattesa comparsa dei reliquiari antropomorfi nel mondo bizantino.

Nel terzo, infine, verrà sviluppata un'analisi comparativa del modo in cui i bracci-reliquiario sono stati utilizzati come strumento funzionale allo svolgimento delle celebrazioni liturgiche: questo tema è stato infatti indagato in modo piuttosto approfondito dagli studiosi per quanto riguarda l'Occidente latino, mentre manca quasi del tutto una discussione analoga dedicata al mondo bizantino e post-bizantino.

## 2.1. Il problema della visione della reliquia: un confronto

Come evidenziato da Marco Collareta in uno studio dei primissimi anni Novanta su alcuni reliquiari a busto del Friuli-Venezia Giulia<sup>138</sup>, Francesco Petrarca, nel suo *De remediis utriusque fortunae* (1360), testimoniò, con le parole «maggiore l'ornamento, maggiore l'orrore», il disgusto provato vedendo la reliquia del mento di Sant'Antonio inclusa in un grandioso reliquiario e apertamente mostrata ai fedeli, anziché, come da lui ritenuto più opportuno, celata agli sguardi<sup>139</sup>. Questo tipo di ostensione delle reliquie era in effetti una novità all'epoca, ed è comunemente ritenuto che fosse una conseguenza delle indicazioni emanate nel secolo precedente dal IV Concilio Lateranense (1215), il quale aveva proibito l'estrazione della reliquia dal reliquiario.

Con la LXII costituzione (*Ne reliquiae sanctorum ostendantur extra capsam, ne novae habeantur in veneratione sine Romana Ecclesia*) si sanciva infatti che:

«Poiché dal fatto che alcuni espongono le reliquie dei santi per venderle, si è spesso presa occasione per detrarre la religione cristiana, perché ciò non avvenga in futuro, *col presente decreto stabiliamo che le reliquie antiche da ora in poi non siano messe in mostra fuori del reliquiario, né siano poste in vendita. Quelle nuove nessuno si azzardi a venerarle, prima che siano state approvate dall'autorità del Romano pontefice. Per l'avvenire i prelati non permettano che chi va nelle loro chiese per venerare le reliquie sia ingannato con discorsi fantastici o falsi documenti, come si usa fare in moltissimi luoghi per lucro*»<sup>140</sup>.

Uno degli effetti inaspettati del tentativo di regolamentare l'esposizione delle reliquie al fine di scongiurare l'esercizio pratiche illecite fu quindi la ricerca di soluzioni alternative che permettessero lo svolgimento di pratiche devozionali che prevedevano la visione della

---

<sup>138</sup> COLLARETA 1992, pp. 235-236.

<sup>139</sup> *De remediis utriusque fortunae*, I, 20.

<sup>140</sup> Il testo in italiano e quello in latino dei *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, nell'edizione a cura di J. Alberigo, J. A. Dossetti, P. P. Joannou, C. Leonardi, P. Prodi (1973), possono essere consultati online, accedendo al portale <http://www.documentacatholicaomnia.eu> (31/01/2019). Il corsivo è nostro.

reliquia senza tuttavia doverla estrarre dal reliquiario: l'impiego di vetri e cristalli nella realizzazione dei reliquiari offrì quindi una soluzione efficace a tale problema.

Un aspetto fortemente dibattuto dagli studiosi è se la crescente importanza data dai fedeli alla visione diretta delle reliquie (riflessa nell'evoluzione strutturale dei reliquiari a favore di una sempre maggiore trasparenza) debba essere considerata come un effetto di un influsso bizantino direttamente o indirettamente esercitato sulle forme di devozione latine, e, in tal caso, se ciò sia da porre in relazione a specifici eventi storici.

La maggior parte degli studiosi favorevoli a questa ipotesi ritengono che l'importanza della visione diretta delle reliquie sia aumentata considerevolmente nei primi anni del Duecento, e la pongono quindi in relazione alla presa latina di Costantinopoli nel 1204, a seguito della quale giunse in Occidente un gran numero di reliquie bizantine dotate soltanto di semplici fasciature metalliche<sup>141</sup>. «Con il flusso di reliquie bizantine si offrì all'Occidente la possibilità di stabilire non soltanto nuove forme di reliquiari, ma anche nuovi modelli percettivi»<sup>142</sup> afferma ad esempio Gia Toussaint, rispondendo quindi in maniera positiva all'interrogativo posto dal titolo del suo saggio: *Die Sichtbarkeit des Gebeins im Reliquiar – eine Folge der Plünderung Konstantinopels?* [La visibilità delle ossa in un reliquiario: una conseguenza del Sacco di Costantinopoli?]<sup>143</sup>.

Non tutti gli studiosi sono però concordi nel ritenere la Quarta Crociata il punto di partenza per questo presunto influsso orientale sugli usi occidentali, tanto più che secondo alcuni l'influsso sarebbe piuttosto stato esercitato nella direzione opposta, da Occidente verso Oriente<sup>144</sup>. Alla base di questa seconda prospettiva stanno indubbiamente gli studi di Frolow, il quale ritenne che il rivestimento metallico delle reliquie bizantine avesse lo scopo di celarle alla vista e sviluppò quindi una visione secondo la quale il mondo bizantino tendeva

---

<sup>141</sup> Rückert, ad esempio, nei suoi studi sui reliquiari bizantini, argomentò come i reliquiari bizantini fossero indubbiamente più "trasparenti" di quelli Occidentali; RÜCKERT 1957.

<sup>142</sup> «Mit der Flut byzantinischer Reliquien bot sich dem Westen eine Chance, nicht nur neue Reliquiarformen, sondern auch neue Wahrnehmungsmuster zu etablieren»; TOUSSAINT 2005, p. 102.

<sup>143</sup> TOUSSAINT 2005.

<sup>144</sup> Recentemente, il fenomeno dell'*ostensio* nel caso dei reliquiari bizantini è stato interpretato da Diedrichs come il risultato di un crescente influsso occidentale; DIEDRICHS 2001, p. 34.

a salvaguardare e nascondere le reliquie, al contrario dell'Occidente, nel quale si tendeva a mostrarle<sup>145</sup>.

Ritengo che la molteplicità di opinioni discordanti nello stabilire “in assoluto” la direzione di un influsso univoco, se verso est o verso ovest, sia sufficiente a dimostrare come tale quesito sia mal posto. Poiché né il Cristianesimo latino né quello greco possono essere considerati come due blocchi omogenei e considerando l'andamento altalenante della forza politica da loro esercitata – manifesta nell'alternarsi delle alleanze filo-bizantine o filo-papali di molti regni balcanici – appare evidente come si debba piuttosto pensare a uno scambio costante di influenze reciproche, analizzabile e comprensibile solo in relazione a precisi momenti storici e specifici casi di studio.

Per tentare di contribuire alla definizione di questo composito scenario, uno spunto di riflessione è offerto dalle fasce metalliche che accompagnano le reliquie del braccio e della mano dei santi Ermolao e Giovanni Battista, per riferirci solo ai casi più estensivamente affrontati nel primo capitolo. Apparentemente queste fasce metalliche mostrano come, nel mondo bizantino, il contenitore fosse azzerato a favore dell'evidenza della reliquia e quindi non potesse esistere quella ambiguità fra forma e contenuto riscontrata invece nei reliquiari antropomorfi realizzati in Occidente. Reliquia e ornamento metallico diventano così nella percezione del fedele una cosa sola, mentre la fruizione non viene frammentata in una serie di momenti coincidenti con i vari livelli di apertura o chiusura del reliquiario; nessuno schermo si frappone fra il fedele e il corpo del santo, che resta sempre parzialmente esposto alla vista. Questo sistema esalta inevitabilmente il contrasto fra la bellezza del manufatto metallico (il quale anche nelle sue forme meno preziose resta sempre quantomeno liscio, se non lucido) e l'apparenza miserevole di un frammento corporale reso nobile solo dal valore del santo. A tale proposito è utile osservare che nei documenti dell'Archivio dell'Opera di Siena il termine *pretiosus* e i suoi sinonimi vengono riferiti sia alla reliquia, in virtù del suo valore intrinseco, che al reliquiario, per il valore economico dei materiali utilizzati nella sua realizzazione: viene infatti più volte ripetuto che si tratta di una «preziosissima reliquia» della «gloriosissima mano del Battista», la «ipsa Manus, que Dominum baptizavit», e in particolare «ille [...] digitus, quo Iohannes populo Iudeorum Salvatorem Dominum demonstravit, dicens: ‘Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi’», meritevole quindi di

---

<sup>145</sup> FROLOW 1965, p. 125.



essere «rivestita d'argento dorato, e molte pietre preziose». Senza dubbio, così come in Occidente, l'elemento metallico posto a ornamento della reliquia poteva avere la funzione di suggerire attraverso il senso della vista il valore inestimabile, ma non otticamente percepibile, del frammento sacro.

Per quanto quella senese fosse un'opera di oreficeria estremamente lussuosa non rappresentava assolutamente un'eccezione: le parole di Stefano di Novgorod offrono testimonianza del fatto che anche la reliquia del braccio di san Giovanni, l'abate fondatore del monastero di San Giovanni di Pètra a Costantinopoli, fosse rivestita d'oro, perle e pietre preziose, e lo stesso ripete Clavijo quando dice che l'ornamento di questa reliquia era composto da due bracciali d'oro con pietre preziose<sup>146</sup>. Quando invece la fasciatura metallica di una reliquia non poteva essere arricchita con elementi decorativi altrettanto pregiati, come nel caso del braccio e della mano di sant'Ermolao, essa veniva comunque dotata di un'iscrizione che ne permettesse l'identificazione.

Inoltre, è necessario osservare che, a differenza dei bracci-reliquiario occidentali che potevano venire privati della loro reliquia o riceverne di diverse, i reliquiari bizantini a fascia erano ovviamente inseparabili dalla loro reliquia, e se ne fossero stati separati avrebbero contestualmente perso il proprio significato. A tale proposito le vicende del braccio di sant'Ermolao e di quello di san Giovanni Battista hanno in comune proprio il fatto di essere stati inseriti, al loro arrivo in Italia, in un nuovo reliquiario senza che quello bizantino venisse rimosso e distrutto, in quanto oramai percepito esso stesso come parte integrante della reliquia.

Ritengo tuttavia che tali osservazioni, legittime poiché basate sia su quanto affermato nella bibliografia sia su quanto affermato nelle fonti latine medievali, siano in realtà solo *apparentemente* valide, poiché fondate su un equivoco: dato che durante il medioevo e la prima età moderna la maggior parte – o, tendenzialmente, la totalità – delle reliquie bizantine giunse in Occidente accompagnata solamente dalla fascia metallica, per quanto più o meno preziosa nei materiali e nel decoro, questa fu interpretata, alla luce del canone occidentale, come equivalente dei reliquiari in uso nel Cristianesimo latino. In realtà, come già anticipato, la funzione primaria dell'elemento metallico era quello di costituire il supporto per incidere il nome del santo a cui la reliquia si riferiva, eventualmente accompagnato o inserito in un

---

<sup>146</sup> MAJESKA 1984, p. 44; CLAVIJO 1999, p. 56.

breve testo dedicatorio, con una funzione quindi sostanzialmente equivalente alle autentiche che nei reliquiari occidentali accompagnavano le reliquie.

Dalle fonti bizantine e dalle parole degli autori latini che avevano viaggiato nell'Oriente greco emerge inoltre chiaramente che nel mondo bizantino le reliquie venivano poste e conservate in reliquiari a cassetta, da cui venivano estratte solo in particolari occasioni liturgiche o per mostrarle ai devoti e ai pellegrini più illustri.

Estremamente utili, a questo proposito, sono i diari di viaggio dei pellegrini, nei quali solitamente lo svolgimento delle cerimonie viene riportato con grande accuratezza, fornendo numerosi spunti di riflessione. Si vedano, ad esempio, i resoconti fatti a più di dieci secoli di distanza della cerimonia pubblica di esibizione delle reliquie della Vera Croce sul Golgota e della cerimonia privata con cui i monaci della Chiesa di San Giovanni Battista di Petra mostrano le preziosissime reliquie della Passione a un gruppo di ambasciatori in transito a Costantinopoli. L'autrice della prima *Peregrinatio* è una pellegrina spagnola nota come Egeria o Aetheria, la quale, all'inizio del IV secolo, compì un lungo itinerario in Terra Santa. A complemento del diario di viaggio redatto a beneficio della comunità di pie donne a cui si era legata, Egeria mise anche una descrizione della liturgia di Gerusalemme; particolarmente interessante, in questa sede, è la descrizione della cerimonia di ostensione delle reliquie della Vera Croce che si svolgeva sul Golgota il Venerdì Santo, nella quale l'autrice osserva:

«Et sic ponitur cathedra episcopo in Golgotha post Crucem, quae stat nunc; residet episcopus in cathedra; ponitur ante eum mensa sublinteata; stant in giro mensa diacones et affertur locus argenteus deauratus, in quo est lignum sanctum crucis, aperitur et profertur, ponitur in mensa tam lignum crucis quam titulus»<sup>147</sup>.

Le due reliquie – il legno della Vera Croce e il titolo – erano quindi conservate in una cassa d'argento dorato (*loculus argenteus deauratus*) che veniva posta su un tavolo coperto da un telo di lino. Da qui, alla presenza del vescovo, le reliquie venivano solennemente estratte ed esposte alla venerazione dei fedeli<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> *Peregrinatio Aetheriae* 37.1. Il testo latino può essere consultato online sul portale “The Latin Library” (<http://www.thelatinlibrary.com/egeria2.html>, 22/02/2019). Per la traduzione italiana si veda: EGERIA 2006, 37.2, p. 83.

<sup>148</sup> EGERIA 2006, 37.2, p. 83.

Pur nella radicale differenza del contesto, la descrizione dello svolgimento del rito offerta da Egeria si ritrova in forme sostanzialmente identiche oltre un millennio dopo, nelle parole di Clavijo, il quale, trovandosi a visitare alcune chiese costantinopolitane fra la fine di ottobre e i primi di novembre del 1403, in virtù del suo incarico prestigioso ha l'occasione di essere ammesso a vedere, in via eccezionale, le preziosissime reliquie della Passione, conservate in una cappella separata della Chiesa di San Giovanni di Petra, della quale soltanto l'imperatore possiede e custodisce le chiavi. Clavijo riporta infatti che:

«Portarono giù (dalla torre) una cassa dipinta di rosso (...). [I monaci] La posarono infine su un'alta mensa, coperta da un panno di seta, nella navata maggiore della chiesa. La cassa era sigillata con due sigilli di cera bianca affissi su due chiavistelli d'argento che la chiudevano con due serrature. La aprirono e tirarono fuori due grandi piatti d'argento dorato che servivano per poggiarvi sopra le reliquie»<sup>149</sup>.

All'interno di queste casse, che potevano essere lignee o metalliche, le reliquie erano a loro volta riposte in contenitori più piccoli. Una conferma materiale a quanto indicato dalle fonti arriva, sempre in ambito toscano, da una cassa reliquiario in bronzo conservata presso la Chiesa di San Salvatore in Ognissanti a Firenze: tale contenitore, la cui provenienza è verosimilmente costantinopolitana o veneziana, venne infatti adoperata per trasportare da Venezia a Firenze le reliquie bizantine cedute nel 1394 ai consoli dell'Arte dei Mercanti da Nicoletta Grioni, vedova di un funzionario della corte costantinopolitana dell'imperatore Giovanni VI Cantacuzeno<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> CLAVIJO 1999, p. 69. Il testo originale in spagnolo della *Vida y hazañas del Gran Tamorlán, con la descripción de las tierras de su imperio y señorío* di Ruy González de Clavijo può essere consultato online, nella biblioteca digitale Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-y-hazanas-del-gran-tamorlan-con-la-descripcion-de-las-tierras-de-su-imperio-y-senorio--0/html/>, 03/03/2019).

<sup>150</sup> Dopo l'arrivo a Firenze, la cassa cambiò contenuto e fu adibita a conservare la reliquia del saio che san Francesco indossava quando ricevette le stimmate, per questo motivo è oggi detta "Reliquiario della cappa di San Francesco"; LISCIA BEMPORAD 2015, pp. 170-171. Come nel caso del Torrigiani, precedentemente accennato, anche Nicoletta Grioni ricevette un vitalizio in cambio della sua donazione, giacché se la cessione delle reliquie fosse ufficialmente stata trattata come una transazione economica si sarebbe configurato il reato di simonia; sulla vicenda si veda CUTLER 1995, pp. 245-246.

Infine, ritengo che una conferma del fatto che le fasce metalliche non possano essere definite “reliquiari” sia insita nell’etimologia stessa di questo termine: *vas reliquiarium*, l’espressione latina da cui deriva il sostantivo “reliquiario”, indica che si tratta necessariamente di un contenitore (*vas*) per le reliquie. Per quanto riccamente ornata, una fascia in metallo che lascia scoperto il frammento sacro non può quindi essere definita come tale.

In conclusione, è su tale errore di fondo che si è basata l’ampia bibliografia che ha tentato di rispondere alla domanda se sia stato l’Occidente a influenzare l’Oriente bizantino in direzione di una maggiore visibilità delle reliquie o se, al contrario, tale influsso non abbia seguito la direttrice inversa: così come gli autori latini che non avevano viaggiato nell’Oriente greco non potevano immaginare che a Bisanzio le reliquie venissero conservate in casse lignee o metalliche poiché i frammenti sacri che avevano potuto osservare dopo il loro arrivo in Occidente, soprattutto durante le Crociate, erano state spesso trasportate senza il loro contenitore, allo stesso modo la visione degli studiosi occidentali, impostata su premesse già parzialmente falsate, è stata condizionata dalla loro “latinofronia”, che li ha portati ad applicare in modo inconscio (se non acritico) alcune forme di pensiero improprie al mondo bizantino e a formulare quindi giudizi la cui validità è, almeno in parte, invalidata in partenza, interpretando ad esempio le fasciature metalliche come se fossero dei reliquiari.

## **2.2. La tarda affermazione dei reliquiari antropomorfi nel mondo ortodosso**

Come anticipato nell’introduzione a questa prima parte della tesi, nella bibliografia storico-artistica si è imposto l’assioma secondo cui il Cristianesimo bizantino, diversamente da quello latino, sarebbe caratterizzato dall’assenza di reliquiari antropomorfi, riconducendo tale specificità al desiderio di evitare rappresentazioni che potessero essere tacciate di favorire l’idolatria. Tuttavia, la cospicua quantità di reliquiari antropomorfi realizzati in aree caratterizzate da una religiosità e da una cultura fortemente influenzate da quella costantinopolitana, in parte presentati nelle pagine precedenti, suggerisce che questa affermazione debba essere almeno parzialmente rivista.

Le reliquie portate in Occidente nel medioevo e nella prima età moderna dimostrano come la consuetudine prevedesse di apporre alle reliquie corporali una fascia metallica recante il

nome del santo a cui la reliquia era riconducibile e, eventualmente, altre informazioni accessorie. Tuttavia, l'esistenza di reliquiari antropomorfi realizzati nello spazio carpato-danubiano per fondazioni ortodosse dimostra come, in una certa fase della storia della religiosità greca, tali reliquiari siano stati integrati nel panorama religioso. I bracci-reliquiario che abbiamo potuto osservare hanno una datazione che, negli esemplari più antichi, può essere fissata alla metà del XVII secolo, con un illustre precedente – il braccio di san Giovanni Battista del Museo del Serraglio (Palazzo del Topkapi) – realizzato da orafi veneziani a Malta nella seconda metà del XVI secolo per accompagnare la reliquia nel suo rientro in una Costantinopoli già ottomana.

Se, da una parte, ridurre la loro introduzione a semplice segno dell'affermazione di un presunto influsso occidentale sembra estremamente limitativo, dall'altra ritenerla soltanto una tappa dell'evoluzione nel modo in cui sono ornate le reliquie nel mondo greco, in uno sviluppo immaginato come autonomo e parallelo a quello dei reliquiari in uso nel mondo latino, sembra non tenere conto che la loro assenza per i primi quindici secoli della storia del culto delle reliquie sembra avere radici profonde.

Relativamente a questo secondo punto, ritengo infatti che l'assenza di reliquiari con forme antropomorfe nel mondo bizantino sia da intendere un fenomeno compreso nel tema più ampio dell'assenza di rappresentazioni sacre a tutto tondo. Pur senza entrare nel dettaglio dell'evoluzione della dinamica dialogica fra iconoclasti e iconoduli, basti dire che, in generale, nonostante l'affermazione della legittimità della devozione alle icone – intesa come *dulia* e non *latria* – fosse stato uno dei grandi successi del Concilio Niceno (787), nel Cristianesimo orientale si continuarono a evitare altri usi sacri dell'arte anche nei secoli successivi. Al fine di non acuire i dissidi con gli eterodossi e i musulmani presenti nelle varie provincie dell'Impero Romano d'Oriente e nelle regioni contigue, la produzione di arte sacra si limitò alle rappresentazioni bidimensionali delle icone, degli affreschi e delle miniature, rinunciando alle rappresentazioni a tutto tondo che con il loro realismo avrebbero potuto essere erroneamente considerati idoli. In questa direzione pesò anche la fedeltà all'interpretazione letterale del secondo comandamento biblico, ovvero quello che, seguendo il testo del libro dell'Esodo (20,4-5)<sup>151</sup>, prescrive:

---

<sup>151</sup> Rispetto all'Ebraismo e al Cristianesimo ortodosso, la Chiesa cattolica occidentale divide e numera diversamente i comandamenti biblici, basandosi sulla tradizione agostiniana e sul testo del

«Non farti scultura, né immagine alcuna delle cose che sono lassù nel cielo o quaggiù sulla terra o nelle acque sotto la terra. Non ti prostrare davanti a loro e non li servire, perché io, il Signore, il tuo Dio, sono un Dio geloso».

Questo divieto riecheggia anche in altre parti dell'Antico Testamento, ad esempio nel Salmo 115, ai versetti 3-7:

«Ma il nostro Dio è nei cieli; egli fa tutto ciò che gli piace. I loro idoli sono argento ed oro, opera di mano d'uomo. Hanno bocca e non parlano, hanno occhi e non vedono, hanno orecchi e non odono, hanno naso e non odorano, hanno mani e non toccano, hanno piedi e non camminano, la loro gola non rende alcun suono»<sup>152</sup>.

Con tali premesse, il primo aspetto da indagare per comprendere le ragioni dietro all'affermazione dei reliquiari antropomorfi nel Balcani ortodossi non è tanto perché siano comparsi, ma perché smettano di essere assenti, ovvero perché cessino di essere vigenti le motivazioni di ordine religioso che rendevano impossibile l'adozione dei reliquiari antropomorfi nell'ambiente bizantino e slavo-bizantino. Con altre parole, se nell'Oriente cristiano, specialmente di tradizione costantinopolitana, la loro assenza era stata motivata da una riserva nei confronti delle rappresentazioni tridimensionali, acuitasi nella fase successiva alla lunga crisi iconoclasta, e, forse, dal timore che potessero offrire ai detrattori dell'ortodossia un'occasione di critica, venendo interpretati come idoli, la loro comparsa nel XVII secolo dimostra che tali riserve non avevano più ragion d'essere.

Nel XVI secolo, il contesto geo-politico appariva infatti radicalmente trasformato. Gli Ottomani avevano ormai esteso il loro controllo (diretto o indiretto) su Costantinopoli e sull'intera penisola balcanica, e quindi la dinamica dialogica fra Ortodossia e Islam era mutata e, in una certa misura, si era complicata. Il Cristianesimo ortodosso non era più la

---

Deuteronomio anziché sull'Esodo, così che il divieto di prostrarsi di fronte agli idoli non è separato dal divieto di avere altri déi, costituendo assieme il primo comandamento.

<sup>152</sup> Agli stessi riferimenti biblici si appoggiarono anche i protestanti: questi passaggi con riferimento al culto delle immagini vennero commentati da Lutero nel 1525, in *Contro i profeti celesti – Sulle immagini e sul sacramento*, celebre testo polemico indirizzato ad Andrea von Bodenstein (detto Carlostadio).

religione ufficiale dell'Impero e, anzi, il sultano si è imposto come successore dell'imperatore bizantino, arrogandosi il diritto di nomina del patriarca<sup>153</sup>.

Se da una parte la *halosis* di Costantinopoli nel 1453 aveva sancito la fine del tentativo di unione delle due Chiese che, a seguito del successo di quello che era stato chiamato l'"Ottavo concilio ecumenico" (Ferrara-Firenze, 1438-1439), proprio in Santa Sofia era stata promulgata pochi mesi prima<sup>154</sup>, dall'altra la subordinazione del patriarcato costantinopolitano al controllo ottomano aveva imposto ad alcuni regnanti balcanici un cambio di prospettiva: il Papa si affermò come l'unico possibile punto di riferimento per un'alleanza in chiave anti-ottomana, superando così la storica visione dualistica nella quale il Papa, guida della Chiesa occidentale, impersonava il "nemico" dell'Ortodossia<sup>155</sup>.

Ritengo che sia in questo nuovo contesto, in cui l'antilatinismo precedente viene, almeno in alcuni ambiti, fortemente stemperato, che l'introduzione nell'uso liturgico dei reliquiari antropomorfi apparve non solo accettabile ma anche simbolicamente utile: in un mutato scenario in cui l'Islam non era più soltanto il nemico per antonomasia, bensì un'entità culturale con la quale era necessario rapportarsi ma dalla quale, al contempo, appariva necessario distinguersi per evitare di venirne assorbiti, l'Ortodossia si aprì quindi a Occidente, recependone anche alcuni usi culturali. Il fatto che sullo sportello di una delle due

---

<sup>153</sup> Nell'Oriente si assiste una straordinaria tensione escatologica e apocalittica, poiché si tenta di integrare la vittoria degli Ottomani nell'ideologia secondo cui l'Impero romano (e cristiano) avrebbe dovuto essere universale ed eterno, in quanto immagine terrena del Regno dei Cieli. Come evidenziato a più riprese dagli studiosi, in maniera soltanto apparentemente paradossale, il candidato più "naturale" alla successione o alla continuazione dell'Impero era probabilmente l'Impero ottomano stesso, e i sultani si attribuiscono infatti alcuni fondamentali elementi ideologici propri dell'Impero romano d'Oriente, come i concetti di unicità e universalità dell'Impero. ALZATI 1999, PITSAKIS 2014.

<sup>154</sup> ALZATI 1999, p. 33. La presa ottomana di Costantinopoli, il 29 maggio 1453, è solitamente indicata come la data di rottura dell'Unione: il sultano Maometto II fece eleggere Giorgio Scolario, che prese il nome di Gennadio II, e questi, che durante il concilio si era mostrato favorevole ad un riavvicinamento con Roma, mutò parere. Tuttavia la Chiesa greca ruppe ufficialmente l'unione con l'Occidente soltanto nel 1472, in seguito a un concilio tenutosi a Costantinopoli; PASCHINI 1932.

<sup>155</sup> Al contrario, i patriarchi ortodossi della Turcocrazia, primo fra i quali Gennadio II, condividevano l'anti-latinismo che caratterizza la cerchia di intellettuali bizantini rimasti a Istanbul e lo espressero in una visione politico-religiosa estremamente conciliante con l'Islam che, in sintesi, pur non approvando apertamente la nuova dominazione ottomana, in parte la legittimava, giustificando così la posizione del patriarcato ecumenico, ormai divenuto una Chiesa senza imperatore e senza impero; CALIA 2013.

mani-reliquiario di ignota provenienza conservate presso il Museo Nazionale di Arte della Romania sia ritratto san Gregorio Decapolita, strenuo difensore del culto delle immagini, offre un ulteriore spunto di riflessione: la scelta di raffigurare un santo iconofilo su un oggetto antropomorfo potrebbe significare un sottinteso sostegno alla liceità di questa scelta.

Che l'arte spesso rifletta cambiamenti ambientali dovuti a fattori politici non è in realtà un fatto insolito. Ad esempio, nel medioevo, i regnanti croati presero posizioni ambigue nei confronti di Bisanzio, cercandone l'approvazione per rinsaldare il proprio potere, ma allo stesso tempo sostenendo altri regni balcanici in chiave anti-bizantina e coinvolgendo la curia romana nell'amministrazione religiosa del regno. Esempio particolarmente eloquente di fattivi rapporti con Costantinopoli è pure l'Ungheria della dinastia Arpade, che dal 1089 assunse anche la corona croata. Un sostanziale oscillamento politico fra fedeltà al Papato e Ortodossia è elemento distintivo anche della storia dello stato serbo medievale, e comportò una – ora maggiore, ora minore – influenza dell'una o dell'altra sfera culturale, riflessa anche sulla produzione artistica. Si trovano quindi, fra le opere architettoniche dovute a un medesimo committente, elementi sia bizantini sia romanici: ad esempio nella chiesa del monastero Studeniza (seconda metà del XII secolo), commissionata da Stefano Nemanja<sup>156</sup>. Ancor più interessante risulta osservare che, mentre le produzioni popolari restarono ancorate agli antichi modelli slavi e bizantini, in tutti i campi artistici la corte e la gerarchia ecclesiastica «accoglievano l'arte loro contemporanea, indipendentemente dal fatto che essa fosse in relazione con Bisanzio, oppure con l'Occidente»<sup>157</sup>; tuttavia la validità di tale affermazione deve essere limitata agli aspetti esornativi (ovvero, per l'oreficeria, stilemi gotici, rinascimentali o barocchi, smalti traslucidi), laddove gli elementi “strutturali” restano invece sempre saldamente ancorati alla sfera religiosa di pertinenza. La comparsa dei reliquiari antropomorfi rappresenta invece il primo episodio di adozione di una tipologia di suppellettile fino a quel momento assente, che viene stilisticamente adattata al nuovo contesto.

Non stupisce quindi che questi oggetti appaiano in aree caratterizzate da una massiccia presenza cattolica, come nel voivodato valacco, dove l'influsso occidentale era ben recepito e dove erano attivi orafi provenienti da Čiprovci, baluardo latino nelle terre bulgare, dove

---

<sup>156</sup> *Antica arte serba* 1970, p. 15. Solo la pittura religiosa, tranne brevi periodi, rimase sostanzialmente esente dalle influenze occidentali.

<sup>157</sup> *Antica arte serba* 1970, pp. 16-17.



comunità cattoliche erano storicamente radicate. Da qui questi oggetti si diffusero anche in altre zone dell'Ortodossia a queste legate, come i monasteri dell'Athos e delle Meteore posti sotto la protezione dei principi valacchi, dove si trovano reliquiari a forma di mano o piede<sup>158</sup>.

Merita infine osservare che, ad oggi, i reliquiari antropomorfi sono tornati ad essere generalmente assenti nell'ambito cristiano ortodosso e la loro presenza nel mondo slavo-bizantino non rappresenta quindi una soluzione di continuità rispetto alla tradizione costantinopolitana ma piuttosto una parentesi. Se è valida l'ipotesi avanzata per motivarne la comparsa, ovvero la congiunzione di un favorevole contesto politico, caratterizzato da un'apertura a Occidente e dal desiderio più o meno esplicito di affermare la propria identità ortodossa in una regione ormai politicamente e culturalmente fortemente ottomanizzata, e della presenza di artigiani in grado di realizzare tali suppellettili (capacità sostanzialmente dovuta alla loro identità confessionale), il medesimo tipo di analisi potrebbe essere applicato per motivarne la nuova scomparsa a partire dal XIX secolo.

### 2.3. Il valore performativo dei reliquiari a braccio

*Non forse la mia mano  
ha creato tutte queste cose?  
(At 7,50)*

Nelle pagine seguenti verrà presentato un sintetico *excursus* sulla simbologia e l'uso dei bracci-reliquiario occidentali, al fine di porre le basi per un'analisi comparativa utile a definire la simbologia e l'uso rituale delle reliquie di braccia nell'Oriente bizantino.

Come già anticipato, i reliquiari antropomorfi realizzati in Europa occidentale non riproducono necessariamente la parte del corpo costituente la reliquia, ma anzi spesso non contengono neppure frammenti di questa parte del corpo del santo, ma piuttosto di altre parti o addirittura di santi diversi. L'ipotesi che nel corso dei secoli tali contenitori siano stati

---

<sup>158</sup> A causa dell'impossibilità ad accedere a parte di questo patrimonio, lo studio di reliquiari come quello a forma di mano per il dito di san Giovanni Battista e quello del piede di santa Marina conservati presso il monastero di Santo Stefano sulle Meteore, che comunque riteniamo datare alla fine del XVIII secolo, non ha potuto far parte di questa analisi. L'unica fonte di riferimento disponibile resta BEZA 1937, p. 77.

privati delle reliquie originariamente presenti e che siano stati destinati a proteggere altri frammenti è indubbiamente verosimile, e sappiamo in effetti che in qualche caso ciò è successo. Tuttavia, fonti medievali dimostrano come questa apparente incongruenza fra contenitore e contenuto sia in realtà un fenomeno antico. Ad esempio, nella *Vita Gauzlini*, un testo dell'XI secolo redatto da un monaco dell'abbazia di Fleury per narrare la vita dell'abate Gauslino, è attestato un braccio reliquiario che non conteneva alcun frammento corporeo: è descritta infatti una reliquia del sudario di Cristo, in un contenitore a forma di braccio destro, fatto d'oro e pietre preziose<sup>159</sup>.

Sebbene fra le molte reliquie contenute nei bracci-reliquiario ci possano essere anche frammenti di braccia, mani o dita, è evidente come la loro forma non sia legata al contenuto, ma piuttosto il contrario: le reliquie di braccia erano desiderate per il valore simbolico aggiuntivo di cui sono investite e che trasmettono al reliquiario. Alcuni indizi permettono infatti di sospettare che la forma antropomorfa di questo tipo di reliquiario non volesse essere didascalica (non avesse cioè la funzione di rendere visibile il contenuto), ma che fosse piuttosto metaforica, e che la sua funzione non fosse semplicemente quella di contenitore, ma piuttosto quella di strumento funzionale allo svolgimento di pratiche rituali<sup>160</sup>.

Come discusso da Martin Kirigin nel suo testo incentrato sulla tradizione iconografica della mano divina, questo arto (e per estensione anche il braccio) è connotato con molteplici valenze simboliche. Rappresentare l'attività e indicare metonimicamente la presenza, in particolare, sono due delle valenze attribuite dai testi biblici alla mano di Dio<sup>161</sup>. Non a caso, poiché questa è lo strumento teandrico per eccellenza, nell'arte cristiana ricorre il simbolo della mano divina che sporge dal cielo come indicatore della presenza di Dio e come segno della sua benedizione.

Come nella filosofia aristotelica la mano era definita «strumento degli strumenti/organo degli organi», anche nella Bibbia è presente il concetto di “mano attiva” in relazione ai prodotti dell'attività dell'Uomo e poi, antropomorficamente, anche per quella di Dio: nei Salmi, il libro nel quale la parola “mano” ricorre con maggiore frequenza, il Popolo viene definito «opera delle tue (= di Dio) mani» (Sal 137,8). Poiché è nell'attività che si mostra la

---

<sup>159</sup> BAUTIER – LABORY 1969, pp. 60-63.

<sup>160</sup> HAHN 1997a.

<sup>161</sup> KIRIGIN 1976.

forza dell'uomo, è naturale che la mano sia diventata simbolo di forza e dominio («È potente il tuo braccio, forte la tua mano, alta la tua destra», Sal 88,14) ed è infatti sufficiente che Dio stenda la sua destra perché il suo popolo si salvi («[...] contro l'ira dei nemici stendi la mano e la tua destra mi salva», Sal 137,7). La mano è quindi definita come lo strumento attraverso cui viene trasmesso il potere divino: anche Cristo più volte compì miracoli semplicemente stendendo la mano («Gesù stese la mano e lo toccò dicendo 'Lo voglio, sii risanato'»; Lc 5,13). Nel Nuovo Testamento viene affermata inoltre l'immagine della Chiesa come corpo unico ma formato da molte membra («Poiché, così come il corpo è uno e ha molte membra...», 1Cor 12,12), alcune delle quali hanno funzioni specifiche, con riferimento a sacerdoti, profeti e santi, i quali, sostenuti dalla mano di Dio, sono lo strumento attraverso cui Dio opera nel mondo. La forza divina può infatti essere trasmessa ad alcuni eletti: «Un tempo parlasti in visione ai tuoi santi dicendo: [...] "ho innalzato un eletto [...] la mia mano è il suo sostegno, il mio braccio è la sua forza"» (Sal 88, 20-22); anche in questo caso il simbolo fondamentale è quello della mano.

Un reliquiario conservato a Copenaghen (*Denmarks Nationalmuseet*) rappresenta la concretizzazione di questo concetto. Si tratta di un braccio-reliquiario in rame dorato ornato con smalti colorati, destinato, secondo la tradizione, ad accogliere le reliquie di sant'Olav, re di Norvegia con il nome di Olaf II Haraldsson, detto il Coraggioso (995-1030)<sup>162</sup>. Oggi è possibile osservare solo la parte inferiore del reliquiario, la manica, perché la mano che lo completava, forse d'argento, è andata perduta (figg. 25-26). L'iscrizione «Dextera Domini fecit virtutem»<sup>163</sup>, tratta dai Salmi, che corre alla base del reliquiario accompagna la figura del Cristo Pantocratore che risalta al centro del braccio, a evocare un ornamento applicato sulla manica (fig. 27). Sia che si propenda per un'interpretazione letterale, come se si trattasse di una rappresentazione della "Destra di Dio" in senso stretto, seguendo quindi la

---

<sup>162</sup> Si tratta di un braccio-reliquiario la cui collocazione originaria è sconosciuta, ma che venne realizzato a Colonia tra l'ultimo quarto del XII e il primo quarto del XIII secolo. La prima notizia sicura riguarda il suo ingresso nelle collezioni reali danesi nel 1684, tramite acquisto ad opera del collezionista Amtand Lützows. TRIVELLONE 1999. Questo braccio-reliquiario, menzionato da Cynthia Hahn (HAHN 1997a, p. 25), era stato già precedentemente pubblicato da Marie-Madeleine Gauthier (GAUTHIER 1984, p. 110). L'affermazione di Gauthier secondo cui questo reliquiario proviene da Trondheim non trova riscontro altrove ed è forse frutto di un equivoco. BAUMGARTEN 1985.

<sup>163</sup> Sal 118,15-16.

proposta avanzata da Gauthier, sia che si prediliga l'interpretazione metaforica offerta da Hahn, il messaggio è chiaro: tramite il braccio-reliquiario «il Signore fa prodezze».

Se la mano di un santo è il luogo da cui passa il potere divino, non stupisce che proprio questo tipo di reliquia abbia acquistato un così grande valore nell'immaginario cristiano. Tuttavia, il potere divino può anche venire veicolato da un braccio-reliquiario reso “santo” da reliquie che non siano necessariamente frammenti delle dita, mani o braccia di santi. Nel caso appena citato del braccio-reliquiario di Copenaghen, studi recenti hanno dimostrato che l'osso visibile attraverso il cristallo di montagna su uno dei lati del braccio-reliquiario è in realtà una tibia di un santo che probabilmente nulla ha a che fare con il re cristiano Olaf a cui è dedicato: ciò tuttavia non inficia in alcun modo l'efficacia attribuita al braccio-reliquiario<sup>164</sup>.

Il braccio, in sintesi, è una parte “interattiva” del corpo umano che si carica di molteplici valenze simboliche, così che la forma “a braccio” del reliquiario è parlante solo in senso metaforico. Per spiegare questa qualità metaforica e retorica dei reliquiari, Cynthia Hahn ha evidenziato l'aspetto che distingue i reliquiari a forma di braccio dagli altri: la capacità gestuale.

Secondo Cynthia Hahn, la quale a più riprese ha affrontato questo tema, i gesti più importanti per cui il braccio-reliquiario poteva essere usato erano il segno della croce e il gesto di benedizione. Fra gli esempi enumerati da Cynthia Hahn per dimostrare la diffusione della pratica di benedire la folla con un reliquiario, l'autrice riporta quello testimoniato nella già citata *Vita Gauzlini*, nella quale l'autore Andrea di Fleury narra come un braccio-reliquiario non contenente alcun frammento corporeo bensì un frammento del sudario di Cristo venisse utilizzato dall'abate per benedire i fedeli riuniti in processione nel giorno dell'Ascensione<sup>165</sup>. Non di rado inoltre i due gesti della croce e della benedizione si sommavano. Ad esempio, nel caso del braccio-reliquiario di san Basilio, secondo quanto riportato nel *Liber ordinarius* della Cattedrale di Essen, il giorno della festa del Santo, il 1 gennaio, il prete benediceva la folla utilizzando il braccio per fare il segno della croce, dicendo «La benedizione di Dio

---

<sup>164</sup> Questa informazione emerge dalla scheda dedicata a questo oggetto sul portale del Museo Nazionale di Copenaghen (<http://samlinger.omnitech.dk/DMR/asset/168209>, 09/09/2018), la bibliografia non è però indicata.

<sup>165</sup> HAHN 1997a. Cfr. BAUTIER – LABORY 1969, pp. 60-63.

Padre onnipotente discenda su di voi e [con voi] rimanga sempre», secondo la formula tuttora consueta nella pratica cattolica<sup>166</sup>.

L'affermazione di Hahn che l'uso da parte dei preti di benedire la folla prendendo una reliquia dall'altare (o un frammento della vera croce, o addirittura una patena o un corporale) fosse nata come soluzione per aggirare la proibizione di eseguire benedizioni finali, esclusivo appannaggio dei vescovi, è forse eccessivamente speculativa<sup>167</sup>. La questione della effettiva diffusione della pratica della benedizione della folla è in realtà più complessa e trarre considerazioni generali dagli specifici episodi tramandati dai documenti appare quindi rischioso: se nelle aree di tradizione gallicana vigevano certamente solenni benedizioni episcopali, in ambito romano la benedizione presbiterale finale viene affermandosi già con l'XI secolo e si impone in modo generalizzato col XIII<sup>168</sup>. Tuttavia è indubbio come l'eventuale presenza di una reliquia solennizzi, avvalorandolo, il gesto di benedizione.

Tornando al braccio-reliquiario di san Basilio a cui si è appena accennato, è estremamente interessante osservare che ha la forma di un braccio la cui mano è guantata con una chiroteca, un parato liturgico usato dai prelati durante cerimonie eucaristiche particolarmente solenni e il cui uso è perdurato fino alla seconda metà del XX secolo<sup>169</sup> (fig. 28). Il realismo della rappresentazione si spinge fino a riprodurre non solo le pieghe naturali del tessuto del guanto e della manica ma anche gli ornamenti che in effetti solitamente decoravano le chiroteche, come la placchetta smaltata posta in corrispondenza del dorso della mano. In questo braccio-reliquiario, nella placchetta è raffigurata una croce tenuta da una mano che per sineddoche rappresenta Dio, mentre sul bordo si legge «Dextera D(e)i»<sup>170</sup>. Un confronto con le placchette di questo tipo riprodotte da Braun nel capitolo dedicato alle chiroteche papali e episcopali in *Die Liturgische Gewandung* permette di osservare che l'orafo autore del

---

<sup>166</sup> «[...] presbiter benedicet populum faciendo cum dicto brachio (Basilii) crucem super eos, dicens “Benedictio Dei Patris omnipotentis descendat super vos et maneat semper. Amen.” Quo facto ponet brachium super altare»; KROOS 1985, p. 48 nota 273; HERMANN 2009.

<sup>167</sup> HAHN 1997a.

<sup>168</sup> Devo ringraziare il professor Cesare Alzati per questo chiarimento che permette di modulare con maggiore accuratezza quanto affermato nella bibliografia storico-artistica sull'argomento.

<sup>169</sup> MORONI 1845.

<sup>170</sup> BRAUN 1907, pp. 359-384, e in particolare p. 377.

reliquiario ha dato grande attenzione alla riproduzione esatta di questo tipo di elemento ornamentale (fig. 29).

Il reliquiario ha quindi la forma di un braccio specifico, quello di un vescovo, connotato dalla sua chiroteca: ciò è estremamente interessante perché se da una parte è indubbiamente un'allusione al fatto che Basilio fosse vescovo, dall'altra – nel momento della liturgia – il braccio del celebrante viene “raddoppiato” e il suo braccio diviene quindi una cosa sola con quello del Santo-sacerdote.

Il gioco metaforico però non si ferma alla sovrapposizione simbolica del braccio del santo con quello del celebrante per mezzo del braccio-reliquiario. Il reliquiario di san Basilio del Tesoro della Cattedrale di Essen porta ad un livello successivo il messaggio trasmesso dal reliquiario di Copenaghen: l'iscrizione che si svolge sul bordo della manica, «Serve Dei vivi /Benedic nos Sancte Basili», designa il santo vescovo come servo del Dio vivente<sup>171</sup>, mentre l'iscrizione attorno alla placchetta chiarisce che il potere salvifico, non risiede né nel braccio vivo del celebrante né nel “braccio” del santo a cui il reliquiario dà concretezza visiva, bensì nel volere di Dio che opera per mezzo di essi.

Tornando all'utilizzo che veniva fatto di questi bracci-reliquiario, oltre che nel corso di cerimonie stabilite dal calendario liturgico, venendo utilizzati per benedire la folla, alcuni di essi potevano essere adoperati nel corso di funzioni paraliturgiche con scopo taumaturgico.

Recuperando un suggerimento di Marie-Madeleine Gauthier, Cynthia Hahn ritiene ad esempio che il braccio reliquiario di sant'Antonino eremita conservato nella chiesa di San Paolino a Lucca, solitamente esposto in posizione orizzontale con il palmo rivolto in basso, avesse tale funzione: questo oggetto, di produzione limosina, si distingue infatti per la posizione della mano con le dita aperte, ben diversa dalla disposizione delle dita nel gesto della benedizione, e che potrebbe quindi essere indice di una diversa destinazione d'uso<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> KROSS 1985, pp. 38, 48 nota 273; HERMANN 2009; JUNGHANS 2005. I saggi del catalogo in cui si trova il contributo di Junghans vennero successivamente tradotti in inglese e pubblicati nel volume a cura di Jeffrey F. Hamburger e Susan Marti, *Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries* (HAMBURGER – MARTI 2008).

<sup>172</sup> HAHN 1997a. Cfr. GAUTHIER 1984, p. 110. Sul braccio di sant'Antonino eremita, conservato presso la chiesa lucchese di San Paolino, vedi anche: FILIERI 1993, pp. 94-95. Come evidenziato da Filieri, a Gauthier si deve anche una complessiva rivalutazione dell'importanza di questa oreficeria: mentre Pietro Toesca l'aveva reputata opera di una manifattura italiana del Trecento che si rifaceva a precedenti modelli oltremontani, il reliquiario di sant'Antonino è stato considerato da Gauthier,

Ad analogo scopo era forse destinato anche il braccio-reliquiario di san Pantaleone (Tesoro di San Marco, Venezia). La mano aperta e il fatto che Pantaleone sia annoverato fra i santi anargiri possono essere elencati a supporto di tale interpretazione. A ciò si somma il contenuto di un'iscrizione che originariamente si svolgeva su entrambi i lati del braccio, scomparsa in seguito a un intervento di restauro, ma riportata già in fonti antiche come, ad esempio, il *Trattato delle Santissime Reliquie ultimamente ritrovate nel Santuario detta Chiesa di S. Marco* pubblicato a Venezia nel 1617 dal monsignor Giovanni Tiepolo, *primicerio* della medesima chiesa<sup>173</sup>: in questa iscrizione in greco, «Ὁ τῶν νοσοῦντων ἰατρός, μυροβλύτα, Χριστοῦς ὑγείας τῷ τρόπῳ κρουνοῦς ῥέοις», di cui Tiepolo fornisce anche una traduzione in latino, «Aegrotantium medice unguentum spirans/ Aureae sanitatis rota scaturigines emittas», il santo viene invocato come guaritore – «Tu che guarisci i malati, emettendo olio profumato, emetti l'aurea fonte della salute»<sup>174</sup>.

Senza andare oltre nell'elencazione dei vari modi in cui un braccio-reliquiario poteva essere utilizzato e di come ogni forma potesse corrispondere a un uso specifico, vorrei soffermarmi sul fatto che la forma di alcuni reliquiari ne suggerisce un uso particolarmente frequente. Molti reliquiari antropomorfi, specialmente occidentali, hanno una forma tale da permetterne un'esposizione in verticale e quindi un'ordinata disposizione a fianco di altri reliquiari di forma diversa, rendendoli sostanzialmente contenitori statici, in nulla diversi da un reliquiario a cassetta. Al contrario, in altri esemplari, la mancanza di una solida base suggerisce che non fossero destinati a essere riposti in un armadio in attesa di essere mostrati, ma che anzi fossero oggetto di un uso più assiduo, quasi quotidiano. Come accennato, il

---

che lo data alla prima metà del Duecento, il più antico esemplare noto di reliquiario a braccio limosino e, per di più, l'unico interamente smaltato. Cfr. TOESCA 1927, p. 1147; GAUTHIER 1972, pp. 286-287. In realtà Gauthier nel 1984, nel già citato saggio intitolato *Un saint du Pays de Liège au bras long* (GAUTHIER 1984, p. 106), era tornata sulla precedente attribuzione e aveva dichiarato trattarsi di un'opera uscita attorno al 1220 da un laboratorio toscano specializzato in smalti alla maniera limosina senza tuttavia addurre ulteriori spiegazioni a sostegno di questa nuova ipotesi che andava incontro a quanto già precedentemente affermato da Toesca.

<sup>173</sup> Il termine *primicerio*, dal latino *primicerius* ("primo iscritto"), indicava anticamente una carica all'interno delle gerarchie imperiali ed ecclesiastiche; a Venezia esso venne ad indicare, tra il X e il XIX secolo, il canonico reggente, con prerogative episcopali, la basilica di San Marco in nome del Doge. Oggi questo termine è ancora in uso in alcuni capitoli di canonici, come ad esempio presso le cattedrali di Milano, Bologna, Lucca e Padova. Per un approfondimento sulla storia di questa carica e sui compiti che gli erano assegnati si veda MORONI 1852a.

<sup>174</sup> THIEPOLO 1617, p. 81; GUILLOU 1996, nr. 100, p. 101.

braccio-reliquiario di sant'Antonino eremita, destinato probabilmente a «paraliturgie taumaturgiche», per utilizzare le parole di Marie-Madeleine Gauthier<sup>175</sup>, è solitamente esposto in orizzontale: la forma stondata del terminale ne impedisce infatti la più canonica collocazione in verticale. Allo stesso modo, nonostante il braccio di san Pantaleone sia oggi esposto in posizione verticale su di una base rialzata di forma sferica sostenuta da piedini, alcuni indizi, come la forma tubolare dell'avambraccio, suggeriscono che inizialmente dovesse piuttosto essere tenuto sdraiato: in assenza della base che oggi lo accompagna, le proporzioni slanciate ne avrebbero infatti reso fortemente instabile la disposizione in verticale.

Che i bracci-reliquiario venissero utilizzati con particolare frequenza emerge anche da alcune attestazioni documentarie. I già citati atti notarili conservati presso l'Archivio Storico dell'Opera Metropolitana di Siena tramandano infatti che la reliquia del braccio di san Giovanni Battista – la cui forma del terminale è più vicina a quella del braccio di sant'Antonino che non a quella dei reliquiari che senza dubbio erano esposti verticalmente – «per il spesso mostrarsi pativa lesione», rendendo necessaria la sua inclusione in un reliquiario a cassetta.

Nonostante la differenza sostanziale del modo in cui le reliquie erano ornate e presentate ai fedeli, la funzione performativa affidata al braccio di un santo, in virtù del valore simbolico che gli era attribuito come luogo di passaggio del potere divino, sembra essere stata la medesima anche nel mondo bizantino. Ciò è attestato a più riprese sia nelle fonti latine che in quelle locali: analogamente a quanto testimoniato dalle fonti in relazione all'utilizzo dei bracci-reliquiario mimetici occidentali, l'uso del braccio di un santo per benedire la folla, specialmente nel periodo pasquale, emerge ad esempio con chiarezza, oltre che nei già citati documenti senesi relativi alla cessione del braccio di san Giovanni Battista<sup>176</sup>, anche nei resoconti di viaggio di latini e slavi a Costantinopoli.

La testimonianza di un pellegrino russo dell'inizio del Duecento, Antonio di Novgorod, è particolarmente rilevante poiché, sebbene la validità storica delle sue affermazioni non sia dimostrabile, conferma l'uso di reliquie come strumento dall'elevato valore simbolico

---

<sup>175</sup> «[...] le geste de cette main aux doigts un peu espacés aurait pu être imposé au fidèle, en une paraliturgie thaumaturgique»; GAUTHIER 1984, p. 110.

<sup>176</sup> Si vedano ad esempio le dichiarazioni fatte da Marietto di Giovanni Soriani; AOMS 33 (37), c. 82r.



all'interno di cerimonie sia ecclesiastiche che imperiali. Antonio afferma innanzitutto che la reliquia di una mano, quella del patriarca costantinopolitano Germanos, veniva utilizzata durante la cerimonia di investitura patriarcale. Lo stesso, poco più avanti, afferma che reliquie di braccia, in particolare la destra di san Giovanni Battista, erano utilizzate come estensione del braccio del celebrante anche nell'ambito di cerimonie para-religiose, come l'incoronazione del *basileus* e della *basilissa*<sup>177</sup>.

A tale proposito è utile ripercorrere brevemente un caso specifico già illustrato da Ioli Kalavrezou. Il braccio di santo Stefano, conservato nella omonima chiesa in cui si celebravano i matrimoni imperiali e adiacente alla sala delle incoronazioni, veniva utilizzato durante queste due cerimonie per sancire la vicinanza fra sfera religiosa e potere politico<sup>178</sup>. Pur senza addentrarci nei dettagli, è interessante sottolineare che la scelta era ricaduta sulla reliquia del braccio di Santo Stefano grazie a un espediente retorico: il nome greco *Stephanos* significa corona (e in epoca paleocristiana aveva acquisito riferimento alla corona del martirio, sostituendo l'originale accezione di corona come simbolo di vittoria). Un santo di nome "corona" era quindi più che appropriato per accompagnare lo svolgimento di due cerimonie che prevedevano il gesto rituale dell'incoronazione e che contenevano nel proprio nome la radice del medesimo sostantivo *stephanos*, rispettivamente *stepsis*, l'incoronazione, e *stephanoma*, il matrimonio. La reliquia serviva quindi ad unire parola e atto, rinforzandone la valenza simbolica<sup>179</sup>.

Un ulteriore aspetto evidenziato da Cynthia Hahn è il costante scambio fra contenuto e contenitore. Il reliquiario antropomorfo dorato e decorato con pietre preziose si fa reliquia

---

<sup>177</sup> Antoine de Novgorod, *Livre du Pèlerin*, p. 88, *apud* SINKEVIĆ 2014, p. 129.

<sup>178</sup> Ioli Kalavrezou, nel suo articolo dedicato al ruolo delle reliquie delle braccia di santo Stefano e san Giovanni Battista nella simbologia imperiale della corte bizantina, ha evidenziato come le reliquie fossero strumentali non solo alla definizione della nozione bizantina di ortodossia, ma anche e soprattutto alla definizione della nozione bizantina di Impero. La leggenda vuole che quando l'imperatrice Irene trovò la Vera Croce, ne inviò un frammento al figlio Costantino insieme a due chiodi e lui li incorporò, a seconda della versione della leggenda, nel diadema imperiale e nell'elmetto. Tale discordanza nelle varianti della leggenda è estremamente significativa: sia il diadema che l'elmetto sono *insignia* del *basileus* e l'inclusione delle reliquie nel primo o nel secondo indica la volontà di ricevere una protezione di tipo divino sia nella gestione degli affari di Stato sia in guerra, per il bene dell'Impero; le due versioni della leggenda dimostrano così l'estrema contiguità fra l'idea di Impero e quella di Cristianesimo. Cfr. KALAVREZOU 1997a, p. 54.

<sup>179</sup> KALAVREZOU 1997a, p. 64.

nel momento in cui, con la sua preziosità, mostra come il corpo mortale che contiene, sia pure un frammento, sia permeato dallo Spirito e destinato alla resurrezione<sup>180</sup>, mentre in alcuni casi eccezionali il braccio del santo ancora in vita diventa già prezioso come un “reliquiario” nel momento in cui opera un miracolo: è questo ad esempio il caso di san Martino vescovo di Tour, il quale celebrò una messa con mani miracolosamente illuminate da una fulgente luce divina<sup>181</sup>. Questa interpretazione si appoggia su una definizione di Teofrido di Echternach, secondo il quale «Nimirum electi Dei sunt vasa auri excelsa et eminentia»<sup>182</sup>, ovvero gli eletti del Signore sono come preziosi reliquiari viventi.

Il braccio reliquiario non è quindi una semplice rappresentazione del misero frammento umano, qualora lo contenga, ma diventa il vero e attivo braccio del santo trasfigurato dalla grazia di Dio.

Questa intercambiabilità di contenuto e contenitore si basa sul fatto che le reliquie di ossa non decorate sono inespressive, anonime e talvolta ripugnanti, e che senza un’identificazione e uno schema culturale come quello della devozione religiosa, la reliquia rimarrebbe inerte, cosicché il reliquiario, rendendo visibile la preziosità del frammento corporeo, ne rende manifesto il potere. Il reliquiario, quindi, oltre a proteggere la reliquia dall’usura del tempo e dalla possibilità di essere sottratta illecitamente, in un certo senso mostra e rende efficace il suo potere, suggerendo al fedele che si tratta di qualcosa di prezioso e indicandogli quindi il modo corretto di relazionarsi con l’oggetto; il reliquiario e la sua decorazione, in breve, mediano fra la reliquia e pubblico<sup>183</sup>.

Questa fondamentale funzione era già stata colta da Teofrido, abate di Echternach, all’inizio del XII secolo, il quale asseriva che reliquia e reliquiario sono una cosa unica, poiché senza la bellezza compensatoria del reliquiario la reliquia sarebbe repellente. Nel suo testo *Flores epitaphii sanctorum* dice infatti che il rapporto fra reliquia e reliquiario è lo stesso che

---

<sup>180</sup> WALKER BYNUM 1990; WALKER BYNUM 1998.

<sup>181</sup> HAHN 1997a, pp. 27-28.

<sup>182</sup> Teofrido di Echternach, *Flores epitaphii sanctorum*, II,1, in MIGNE 1854, col. 339 (in corsivo nell’originale).

<sup>183</sup> La teorizzazione della funzione di mediazione svolta dal decoro ricalca quella riconosciuta da Oleg Grabar all’ornamentazione della tomba di un santo, come mediatore fra artefatto e pubblico, alla quale l’autore riconosce molteplici funzioni: soddisfare l’istinto umano di onorare la morte eroica, definire la memoria del santo, condizionare la risposta del fedele e indicare il comportamento appropriato per quel luogo sacro; GRABAR 1992.

interviene fra il sangue e la carne di Cristo e i doni eucaristici del pane e del vino, che ne sono i sostituti visivi:

«sapendo che un uomo non può vedere e toccare i cadaveri senza esserne nauseato, Lui trasformò il suo corpo e il suo sangue in pane e vino, a quali gli uomini sono abituati. Similmente, Lui suggerì ai figli della Chiesa di conservare e proteggere le reliquie della carne beata dei santi nell'oro e nei più preziosi fra i materiali naturali, così che loro non sarebbero stati orripilati dal vedere una cosa sanguinolenta»<sup>184</sup>.

L'affermazione di Teofrido che i reliquiari servono a superare l'orrore della vista del cadavere deve essere interpretata alla luce della dicotomia fra sguardo fisico e spirituale, così come richiesto dal mistero dell'Eucarestia<sup>185</sup>.

Come già osservato nel caso delle reliquie bizantine, anche i bracci-reliquiario occidentali erano spesso considerati "reliquie" essi stessi, ma – contrariamente a quanto succede nel mondo bizantino – non perché inseparabili dalla reliquia, ma proprio perché "sostituto vivo" della reliquia agli occhi del fedele.

In questo panorama frammentato, la presenza di più reliquie "della destra del Battista" permette di sviluppare una breve riflessione, in un'ottica comparativa, sul modo in cui esse vengono rese visibili al fedele e sulle forme della loro ornamentazione. Sia in Oriente che in Occidente gli elementi apposti a una reliquia hanno la fondamentale funzione di suggerire attraverso il senso della vista il valore inestimabile di un corpo che altrimenti potrebbe sembrare ripugnante, ma il modo in cui questo obiettivo viene raggiunto cambia nei diversi contesti geografici o cronologici. La preziosissima fascia metallica che accompagna il Braccio di Siena, per quanto eccezionale per la pregevolezza dei materiali e per la raffinatezza della realizzazione, corrisponde alla forma più frequente di ornamentazione delle reliquie nel mondo bizantino, ma, come discusso, non può essere considerata un reliquiario. Al contrario, il reliquiario antropomorfo del Topkapi si inserisce pienamente nella tradizione occidentale dei contenitori a braccio, presentando tuttavia caratteri di

---

<sup>184</sup> Teofrido di Echternach, *Flores epitaphii sanctorum*, II,3, in MIGNE 1854, col. 347 (la traduzione è a cura di chi scrive).

<sup>185</sup> Lo stesso Teofrido parla di *oculis carnalibus* e *spiritualibus*; Teofrido di Echternach, *Flores epitaphii sanctorum*, II,3, in MIGNE 1854, col. 347. Si veda anche BAGNOLI 2010.

eccezionalità per il modo raffinato con cui raggiunge la coincidenza di contenuto e contenitore che caratterizza questa tipologia di oreficeria ecclesiastica: l'iscrizione posta in corrispondenza del dito indice esplicita quanto suggerito dalla forma del reliquiario e dalla reliquia ivi contenuta, rendendo così manifesto agli occhi del fedele che quello è proprio il dito con cui Giovanni ha indicato il Messia, proprio la mano con cui l'ha battezzato. Diversamente, i reliquiari di Cetigne e di La Valletta sono, pur nella loro estrema preziosità e bellezza formale, meno significativi dal punto di vista comunicativo e metaforico, ma testimoniano la predilezione per la visione diretta della reliquia in due momenti e culture diverse.

## Parte II - *Enkolpia*-reliquiario

Mentre le tipologie finora discusse esercitavano la loro funzione nell'ambito di schemi rituali "ufficiali", messi in atto da sacerdoti all'interno o in relazione allo spazio ecclesiale, l'uso di portare reliquiari sul petto veniva esercitato, come vedremo, con forme diverse sia nel contesto del rito sia come supporto alla devozione privata.

Il fatto che alcune delle reliquie bizantine giunte in Occidente nel medioevo presentassero un anello su una delle estremità metalliche ha suggerito che si dovesse trattare in origine di encolpi indossati dal vescovo (o genericamente dal celebrante) in particolari occasioni liturgiche, ma tale possibilità deve probabilmente essere rifiutata, considerando la fragilità della reliquia. Più verosimilmente venivano appese dinnanzi a un'icona, fissate a un telo riccamente decorato (*podea*), secondo un uso frequente a Bisanzio<sup>1</sup>. Tuttavia, alcuni autori antichi, sia occidentali che orientali, riportano come fosse piuttosto diffusa la pratica di portare reliquie (o icone) sul petto, attribuendo loro il potere di difendere l'individuo dai mali fisici e spirituali. In particolare, un proficuo spunto di partenza è offerto dalle parole di Niceforo, designato patriarca costantinopolitano dall'omonimo imperatore nell'806 e deposto da Leone VI l'Armeno nell'815 per essersi opposto all'iconoclastia:

«τὰ γὰρ ἀρχῆθεν καὶ παρὰ Χριστιανῶν ἔν τε χρυσώμασι καὶ ἀργυρώμασι  
κατεσκευασμένα, καὶ καλούμενα φυλακτήρια, ἃ δὴ καὶ κατ' αὐχένος  
ἐκκρεμαννύμενα, καὶ πρὸς φυλακὴν καὶ ἀσφάλειαν τῆς ζωῆς ἡμῶν, καὶ

---

<sup>1</sup> Cfr. il commento al reliquiario di un dito di san Cristoforo e a un osso di san Pantaleone, in *Il tesoro di San Marco* (FROLOW 1971, MARIACHER 1971), ma anche un precedente saggio di Frolow (FROLOW 1938). Che l'anello unito alla reliquia servisse a portarle al collo è un *topos* che continua a ripetersi nella letteratura occidentale; si veda ad esempio BICCHI – CIANDELLA 1999, p. 96, relativamente alla reliquia del dito del Battista e altri reliquiari a castone conservati nel tesoro del Duomo e del Battistero di Firenze, contenenti le reliquie di san Pantaleone, di san teodoro e dei Quaranta martiri di Sebaste.

σωτηρίαν τῶν ψυχῶν τε καὶ τῶν σωμάτων ἡμῶν· ἐντεῦθεν γὰρ αὐτοῖς καὶ τοῦνομα ἐπικέκληται, πρὸς ἰατροίαν τε παθῶν καὶ ἀποτροπῆς τῆς τῶν ἀκαθάρτων δαιμονίων προσβολῆς, ταῦτα κεκτήσθαι πιστεύοντες, ἕω οἷς δὴ καὶ τὰ πάθη Χριστοῦ καὶ τὰ θαύματα, καὶ ἡ ζωοποιὸς ἀνάστασις ὡς τὰ πολλὰ εἰκονιζόμενα δείκνυται, καὶ τούτων πλῆθος ἀπειρον παρὰ Χριστιανοῖς εὐρίσκεται»<sup>2</sup>.

[Infatti, fin dall'inizio anche presso i Cristiani (esistevano oggetti), fabbricati in oro e in argento e chiamati filatteri, che vengono appesi al collo sia per custodia che per sicurezza della nostra vita che per la salvezza delle nostre anime e dei nostri corpi. Da lì infatti ad essi si è anche aggiunto il nome (filatterio), per la cura delle malattie e l'antidoto agli attacchi di demoni impuri. Avendo fede che possiedano tutto ciò (= queste proprietà), tra di essi vengono rappresentate per lo più anche la Passione e i miracoli di Cristo e la vivificante resurrezione, e ce n'è una quantità infinita presso i Cristiani.]

L'incrollabile fiducia riposta nel potere di tali oggetti lungo i secoli è testimoniata, quattrocento anni dopo, da Costantino Acropolita, il quale in una lettera inviata a un amico per raccontare l'episodio del terremoto che sconvolse Bisanzio nel 1296 narra come il suo primo pensiero durante le scosse fosse stato quello di ricordarsi che quella mattina aveva dimenticato di indossare «τὰς ἐγκολπίους εἰκόνας, ἅς ἐνοδίου ποιῶμαι εἰσαεὶ φύλακας»<sup>3</sup>, ovvero la icona-encolpio che solitamente indossava come protezione, e di essere corso nella propria stanza per recuperarla.

Prima di procedere con la presentazione di alcune tipologie di reliquiari pettorali è opportuno definirne i limiti terminologici, al fine di definire in modo chiaro l'oggetto della ricerca e permettere una più efficace categorizzazione del materiale presentato. Nella bibliografia è invalso l'uso di definire "encolpio" solo i contenitori portatili a forma di croce, spesso con funzione di stauroteca, mentre vengono spesso definiti "filatteri" i reliquiari portatili con altre forme. Tale differenziazione appare tuttavia artificiosa, dato che concettualmente si tratta dello stesso tipo di suppellettile destinata a contenere reliquie di piccole dimensioni e che la differenza nella forma non implica necessariamente una differenza nel contenuto. La

---

<sup>2</sup> Patriarca Niceforo, *Antirrheticus tertius*, in MIGNE 1863, col. 433CD.

<sup>3</sup> Costantino Acropolita, *Lettera 59*, in ROMANO 1991, pp. 153-155.

preoccupazione per l'ambiguità del termine “filatterio” emerge chiaramente già dalle pagine dedicate da Ernest Rupin a questo tipo di oggetto: in breve, anche appoggiandosi a quanto già affermato da Xavier Barbier de Montault<sup>4</sup>, l'autore ritiene che possa essere definito “filatterio” qualunque reliquiario destinato a contenere uno o più reliquie di dimensioni tali da non permettere di identificare chiaramente a quale parte del corpo appartengano<sup>5</sup>. Subito dopo, tuttavia, Rupin aggiunge:

«Quelquefois les phylactères étaient de toute petite dimension, et on les portait au cou comme un objet de dévotion. Les textes, en les disant *remplis de reliques*, ne manquent pas d'indiquer leur usage tout personnel. Ils sont, dans ce sens, synonymes du mot *encolpium*»<sup>6</sup>.

L'autore ritiene quindi che l'encolpio sia sostanzialmente un filatterio destinato ad essere portato al collo. Tale definizione è tuttavia ancora ambigua: i due termini – encolpio e filatterio – possono in effetti indicare esattamente lo stesso oggetto, ma evidenziandone due aspetti diversi. Il termine “encolpio” (dal greco ἐγκόλπιος, “che sta sul petto”) indica infatti un oggetto portato al collo, di ridotte dimensioni, ma non necessariamente un contenitore: il potere soteriologico solitamente connesso alle reliquie poteva infatti essere affidato al decoro o a un'iscrizione, o a più di uno di questi elementi combinati<sup>7</sup>. Le eventuali reliquie potevano essere poste tra due valve uguali e combacianti, oppure racchiuse entro una montatura o una piccola cornice più o meno preziosa. Diversamente, il termine “filatterio”, per la sua derivazione dal verbo greco φυλάττω (“preservare”, “difendere”), si è affermato fin dalla tarda antichità come sinonimo di “amuleto”, generico oggetto apotropaico. In senso stretto il termine filatterio indica, secondo una traduzione grecizzante, i *tefillin*, le due capsule di cuoio contenenti sottili strisce di pergamena con passi del Pentateuco (Genesi, Esodo, Levitico, Numeri, Deuteronomio) portate dagli Ebrei sul braccio sinistro e sul capo durante la preghiera, al fine di sostenere il devoto, evitando che la sua mente si allontani da Dio<sup>8</sup>. La medesima funzione di supporto alla devozione emerge, in relazione ai reliquiari

---

<sup>4</sup> BARBIER DE MONTAULT 1887.

<sup>5</sup> RUPIN 1890, pp. 487-496.

<sup>6</sup> RUPIN 1890, p. 487.

<sup>7</sup> CAMPBELL – CUTLER 1991.

<sup>8</sup> Giustino, *Dialogus cum Tryphone Judaeo*, XLVI, 35 (TROLLOPE 1846, p. 93).

portatili, dalle parole di san Tommaso d'Aquino, in cui l'autore si sofferma sulla liceità dell'uso di portare con sé frammenti sacri in reliquiari portatili, adoperandoli quindi al di fuori delle tradizionali pratiche rituali collettive:

«Lo stesso discorso vale per l'uso di portare le reliquie. Se infatti queste vengono portate confidando in Dio e nei santi, di cui appunto sono reliquie, l'uso non è illecito; se però si badasse a delle sciocchezze, come alla forma triangolare del reliquiario, o ad altre cose che non sono connesse con l'onore di Dio e dei santi, l'uso sarebbe superstizioso e illecito»<sup>9</sup>.

Il termine “filatterio” ha, rispetto al termine “encolpio”, il vantaggio di rendere manifesta quale sia l'origine culturale dell'uso di portare addosso oggetti che si riteneva avessero valore sacrale e quindi potere apotropaico, oltre ad essere, ovviamente, segno di devozione e professione di fede. Come riportato da Drpić, fino al IX secolo, il termine *enkolpion* non è attestato: la prima ricorrenza del termine appare in una lettera che il patriarca Niceforo I invia a papa Leone III nell'811 per indicare un reliquiario pettorale della Vera Croce di cui il Patriarca faceva dono al Pontefice<sup>10</sup>. Dopo questa data invece l'uso del termine appare con estrema frequenza negli scritti degli iconofili, poiché, come evidenziato da Martha Vinson, «During the second period of Iconoclasm and its aftermath, both the object and the term constituted a powerful symbol of Orthodox practice and belief»<sup>11</sup>. Drpić nel suo recente studio sugli *enkolpia* pone infatti particolare attenzione sul fatto che, sebbene il termine indichi qualunque oggetto portato sul petto, il suo utilizzo, nelle fonti bizantine, è limitato a quegli oggetti dall'indubbia connotazione cristiana: prevalentemente croci pettorali, icone e reliquiari portatili, e *panagiaria* pettorali<sup>12</sup>.

In breve, possiamo affermare che nell'ambito di nostro interesse i due termini possono essere considerati sinonimi, ma se da una parte “encolpio” pone l'attenzione sul modo in cui questa suppellettile viene adoperata, ovvero portandola al collo, dall'altra “filatterio” ne enfatizza piuttosto la funzione amuletica. Tuttavia, nessuno dei due termini indica con precisione quale

---

<sup>9</sup> Tommaso d'Aquino, *Summa theologica*, II, 2, q. 96, a- 4.

<sup>10</sup> DRPIĆ 2018, p. 198.

<sup>11</sup> VINSON 1995, p. 99.

<sup>12</sup> DRPIĆ 2018, p. 198.



sia il loro contenuto né quale sia la loro forma, aspetti ai quali saranno dedicate le prossime pagine.

\*

Questa parte della tesi sarà articolata in tre capitoli: nel primo verranno discussi gli encolpi-reliquiario a forma di croce, prevalenti per quantità, nel secondo verranno discussi gli encolpi a capsula e medaglione, nel terzo capitolo, infine, verrà presentata l'origine e l'evoluzione di una categoria specifica di encolpio a forma di medaglione destinato a contenere il pane eucaristico, il *panagiarion*.

Inizialmente si era pensato di tentare un'ulteriore ripartizione dei capitoli, oltre che in base alla forma degli encolpi-reliquiario, anche in base al tipo di reliquie che erano destinati a contenere (frammenti della croce, generiche reliquie o altro materiale sacro). Tuttavia, lo studio preliminare dei manufatti ha dimostrato che spesso il contenuto era variabile e che questi oggetti contenevano talvolta materiali misti: ad esempio, alcuni encolpi ritenuti stauroteche contenevano, oltre ad un frammento della Vera Croce, reliquie di santi o del luogo del Calvario.

Di seguito, per comodità, nonostante come abbiamo visto “encolpio” non indichi necessariamente un contenitore, tale termine verrà utilizzato per indicare quel tipo di oggetto che più propriamente dovrebbe essere chiamato “encolpio-reliquiario”, ovvero quel contenitore di una o più reliquie di piccole dimensioni o frammenti di cose sacre destinato a essere portato al collo, mentre la forma esatta e la qualità del contenuto verranno di volta in volta specificati.

## 1. Gli encolpi a forma di croce

Secondo Brigitte Pitarakis, la quale ha dedicato i suoi studi dottorali alle croci reliquiario pettorali in bronzo, sono circa mille gli esemplari di encolpi cruciformi attestati, la maggior parte dei quali prodotti fra i Balcani e l'Asia Minore, con Costantinopoli come naturale centro principale<sup>13</sup>. Ben minore è invece il numero di encolpi-reliquiario (spesso con funzione di stauroteca) realizzati in materiali preziosi come l'oro e l'argento, e destinati alle élite religiosa e politica. L'enorme quantità di encolpi-reliquiario attestata in tutto il mondo bizantino dimostra la fortuna di questo tipo di lipsanoteca destinata ad un uso personale, mentre la varietà di materiali con cui possono essere realizzati dimostra la pervasività di questo oggetto in diversi strati della popolazione. Gli encolpi cruciformi sono infatti considerati «les objets de dévotion privée les plus diffusés à Byzance entre la fin de l'iconoclasme et le XII<sup>e</sup> siècle»<sup>14</sup>, dove il termine “Byzance” non indica solamente la città ma l'intero mondo cristiano orientale, mentre l'arco temporale identificato corrisponde ad un'epoca caratterizzata dalla ripresa e intensificazione dei pellegrinaggi.

La datazione della maggior parte di questi encolpi in un arco temporale compreso fra il IX e il XII secolo è comunque una conquista piuttosto recente della bibliografia, con rilevanti ricadute anche sulla comprensione della diffusione di alcuni motivi iconografici della (e nella) arte bizantina. All'inizio del Novecento, quando ancora la quantità di encolpi-reliquiario noti era piuttosto ridotta, un piccolo gruppo di croci-stauroteche istoriate, unitamente alla stauroteca a cassetta detta “Fieschi-Morgan” del Metropolitan Museum di New York, erano state datate intorno all'anno 700. Nel 1961 questa datazione venne messa in discussione da Anatole Frolov, il quale osservò come, in una statistica basata sulle testimonianze storiche relative alla diffusione delle reliquie della Vera Croce, una maggiore ricorrenza si potesse osservare nel X-XII secolo piuttosto che nei secoli precedenti e nella tarda antichità. Nel 1973, il rinvenimento di un prezioso encolpio-reliquiario d'oro in uno

---

<sup>13</sup> PITARAKIS 1998, p. 81. La tesi di dottorato di Brigitte Pitarakis, intitolata *Les croix-reliquaires pectorales en bronze: recherches sur la production des objets métalliques à Byzance*, è stata difesa all'Università di Parigi I nel 1996, ed è stata pubblicata dieci anni dopo dalla casa editrice parigina Picard, con il titolo *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze* (PITARAKIS 2006). Il volume contiene un catalogo ragionato con oltre 650 esemplari datati fra il IX e il XIII secolo.

<sup>14</sup> PITARAKIS 1998, p. 81.

strato del terreno sottostante a quello di una necropoli dell'XI-XII secolo, nel corso di una campagna di scavo archeologico a Pliska (Bulgaria), confermò l'intuizione di Frolow, permettendo una rivalutazione cronologica d'insieme del materiale conosciuto fino ad allora. Particolarmente rilevanti, in questo contesto, sono le ricerche svolte dalla studiosa bulgara Ljudmila Dončeva-Petkova, in una prospettiva che analizza in modo critico anche encolpi-stauroteca già discussi da Frolow, alla luce delle nuove informazioni acquisite dopo il ritrovamento del prezioso encolpio aureo a Pliska, che discuteremo più avanti, di cui Dončeva-Petkova fu protagonista principale. Su questa base si innestarono, negli anni Ottanta, le ricerche iconografiche portate avanti da Ernst Kitzinger sulla definizione della raffigurazione delle principali festività del calendario ortodosso nell'XI secolo<sup>15</sup> e da Anna Kartsonis sull'affermazione nell'arte bizantina del tema dell'Anastasis (ovvero la discesa di Cristo agli Inferi) con Davide e Salomone che assistono alla scena<sup>16</sup>. Nel 1994, Anna Kartsonis tornò nuovamente sul tema dei reliquiari pettorali, pubblicando un nuovo studio sulla funzione e sull'uso di queste croci-reliquiario nel quale collocava definitivamente l'inizio di un loro più diffuso utilizzo negli anni immediatamente successivi alla fine dell'Iconoclastia, sulla base di un censimento accurato delle fonti testuali e alla luce degli ultimi studi di Buckton sull'evoluzione della tecnica dello smalto, che ne permetteva una più accurata datazione sulla base della lavorazione e dello stile<sup>17</sup>. In occasione della mostra *Tesori dell'Arte Cristiana in Bulgaria* (2000), Ljudmila Dončeva-Petkova osservò che anche in Bulgaria le croci pettorali (semplici o doppie) vennero portate soprattutto a partire dagli anni Settanta del IX secolo, acquistando particolare popolarità durante il regno dello zar Pietro (Petăr, 927-970)<sup>18</sup>, quando i legami con Bisanzio erano particolarmente stretti e quando le botteghe sorte nei pressi dei principali monasteri bulgari, all'epoca in piena fioritura, cominciarono a produrne localmente<sup>19</sup>. La ricostruzione di Dončeva-Petkova concorda quindi con le linee generali tracciate intuitivamente da Frolow e successivamente

---

<sup>15</sup> KITZINGER 1988.

<sup>16</sup> KARTSONIS 1986, cap. 5 "The historiated reliquaries", pp. 94-125. PITARAKIS 1998, p. 84.

<sup>17</sup> KARTSONIS 1994, pp. 79-80, BUCKTON 1988.

<sup>18</sup> Pietro I, zar dei bulgari, fu il terzo esponente della casa reale bulgara ad essere riconosciuto come santo dalla Chiesa ortodossa bulgara: prima di lui già il principe Bojan (detto Enravota), protomartire, ed il sovrano Boris I, che aveva dato grande impulso all'introduzione del Cristianesimo in terra bulgara, erano stati santificati.

<sup>19</sup> DONČEVA-PETKOVA 2000.

discusse e confermate da Kartsonis, e aggiunge dati importanti relativamente al significato che questa cronologia acquisisce in rapporto a specifici contesti socio-religiosi.

Nell'area carpatica orientale e sud-orientale, ad esempio, le croci-reliquiario pettorali – diffuse a partire dal X secolo, a seguito quindi della cristianizzazione cirillo-metodiana dei Balcani – «dimostrano concretamente l'esistenza di numerose comunità cristiane [...] con un'attiva vita religiosa, al cui consolidamento hanno contribuito, in una certa misura, anche i pellegrini»<sup>20</sup>. Come sottolineato a più riprese, i Balcani erano infatti traversati da una fitta rete stradale che connetteva i principali centri con la capitale dell'Impero, e che veniva adoperata sia dai mercanti che dai pellegrini diretti verso Costantinopoli e Gerusalemme. Anche nel resto dei Balcani e nelle aree vicine le croci pettorali si diffusero in contesti caratterizzati da analoghe condizioni socio-religiose e acquistarono particolare popolarità in momenti in cui i contatti con Bisanzio erano particolarmente intensi.

Grazie a questi studi la datazione della Cassetta Fieschi-Morgan e degli altri encolpi istoriati allora conosciuti venne posticipata di un secolo, stabilendo l'inizio della loro produzione non più intorno all'anno 700 ma a partire dal primo quarto del IX secolo<sup>21</sup>.

La maggior parte di questi encolpi-reliquiario è composta da due valve cruciformi che si aprono per mezzo di una cerniera fissata all'estremità inferiore e si chiudono in corrispondenza dell'anello da cui passa la catena per portarle al collo. Solitamente queste croci-reliquiario hanno la forma di una croce greca del tipo a bracci patenti, ovvero con terminazioni dilatate, anche se, come vedremo, alcuni esemplari si distinguono per la forma atipica delle loro terminazioni. Sono inoltre rari i casi in cui la croce non presenta decorazioni: la funzione soteriologica della croce è infatti solitamente rafforzata da decorazioni incise o ottenute a stampo – motivi floreali e geometrici, i nomi di Cristo, della Vergine o di santi, o raffigurazioni della Crocifissione e della Vergine orante o della Deesis, con santi, apostoli, evangelisti, arcangeli e diaconi accompagnati da iscrizioni e dai loro attributi<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> TEODOR 2011, p. 7 (la traduzione è a cura di chi scrive). La diffusione di oggetti legati alla devozione o di uso comune ma ornati con motivi iconografici cristiani aveva avuto inizio, in questa vasta area, nel IV secolo, ma era poi stata interrotta dalla discesa degli Slavi.

<sup>21</sup> KARTSONIS 1986, cap. 5 “The historiated reliquaries”, pp. 94-125.

<sup>22</sup> DONČEVA-PETKOVA 2000.

Di seguito verranno presentati alcuni esemplari particolarmente interessanti per l'eccellente qualità della lavorazione e preziosità dei materiali (come la croce di Pliska e la croce di Vicopisano, quest'ultima utile anche per dimostrare l'ampio raggio di diffusione di questo tipo di manufatto) o per l'importanza che rivestono in quanto oggetto sacro con una diffusione trasversale attraverso diversi ceti della popolazione (come la croce della monaca Anna o dello zar bulgaro Georgi Terter).

### 1.1. La “croce di Pliska”

Come accennato, un esemplare di qualità eccezionale è l'encolpio cruciforme ritrovato negli scavi archeologici condotti da Ljudmila Dončeva-Petkova a Pliska, nel 1973, e oggi conservato a Sofia, nelle collezioni del Museo Archeologico dell'Accademia Bulgara delle Scienze (fig. 30). Questa croce, eccezionale già per il fatto di essere realizzata interamente in oro (laddove la maggior parte degli encolpi a croce è invece realizzata in bronzo o steatite), si distingue anche per l'alta qualità del decoro a niello eseguito su un manufatto di dimensioni assai ridotte (solo 4,2x3,2 cm)<sup>23</sup>.

Il suo rinvenimento a Pliska – prima capitale bulgara, distrutta fra il 969 e il 972 nel corso della guerra Russo-Bizantina (combattuta sul territorio del Regno Bulgaro) e mai più ricostruita – definisce un chiaro termine *ante quem* per la datazione della piccola croce-reliquiario che diviene quindi un utile elemento di confronto per la datazione degli altri encolpi. Il termine *post quem* è invece dato dall'anno della conversione ufficiale dei Bulgari al Cristianesimo, l'864. È possibile quindi ipotizzare che la croce-stauroteca sia stata prodotta a Costantinopoli e che sia giunta in Bulgaria come dono reale per celebrare l'avvenuta cristianizzazione della nazione, fra l'864 e il 972.

L'encolpio comprende tre croci inserite l'una dentro l'altra. La prima, realizzata in oro, è formata da due metà cave tenute insieme da due cerniere. La metà superiore, oltre ad essere collegata all'occhiello attraverso cui passava la catena necessaria per indossare la croce come pettorale, è unita da un ulteriore anello alla seconda croce contenuta al suo interno,

---

<sup>23</sup> DONČEVA 1976; DONČEVA-PETKOVA 1979; DONČEVA-PETKOVA 2011, cat. 214, pp. 376-377. Per la sua eccezionale preziosità questa croce è stata esposta in varie esposizioni internazionali; si vedano ad esempio TAFT 1997 e MELAMED 2008.

che ha la stessa forma e dimensioni di pochi millimetri inferiori. Di questa seconda croce aurea, la metà non collegata alla prima è staccata e rimovibile. Com'è stato osservato da Jáš Elsner, non è chiaro se la lamina metallica fosse stata pensata come rimovibile fin dall'inizio, permettendo così di accedere direttamente al sacro frammento o se invece questo sia il risultato di un indebolimento del mastice che fissa le reliquie contenute all'interno di questo secondo contenitore e che forse, originariamente, doveva tenere fermo anche il coperchio<sup>24</sup>. La terza croce è invece realizzata con il legno della croce e funge da sostegno per altri minuscoli frammenti di reliquie.

Entrambe le croci d'oro presentano un'elaborata decorazione a niello, in cui l'orafo dimostra un'eccezionale abilità miniaturistica nella resa delle figure, tentando un'individualizzazione dei volti e conferendo movimento alle figure attraverso una resa espressiva del panneggio. L'orafo imita inoltre la pratica di ornare le icone con perle e pietre preziose ricorrendo a puntini per definire dettagliatamente alcune parti del disegno<sup>25</sup>.

Sulla prima croce sono illustrati episodi cristologici. Sul fronte, intorno alla scena centrale della Trasfigurazione, sono disposti quattro episodi dell'infanzia di Cristo, da leggere dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra.

La scena dell'Annunciazione occupa il braccio superiore della croce. La Vergine e l'Arcangelo, in piedi e di tre quarti, sono rivolti l'uno verso l'altro, ma separati dal cesto da cucito di Maria. La Vergine, vestita con un lungo chitone e ammantata con un *maphorion*, tiene un fuso nella mano destra, mentre la sinistra è stesa verso l'Angelo che avanza verso di lei, come suggerito dalle ginocchia flesse, sottolineate dalle marcate pieghe dell'*himation* che copre il chitone. Questa iconografia, apparentemente inusuale, nella quale Maria è colta nell'atto di tessere, è una variante basata su testi apocriefi quali il Protovangelo di Giacomo (11,1-3), il Vangelo dello Pseudo Matteo (9,1-2) e il Vangelo armeno dell'infanzia (5,2-9): in questi testi si racconta che Maria aveva ricevuto due annunciazioni, la prima mentre si trovava presso una fonte a prendere l'acqua, la seconda mentre – rientrata in casa in tutta fretta, sconvolta dall'annuncio – si era messa a filare un telo di porpora per il tempio.

«[Maria] presa la brocca, uscì a attingere acqua. Ed ecco una voce che diceva:  
“Gioisci, piena di grazia, il Signore è con te, benedetta tu tra le donne”. Essa

---

<sup>24</sup> ELSNER 2015, pp. 24-25.

<sup>25</sup> DONČEVA-PETKOVA 1979, p. 75.

guardava intorno, a destra e a sinistra, donde venisse la voce. Tutta tremante se ne andò a casa, posò la brocca e, *presa la porpora, si sedette sul suo scanno e filava*. Ed ecco un angelo del Signore si presentò dinanzi a lei, dicendo: “Non temere, Maria, perché hai trovato grazia davanti al Padrone di tutte le cose, e concepirai per la sua parola”»<sup>26</sup>.

La scena raffigurata dall'autore della croce di Pliska rappresenta indubbiamente un esito della variante iconografica dell'Annunciazione basata su questi testi che godette di un certo successo nel mondo bizantino, affermandosi sostanzialmente come tipologia compositiva popolare, contrapposta a quella aulica nella quale Maria è rappresentata mentre, riconoscendo la provenienza celeste del proprio interlocutore, si mostra stupita dell'annuncio<sup>27</sup>. Tale variante iconografica dell'Annunciazione non fu però appannaggio esclusivo del mondo bizantino: esistono alcune attestazioni nell'Occidente tardo antico e medievale (almeno fino al XII secolo), come il mosaico sull'Arco trionfale della basilica papale di Santa Maria Maggiore e le illustrazioni miniate delle *Omèlie del Monaco Giacomo* (fig. 31)<sup>28</sup>. Difficile è invece identificare cosa tenga l'Angelo nella sua mano sinistra, mentre con la destra benedice Maria. Le lettere *XEPE*, nella parte alta della scena, indicano la prima parola dell'annuncio rivolto dall'angelo a Maria, «χαῖρε» [Rallégrati] (Lc 1,28).

La Natività, indicata dall'iscrizione «Η ΓΕΝΑ» (per “ἡ γέννησις”), è forse la scena apparentemente più confusa e si compone di due episodi: nel primo, nella parte alta, il primo piano è occupato da Maria, sdraiata sul fianco sinistro con la testa poggiata sulla mano, mentre sul secondo piano si distinguono il bambino, fasciato, e i due animali tradizionali, il bue e l'asinello, estremamente sproporzionati; nella parte inferiore, invece, due figure affiancano Cristo infante e lo lavano. In un articolo dedicato all'encolpio pochi anni dopo il suo ritrovamento, Dončeva-Petkova, descrivendo la scena in questione, sostiene che la figura

---

<sup>26</sup> Protovangelo di Giacomo 11,1-3 (il corsivo è nostro); e ancora, nel Vangelo dello Pseudo-Matteo: «il terzo giorno, mentre con le sue dita lavorava la porpora, entrò da lei un giovane di inespugnabile bellezza» e nel Vangelo armeno dell'infanzia «[Maria] preso in mano lo scarlatto e si mise a filare. Ed ecco venne l'angelo del Signore [...]» (9,1-3). Queste citazioni in italiano sono tratte dall'edizione Einaudi 2005 de *I Vangeli apocrifi* (CRAVERI 2005).

<sup>27</sup> Per una breve rassegna delle varianti iconografiche dell'Annunciazione a Maria si veda: VENTURI 1900, pp. 141-142; MUÑOZ 1905, pp. 126-134.

<sup>28</sup> Cod. Vat. Gr. 1162, f. 115v; *Miniature* 1910.

femminile a sinistra debba essere identificata con Salomè e quella a destra con una serva<sup>29</sup>, probabilmente basando questa ipotesi sullo stesso Protovangelo di Giacomo che già è fonte riconosciuta per l'impostazione dell'Annunciazione. Nell'arte bizantina non sono infatti infrequenti narrazioni figurate della Natività che includono dettagli di vita quotidiana legati al parto, come, appunto, il bagno del bambino. Ancora una volta è opportuno ricordare che tali rappresentazioni sono attestate anche nell'Occidente latino. In particolare, il motivo del bagno di Cristo venne soppresso solamente nel XVI secolo, dopo il Concilio di Trento<sup>30</sup>, e se ne possono trovare molti esempi nell'arte toscana del XIII e XIV secolo, come, ad esempio, in scultura, nel pulpito di Nicola Pisano per il Battistero di Pisa (1257-1260) o, in pittura, nella *Natività* di Guido da Siena, originalmente parte dell'ormai disperso Dossale di Badia Ardenga (circa 1280, fig. 32)<sup>31</sup>. Tuttavia, ritengo che la figura a destra del Cristo infante debba piuttosto essere identificata con il giusto Giuseppe, come sembra confermare anche il confronto con la medesima scena nella croce-encolpio di Vicopisano che verrà presentata nelle pagine seguenti e nella quale le dimensioni sensibilmente maggiori del manufatto permettono una migliore leggibilità delle raffigurazioni.

Diversamente, nella scena della Presentazione al Tempio, sul braccio destro della croce, figurano solamente tre personaggi: il vecchio Simeone, a sinistra, con le braccia tese coperte dal mantello per accogliere Gesù che gli viene passato dalla Vergine, che si trova a destra. Come sottolineato da Dončeva-Petkova, la loro disposizione è rovesciata rispetto a quella abituale<sup>32</sup>.

In basso, il Battesimo di Cristo, dove le onde del fiume Giordano in cui Cristo è immerso lo avvolgono come un mantello, assumendo il profilo di una campana. Una soluzione simile si osserva in un mosaico del *katholikon* del monastero greco di *Hosios Loukas* (XI secolo), nei pressi di Distomo, in Beozia (fig. 33).

Al centro della croce è rappresentato l'episodio della Trasfigurazione: all'interno del clipeo circolare che segna lo spazio all'incrocio dei bracci, Cristo a figura intera si rivolge

---

<sup>29</sup> DONČEVA-PETKOVA 1979, p. 76.

<sup>30</sup> HALL 1983.

<sup>31</sup> MULLER 2004. Il pannello con la Natività venne acquistato dal Musée du Louvre nel 1968 assieme a quello con la Presentazione al tempio, ed è attualmente esposto nella collezione permanente di pittura italiana.

<sup>32</sup> DONČEVA-PETKOVA 1979, p. 78.



frontalmente allo spettatore, benedicendolo con la mano destra, mentre nella sinistra stesa lungo il fianco sembra tenere un rotolo; a lato Mosè ed Elia si rivolgono a lui in preghiera. In basso sono raffigurati i tre apostoli attestati nei Vangeli come presenti all'evento, ovvero Pietro, Giacomo e Giovanni (a sinistra, riconoscibile per il profilo imberbe).

Le scene sul verso della croce vanno invece lette dal basso verso l'alto e sono solamente due: l'Anastasis e l'Ascensione. La scena dell'Anastasis, per quanto sinteticamente redatta, rispetta i canoni iconografici bizantini, con Cristo che avanza negli Inferi tendendo la mano destra ad Adamo per sollevarlo, riscattando così l'intero genere umano, mentre Eva tende le mani verso di lui, in preghiera. La personificazione degli Inferi giace sotto i piedi del Cristo trionfante, dietro cui rifulge una croce luminosa. Nella parte alta della scena i re biblici Salomone e Davide si ergono da un sepolcro scoperchiato e attendono di essere salvati per aver profetizzato la Discesa di Cristo agli Inferi. Fra tutte le scene istoriate sulla croce, in questa Cristo ha le dimensioni maggiori ed è la figura dotata di maggiore dinamismo.

L'Ascensione si articola su tutta la parte centrale e superiore della croce: al centro, fra due alberi stilizzati, Maria, ammantata con un *maphorion* scuro, è raffigurata nella posa dell'orante, vicino a lei i dodici apostoli sono simmetricamente disposti lungo i bracci, mentre, in alto, Cristo in Trono, circoscritto dal clipeo a mandorla, viene sorretto da quattro angeli. Gli apostoli hanno tutti tratti o pose individualizzanti, seppur nella dimensione miniaturistica del tratto: alcuni sono frontali, altri (il primo, il nono e il dodicesimo) sono ruotati di tre quarti e la loro testa è rivolta verso l'alto, per osservare Cristo; di due di loro, in seconda fila, si scorgono solo le teste; alcuni sono imberbi; infine il quarto e il settimo apostolo da sinistra hanno l'attributo iconografico della croce (e ciò permette di identificarli come Pietro e Andrea), mentre altri quattro (il secondo, sesto, ottavo e dodicesimo) tengono un Vangelo. A differenza di altre scene, dove Cristo ha un nimbo crucifero, in questo caso Cristo è privo di nimbo, ma una croce si distingue comunque chiaramente dietro la testa.

Sulla seconda croce trovano posto scene più familiari a questa categoria di oggetti, ovvero la Crocifissione e la Vergine.

Sul fronte è raffigurato Cristo in croce su un largo suppedaneo, con il colobio e il capo cinto da un nimbo crucifero e leggermente inclinato sulla spalla destra; ai suoi lati, la Vergine e san Giovanni. Sotto i bracci della croce corrono le scritte «ΙΑΕ Ο Υ(Ι)ΟC (COY)» [Ecco tuo figlio] e «ΙΑΟΥ Η ΜΗ(ΤΗ)Ρ (COY)» [Ecco tua madre], con riferimento ovviamente al passo del Vangelo di Giovanni nel quale Cristo, sulla croce, incarica Giovanni di prendersi cura di

Maria (Giovanni 19,25-27). Una brillante trovata dell'orafo è quella di aver traforato parzialmente la lamina metallica (in corrispondenza della parte della croce sotto le braccia di Cristo e dell'area centrale del colobio) per permettere la visione delle reliquie sottostanti. Ad una simile soluzione giunge anche l'autore di un encolpio-reliquiario d'argento a forma di croce conservato al Museo Benaki di Atene (7,1x3,5 cm), datato all'XI secolo in base alla tecnica e allo stile delle raffigurazioni<sup>33</sup>: l'orafo infatti ha traforato la lamina metallica seguendo la sagoma della croce incisa sul coperchio che chiude la reliquia per permetterne la visione, senza tuttavia rischiare che il sacro frammento vada perduto<sup>34</sup> (fig. 34). Come vedremo più avanti, questa non è l'unica somiglianza che avvicina la croce del Benaki alla croce di Pliska.

Sul retro, lo spazio è occupato da una Vergine Nikopoia<sup>35</sup> su suppedaneo (affiancata dalla scritta «Η ΑΓΙΑ ΘΕΟΤ(ΟΚΟC)»), circondata da quattro clipei con i busti di quattro santi-vescovi identificabili con certezza grazie alle iscrizioni – Giovanni Crisostomo, Nicola, Gregorio e Basilio<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> DRANDAKI 2001, DRANDAKI 2008. Secondo Dončeva-Petkova, la rappresentazione della Crocifissione di Cristo sulla parte esterna della valva anteriore della croce del Benaki mostra «une ressemblance étonnante» con la figura di Cristo sulla croce di Pliska, somiglianza su cui concorda anche la bibliografia successiva dedicata a questi croci-encolpi; DONČEVA-PETKOVA 1979, p. 87, fig. 23. Vedi anche: DONČEVA 1976, pp. 64 ss.

<sup>34</sup> Sulla croce del museo Benaki, vedi: FROLOW 1961, p. 325, fig. 2; FROLOW 1965, nr. 161, p. 62, fig. 28, p. 165 nota 3, p. 227 nota 1; KATSARELIAS 1997.

<sup>35</sup> L'icona della Vergine Nikopoia, ovvero la «fattrice di vittoria», era una delle immagini sacre più celebri e più venerate della città. La Vergine è rappresentata come una *basilissa*, con il bambino seduto in grembo. Talvolta questo tipo iconografico viene assimilato a quello della “Vergine Blachernitissa” (dal nome del monastero costantinopolitano delle Blacherne); cfr. SEIBT 1985, p. 558. Tuttavia, ritengo che almeno due elementi differenzino queste due varianti iconografiche del tipo base della Theotokos: la posa delle mani, che nella Blachernitissa sono aperte, e la figura di Cristo che è rappresentata entro un clipeo, mentre nella Nikopoia la Vergine abbraccia il bambino che le siede in grembo. Sull'importanza di questo tipo di raffigurazione della Vergine si veda più avanti, capitolo sui *panagiaria*.

<sup>36</sup> DONČEVA-PETKOVA 2011, cat. 214, pp. 376-377, tav. LI-LIII.

## 1.2. Encolpio-stauroteca cruciforme di Vicopisano

L'encolpio della Pieve di Santa Maria e San Giovanni di Vicopisano, realizzato in argento niellato, è un esemplare piuttosto pregevole di questo tipo di reliquiario, anche se non è qualitativamente comparabile alla croce di Pliska (figg. 35-36).

Il marcato carattere bizantino di questo encolpio era già stato colto negli anni Trenta del Novecento da Walther Biehl, il quale tuttavia riteneva che, nonostante le iscrizioni in greco, l'encolpio fosse opera di un orafo toscano, e motivava questa ipotesi con un influsso bizantino di lunga durata sull'arte toscana, derivato dalla storica apertura del porto pisano verso Oriente<sup>37</sup>.

Secondo ipotesi più recenti, l'encolpio di Vicopisano non è stato realizzato in una bottega "bizantineggiante" in Occidente, bensì proprio in una bottega costantinopolitana. A tale proposito, già nel 1953, Monsignor Pasquale Stefanini, nell'introduzione al catalogo della *Mostra d'arte sacra antica* di Pisa, si era espresso con queste lungimiranti parole: «L'encolpio della pieve di Vicopisano, pregevolissimo lavoro di agemina in argento e oro, la cui datazione non è posteriore al secolo IX, rispecchia i caratteri più puri dello stile bizantino, quali non si riscontrano nelle provinciali opere di imitazione»<sup>38</sup>. Indagini successive hanno infatti ricondotto questo encolpio-stauroteca d'argento alla stessa bottega costantinopolitana dalla quale provengono altri due capolavori: il già discusso encolpio-stauroteca cruciforme di Pliska e la cosiddetta stauroteca Fieschi-Morgan del Metropolitan Museum di New York<sup>39</sup>.

Il confronto puntuale fra gli episodi raffigurati su entrambe le croci permette di motivare l'ipotesi di una comune provenienza: somiglianze evidenti emergono soprattutto nelle scene della Natività, della Presentazione al Tempio, dell'Anastasis e nella teoria di Apostoli che affianca la Vergine al di sotto del Cristo nel nimbo che ascende in Cielo. Ad un'analisi più attenta appaiono tuttavia alcune differenze nella scelta e nella disposizione degli episodi

---

<sup>37</sup> BIEHL 1930.

<sup>38</sup> *Mostra d'arte sacra antica* 1953, p. 9.

<sup>39</sup> MELAMED 2008. Per un approfondimento sulla stauroteca a cassetta Fieschi-Morgan, vedi: EVANS 2008.

cristologici, oltre all'evidente divario nelle dimensioni, quasi doppie nell'esemplare toscano (10,9 cm di altezza e 6,5 cm di larghezza considerando le cerniere, spessore 1,4 cm)<sup>40</sup>.

Innanzitutto, nella croce di Vicopisano, la Crocifissione è la scena centrale del fronte della croce, laddove nell'esemplare di Pliska era raffigurata la Trasfigurazione (la scena della Crocifissione era invece riservata alla seconda croce, ovvero al reliquiario propriamente detto). Per quanto riguarda la scena dell'Annunciazione si può osservare che, come nella croce di Pliska, Maria e l'Arcangelo sono a figura intera e sono rispettivamente e inusualmente disposti a sinistra e a destra. Nella croce pisana è tuttavia assente l'attributo del cesto da cucito, che fungeva anche da indicatore ambientale, per via dell'intrusione della *tabula ansata* della Crocifissione sottostante e dell'iscrizione XAIPEΣ XAIPOΣ sviluppata su quattro righe sovrapposte. L'attributo del fuso tenuto da Maria nella mano destra permette comunque di ricondurre questa scena alla stessa variante iconografica dell'Annunciazione adottata anche nella croce di Pliska.

Diverso è anche il modo in cui viene rappresentato il fiume Giordano nella scena del Battesimo di Cristo: nella croce di Pliska sembra una campana, mentre nella croce di Vicopisano le acque fluviali diventano quasi un fondale scuro sul quale si staglia nitidamente la figura del Cristo.

La diversa scelta degli episodi, e quindi anche la loro diversa disposizione, sono tuttavia probabilmente da imputare alla necessità, nella croce pisana, di concentrare tutti gli episodi sulla superficie offerta dalle sole due facce della croce, anziché, come nell'esempio di Pliska, sulle quattro superfici offerte dalle due croci iscritte l'una dentro l'altra.

Per definire con certezza la comune provenienza delle sue croci, ritengo tuttavia che sia dirimente il confronto fra le cerniere a forma di palmette a rilievo che si presentano identiche in entrambe le croci. Un terzo encolpio-cruciforme che condivide con le croci di Pliska e Vicopisano questo dettaglio morfologico è la già citata croce del Museo Benaki (Atene)<sup>41</sup>.

Un interrogativo che inevitabilmente si apre – se si ritiene che le puntuali somiglianze che legano l'encolpio di Vicopisano ad altre oreficerie come la croce di Pliska e la cassetta Fieschi-Morgan siano probatorie per attribuire la sua realizzazione a una bottega

---

<sup>40</sup> L'elemento morfologico più evidente che le accomuna è la forma a croce patente.

<sup>41</sup> Come osservato da Dončeva-Petkova, il dettaglio della cerniera a palmetta è condiviso da altre croci bizantine del X secolo, anche se reso in maniera diversa; DONČEVA 1976, p. 66 nota 30.

costantinopolitana – è quale possa essere il contesto del suo arrivo in Toscana. Sulla base dei precedenti, alcuni dei quali già affrontati nel corso di questo studio, è necessario infatti ipotizzare che si tratti di un dono a scopo diplomatico, o di una preziosa donazione<sup>42</sup>. Come osservato da Bacci non esistono testimonianze sicure sul momento della traslazione dell'encolpio e della reliquia a Vicopisano, tuttavia alcuni indizi permettono di ipotizzare un suo arrivo all'epoca del pontificato di Innocenzo IV<sup>43</sup>. Il papa apparteneva infatti alla famiglia genovese dei Fieschi e fu il responsabile della donazione della reliquia della Vera Croce alla basilica ligure di San Salvatore dei Fieschi. All'epoca del suo pontificato era titolare della pieve di Vicopisano un membro della corte papale, Federico Visconti, arcivescovo di Pisa fra il 1253 e il 1277. È quindi lecito ipotizzare che la Cassetta Fieschi-Morgan, ora al Metropolitan Museum di New York, e la Croce di Vicopisano appartenessero allo stesso corpus di oreficerie e reliquie della Vera Croce di proprietà del pontefice, giunte probabilmente in Occidente durante la dominazione latina di Costantinopoli (1204-1261). La croce-encolpio, e quindi la preziosa reliquia della Vera Croce che vi era contenuta, potrebbe essere stata donata dal papa a Federico Visconti, che era stato suo cappellano dal 1230, il quale a sua volta potrebbe averla donata alla pieve di cui era titolare, al tempo del proprio vescovato.

La venerazione di cui gode ancora oggi la preziosa croce pettorale di Vicopisano si deve probabilmente al fatto che non ha cessato la sua funzione di contenitore per una reliquia della Vera Croce: la croce di Vicopisano viene infatti esibita ai fedeli in occasione della Festa dell'Esaltazione della Croce il 14 settembre. Nonostante, come evidenziato da Michele Bacci, il frammento oggi contenuto vi sia probabilmente stato inserito solo in tempi relativamente recenti, la funzione di stauroteca a cui assolve oggi si pone in continuità con quella a cui era stata destinata fin dalla sua realizzazione<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Si veda, ad esempio, il caso della reliquia del braccio di sant'Ermolao, o di quella del braccio di san Giovanni Battista già affrontati nella prima parte della tesi.

<sup>43</sup> BACCI 2004b.

<sup>44</sup> BACCI 2004b, p. 243.

### 1.3. Comparsa, evoluzione e scomparsa di un oggetto con diffusione trasversale

Per quanto riguarda più specificatamente l'area slavo-bizantina, una testimonianza forte dell'attaccamento individuale al proprio encolpio-reliquiario – la cui percezione oscilla fra il sacro e profano –, parallelamente alla diffusione del cristianesimo, è la metà di una croce encolpio rinvenuta a Drăstăr (l'odierna Silistra, sulla costa settentrionale bulgara, al confine con la Romania), la quale si distingue dai molti altri encolpi ritrovati in Bulgaria per alcune particolarità: la figura della Vergine si trova sul recto della croce, anziché sul verso, come invece è solito (fig. 37). Diversamente dalle molte altre croci custodite nei musei bulgari, nelle quali le figure sono rese in maniera talmente schematica da essere identificabili solamente grazie alle iscrizioni, l'immagine della Vergine su questa valva è resa con pochi tratti decisi, ma sufficienti a rendere con precisione i dettagli della figura<sup>45</sup>. Queste particolarità hanno permesso a Georgi Atanasov di datare questo frammento all'epoca del primo neoclassicismo macedone, nel X secolo, anteriormente quindi alla maggior parte delle croci conosciute, le quali – per lo schematismo con cui sono rese le figure – sono datate all'XI-XII secolo<sup>46</sup>. Inoltre, è estremamente interessante osservare l'iscrizione in cirillico ai lati della Vergine, «ANNA MONAXHN(A)», ovvero il nome della proprietaria dell'encolpio, una monaca di nome Anna, a dimostrazione dello stretto legame che univa questo tipo di suppellettile al proprietario. L'analisi paleografica suffraga l'ipotesi di una precoce realizzazione della croce, nella seconda metà del X secolo, seguita poco dopo dall'aggiunta dell'iscrizione<sup>47</sup>.

Ben diverso è l'aspetto di un prezioso encolpio del XIII secolo conservato presso il monastero athonita di Vatopedi e, di conseguenza, ben più prestigiosa l'identità del suo possessore<sup>48</sup> (figg. 38-39). In questo esemplare la narratività che caratterizza il decoro delle croci di Pliska e Vicopisano è totalmente assente, poiché la faccia anteriore della croce è interamente ricoperta di perle e ametiste dalla forma irregolare, mentre l'intera superficie della faccia opposta è occupata da una lunga iscrizione articolata su ventitré righe parallele:

---

<sup>45</sup> ATANASOV 1995, p. 492.

<sup>46</sup> ATANASOV 1994.

<sup>47</sup> ATANASOV 1994; ATANASOV 1995, p. 492.

<sup>48</sup> DONČEVA-PETKOVA 2011, cat. 639, pp. 424-425.

«Le armate barbariche temono il segno della croce, poiché da esso sono vinte e cacciate vigorosamente. Per questo, o albero tre volte benedetto e tre volte beneamato, protezione nelle battaglie, sii il mio soccorso nei pericoli, per me, Giorgio Terter, re dei re, poiché tu sei la potenza dei sovrani e la forza dei fedeli»<sup>49</sup>.

Il testo, secondo gli studiosi, è da mettere in relazione all'innografia cristiana, ma poiché l'ipotesto greco non è stato ancora identificato viene considerata un'opera poetica autonoma in lingua bulgara<sup>50</sup>. Sulla base dell'iscrizione, Frolow ha ipotizzato che questo encolpio-reliquiario fosse appartenuto allo zar bulgaro Giorgio (Georgi) I, sovrano cumano della dinastia Terter, regnante fra il 1280 e il 1292<sup>51</sup>, anche se non è da escludere che si possa trattare del nipote, omonimo, che ha regnato per breve tempo fra il 1321 e il 1323, compiendo imprese militari meno rilevanti rispetto a quelle del nonno. Per questo motivo Frolow – adducendo ulteriori motivazioni legate all'analisi paleografica dell'iscrizione – è propenso a riferire questo encolpio al primo regnante piuttosto che al secondo, ammettendo tuttavia di non avere prove dirimenti in questo senso<sup>52</sup>. La datazione del reliquiario oscilla quindi fra il 1280 e il 1323, termini *ante e post quem* determinati dagli estremi dei due regni. Neppure gli elementi stilistici sostengono la possibilità di avanzare una datazione più precisa: si tratta infatti di un oggetto con un marcato carattere arcaizzante, che si distingue dagli altri encolpi conosciuti per l'inusuale forma delle terminazioni e per la totale assenza di decoro figurativo<sup>53</sup>. In generale, la forma esterna può essere confrontata con quella delle croci pettorali bronzee realizzate in Russia fra la seconda metà del XII e la prima metà del XIII

---

<sup>49</sup> Una traduzione in francese dell'originale in antico slavo è offerta da Frolow, che dedica a questa iscrizione un intero studio: FROLOW 1944.

<sup>50</sup> DONČEVA-PETKOVA – SMJADOVSKI 1990.

<sup>51</sup> La data di nascita di Giorgio I è sconosciuta. A seguito della deposizione nel 1292, visse in esilio gli ultimi anni della sua vita e morì nel 1308/1309.

<sup>52</sup> FROLOW 1944, p. 101. Anche la successiva bibliografia bulgara condivide, in generale, l'ipotesi di Frolow; DONČEVA-PETKOVA – SMJADOVSKI 1990.

<sup>53</sup> Diversamente, la ripartizione interna è vicina a quella delle stauroteche appartenute all'élite cristiana, ivi compresi anche altri sovrani bulgari, come Michele (Mihail) Asen III, conosciuto anche come Michele (Mihail) Šišman, dal nome della dinastia a cui apparteneva, che regnò come zar di Bulgaria dal 1323 al 1330.

secolo<sup>54</sup>, mentre la disposizione delle pietre dal taglio irregolare che si stagliano su fondo unito avvicina invece questa croce più agli esemplari tardo antichi di *crux gemmata* che non a quelli contestualmente in uso in Europa occidentale, dove già dall'epoca carolingia era stata preferita una disposizione simmetrica delle pietre e un alleggerimento del fondale dorato per mezzo elementi ornamentali quali la filigrana<sup>55</sup>. Lo spazio interno della croce è invece diviso in scomparti, nei quali sono disposti alcuni frammenti di reliquie, carbone e mastice<sup>56</sup>, e ricorda quindi piuttosto la struttura interna delle stauroteche.

Diversamente dalle due croci già presentate, una croce pettorale conservata nelle collezioni del Museo Nazionale di Arte di Bucarest si distingue per la dimensione leggermente maggiore (9,5x11,5 cm) e per la forma a croce trifogliata, ovvero con tutte e quattro le terminazioni trilobe<sup>57</sup> (fig. 40). Il suo programma iconografico prevede, sulla faccia anteriore, la Crocifissione realizzata a sbalzo su un campo decorato a incisione con motivi floreali stilizzati e, nelle terminazioni, il tetramorfo. La disposizione delle figure sulla faccia posteriore, occupata per intero dalla rappresentazione della scena dell'Ascensione, è particolarmente interessante: per motivi di spazio solo dieci degli Apostoli e la Vergine sono disposti sulla traversa, mentre gli altri due occupano la parte inferiore del montante e poggiano i piedi su una montagna stilizzata che occupa l'intero spazio della terminazione. La terminazione superiore è invece interamente occupata dalla figura di Cristo affiancata da due angeli; lo spazio che lo separa dagli Apostoli e dalla madre è occupato da un cartiglio con l'indicazione, in slavone, «Ascensione». Ad oggi, quest'opera è l'unica conosciuta di questo tipo per quanto riguarda l'area di provenienza, ovvero la Moldavia del XVI secolo, un'area che come la Bulgaria secoli prima unisce alla tradizione bizantina una forte componente slava.

Una piccola croce pettorale di provenienza ignota ma datata al XIII-XIV secolo, oggi al Museo Benaki di Atene, testimonia l'esistenza di encolpi non-reliquiari che, pur avendo del

---

<sup>54</sup> DONČEVA-PETKOVA – SMJADOVSKI 1990.

<sup>55</sup> FROLOW 1965, pp. 188, 191. Per un *excursus* sull'evoluzione e una categorizzazione delle stauroteche gemmate si veda l'intero capitolo dedicato dall'autore a questo tema (pp. 187-204).

<sup>56</sup> FROLOW 1944. Neppure Frolow ha tuttavia potuto osservare da vicino la croce e si basa sulle note di Gabriel Millet, che invece si era recato a Monte Athos e aveva fotografato l'oggetto e l'iscrizione sul retro.

<sup>57</sup> TĂNĂSOIU 1999e.



tutto perduto la funzione di contenitore, sono modellati con una forma a croce che ne enfatizza la funzione soteriologica (fig. 41). Nell'esemplare del Benaki, la croce aurea con due traverse, di cui la superiore di dimensioni inferiori, è ornata da un lapislazzuli con la medesima forma. Pur non avendone la funzione, la croce riecheggia il tipo degli encolpi-reliquiario: la pietra, fermata da un alto castone continuo, sostanzialmente suggerisce, sostituendosi, la presenza di uno sportello apribile che solitamente celava, proteggendola, la reliquia sottostante. In questo caso, la funzione soteriologica della croce-encolpio non è affidata alla reliquia, ma è apertamente dichiarata dall'iscrizione sul retro, «+ΟΠΛΑΟΝ ΓΕΝΟΙΟ ΚΑΙ ΦΥΛΑΞΕΩ ΣΤ(ΑΥ)ΡΕ ΜΟΥ · ΒΑΡΑ<ΡΑ>ΓΓΟΠΟΥΛ(Ω) ΣΕΒΑΚΤΩ ΓΕΩΡΓΙΩ» [O mia croce, diventa scudo e protezione per Georgios Varangopoulos *Sebastos*], che al contempo è anche testimonianza di fede da parte del proprietario<sup>58</sup>.

Tuttavia, come anticipato nell'introduzione a questo capitolo, croci pettorali con funzione soterica avevano cominciato a diffondersi parallelamente alla diffusione del cristianesimo già nel IV secolo, innestandosi probabilmente sulla tradizione giudaica dei *tefillin*, mentre la diffusione degli encolpi-reliquiario è di qualche secolo successiva. Come osservato da Ernst Kitzinger, già nei secoli immediatamente precedenti l'Iconoclastia, in quella che lo studioso considera la terza fase di sviluppo dell'arte cristiana, plurime testimonianze dimostrano che il potere apotropaico di un oggetto poteva essere garantito anche dal solo decoro con scene della vita di Cristo<sup>59</sup>. Gli encolpi-reliquiario, specialmente quelli con decoro cristologico o mariano, rappresentano quindi una parentesi di circa quattro secoli durante la quale il potere soteriologico delle croci istoriate è amplificato dalla reale presenza di una reliquia.

---

<sup>58</sup> Non ritengo sia necessario soffermarsi, in questa sede, sull'identità del proprietario della croce menzionato nell'iscrizione, un ufficiale della corte costantinopolitana, per la quale si rimanda invece alla breve nota di Anna Ballian nel catalogo della mostra *Byzantium. 330-1453* (BALLIAN 2008).

<sup>59</sup> KITZINGER 1980.

## 2. Altri encolpi-reliquiario

Come abbiamo visto, gli encolpi cruciformi ancora esistenti – realizzati con materiali più o meno preziosi e con lavorazioni qualitativamente molto variegata – definiscono un ampio *corpus* di oggetti di studio, fra i quali abbiamo selezionato un piccolo gruppo di encolpi particolarmente importanti per la loro preziosità, peculiarità nel decoro o per il loro interesse dal punto di vista storico-religioso.

Al contrario, quelli con altre forme – circolare o rettangolare, prevalentemente – rappresentano una percentuale assai inferiore. Nelle pagine seguenti verranno presentati due esemplari selezionati in base alla loro rilevanza per questo studio. In primo luogo, verrà descritto e analizzato un encolpio d'oro, decorato con smalti policromi, di piccolissime dimensioni ma immenso valore storico-artistico, conservato a Sofia, presso il Museo Archeologico dell'Accademia Bulgara delle Scienze. Di seguito verrà poi presentato il prezioso encolpio incluso nel più noto reliquiario quattrocentesco detto "Reliquiario Vagnucci", conservato a Cortona: l'encolpio bizantino a medaglione giunse in Toscana nel Quattrocento, in un contesto non dissimile da quello in cui si colloca la donazione della reliquia del braccio di san Giovanni Battista a Siena.

### 2.1. L'encolpio-stauroteca a capsula "di Elena"

Questo encolpio aureo di piccole dimensioni (5,3x3,7x0,5 cm) è costituito da due valve rettangolari e si distingue per la preziosità del materiale con cui è realizzato e per la qualità del decoro a sbalzo e smalti policromi, prevalentemente bianchi, blu, rossi, verdi, e, in percentuale minore, azzurri<sup>60</sup> (fig. 42). L'ottimo stato di conservazione permette di apprezzare a pieno un oggetto di altissimo valore, ritrovato fortuitamente nel 1897 nella tomba di un personaggio di alto rango a Elena, al centro della catena montuosa dei monti Balcani, circa quaranta chilometri a sud di Veliko Tŕrnovo (la capitale del secondo regno bulgaro, fine XII-fine XIV secolo), e che si rivela interessante a più propositi.

---

<sup>60</sup> ALCHERMES 1997, VAKLINOVA 2000. L'encolpio è oggi conservato a Sofia, nell'esposizione permanente del Museo Archeologico dell'Accademia Bulgara delle Scienze.

Innanzitutto, la disposizione delle scene sull'encolpio è sostanzialmente rovesciata rispetto a quella che solitamente si incontra sugli encolpi-reliquiario. Come già osservato a proposito delle croci-*enkolpion*, la scena della Crocifissione occupa solitamente il fronte, mentre la Vergine orante è destinata a ornare la faccia posteriore, una situazione analoga a quanto si può riscontrare anche in altri reliquiari pettorali bizantini come, a titolo di esempio, quello oggi al Virginia Museum of Fine Arts di Richmond (USA), dove, sul fronte, Cristo (affiancato dall'iscrizione abbreviata «IC XC») è raffigurato a figura intera, stante su un suppedaneo che permette di conferire profondità spaziale alla figura, ed è accompagnato dai busti dei santi Pietro e Paolo – identificati rispettivamente da un libro e dall'iscrizione «ΠΑΥΛ», e da una croce e dall'iscrizione «ΠΕΤΡ» –, mentre sul retro la Vergine, identificata dall'iscrizione «MP ΘΥ», è accompagnata dai busti degli evangelisti Luca («ΛΟΥΚ») e Giovanni («ΙΩΑΝ») <sup>61</sup>.

Il soggetto del decoro sul coperchio dell'encolpio di Elena è invece una Vergine orante, raffigurata a figura intera, stante e di profilo, su un suppedaneo ovale in smalto verde. Le braccia levate sono rivolte verso la mano benedicente di Dio che fuoriesce, nell'angolo superiore destro, da un lembo di cielo indicato da una piccola campitura azzurra con una stella color oro <sup>62</sup>. La figura della Vergine e la mano di Dio sono realizzate a sbalzo, mentre i dettagli della veste, il cielo e il suppedaneo sono smaltati, così come anche i medaglioni con le abbreviazioni «M(HT)HP» e «Θ(EO)Y» ai lati della Vergine e il bordo del coperchio, decorato con una greca in smalto bianco, azzurro e rosso.

L'altra faccia del reliquiario di Elena presenta invece un decoro interamente realizzato a smalto, con una croce tra due elementi vegetali simili a cipressi. La croce poggia su un'ampia base con un piede rialzato e un nodo, mentre i suoi bracci terminano con dischi decorati da

---

<sup>61</sup> Si tratta di un encolpio quadrilobato datato alla seconda metà del X secolo. Questo reliquiario – di fattura complessivamente mediocre, ma realizzato in materiali preziosi, cioè oro e argento dorato – è decorato a smalto su entrambi i lati. Come suggerito da Ioli Kalavrezou, i santi Luca e Giovanni sono probabilmente stati scelti poiché entrambi legati alla Vergine: il primo si dice che ne abbia dipinto un ritratto, mentre il secondo venne incaricato da Cristo, in punto di morte sulla croce, di prendersi cura di sua madre Maria (Gv 19,25-27). L'ipotesi che fosse destinato a contenere un frammento della Vera Croce si basa sullo spazio crociforme all'interno del reliquiario. KALAVREZOU 2008.

<sup>62</sup> Alessandra Guiglia Guidobaldi interpreta la mano circoscritta nel segmento di cielo come una rappresentazione sintetica della presenza di Cristo, presso cui la Vergine intercede; GUIGLIA GUIDOBALDI 2001, p. 35.

un fiore stilizzato. Ai due lati della croce, negli angoli superiori, il cristogramma IC XC. Prendendo in analisi questa raffigurazione, un confronto con il Reliquiario della Vera Croce di provenienza costantinopolitana ora conservato presso il Museo della Cattedrale di Monopoli (Bari) si rivela interessante a più propositi<sup>63</sup> (fig. 43). Nonostante la stauroteca monopolitana, di circa un secolo precedente, si differenzi in modo evidente da quella di Sofia per quanto riguarda il sistema di apertura, ben più complesso<sup>64</sup>, il retro del reliquiario, ed è ciò che più ci interessa in questa sede, presenta un decoro ad incisione con una croce i cui bracci terminano con dischi, mentre dalla base della croce si sviluppano due elementi vegetali analoghi ai cipressi dell'encolpio di Sofia (fig. 44). Si tratta, ritengo, di una rappresentazione "sintetica", quasi "astratta", del Golgota. Questo tipo di raffigurazione ha avuto un'ampissima diffusione e si ritrova infatti realizzata in varie tecniche e stili in luoghi geograficamente e culturalmente molto lontani, ad esempio nella pagina tappeto in apertura del Vangelo di Matteo nell'Evangelario di Lindisfarne, nota opera insulare la cui realizzazione si colloca tra il 698 e il 721, ora alla British Library<sup>65</sup> (fig. 45). Tuttavia, almeno apparentemente, tale iconografia non ha beneficiato di una particolare diffusione nei Balcani orientali, poiché non si trova su altre oreficerie analoghe. Il confronto con la stauroteca di Monopoli permette di ipotizzare che la peculiare rappresentazione della croce sul retro dell'encolpio di Sofia altro non sia che la rielaborazione in forma di albero di una stilizzazione di foglia d'acanto<sup>66</sup>.

In secondo luogo, nonostante il luogo del ritrovamento, l'evidente qualità dell'esecuzione del decoro a sbalzo e smalto sull'encolpio portano a concordare pienamente con l'ipotesi,

---

<sup>63</sup> Per il reliquiario monopolitano si vedano: ELSNER 2015 e WIXON 1997.

<sup>64</sup> Quando il reliquiario è chiuso, il fronte, formato da due sportelli, è decorato con gemme ovali e rettangolari disposte ordinatamente sulla superficie, mentre quando i due sportelli sono aperti rivelano la scena della Crocifissione con la Vergine e san Giovanni di piedi della croce e i santi Pietro e Paolo a figura intera sugli sportelli.

<sup>65</sup> British Library, ms. Cotton, Nero D. IV, f. 26v. Martin Werner ha, in passato, suggerito la possibilità di mettere in relazione la presenza di simili pagine tappeto nei manoscritti miniati insulari con la diffusione del culto della Vera Croce, si veda WERNER 1990.

<sup>66</sup> Sostanzialmente coeva con il reliquiario monopolitano è una seconda stauroteca di provenienza costantinopolitana che si trova nel Tesoro di San Marco: anche in questo caso il retro del reliquiario presenta una croce i cui bracci terminano con dischi, mentre dal disco della base (di dimensioni maggiori) si sviluppano due foglie d'acanto. In questo caso tuttavia la croce, realizzata a sbalzo e cesello, finge di essere una *crux gemmata*. Per questa stauroteca si veda FRAZER 1986.

avanzata da Margarita Vaklinova, di una provenienza costantinopolitana<sup>67</sup>. Un elemento che sembra rafforzare questa ipotesi è la scelta, per la decorazione sul coperchio dell'encolpio, di una variante iconografica della più generica "Vergine orante", con Maria sola (senza bambino), leggermente voltata di lato, con le mani all'altezza del seno in atto di preghiera, indubbiamente basata sull'icona costantinopolitana della Vergine Hagiosoritissa, conservata presso il santuario mariano di Chalkoprateia ("del mercato del rame"). Poiché il gesto della Vergine si riferisce senza dubbio a una preghiera intercessoria<sup>68</sup>, questa rappresentazione è stata anche chiamata *Paraklisis* ("supplica") o, in italiano, "Avvocata". Tale variante iconografica, conosciuta anche come "Madonna di san Luca" poiché si ritiene che derivi dal prototipo dipinto dall'Evangelista, godette di grande venerazione a Roma, dove esistono non meno di sei diverse repliche risalenti a varie epoche: a Santa Maria in Aracoeli, in Santa Maria in via Lata, in Sant'Alessio, in San Lorenzo in Damaso, in Santa Maria in Campo Marzio e nella chiesa dedicata ai Santi Domenico e Sisto (ora nel monastero del Santo Rosario a Monte Mario). L'icona dell'Aracoeli, copia del X secolo di un originale giunto a Roma due secoli prima, godette di particolare venerazione, poiché a questa immagine si attribuisce il miracolo della cessazione della peste del 1348<sup>69</sup>.

In ogni caso, l'importanza che viene data al soggetto mariano posto sul fronte dell'encolpio potrebbe suggerire, secondo Vaklinova, che oltre ad un frammento della Vera Croce vi fosse custodito un frammento della cintura della Vergine, preziosa reliquia conservata appunto nella chiesa costantinopolitana della Vergine Chalkoprateia e oggetto di ampia devozione in tutto l'Oriente dal VI secolo<sup>70</sup>.

Inoltre, sulla base di alcuni elementi come l'elevata qualità della realizzazione e la somiglianza con altre oreficerie costantinopolitane che presentano un'analogha combinazione di decoro a rilievo e smalti *cloisonné*, credo che sia opportuno proporre per l'encolpio di Elena una datazione nell'ultimo terzo dell'età medio-bizantina, nell'XI secolo, o, al più tardi,

---

<sup>67</sup> VAKLINOVA 2000.

<sup>68</sup> Come rilevato da Alessandra Guiglia Guidobaldi, l'icona della Vergine Hagiosoritissa appare più spesso in contesti articolati che come raffigurazione a sé stante: una delle ipotesi, infatti, è che anche l'icona prototipica, quella della chiesa della Chalkoprateia, fosse presentata in contrapposizione a un'icona del Cristo Antiphonites ("Colui che risponde"), costituendo quindi un *pendant*; GUIGLIA GUIDOBALDI 2001, p. 34.

<sup>69</sup> GRASSI 1941.

<sup>70</sup> VAKLINOVA 2000.

nel XII secolo, e un suo arrivo nel luogo del ritrovamento nel corso del secolo successivo alla sua realizzazione.

## 2.2. Encolpio del Reliquiario Vagnucci di Cortona

Un prezioso *enkolpion*-reliquiario bizantino a medaglione giunse in Toscana alla metà del Quattrocento in un contesto e con forme di ricezione che richiamano quelle della reliquia senese del braccio destro di san Giovanni Battista. Informazioni fondamentali a questo proposito emergono dal corredo di iscrizioni in latino niellate sulla superficie del reliquiario fatto realizzare dal vescovo di Perugia, Jacopo Vagnucci, per ospitare l'encolpio e la sua reliquia (fig. 46). Il nome dell'orafo, Giusto di Giovanni di Giusto, è noto grazie all'iscrizione «Op[us] Gusto de Fl[oren]tia» incisa sulla testa del perno in bronzo che tiene insieme le varie parti del reliquiario. L'identità dell'autore rappresenta una scoperta piuttosto recente nella bibliografia, poiché quando, alla fine dell'Ottocento, l'erudito cortonese Girolamo Mancini aveva dato descrizione del reliquiario – riportandone le iscrizioni e trascrivendo anche l'importante documento in latino che attesta la cessione della reliquia e del nuovo reliquiario alla città – aveva ipotizzato che l'opera fosse uscita dalla bottega di Simone di Giovanni (un orafo fiorentino attivo a Roma, che godeva di particolare apprezzamento da parte del papa Niccolò V) o da un'altra officina di pari prestigio<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> cfr. MANCINI 1899, p. 493. Quest'orafo è stato in passato ritenuto di origine germanica, forse di Augusta, ma tale ipotesi – che spiegherebbe in parte il suo stile ricco di influenze “nordiche” – sembra tuttavia da rigettare. Tali influenze sembrano piuttosto da collegare a un soggiorno romano negli anni Cinquanta del secolo, durante il quale Giusto può aver collaborato con orafi stranieri ed essere quindi entrato in contatto con la loro cultura visiva. BÖNINGER 1999, pp. 122-125 e bibliografia precedente.

L'impiego di piccole lastre in argento smaltato come elementi decorativi è stato ritenuto dalla critica un'invenzione di quest'orafo, Giusto da Firenze, e per questo motivo sono state riferite alla medesima mano anche alcune montature di vasi provenienti dal tesoro di Lorenzo il Magnifico (MIDDELDORF 1937-1949; HEIKAMP – GROTE 1974, pp. 91-92, 105, 127, 128, 145). Collareta ha tuttavia rilevato una consistente differenza qualitativa tra queste montature e il reliquiario Vagnucci – ritenendo le prime superiori per raffinatezza e preziosità – e osservando inoltre come l'uso di decorare oggetti con lastre argentee smaltate fosse in realtà già diffuso in Toscana nella seconda metà del Quattrocento. In particolare, Collareta ritiene dirimente il confronto con la celebre Croce d'Argento, opera di Antonio del Pollaiuolo e Betto di Francesco (già nel Battistero di Firenze, oggi al Museo dell'Opera del Duomo), della quale il Reliquiario Vagnucci sembra derivare. Al contrario, Dora

Che la reliquia contenuta nell'encolpio sia un frammento della veste di Cristo è rivelato dall'iscrizione incisa sulla piastrina metallica che, sul retro del reliquiario, chiude la teca in cui è alloggiato il manufatto bizantino, conchiusa dallo stemma vescovile del Vagnucci. È scritto infatti che «+ HEC EST PARS SACRE VESTIS DNI NRI YHU XPI P CUIUS TACTU LIBERATE EST MULIER A FLUXU SANGUINIS ET QUOMO PVENIT AD MANUS MEAS IACOBI EPI PUSINI I HOC OPERA APPARET LRIS GRECIS ET LATINIS», con riferimento quindi all'episodio evangelico della guarigione miracolosa dell'emorroissa che si era avvicinata a Cristo fino a toccarne il mantello<sup>72</sup>. Nell'ultima parte dell'iscrizione si fa riferimento ad un'ulteriore epigrafe in greco che si accompagna a quella in latino e che narra *quomodo pervenit* la reliquia nelle mani del vescovo perugino.

Tale iscrizione in caratteri greci maiuscoli si trova in effetti niellata sul lato interno del medesimo sportello (fig. 47), e recita:

«+ ΕΓΩ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΕΛΕΩ (ΘΕ)ΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΝΕΑΡΩΜΗΚ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΣ Π(ΑΤ)ΡΙΑΡΧΗΣ ΜΕΡΟΣ ΤΟΥ ΙΜΑΤΙΟΥ ΤΟΥ Κ(ΥΡΙΟΥ)Υ ΗΜΩΝ Ι(ΕΣΘ)Υ Κ(ΡΙΣΤΟΥ)Υ ΤΩ ΑΚΡΩ ΑΡΧΙΕΡΕΙ ΝΙΚΟΛΑΩ ΠΕΜΠΤΩ ΔΕΔΩΡΗΜΑΙ ΟΠΙΕΡ ΟΥΤΟΣ ΑΥΘΙΣ ΤΩΤΟ (=ΤΟΥΤΟ) ΥΠΕΡΟΥΖΙΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΩ ΙΑΚΩΒΩ ΟΛΟΚΛΗΡΩΣ ΑΠΕΧΑΡΙCΑΤΟ»<sup>73</sup>.

[Io, Gregorio, per grazia di Dio arcivescovo di Costantinopoli, Nuova Roma, e patriarca ecumenico, donai un frammento della veste (*himation*) del Signore nostro Gesù Cristo al sommo vescovo Niccolò V, che lui stesso ha poi per intero (in tutte le sue parti) donato al vescovo di Perugia Jacopo].

---

Liscia Bemporad interpreta in senso opposto il ruolo giocato da Giusto di Firenze, ritenendolo – anche in virtù del fatto che la realizzazione del reliquiario cortonese viene completata almeno un anno prima di quella della croce fiorentina – non un emulo, ma un innovatore capace di influenzare l'arte fiorentina a cui è invece il giovane Pollaiuolo ad attingere. Cfr. COLLARETA 1987a; LISCIA BEMPORAD 1988. Per la Croce del Battistero vedi: BECHERUCCI 1969.

<sup>72</sup> In realtà, nonostante nell'iscrizione si menzioni una *pars sacre vestis*, gli evangelisti sono concordi nel riportare che l'emorroissa toccò il mantello di Cristo (*himation*) e non la tunica. Cfr. Mt 9,20-22, Mc 5,25-34 e Lc 8,43-48.

<sup>73</sup> Il testo dell'iscrizione è apparentemente inedito. Ringrazio il professor Collareta per avermi fornito una fotografia del lato interno dello sportello, realizzata in occasione della preparazione della mostra *Arte aurea aretina. Tesori delle chiese di Cortona* (Cortona 1987).

Che la lastrina di chiusura della teca fosse opistografa era stato colto da tutta la bibliografia precedente, tanto più che tale aspetto era posto in evidenza persino nell'atto con cui Michelangelo Pecci, presente alla cerimonia in vece del Vagnucci, consegnava il reliquiario ai priori del Comune – Jacopo Vagnucci aveva infatti incaricato Pecci e il nipote Dionisio di Pietro di Francesco Vagnucci di rappresentarlo, con un atto di procura datato al 28 giugno e rogato a Perugia da ser Gonfluino de Diepenbroick (Diexenbrocesz), chierico della diocesi di Colonia<sup>74</sup>. In questo atto il reliquiario è accuratamente descritto, e si dice infatti che:

«In medio autem dicte reliquiarie est quedam pars vestis sive tunice salvatoris nostri domini Yesu Christi, et est in quodam arculo aureo ornato duodecim lapidibus pretiosissimis et duodecim perlis multe nobilitatis et maximi valoris ymmo. Et a parte ante quoddam cristallum, videlicet a parte anteriori. A posteriori quedam claudenda aurea *litteris grais et ytalicis* schulpta cum multifariis nobilitatibus»<sup>75</sup>.

Già Mancini nel 1899 aveva tentato di leggere l'epigrafe greca sulla faccia interna di quella che chiama «lastretta opistografa»<sup>76</sup> posta a chiusura della teca, ma non ci era riuscito: la chiave necessaria ad aprire la teca e leggere l'incisione vergata sul lato interno dello sportello venne infatti ritrovata soltanto nel 1987<sup>77</sup>, mentre fino ad allora si era quindi invano tentato di leggerla dal davanti, attraverso il cristallo della teca<sup>78</sup>. Il ritrovamento della chiave, oltre a consentire la lettura dell'incisione, permise anche di scoprire la rappresentazione della *Guarigione dell'emorroissa* realizzata a niello sul retro dell'encolpio; questa scoperta, come

---

<sup>74</sup> L'atto è conservato all'Accademia Etrusca Cortonese. MANCINI 1899, p. 494. Il desiderio di coinvolgere Dionisio si lega probabilmente al desiderio di definire una continuità nel proprio operato: Dionisio gli succederà infatti come vescovo di Perugia nel 1482, quando Jacopo venne elevato all'arcivescovado di Nicea.

<sup>75</sup> Archivio Comunale di Cortona, file G 59, folio 1. Testo trascritto da Girolamo Mancini e pubblicato in MANCINI 1899, p. 494 (il corsivo è nostro).

<sup>76</sup> MANCINI 1899.

<sup>77</sup> Come riportato da Collareta, la chiave perduta venne ritrovata in occasione della campagna fotografica portata avanti in preparazione della mostra *Arte aurea aretina. Tesori delle chiese di Cortona*. Cfr. COLLARETA 1987a, p. 28.

<sup>78</sup> MANCINI 1899.



osservato da Collareta, rappresenta un'importante aggiunta alla scarsa tradizione di tale tema iconografico<sup>79</sup>.

Le iscrizioni in latino e greco, congiuntamente a quelle che corrono sulle basi delle statuette laterali che raffigurano il vescovo perugino e il papa, permettono di ricostruire l'itinerario percorso dalla reliquia, che venne donato dal patriarca di Costantinopoli, Gregorio III<sup>80</sup>, al pontefice, Niccolò V, e da questi al Vagnucci. Un'ulteriore iscrizione alla base del tempietto esagonale che costituisce il fusto del reliquiario permette invece di datare con precisione la realizzazione di questo manufatto: «+ EGO IACOB EPUS PUSINUS HOC TABERNACULUM FECI FIERI AD HONOREM HUIUS SACRE VESTIS PREDICE DIE X SEPTEBR MCCCCLVII».

Come evidenziato da Collareta, questa data è strettamente legata all'istituzione della festa della Trasfigurazione, per mezzo di una bolla papale emanata da Callisto III poco più di un mese prima, il 6 agosto. La Trasfigurazione «è l'episodio evangelico in cui la veste di Cristo splende in tutto il suo fulgore teologico»<sup>81</sup>; l'ovvio nesso tra la veste gloriosa e il corpo divino da essa coperta è a più riprese ripetuto nella bolla e rafforzato nella concessione papale secondo cui chi fosse stato presente ai riti della nuova festa avrebbe ricevuto le stesse indulgenze previste dai predecessori per la festa del *Corpus Christi*<sup>82</sup>. Questo spiega, nel reliquiario Vagnucci, la vicinanza visiva fra l'encolpio contenente un frammento della tunica (o del mantello) e l'immagine del Cristo portacroce.

Non è necessario soffermarci oltre su altri aspetti connessi al reliquiario commissionato da Vagnucci, dei quali già Collareta ha dato conto esaurientemente, come ad esempio la gerarchia, non priva di sfumature politiche, sottintesa nella disposizione delle statuette raffiguranti Niccolò V e il patriarca Gregorio rispettivamente alla destra e alla sinistra di Cristo<sup>83</sup>. È opportuno invece insistere su alcuni aspetti relativi alla forma generale di questo

---

<sup>79</sup> COLLARETA 1987a, p. 28.

<sup>80</sup> Per una panoramica sulla figura del patriarca Gregorio III, convinto unionista e confessore dell'imperatore d'Oriente Giovanni VIII Paleologo, si veda: NICOL 1972, pp. 371ss.

<sup>81</sup> COLLARETA 1987b, p. 88.

<sup>82</sup> COLLARETA 1987b, p. 88.

<sup>83</sup> COLLARETA 1987b. L'ordine di lettura delle figure ne riflette indubbiamente una disposizione gerarchica che Collareta (p. 92) mette anche in relazione alla bolla di unione delle due Chiese, pubblicata proprio dal futuro pontefice e approvata dal futuro patriarca greco. Si veda anche: COLLARETA 1987a.

manufatto quattrocentesco e sul modo in cui l'encolpio vi viene inserito. Innanzitutto, come osservato da Collareta, il reliquiario Vagnucci è «difficilmente inseribile in uno solo dei tipi di reliquiario che Joseph Braun ha individuato»<sup>84</sup>, poiché alcuni elementi come, ad esempio, la base mistilinea e il fusto a forma di tempietto lo avvicinano a un'altra categoria di arredo liturgico, cioè le croci d'altare<sup>85</sup>. In secondo luogo, si osserva come il reliquiario bizantino, al momento del suo arrivo in Occidente, sia stato percepito come parte integrante della reliquia, da questa inseparabile, e quindi incluso assieme ad essa in un reliquiario più vicino al gusto latino. Tuttavia, per quanto mostrato attraverso la teca, l'encolpio bizantino di forma ovale, per le sue piccole dimensioni, soccomberebbe alla monumentalità del reliquiario quattrocentesco, se un espediente dell'orafo non ne enfatizzasse la presenza: Giusto da Firenze colloca difatti l'encolpio immediatamente al di sotto della figura di Cristo, in una teca dall'inusuale forma a goccia rovesciata che potrebbe rimandare al *fluxus sanguinis* dell'emorroisa, alla cui miracolosa guarigione si collega il frammento della veste di Cristo contenuto del reliquiario.

### **2.3. Alcune riflessioni sui reliquiari a capsula**

I reliquiari a capsula presentati nelle pagine precedenti permettono di sviluppare una riflessione conclusiva sulle forme assunte dagli encolpi quando non sono caratterizzati dall'aspetto cruciforme che, come osservato, è statisticamente prevalente. Apparentemente si tratta di forme con un minore valore simbolico – l'ovale e il rettangolo non sono infatti connotati con una valenza religiosa pari a quella intrinsecamente posseduta dalla croce –, tuttavia, talvolta, alcuni elementi della struttura o del decoro sembrano suggerire che, come verrà sintetizzato nelle prossime pagine, la forma di tali encolpi debba in realtà essere interpretata come riproposizione miniaturistica di alcuni prototipi rilevanti per la loro funzione liturgica e per il loro valore simbolico.

Partendo dall'encolpio di Elena, la figura della Vergine orante posta al centro di uno spazio rettangolare delimitato da una cornice richiama indubbiamente l'aspetto di un'icona.

---

<sup>84</sup> COLLARETA 1987b, pp. 91-92.

<sup>85</sup> BRAUN 1932, pp. 466-492.

Un'impostazione simile si riscontra in altri esemplari di encolpi di forma rettangolare. Un primo esempio, coevo a quello di Elena, è il reliquiario giunto nel Trecento nel tesoro dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, a Siena (fig. 48). Realizzato a Costantinopoli nel XII secolo, era destinato a contenere frammenti delle principali reliquie della Passione di Cristo<sup>86</sup>. Nell'atto con cui nel 1359 queste reliquie vennero cedute, insieme a molte altre, all'Ospedale senese da Pietro di Giunta Torrigiani è scritto infatti che nel reliquiario erano contenute «de omnibus sanctis rebus Christi quae possunt reperiri in mundo, videlicet: [de] spongia, lancia, canna, de pilis barbae Jesu Christi, de sanguine Christi»<sup>87</sup>, indicando anche, a garanzia della loro qualità, la prestigiosa provenienza dalla collezione di reliquie dell'imperatore Costantino («quae fuerunt Santi Constantini cum multis aliis rebus sanctis»)<sup>88</sup>. La scelta della Crocifissione come tema del decoro della faccia anteriore, conformemente al canone, appare quindi appropriato. È tuttavia opportuno soffermarsi sulla sua impostazione: questa scena, realizzata a smalto *cloissonné*, è posta al centro di uno spazio rettangolare demarcato da una cornice di pietre preziose rosse a taglio ovale e verdi a taglio rettangolare alternate, delimitate sia sul margine esterno che su quello interno da un bordo a perline. All'episodio evangelico del recto corrisponde, sul verso, una *crux gemmata* realizzata con pietre blu su fondo di filigrana con quattro grandi pietre ovali di colore blu, incorniciata da un bordo a smalto blu contenente un'iscrizione metrica in smalto bianco (fig. 49).

Tale schema, con una scena narrativa bordata da una cornice, presentata quindi come se fosse un'icona, sul fronte, e una croce greca sul retro, è identico a quello incontrato sull'encolpio di Elena. Tuttavia, a differenza dell'encolpio bulgaro, quello senese non è riconducibile alla tipologia del reliquiario a capsula, poiché la reliquia non è contenuta fra due valve incernierate, bensì è posta in uno scomparto che si apre facendo scorrere il coperchio decorato con la Crocifissione, con una modalità simile a quanto riscontrato nella stauroteca della Cattedrale di Monopoli.

Un esemplare eccezionale che si colloca all'intersezione delle due categorie dell'icona e del reliquiario è rappresentato dall'encolpio trecentesco bizantino (o forse veneziano)

---

<sup>86</sup> BONFIOLI 2001.

<sup>87</sup> *Apud* BONFIOLI 2001, pp. 107-108.

<sup>88</sup> *Apud* BONFIOLI 2001, pp. 107-108.

appartenente, anch'esso, al tesoro senese di Santa Maria della Scala<sup>89</sup> (fig. 50). Anche in questo caso la reliquia non è contenuta fra le due valve di un reliquiario, tuttavia ciò non è dovuto a una preferenza dell'orafo o del committente per una diversa tipologia di contenitore, ma al fatto che la reliquia costituisca essa stessa la struttura su cui si innestano le parti in metallo, che – in questi termini – potrebbero quindi essere considerati alla stregua degli elementi metallici di un reliquiario a castone, anche se, formalmente, l'esito è molto diverso. La reliquia, come si legge nel cartiglio che la accompagna, consiste di una porzione di forma rettangolare «de ligno posito super sepulcrum domini»<sup>90</sup>. Questo frammento sacro, con la realizzazione dei dipinti a tempera che ne ornano le due facce (una Vergine Odigitria e un'Anastasis, oggi gravemente deteriorati), è stato quindi inizialmente trasformato in un'icona opistografa e successivamente incluso in una cornice aurea su cui si innesta un decoro a filo d'oro che si dipana attorno alle immagini dipinte con modalità analoghe al trattamento delle immagini sacre nel mondo bizantino, tradizionalmente dotate di coperte di icona che assolvevano la doppia funzione di protezione e ornamento. Il prezioso elemento metallico è quindi contemporaneamente struttura del reliquiario portatile e copertura dell'immagine dipinta.

Se, come abbiamo potuto osservare, il modo in cui è articolato il decoro figurativo di questi reliquiari-pettorali – ovvero con una scena centrale delimitata da una cornice preziosa o, in modo ancora più evidente, con una cornice metallica che si estende parzialmente anche sulle due facce dell'encolpio – permette di identificare il loro prototipo formale nelle icone bizantine, la stauroteca di Monopoli offre ulteriori spunti di riflessione, legandosi a una tipologia di immagine/icona dalla specifica funzione liturgica.

La complessa struttura di questo encolpio, con due sportelli apribili e uno scomparto mediano destinato ad alloggiare una reliquia, lo avvicina infatti alla tipologia degli altarioli (o ancone portatili) comparsi a partire dal X secolo. I trittici portatili contenenti una reliquia nello scomparto centrale sembrano difatti essersi diffusi alla fine del primo millennio per aggirare il più antico divieto, testimoniato dalla *Exhortatio ad presbyteros* di Papa Eutichiano, di «Super altare nihil ponatur nisi capsae et reliquiae et quatuor Evangelia, aut pyxis cum corpore Domini ad viaticum infirmorum»<sup>91</sup>, nel quale era implicita la proibizione

---

<sup>89</sup> BATIGNANI 2001.

<sup>90</sup> BATIGNANI 2001.

<sup>91</sup> Papa Eutichiano, *Exhortatio ad presbyteros*, in MIGNE 1844, col. 165. Le esortazioni di papa

di collocare immagini sulla mensa. Difatti, la presenza, nel comparto centrale, di reliquie di santi o di altri sacri frammenti come quelli della croce di Cristo, convenienti alla santità dell'altare su cui venivano posti, permise di transigere sul fatto che si trattasse – strutturalmente – di polittici, la cui presenza era contraria alle disposizioni papali<sup>92</sup>.

Sandra Vasco Rocca, che aveva già presentato la stauroteca di Monopoli come una piccola ancona portatile, elenca ulteriori esempi di altari metallici a questa affini, quali il cosiddetto “trittico di Stavelot” alla Pierpont Morgan Library di New York, il reliquiario della Vera Croce del Petit Palais di Parigi e il trittico al Victoria and Albert Museum di Londra, tutti databili al XII secolo. A tali oggetti Vasco Rocca affianca anche la menzione di alcuni esemplari in avorio intagliato di varia provenienza, tanto occidentale quanto bizantina, recuperando così uno spunto già offerto da Charles Rohault de Fleury, il quale, trattando il tema degli altari nel quinto volume dell'opera *La Messe*, aveva citato uno studio di qualche anno precedente, in cui l'abate Jules Corblet si era diffusamente dedicato a elencare le forme, i materiali e la simbologia degli arredi d'altare<sup>93</sup>, evidenziando, in particolare, a proposito dei *retables* come:

«Dès la fin du Xe siècle, à certains jours de fête dont on voulait rehausser l'éclat, on plaçait verticalement sur l'autel des retables mobiles, c'est-à-dire des panneaux peints ou sculptés, en métal, en ivoire, en pierre ou en bois. Hauts d'environ 60 centimètres, ils étaient ornés de petites figurines, encadrées dans des arcades et disposées sur un seul rang. Souvent c'étaient des diptyques ou des triptyques en ivoire, avec [...] deux ou trois tablettes distinctes qu'on pouvait, à l'aide de charnières, plier l'une sur l'autre. [...] Les matières les plus diverses ont été employées pour cette décoration. Jusqu'à la fin du XIIe siècle, les petits retables mobiles sont en ivoire ou bien en métal orné d'émaux et de pierre précieuses»<sup>94</sup>.

---

Eutichiano (275-283) sono soltanto una delle testimonianze di tale divieto.

<sup>92</sup> Le prime eccezioni a tale divieto sembrano essere state fatte per ancone portatili contenenti frammenti della Vera Croce, come suggerito dalla frequenza con cui tale reliquia si incontra negli altari più antichi; ROHAULT DE FLEURY 1887, p. 52.

<sup>93</sup> MONTEVECCHI – VASCO ROCCA 1988; ROHAULT DE FLEURY 1887, p. 53; CORBLET 1883.

<sup>94</sup> CORBLET 1883, pp. 321-322.

L'aspetto che non viene colto da Vasco Rocca è che il reliquiario monopolitano, con le sue dimensioni ridotte (6,5 cm), si pone sì in rapporto con gli esemplari citati, che hanno un'altezza che oscilla fra i 20 cm e 70 cm, ma non in quanto omologo, bensì perché ne rappresenta una variante miniaturizzata che ne enfatizza la funzione di encolpio a discapito di quella di altare, rendendone quindi indiscutibile l'uso prevalentemente legato ad una devozione privata più che una sua collocazione sulla mensa d'altare.

Con tali premesse, anche l'encolpio senese con smalti e gemme – caratterizzato dalla presenza di una cavità accessibile facendo scorrere il coperchio che corrisponde alla faccia anteriore del reliquiario e da un decoro narrativo sul fronte a cui corrisponde, sul retro, una rappresentazione della Croce – potrebbe essere ricondotto alla tipologia di encolpio che abbiamo ipotizzato poter essere una derivazione, in forma miniaturistica, di un dossale. Lo spunto di riflessione originario, ovvero che il decoro di alcuni encolpi li avvicinasse al tipo dell'icona, sembra quindi essere validata dalla constatazione di un'affinità anche strutturale che lega questi reliquiari portatili alle ancone portatili, comparse sopra l'altare a partire dal X secolo.

Il confine fra le varie categorie di oggetti sacri e suppellettili – reliquie, reliquiari, icone, ancone –, solido dal punto di vista teologico, appare invece estremamente fragile all'occhio dello storico dell'arte: oggetti apparentemente simili rivelano, a una più attenta analisi, origini diverse, talvolta imprevedibili, e categorie di oggetti apparentemente lontani si scoprono, invece, inaspettatamente legate.

### 3. Una tipologia specifica di *enkolpion*-reliquiario: il *panagiarion*

Una tipologia di encolpio particolarmente interessante, sia per quanto riguarda la propria evoluzione sia per l'ambiguità terminologica in cui giace, è quella dei *panagiaria*.

I *panagiaria* (sing. *panagiarion*) sono oggetti di metallo prezioso, solitamente argento o argento dorato, portati al collo per mezzo di una catena. In italiano tale oggetto è spesso chiamato panagiario, al maschile<sup>95</sup>, mentre i dizionari lo registrano come sostantivo di genere femminile, panagia<sup>96</sup>; per questo motivo si preferisce, in questa sede, il termine greco.

Nel caso in cui il *panagiarion* sia costituito da un solo disco, la sua funzione è sostanzialmente quella di icona portatile<sup>97</sup>, mentre nel caso – non infrequente – in cui sia costituito da due dischi convessi uniti da un cardine, a questa prima funzione si accompagna quella evidente di contenitore. In questa sede ci interessa particolarmente questa seconda tipologia di *panagiarion*, che può essere considerato alla stregua di un encolpio-reliquiario caratterizzato da una forma e da una funzione molto specifica.

L'origine di questa tipologia di suppellettile, così come il suo nome e la sua funzione, si trae da un oggetto omonimo, il *panagiarion*, una piccola patena liturgica di circa 10 cm di diametro, con o senza base, decorata con una rappresentazione della Vergine spesso in posa da orante<sup>98</sup>, destinata a portare lo *ιερός ἄρτος τῆς Παναγίας* (*hierós ártos tēs Panagías*), ovvero il pane (*prosphora*) da cui, durante il rito specifico della Proskomidia (o Protesi), che precede la Divina Liturgia, viene tratto il frammento in onore della Madre di Dio, la “tutta santa”. Il pane restante, trasportato dalla chiesa al refettorio, veniva offerto alla Vergine dai monaci durante il pasto e poi diviso e consumato tra i monaci<sup>99</sup>: poiché parte di questa

---

<sup>95</sup> Con questa forma compare ad esempio nel catalogo della mostra *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*.

<sup>96</sup> Sia Garzanti che Treccani registrano il termine esclusivamente nella forma femminile.

<sup>97</sup> Questa vicinanza è stata colta anche dalla voce “Enkolpion” del *Glossarium Artis*, dove si dice infatti che, a partire dall'XI secolo, l'encolpio è un'insegna del vescovo ortodosso: «un medaglione in oro o argento, in niello ecc. con un'immagine della Vergine, eseguita a smalto, quindi chiamata anche *Panagia*, portata al collo con una catena d'oro»; *Glossarium Artis* 1992, p. 117.

<sup>98</sup> BOURAS 1991.

<sup>99</sup> DRPIĆ 2011, p. 52; per una disamina più approfondita della liturgia dell'elevazione della *panagia* si veda YIANNIAS 1972. Fra gli autori bizantini, Simeone, arcivescovo di Salonicco, nella prima metà

cerimonia consisteva nell'esaltazione della Panagia, elevando il pane verso le icone della Vergine e della Trinità, il rito è chiamato Elevazione della Panagia.

Come rilevato da Drpić, il rito dell'elevazione della *panagia* venne inoltre introdotto e incorporato nelle cerimonie imperiali: il giorno di Natale, un frammento di pane veniva portato alla mensa imperiale, dove, alla presenza della corte, l'ufficiale incaricato dei banchetti lo elevava e lo distribuiva<sup>100</sup>.

Il più antico esemplare noto di *panagiarion*, inteso come patena per la *panagia*, è conservato presso il monastero Hilandar di Monte Athos, è fatto di diaspro ed è datato al X-XI secolo<sup>101</sup>. Gli esemplari realizzati nei secoli successivi sono solitamente decorati con rappresentazioni della Vergine circondata da profeti, angeli o apostoli in composizioni che evocano l'Incarnazione.

Le fonti bizantine testimoniano tuttavia come il rito dell'elevazione della *panagia* fosse transitato anche nello spazio privato, e come il *panagiarion* e il suo contenuto avessero assunto una funzione analoga a quella dei reliquiari pettorali, indossati a scopo amuletico. Laskarina Bouras data al XV secolo la transizione del *panagiarion* dalla forma a patena a quella di *enkolpion*-contenitore, pur persistendo anche nella sua forma iniziale<sup>102</sup>. È indubbiamente vero che in tale periodo questi pettorali si diffusero in maniera considerevole, affermandosi anche come attributo dell'alto clero dei monasteri e delle cattedrali ortodosse, che – nella variante a contenitore – vi conservava un frammento della *panagia*<sup>103</sup>. Tuttavia, la comparsa della tipologia del *panagiarion-enkolpion* può essere anticipata di almeno quattro secoli: un esemplare di piccolissime dimensioni (3,2x2,6 cm) originariamente in una collezione privata a Monaco di Baviera e oggi di proprietà di un collezionista russo è infatti

---

del XV secolo, fornisce la più accurata descrizione del rito: Simeone di Tessalonica, *De sacra precatone*, MIGNE 1866, coll. 661-663.

<sup>100</sup> DRPIĆ 2011, p. 52. Una testimonianza in questo senso è offerta dallo Pseudo-Codino, nel XV secolo: Pseudo-Kodinos, *De Officiis*, cap. VII, 93, in BEKKER 1839, p. 62.

<sup>101</sup> RADOJKOVIC 1977, p. 11. La presenza di una cerniera suggerisce tuttavia, come osservato da Drpić, che originariamente avesse un coperchio (DRPIĆ 2011, p. 52). Sulla base di questa osservazione, e in virtù della dimensione ridotta di questo oggetto (poco più di 10 cm di diametro) credo non possa nemmeno essere esclusa la possibilità che questo *panagiarion* fosse inizialmente destinato ad essere portato al collo.

<sup>102</sup> BOURAS 1991.

<sup>103</sup> SIMION 2018, p. 127.



databile al X-XI secolo<sup>104</sup>. L'iscrizione in greco che occupa interamente lo spazio della valva destra, opposta all'immagine dell'Orante, consiste di un'invocazione alla Vergine, affinché protegga colui che porta l'encolpio: «Ἄρτον ζωῆς φέρουσα τοῦ Θεοῦ Μητέρα φρούρει τὸν φοροῦντά σε ἐκ πάσης βλάβης»<sup>105</sup> [O Madre di Dio, tu che porti il pane della vita, proteggi da ogni male chi ti porta].

Gli *enkolpia-panagiaria* comparvero quindi precocemente, ma conobbero una più vasta diffusione soltanto nel Quattrocento: questa diffusione è forse da mettere in relazione con la precisazione del rito della proskomidia. Già a partire dal XVI secolo, tuttavia, l'uso dei *panagiarion*-contenitore cadde in disuso, mentre sopravvissero le varianti a dittico portatile e a disco singolo, come icona, che ancora oggi è attribuito dell'alto clero<sup>106</sup>.

Per quanto concerne il decoro dei *panagiaria*, concordemente al momento liturgico in cui veniva utilizzato, esso era fin dall'origine legato da una parte alla figura della Vergine, da cui si trae anche il nome di questo oggetto, e dall'altra al tema del sacrificio soteriologico di Cristo, visto che il rito dell'Elevazione della Panagia sottolinea il legame fra la mensa eucaristica e la mensa quotidiana.

Anche in seguito alla trasformazione del *panagiarion* dalla sua forma a *diskos* in quella a *enkolpion*, il decoro continuò a essere legato a questi due temi complementari, con una prevalenza del tema dell'Ascensione di Cristo e della Dormizione della Vergine (*koimesis*)<sup>107</sup> sulle facce esterne delle due valve, e della Vergine Platytera e della Deesis su

---

<sup>104</sup> DRPIĆ 2011, p. 56.

<sup>105</sup> DRPIĆ 2011, p. 56, nota 40.

<sup>106</sup> SIMION 2018, p. 127.

<sup>107</sup> Quella della *Dormizione* è la più antica iconografia della morte della Vergine. Come risulta dal Vocabolario greco-italiano curato da Lorenzo Rocci, il termine greco κοιμησις (trasl. koimèsis) indica propriamente il sonno, ma è spesso usato con il significato di morte in molti autori ecclesiastici. La Vergine è in genere rappresentata sul letto di morte, circondata dagli Apostoli, mentre Cristo tiene fra le mani la sua anima, raffigurata come un bambino in fasce, e due o più angeli discendono dall'alto ad accoglierla. Questa iconografia, anticamente diffusa anche nell'Occidente europeo, venne qui poi progressivamente sostituita dalla raffigurazione del momento dell'Assunzione. La Dormizione e l'Assunzione rappresentano lo stesso episodio mariano, colto in due istanti successivi e vengono celebrate lo stesso giorno sia dalla Chiesa cattolica che da quella ortodossa: al fine di distinguere le due iconografie, quella che vede Maria nel momento del trapasso e quella che la coglie nel momento dell'Assunzione, la prima viene in questa sede chiamata col nome greco di *Koimesis*, o Dormizione.

quelle interne. Talvolta all'interno si trovano iscrizioni liturgiche, spesso tratte dall'inno *Axion estin* ("È veramente giusto"), un tropario di origine bizantina indirizzato alla Madre di Dio (per questo motivo detto *megalinarion* o *theodokion*), cantato durante la commemorazione dei Santi nella Divina Liturgia; la sua parte conclusiva risuona anche al termine di Vespri e Compieta<sup>108</sup>. Variazioni nella scelta delle figure possono essere dovute a indicazioni specifiche del committente o della chiesa per la quale tali oggetti sono commissionati.

### 3.1. Il *panagiarion* del monastero di Snagov e il suo ruolo di prototipo

Nelle collezioni romene, a quanto si sa oggi, sono conservati quattordici *panagiarion*<sup>109</sup>, il più antico dei quali è quello proveniente dal monastero di Snagov, nei pressi di Bucarest, e conservato nelle collezioni del Museo Nazionale di Arte della Romania<sup>110</sup>.

Le facce esterne delle valve di questo *panagiarion* d'argento sono ornate con l'immagine di Gesù nella variante iconografica dell'Emanuele posto in un clipeo circondato da un ricco motivo vegetale e con una raffigurazione dell'Ascensione solo parzialmente conservata (figg. 51-52). Sul margine che circonda queste scene si sviluppa un motivo decorativo con tralci vegetali intrecciati, interrotto, in corrispondenza dell'asse orizzontale e verticale, da riquadri quadrati che alloggiavano i busti di angeli e santi non identificati da iscrizioni.

La faccia interna a destra presenta una Deesis le cui figure sono organizzate in un'ordinata disposizione spaziale delimitata da un loggiato con archi polilobati a sesto acuto ribassato; nei quattro spazi risultanti dall'iscrizione del loggiato quadrato nel cerchio del *panagiarion* sono raffigurati gli apostoli Giacomo, Andrea, Giovanni e Pietro, mentre sul margine corre

---

<sup>108</sup> TĂNĂSOIU 1999a, p. 209. Secondo la tradizione, una parte dell'inno sarebbe stata rivelata ad un monaco del monte Athos dall'arcangelo Gabriele, nel X secolo; l'icona della Theotokos che si trova sull'altare del *katholikon* (chiesa principale) di Karyes a Monte Athos è chiamata *Axion estin*, poiché si ritiene che il monaco athonita si trovasse dinanzi a questa icona quando l'inno gli fu rivelato.

<sup>109</sup> SIMION 2018, p. 127.

<sup>110</sup> Gli esemplari che verranno di seguito presentati sono quelli che ho avuto la possibilità di studiare nell'estate del 2018, durante un soggiorno di studio presso il Museo Nazionale di Arte della Romania a Bucarest.

un motivo vegetale interrotto dal tetramorfo<sup>111</sup>. La scena che ornava la valva sinistra è andata purtroppo totalmente perduta<sup>112</sup>, mentre è ancora possibile osservare, sul margine, una teoria di Padri della Chiesa e vescovi del V-VI secolo (Spiridione di Trimitonte, Basilio Magno, Giacomo<sup>113</sup>, Nicola di Mira, Cirillo di Alessandria, Gregorio di Nissa, Gregorio teologo, Giovanni Crisostomo), raffigurati a figura intera, separati in gruppi da due da quattro serafini.

Come dichiarato dall'iscrizione in slavo ecclesiastico sul lato esterno della seconda valva, il *panagiarion* è stato commissionato da Drăghici Vintilescu, *jupan*, per la chiesa del monastero di Snagov, nell'anno 6999 del calendario bizantino, quindi nell'anno 1490-1491<sup>114</sup>.

La prima attestazione di questo *panagiarion* si deve all'archeologo romeno Alexandru Odobescu, il quale, dopo aver visitato il monastero di Snagov nel 1862, descrisse i beni ecclesiastici che vi erano conservati in un testo di cospicua estensione, pubblicato in «Revista română de științe, litere și artă» [Rivista romena di scienze, lettere e arte]<sup>115</sup>. Odobescu ne spiega innanzitutto la funzione, dicendo che «è un *enkolpion* o icona pettorale che veniva portata dall'alto clero sul petto»<sup>116</sup>. È interessante osservare che nonostante l'autore riconosca fin dall'inizio, senza incertezza alcuna, la funzione e il modo d'uso di questo oggetto destinato ad essere portato sul petto come attributo episcopale, e nonostante affermi in termini inequivocabili che il *panagiarion* è un tipo di *enkolpion*, i successivi studiosi romeni hanno inspiegabilmente utilizzato questi due termini come antinomici. Odobescu prosegue descrivendone sia al decoro che lo stato di conservazione («Tutto è di argento dorato, ma la doratura e lo smalto *champlevé* che ornavano tutto il decoro sono

---

<sup>111</sup> L'orafo ha tuttavia confuso i simboli degli evangelisti, attribuendo all'apostolo Giovanni il simbolo del leone, e all'apostolo Marco il simbolo dell'aquila; TĂNĂSOIU 2001a, p. 137.

<sup>112</sup> Spiridon Cegăneanu ipotizza che lo spazio vuoto fosse occupato da una placca decorata a incisione con l'immagine della Vergine; CEGĂNEANU 1911, p. 36.

<sup>113</sup> Diversamente dall'interpretazione tradizionalmente offerta dalla Chiesa cattolica che identifica questo Giacomo, il primo vescovo di Gerusalemme, con l'apostolo Giacomo il Minore, la Chiesa Ortodossa lo ha sempre distinto da entrambi gli omonimi personaggi evangelici.

<sup>114</sup> TĂNĂSOIU 2001a.

<sup>115</sup> ODOBESCU 1862, pp. 362-363 (la traduzione è a cura di chi scrive).

<sup>116</sup> «*engolpion* sėu iconița de piept pe care o purtau arhierieii atėrnatã la sîn»; ODOBESCU 1862, sp. pp. 362-363.

caduti quasi ovunque»)<sup>117</sup>, e quindi segnalando la presenza dell'iscrizione, trascrivendola e fornendone di seguito una traduzione in romeno. L'autore interpreta tuttavia in modo errato la datazione in caratteri cirillici, leggendo "6939" anziché "6999" e datando così, secondo il calendario latino, il *panagiarion* al 1438 anziché al 1490<sup>118</sup>. Da questo errore deriva la constatazione infondata che la realizzazione del *panagiarion* sia antecedente alla presunta data di fondazione del monastero, su cui a sua volta si basa l'insussistente proposta avanzata dall'autore che l'anno di costruzione della chiesa debba essere anticipato a prima del 1438<sup>119</sup>.

Tali inesattezze non inficiano tuttavia l'importanza della testimonianza offerta da Odobescu, che riporta come, nonostante il degrado in cui versava il monastero alla metà dell'Ottocento, il *panagiarion* fosse lì conservato da oltre quattrocento anni<sup>120</sup>. Poco dopo la pubblicazione dell'articolo, tuttavia, tutte le suppellettili ecclesiastiche del monastero vennero trasferite a Căldărușani (1872-1887) e successivamente affidate alla Metropolia di Bucarest affinché ne assicurasse la conservazione. In virtù della sua antichità e preziosità, questo *panagiarion* venne però separato dalla collezione e ceduto al Museo Nazionale di Antichità, da cui venne infine prelevato nel 1916, quando, grazie a un accordo stipulato dal governo romeno, il cosiddetto "Tesoro della Romania" [*Tezaurul României*], composto dalle riserve auree della Banca Nazionale, azioni, obbligazioni, titoli di credito, collezioni d'arte pubbliche, private ed ecclesiastiche, venne inviato a Mosca per metterlo in salvo in vista di una possibile invasione tedesca dal fronte occidentale romeno<sup>121</sup>. Si tratta di un episodio estremamente

---

<sup>117</sup> ODOBESCU 1862, pp. 362-363.

<sup>118</sup> «A făcut acest panaghiar (sėu iconă a Maicii Domnului) Jupan Drăghicī, pentru locașul de păstrare Vintilesc, spre a se coprinde în zestea mōnăstirei de la Snégov. În anul 6939, iunie 7. (de la Christos 1438).» (in corsivo nell'originale); ODOBESCU 1862, p. 363. Spiridon Cegăneanu, che pure corregge alcune inesattezze nella trascrizione realizzata da Odobescu, ne reitera tuttavia alcuni errori, come la lettura dell'anno come 6939 anziché 6999; CEGĂNEANU 1911, pp. 37, 39.

<sup>119</sup> ODOBESCU 1862, p. 362.

<sup>120</sup> «Acest precios dar al Jupanului Drăghicī, [...] înscris și astă-đi în zestrea și în inventariile Snégovului, se păstrėsă acum încă, dupe patru sute duoė- đeci și patru de ani, în ruinata mōnăstire» [Questo prezioso dono del Jupan Draghici, [...] iscritto ancora oggi nel patrimonio e negli inventari di Snagov, si conserva ancora oggi, dopo quattrocentoventiquattro anni, nel monastero in rovina]; ODOBESCU 1862, pp. 362-363.

<sup>121</sup> Dopo un quindicennio dal trasferimento, alla vigilia della prima restituzione, venne pubblicato un saggio con l'obiettivo di fare luce sulla situazione, e silenziare le molte voci contrastanti sulle sorti del patrimonio artistico e delle riserve bancarie e auree della Romania (ROMAȘCANU 1934). All'indomani della restituzione della seconda parte del Tesoro, avvenuta nel 1956 e consistente soprattutto in opere d'arte, venne invece pubblicato dall'Accademia della Repubblica Popolare

rilevante non solo per la storia romena degli ultimi cento anni – una parte del tesoro, infatti, non è ancora stato restituito –, ma per la storia della diplomazia europea dalla vigilia della Rivoluzione Russa al secondo dopoguerra.

Soltanto dopo la restituzione di una parte del tesoro nel 1956, il *panagiarion* giunse nelle collezioni del Museo Nazionale di Arte di Bucarest<sup>122</sup>.

Questo *panagiarion* è particolarmente interessante per questo studio poiché – grazie alla «unione armoniosa di elementi occidentali e orientali» e alla «notevole esecuzione tecnica»<sup>123</sup> – ha svolto la funzione di prototipo per i *panagiarion* realizzati nei secoli successivi in Valacchia e Moldavia, i quali, come vedremo di seguito, spesso presentano elementi simili<sup>124</sup>.

Già Odobescu nel 1862 aveva evidenziato il ruolo prototipico del *panagiarion* di Snagov; l'erronea interoretazione della data tramandata nell'iscrizione, alla quale abbiamo già precedentemente accennato, aveva tuttavia spinto l'autore a considerare il *panagiarion* come una testimonianza dello stato di sviluppo delle tecniche orafe dei maestri bizantini all'inizio del XV secolo, alla vigilia della caduta di Costantinopoli in mano turca. L'autore si esprime infatti con queste enfatiche parole:

«[il *panagiarion*] è interessante da più punti di vista. Modello meritevole di essere segnalato delle variegate abilità degli argentieri bizantini già all'inizio del XV secolo, esso ci mostra, abbinata, l'arte dell'intarsio e quella dell'incisione, e non manca che lo strato sottile di smalto trasparente che è colato dai bordi degli ornamenti incisi con il bulino sul metallo. Quest'arte raffinata forse non scomparve a Costantinopoli insieme alla presa della città da parte dei Turchi,

---

Romena una raccolta di saggi in cui questi beni venivano per la prima volta presentati, catalogati e pubblicati con un apparato fotografico piuttosto ricco per l'epoca (OPRESCU 1958). Dopo un lungo silenzio, dovuto forse alla rinnovata vicinanza fra Romania e Russia, a partire dagli anni Novanta, il tema tornò di attualità e nel 1993 vennero pubblicati alcuni documenti inediti relativi all'invio del tesoro in Russia (MOISUC – CALAFATEANU – BOTORAN 1993). È nell'ultimo decennio però che il tema beneficia di una nuova attenzione, con la pubblicazione di ben tre volumi: PĂUNESCU – ȘTEFAN 2011, SCURTU 2014 e, infine, il corposo saggio di Marian Voicu (VOICU 2016), un'opera strettamente legata all'omonimo film documentario prodotto nel 2013.

<sup>122</sup> VOINESCU 1958.

<sup>123</sup> TĂNĂSOIU 2001a (la traduzione è a cura di chi scrive).

<sup>124</sup> TĂNĂSOIU 2001a.

forse non tutti gli artigiani greci si dispersero subito con quell'occasione nella penisola italiana e altri paesi più lontani, poiché le stesse abilità le troviamo esercitate con somiglianze nella piccola icona-encolpio donata a Bistrița dal *ban* Preda, intorno al 1521». <sup>125</sup>

Con “arte dell'intarsio e dell'incisione” Odobescu si riferisce probabilmente alle due tecniche di realizzazione degli smalti – *cloisoné* e *champlevé* – che in quest'opera appaiono congiuntamente, come congiuntamente appaiono motivi stilistici di matrice romanica, gotica e bizantina. Gli autori romeni che per primi commentarono questo oggetto ne rimasero particolarmente colpiti. Dopo Odobescu, ad esempio, Spiridon Cegăneanu tentò di motivare la presenza contestuale di queste due tecniche ipotizzando un ascendente bizantino sull'oreficeria veneziana, manifestatosi con l'importazione della tecnica dello smalto *cloisonné*, la quale – unita al gusto locale per le forme gotico-bizantine, nate dall'incontro, a Venezia, dell'arte gotica con un ipotetico stile romanico-bizantino lombardo – poteva essere giunta nei voivodati romeni tramite i contatti con le città slave della costa adriatica <sup>126</sup>.

Il *panagiarion* del 1521 a cui Odobescu si riferisce è oggi conservato presso le collezioni del Museo Nazionale di Arte, assieme ad un secondo esemplare basato sullo stesso modello e realizzato nel primo decennio del medesimo secolo. Entrambi, come vedremo nel prossimo paragrafo, vennero commissionati da rappresentanti della corte valacca e si presentano come indubbe copie del prototipo appena presentato, sia per quanto riguarda il decoro, sia per quanto concerne la disposizione delle scene sacre.

### **3.2. Due commissioni della famiglia valacca dei Craiovești**

Il primo dei due *panagiarion* realizzati sul modello stabilito dal *panagiarion* di Snagov venne donato dai fratelli Barbu, Pârvu, Danciu e Radu, della dinastia Craiovești, al monastero di Tismana, nella provincia di Gorj, su cui si estendeva il loro dominio all'inizio del XVI secolo. La data di realizzazione e donazione di questo *panagiarion*, così come di altri doni

---

<sup>125</sup> ODOBESCU 1862, pp. 362-363.

<sup>126</sup> CEGĂNEANU 1911, p. 37.

per la stessa fondazione – un turibolo a sospensione, un turibolo con manico e un *kivotion*<sup>127</sup> – è convenzionalmente fissata entro l'anno 1507, ovvero entro la presunta data di morte di Radu, del quale successivamente non si hanno più menzioni documentali (fig. 53).

Il secondo venne invece donato nel 1520-21 al monastero di Bistrița, nel distretto di Vâlcea, dal governatore (*ban*) d'Oltenia Preda Craiovescu e da suo zio Barbu, fattosi monaco con il nome di Pahomie in seguito alla morte della moglie Neagoslava<sup>128</sup> (figg. 54-55).

Il *panagiarion* di Tismana presenta sul lato esterno le stesse scene del prototipo, ma invertite: il clipeo con l'Emanuele su fondo vegetale a sinistra e l'Ascensione a destra. La medesima inversione caratterizza il decoro interno: a sinistra una Deesis inquadrata da un loggiato con archi polilobati a sesto acuto ribassato, e a destra un disco incastonato nella valva, decorato con una *koimesis*, laddove nel prototipo di Snagov questo elemento è andato perduto. Il fatto che lo schema di simmetria sia rispettato anche per quanto riguarda il dettaglio dei quattro Apostoli a figura intera inseriti nello spazio risultante dall'iscrizione della loggia quadrata con la Deesis nel fondo concavo, il decoro vegetale interrotto dal tetramorfo (sul bordo a sinistra) e con gli otto Padri della Chiesa e santi (sul bordo a destra), sembra confermare il rapporto di derivazione dal prototipo. A sua volta questo è un indizio utile a suffragare l'ipotesi che la scena mancante nella valva interna sinistra del *panagiarion* di Snagov sia una *koimesis*.

Meno fedele al prototipo, ma più coeso dal punto di vista del messaggio trasmesso dal decoro, è invece il secondo *panagiarion* riconducibile alla famiglia dei Craiovești. Pur mantenendo complessivamente inalterato il soggetto mariano/cristologico, nel decoro di questo oggetto è dato maggiore risalto al tema della salvezza in Cristo, affiancando a due scene già incontrate (Cristo Emanuele e la Morte della Vergine, sui due lati esterni) una

---

<sup>127</sup> Per il *kivotion* vedi *infra*, capitolo dedicato ai contenitori eucaristici di forma architettonica.

<sup>128</sup> TĂNĂSOIU 2001e. Come dichiarato dall'iscrizione in slavo ecclesiastico che corre all'interno della seconda valva, attorno a una Trinità, redatta nella variante veterotestamentaria della Cena di Mamre: «Hanno fatto questo *panagiarion* il servo di Dio, il monaco Pahomie e *jupan* Preda, *mare ban*, nell'anno 7029». L'anno 7029 del calendario bizantino corrisponde all'anno 1520-21 del calendario cattolico, ovvero l'unico anno in cui Preda Craiovescu ha mantenuto il titolo di *mare ban* – la seconda carica per importanza, dopo il *domn* (signore), nel sistema feudale valacco – essendo stato incaricato nel 1520 di succedere allo zio Barbu, il quale aveva deciso di dedicarsi alla vita monastica. Entrambi morirono l'anno successivo. *Jupan* è la variante romena del termine *župan*, per il quale si rimanda al Glossario.

raffigurazione della Vergine Platytera, nella valva sinistra, e la Filossenia di Abramo (o Cena di Mamre), in quella destra. L'Emanuele rappresenta la prefigurazione veterotestamentaria, isaitica, dell'incarnazione messianica; il messaggio è rafforzato dalla raffigurazione complementare della Vergine nella variante iconografica della Platytera, fra tutte le possibili rappresentazioni della Theotokos quella che, secondo le parole di Bissera Pentcheva, «cattura nel modo più astratto il momento dell'incarnazione»<sup>129</sup>. In questa variante iconografica, la Vergine è rappresentata nella posa dell'orante con le braccia levate al cielo e lo sguardo rivolto allo spettatore, con un'immagine del Cristo giovane benedicente (Emanuele), spesso racchiusa in un clipeo, all'altezza del petto o del ventre. Il fatto che il medaglione non abbia bisogno di essere sorretto, ma sia sospeso nell'aria, è una brillante sintesi figurativa per rappresentare la purezza della Vergine e la divinità dell'incarnazione del *Logos*; parallelamente, la divinità di Cristo è rappresentata dall'aura del clipeo, e la sua umanità dall'aspetto dell'infante<sup>130</sup>. Questa variante è conosciuta con più nomi, nessuno di quali particolarmente specifico o univoco<sup>131</sup>: uno dei nomi più antichi è quello di *Blachernitissa*, dal nome della basilica costantinopolitana delle Blacherne, essendo ispirata al mosaico che ne decorava l'abside<sup>132</sup>, ma quello che forse ne trasmette con maggiore forza il significato è l'epiteto settecentesco di ispirazione basiliana di *Platytera*, “la più ampia dei cieli”, che si trae da un testo di san Basilio Magno secondo il quale Maria sarebbe stata creata con un ventre sufficientemente ampio da accogliere il Cristo incarnato. Nella Rus', ovvero la regione storica oggi corrispondente a un'area estesa dalla Russia occidentale all'Ucraina alla Bielorussia, questa iconografia è nota anche come Madre di Dio “del Segno” con riferimento alla profezia isaitica per la quale Dio avrebbe mandato un segno e una vergine avrebbe concepito e partorito un figlio chiamato Emmanuele (Is 7,10-15).

Allo stesso modo la rappresentazione della Filossenia di Abramo si pone a complemento del tema della prefigurazione veterotestamentaria nella salvezza, poiché può essere variamente

---

<sup>129</sup> PENTCHEVA 2000 (la traduzione è a cura di chi scrive).

<sup>130</sup> PENTCHEVA 2000, pp. 34-35.

<sup>131</sup> PENTCHEVA 2000, pp. 36-37.

<sup>132</sup> Apparsa a Costantinopoli alla metà dell'XI secolo, questa icona divenne immediatamente una delle iconografie più note della Vergine, già nella seconda metà del secolo. Sui motivi di questa fortuna in relazione alle sorti della dinastia macedone e alla difesa dell'Ortodossia, vedi: PENTCHEVA 2000.



interpretata<sup>133</sup>: innanzitutto, come anticipato, questa scena rappresenta, nell'immaginario bizantino, la Trinità, in secondo luogo può essere considerata un'anticipazione della cena evangelica, collegandosi quindi al contenuto del *panagiarion*, e infine si collega al tema dell'Incarnazione, poiché questo episodio della vita di Abramo è considerato, invero più in Occidente che a Oriente, come un'anticipazione dell'Annunciazione alla Vergine. Il quarto episodio del decoro, la *Koimesis*, si lega invece alla parte finale del rito che prevede anche l'elevazione della *panagia*, durante il quale si commemorano anche i defunti.

### 3.3. I *panagiarion* di Bacău e Neamț: due commissioni della corte moldava

Presso il Museo Nazionale di Arte della Romania (Bucarest) è conservato un *panagiarion* donato alla chiesa *Precista*, nel complesso architettonico della corte voivodale di Bacău, da Alexandru, il figlio di Ștefan cel Mare (Stefano il Grande), secondo quanto dichiarato nell'iscrizione in slavo ecclesiastico che corre sul margine dei due medaglioni esterni<sup>134</sup> (fig. 56). Una seconda iscrizione, che corre attorno ai due medaglioni interni, riporta un passo tratto dalla seconda parte dell'*Axion estin*<sup>135</sup> (fig. 57):

«Noi magnifichiamo Te, più onorabile dei cherubini,  
incomparabilmente più gloriosa dei serafini.  
Tu che senza corruzione  
hai generato il Verbo Dio».

Nei due medaglioni sui lati esterni del *panagiarion* si trovano una *Koimesis* e una Ascensione di Cristo, mentre all'interno si trovano una Vergine *Platytera* realizzata a incisione e frammenti di una *Deesis* realizzata con figure sbalzate.

---

<sup>133</sup> RÉAU 1956, pp. 20-21, 131.

<sup>134</sup> Questo *panagiarion* ha beneficiato di una certa attenzione da parte degli studiosi romeni, specialmente dopo il ritorno in Romania dalla Russia assieme alla seconda parte del Tesoro e in occasione di esposizioni nazionali e internazionali; in particolare si vedano: NICOLESCU 1968, cat. 215, p. 196; TĂNĂSOIU 1999b; TĂNĂSOIU 2004a. L'iscrizione afferma: «Alessandro voivoda, figlio del voivoda Ștefan, per volere di Dio signore della Moldavia, ha fatto (fare) questo panagiarion per la sua chiesa di Băcau». Il nome della chiesa, *Precista*, viene dall'epiteto della Vergine "immacolata", alla cui Dormizione è dedicata.

<sup>135</sup> TĂNĂSOIU 1999b, TĂNĂSOIU 2004a.

L'assenza dell'indicazione di un anno esatto per la donazione di questo *panagiarion* al monastero costringe ad avanzare una datazione approssimativa sulla base di un termine *post quem*, il 1491, determinato dall'anno di fondazione della chiesa a cui era destinato, e di un termine *ante quem* determinato dalla morte del donatore, Alexandru, nel 1496<sup>136</sup>.

L'orafo, in quest'opera, dimostra la propria destrezza nell'approccio a diverse tecniche di lavorazione della lamina metallica: mentre l'immagine della *Platytera* è realizzata a cesello, la *Koimesis* è realizzata a sbalzo, e l'Ascensione è composta da figure fortemente a rilievo inserite in un fondale realizzato a filigrana. La scena della *Deesis* era probabilmente realizzata con la stessa tecnica, ma il suo stato frammentario non permette ulteriori osservazioni. Il margine dei due medaglioni esterni è interamente decorato a filigrana.

Lo studio ravvicinato di questo *panagiarion* ha permesso di osservare un dettaglio che non era stato precedentemente possibile rilevare, pur avendo visto molte volte questo oggetto esposto nella collezione permanente del Museo Nazionale di Arte della Romania e in una mostra tenutasi al Museo Storico Nazionale di Bucarest nell'estate del 2018: l'appiccagnolo è decorato, frontalmente, con una testa di Cristo morto, riconoscibile per il nimbo crociato, a cui corrisponde, sul lato opposto, una testa cherubica (fig. 58). La figura di Cristo si lega in modo chiaro alla provenienza "peri-eucaristica" del *panagiarion* il cui decoro è, per il resto, interamente legato alle canoniche iconografie mariane che ne enfatizzano il legame con il rito dell'Elevazione della Panagia. Il motivo per cui l'ornamento dell'appiccagnolo appare interessante è la sua somiglianza con quello di un *panagiarion* raffigurato da Charles Rohault de Fleury nella tavola dedicata a questi oggetti (fig. 59). Tale esemplare, che l'autore non data ma afferma essere conservato nella Sacrestia sinodale di Mosca, presenta, all'interno, una raffigurazione della Vergine *Platytera* e una *Filossenia* di Abramo, mentre, quando il *panagiarion* è chiuso, la testa di Cristo dell'appiccagnolo si viene a trovare in asse rispetto alla scena della Crocifissione di Cristo a cui assistono la Vergine e san Giovanni, identificati dai monogrammi. In un *panagiarion* delle collezioni russe l'appiccagnolo, composto da due metà fissate ognuna a una delle due valve, presenta la medesima immagine cristologica, che viene quindi a sovrastare le rappresentazioni della Trinità (nella variante veterotestamentaria) e della Vergine *Platytera* raffigurate all'interno dell'oggetto<sup>137</sup> (fig. 60).

---

<sup>136</sup> TĂNĂSOIU 1999b, TĂNĂSOIU 2004a.

<sup>137</sup> YAKOVLEVA 2001.

Appiccagnoli con tale raffigurazione in relazione alla Crocifissione si possono invece apprezzare in due croci-reliquiario pettorali di produzione moscovita del XVII secolo, provenienti dalle collezioni della Cattedrale del Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo e oggi all'Ermitage (figg. 61-62)<sup>138</sup>.

La raffigurazione della Crocifissione, inedita negli esemplari romeni, si trova anche sul fronte dell'altro *panagiarion* rappresentato dal De Fleury nella medesima tavola illustrativa<sup>139</sup>. Come negli esemplari romeni, invece, la fascia esterna delle due valve del *panagiarion* moscovita è ornata con un fittissimo motivo a racemi, mentre attorno ai medaglioni interni si svolge un'iscrizione in cui, almeno nella valva sinistra, si può riconoscere il testo della variante in slavo ecclesiastico dell'inno *Axion Estin*.

Un quinto *panagiarion* esposto nel Museo Nazionale di Arte della Romania può essere invece datato con precisione grazie all'iscrizione donatoria in lingua slava ecclesiastica che ne riporta la donazione al monastero di Neamț da parte di Ștefan cel Mare il 18 dicembre dell'anno 7010 del calendario bizantino, ovvero nel 1502<sup>140</sup> (figg. 63-64).

Il programma iconografico prevede, nei due medaglioni interni, la Deesis e la Vergine Platytera, circondati – come nel *panagiarion* precedente – da un passo tratto di un inno mariano, mentre sulle facce esterne delle due valve sono rappresentati l'episodio della Discesa di Cristo agli Inferi (o Anastasis) e l'Ascensione. Come osservato da Tănăsioiu, dal punto di vista tecnico e stilistico quest'opera può essere messa a confronto con quella precedentemente descritta<sup>141</sup>, tuttavia è necessario osservare che in questo secondo *panagiarion* alcuni elementi di origine occidentale si rivelano chiaramente: nella scena della Deesis le figure sono disposte al di sotto di una loggia con archi gotici, realizzata a traforo e successivamente inserita nello spazio concavo della valva. Oltre a quanto osservato da Tănăsioiu, ulteriori elementi occidentali, specificatamente barocchi, emergono nei motivi a tralci vegetali posti a conclusione dell'iscrizione liturgica che corre nei dischi interni. Allo

---

<sup>138</sup> KOSTUK 2001a, KOSTUK 2001b.

<sup>139</sup> ROHAULT DE FLEURY 1887, tav. CCCLXXXIV.

<sup>140</sup> «Ștefan voivoda, per volere di Dio signore della Moldavia, figlio del voivoda Bogdan, ha fatto questo *panagiarion* per il suo monastero di Neamț, nell'anno 7010, mese di dicembre 18». Su questo *panagiarion* si veda: NICOLESCU 1968, cat. 216, p. 198; TĂNĂSOIU 1999c; TĂNĂSOIU 2001d; TĂNĂSOIU 2004b.

<sup>141</sup> TĂNĂSOIU 1999c, TĂNĂSOIU 2004b.

stesso modo, l'andamento meandrico del bordo in filigrana si distanzia fortemente dall'andamento geometrico che caratterizzava il *panagiarion* della chiesa *Precista* di Bacău.

### 3.4. Due commissioni monastiche: i *panagiaria* di Agapia e Slatina

Due *panagiaria* conservati nella stessa collezione si distinguono per una diversa committenza: non si tratta di doni voivodali a fondazioni monastiche poste sotto la propria tutela, né di doni di membri dell'élite laica a fondazioni alle quali sono legati da motivi personali, ma di oggetti commissionati da religiosi.

Sul primo di questi due esemplari, l'iscrizione in slavo ecclesiastico afferma che «Questo panagiarion l'ha fatto (fare) Isaia, già vescovo di Rădăuți, e l'ha donato al monastero di Agapia, dedicato ai santi *voievozi* Michele e Gabriele e alle altre forze senza corpo, nell'anno 7089 [=1581], luglio 17»<sup>142</sup>.

Nonostante questo aspetto non sia stato sufficientemente evidenziato nelle ultime pubblicazioni, nelle quali ci si limita a riportare questo *panagiarion* come proveniente dal monastero di Agapia, è opportuno porre in evidenza come si tratti del monastero di Agapia “din deal” [sulla collina], un antico eremo non distante dall'odierno e più noto monastero di Agapia, detto “din valea” [della valle], la cui costruzione iniziò soltanto alla metà del XVII secolo<sup>143</sup>.

Al contrario degli esemplari precedentemente descritti, questo *panagiarion* è decorato solamente all'interno, da un lato con un'immagine di san Michele arcangelo a mezzo busto con le ali spiegate e la spada sguainata, e dall'altro con una Vergine Platytera che emerge da uno sfondo con una stella a otto punte<sup>144</sup> (fig. 65). Entrambe queste rappresentazioni presentano alcuni elementi non privi di interesse.

---

<sup>142</sup> TĂNĂSOIU 1999d.

<sup>143</sup> Questo dettaglio emerge dal catalogo di iscrizioni medievali della Romania curato da Elian nel 1965 e dalla scheda dedicata a questo oggetto nel volume sulle opere di argenteria laica e religiosa del Museo di Arte di Bucarest curato da Corina Nicolescu nel 1968. *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 966; NICOLESCU 1968, cat. 219, p. 206.

<sup>144</sup> NICOLESCU 1968, cat. 219, p. 206, TĂNĂSOIU 2001f.

La raffigurazione del san Michele, assolutamente inedita in questo tipo di suppellettile, si spiega, come suggerito dall'iscrizione, con il fatto che questo *panagiarion* era stato commissionato per essere donato al monastero di Agapia “din deal”, la cui chiesa principale era dedicata ai santi arcangeli Michele e Gabriele<sup>145</sup>. Singolare è anche il modo in cui tale raffigurazione è realizzata: la figura alata è infatti collocata dietro a una trifora con archetti a tutto tondo, realizzata con una tecnica analoga a quella adottata per suggerire la profondità spaziale di un loggiato nelle raffigurazioni della Deesis negli esemplari di Snagov e Neamț e della Filossenia di Abramo in quello di Bistrița.

La raffigurazione della Vergine può invece essere ricondotta a un'iconografia nota come “Madre di Dio del rovetto ardente”. L'episodio dell'incontro mosaico con Dio sul monte Oreb (Es 3,1-4,7) è stato interpretato dai Padri della chiesa (prima a Oriente e poi a Occidente) in chiave cristologica e mariana come prefigurazione dell'incarnazione di Gesù, associando quindi l'incombustione del rovetto alla concezione verginale. Nelle rappresentazioni pittoriche la stella è formata da due quadrati sovrapposti con i lati incurvati e di diverso colore: uno rosso per ricordare il fuoco, l'altro verde o azzurrognolo per ricordare l'arbusto. La stella a otto punte è quindi una rappresentazione geometrica del rovetto ardente, e sottolinea il ruolo svolto da Maria nella seconda venuta del Salvatore, accentuando il significato liturgico dell'oggetto.

Il *panagiarion*, in origine, era probabilmente rivestito in legno o madreperla, come sembra suggerire un confronto con un *panagiarion* di tre decenni precedente, oggi conservato presso il monastero di Putna ma originariamente proveniente dal monastero Moldovița, a cui era stato donato il 3 aprile 1552<sup>146</sup> (fig. 66).

Un secondo *panagiarion* proveniente dal monastero di Slatina, nella odierna Romania nord-orientale, condivide con il precedente l'origine come dono di un esponente del clero a un monastero: si tratta di un oggetto di piccole dimensioni, il cui decoro è realizzato in modo

---

<sup>145</sup> Carmen Tănăsioiu coglie giustamente il legame fra la rappresentazione dell'arcangelo e la destinazione, ma si orienta verso il nuovo monastero, dedicato a questi santi, anziché verso la chiesa del primo eremo; TĂNĂSOIU 1999d.

<sup>146</sup> NICOLESCU 1968, cat. 219, p. 206; TĂNĂSOIU 2001f. Il *panagiarion* di Putna è formato da due dischi di madreperla rivestiti d'argento. Nella valva sinistra è raffigurata la Vergine orante, mentre a destra la Cena di Mamre. L'iscrizione donatoria – che fornisce nome esatto dei committenti, motivo della sua donazione e data – si sviluppa attorno alle immagini su entrambi i lati interni del *panagiarion*.

schematico, a incisione<sup>147</sup>. Una Madonna Platytera è raffigurata su un coperchio rimovibile, fissato sulla faccia esterna della valva anteriore. Sul lato esterno dell'altra valva, una croce del tipo russo a tre braccia (con il braccio inferiore disposto obliquamente), circondata da motivi floreali e, sul margine, un'iscrizione donatoria che menziona committente, destinazione e anno: «Questo *panagiarion* l'ha fatto fare l'egumeno Nil per il monastero Slatina nell'anno 7110 [=1601], mese di giugno 20»<sup>148</sup>. All'interno, come affermato in una recente scheda di catalogo, «la Trinità nella variante della *Cena di Mamre* sostituisce in modo inedito la composizione *Deesis*, per illustrare i canti di gloria della fine della liturgia della panagia»<sup>149</sup>. In realtà, come abbiamo visto, la Filossenia di Abramo appare nel decoro di un *panagiarion* in almeno altre due occasioni, in quello del 1520-21, commissionato dal monaco Pahomie e dal gran *ban* Preda e proveniente dal monastero Bistrița, e in quello del 1552 oggi conservato a Putna.

Questi due *panagiarion* si distinguono da quelli precedentemente presentati per una minore preziosità e ricchezza del decoro, coerentemente con il diverso tipo di committenza. Tuttavia, pur nella sua semplicità ornamentale, il *panagiarion* di Agapia rivela un più stretto legame con la chiesa di destinazione, riflesso nella scelta di san Michele come soggetto principale del decoro della valva sinistra.

### 3.5. Alcune conclusioni sulla apparente transitorietà dei *panagiarion*

La scarsa attenzione che è stata dedicata a questi preziosi oggetti liturgici è in parte dovuta al fatto che una buona parte di essi fosse stata inclusa nel tesoro trasferito in Russia allo scoppio della Prima Guerra Mondiale e restituito, in parte, nel 1956, quando, tuttavia, le condizioni sociopolitiche della Repubblica Socialista Romana non erano fertili per la fioritura di studi mirati a indagarne approfonditamente la storia. A ciò si aggiunge il fatto che la sottrazione di questi oggetti preziosi alle fondazioni monastiche a cui appartenevano non era stata accompagnata da una loro attenta catalogazione, così che al momento della

---

<sup>147</sup> NICOLESCU 1968, cat. 220, p. 207; TĂNĂSOIU 1999f.

<sup>148</sup> *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 967.

<sup>149</sup> TĂNĂSOIU 1999f (la traduzione è a cura di chi scrive).

restituzione si poté solo procedere a una loro descrizione e inventariazione, basandosi sulle informazioni che potevano essere tratte dalle iscrizioni e da cataloghi più antichi.

Nella bibliografia occidentale, inoltre, le informazioni su questo tipo di suppellettile sono estremamente ambigue. Già Rohault de Fleury considerava i *panagiaria* un tipo particolare di encolpio, cogliendone tuttavia soltanto in parte la funzione: l'autore discute infatti brevemente i *panagiaria* nel capitolo dedicato ai cibori, ma, non conoscendo la specificità dell'ambito orientale, lo considera alla stregua di un generico tabernacolo da viaggio<sup>150</sup> (fig. 59).

Il fatto che Charles Rohault de Fleury riporti, nelle tavole illustrative, soprattutto esemplari russi rinforza inoltre una recente osservazione dello studioso Ivan Drpić, il quale, in un articolo dedicato all'uso dei *panagiaria* come strumento di devozione personale a Bisanzio, nota come lo studio dei *panagiaria* medievali russi abbia ricevuto maggiore attenzione rispetto allo studio di quelli bizantini<sup>151</sup>.

Gli studi di Ivan Drpić sembrano inoltre suggerire che la diffusione dei *panagiaria*-contenitori fosse ben maggiore, e non solo fra l'alto clero e in contesti monastici, ma anche – e forse soprattutto – fra i laici, con una funzione soterica analoga a quella delle croci-encolpio che abbiamo già precedentemente discusso<sup>152</sup>, fermo restando i due caratteri di differenziazione: la forma circolare e il contenuto specifico.

Il fatto che ci siano pervenuti in prevalenza oggetti chiaramente destinati, come rivelato dalle iscrizioni, a chiese e monasteri, probabilmente non rispecchia quindi la reale diffusione di tali suppellettili, ma è anzi dovuta a quel fenomeno, noto, per il quale le suppellettili preziose appartenenti ai laici sono andate distrutte nel corso delle secolari guerre che hanno interessato i Balcani, mentre le oreficerie ecclesiastiche, accuratamente protette, sono sopravvissute con maggiore facilità.

---

<sup>150</sup> ROHAULT DE FLEURY 1887, p. 94. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che le conoscenze dello studioso francese si basavano sulle informazioni che gli giungevano dai corrispondenti russi, come il principe Gagarin: in effetti, in Russia, l'uso di indossare i *panagiaria* si era diffuso a partire dal XIV secolo, non solo in ambito monastico, ma anche fra le gerarchie ecclesiastiche come oggetto privato o da viaggio; IKONOMAKI-PAPADOPOULOU 2000.

<sup>151</sup> DRPIĆ 2011, p. 51 e la bibliografia citata nella nota 2.

<sup>152</sup> DRPIĆ 2011.

Come accennato nell'introduzione al capitolo, la diffusione del *panagiarion* nella variante a encolpio-contenitore avvenne circa nel XV secolo e la sua caduta in disuso come insegna dell'alto clero inizia sul volgere del XVI secolo, mentre la più antica patena-*panagiarion* da cui trae origine sopravvisse anche oltre, così come l'icona-*panagiarion* che andò a sostituire il *panagiarion*-contenitore come attributo episcopale. Da questa prospettiva, l'esistenza dei *panagiaria*-contenitori rappresenta soltanto una parentesi di breve durata nella storia delle suppellettili connesse al culto della Vergine Panagia, eternata dai preziosi argenti che ci sono stati tramandati. Gli esemplari conservati nelle collezioni di arte medievale del Museo Nazionale di Arte di Bucarest rappresentano, a questo proposito, una campionatura che copre l'intero arco temporale, con il più antico *panagiarion*, quello di Snagov, datato al 1490 e il più recente, quello di Slatina, datato al 1602<sup>153</sup>.

Infine, lo stretto legame che unisce questo oggetto alla figura della Vergine a suggerisce alcuni spunti di riflessione. Pur senza addentrarsi in speculazioni, basti ricordare che il cerchio è il principale simbolo archetipico del femminile. In questa ottica, i *panagiaria* testimoniano un'ulteriore fase dello sviluppo di una metafora di cui l'Anastasis gerosolimitana rappresenta un precedente celebre: come verrà più approfonditamente discusso nel capitolo dedicato ai contenitori eucaristici di forma cilindrica<sup>154</sup>, l'Anastasis di Gerusalemme, in virtù della sua forma, rappresenta un prototipo fondamentale nell'universo simbolico cristiano, unendo simboli di morte e rinascita (si muore infatti col battesimo per risorgere in Cristo, come Cristo stesso è morto e risorto)<sup>155</sup>. I *panagiaria*, per il loro legame simbolico con la Vergine, spesso raffigurata all'interno proprio nella variante della *Platytera*, che, come abbiamo visto, pone l'accento sul momento dell'incarnazione, aggiungono a questo schema metaforico la componente simbolica legata alla maternità e alla femminilità.

La medesima convergenza di tali simboli si ritrova, in modo variamente coniugato, in altri settori delle arti: nell'arte occidentale, e specialmente nella Toscana del Trecento, si

---

<sup>153</sup> A quest'ultimo può essere affiancato un *panagiarion* ancora più tardo, ma non metallico: Elian menziona infatti un *panagiarion* ligneo datato al 1678, e legato alla figura del *voievod* Antonie Ruset; *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 563.

<sup>154</sup> Vedi *infra*, capitolo 3 dell'ultima parte della presente ricerca.

<sup>155</sup> KRAUTHEIMER 1993. Il riferimento è, in particolare, al sacello del Santo Sepolcro che nella sua prima versione costantiniana, distrutta nel 1009 dal califfo fatimide al-Hakim, presentava una forma cilindrica con tetto conico, e, più in generale, alla Rotonda dell'Anastasis che ricopre il luogo del sepolcro. Per un'approfondita analisi sulla forma del sacello dall'origine a oggi si veda BIDDLE 2008.



moltiplicano ad esempio le *imagines clipeatae* della Vergine – riadattamento in chiave cristiana dei clipei tardo-antichi –<sup>156</sup>, e si diffondono i *deschi da parto*, spesso dipinti con scene legate alla nascita della Vergine o del Battista.<sup>157</sup> Ma sono soprattutto i *tondi*, una tipologia di dipinto caratterizzato dalla forma circolare che si afferma nel Rinascimento, a meritare un breve approfondimento. Come evidenziato da Roberta Olson, questo tipo di opera destinata alla devozione domestica è connessa – soprattutto per la forma, ma anche per il soggetto e la funzione – al medesimo ciclo di vita, morte e resurrezione che abbiamo già introdotto<sup>158</sup>. Proprio in virtù della loro destinazione privata, vengono prediletti temi meno usuali e più intimi, legati solitamente alla Natività, la Madonna con Bambino o l’Adorazione dei Magi. Talvolta la Vergine è raffigurata mentre tiene fra le mani testi devozionali (breviari, salteri, libri d’ore) o testi tratti da uno di questi, ad esempio – come nella celebre opera botticelliana – il *Magnificat*<sup>159</sup>.

Possiamo quindi concludere riportando che gli ortodossi recitano il *Magnificat* nelle celebrazioni del mattutino, intercalandolo però con l’inno *Axion Estin* che, come abbiamo visto, spesso si trova inciso sul margine dei *panagiaria*, intorno all’immagine della Vergine *Platytera*<sup>160</sup>. La forma circolare, i simboli di nascita e morte, l’archetipo femminile e materno, diversamente declinati, si ritrovano a varie latitudini geografiche e confessionali della Cristianità medievale e moderna. Il *panagiaron* – una suppellettile preziosa e dalla complessa decorazione, scomparsa una volta esaurita la sua funzione liturgica –, non documenta quindi soltanto una perduta pratica religiosa, ma testimonia una delle molteplici forme assunte dalla conflagrazione di un insieme di simboli tratti del complesso universo simbolico cristiano.

---

<sup>156</sup> OLSON 2000, pp. 14-21.

<sup>157</sup> OLSON 2000, pp. 22-31.

<sup>158</sup> Non è necessario soffermarsi in questa sede sul legame che unisce i *deschi da parto* e i *tondi*; per un approfondimento si veda: OLSON 2000, p. 58 ss.

<sup>159</sup> OLSON 2000, p. 96.

<sup>160</sup> Il testo liturgico del mattutino feriale, nel quale si può riscontrare la compresenza del *Magnificat* e dell’*Axion Estin*, si può trovare, in un’edizione del 2018 a cura di Giovanni Fabriani, sul sito <http://www.liturgiabizantina.it/index.html> (12/12/2019).



### Parte III – I tabernacoli: l’arca, la chiesa e altri simboli affini

L’uso di conservare l’Eucarestia ha origini antichissime, ma la collocazione della custodia eucaristica nell’area dell’altare risale al IX secolo, con soluzioni numerose e diversificate: dietro l’altare in posizione rialzata, in sospensione sopra di esso (sotto forma di colomba o pomo), in nicchie murarie presso l’altare (nel coro o *in cornu Evangelii*), o in strutture chiamate “edicole del Sacramento”<sup>1</sup>.

Nell’ambito del rito latino il tabernacolo – che corrisponde sempre a tipologie architettoniche più o meno articolate, “a frontale architettonico” o “a tempietto”<sup>2</sup> – non solo è visibile agli occhi del fedele, ma la presenza del Sacramento è segnalata, divenendo oggetto di venerazione<sup>3</sup>.

Nell’ambito bizantino si osservano invece alcune differenze liturgiche che hanno comportato una diversa evoluzione dei contenitori legati al rito eucaristico, nonostante non manchino, per certi versi, oggetti analoghi ai tabernacoli cattolici.

Una delle differenze più evidenti è che il pane eucaristico bagnato nel vino (nel rito bizantino l’Eucarestia è infatti distribuita sempre sotto la doppia specie) viene consumato interamente durante la Liturgia, mentre il pane santificato, ovvero ciò che rimane delle prosfore dopo che ne è stata tratta la porzione per la consacrazione eucaristica, viene consumato dal presbitero al termine della messa o distribuito a tutti i fedeli, quale eulogia in luogo della stessa Eucarestia (*antidoron*, “al posto dei Doni”).

---

<sup>1</sup> MONTEVECCHI – VASCO ROCCA 1988, p. 84.

<sup>2</sup> MONTEVECCHI – VASCO ROCCA 1988, p. 87.

<sup>3</sup> Per una sintesi dell’evoluzione del culto eucaristico si vedano le schede realizzate da Miguel Soromenho e Celina Bastos per il catalogo della mostra torinese *Tesori dal Portogallo. Architetture immaginarie dal Medioevo al Barocco*; *Tesori dal Portogallo* 2014.

Tuttavia, in un prezioso contenitore posto sull'altare si conserva per tutto l'anno una piccola quantità di pane essiccato su cui è stata fatta cadere una goccia dal calice di vino consacrato, destinata alla comunione degli infermi e dei moribondi al di fuori del rito<sup>4</sup>. La custodia in cui è conservata questa porzione eucaristica essiccata, pur essendo mobile, non viene mai spostata dall'altare su cui è posta ed è celata agli occhi del fedele dalla parete dell'iconostasi, poiché in ambito greco ortodosso non vi è il rito dell'adorazione eucaristica<sup>5</sup>. Come riferito anche all'erudito francese Charles Rohault de Fleury da un amico russo, un certo "Prince Gagarin"<sup>6</sup>, che egli aveva interrogato al fine di comprendere meglio la funzione di questo contenitore, «[...] en général, je ne crois pas que vous vous soyez égaré en les montrant comme tabernacles eucharistiques, car l'usage en est bien établi»<sup>7</sup>; non è quindi improprio tradurre questo termine con tabernacolo, in quanto contiene il corpo di Cristo, ma è necessario tenere sempre a mente che le esigenze del culto ortodosso ne determinano una funzione parzialmente differente dal contesto cattolico.

In secondo luogo, richiamandosi ad un canone del concilio di Laodicea (365) e di Costantinopoli (detto "in Trullo", 692), gli Ortodossi si astengono dal celebrare la Divina Liturgia per l'intero periodo quaresimale, ad eccezione della Domenica, supplendovi con la Liturgia dei Doni presantificati: il pane consacrato nella liturgia domenicale viene conservato sull'altare per venire consumato nei giorni della settimana in cui si celebra la Liturgia dei presantificati, ovvero, in ambito monastico, tutti i giorni della settimana, mentre, al di fuori, il mercoledì e il venerdì<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> PRUTEANU 2010, pp. 35-36.

<sup>5</sup> Anche in ambito occidentale il concetto di "adorazione eucaristica" come devozione separata dalla ricezione dell'Eucarestia si è sviluppato, del resto, soltanto a partire dal tardo medioevo. Per una breve panoramica su questo tema si veda HARDON 1997.

<sup>6</sup> Su questa figura si veda qui avanti alle pagine seguenti.

<sup>7</sup> ROHAULT DE FLEURY 1887, p. 95. La spiegazione del Gagarin poi prosegue: «Afin de ne point faire erreurs, je viens de consulter notre prêtre sur ce sujet, et voici ce qu'il m'a dit: Le jeudi saint, jour commémoratif de la sainte Cène, on enferme dans le tabernacle qui est sur l'autel, une portion de la communion, composée de pain qui a été trempé dans le vin, mais desséché, pour qu'il puisse se conserver à l'usage des malades ou dans les circonstances où l'on ne peut attendre une messe et une nouvelle consécration».

<sup>8</sup> USPENSKY 1985, p. 173 ss; RIGHETTI 2005, pp. 230-232; TAFT 2012, p. 139.

In area bizantina i contenitori legati alla celebrazione del rito eucaristico hanno spesso una forma architettonica che, tuttavia, si evolve o varia in base a motivi eterogenei e varie influenze culturali e stilistiche in aree e epoche diverse. In particolare, la forma architettonica che si incontra più frequentemente in questa tipologia di suppellettile è quella di una chiesa. «Le Grecs en font surtout usage; ils placent sur leurs autels un édicule qui affecte la forme d'un petit temple»<sup>9</sup>, affermava infatti lo stesso Charles Rohault de Fleury, accompagnando una breve riflessione sull'origine e diffusione di queste suppellettili ecclesiastiche dall'aspetto architettonico nel mondo ortodosso con due tavole illustrative raffiguranti tre “*tabernacles*” (figg. 67-68), uno athonita utilizzato come reliquiario, uno bulgaro (dal monastero di Bačkovovo) e uno da una località chiamata Djoumath «qui domine la mer auprès du Paléoston». Come ammesso dallo stesso autore francese, egli non conosceva direttamente questi oggetti e le incisioni si basavano sulle fotografie inviategli dal principe Gagarin, a cui si era rivolto, come abbiamo visto, anche per avere chiarimenti sul rito ortodosso<sup>10</sup>. Questa figura è da identificare con il principe Grigorij Grigor'evič Gagarin (1810-1893), pittore e diplomatico russo a Parigi, oltre che a Roma, Costantinopoli e Monaco di Baviera<sup>11</sup>. La biografia di questo illustre personaggio permette di capire sia come possa essere entrato in contatto con Charles Rohault de Fleury, sia come avesse avuto l'occasione di fotografare oggetti in località così remote. Questi dettagli della sua biografia permettono anche di identificare la località detta “Djoumath” con Jumati, nella regione chiamata Guria, sulle sponde orientali del Mar Nero: nel 1848-1855, incarichi militari lo avevano infatti portato in Georgia, a Tbilisi, dove si era impegnato anche in attività artistiche e culturali, come la costruzione di un teatro e il restauro di affreschi antichi in varie chiese georgiane. Dal 1859 al 1872, in quanto vicepresidente dell'Accademia Imperiale delle Arti, a San Pietroburgo, il nobile russo si impegnò nella costruzione di un Museo di Arte Cristiana Antica. Visse gli ultimi anni della sua vita in Francia, morendo a Châtellerault nel 1893; è forse in questi

---

<sup>9</sup> ROHAULT DE FLEURY 1887, p. 95.

<sup>10</sup> ROHAULT DE FLEURY 1887, tav. CCCLXXXV-CCCLXXXVI.

<sup>11</sup> Nel corso dei suoi molti viaggi realizzò una grande quantità di disegni di edifici, suppellettili, costumi locali, successivamente pubblicati come incisioni; per esempio: *Сборник византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных князем Гр. Гр. Гагариным* [Raccolta di ornamenti bizantini e russi antichi dalla collezione del Principe G. G. Gagarin] e *Собрание византийскихъ, грузинскихъ и древнерусскихъ орнаментовъ и памятниковъ архитектуры* [Raccolta di ornamenti e architetture bizantine, georgiane e russe], pubblicati a San Pietroburgo rispettivamente nel 1887 e nel 1897; SAVINOV 1981.

ultimi anni che conobbe Charles Rohault de Fleury, a cui era accomunato dall'interesse per l'arte bizantina.

L'erudito francese, grazie all'aiuto dei suoi contatti, poteva quindi raccogliere una campionatura di oggetti sufficiente a dimostrare l'ampia diffusione delle suppellettili con questa forma in tutto il mondo ortodosso.

\*

L'intitolazione "Châsse – forme de tabernacle" della tavola di Charles Rohault de Fleury in cui è rappresentato il contenitore eucaristico attonita offre l'occasione di addentrarsi nel problema terminologico che avvolge questi oggetti specialmente nel momento della traduzione dei loro nomi in lingue dell'Europa occidentale, ovvero di paesi culturalmente meno avvezzi al rito bizantino.

Le varie bibliografie nazionali offrono infatti un'enorme quantità di termini, spesso etimologicamente simili ma a cui attribuiscono significati spesso diversi e talvolta contrastanti, e mostrano definizioni multiple e polivalenti come spiegazione per il medesimo termine, ambiguità dovuta al fatto che nel segno dell'ortodossia bizantina sono riunite chiese con lingue diverse.

Ciò che si è cercato di chiarire durante la ricerca è se alla riserva eucaristica e alla custodia dei Presantificati siano destinati contenitori diversi e quindi se esista una terminologia univoca per indicare i due tipi di custodia o se, al contrario, si tratti dello stesso oggetto a cui vengono assegnate funzioni diverse e, in quel caso, come ci si debba rapportare alla terminologia.

In alcune lingue sembrano infatti esistere termini diversi per i due oggetti: ad esempio, secondo il Dizionario Esplicativo della Lingua Romena il termine di origine greca *artofor* indica il vaso destinato al pane da santificare, mentre il termine di origine slava *chivot* (dall'antico slavo *куבותь*) indica specificatamente il contenitore che si trova sull'altare e che è destinato alla riserva eucaristica. Ciò è però in contraddizione con la definizione di *artofor* dato da Ion Stoian nel *Dicționar Religios*, dove questo termine indica il contenitore per la riserva eucaristica, come sinonimo di *chivot*<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> STOIAN 1994.

In area slava invece il primo significato riconosciuto per il termine *kivot* (кивот) è quello di struttura architettonica nella quale sono incassate le icone, e soltanto come secondo significato, “arca”, rimanda a quello di contenitore (tanto per reliquie, quanto per le specie eucaristiche)<sup>13</sup>. Il termine slavo *kivot* rappresenta infatti una “slavizzazione” del termine greco *kivotos* (κιβωτός), che nei libri biblici indica l’arca dell’Alleanza nel tempio di Gerusalemme (Eb 9,4) e l’arca di Noe (Eb 11,7). Nel mondo slavo, per indicare i contenitori eucaristici, esiste anche il termine *kovčeg* (ковчег): si tratta di una traduzione esatta di *kivotos* ed è infatti il termine adottato nelle edizioni slave della Bibbia per indicare l’Arca di Noe (Ноев ковчег) e l’Arca dell’Alleanza (ковчег Завета, sinonimo quindi di *кивот ветхозаветный*)<sup>14</sup>.

Il dizionario russo-francese di lessico ecclesiastico curato dalla russista francese Martine Roty riporta anche, con il significato di contenitore per le specie eucaristiche posto sull’altare che in questa sede ci interessa, il termine *darohranitel’nica* (дарохранительница), affermato nelle lingue slave moderne con tutte le rispettive varianti nazionali, e lo affianca alla parola greca *artophorion* (άρτοφόριον)<sup>15</sup>.

Quanto a quest’ultimo termine, che letteralmente significa “porta pane” (ἄρτος, pane; φέρω: portare), la sua etimologia non chiarisce in effetti se il riferimento al suo contenuto sia al Pane santificato o all’Eucarestia<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> ROTY 1983, voce “Кивот”, p. 52.

<sup>14</sup> ROTY 1983, voce “Ковчег”, p. 54. Per un approfondimento terminologico che includa anche il termine “ciborio” e la sua origine si veda BOGDANOVIĆ 2017, pp. 10-40.

<sup>15</sup> ROTY 1983, voce “Дарохранительница”, p. 27. Il termine *άρτοφόριον* si incontra nel testo greco della Liturgia dei Doni presantificati: «Καθ’ ὃν χρόνον ἀναγινώσκειται τὸ Πρῶτον Κάθισμα τοῦ Ψαλτηρίου, ὁ Ἱερεὺς κάμνει τρεῖς μετανοίας πρὸ τῆς Ἀγίας Τραπέζης, ἀνοίγει τὸ Ἀρτοφόριον, καὶ θυμιάσας τὰ Δῶρα, ἀπλώνει τὸ Ἀντιμήνσιον καὶ θέτει τὸ Δισκάριον ἐπ’ Αὐτοῦ» [All’inizio del primo *kathisma* del Salterio, il sacerdote raggiunge la *prothesis*, apre l’*artophorion* e incensa i doni, stende l’*antimension* e vi mette sopra il disco].

Il testo completo della liturgia in greco è disponibile online: <https://archive.is/20130809004810/http://analogion.gr/glt/texts/Oro/Pro.uni.htm> (06/12/2019).

<sup>16</sup> Nell’edizione inglese dei saggi del teologo russo Nikolaj Dmitrievič Uspenskij questo termine è usato per tradurre l’espressione greca ἐν πυξίῳ, ovvero il modo con cui Simeone di Tessalonica, nel XV secolo, indica il luogo in cui sono conservati i Santi Doni, il contenitore eucaristico da cui i monaci attingono per comunicarsi autonomamente durante la settimana (USPENSKY 1985, p. 119). Lo stesso riporta anche come la pratica di auto-comunicarsi si fosse diffusa anche nel mondo slavo (sia fra gli Slavi meridionali che fra i russi), citando quindi la Vita di Santa Teoctista (IX secolo), nel quale il contenitore in cui era tenuta l’Eucarestia era chiamato *kovchezhets*, e chiude infine il

La sovrapposibilità dei vari termini trova una conferma nelle parole del curatore del glossario che conclude l'edizione in lingua inglese dell'opera del teologo russo Nikolaj Dmitrievič Uspenskij, il quale indica con il termine *artophorion*:

«A special vessel or receptacle in which the consecrated Eucharistic bread intincted with the consecrated wine, i.e., the reserved Sacrament, is kept on the altar table. Such a receptacle is employed for the reservation of the presanctified Eucharistic gifts from the time of their consecration at the Sunday divine liturgy to the time of their solemn preparation for the distribution at the Liturgy of Presanctified Gifts on the appointed Lenten weekday»<sup>17</sup>.

Anche nella terminologia italiana, secondo l'Enciclopedia Treccani, il termine *artoforio* definisce un «tabernacolo in forma di chiesetta posto sopra l'altare maggiore, o recipiente in forma di pomo o di colomba, sospeso al baldacchino dell'altare stesso, usato per custodirvi l'Eucaristia»<sup>18</sup>. Ancora più dirimenti sono allora forse le parole dello studioso romeno Sorin Dumitrescu il quale afferma che sia i Doni Eucaristici e che i Presantificati vengono conservati in una custodia sull'altare che può essere chiamata in diversi modi, fra cui *chivot*, *pixidă* [pisside] e *tabernacol* [tabernacolo]<sup>19</sup>.

È allora possibile affermare che si tratta di un unico contenitore che in momenti diversi dell'anno, e in base alle necessità, assume diverse funzioni.

Il termine *kivotion* (κιβώτιον) oggi usato nella bibliografia, prevalentemente anglofona, per indicare tali contenitori, altro non è che un diminutivo del termine greco *kivotos*, e indica genericamente una scatola.

Sostanzialmente, i termini *kivotos* (anche nella sua variante slava *kivot*), *kivotion* e *artoforio*, riferiti ai contenitori eucaristici che in questa sede ci interessano, possono essere considerati come sinonimi perché in parte si sovrappongono: se *kivotos* indica, per la sua origine biblica,

---

paragrafo ricordando come anche i laici, in caso di emergenza, potessero somministrare l'Eucarestia, attingendo quindi a quello speciale contenitore che abbiamo ricordato, in cui si conserva una piccola porzione di pane essiccato su cui è stata fatta cadere una goccia di vino.

<sup>17</sup> USPENSKY 1985, p. 241.

<sup>18</sup> Nella voce si fa però riferimento soltanto al loro uso nelle chiese cattoliche di rito greco, poiché evidentemente non viene presa in considerazione la realtà ortodossa.

<sup>19</sup> DUMITRESCU 2001, p. 218.



il prototipo simbolico che sta alle base di questi tabernacoli, *kivotion* enfatizza il fatto che si tratta di un contenitore, mentre *artophorion* ne enfatizza invece l'importanza liturgica del contenuto, in modo quindi analogo alla coppia di termini *enkolpion* e *filatterio* precedentemente affrontata.

Come anticipato, pur tenendo conto delle specificità rituali delle due confessioni, quella cattolica e quella ortodossa, anche l'uso del termine tabernacolo non è in sé scorretto, tanto più che questo termine, derivato dal latino *tabernaculum*, era stato utilizzato per tradurre, nella Bibbia, il nome dell'Arca dell'Alleanza e della tenda mosaica, dimora trasportabile della presenza divina fino alla costruzione del Tempio di Israele, ovvero il κιβωτός greco e il *кивотъ* dell'antico slavo.

Nelle pagine seguenti si adotterà in maniera prevalente il più generico termine *kivotion* per indicare questi contenitori, la cui funzione è inoltre talvolta cambiata nel corso del tempo, venendo utilizzati successivamente anche come reliquiari – non solo nel momento del loro arrivo in Occidente, ma anche quando rimangono nell'Oriente europeo di confessione ortodossa e cultura bizantina –, tanto più che, come accennato, il termine slavo *kivot* viene talora usato per indicare tanto i contenitori eucaristici quanto i reliquiari. Quando la funzione è però certamente quella di contenitori eucaristici anche il termine artoforio e tabernacolo possono essere ritenuti opportuni.

\*

Riprendendo la constatazione di Charles Rohault de Fleury sulla predominanza della forma a *petit temple* fra le suppellettili liturgiche ortodosse legate all'Eucarestia, il primo capitolo sarà dedicato ai contenitori a forma di chiesa, studio già avviato in occasione delle ricerche per la tesi magistrale, dedicata ad una categorizzazione tipologica degli oggetti liturgici con forma architettonica, al fine di individuare il prototipo simbolico che era alla loro base. Una cospicua parte dei casi di studio presentati in quell'occasione era rappresentato da oreficerie provenienti dalle collezioni museali romene<sup>20</sup>. Grazie al periodo di ricerca svolto nell'estate del 2018 nei depositi del Museo Nazionale d'Arte della Romania a Bucarest, al *corpus* che

---

<sup>20</sup> Si trattava di un gruppo di oggetti che avevo avuto modo di conoscere prima attraverso lo studio della bibliografia e poi grazie ad una serie di visite alle collezioni permanenti del Museo Nazionale d'Arte della Romania a Bucarest, dove sono esposti alcuni degli esemplari più preziosi. Anita Paolicchi, *Architettura in effigie: un excursus nell'argenteria sacra post-bizantina*, tesi discussa all'Università di Pisa, a.a. 2014-2015.

avevo già avuto modo di approfondire si sono successivamente aggiunti ulteriori elementi: nelle collezioni di questo museo sono conservati un totale di venti contenitori micro-architettonici prodotti fra il XVI e il XX secolo, in parte mai esposti al pubblico, che, sebbene molto variegati per qualità tecnica e preziosità dei materiali, presentano numerosi elementi di interesse ai fini della presente ricerca.

Nel secondo capitolo sono invece raccolti alcuni esemplari di contenitori dalla forma architettonica che si caratterizzano per il tentativo di rappresentare non solo uno specifico edificio ben riconoscibile, ma anche l'ambiente circostante, e che possono quindi essere definiti *micro-paesaggi*.

Nel terzo capitolo verranno presentati alcuni contenitori eucaristici la cui inusuale forma cilindrica rivela, a una più attenta analisi, un'origine antica e una stretta vicinanza con gli usi del Cristianesimo occidentale.

Nel quarto capitolo, infine, verranno presentate le forme verso cui si evolvono i contenitori architettonici, alcune tipologie emerse nella tarda età moderna e alcuni esemplari eccezionali con forme non riconducibili a quelle precedenti, come due colombe eucaristiche inaspettatamente conservate nelle collezioni macedoni e bulgare.

## **1. Contenitori a forma di chiesa**

Per offrire una visione d'insieme il più esaustiva possibile sui contenitori eucaristici a forma di chiesa, evitando una mera elencazione cronologica, si è individuato nell'area di provenienza l'elemento unificatore più significativo.

Questo primo capitolo è quindi articolato in tre parti, corrispondenti alle tre regioni caratterizzate da elementi omogenei da cui provengono i *kivotia* che verranno discussi: i voivodati romeni di Valacchia e Moldavia, i territori bulgari e quelli serbi.

All'interno di questi tre paragrafi, si procederà a una presentazione degli esemplari più significativi selezionati, talvolta raggruppati insieme in base a una comune destinazione o all'appartenenza allo stesso gruppo di doni.

### **1.1. I voivodati romeni**

#### **1.1.1. L'artoforio dei fratelli Craiovești**

Il punto di partenza per una disamina degli artofori architettonici è rappresentato senza dubbio da un *kivotion* appartenente alle collezioni del Museo Nazionale di Arte di Bucarest, generalmente considerato il più antico fra quelli conosciuti (fig. 69). La maggior parte dei *kivotia* nelle collezioni romene è infatti datata a partire dalla metà del XVII secolo; in particolare, dei sedici *kivotia* a forma di chiesa presenti nelle collezioni del Museo Nazionale di Arte di Bucarest, solo questo esemplare è databile a cavallo fra il XV e il XVI secolo, sei esemplari sono della seconda metà del XVII secolo, cinque del XVIII secolo, e quattro si collocano fra Ottocento e Novecento<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Questi numeri, stabiliti in seguito a una ricognizione svolta nelle collezioni del Museo Nazionale di Arte di Bucarest, sostituiscono, correggendoli, quelli che avevo inizialmente stimato sulla base delle sole opere esposte nella collezione permanente di arte medievale, ovvero le uniche ad essere state ripetutamente pubblicate nei cataloghi realizzati a partire dagli anni Sessanta dagli studiosi romeni, e che avevo anticipato in: PAOLICCHI 2018b.

Nonostante l'iscrizione donatoria non fornisca spunti per una datazione esatta, il riferimento ai fratelli Barbu, Pârveu, Danciu e Radu, della famiglia boiarda dei Craiovești<sup>22</sup>, permette di datare la realizzazione dell'oggetto *ante* 1507, anno presunto della morte di Radu, dopo il quale il suo nome non compare più nei documenti. Questa datazione così precoce, rispetto agli altri esemplari noti, ha fatto sì che in passato gli sia stato attribuito un ruolo di prototipo che, almeno in parte, ritengo debba essere ridimensionato<sup>23</sup>. La chiesa a cui questo *kivotion* era destinato non è menzionata nell'iscrizione, ma si tratta senza dubbio del monastero di Bistrița, presso cui questo *kivotion* è stato conservato fino a tempi recenti, prima di transitare attraverso le collezioni del Museo Nazionale di Antichità (*Muzeul Național de antichități*) e del Museo di Arte Religiosa (*Muzeul de artă religioasă*)<sup>24</sup>, per giungere quindi nelle collezioni del Museo Nazionale, nella cui galleria di arte medievale è oggi esposto in modo permanente. La famiglia Craiovescu aveva infatti uno stretto legame con il monastero di Bistrița, per la cui costruzione alla fine del XV secolo si era impegnata e che aveva sostenuto economicamente nei decenni seguenti. La realizzazione del *kivotion* può quindi essere fissata fra il 1492, anno di fondazione della chiesa, e il 1507, che, come anticipato, rappresenta il *terminus ante quem*<sup>25</sup>.

L'oggetto ha la forma di una chiesa con pianta quinconciale. In corrispondenza dei bracci la copertura è rialzata e con tetto a capanna, mentre sugli spazi ausiliari che si trovano all'innesto fra la navata e il transetto si ergono, su tamburi quadrati, delle torrette con cupole a cipolla, una delle quali è andata perduta. Un'alta torre con finestroni a traforo si innesta all'incrocio fra navata e transetto. Sulla copertura sono applicate numerosi elementi ornitiformi, solitamente interpretati nella bibliografia come colombe raffiguranti lo Spirito Santo, a simboleggiarne la presenza nella consacrazione eucaristica<sup>26</sup>. Il loro numero elevato

---

<sup>22</sup> Neagoe, menzionato come padre dei quattro donatori, fu il primo della famiglia a ricoprire una carica importante nel regno: alla fine degli anni Settanta del XV secolo, al tempo del voivoda Basarab Țepeluș il Giovane, fu nominato *ban* di Strehăia. Il figlio Pârveu, invece, divenne gran *vornic* (ufficiale incaricato dell'amministrazione della giustizia e degli affari interni del regno) e fu il padre di Neagoe Basarab, incoronato voivoda di Valacchia nel 1512; ȘTEFĂNESCU 1991, p. 141.

<sup>23</sup> Vedi *infra*, alle pagine seguenti dedicate all'artoforio del monastero di Snagov.

<sup>24</sup> IONESCU 1938, pp. 124-125.

<sup>25</sup> Vedi anche: VOINESCU 1958, pp. 59-71, figg. 10-12; NICOLESCU 1968, cat. 197, pp. 171-172, fig. 120-121; TĂNĂSOIU 2010b.

<sup>26</sup> TĂNĂSOIU 2010b.

sembra però contrastare con tale interpretazione, a meno che la moltiplicazione del numero di colombe posate sulla chiesa non debba essere intesa come espediente per indicare l'universalità della diffusione dello spirito su tutti i fedeli che nello spazio ecclesiale si riuniscono. È tuttavia possibile che si tratti di un elemento veristico mirato a suggerire la realtà ambientale dello spazio valacco, popolato da numerosi stormi di corvi, che sull'artoforio si trasformano però in colombe, indubbiamente più adatte ad essere raffigurate su un'oreficeria liturgica in virtù della loro valenza simbolica.

Lo stile – ad eccezione delle cupole – tradisce l'influsso dell'arte gotica, mentre complessivamente bizantina è invece la rappresentazione sui lati dell'artoforio di alcuni personaggi biblici e ecclesiastici, realizzati a niello, con elementi a smalto verde. Sul lato nord sono raffigurati quattro profeti – Aronne, con i paramenti sacerdotali e la verga fiorita, segno miracoloso del diritto esclusivo al sacerdozio della tribù dei Levi<sup>27</sup>, Abacuc, Elia, Geremia – e due innografi – i santi Giovanni di Damasco e Cosma di Mayuma – (fig. 70), mentre sul lato sud sono raffigurati quattro santi militari – Giorgio, Demetrio, Teodoro Tiro (di Amasea), Teodoro Stratilate – e due santi taumaturghi – Cosma e Damiano (fig. 71). Sul lato est, ai due lati dell'abside, sono raffigurati san Basilio Magno, san Gregorio Magno, san Giovanni Crisostomo e san Nicola, mentre in alto, sopra l'abside, è raffigurato san Giacomo, primo vescovo di Gerusalemme e “fratello del Signore”<sup>28</sup> (fig. 72). Secondo quello che diventerà il canone, sul lato corrispondente all'ingresso è raffigurata la Madonna, qui secondo l'iconografia dell'*Hodegetria*, accompagnata dai santi Pietro e Paolo ritratti negli spazi alla base delle due torrette angolari e dei quali si conserva solamente il primo (fig. 73). Ai lati della Vergine col Bambino, l'iscrizione dedicatoria in slavo ecclesiastico si sviluppa su due bande con fondo niellato, disposte verticalmente: «+ СЪИ КЫВѠТЪ СЪТВОРИШЕ СЪИДНОВЕ НѢВѠГГА ЖУПАН БАРБУЛ, ПРѢВУЛ, ДАНЧЮЛ, РАДОУЛ»<sup>29</sup> [Questo *kivotion* l'hanno fatto (fare) i figli di Neagoe, *jupan* Barbu, Pârvu, Danciu e Radu].

---

<sup>27</sup> Nm 17,16-26.

<sup>28</sup> Il tema dell'identificazione di san Giacomo è estremamente affascinante, ma esula dallo scopo di questa ricerca. Basta forse dire che l'espressione di san Paolo che lo chiama “fratello” di Cristo (Gal 1,19) ha ripetutamente e a lungo sollecitato le riflessioni teologiche delle varie confessioni cristiane: la consanguineità con Cristo è accettata dai protestanti, che non riconoscono la perpetua verginità di Maria, mentre gli ortodossi e i cattolici interpretano il termine “fratelli” rispettivamente come “fratellastri” e “cugini”. Talvolta è stato identificato con il cosiddetto Giacomo il Minore, o d'Alfeo.

<sup>29</sup> *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 749.

I ritratti di questi personaggi, così come l'immagine della Vergine col Bambino, sono caratterizzati da un forte grafismo geometrico, combinato tuttavia con una grande attenzione ai dettagli individualizzanti per quanto riguarda l'anatomia. Sono inoltre attentamente rispettati i canoni bizantini per quanto riguarda l'età, gli attributi iconografici e la loro disposizione sulla superficie del *kivotion*, che rispecchia l'ordine con il quale sono disposti nel decoro pittorico dell'interno delle chiese<sup>30</sup>.

Le immagini dei personaggi biblici ed ecclesiastici sono state realizzate su placchette metalliche successivamente fissate sul *kivotion*: i numeri in caratteri cirillici graffiati sulla superficie metallica sottostante alle placchette, osservabili laddove queste o alcune torrette sono andate perdute, avevano la funzione di guidare l'orafo durante il montaggio o il riassetto dell'oreficeria, indicando la corretta disposizione dei vari elementi (fig. 74). Si tratta di un sistema comunemente usato dagli orafi, tuttavia il fatto che siano slavocifre è utile per escludere che l'autore sia, ad esempio, un sassone transilvano. Questo sistema, con il medesimo alfabeto, si osserva anche nel caso dell'incensiere con manico donato dai Craiovescu allo stesso monastero<sup>31</sup>. La stretta somiglianza che si può osservare anche per quanto riguarda le placchette raffiguranti profeti e Padri della Chiesa che ornano sia il *kivotion* che l'incensiere potrebbe suggerire una provenienza dalla medesima bottega: a questo proposito l'iscrizione «DMP II» sulla base dell'incensiere ha spinto alcuni studiosi ad attribuire queste opere alla mano dell'orafo Dmitar di Lipova. Tuttavia, un confronto con un'opera certamente realizzata da questo orafo del Banato (una regione posta al confine fra la Romania e la Serbia odierne), ovvero il *kivotion* eseguito per il monastero di Šišatovac nel 1550-1551 e oggi conservato presso il Museo della Chiesa Ortodossa Serba di Belgrado<sup>32</sup> (fig. 75), solleva più di un dubbio: già limitandosi alla sola resa delle figure sui lati dei *kivotia*, si coglie una concezione della forma della figura umana diametralmente opposta, tanto lineare e dettagliata quella delle figure smaltate dell'esemplare romeno, quanto quella dell'esemplare serbo è astratta e basata solamente sui volumi suggeriti dalla lavorazione a sbalzo delle lamine. Tale differenza formale unita alla distanza cronologica nella

---

<sup>30</sup> TĂNĂSOIU 2001b.

<sup>31</sup> TĂNĂSOIU 2001c.

<sup>32</sup> Vedi *infra*.

realizzazione dei due *kivotia*, almeno quattro decenni, fanno propendere per l'ipotesi che non si tratti dello stesso orafo.

### 1.1.2. L'artoforio di Snagov

Il ruolo di prototipo spesso attribuito al *kivotion* di Bistrița può essere messo in dubbio dal confronto con un argento donato nella seconda metà del Seicento al monastero di Snagov, una fondazione che sorge su un'isola del lago omonimo, a circa 50 km da Bucarest<sup>33</sup>.

Questo *kivotion* si distingue dagli altri perché già ad un'osservazione superficiale rivela la propria natura di "palinsesto": le molteplici iscrizioni, in greco e in romeno con caratteri cirillici, permettono infatti di ricostruire la cronologia degli interventi operati da orafi diversi su questo oggetto attraverso i secoli (fig. 76).

Il punto di partenza è stabilito da un'iscrizione incisa all'interno del coperchio che indica l'anno della sua donazione al monastero e l'identità del donatore:

«ΛΥΕΣΤ ΚΙΒΟΤ Λ-ΔΥ ΦΥΚΥΤ ΠΖΡΙΝΤΕΛΕ ΒΑΡΛΑΑΜ ΜΙΤΡΟΠΟΛΙΤΥΛ ΜΥΝΖΣΤΙΡΙΙ ΣΝ'ΒΟΒΥΛ  
ΚΥ ΚΙΛΤΥΑΛΑ ΠΡΟΙΓΥΜΕΝΥΛΥΙ ΔΕΥΔΟΣΙΕ ΠΕΝΤΡΥ ΑΡΧ(Ι)ΝΤΥΛΖ ΥΕ ΔΥ ΠΕΡΙΤ ΔΕ ΛΑ ΔΖΝΣΥΛΖ  
В ЛВ(Т) ЗРПВ»

[Questo *kivotion* lo ha fatto (fare) Padre Varlaam, Metropolita del monastero di Snagov, a spese del proegumeno Teodosie, con l'argento che ha ricevuto da lui, l'anno 7182 (=1673-1674)].

Le proporzioni del tabernacolo vennero completamente alterate, circa un secolo dopo, dall'inserimento di una cassetta fra il coperchio e la base, con lo scopo di aumentare la capienza del contenitore, forse quindi per usarlo per porvi il pane da benedire, anziché la riserva eucaristica. Alcune iscrizioni in greco incise sulla cassetta permettono di contestualizzare con esattezza il momento in cui questa aggiunta venne operata: in corrispondenza del lato ovest, l'iscrizione «Φιλारेτος αρχιερεως 1785» indica che la cassetta argentea venne inserita nel 1785, al tempo (o, forse, per volere) del vescovo Filarete, mentre le due iscrizioni sul lato est rivelano l'identità dell'orafo incaricato del lavoro, Nan

<sup>33</sup> NICOLESCU 1968, cat. 199, pp. 175-176, figg. 125-126; SIMION 1992b. Dopo un lungo periodo d'abbandono nei secoli XVI e XVII, il monastero di Snagov era tornato splendere grazie alla volontà del voivoda Constantin Brâncoveanu, diventando inoltre sede di un'importante tipografia.

– «Ναυος χρισοχος» – e indicano la quantità di materiale prezioso utilizzato – «Δραμμα 850» (figg. 77-78).

Quest'ultima indicazione, 850 dramme, è piuttosto interessante: la dramma è infatti un'unità di misura derivante dalla dracma greca e corrispondente a una quantità di materiale oscillante fra i 3 e i 4 grammi, a seconda delle tabelle di conversione adottate nel corso dei secoli in diverse parti d'Europa. Nei voivodati romeni, la dramma (*dram*) equivaleva a 3,18 grammi in Valacchia e a 3,23 grammi in Moldavia<sup>34</sup>. Un riferimento alla medesima unità di misura compare anche sul fondo del *kivotion*, dove si legge l'indicazione in caratteri greci «Δραμμα 600», che indubbiamente si riferisce al peso dell'oggetto prima dell'aggiunta della cassetta nel 1785, ovvero poco meno di 2kg.

A questi due punti di riferimento cronologici – il momento della donazione nella seconda metà del XVII secolo e l'aggiunta della cassetta di un secolo posteriore – se ne aggiunge un terzo, precedente. Un confronto con il *kivotion* realizzato per il monastero di Bistrița, introdotto all'inizio del paragrafo, suggerisce la possibilità che si tratti di due opere uscite dalla medesima bottega all'inizio del XVI secolo, sebbene realizzate per mano di due orafi distinti, non pari in abilità.

Se da una parte si osserva una chiara differenza nel *ductus* – rigido e frammentato nelle formelle per il *kivotion* di Bistrița, sicuro e morbido in quelle di Snagov – dall'altra si ha una perfetta sovrapponibilità delle figure, fin nei minimi dettagli.

Ad esempio, nel primo registro del lato nord, la figura di Aronne presenta gli stessi attributi, ovvero i paramenti del Sommo Sacerdote e la verga fiorita (fig. 79). Tuttavia, nel caso di Snagov, l'orafo dedica un'estrema cura nella resa chiaroscurale delle pieghe del mantello, suggerendo inoltre, con un diverso trattamento della superficie metallica, la ricchezza polimaterica dei vari paramenti prescritti dalla Torah per chi svolgeva le funzioni al Tabernacolo e senza i quali i sacerdoti non erano idonei a officiare: nel libro dell'Esodo essi sono descritti come realizzati in oro, porpora, scarlatto e bisso, e ornati con pietre preziose disposte secondo un ordine ben definito<sup>35</sup>. L'orafo responsabile del *kivotion* di Bistrița,

---

<sup>34</sup> Academia Română, Institutul de Lingvistică, voce “dram”, in *Micul dicționar academic*, Editura Univers Enciclopedic, II ed., 2010 (tutti i dizionari e le enciclopedie romene possono essere consultate sul portale [dexonline.ro](http://dexonline.ro)). L'iscrizione porta dunque a stabilire un impiego di argento che sfiora i tre chilogrammi.

<sup>35</sup> Cfr. Es 28, Es 39.



invece, non dimostra la medesima sensibilità pittorica: la resa del chiaroscuro è affidata a una serie di linee ondulate maldestramente disposte, la veste, anziché accompagnare la figura, la opprime, e la morbidezza della barba e dei capelli si trasforma in una segmentata successione di linee parallele (fig. 70).

La differenza si fa ancora più evidente nella figura successiva, Abacuc, l'ottavo dei profeti minori. In entrambi i *kivotia*, concordemente ai canoni bizantini, il santo è raffigurato come un giovane, ma nella figura realizzata del maestro di Bistrița i tratti fanciulleschi si deformano in una maschera priva di simmetria, il volume della veste si riduce a una somma di linee che si intersecano, le onde dei capelli sono semplificate a pochi tratti.

La grande quantità di dettagli identici nelle due opere, seppur di diversa resa qualitativa, non può essere motivata semplicemente con la nota costanza iconografica tipica della cultura bizantina. È allora possibile ipotizzare che il *kivotion* di Bistrița, finora considerato il più antico, in base ai dati forniti dall'iscrizione, sia piuttosto da porre in un rapporto di derivazione rispetto alla parte originaria di quello di Snagov, o che, quantomeno, entrambe le opere si siano basate su un terzo modello non identificato disponibile nella bottega. In ogni caso, la distanza temporale fra i due *kivotia*, convenzionalmente fissata a oltre un secolo e mezzo, deve essere messa in discussione e la precedenza data al *kivotion* di Bistrița eventualmente rovesciata a favore di una parte di quello di Snagov.

Resta quindi da chiedersi a cosa si riferisca in realtà l'affermazione contenuta nell'iscrizione sotto il coperchio. Riteniamo possibile che sia da ricondurre al 1673-1674 la sola realizzazione del coperchio con le torri, aggiunto quindi a una base di un secolo più antica. Il motivo per cui si ritenne opportuno dotare una custodia preesistente di una nuova copertura fu probabilmente il desiderio di creare, in vista della sua donazione al monastero di Snagov, un collegamento visivo fra il *kivotion* e la chiesa a cui era destinato, riproducendo sul coperchio il numero di torri presenti sull'asse longitudinale della chiesa, secondo un'abitudine che verrà approfondita più avanti.

Di nessuno dei due *kivotia* è nota l'identità degli autori, tuttavia alcuni elementi del decoro permettono di riflettere sulla loro cultura visiva. In entrambi si osserva l'uso di riempire gli spazi rimasti vuoti attorno alle figure con elementi floreali – si vedano ad esempio, nel *kivotion* di Snagov, le placchette con i profeti Elia e Geremia (lato nord), i santi Giorgio, Teodoro Stratilata e Cosma (lato sud), la *Theotokos* (lato ovest), oltre agli spazi risultanti dall'iscrizione dell'arcata nella placchetta rettangolare, e nel *kivotion* di Bistrița, le

placchette con Aronne, Elia, Damaschino (lato nord), Giorgio, Cosma e Damiano (lato sud) e la *Theotokos* (lato ovest).

Questa tendenza a riempire gli spazi vuoti fra le figure con ornamenti floreali più o meno articolati ricorre in maniera costante nella produzione degli orafi bulgari e deriva probabilmente dal contatto con l'Oriente islamico, che, come osservato da Lilyana Stankova, ha due esiti complementari: l'evoluzione di motivi bizantini secondo un gusto di ispirazione ottomana e l'introduzione di nuovi motivi decorativi puramente ottomani<sup>36</sup>. Nello specifico hanno particolare diffusione nella produzione degli orafi bulgari i decori in stile *rūmi* e *hatayi*<sup>37</sup>: con decori *hatayi* (ovvero “del Catai”) si intendono decori con fiori di loto di ispirazione cinese, spesso confusi con palmette<sup>38</sup>, mentre il termine *rūmi* (Roma, riferendosi forse alla Nuova Roma) identifica invece arabeschi che derivano dal Vicino Oriente, con elementi vegetali articolati in modo geometrico<sup>39</sup>. Nel primo Seicento si incontra ad esempio nella coperta di Evangelionario del monastero di Čerepiš, oggi conservato al Museo Storico Nazionale di Sofia, opera degli orafi Nikola (Nicola) e Pala (Paolo) di Čiprovc<sup>40</sup>: non solo gli spazi vuoti che circondano le immagini delle composizioni centrali (la *Crocifissione* e la *Resurrezione* sul piatto superiore, e l'*Annunciazione* e l'*Esaltazione della Croce*, un'importante festività ortodossa, su quello inferiore) sono riempiti da un decoro *rūmi-hatayi* inciso, ma elementi vegetali, come foglie, boccioli o piccoli fiori, riempiono gli spazi vuoti nei riquadri con busti di evangelisti e vari santi, identificati da iscrizioni, disposti attorno alle scene centrali<sup>41</sup> (fig. 80).

---

<sup>36</sup> STANKOVA 2013.

<sup>37</sup> La combinazione di questi due stili, presente soprattutto nel decoro della ceramica Īznik, viene a volte indicata come *rūmi-hatayi*.

<sup>38</sup> LANE 1957; RABY 1989a, p. 76. Per maggiori informazioni relativamente all'introduzione di motivi cinesi nella ceramica Īznik vedi: RABY 1989b.

<sup>39</sup> Secondo alcuni l'origine è bizantina, mentre secondo altri, come Kondakov, si tratta di un decoro di origine iraniana. Per un approfondimento sull'influsso dello stile *rūmi* sull'arte gotica già nel Duecento, vedi: BALTRUŠAITIS 1993, pp. 119-122.

<sup>40</sup> MATAKIEVA-LILKOVA 1999b, SOTIROV 2001, cat. 3. Prima di entrare nelle collezioni del Museo Nazionale, questo oggetto era conservato presso il Museo regionale di Vratsa (*Регионален исторически музей*, nella Bulgaria nord-occidentale), provenendo originalmente dal tesoro della chiesa metropolitana di Vratsa.

<sup>41</sup> MATAKIEVA-LILKOVA 2001b.

Mi sembra tuttavia estremamente rilevante osservare che Čiprovci, in quanto centro del cattolicesimo in Bulgaria, intratteneva contatti con comunità caratterizzate dalla prevalenza della medesima confessione religiosa, come Dubrovnik e altri centri orafi e mercantili della costa adriatica<sup>42</sup>. Ritengo che i fitti scambi che si sviluppavano lungo tale direttrice abbiano permesso agli orafi di questo centro bulgaro di familiarizzarsi con l'estetica della pittura gotica e in particolare con i fondi dorati con motivi geometrici e floreali dei polittici, elementi ornamentali che fondendosi con gli spunti offerti dalla cultura visiva ottomana potrebbero essere alla base dell'usanza degli orafi di Čiprovci di riempire lo sfondo delle scene sulle opere di oreficeria con tali decori bidimensionali.

### **1.1.3. I *kivotia* dei monasteri di Cotroceni e Hurezi**

Fra le più spettacolari oreficerie architettoniche presenti nelle collezioni romene si distinguono i *kivotia* commissionati nel secondo Seicento dalla famiglia Cantacuzino-Brâncoveanu – strettamente imparentata con la famiglia Craiovescu che nel Cinquecento aveva fornito più di un signore al voivodato valacco – per i monasteri di Cotroceni e Hurezi, due fondazioni di grande importanza poste sotto la protezione della corte valacca. La prima, distrutta nel XX secolo, era stata realizzata dal voivoda valacco Șerban Cantacuzino come sepolcreto della famiglia regnante e posta sotto la giurisdizione del Monte Athos<sup>43</sup>. Il tema della donazione di chiese e monasteri, con tutti i loro patrimoni mobili e immobili, a fondazioni monastiche poste al di fuori dei confini del regno è estremamente interessante e rilevante per la comprensione dell'importanza dell'ortodossia come fattore identitario nei Balcani post-bizantini. L'obiettivo che si desiderava perseguire con tale gesto era quello di assicurare a centri caduti sotto il controllo ottomano una riserva economica durevole nel tempo: il sultano Selim II, nella seconda metà del Cinquecento, aveva infatti confiscato tutti i beni delle fondazioni ortodosse che si trovavano nei limiti amministrativi dell'Impero<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> MATAKIEVA-LILKOVA 2001b.

<sup>43</sup> Cotroceni, oggi parte della città di Bucarest, era originariamente un villaggio in collina, circondato da foreste. Nell'insieme del monastero, il voivoda aveva anche fatto costruire una residenza signorile.

<sup>44</sup> COTOVANU 2015, p. 251.

La seconda è invece un insieme monastico voluto dal voivoda Constantin Brâncoveanu, del quale rappresenta la principale fondazione, ed è oggi la maggiore comunità monastica in Romania.

Dal punto di vista stilistico i *kivotia* sono opere assai diverse da quelle finora presentate: nel XVII secolo, infatti, il gusto della corte si era definitivamente aperto alle novità centroeuropee e spesso le commissioni per le oreficerie liturgiche erano assegnate a orafi sassoni transilvani.

Una coppia di *kivotia* identici venne commissionata nel 1685 dal voivoda Șerban Cantacuzino, zio e predecessore di Constantin Brâncoveanu, il cui regno (1678-1688) si distinse per il generoso supporto alle fondazioni ortodosse valacche per il monastero di Cotroceni, una località oggi inclusa nel perimetro della città di Bucarest (fig. 81). L'iscrizione dedicatoria, che si sviluppa su uno sfondo in smalto azzurro al di sopra del ciclo delle feste liturgiche, è estremamente ricca di informazioni e permette di contestualizzare in modo esatto la donazione del *kivotion*:

« Іw Шербан К Б В ам ман адавсу лънгъ алаате ши ачестъ св(з)нтъ кивотъ ла  
с(вз)нта ши думнезенаца манастире а ностаръ котрѣуѣни unde сѣ чинствѣще храмѹль  
Хспенни Богородиць жнтру вѣвникъ а нострѣ поменире августъ А л(ѣт) ЗРѢГ»

[Io. Șerban C(antacuzino) B(asarab) v(oievod) ho anche aggiunto, oltre alle altre, anche questo santo *kivotion* al nostro santo e divino monastero di Cotroceni, dove si onora quale solennità patronale la Dormizione della Madre di Dio, a nostra eterna memoria, agosto 1, anno 7193]

Il monastero di Cotroceni, a cui vennero donati questi due preziosi *kivotia* venne fondato fra il 1679 e il 1682, e divenne rapidamente il più ricco monastero della regione<sup>45</sup>. Secondo la consuetudine, il fondatore dotò il monastero di un gran numero di preziose suppellettili ecclesiastiche: oltre ai due *kivotia*, fra le opere conosciute, anche se ormai in parte oggi scomparse, si elencano ad esempio diverse lampade, un *diskos*, una patena per l'anafora, una croce da altare, un incensiere e un calice, non tutti datati<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> TANAȘOIU 2010a.

<sup>46</sup> *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 89-96.

I due *kivotia* hanno la forma di una chiesa a pianta rettangolare con un'abside pentagonale. In corrispondenza degli angoli della chiesa, sui leoni che sorreggono il *kivotion*, si impostano quattro contrafforti lavorati a traforo. Le facciate laterali presentano una struttura verticalmente ripartita in cinque pannelli separati da sottili colonne lavorate con motivi di ispirazione vegetale e terminanti in una palmetta. Ogni pannello è ugualmente strutturato, procedendo dal basso verso l'alto, con un'arcata traforata, una placchetta raffigurante su uno sfondo smaltato verde o bruno una festa liturgica identificata da un'iscrizione, e infine una placchetta con sfondo azzurro su cui si sviluppa la citata iscrizione donatoria in romeno con caratteri cirillici che prosegue sui quattro lati dei *kivotia*. I lati est e ovest, corrispondenti all'ingresso e alla zona absidale, sono ripartite verticalmente in tre e presentano la medesima struttura, ad eccezione del pannello occupato dall'abside. Ognuno dei cinque lati dell'abside è articolato in due registri: in quello inferiore l'orafo ha traforato due bifore sovrapposte, mentre quello superiore è ornato da una placchetta con un motivo geometrico a rombi con un fiore al centro, su uno sfondo di smalto azzurro identico a quello dell'iscrizione<sup>47</sup> (fig. 82).

Il coperchio presenta una cupola centrale innalzata su un alto tamburo traforato, impostato su una base cubica, in corrispondenza dell'incrocio delle volte a botte che idealmente contrassegnano la navata e il transetto. Agli angoli si ergono quattro cupole con un'analoga impostazione, ma ridotte nelle dimensioni. Sui lati esterni delle basi cubiche su cui si innestano le torri e nella terminazione della volta a botte sono raffigurati, su placchette dallo sfondo smaltato in azzurro, verde o bruno, santi identificati da iscrizioni. Il bordo del coperchio è ulteriormente ornato da un fregio floreale a traforo.

I due artofori di argento dorato e smalti sono indubbiamente due dei pezzi più pregiati del Museo Nazionale Romeno di Arte di Bucarest. La combinazione di caratteri stilistici occidentali, come gli elementi gotici, e elementi del gusto sud-danubiano, come gli smalti policromi di origine ottomana, suggerisce la loro realizzazione in uno dei centri orafi transilvani. In particolare, è stata ipotizzata un'attribuzione alla mano di Johannes Henning, un orafo attivo nella gilda di Braşov<sup>48</sup>; tuttavia né il suo né altri marchi sono stati riscontrati sul corpo del *kivotion*, come invece previsto dalle norme delle corporazioni orafe

---

<sup>47</sup> Una delle cinque placchette smaltate è purtroppo andata perduta.

<sup>48</sup> NICOLESCU 1968, cat. 200-201, pp. 176-177, figg. 127-128; SIMION 1992c; TĂNĂSOIU 1999g.

transilvane<sup>49</sup>. L'assenza di punzoni non indica necessariamente che tale oggetto non sia opera di un maestro transilvano, quanto piuttosto che l'orafo possa aver realizzato quest'opera al di fuori del controllo della gilda, prendendo accordi direttamente con il committente: è infatti attestato a più riprese nelle fonti medievali il fatto che gli orafi operassero autonomamente, pur con il rischio di incorrere in sanzioni che potevano culminare nell'esclusione dalla corporazione e nella perdita dei diritti acquisiti<sup>50</sup>. Questa possibilità non è in effetti da escludere per un orafo come Johannes Henning, che negli anni precedenti aveva lavorato a più riprese per la corte valacca, godendo quindi della fiducia dei committenti, che in quei decenni mostravano un'assoluta predilezione per le maestranze transilvane.

Il prezioso *kivotion* in argento dorato e smalti, destinato al monastero di Hurezi, venne invece realizzato da un ignoto orafo nell'anno 7200 del calendario bizantino (corrispondente all'anno 1691-1692 del calendario gregoriano)<sup>51</sup>. L'intenso cromatismo degli smalti e la complessa e raffinata lavorazione della superficie metallica rendono questo *kivotion* una delle opere più spettacolari delle collezioni di arte medievale romene (figg. 83-84).

In questa rappresentazione micro-architettonica, la struttura della chiesa, con una pianta a tre navate absidate e due torri, è perfettamente riprodotta. Il legame che intercorreva fra il monastero di Hurezi e il voivoda Constantin Brâncoveanu è rivelato anche, nella stessa chiesa, da un affresco che lo rappresenta con la moglie Maria mentre sorreggono un modellino della chiesa, circondati dai loro quattro figli e dalle sette figlie.

---

<sup>49</sup> Nelle principali città transilvane le corporazioni orafe avevano cominciato a organizzarsi già nel XV secolo stabilendo un sistema di punzonatura che certificasse la provenienza dei manufatti e che garantisse il titolo del metallo prezioso utilizzato, verificando così che gli orafi operassero nel rispetto delle norme associative. Su un'opera realizzata in tale contesto si trovano quindi solitamente due marchi: quello dell'orafo, spesso identificato dalle iniziali, e quello della città (solitamente Sibiu o Braşov, maggiori centri orafi nella regione). Il più antico statuto conosciuto di una corporazione orafa in Transilvania è quello di Cluj, del 1473, nella quale è tuttavia menzionata l'esistenza di un'analogha associazione a Sibiu: DÂMBOIU 2008, p. 34.

<sup>50</sup> Per una visione di insieme sulle organizzazioni corporative in Transilvania si veda: PASCU 1954. Per un esempio delle relazioni fra un committente valacco e alcuni orafi sassoni si veda: PAOLICCHI 2018c.

<sup>51</sup> NICOLESCU 1968, cat. 202, pp. 177-179.

Una lunga iscrizione dedicatoria si sviluppa nelle quattro arcate che affiancano la porta nella facciata principale del *kivotion* (fig. 85):

«+ СФИНЦИТ ера кивотул мъртүриени чөл дьн л'бүб в'бке ин каре сь пүрта де д(ү)мнizeу скриеселе тале. Кь кү кьт дар маи сфинцит насте кивотул дүеста каре насте капул дүещи касе ин каре лыкуиацие инсуш д(ү)мн(е)зеу, ла а кьрина зидире ши иньларе ветениторю насте бунул крединчос iw костандин басараб воевод ку доамна са марина интрү в'бүн(и)ка поменире. Л'вт ЗС »

[Santificato era il *kivotion* (=l'arca) dell'alleanza della Vecchia Legge, in cui si portavano di Dio i tuoi (=suoi) scritti. Un dono ancora più santo è questo *kivotion*, che di questa casa è il capo, in cui abita Dio stesso, per la cui fondazione e costruzione si è prodigato il buon fedele Io. Constantin Basarab voivoda con sua moglie Maria. In eterna memoria. Anno 7200 (=1691-1692)]

Al di sopra della porta ad arco mistilineo, l'iscrizione «Цар Костантин Царица Елена», rimanda, letteralmente allo “zar Costantino” e alla “zarina Elena”, ovvero a sant'Elena e il figlio imperatore che Constantin Brâncoveanu, per l'evidente omonimia, aveva eletto a “patrono” del proprio regno, dedicato alla difesa dell'ortodossia.

Negli archivi fotografici del dipartimento di restauro del Museo Nazionale di Arte della Romania sono conservate alcune foto realizzate in occasione di un restauro a cui questa oreficeria è stata sottoposta nel 2001: estremamente interessanti sono gli scatti che mostrano la struttura del *kivotion*, prima che vengano nuovamente assemblati tutti gli elementi ornamentali. Le immagini mostrano, come in un edificio in costruzione, la struttura portante su cui andranno a inserirsi gli elementi ornamentali che la copriranno interamente: nessun elemento strutturale è infatti visibile dall'esterno (fig. 86).

#### **1.1.4. Il *kivotion* per il monastero di Tismana**

Un *kivotion* proveniente dal monastero di Tismana, nonostante la forma architettonica analoga a quella degli esemplari osservati finora, rivela una concezione estetica radicalmente diversa (fig. 87). Come vedremo di seguito, il decoro del *kivotion* è prevalentemente realizzato a incisione, ad eccezione di alcuni elementi ornamentali traforati applicati sul

bordo del coperchio e della ripartizione spaziale con nicchie disposte su due registri realizzata a sbalzo<sup>52</sup>.

Come per gli esemplari precedenti, la forma del *kivotion* sembra riprodurre la struttura della chiesa principale del monastero, con un'abside centrale e due absidi nel transetto, sormontata da cupole in corrispondenza di altare, *naos*, pronao e narcece. In effetti, in un inventario del monastero datato 10 settembre 1809 nel quale si dà una descrizione dell'oggetto («2 once, 89 dramme [...] con immagini dei santi incise tutt'attorno per la maggior parte, in parte dorato»), è dichiarato esplicitamente che il *kivotion* in argento rappresenta la chiesa del monastero<sup>53</sup>.

L'artoforio si dimostra quindi, in certi limiti, un documento che attesta l'aspetto della chiesa così come appariva nel XVII secolo, prima di subire importanti modifiche con la ristrutturazione operata alla metà del XIX secolo per volere del principe regnante Giorgio Bibescu<sup>54</sup>. In particolare, il narcece con tetto spiovente e torre che si osserva nel *kivotion* riproduce in modo piuttosto fedele l'aspetto della facciata del monastero prima degli interventi ottocenteschi, come emerge dal confronto con altre rappresentazioni del monastero individuate da Dinu Giurescu in alcuni dipinti votivi cinquecenteschi e settecenteschi, e in un disegno della prima metà dell'Ottocento<sup>55</sup>. A tale elenco aggiungerei il reliquiario del dito di san Nicodemo, il fondatore del monastero di Tismana: sui lati del contenitore a cassetta, sotto archetti mistilinei analoghi a quelli del reliquiario, si sviluppa una narrazione della vita del santo, dalla nascita alla morte, passando per i miracoli e la fondazione del monastero<sup>56</sup> (fig. 88). In alcune scene si distingue la figura di una chiesa con torri di altezza digradante. In particolare, una rappresentazione dettagliata della chiesa di Tismana, contenuta fra due tralci floreali che terminano in boccioli, si trova nella scena che occupa interamente il lato corto del reliquiario, fra le figure del santo, identificato da

---

<sup>52</sup> NICOLESCU 1968, cat. 198, pp. 172-174, figg. 122-124; SIMION 1992a.

<sup>53</sup> ANR (Arhivele Naționale ale României), M-rea Tismana [monastero Tismana], XCVI/60 (la traduzione è a cura di chi scrive). Questa descrizione viene ripetuta in modo quasi identico in altri inventari nei decenni successivi, conservati sia presso gli Archivi Nazionali che presso l'Accademia di Romania.

<sup>54</sup> Già Dinu Giurescu aveva osservato questo rapporto di somiglianza: GIURESCU 1964, pp. 475, 481.

<sup>55</sup> GIURESCU 1964.

<sup>56</sup> Anche il reliquiario, come il *kivotion*, si trova ora nelle collezioni del Museo Nazionale di Arte della Romania mentre la reliquia si trova ancora oggi a Tismana.



un'iscrizione, e di un monaco, sovrastati da un'apparizione della Vergine col Bambino (fig. 89). Su ognuno dei tralci floreali sono ripetute le lettere ТИС, probabilmente le iniziali della parola Tismana in caratteri cirillici, facendo quindi eco a quanto dichiarato dall'iscrizione sottostante, ovvero che l'edificio raffigurato è il monastero fondato dal santo: «ΣΦ(Ζ)ΝΤΥΛ Νικοδимиъ φ(ζ)κοут(-αυ) βε(β)ρικ(α) пре Тис(мана) ши нуми Тисмана» [San Nicodemo ha fatto (fare) una chiesa a Tismana e l'ha chiamata Tismana].

Il corpo del *kivotion*, nella parte compresa fra il *naos* e l'altare, presenta una serie di santi a figura intera identificati da iscrizioni in caratteri cirillici, uno per ognuna delle nicchie – con arco a tutto sesto quelle del registro inferiore, con arco trilobato mistilineo quelle del registro superiore. In corrispondenza di *pronaos* e nartece, le scene – tre episodi della vita della Vergine – si sviluppano per tutta l'altezza del *kivotion*; gli spazi vuoti sopra gli archi sono occupati da teste cherubiche alate, figure bibliche ed elementi floreali (figg. 90-92). Sulla facciata ovest, ai lati della scena della Morte della Vergine – che riecheggia la dedicazione della chiesa –, sotto due archi sono raffigurati due ecclesiastici, identici a quelli effigiati ai lati della chiesa di Tismana nel reliquiario e quindi da identificare con il santo, a sinistra, e, presumibilmente, il committente, a destra (fig. 91).

In corrispondenza dell'abside, invece, la teoria di santi è interrotta in alto da un Cristo in Trono, e in basso da una raffigurazione del Cristo eucaristico nella variante detta *Melismos*, con Gesù infante sdraiato in una patena sull'altare: si tratta di un tipo iconografico che in varie aree dei Balcani non di rado si trova dipinto nella parete esterna delle chiese in corrispondenza dell'altare<sup>57</sup> (fig. 93). Questa raffigurazione sul *kivotion* enfatizza indubbiamente il ruolo di contenitore eucaristico dell'oggetto, e crea un ulteriore rimando fra la chiesa reale in cui il rito eucaristico viene celebrato e la raffigurazione miniaturizzata destinata a contenerne la riserva.

Gli autori che firmano l'opera, Marco e Iacov, dimostrano talento ed esperienza: tutte le figure sono tracciate con grande sicurezza e nell'insieme l'opera non manca di armonia. Specialmente nelle scene con episodi della vita della Vergine ai lati della facciata è possibile apprezzare la complessa articolazione spaziale e il dinamismo dei personaggi. Come suggerito dalle moltissime somiglianze, questi due orafi sono probabilmente da riconoscere come autori anche del reliquiario del dito di san Nicodemo a cui si è brevemente accennato.

---

<sup>57</sup> KÖNSTANTINIDĚ 2008.

Come dichiarato da una delle numerose iscrizioni incise sul corpo del *kivotion* (fig. 94), si tratta di due orafi bulgari provenienti da Čiprovci: «NA 1671. MESCTRI ZLATARI IACOV I MARCO OD CHIPROVAC» [Nel 1671. Maestri orafi Iacov e Marco da Čiprovci].

Čiprovci, sul confine fra la Bulgaria e la Serbia odierne, venne fondata probabilmente nel tardo medioevo come centro minerario. I ricchi giacimenti d'oro, argento, rame, piombo e ferro della regione erano in effetti conosciuti fin dai tempi dell'occupazione romana. Alla crescita di Čiprovci contribuì in modo determinante l'arrivo, nella seconda metà del XIV secolo, dei minatori sassoni, rinomati in tutti i Balcani come esperti nell'estrazione mineraria e nella lavorazione dei metalli preziosi. Rapidamente, Čiprovci si trasformò quindi da solo centro estrattivo a fiorente centro orafa<sup>58</sup>.

La popolazione, ormai in contatto con l'Occidente, era stata poi convertita al Cattolicesimo dai Francescani venuti dalla Bosnia, e Čiprovci si era così trovata al centro delle attività della *Congregatio de Propaganda Fide* nelle terre bulgare, affermandosi rapidamente come importante centro cattolico. L'intera regione nord-occidentale crebbe quindi in importanza come polo culturale ed economico nei primi secoli della dominazione ottomana, grazie ai suoi costanti contatti con il Vaticano e i regni dell'Europa occidentale. Tuttavia, in seguito al fallimento della rivolta anti-ottomana del 1688, parte della popolazione si trasferì nei territori controllati dagli Asburgo o trovò rifugio presso la corte di Constantin Brâncoveanu in Valacchia, mentre quelli che non poterono fuggire vennero uccisi o fatti schiavi<sup>59</sup>.

L'anno di realizzazione dell'oggetto è ripetuto una seconda volta in un'iscrizione in caratteri cirillici per metà in slavo ecclesiastico e per metà in romeno: «УТ РОЖ(ДЕСТКА) Х(РИСТО)ВА АХОА. АУСЕТ ΣΦΙΝΤΥ ΚΥ(Β)ΩΤΥ ΔΡΑΜΥΡΥΕ ΔΕ ΔΡΥΙΝΤΥ ЦЗГ» [Dalla nascita di Cristo 1671. Questo santo *kivotion* dramme di argento 963].

I due orafi avevano quindi precocemente raggiunto la Valacchia, operando per committenti locali già negli anni immediatamente precedenti alla diaspora: in particolare, in un documento del 1669 emanato dal signore valacco Antonie di Popești, padre della sposa del

---

<sup>58</sup> ČOLOV 1988.

<sup>59</sup> Successivamente, a partire dagli anni Venti del XVIII secolo, la città venne ripopolata da Bulgari di confessione ortodossa e divenne un importante centro per la manifattura bulgara di tappeti. KIRÁLY 2002. Il contesto religioso della popolazione di Čiprovci è stato ripercorso da Mila Santova nella monografia dedicata al *diskos* realizzato in questo centro orafa per il monastero ortodosso di Bačkovo, su commissione di Kyr Theodossi di Pechtera. SANTOVA 1997.



suggerendo che un confronto fra l'iconografia dell'artoforio e quella della chiesa del monastero di Tismana sarebbe sicuramente stato interessante, ma che purtroppo gli affreschi successivi avevano coperto gli originali, rendendo impossibile tale disamina<sup>64</sup>.

A Dinu Giurescu si deve anche la ricostruzione delle complesse vicende storiche di questo artoforio: dopo la realizzazione nel 1671, il *kivotion* rimase nel patrimonio del monastero di Tismana fino alla Prima Guerra Mondiale, ed è infatti menzionato in vari inventari del XVIII secolo. È piuttosto interessante, tuttavia, che nel 1749 sia stato dato come pegno a un tale Milco di Craiova, per dell'argento preso in prestito dai responsabili del monastero. Più tardi nello stesso secolo venne quindi restituito, e questo e altri oggetti preziosi di Tismana vennero nascosti dal segretario Filarete e dall'intendente Jovan per salvarli da un'insurrezione scoppiata nel 1788, e rimasero celati ben oltre la fine degli scontri, poiché, nel mentre, dei vandali avevano attaccato il monastero di Cioclovina, nei pressi dell'anfratto in cui era stato nascosto il tesoro.

Successivamente, al tempo dei lavori voluti da Bibescu, una parte dei tesori del monastero venne trasferita presso il monastero di Hurezi, dove rimase fino al 1857. Tuttavia, dopo la restituzione al monastero di Tismana, il *kivotion* venne nuovamente prelevato nel 1916, seguendo da questo momento le vicende del tesoro romeno a Mosca, e tornando a Bucarest nel 1956, assieme al secondo gruppo di opere restituite grazie all'accordo con il governo sovietico.

#### **1.1.5. Il *kivotion* della Metropolia di Iași**

Nelle sale della collezione permanente del Museo Nazionale di Arte è esposto anche un *kivotion* appartenente alla Metropolia ortodossa di Iași, entrato nel 1987 in custodia museale<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> GIURESCU 1964, p. 487. In tempi più recenti, Sorin Dumitrescu ha svolto una ricerca sulle chiese-tabernacolo della Moldavia settentrionale, affrescate sia all'interno che all'esterno, giungendo ad interessanti conclusioni per quello che riguarda la lettura di questi cicli iconografici, nei quali è talvolta anche raffigurato, nelle mani del donatore, il *kivotion* di metallo che si trova sull'altare, immagine della chiesa stessa e quindi anche del suo decoro esterno. DUMITRESCU 2001, pp. 219-222 (trad. inglese: DUMITRESCU 2004, pp. 51-58).

<sup>65</sup> Nei documenti conservati presso il Museo si registra l'ingresso in custodia del *kivotion* il 24 marzo del 1987.

Il *kivotion* ha la forma di una chiesa a pianta rettangolare, interamente decorata con elementi di ispirazione gotica a sbalzo e traforo. Sull'asse longitudinale del coperchio svettano tre torri traforate, con una copertura a spiovente piramidale a sezione quadrata che gli imprime un marcato sviluppo verticale, e che terminano in sfere sormontate da aquile. In corrispondenza delle torri, sia sui lati lunghi che sui lati corti del *kivotion*, le facciate sono ulteriormente arricchite da fastigi decorati con elementi di ispirazione vegetale e teste di uro, simbolo del voivodato di Moldavia (fig. 95).

L'iscrizione dedicatoria in romeno con caratteri cirillici si sviluppa su due fasce parallele e sovrapposte su tutti e quattro i lati:

«+ АУЕЕТЬ КИ(В)УТ(У)Л А-АУ ФЪКУТ АНТОНІЕ РУСЕТ ВОЕВОД ДІН МІЛА ЛУИ ДУМНЕЗЖ  
ДВМНУЛ ЦЪРЪИ МІЛДОВЕИ ШИ А-АУ ДАТЬ ЛА СФНГА МИТРОПОЛІЕ УНДЕ НЕТЕ ХРАМУЛ  
СТЫ НИКОЛАЕ ИИ ИАШЬ. ЛѢТ 7186 І УТ ХРИСТОС АХОИ»

[Questo *kivotion* l'ha fatto (fare) Ioan Antonie Ruset voivoda, per volere di Dio signore della Moldavia, e l'ha dato alla santa metropolia dedicata a San Nicola di Iași – anno 7186, dalla nascita di Cristo 1678].

Il donatore, Antonie Ruset, fu voivoda in Moldavia dal novembre 1675 al novembre 1678. Di origine greca, si era trasferito in Moldavia alla fine del sesto decennio del XVII secolo, o forse nei primi mesi del decennio successivo, e aveva preso parte alla vita politica del regno, costruendo ottime relazioni politiche con la Porta costantinopolitana durante il suo incarico come rappresentante del regnante Eustratie Daija. Nel 1675 ottenne il trono, grazie ai contatti che aveva intessuto e pagando un sostanzioso tributo monetario agli Ottomani: in tale occasione assunse il nome Antonie e rinunciò al nome originale, Kiriță Draco. Nonostante l'appoggio da Oriente, il voivoda cercò di rafforzare il proprio trono cercando di attirare il favore della Polonia, affidando incarichi importanti a rappresentanti dell'élite filo-polacca. Il gioco politico di Antonie Ruset non ebbe tuttavia l'esito sperato e nel novembre 1678 fu detronizzato e portato a Istanbul, dove venne imprigionato e torturato. Pur venendo successivamente liberato, morì in povertà a Istanbul tra il 1684 e il 1685<sup>66</sup>.

Per quanto riguarda l'ambito del nostro interesse, la più importante iniziativa di questo voivoda fu il trasferimento della sede della Metropolia di Moldavia da Suceava, l'antica

---

<sup>66</sup> NECULCE 1975, pp. 57-62.

capitale, a Iași, in cui risiedeva anche l'amministrazione del potere politico, stabilendone la sede in uno degli edifici nei pressi della chiesa palatina di San Nicola<sup>67</sup>. Questa chiesa – conosciuta come *Sf. Nicolae Domnesc*, letteralmente “san Nicola regnante”, in quanto luogo di incoronazione fra la seconda metà del Cinquecento e la prima metà dell'Ottocento – era stata fondata nel 1491-1492 dal voivoda Stefano il Grande (*Ștefan cel Mare*), nei pressi della Corte. In previsione del trasferimento della cattedra metropolitana, a partire dal 1676 il voivoda si impegnò nel recupero architettonico della chiesa, che da qualche anno era in rovina: le fonti riportano che Antonie, *fiindu bun și milostiv* (“poiché era buono e benefattore”), ricostruì il campanile, costruì delle mura, intonacò l'interno della chiesa<sup>68</sup>. Ciò che si può osservare oggi è tuttavia il risultato di un progetto tardo ottocentesco che ha previsto la totale demolizione della chiesa antica e la sua ricostruzione con forma simile, sulle stesse fondamenta, ad opera dell'architetto francese André Lecomte du Noüy fra il 1884 e il 1904.

A questo progetto di recupero e valorizzazione della chiesa di San Nicola si legano anche alcune suppellettili religiose in argento, donate dallo stesso voivoda Antonie Ruset nel 1678; fra quelli attualmente conservati al Museo Nazionale di Arte di Bucarest, oltre al *kivotion* in questione, si ricorda un vaso per l'acqua santa<sup>69</sup>. Anche in questo caso l'iscrizione, del tutto simile a quella sul *kivotion*, riporta una doppia datazione sia secondo il calendario bizantino che secondo il calendario latino, in entrambi i casi con slavocifre: 3PΠS, ovvero 7186, e AXOI, 1678<sup>70</sup>.

Sul fondo del *kivotion* si trova un marchio orafa piuttosto ben leggibile: una L e una B intersecate su fondo ovale, sormontate da una corona. Tramite il confronto con un marchio presente su un incensiere con manico proveniente dal monastero Radu-Vodă di Bucarest, e

---

<sup>67</sup> La chiesa di San Nicola ospitò la cattedra metropolitana dal 1677 al 1682. Così come per la Corte, Suceava continuò ad essere considerata la sede storica.

<sup>68</sup> NECULCE 1975, p. 57.

<sup>69</sup> Questa *crstelnița* è rientrata in Romania con la restituzione dei tesori dalla Russia nel 1956; VOINESCU 1958, p. 112.

<sup>70</sup> Questo vaso (inv. nr. M1514) è conservato nei depositi del Museo Nazionale di Arte della Romania. *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 1020. Nell'iscrizione si specifica che si tratta del mese di marzo, ovvero della seconda parte dell'anno 7186, che cade quindi nell'anno occidentale 1678, anziché 1677.

oggi conservato nei depositi del Museo Nazionale di Arte<sup>71</sup>, è stato possibile identificare l'orafo, sinora non individuato, che ritengo essere il maestro sassone Lukas Baum, attivo fra il 1665 e il 1711 (anno della morte) nella città transilvana di Braşov, come suggerito dal simbolo della corona nel marchio. La datazione dell'incensiere è inoltre molto vicina a quella del *kivotion*, poiché l'iscrizione in romeno con caratteri cirillici che si sviluppa sul margine superiore della coppa e intorno all'immagine della Vergine in trono con il bambino rivela, oltre al nome del donatore, l'arcivescovo Daniele (ДАНІИЛЪ), l'anno dell'avvenuta donazione di questa oreficeria indicato secondo il calendario bizantino e in caratteri cirillici: ЗРПЗ/7187, ovvero, secondo il calendario occidentale, l'anno 1678-1679.

Le peculiarità strutturali e ornamentali di questo *kivotion* lo distinguono dagli altri finora analizzati. Lo spazio solitamente occupato dalla tradizionale teoria di santi e feste cristologiche è destinato alle iscrizioni a lettere maiuscole disposte su bande dal fondo punzonato, intervallate da un cordino ritorto e da due fregi con palmette a rilievo. Il testo donatorio sostituisce quindi il tradizionale decoro figurativo, conquistando un'evidenza inedita rispetto agli esemplari precedentemente analizzati e conferendo quindi una rilevanza senza eguali alla parola scritta.

Un esemplare simile può tuttavia essere riconosciuto in un *kivotion* di oltre un secolo precedente, donato nel 1569 al monastero di Santa Caterina del Sinai dal vescovo di Rădăuți, una località nell'allora voivodato di Moldavia<sup>72</sup> (fig. 96). Oltre ai caratteri strutturali più evidenti, ovvero la pianta rettangolare con contrafforti agli angoli e tre torri poligonali realizzate a traforo disposte lungo l'asse longitudinale del coperchio, assolutamente identici sono anche gli elementi ornamentali disposti lungo i bordi del coperchio. Si rileva tuttavia una differenza nei tre fastigi ad arco inflesso presenti sui quattro lati dei *kivotia*: mentre nell'esemplare cinquecentesco sembrano imitare la presenza di aperture finestrate poste al termine del transetto centrale e degli spazi angolari, in quello seicentesco sono elementi puramente ornamentali e ospitano (al posto delle finestre realizzate a traforo) lo stemma del

---

<sup>71</sup> TOCILESCU 1906, p. 115, nr. 123; *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 744; NICOLESCU 1968, cat. 249, p. 234.

<sup>72</sup> IKONOMAKI-PAPADOPOULOS 1990, pp. 269-270. Più esattamente, il municipio di Rădăuți si trova nella regione storica della Bucovina, che a partire dal 1774, cioè dal momento della sua annessione all'Impero Asburgico, svilupperà un profilo autonomo rispetto al resto della Moldavia. Per una breve panoramica sui doni provenienti dai voivodati romeni presenti nel monastero sinaitico si veda D-VASILESCU 2008.

voivodato moldavo, ripetuto quindi sei volte su ogni lato. Nell'esemplare realizzato da Lukas Baum, inoltre, il decoro si fa più esuberante, e le torri del coperchio sono caratterizzate da un più marcato verticalismo.

Una forma simile si riscontra anche in un *kivotion* seicentesco esposto in una mostra del Victoria and Albert Museum dedicata all'argenteria della Serbia medievale (1981): si tratta di un'opera realizzata nel 1617 per il monastero di Orahovica dell'orafo erzegovese Avramije Hlapovič, molto attivo in Slavonia, una regione storica corrispondente alla propaggine orientale dell'odierna Croazia, contesa da Asburgo e Ottomani per tutto il XVI e il XVII secolo<sup>73</sup> (fig. 97). La differenza più evidente risiede nelle tre absidi innestate sulla cassetta a forma di parallelepipedo, mentre sul quarto lato è suggerita la presenza di una porta. La struttura del coperchio, con molte torri coniche e un tripudio di elementi ornamentali a traforo ispirati all'architettura gotica, e i quattro contrafforti ai lati della cassetta sono invece sostanzialmente sovrapponibili ai due esemplari appena presentati, anche se manca la decorazione a fastigi, sostituita da una fascia continua realizzata a traforo. La sua forma, sintetica ma al contempo non priva di elementi architettonici realistici, lo pone quindi a metà strada fra gli esemplari commissionati dalla corte valacca e gli esemplari moldavi.

Nell'apparato illustrativo che accompagna lo studio di Bojana Radojković sull'argenteria serba del Cinque-Seicento si trovano altri esemplari cronologicamente vicini e che presentano caratteri simili: un *kivotion* datato 1570 per la chiesa della Trinità a Plevlja (Montenegro), uno del 1586 per il monastero di Papraća (Bosnia-Erzegovina) e uno del 1620 per la chiesa di San Giorgio nel monastero di Orahovica<sup>74</sup>. Sembra trattarsi quindi di una tipologia di *kivotion* diffusa prevalentemente in aree geografiche limitate, ovvero la Slavonia, l'Erzegovina e la Moldavia, il cui ornamento si differenzia in modo netto dalle forme tradizionalmente incontrate nei Balcani occidentali e meridionali, dove prevale il decoro figurativo e floreale. Questa predilezione è forse dovuta allo specifico contesto politico-religioso dei territori in cui questa tipologia compare, ovvero una vasta area precocemente entrata in contatto con confessioni che tendono all'aniconismo, quali l'Islam della dominazione ottomana che aveva risalito la penisola balcanica e i movimenti

---

<sup>73</sup> *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work* 1981, cat. 109, pp. 64-65. Per questo *kivotion* e altre opere di Avramije, vedi: RADOJKOVIĆ 1966, pp. 127-129.

<sup>74</sup> RADOJKOVIĆ 1966, pp. 127-129.



protestanti che erano penetrati in Transilvania. La preferenza per la parola scritta come elemento al contempo significativo e ornamentale può essere letta come un influsso della cultura visiva degli orafi, condizionata dalla familiarità con il mondo islamico, luterano o calvinista. Un'identificazione più chiara della provenienza e dell'identità confessionale degli autori potrebbe permettere una migliore comprensione del contesto in cui questi artofori in cui predomina l'elemento testuale compaiono e si diffondono.

## **1.2. Le “terre bulgare”**

Come anticipato nell'introduzione, così come in altre aree del sud-est europeo, la conquista ottomana non determinò la scomparsa di un'identità culturale determinata dalla lingua e dalla confessione ortodossa<sup>75</sup>. Per questa ragione, seguendo anche la linea tracciata da altri studiosi nel passato, si è deciso di raggruppare assieme in questo paragrafo tutte le oreficerie provenienti da centri sparsi sul territorio accumulato dall'identità bulgara<sup>76</sup>.

### **1.2.1. La coppia di *kivotia* di Vraca**

Un punto di partenza per esemplificare la varietà tecnica e stilistica delle oreficerie liturgiche con forma microarchitetturale è rappresentato da una coppia di *kivotia* sostanzialmente identici per forma e decorazione, realizzati per fondazioni ecclesiastiche nella città di Vraca.

Il primo venne donato alla cattedrale di San Nicola (transitando poi nelle collezioni della Metropolia), mentre il secondo venne realizzato per la chiesa della Santa Ascensione (fig. 98). Purtroppo, ad oggi, questi due manufatti possono essere investigati soltanto per mezzo delle riproduzioni fotografiche pubblicate dallo storico dell'arte bulgaro Ivan Sotirov, poiché, come ho avuto modo di verificare durante un soggiorno di studio nel dicembre 2019, entrambi questi *kivotia* sono andati dispersi. Ancora nel 2001 Sotirov, nelle schede dedicate a questi oggetti in appendice a un volume dedicato alle opere di argenteria realizzate dalle manifatture di Čiprovcı, dichiarava che essi si trovavano a Vraca, rispettivamente nelle

---

<sup>75</sup> STANKOVA 2013, p. 738.

<sup>76</sup> MATAKIEVA-LILKOVA 1999a.

collezioni della Metropolia e nella chiesa dell'Ascensione<sup>77</sup>, tuttavia è estremamente probabile che in tale occasione l'autore non ne abbia effettivamente verificato la collocazione, avendo già avuto modo di studiare e pubblicare informazioni su questi oggetti più volte nel corso nei decenni precedenti<sup>78</sup>. La scomparsa di queste due argenterie è infatti da imputare al Metropolita di Vraca, Kalinik, un personaggio estremamente controverso noto per aver collaborato con la Polizia Segreta nell'era della Bulgaria comunista e per essersi reso responsabile della vendita illecita di beni ecclesiastici nei caotici anni che seguirono il disfacimento del blocco sovietico: principalmente manoscritti, fortunatamente acquistati da intellettuali bulgari e donati all'Università di Sofia, ma anche suppellettili liturgiche che potrebbero quindi aver lasciato il paese da quasi tre decenni.

I due artofori mostrano una pianta atipica per l'architettura ecclesiastica dell'epoca, con un'abside poligonale dalle proporzioni allungate, di un'ampiezza quasi pari a quella della navata su cui si innesta. Ivan Sotirov, appoggiandosi alle ricerche precedentemente condotte da altri studiosi bulgari, ha rimandato questo tipo di architettura a una tradizione locale, definitasi nella Bulgaria nord-occidentale sotto l'influsso dell'architettura gotica<sup>79</sup>. Questa ipotesi è supportata da recenti ricerche condotte nel complesso monastico di Čiprovci e sui resti dell'Arcivescovado cattolico della stessa città: come anticipato, i contatti che questo importante centro del cattolicesimo bulgaro intratteneva con altre località adriatiche e centro-europee aveva favorito l'introduzione e la ricezione degli stili artistici occidentali. Ciò rende convincente l'ipotesi che i due artofori siano stati realizzati in questo un importante centro orafa ed è quindi possibile che questa architettura miniaturizzata riproduca alcuni degli elementi architettonici caratteristici della grande chiesa cattolica che sorgeva al centro della città e che nel XVII secolo era sede dell'arcivescovado cattolico. Difficile da spiegare è invece la presenza, sul coperchio di uno dei due artofori, di una Madonna col Bambino: spesso il soggetto di una scena posta in posizione preminente (per le dimensioni o la disposizione) aveva lo scopo di suggerire un collegamento con la fondazione a cui il *kivotion* era destinato, tuttavia nessuna delle fondazioni di Vraca a cui i *kivotia* erano destinati sembra legata alla figura della Vergine. Era invece dedicata a santa Maria la chiesa episcopale di Čiprovci, eretta nel 1371 e centro del Cattolicesimo Bulgaro fino alle

---

<sup>77</sup> SOTIROV 2001, cat. 37-38, pp. 105-106.

<sup>78</sup> Si veda per esempio SOTIROV 1984, cat. 51, 53, pp. 80.

<sup>79</sup> SOTIROV 2001, pp. 105-106.

insurrezioni del 1688, quando venne gravemente danneggiata (pur venendo più tardi ricostruita).

Queste osservazioni tuttavia riguardano solamente la pianta e gli elementi architettonici fondamentali, mentre per i dettagli del decoro (come i tamburi e le cupole) Ivan Sotirov ha avanzato un confronto con la croce realizzata dai maestri Nicola e Pala di Čiprovcì nel 1601, affermando che, sebbene sia difficile determinare se anche i dettagli architettonici della croce siano influenzati da elementi architettonici della stessa chiesa, è da considerarsi quasi certo che i *kivotia* siano legati all'opera di un orafo della bottega di Nicola e Pala, essendo, se non opera di questi uno di questi due orafi, possibilmente di un loro allievo o di un orafo coevo attivo nella loro bottega<sup>80</sup>. L'articolazione del portico con archi a sesto acuto con santi a figura intera, così come le colonne ritorte, sono infatti elementi ricorrenti nelle opere degli orafi di Čiprovcì dall'inizio alla metà del XVII secolo.

Alcuni elementi spingono però Sotirov a ipotizzare che entrambi i *kivotia* siano creazioni più tarde, basate su uno stesso prototipo della prima metà del XVII, copiato alla fine del secolo o agli inizi del secolo successivo. Tale opinione si basa sul confronto stilistico operato da Sotirov fra le figure dei *kivotia* e i rilievi sull'Evangelario della chiesa dei Dodici Apostoli di Vraca, della fine del XVII secolo: l'autore osserva che la scena della Resurrezione di Cristo che si trova su uno dei due artofori è modellata secondo una variante artistica affermatasi dopo la fine del secolo<sup>81</sup>. La datazione più tarda è inoltre motivata dalla stilizzazione dell'ornamento, che si allontana dai caratteri tipici degli orafi di Čiprovcì. Secondo l'autore, in conclusione, gli autori dei *kivotia* avrebbero copiato un prototipo che testimoniava l'aspetto della chiesa dell'Arcivescovado cattolico di Čiprovcì (vicina anche alle chiese di Ravanica in Serbia e Tismana in Romania), distrutta in seguito alle insurrezioni anti-ottomane del 1688. Questa opinione appare condivisibile se ipotizziamo che il prototipo a cui l'orafo tardo seicentesco ha guardato fosse destinato a una fondazione cattolica, e in particolare alla chiesa arcivescovile: ciò permetterebbe di spiegare perché la struttura e il decoro dei due *kivotia* di Vraca richiami la pianta architettonica e lo stile tardo gotico questa

---

<sup>80</sup> SOTIROV 2001, p. 106. Per i due artofori si vedano le schede nr. 37-38 (SOTIROV 2001, pp. 222-223) mentre per la croce si veda la scheda nr. 2 (SOTIROV 2001, pp. 205-206).

<sup>81</sup> SOTIROV 2001, cat. 38, pp. 105-106.

fondazione, pur essendo destinati a luoghi di culto ortodossi, e uno di essi presenti una raffigurazione della Vergine col Bambino sul suo coperchio.

In assenza di iscrizioni o informazioni che permettano una più approfondita analisi dei due *kivotia* di Vraca, si può comunque osservare come l'importanza di questi due argenti risieda nel loro valore di testimonianza della persistenza della tradizione orafa di Čiprovcì anche dopo il sostanziale abbandono della regione.

### **1.2.2. I *kivotia* del monastero di Bačkovo**

Nonostante la maggior parte del patrimonio di oreficeria del monastero di Bačkovo sia oggi conservato nel Museo Storico Nazionale di Sofia, nel piccolo museo del monastero sono ancora conservati alcuni oggetti di oreficeria liturgica di eccezionale qualità tecnica.

Fra questi si distingue un artoforio di forma architettonica datato al 1637, la cui realizzazione è attribuita, dall'iscrizione su fondo smaltato che incornicia la porta sulla facciata principale, a «Zamfir zlatos», ovvero un orafo di nome Zamfir<sup>82</sup>. La struttura comprende una cassetta rettangolare che poggia su quattro piedini a forma di leone e un coperchio con torrette e cupole (fig. 99).

La superficie dell'artoforio è interamente ricoperta da una fitta decorazione a piccoli motivi vegetali, realizzata a smalto filigranato verde e blu (purtroppo in parte caduto); l'unica variazione a questa decorazione altrimenti del tutto omogenea ed estesa sull'intera struttura è costituita dai due alberi raffigurati sui fianchi dell'artoforio, in corrispondenza delle torri anteriori della struttura quinconciale. Questo elemento, nella sua assoluta semplicità, suggerisce in modo efficace l'ambientazione spaziale della chiesa<sup>83</sup>.

Il decoro, caratterizzato da un intenso effetto coloristico ulteriormente arricchito dalla presenza di pietre e vetri colorati disposti simmetricamente sull'intera struttura

---

<sup>82</sup> L'iscrizione che testimonia il nome dell'autore è riprodotta con una fotografia che ne consente un'eccellente leggibilità in: KISYOV 2005, p. 213. Questa oreficeria, che finora non ha beneficiato di uno studio approfondito, è stata menzionata da Teofana Matakieva-Lilkova nella scheda di catalogo dedicata al secondo artoforio di forma architettonica che presenteremo nelle prossime pagine, ma l'autrice legge il nome dell'orafo come *Zafir zlati*; MATAKIEVA-LILKOVA 2001a.

<sup>83</sup> Ad altri esempi analoghi di oreficerie che suggeriscono con espedienti bidimensionali o tridimensionali la conformazione dello spazio circostante sarà dedicato il prossimo capitolo.

architettonica, riflette il gusto tipico delle botteghe orafe di Filippopoli (l'odierna Plovdiv, nella Bulgaria meridionale), attive nei pressi del vicino monastero nel XVII e nella prima metà del XVIII secolo e testimonia il forte influsso ottomano sull'estetica degli orafi locali, che si specializzarono nella tecnica dello smalto filigranato. Nonostante l'indubbio gusto orientale che traspare da queste superfici interamente ricoperte da un manto di fitti motivi floreali stilizzati, caratterizzati da una intensa e variegata cromia, la tecnica dello smalto filigranato non è in realtà diffusa sugli "autentici" manufatti ottomani. L'esploratore seicentesco Evliya Çelebi, che viaggia a lungo nei territori dell'Impero e nei regni vicini, afferma infatti che gli orafi più abili nella realizzazione degli smalti non erano Turchi<sup>84</sup>. Come osservato da James Allan e Julian Raby, Evliya Çelebi, almeno a questo proposito, rappresenta una fonte affidabile, poiché era figlio di un membro di spicco della corporazione degli orafi ed egli stesso era stato formato alla pratica di questa professione<sup>85</sup>.

L'uso della tecnica dello smalto filigranato per il decoro delle oreficerie liturgiche è attestato dalla metà del XVII secolo fino alla metà del secolo successivo. Oltre alle botteghe di Filippopoli, smalti simili provengono dalle botteghe di orafi cristiani a Istanbul e Triccala (in Tessaglia)<sup>86</sup>.

Nelle poche e brevi note pubblicate dagli studiosi bulgari su questa oreficeria ricorre il *topos* che si tratti di un modello della cattedrale veneziana di San Marco<sup>87</sup>. Il confronto fra le due architetture rivela tuttavia in maniera dirimente come questa ipotesi sia in realtà totalmente priva di fondamento. L'artoforio riproduce infatti una chiesa a pianta quinconciale: in corrispondenza dei bracci che terminano in absidi, la copertura è rialzata e con tetto a capanna, mentre sugli spazi ausiliari che si trovano all'innesto fra la navata e il transetto si ergono, su tamburi quadrati, delle torrette con cupole. Un'alta torre con cupola si innesta all'incrocio fra navata e transetto. A questa struttura tipicamente bizantina si aggiunge una facciata ornata da tre torri con cupole, tutte di uguale grandezza. La sommità di ogni cupola e i vertici dei tetti a capanna sono ornati con piccole croci d'oro. La struttura architettonica riprodotta da tale artoforio appare quindi ben diversa da quella della basilica veneziana di

---

<sup>84</sup> EFENDI 1850, vol. II, p. 48.

<sup>85</sup> ALLAN – RABY 1982. Per una breve biografia di Evliya Çelebi, vedi: EFENDI 1834, p. V.

<sup>86</sup> BALLIAN 2015. Sull'importanza di questo centro orafa torneremo nel capitolo seguente.

<sup>87</sup> KISYOV 1993, pp. 111, 118; KISYOV 2005, p. 25, fig. p. 213.

San Marco, ovvero una chiesa a croce greca con cinque cupole distribuite al centro e lungo gli assi della croce.

Nelle collezioni del Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo di Sofia è conservato un secondo artoforio proveniente dal medesimo monastero, e estremamente simile nella tecnica dello smalto filigranato<sup>88</sup> (fig. 100).

Questo artoforio ha la forma di una chiesa a pianta quadrata, sovrastata da una cupola emisferica innalzata su un tamburo traforato, mentre in corrispondenza degli angoli del coperchio si elevano quattro torrette dalle proporzioni estremamente slanciate. Questo artoforio si distingue dagli esemplari finora analizzati perchè la pianta quadrata, in luogo della più frequente pianta rettangolare, e la lunghezza dei sostegni alla base ne segnano verticalmente le proporzioni, negandone la realtà architettonica. Diversamente da quanto affermato da Teofana Matakieva-Lilkova in una scheda dedicata a questo oggetto nel catalogo *Christian Art in Bulgaria* (2001), ove menziona la presenza di un'iscrizione dedicatoria della quale, tuttavia, non riporta il contenuto, lo studio ravvicinato di questa oreficeria ha dimostrato in maniera conclusiva come essa sia assolutamente priva di iscrizioni<sup>89</sup>.

L'assenza di un coperchio porta però a pensare che, diversamente dai casi precedentemente analizzati, non si tratti di un contenitore eucaristico, nonostante con questa funzione ricorra nella bibliografia. Questa possibilità potrebbe trovare una conferma nel confronto con un *artoklasion*, anch'esso di provenienza bulgara, conservato presso il monastero sinaitico di Santa Caterina, a cui venne donato nel 1678<sup>90</sup>. L'elemento architettonico posto al centro del piatto richiama infatti, sia per la pianta quadrata che per le proporzioni, il presunto artoforio delle collezioni bulgare, che potrebbe essere stato originariamente realizzato come parte di un *artoklasion* di dimensioni considerevoli.

Lo studio delle oreficerie del monastero di Bačkovo permette di aprire una breve parentesi su quella che potrebbe essere un altro ampio filone di ricerca, ovvero gli esiti dei contatti con il mondo e la cultura georgiana e l'influsso esercitato da questa sulla cultura bulgara e in altre zone del mondo bizantino e slavo-bizantino. Dopo la caduta di Costantinopoli in

---

<sup>88</sup> PANDURSKI 1977, cat. 167.

<sup>89</sup> MATAKIEVA-LILKOVA 2001a.

<sup>90</sup> IKONOMAKI-PAPADOPOULOS 1990, pp. 272-273, fig. 24.

mano ottomana, la Georgia soffrì un periodo di isolamento e subì frequenti attacchi da parte dei turchi: in questo contesto di crisi, i monasteri rimasero il fulcro dell'attività scientifica, di istruzione e divulgazione culturale nel paese. Fondamentale fu, parallelamente, l'attività svolta dai centri religiosi georgiani all'estero: il monastero della Santa Croce a Gerusalemme, quello di Iviron sul Monte Athos e, appunto, quello di Petritsonis (il nome georgiano per Bačkovo) in Bulgaria<sup>91</sup>.

Il Monastero di Bačkovo era stato fondato nel 1083 da Grigorij e Abasij Bakuniani nel 1083: Anna Comnena, figlia dell'imperatore bizantino Alessio Comneno, testimonia, nella cronaca da lei redatta – la *Alexiade* –, il fatto che l'imperatore, come segno di gratitudine nei confronti di Grigorij lo aveva nominato sebastocratore e grande domestico, e gli aveva donato grandi appezzamenti di terreno in varie parti dell'Impero<sup>92</sup>. Secondo l'antica tradizione georgiana, Grigorij fece costruire in una di quelle terre, nei pressi dell'odierna Plovdiv, un monastero dedicato alla Madre di Dio, un ospedale e una scuola. Il monastero di Bačkovo, caratterizzato anche dalla peculiarità di essere un monastero stauropegico (*stauropegion*), ovvero subordinato direttamente al patriarca di Gerusalemme e non a un vescovo, in origine ospitava quindi monaci georgiani<sup>93</sup>.

L'importanza del monastero e il ricordo della sua origine sono testimoniati dal viaggiatore francese Paul Lucas che, nel Settecento, racconta della ricchezza della biblioteca del monastero e dell'importanza dell'icona della Vergine, portata dalla Georgia<sup>94</sup>. La vicinanza fra Bačkovo e il mondo georgiano è suggerita anche da Charles Rohault de Fleury, il quale, non a caso, in una delle tavole illustrative per il capitolo sui tabernacoli a cui abbiamo accennato precedentemente affianca il *kivotion* del monastero bulgaro a quello di Jumati, una località sulle sponde georgiane del mar Nero (fig. 67).

---

<sup>91</sup> LOMOURI 1999. Dal monastero athonita di Iviron il monaco georgiano Iviron raggiunse per esempio la corte valacca, dove sostenne il progetto di rinnovamento culturale portato avanti da Constantin Brâncoveanu e ebbe un ruolo fondamentale nello sviluppo di tipografie monastiche; ARBORE POPESCU 1999.

<sup>92</sup> KISYOV 2005, pp. 9-13. La carica di grande domestico era data al generale comandante dell'esercito di terra dell'Impero Bizantino, e poteva essere diviso in due ruoli, uno per le truppe occidentali, in Europa, e uno per le truppe orientali, in Asia. KAZHDAN 1991a, pp. 646-647.

<sup>93</sup> MATAKIEVA-LILKOVA 2001a. Nei primi decenni della Turcocrazia, il monastero passò sotto la giurisdizione del patriarcato di Costantinopoli. KISYOV 2005, pp. 9-13.

<sup>94</sup> *Voyage du Sieur Paul Lucas* 1712, vol. I, pp. 245-246.

### 1.3. I territori serbi della Turcocrazia

Nel 1981, in occasione di un'esposizione organizzata al Victoria and Albert Museum di Londra in collaborazione con il Museo di Arti Applicate di Belgrado, intitolata *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work. 13th-18th century*, vennero presentati al pubblico sette contenitori di forma architettonica<sup>95</sup>. Nel catalogo pubblicato in quell'occasione questi preziosi oggetti vennero registrati come "reliquiari", ma la loro evidente affinità – per forma e decoro – con quelli bulgari e valacco-transilvani già presentati permette di ipotizzare che fossero destinati a contenere le specie eucaristiche. Una conferma, in questo senso, viene dal sintetico glossario che conclude il volume, dove il termine *reliquary* è affiancato ad *artophorion* e dove si spiega che si tratta effettivamente di contenitori solitamente a forma di chiesa destinati ad essere usati come reliquiari o come «tabernacle for the Eucharistic», permettendo così anche al lettore anglosassone poco edotto sul rito ortodosso di comprenderne la funzione liturgica.

I sette artofori hanno una datazione che spazia dalla metà del XVI secolo al primo decennio del XVIII, con una prevalenza per i decenni attorno al 1600. Si tratta di un periodo nel quale l'oreficeria serba si caratterizza per una nuova fioritura: infatti, il lento declino iniziato nel XIV secolo a causa delle sempre crescenti tensioni interne fra re e feudatari e dal crescente controllo turco sui principali siti estrattivi, si interrompe nel 1557, con il ristabilimento del patriarcato serbo indipendente, e si assiste quindi a una nuova – sebbene limitata – fase di crescita per la produzione di arte sacra, che rimane fortemente ancorata ai canoni tradizionali, di radice medievale, fino alla liberazione dagli Ottomani nel XIX secolo.

Come anticipato nell'introduzione, anche nei territori serbi, come in quelli bulgari, il potere politico signorile scomparve con l'instaurarsi della Turcocrazia, mentre la Chiesa serba riuscì invece a sopravvivere, conservando una propria autonomia rispetto al Patriarcato costantinopolitano e mantenendo intatta la propria specificità culturale, e si assunse quindi il compito di proteggere l'identità nazionale serba e ortodossa.

Le iscrizioni presenti su questi oggetti permettono, nella maggior parte dei casi, di conoscerne il committente, l'anno di esecuzione, la chiesa destinataria e l'autore. Oltre ad

---

<sup>95</sup> *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work* 1981, cat. 105-111, pp. 62-66.



essere quindi estremamente utili per ricostruire le vicende storiche di questi preziosi manufatti, l'identificazione esatta delle chiese a cui erano destinati permette anche di verificare se la loro forma fosse, come nei casi valacchi di epoca brancovana, una riproposizione miniaturistica di un edificio specifico.

### 1.3.1. Il *kivotion* del monastero di Šišatovac

L'esemplare più antico è quello che venne realizzato nel 1550-1551 dal Maestro Dmtar di Lipova come dono dei monaci Theophilus e Ilarion per il monastero di Šišatovac (fig. 75), fondato nel 1520 dai monaci di Žiča in fuga dall'avanzata ottomana, distruggendo una preesistente chiesa dedicata a San Nicola<sup>96</sup>. Il corpo del *kivotion* ha la forma di una chiesa a pianta basilicale, sostenuto agli spigoli da archi rampanti che terminano alla base in peducci, mentre il coperchio presenta cinque torri disposte a quinconce, di dimensioni minori le quattro che sorgono sugli spazi ausiliari determinati dall'incrocio fra navata e transetto, maggiore invece quella che si innesta sulla crociera. Fra le torri sono inseriti dei fastigi, alcuni dei quali presentano un decoro floreale di tipo ottomano realizzato a traforo. Sui lati del contenitore sono realizzati a sbalzo busti di santi guerrieri e profeti, disposti su tre ordini e identificati da iscrizioni.

Come osservato da Dušan Milovanović, l'orafo dimostra una grande abilità nella realizzazione e nell'accostamento di elementi architettonici, mentre le figure umane sono realizzate in modo quasi infantile<sup>97</sup>. Tuttavia, la scarsa resa dei ritratti, non rende meno interessante la loro presenza: è infatti inedita, nelle oreficerie liturgiche ortodosse, una resa della figura umana che tenda alla tridimensionalità invece che alla bidimensionalità.

Mentre le tecniche incontrate finora – lo smalto, il niello, l'incisione – portano a una resa della figura umana più vicina alla pittura, lo sbalzo tende invece alla scultura. Questa

---

<sup>96</sup> RADOJKOVIĆ 1966, pp. 115-117; *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work* 1981, cat. 105, p. 62. ĆURČIĆ 2010, pp. 17-18, fig. 11. Bojana Radojković, nelle sue ricerche degli anni Cinquanta e Sessanta menziona questo *artophorion* come il più antico conservato nell'allora Jugoslavia, e questa affermazione viene ripetuta spesso nella letteratura successiva: *Antica arte serba* 1970, cat.110, p. 59.

<sup>97</sup> *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work* 1981, cat. 105, p. 62. Un *artophorion* identico si trova presso il monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai.

peculiarità suggerisce quindi una contiguità dell'orafa con la cultura visiva e religiosa del Cristianesimo latino<sup>98</sup>.

### 1.3.2. Il *kivotion* del monastero di Vrdink-Ravanica

Questo artoforio settecentesco caratterizzato da un ricco decoro a smalti e filigrana, oggi conservato a Belgrado, ha la forma di una chiesa triconca inscritta in un quadrato, a cui si aggiunge, verso la facciata, un pronao (figg. 101-103). Il coperchio mostra invece la tipologia quinconce, con piccole torrette a cupola poste agli angoli del coperchio, mentre in corrispondenza della crociera si erge una grande torre con cupola a bulbo<sup>99</sup>. Anche sul coperchio di questo *kivotion*, come negli esemplari dei voivodati romeni, si osservano numerosissime colombe. Un'iscrizione sulla porta rivela che questo argento venne stato realizzato dal Maestro Nikola Nedeljković di Čiprovci per essere donato al Monastero dal monaco Leontes, nel 1705<sup>100</sup> (fig. 102).

Prima di procedere con un'analisi della forma mirata a identificarne il prototipo è necessario però affrontare un aspetto talvolta non sufficientemente chiarito dalla letteratura di riferimento: negli studi e nelle schede compilate dagli studiosi serbi in occasione dell'esposizione di questo manufatto, esso è infatti solitamente definito come "reliquiario di Ravanica", suggerendo quindi, almeno ai meno esperti di cultura serba, che si tratti di un manufatto proveniente del celebre monastero nella Serbia centrale, della cui chiesa principale si afferma il *kivotion* essere una copia. Come recentemente evidenziato da Stevan Martinović che lo definisce fin nel titolo del proprio studio «Дарохранилица манастира

---

<sup>98</sup> Questo *kivotion* presenta inoltre una somiglianza stupefacente con un esemplare donato al monastero sinaitico di Santa Caterina da ufficiali della corte valacca, del quale rappresenta una copia qualitativamente inferiore, come rilevato da Ikonomaki-Papadopoulos nell'opera curata da Konstantinos Manaphēs dedicata ai tesori di questo monastero; IKONOMAKI-PAPADOPOULOS 1990, pp. 268-269.

<sup>99</sup> RADOJKOVIĆ 1966, pp. 149-151; *Antica arte serba* 1970, cat. 111, p. 59; *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work* 1981, cat. 110, p. 65; MARTINOVIĆ 2015.

<sup>100</sup> A questo orafa è attribuibile anche la realizzazione di un secondo *kivotion*, realizzato nel 1707 come dono dell'abate Avakum per il monastero di Krušedol, anch'esso nei pressi del Fruška Gora, nella Serbia Settentrionale. SOTIROV 2001, pp. 65-66. Le somiglianze sono tali che gli studiosi serbi hanno ipotizzato che per la realizzazione di alcune parti, l'orafa abbia utilizzato lo stesso stampo: RADOJKOVIĆ 1966, pp. 149-151; *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work* 1981, cat. 111, p. 66.

Врдник» (contenitore eucaristico del monastero Vrdnik), il *kivotion* proviene in realtà da un monastero della Serbia settentrionale: l'ambiguità nasce dal fatto che il monastero di Vrdnik venne fondato dai monaci di Ravanica in fuga dall'avanzata turca, ed è per questo detto anche “*mala Ravanica*” [piccola Ravanica]<sup>101</sup>. Questo aspetto era anche stato chiarito già negli anni Sessanta del secolo scorso da Bojana Radojkovic, che accennava brevemente come questo *kivotion* provenisse «dal monastero di Ravanica in Fruška Gora (più noto con il nome di Vrdnik)»<sup>102</sup>.

Per quanto riguarda la questione del prototipo, come riportato da Sotirov, a lungo gli studiosi serbi hanno dibattuto se l'artoforio potesse o meno essere considerato una copia del *katholikon* del monastero di Ravanica, a partire da Valtković, che per primo intraprese lo studio di questo oggetto, ritenendolo una raffigurazione astratta di una chiesa, e la cui opinione venne poi in seguito condivisa da altri come Mirković<sup>103</sup>. Di parere contrario si dimostrò invece Bojana Radojković, ritenendolo non solo una copia del prototipo architettonico – rielaborato però dall'orafo, al quale la studiosa serba attribuì quindi un ampio margine di libertà interpretativa – ma anche l'unico esemplare di *kivotion* con forma ispirata a un edificio reale della storia serba<sup>104</sup>. In seguito, gli studi di Radojković sono stati sistematicamente citati nella letteratura successiva per supportare l'affermazione che il *kivotion* fosse una copia della chiesa principale del monastero di Ravanica<sup>105</sup>.

Date le premesse appare tuttavia necessario riformulare almeno parzialmente le argomentazioni. Innanzitutto, come abbiamo visto, l'attività degli orafi era soggetta al volere del committente e alla supervisione di un *ispravnic*, ed è quindi difficile ipotizzare che l'orafo potesse autonomamente decidere se rimanere o meno fedele al prototipo. Cionondimeno, da studi più recenti appare ormai evidente come non di rado il desiderio dei committenti fosse effettivamente quello di avere un *kivotion* con la forma di una chiesa reale. Non è quindi improbabile che il *kivotion* sia stato realizzato sul modello della chiesa

---

<sup>101</sup> MARTINOVIĆ 2015.

<sup>102</sup> RADOJKOVIĆ 1966, pp. 149-151.

<sup>103</sup> SOTIROV 2001, p. 64.

<sup>104</sup> RADOJKOVIĆ 1966, p. 149.

<sup>105</sup> Si veda, ad esempio: *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work* 1981, cat. 110, p. 65.

principale di Ravanica, da cui i monaci provenivano, come emerge anche dall'iscrizione donatoria<sup>106</sup>. Il modo in cui il modello è copiato richiede tuttavia una riflessione più accurata.

Confrontando il *kivotion* e la chiesa del monastero si osserva che l'oggetto mostra la compresenza di due tipi architettonici diversi. Se la forma del corpo dell'*artophorion* corrisponde alla pianta del *katholikon* del monastero di Ravanica, il coperchio presenta invece un numero di torri maggiore e rimanda, per la loro disposizione a quinconce, a quella tipologia architettonica ampiamente diffusa nel mondo bizantino a partire dal X secolo e affermatasi nei Balcani e in particolare in Valacchia e Serbia già nel XIV secolo che abbiamo potuto osservare su molti degli esemplari precedentemente analizzati<sup>107</sup>.

Il decoro sul corpo del *kivotion* è articolato in due registri separati da una fascia floreale con pietre incastonate. Nel registro inferiore del corpo dell'oggetto sono raffigurati, a sbalzo, santi a figura intera disposti entro nicchie, mentre nel secondo registro sono raffigurati santi a mezzo busto, tutti identificati da iscrizioni: santo Stefano, san Giovanni Crisostomo, san Gregorio, san Basilio, san Luca, san Marco, san Matteo e san Paolo (sul lato nord), san Nicola e sant'Anastasio (sul lato est), san Lazzaro principe dei Serbi, san Sava, san Simeone, san Romil, san Pietro, san Giovanni apostolo, sant'Andrea, san Giacomo (sul lato sud). La scena dell'Annunciazione occupa invece lo spazio del portale.

Dušan Milovanović, nella breve descrizione di questo oggetto nel catalogo della mostra del Victoria and Albert Museum, osserva il significato politico implicito nell'importanza data alla raffigurazione dei santi serbi Lazzaro, Sava e Simeone nel decoro dell'artoforio: pochi anni prima, nel 1690, sotto la guida del patriarca Arsenije Čarnojević era avvenuta la cosiddetta Grande Migrazione, il trasferimento di massa dei Serbi nei territori asburgici per sfuggire alle ritorsioni degli Ottomani per l'avvenuto appoggio alle armate imperiali, con la garanzia però del riconoscimento della loro autonomia come entità politica autonoma, *corpus separatum*, all'interno dell'Impero<sup>108</sup>. L'enfasi data ai santi dell'agiografia serba riflette quindi il desiderio di proteggere la propria identità etnica e religiosa.

---

<sup>106</sup> MARTINOVIĆ 2015.

<sup>107</sup> Anche le proporzioni allungate delle torri le distinguono da quelle che in realtà si osservano sulla chiesa del monastero.

<sup>108</sup> *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work* 1981, cat. 110, p. 65.

Almeno altri due elementi, oltre alla forma del contenitore, collegano l'artoforio alla chiesa del monastero di Ravanica a cui era destinato: innanzitutto, come osservato da Milovanović, un'iscrizione riporta il testo dell'Inno che viene cantato per la festa dell'Ascensione, a cui il monastero è dedicato<sup>109</sup>, in secondo luogo ritengo significativa la presenza del santo di origine bulgara Romil, il quale, dopo una lunga serie di peregrinazioni fra Monte Athos, Costantinopoli e i Balcani, si era trasferito nel monastero di Ravanica nel 1375, dove poi era morto qualche anno dopo.

Come negli esemplari dei voivodati romeni si assiste quindi a una copia selettiva di alcuni elementi architettonici, a cui è affidato il compito di rendere individuabile l'edificio di pertinenza, che vengono però accompagnati da altri elementi, testuali o iconografici, che ne rafforzano la riconoscibilità.

### 1.3.3. L'artoforio per il monastero di Dečani

L'artoforio, oggi conservato presso il Museo Storico Nazionale di Sofia, ha la forma di una chiesa a pianta cruciforme con torrette e cupole con alti tamburi disposte su quattro livelli, secondo uno schema sostanzialmente quinconciale a cui si aggiungono due ulteriori torri quadrate poste a metà dei lati lunghi e due cupolette che affiancano la cupola principale sull'asse centrale<sup>110</sup> (fig. 104). L'artoforio rappresenta probabilmente la chiesa del monastero di Dečani a cui, secondo l'iscrizione in bulgaro che corre alla base, era destinato:

«+ ΜΟΝΑΤΗΡΩ ΔΕΥΑΝΗ ΧΡΑΜΩ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕ ΠΕΡΕ ΤΗ ΝΕΚΡΩ Ν ΜΟΤΙΝ ΠΟΥΝΒΑΟΥΤ ΣΤΡΟ Ν ΣΛΑΒΝΑΓΟ  
ΒΕΛΗΚΟΜΥΠΝΙΚΑ Ν ΙΪΖΕ ΒΩ ΤΡΕΧ ΣΤΕΦΑΝΑ. ΣΥΖΔΑ ΣΕ ΣΥΙ ΣΤΥΙΝ ΚΥΒΤ ΒΩ ΔΠΗ ΠΡΩΟΟΙΕΝΑΓΟ  
ΑΡΧΙΕΠΕΚΑ ΚΥΡ ΠΑΟΕΑ ΠΥΕΟΚΑΤΟ ΠΡΗ ΙΓΥΜΕΝΥ ΚΥΡ ΔΝΩΜΗΔΙΟ ΕΩ ΠΟΜΟΖΕΠΝΕΜΩ Ν  
ΠΑΣΤΟΙΔΠΝΕΜΩ ΒΛΔΚΩΙ ΚΥΡ ΤΙΜΟΘΕΑ ΠΗΩΕΒΟΚΑΓΟ Ν ΕΓΟΒΑ ΕΚΖΑΡΧΑ ΓΕΡΑΣΙΜΑ. ΤΡΥΔΗ ΣΕ Ο  
ΟΕΜΩ ΠΗΚΥΦΟΡΩ ΣΜ(ΖΡΕΠΥΗΝ) ΙΕΡΟΜΟΝΑΧ ΕΩ ΚΤΗΤΟΡΗ Ι ΠΡΗΛΟΖΠΗΚΩΙ. ΠΟΜΕΠΗ ΓΗ ΚΤΗΤΟΡΕ ΒΟΕ

<sup>109</sup> *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work* 1981, cat. 110, p. 65.

<sup>110</sup> SOTIROV 2000; MATAKIEVA-LILKOVA 1995, nr. 7. Recentemente questo tabernacolo è stato esposto in una mostra dedicata all'arte cristiana dei musei bulgari (XII-XIX secolo) organizzata presso la Galleria Tret'jakov: MUTAFOV 2018.

ВЪ ЦРЪВНІ СІ ПАКЪ СІ ТКОГА Ѡ ЕТЪІ ПА ННУ СТРАНУ ДА ІЕС ПРОКЛЕТЪ Н ДА БУДЕТЪ СЪ ѠПЕМЪ  
НЖЕ РЪ(К)ШЕ РАСПНН РАСПНН. СЪВЪРШН СЕ В ЛТЪ З.Р.Л.Д.»<sup>111</sup>.

[Monastero di Dečani, tempio (dell')Ascensione, dove riposano le spoglie del santo e glorioso tra i re, il grande martire Stefano. Si realizzò questo sacro *kivotion* nei giorni del santissimo arcivescovo signor Pasea (=Pajsije) di Peć, al tempo dell'igumeno signor Deomedijo, con l'aiuto e l'istanza del vescovo signor Timoteo di Nišava e il suo esarca Gerasima (=Girolamo). Si è adoprato per questo Niceforo, ieromonaco, con i committenti e coloro che hanno prestato aiuto. Benedici, o Signore, ancora una volta tutti i committenti nel tuo regno, e chi porta in un altro paese (questo *kivotion*) sia maledetto e perda l'uso della parola, perché (è come se) avesse detto "Crocifiggi! Crocifiggi!". Fu terminato nell'anno 7134 (=1626-1627)]<sup>112</sup>.

Da questa iscrizione emergono molte indicazioni utili non solo ad una precisa contestualizzazione dell'oggetto, ma all'identificazione delle figure implicate nella commissione e dedizione di un'opera così preziosa: diversamente che in altri casi, questo *kivotion* venne realizzato grazie alla compartecipazione di più committenti, presumibilmente figure di rilievo che gravitavano attorno alla comunità monastica, che tuttavia non vengono menzionati, mentre viene messo in luce il ruolo organizzativo svolto dallo ieromonaco Niceforo<sup>113</sup>.

La chiusura dell'iscrizione con una lode ai committenti si contrappone alla maledizione subito dopo lanciata contro coloro che volessero sottrarre il *kivotion* al monastero per portarlo altrove, che richiama quanto già osservato nella lunga iscrizione sul reliquiario antropomorfo di san Michele di Sinnada, commissionato dal voivoda valacco Matei Basarab nel 1641, di poco successivo quindi al *kivotion* di Dečani. Nel 1645, un'invocazione simile

---

<sup>111</sup> L'iscrizione è stata interamente trascritta da Hristo Andreev per la scheda curata da Ivan Sotirov per il catalogo della mostra *Tesori dell'Arte Cristiana in Bulgaria*, vedi: SOTIROV 2000. L'iscrizione è preceduta dall'iscrizione «ИИ(С)У(СЪ) Х(ПН)С(ТОСЪ)» [Gesù Cristo] con le due parole disposte a croce, con funzione di invocazione simbolica.

<sup>112</sup> La traduzione qui proposta riprende in parte quella pubblicata da Ivan Sotirov: SOTIROV 2000.

<sup>113</sup> Sull'importanza di Pajsije di Peć, che ricoprì più a lungo di ogni altro la carica di Patriarca della Chiesa Ortodossa Serba nella Turcocrazia (1614-1647), si veda, per esempio, PETROVSZKY 2016.

si trova su un pastorale con incrostazioni in madreperla realizzato da Peter e Ioan, artigiani di Čiprovcı, per il monastero di Bačkovo<sup>114</sup>.

L'artoforio presenta una ricca decorazione in filigrana e traforo nella quale elementi tardo-gotici, rinascimentali e barocchi si inseriscono su una base ornamentale orientale caratterizzata da arabeschi di motivi vegetali, ed è impreziosito da smalti, pietre e vetri colorati. Di gusto orientale sono anche i quattro piedini arcuati a forma di protome di drago su cui poggia la cassetta. Al decoro vegetale si alternano fregi figurati con feste cristiane, la Vergine orante, angeli e santi seduti e affrontati sotto archi a sesto acuto. Particolare risalto viene dato alle due scene che ornano il lato del *kivotion* corrispondente alla facciata della chiesa e che rappresentano, rispettivamente, l'Ascensione e la Trinità. La prima scena, realizzata a rilievo su fondo smaltato, si sviluppa su un campo quadrato, circondato da una larga cornice a traforo con elementi vegetali, bordata ai lati da cordoncini metallici ritorti che, in basso, si collegano a due figure leonine molto sporgenti e che in alto si uniscono per comporre un arco ogivale convesso.

Sulla base della presenza simultanea di elementi chiaramente derivati dalla cultura visiva orientale e di altri di provenienza occidentale, con una compresenza di elementi tardo-gotici, rinascimentali e barocchi, è stata in passato ipotizzata una sua realizzazione a Čiprovcı<sup>115</sup>. Ivan Sotirov, in particolare, ha motivato questa attribuzione tramite un confronto con una croce di primo Seicento che, alla base, presenta una teoria di santi seduti affrontati e inframezzati da cherubini, molto simile a quella che si osserva sui margini superiore e inferiore del corpo del *kivotion* di Dečani, e che lo stesso Sotirov ha attribuito a maestri di Čiprovcı<sup>116</sup>.

Ritengo tuttavia che, per gli stessi motivi, non si possa escludere che il *kivotion* sia stato realizzato da un orafo transilvano. Nelle opere realizzate per i regnanti valacchi, come la coppia di *kivotia* di Cotroceni per i quali è stato fatto il nome di Johannes Henning, si osserva

---

<sup>114</sup> KISYOV 1993, pp. 116-118.

<sup>115</sup> Per tale motivo questo *kivotion* appare nel catalogo della mostra romana *Tesori dell'Arte Cristiana in Bulgaria* (SOTIROV 2000).

<sup>116</sup> SOTIROV 2001, p. 217 (scheda nr. 23: *Престолен кръст*), pp. 223-225 (scheda nr. 39: *Дарохранителница 1626 г.*).

infatti la stessa varietà nella lavorazione delle superfici con tecniche diverse e la medesima elevata qualità nella realizzazione dei singoli elementi (fig. 81).

#### 1.4. Lo schema di identificazione *kivotion*-chiesa

Le oreficerie presentate in questo capitolo, mostrando alcuni elementi architettonici che richiamano per forma o per numero quelli dell'edificio in cui sono contenute, rivelano un valore simbolico ben maggiore di quello generalmente affidato alle micro-architetture liturgiche occidentali. Ciò ben si spiega con l'importanza data nella cultura bizantina alla rappresentazione architettonica<sup>117</sup>.

Quando un *artophorion* rappresenta la chiesa a cui viene donato, il suo valore simbolico si arricchisce di sfumature, e tra architettura e micro-architettura si intesse una rete di rimandi. In particolare, quando si tratta di *artophoria*, il loro valore simbolico non consiste più solamente nell'essere contenitore del corpo di Cristo, ma anche nell'essere contenuto in un suo equivalente di dimensioni maggiori che ospita la presenza divina. Quando invece si tratta di reliquiari, l'imitazione della forma della chiesa sottolinea l'importanza che la presenza della reliquia conferisce alla chiesa stessa.

Il rimando alla chiesa a cui i *kivotia* erano destinati viene spesso rinsaldato da specifiche scelte iconografiche: ad esempio con la preferenza accordata alla rappresentazione di uno o di un altro episodio mariano in base alla dedicazione della chiesa, oppure con la presenza, nella teoria di santi che spesso si sviluppa sul corpo dell'oggetto, in mezzo a rinomati Padri della Chiesa, di santi meno noti, che si legano però alla fondazione o alla storia del monastero, come nel caso di san Romil sull'esemplare di Vrdnik-Ravanica. Un esempio particolarmente articolato, nel quale i temi del decoro contribuiscono a rinsaldare il legame con la chiesa a cui l'oggetto era destinato, è un *kivotion* seicentesco con smalti filigranati, perle e pietre preziose, certamente riconducibile alle botteghe della zona di Filippopoli, donato dallo ieromonaco Anastasios di Creta al Monastero sinaitico di Santa Caterina<sup>118</sup>. Già

---

<sup>117</sup> *Architecture as Icon* 2010.

<sup>118</sup> IKONOMAKI-PAPADOPOULOS 1990, p. 271, fig. 30. Come nell'esemplare conservato nel piccolo museo del monastero di Bačkovo, gli autori, gli orafi Daniel e Poullos, hanno apposto la propria firma sul retro dell'oggetto.



in un inventario del 1673, questo prezioso manufatto viene registrato come riprodotto l'aspetto del *katholicon*, ovvero una chiesa a pianta basilicale, alla quale gli orafi di Filippopoli hanno tuttavia anteposto una facciata con tre torri che non trova riscontro nell'architettura del prototipo. Il legame con la chiesa di Santa Caterina è però esplicitato dal decoro, dove temi come la Trasfigurazione, la Madre di Dio nel rovelto ardente fra Mosè e santa Caterina, san Giovanni Climaco e sant'Anastasio del Sinai o i ritratti dei profeti Mosè e Aronne, dei Tre Gerarchi, di san Simeone stilita, san Giovanni Battista, santo Stefano e dei santi Costantino e Elena mostrano uno stretto legame con la storia del monastero o rimandano alle cappelle che vi si trovano<sup>119</sup>.

Nell'ambito del voivodato valacco, in particolare, il rimando chiesa-*artophorion* assunse un valore politico, specialmente fra la seconda metà del XVII secolo e il primo decennio del secolo successivo, uno dei periodi più incerti della storia valacca, che si trovava costretta fra l'Impero Ottomano che sta risalendo i Balcani e l'Impero asburgico che controlla la Transilvania. Il regno di Constantin Brâncoveanu (voivoda dal 1688 al 1714), eccezionale per il supporto dato alla produzione artistica, si caratterizza per l'organica relazione della sfera politica e religiosa, riflesso anche nel complesso e continuo programma di fondazione di nuove chiese e monasteri, e la loro dotazione di preziosi oggetti ecclesiastici. In particolare, i *kivotia*, riflettendo la forma della chiesa, sottolineavano doppiamente il ruolo del signore valacco nella nascita e sopravvivenza dei luoghi di culto ortodosso, e ne rafforzavano così il messaggio politico. In alcuni casi, il legame fra fondatore e fondazione riecheggia più volte nello spazio ecclesiale, non solo nella presenza di una micro-architettura in una macro-architettura a cui era accomunata dalla forma, ma anche nella raffigurazione, sulle pareti interne della chiesa, di un signore (talvolta sia fondatore, sia donatore dell'oggetto) nell'atto di sorreggere un modellino della chiesa stessa, come accennato nel caso del *kivotion* di Hurezi. In questi casi si possono quindi osservare tre livelli di rappresentazione della chiesa (l'edificio originario, la sua miniaturizzazione tridimensionale e una raffigurazione bidimensionale sulle mura perimetrali interne della

---

<sup>119</sup> IKONOMAKI-PAPADOPOULOS 1990, p. 271. Un altro esempio di *kivotion* nel cui decoro figurativo si trovano rimandi alla chiesa a cui era destinato è quello dell'artoforio a pianta quadrata quinconciale originariamente destinato al monastero atonita di Stavronikita: la chiesa principale del monastero è infatti dedicata a San Nicola, la cui visione è il soggetto di uno dei pannelli smaltati che ornano il *kivotion*; IKONOMAKI-PAPADOPOULOS 1990, p. 271, fig. 23.

chiesa) che permettono di rendere indissolubile il legame fra la fondazione e il voivoda valacco.

Nei territori serbi e bulgari, invece, dove il potere signorile è assente e tale ruolo è assunto, rispettivamente, dalla Chiesa serba e dai singoli monasteri, il dono di *kivotia* diventa un'occasione per ricordare l'importanza della difesa dell'ortodossia come elemento identitario nazionale.

Il fatto che queste oreficerie riproducano uno o più elementi architettonici riconducibili a un edificio specifico fa sì che, in un certo senso, superino la definizione di “micro-architetture” data da François Bucher nel saggio *Micro-Architecture as the “Idea” of Gothic Theory and Style*.<sup>120</sup> Infatti, Bucher accoglie nella definizione di micro-architetture un insieme eterogeneo di oggetti accumulati dalla presenza, nella loro struttura e nel loro decoro, di elementi architettonici miniaturizzati, come guglie, pinnacoli, cupole, portali, archi rampanti e contrafforti. In una prima fase Bucher riconosce che si tratta sostanzialmente di arredi liturgici, in particolare reliquiari e cibori, ed evidenzia quindi come queste micro-architetture fossero progettate per evocare edifici reali o simbolici della tradizione dei testi sacri, come la Gerusalemme Celeste o il Santo Sepolcro, fornendo un rimando o suggerendo l'ambientazione per lo svolgersi di rituali liturgici o per devozioni paraliturgiche. Successivamente, si è quindi affermato l'uso di definire “micro-architetture” sia le micro-architetture propriamente dette, ovvero miniaturizzazioni che obbediscano ad una coerenza architettonica, sia oggetti che presentino, come ornamenti, elementi della decorazione architettonica<sup>121</sup>.

I contenitori eucaristici presentati in questo capitolo non sono quindi solo micro-architetture, ma spesso sono modelli micro-architetture dell'edificio a cui erano destinate, nonostante, evidentemente, non si tratti di modelli in scala. Come è noto e come verrà approfondito nel capitolo dedicato ai contenitori cilindrici, la definizione del concetto di “copia” nel medioevo non era affatto paragonabile al significato che gli viene dato oggi: la

---

<sup>120</sup> BUCHER 1976; questo saggio, dal titolo programmatico *Micro-Architecture as the “Idea” of Gothic Theory and Style*, rappresenta un punto di partenza imprescindibile per ogni studio sul fenomeno della realizzazione di architetture di piccole dimensioni e del loro rapporto con l'architettura monumentale.

<sup>121</sup> Si rimanda a questo proposito alla esauriente voce curata da Achim Timmermann per il *Grove Dictionary of Medieval Art* (TIMMERMANN 2012).

riproposizione di alcuni degli elementi principali del prototipo era sufficiente a stabilire una relazione fra il modello e la sua copia. Mentre nell'Occidente europeo, con il Rinascimento, questa visione astratta del mondo venne sostituita dal rigore geometrico e dalla prospettiva, nel "lungo medioevo balcanico" questo approccio concettuale sopravvisse ancora a lungo. Nel caso dei contenitori eucaristici appena osservati, gli elementi architettonici a cui era affidato il compito di indicare il rimando con il modello sono prevalentemente il numero delle torri e la presenza delle absidi nel corpo della chiesa.

Nei secoli successivi, come vedremo, la forma di questi contenitori si fa più astratta e il legame con una specifica fondazione monastica sempre più debole fino a che, in assenza di iscrizioni, questa non è più identificabile.

Una notevole eccezione è rappresentata da un *kivotion* della fine del Settecento proveniente dal monastero di Curtea de Argeș e oggi conservato nei depositi del Museo Nazionale di Arte della Romania. Si tratta di un'oreficeria di dimensioni monumentali, a forma di chiesa con una pianta a tre navate absidate, con un *pronaos* allargato e numerose torri tortili<sup>122</sup> (figg. 105-106). In questa rappresentazione micro-architettonica sono perfettamente riprodotti gli elementi strutturali e ornamentali della chiesa di Curtea de Argeș, quali la pianta trilobata «tipica dei monumenti che rispettano modelli athoniti segue i principi trinitari dell'esicasmo»<sup>123</sup>, il pronao allargato che si spiega con la funzione di edificio funerario palatino attribuita al monastero di Arges fin dalla sua fondazione, le caratteristiche torri tortili, le facciate decorate nella metà inferiore da finestroni rettangolari dalla forma molto allungata intercalati da pannelli lapidei che ne ricalcano da forma e nella parte superiore da dischi ornamentali. La caratterizzazione dettagliata dell'artoforio si spinge fino a riprodurre il decoro del portale della chiesa: una porta di legno decorata con motivi a spirale, sormontata da un'icona della Vergine *Platytera*, patrona della chiesa. A questo proposito, alcune fotografie storiche conservate negli archivi del Dipartimento di Grafica del Museo Nazionale di Arte di Bucarest permettono un confronto suggestivo, mostrando l'abilità dell'orafo nella

---

<sup>122</sup> In occasione di un'esposizione inaugurata nel dicembre 2012 questo artoforio ha beneficiato di un restauro che ha permesso di identificarne alcune peculiarità tecniche (TĂNĂSOIU 2012). Il corpo dell'artoforio è realizzato con due lamine di metallo, sbalzate e cesellate separatamente, sagomate per ricalcare la pianta della chiesa, successivamente saldate in corrispondenza del portale e dell'abside. Al contrario, come osservato nel caso del *kivotion* del monastero di Hurezi, solitamente queste oreficerie sono composte da più pezzi assemblati.

<sup>123</sup> TĂNĂSOIU 2012.

trasposizione miniaturistica degli elementi architettonici e ornamentali caratteristici dell'edificio (figg. 107-108).

Un'iscrizione in lingua romena con caratteri cirillici («Dal servo di Dio Partenie, archimandrita di Argeş 1784»<sup>124</sup>) permette di identificare il donatore: Partenie fu l'ultimo egumeno di Arges, e ricevette il titolo onorifico di archimandrita nel 1779. L'impegno di Partenie nel restauro della chiesa e nella sua dotazione con arredi liturgici è testimoniato nel *pomenik*<sup>125</sup> del monastero. In particolare, per quanto riguarda le oreficerie, si legge: «ha donato inoltre vasi d'argento, ancora un santo calice, con *diskos* e *asteriskos*, due custodie per sante reliquie, un *artoforion*, un *kivotion* e un evangelario interamente rilegato in argento»<sup>126</sup>. Di questi oggetti, l'unico identificabile è il calice in argento dorato, che porta la stessa identica iscrizione dell'artoforio<sup>127</sup>. Inoltre, anche in questo caso, si assiste a una multipla rappresentazione nella chiesa: nella forma dell'artoforio micro-architettonico e almeno due volte negli affreschi interni alla chiesa, in cui due generazioni di donatori, Neagoe Basarab e la consorte Despina, circondati dai sei figli e, nel secondo, frammentario, Ruxandra – consorte di Radu di Afumaţi – tengono fra le mani un modello della chiesa<sup>128</sup>. Donando un *kivotion* micro-architeturale alla fondazione monastica di cui era egumeno, Partenie ricorre al medesimo espediente adottato dai regnanti medievali per presentarsi come protettore del monastero.

---

<sup>124</sup> TOCILESCU 1906, p. 125, nr. 5; *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 758 (la traduzione è a cura di chi scrive).

<sup>125</sup> Il *pomenik* (in romeno *pomelnic*) è una tavola su cui venivano scritti i nomi delle persone che dovevano essere menzionate durante le funzioni religiose. Spesso ha la forma di un dittico o di un polittico e può essere variamente ornato. Si veda ad esempio il trittico-*pomenik* proveniente dalla chiesa del monastero di San Nicola a Kapinovo (ora Sofia, Galleria Nazionale d'Arte, inv. AIM 2850): GUEROV 1999.

<sup>126</sup> TOCILESCU [1886], p. 54, *apud* TĂNĂSOIU 2012 (la traduzione è a cura di chi scrive).

<sup>127</sup> *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 1000.

<sup>128</sup> CERNEA – PĂTRĂŞCANU 2012a; CERNEA – PĂTRĂŞCANU 2012b.

### 1.5. La ecclesia argenti del Tesoro di San Marco come artoforio

Una delle oreficerie bizantine meglio note alla bibliografia occidentale è probabilmente la piccola chiesa in argento parzialmente dorato realizzata a sbalzo e traforo conservata nel Tesoro della Basilica di San Marco a Venezia<sup>129</sup> (fig. 109). Questa suppellettile ha la forma di una chiesa con pianta a croce greca inscritta in un quadrato, con quattro esedre, su una delle quali si apre una porticina a due battenti centinati che ruotano su cerniere. Su ciascun battente è raffigurata una figura allegorica con un nimbo con decoro vermicolare, identificabile grazie ad un'iscrizione in greco: a sinistra, un guerriero armato che impersona la *Andreia/Coraggio* ("Α ΑΝΔΡΙΑΑ"), a destra, una figura femminile, raffigurata fra due cipressi, nell'atto di toccarsi la fronte con l'indice della mano destra, e che rappresenta la *Phronesis/Saggezza* ("Η ΦΡΟΝΕΣΙΣ"). Gli altri lati dell'oggetto, ripartito in due registri da una banda dorata ornata con girali floreali, sono occupati, nella metà superiore da un decoro geometrico o vegetale realizzato a traforo, mentre in quella inferiore da una serie di riquadri su cui sono sbalzate figure simboliche parzialmente dorate. Procedendo in senso antiorario dalla personificazione della *Phronesis*, si incontrano: un grifone, un leone, un putto con la testa dentro una cesta, un uomo e una donna, un centauro, un leone, due grifoni affrontati, due leoni, due sirene, un grifone e un leone. L'edificio è coperto da cinque cupole disposte a croce greca, una delle quali – in corrispondenza dell'incrocio dei bracci – è di dimensioni maggiori ed è coronata da un lanternino con galleria ad arcate. Ogni cupola termina con una punta a bulbo. Gli spazi risultanti dall'iscrizione della chiesa a croce greca in un quadrato sono coperti da quattro coperture piramidali a base quadrata sulla cui sommità sono fissate altrettante crocette terminali, certamente non originali, aggiunte verosimilmente al momento

---

<sup>129</sup> Questa oreficeria è stata esposta in numerose mostre sia in Italia che all'estero. Si ricordano, ad esempio: *Venezia e Bisanzio* (Venezia, Palazzo ducale, 8 giugno – 30 settembre 1974), *Splendeur de Byzance* (Bruxelles, Musée royaux d'Art et d'Histoire, 2 ottobre – 2 dicembre 1982), *Le Trésor de Saint-Marc* (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1984), *Architecture as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art* (Thessaloniki, Museum of Byzantine Culture, 6 novembre 2009 – 31 gennaio 2010; Princeton University Art Museum, 6 marzo 2010 – 6 giugno 2010).

dell'arrivo a Venezia. Due manici, i cui attacchi sono ornati da figure maschili barbute, permettevano di trasportare l'oggetto<sup>130</sup>.

Questo oggetto arrivò probabilmente a Venezia all'indomani della presa latina di Costantinopoli nel 1204 e prima della fine del secolo era già stato destinato ad assolvere la funzione di reliquiario. Come si legge nell'inventario del 1283 della cattedrale marciana, entro tale data il contenitore argenteo aveva già accolto una boccetta di cristallo contenente il sangue di Cristo – «[...] ampulla una de christallo in qua est sanguis Salvatoris Nostri Jesu Christi, ornata auro et una perla desuper, et est in quadam ecclesia argenti» – che vi rimase inclusa fino all'Ottocento<sup>131</sup>. Si è a lungo dibattuto se il contenitore di cristallo contenente la reliquia fosse da identificare con la piccola boccetta cilindrica in cristallo di epoca fatimida conservata presso lo stesso Tesoro marciano<sup>132</sup>, e se la reliquia del Preziosissimo Sangue di cui si fa menzione negli inventari fosse quello di Cristo raccolto ai piedi della Croce o quello sgorgato da un crocifisso colpito da un infedele a Beirut nel 320 d.C.

In questo senso è utile il catalogo marciano del 1845, nel quale le due diverse reliquie del sangue di Cristo e i loro rispettivi reliquiari sono descritti con abbondanza di dettagli utili a permetterne l'identificazione.

La prima voce registra una «Reliquia del Sangue Prezioso di G.C. in vasetto di cristallo cerchiato e con coperchio d'oro, posto dentro un Ostensorio di argento di lavoro gotico», corrispondente con certezza alla reliquia posta al centro del vaso sacro caratterizzato da cinque angeli, anch'esso ancora oggi conservato nel Tesoro di San Marco<sup>133</sup>.

La seconda, invece, descrive:

---

<sup>130</sup> Un'amplissima bibliografia è stata dedicata a questo oggetto. Alcuni dei contributi più rilevanti – in forma di saggio o di scheda di catalogo – verranno segnalati nelle prossime note.

<sup>131</sup> Tale inventario fu pubblicato assieme a quelli successivi fino al 1845 da Rodolfo Gallo nel 1967; in particolare, per la menzione dell'oreficeria marciana nell'inventario del 1283 si veda GALLO 1967, p. 273. POLACCO 1999. André Grabar ritenne invece che la reliquia fosse contenuta nella scatoletta cilindrica in rame dorato conservata anch'essa nel Tesoro di San Marco: GRABAR 1971a.

<sup>132</sup> POLACCO 1999, p. 129. Per una descrizione dell'oggetto di veda: ERDMANN – HANSLOSER 1971.

<sup>133</sup> GALLO 1967, tav. 14, fig. 15. Prima di venire conservato nell'ostensorio, il contenitore cilindrico di cristallo bordato d'oro contenente la reliquia era conservato in un contenitore di avorio, come registrato nell'inventario del 5 settembre 1325: «Item busoletum unum auri, in quo est aliud busoletus cristali cum cohopenitura auri, in qua cohopenitura est crucicola de asmaldo signata, in quo est de sanguine Christi; qui busoleti sunt in uno busolo de lefanto»; GALLO 1967, p. 276.

«Sangue miracoloso uscito da un'Immagine di Crocefisso, in ampolla di monte lavorato ad arabeschi, legato in oro, con piedestallo d'oro, con catenella pur d'oro, dentro custodia d'argento dorato fatta a modo di tempietto sul modello della celebre Chiesa di Santa Sofia»<sup>134</sup>.

Questa reliquia è certamente da identificare con la reliquia contenuta nella piccola chiesa argentea oggetto del nostro studio, che consisterebbe quindi nella reliquia del sangue sgorgato da un crocefisso a Beirut.

L'importanza di questa voce di inventario, al di là dell'identificazione esatta della reliquia contenuta nella *ecclesia argenti*, risiede nel fatto che, per identificare in modo più chiaro il reliquiario di cui parla, il compilatore suggerisce di identificare nella Chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli il prototipo per la forma architettonica dell'oreficeria. Tuttavia il Cicogna, in una nota, osserva che i responsabili del catalogo del 1845 altro non avevano fatto che recuperare le descrizioni dei beni del Santuario e del Tesoro realizzate tre decenni prima dal Cicognara, «incontrando ogni oggetto per la sua identità»: dal confronto fra i due cataloghi emerge quindi che il compilatore del 1845 aveva tralasciato di riportare quanto già osservato dal Cicognara, ovvero che il reliquiario «lo dicono volgarmente, a causa di quelle molte cupolette, rappresentare il tempio di S. Sofia, benchè non sia vero»<sup>135</sup>. Sull'identificazione del prototipo a cui si rifà l'*ecclesia argenti* marciiana torneremo quindi più avanti.

Nonostante al momento del suo arrivo a Venezia a questa oreficeria sia stata assegnata la funzione di reliquiario, ritengo che non sia da escludere che questo prezioso oggetto fosse originariamente un contenitore eucaristico. Il cambio di funzione di un oggetto non era infatti un fenomeno infrequente, a maggior ragione nel passaggio ad un diverso contesto culturale: come osservato nelle pagine precedenti, specialmente la ri-funzionalizzazione di un artoforio in reliquiario avveniva con estrema facilità. Tuttavia, una serie di motivi che vedremo di seguito e l'eccezionalità di questo oggetto nel panorama culturale dell'Europa occidentale hanno fatto sì che attorno alla sua provenienza e alla funzione a cui era originariamente destinato siano proliferate ipotesi non di rado contraddittorie.

Grabar, ad esempio, lo considerava un bruciaprofumi proveniente da una bottega orafa dell'Italia meridionale: questa conclusione si basava su una serie di osservazioni sia relative

---

<sup>134</sup> GALLO 1967, p. 393.

<sup>135</sup> GALLO 1967, p. 384 (il corsivo è di chi scrive).

alla forma sia relative al decoro del manufatto<sup>136</sup>. La proposta dello studioso parigino era stata recuperata da vari studiosi, fra cui, ad esempio, Jacqueline Lafontaine-Dosogne e Danielle Gaborit-Chopin, le quali, in base ad una lettura ancora in senso profano del decoro, la ritennero un bruciapfumi o una lampada<sup>137</sup>. Più recentemente, invece, Ioli Kalavrezou lo ha ritenuto un incensiere<sup>138</sup>, mentre Giulia Grassi ha suggerito come possibile linea di ricerca quella che si tratti di un cofanetto realizzato come dono di nozze<sup>139</sup>. Uno dei pochi ad avanzare l'ipotesi di una funzione liturgica dell'oggetto, in antitesi alla visione di Grabar, fu Antonio Niero, il quale, sulla base di una nuova dottissima lettura dell'iconografia del decoro in senso sacro anziché profano, la ritenne una lampada processionale, confermando quindi in parte l'interpretazione di Gaborit-Chopin che ne aveva suggerito tale funzione<sup>140</sup>.

Neppure l'ipotesi di una sua realizzazione in una bottega dell'Italia meridionale o della Sicilia, avanzata da Grabar, è stata accettata senza riserve dalla critica successiva, che, talvolta gli ha affiancato la possibilità di una realizzazione veneziana. Nel tempo, alle ipotesi prevalenti di un'origine meridionale, siciliana o veneziana, si sono affiancate un'ipotetica provenienza caucasica (Bréhier), siro-palestinese (Volbach), bizantina metropolitana (Darkevič) o bizantina provinciale (Bank)<sup>141</sup>.

Tutte queste ipotesi sono state motivate da un'abbondante quantità di confronti, a mio parere non sempre validi o pertinenti. Senza scendere nel dettaglio di tali dimostrazioni, due ipotesi sembrano decisamente da scartare. Innanzitutto, la possibilità avanzata da Grassi che si tratti di un cofanetto nuziale, ipotesi solamente accennata e non dimostrata, suggerita dalla presenza di due lettere, una M e una V, graffiate sull'oggetto e interpretate come iniziali dei destinatari<sup>142</sup>. Riteniamo, come suggerito da Renato Polacco, che debbano piuttosto essere lette come "Votum Marco", in relazione alla dedicazione dell'oggetto; diversamente, se

---

<sup>136</sup> GRABAR 1971b.

<sup>137</sup> LAFONTAINE-DOSOGNE 1982; GABORIT-CHOPIN 1984.

<sup>138</sup> KALAVREZOU 1997b.

<sup>139</sup> GRASSI 1996.

<sup>140</sup> NIERO 1993.

<sup>141</sup> La storia di queste attribuzioni a varie aree geografiche, ripercorsa da Grassi, merita di essere ripetuta riportando la bibliografia essenziale: GRABAR 1971b; BRÉHIER 1936; VOLBACH 1975, p. 372; DARKEVIČ 1975, p. 130; BANK 1978, pp. 61-62.

<sup>142</sup> GRASSI 1996.



fossero state le iniziali degli sposi, le lettere sarebbero state certamente incise con precisione, e non semplicemente graffiate sulla superficie<sup>143</sup>. In secondo luogo, l'ipotesi che la destinazione d'uso iniziale fosse quella di lampada sembra venire facilmente smentita dalla limitata quantità di luce che poteva passare attraverso la lamina traforata<sup>144</sup>.

In realtà, proprio il punto nodale della dimostrazione di Grabar, ovvero l'assenza in area bizantina di architetture ecclesiastiche a pianta quadrata con tre o quattro esedre che potessero fungere da modello, è quello che può essere smentito con maggiore facilità, come dimostrato ad esempio da Maria da Villa Urbani, che riconosce una somiglianza con una chiesa rappresentata nelle cosiddette "Omellerie del monaco Giacomo"<sup>145</sup>, e, soprattutto, da Renato Polacco, il quale, in uno studio in cui percorre con attenzione la bibliografia precedente, non manca di elencare alcune architetture costantinopolitane o occidentali di epoca paleocristiana con tale pianta<sup>146</sup>. Particolarmente accattivante è inoltre la spiegazione del valore simbolico insito nella forma del quadrato polilobato, legato fra le altre cose alla numerologia e alla simbologia del Giardino edenico. In sintesi, come afferma Polacco: «ci troviamo di fronte a una simbologia geometrica che racchiude le tre fasi dell'opera di Dio: Creazione, Redenzione, *Parousia* e che schematizza pure la Gerusalemme Celeste»<sup>147</sup>. Alla Gerusalemme Celeste come prototipo simbolico per l'*ecclesia argenti* marciana aveva già pensato Niero qualche anno prima, quando nel suo saggio intitolato *Per l'iconologia del bruciaprofumi marciano*, aveva dimostrato come, contrariamente a quanto sostenuto da Grabar, fosse possibile una lettura in chiave religiosa dei temi iconografici svolti sulla decorazione delle pareti, delle cupolette e delle volte a vela: si tratterebbe di vizi e virtù cristiane<sup>148</sup>. A causa dei primi l'accesso alla Gerusalemme Celeste, rappresentata

---

<sup>143</sup> POLACCO 1999. L'altra ipotesi avanzata da Polacco, ovvero che le due lettere possano essere le iniziali dell'orafo che ha operato delle modifiche al *tempietto*, rendendone estraibile la cupola centrale per adattarlo alla nuova funzione di reliquiario del Sangue di Cristo, deve essere invece scartata, poiché, in applicazione delle norme veneziane, un orafo avrebbe piuttosto apposto il proprio marchio.

<sup>144</sup> POLACCO 1999, p. 133.

<sup>145</sup> DA VILLA URBANI 2008; FÖRSTEL 2008. Vedi anche: *Miniature* 1910.

<sup>146</sup> POLACCO 1999.

<sup>147</sup> POLACCO 1999, p. 130.

<sup>148</sup> NIERO 1993: in particolare Niero propone un'interpretazione del decoro iconico del registro inferiore sulla base di alcuni versetti della prima lettera di san Paolo apostolo ai Corinzi (6,9-10), nei

dall'oreficeria come una chiesa, è interdetto, mentre grazie alle seconde è possibile raggiungere la salvezza.

Nella riflessione di Antonio Niero era tuttavia mancato il passo successivo, riuscito invece a Polacco, ovvero il superamento dell'identificazione della funzione dell'oreficeria marciana con quella di un bruciapfumi, per quanto modellato come Gerusalemme Celeste, e la sua rivalutazione come contenitore eucaristico, riconducendolo a una tipologia di oggetti attestata nel mondo ortodosso sia prima che dopo la *halosis*.

La spiegazione della forma della chiesa come rappresentazione simbolica della Gerusalemme Celeste sembra molto più convincente di altre proposte, come ad esempio quella di Ioli Kalavrezou la quale, pur riconoscendo alcune somiglianze con oggetti che riproducono la forma di una chiesa, avanza l'ipotesi che il prototipo dell'oreficeria sia da identificare in un *garden kiosk*<sup>149</sup>. I padiglioni da giardino erano strutture aperte su uno o più lati estremamente diffusi nel mondo ottomano, in Persia, nel sub-continente indiano e nei Balcani a partire dal XIII secolo, tuttavia ritengo che non sia possibile ritenerli un modello opportuno per un'oreficeria liturgica.

Lo studio di Grassi, che come già accennato non si rivela convincente per ciò che riguarda la funzione dell'oggetto, è invece determinante per la dimostrazione di una realizzazione di questa argenteria in area costantinopolitana: il decoro vegetale e geometrico, le personificazioni, la granitura del fondale e, soprattutto, la tipologia architettonica hanno precisi confronti nella cultura non soltanto visiva ma anche letteraria di Bisanzio.

Specialmente i contributi di Niero e Polacco sono per parte loro determinanti per avanzare la proposta che la micro-architettura marciana fosse in realtà originariamente un artoforio che al momento del suo arrivo a Venezia venne convertito in reliquiario. Questa ipotesi di un cambio di funzione da artoforio a reliquiario in occasione dell'arrivo in Occidente all'indomani della presa latina di Costantinopoli, così come il riferimento simbolico alla Gerusalemme Celeste, avvicinano l'*ecclesia argenti* marciana al cosiddetto "Reliquiario di Sant'Anastasio", conservato nel Capitolo della Cattedrale di Aquisgrana, realizzato nel tardo

---

quali si afferma che «né fornicatori, né idolatri, né adulteri, né effemminati, né pederasti, né ladri, né avari, né ubriaconi, né maldicenti, né ladri possederanno il regno di Dio».

<sup>149</sup> KALAVREZOU 1997b.

X secolo per volere di Eustathios Maleinos, *strategos* di Antiochia, da un orafo per il quale è stata proposta un'origine armena o georgiana<sup>150</sup> (fig. 110)

In questo secondo caso, il riferimento alla Gerusalemme Celeste si sviluppa sia nel testo che nella forma. Le iscrizioni in greco che corrono su tre lati citano alcuni passaggi dai Salmi, riprendendo tre concetti-chiave: l'arca («[...] Η ΚΙΒΩΤΟΣ ΤΟΥ ΑΠΑΣΜΑΤΟΣ ΣΟΥ» = “l'arca della sua potenza”, Sal. 132,8), la Sion celeste («ΕΞΕΛΕΞΑΤΟ ΚΥΡΙΟΣ ΤΗΝ ΣΙΩΝ ΗΡΗΤΙΣΤΟ ΑΥΤΗΝ ΕΙΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΝ ΕΥΑΤΩ» = “il Signore ha scelto Sion, l'ha voluta per sua dimora”, Sal 132,13), e alla residenza di Dio («[...] Η ΠΟΛΙΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΗΜΩΝ» = “la città del mio Dio”, cfr. Sal 87,3)<sup>151</sup>. Diversamente dall'esemplare marciano, la cui forma si lega a una rappresentazione astratta della Gerusalemme Celeste, in questo secondo caso la struttura sembra richiamare quella di una chiesa reale. Storicamente, la chiesa che più di altre è stata considerata rappresentazione terrena della città celeste è la chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme<sup>152</sup>, e, in particolare, alcuni elementi del reliquiario ricordano la forma dell'edicola a sacello del Santo Sepolcro, nella forma assunta a seguito della sua ricostruzione, susseguente alla parziale distruzione del 1009<sup>153</sup>.

Persino dopo il cambio di funzione, il prototipo gerosolimitano continuò a riecheggiare: non è forse un caso che la reliquia che vi venne deposta fosse proprio quella di Anastasio, che con la Chiesa gerosolimitana condivide il nome: *Anastasis*/Resurrezione. Ciò potrebbe indicare che anche dopo il suo arrivo in Occidente, il modello del quale l'oreficeria rappresentava una raffigurazione miniaturizzata più o meno fedele era ancora chiaramente

---

<sup>150</sup> SAUNDERS 1982a; OUSTERHOUT 1997. Anche questo oggetto ha beneficiato di un'ampia attenzione da parte degli studiosi ed è stato esposto in numerose mostre, si vedano ad esempio i seguenti contributi: SCHLUMBERGER 1905; GRABAR 1968, pp. 427-433; SAUNDERS 1982b; GRIMME 1985.

<sup>151</sup> SCOTTI 1983. La trascrizione delle iscrizioni è stata pubblicata per la prima volta da Gustave Schlumberger (SCHLUMBERGER 1905, p. 204), ed è stata poi ripubblicata da André Grabar (GRABAR 1968, p. 428).

<sup>152</sup> Il ruolo della chiesa gerosolimitana dell'Anastasis come modello per la rappresentazione della Gerusalemme celeste è stato discusso da Alessandro Rovetta nel catalogo della mostra milanese *La Gerusalemme celeste* (ROSSI – ROVETTA 1983).

<sup>153</sup> Ciò potrebbe quindi sostenere l'ipotesi di una datazione di questo manufatto di qualche decennio più tarda rispetto a quella precedentemente indicata. Per una panoramica dell'evoluzione strutturale del sacello del Santo Sepolcro nel tempo si veda BIDDLE 2008.

riconoscibile, al punto da ritenerlo appropriato per ospitare le spoglie mortali di un santo che potrebbe esserne definito omonimo<sup>154</sup>.

Un episodio analogo di scivolamento dal nome di un edificio verso un nome proprio potrebbe essere alla base della dicitura con cui è nota un'altra suppellettile del Tesoro di San Marco, il cosiddetto "Ciborio di Sant'Anastasia", un piccolo ciborio proto-bizantino (VI-VII secolo) in marmo a base quadrangolare, con una cupola con archi a tutto sesto, sostenuta da quattro colonne con capitelli decorati con foglie d'acanto e rosette (fig. 111). Sull'estradosso dell'arco frontale e su quello di sinistra corre un'iscrizione dedicatoria in greco, che recita: «In voto e per la salvezza della gloriosissima Anastasia» [*ΥΠΕΡ ΕΥΧΗC Κ[ΑΙ] CΩΤΗΡΙΑC ΤΗC ΕΝΑΘΕΟΤΑΤΗ ΑΝΑCΤΑCΙΑC*]<sup>155</sup>. Questa iscrizione ha rappresentato una sfida per gli studiosi che hanno proposto di identificare la "Anastasia" dell'iscrizione con una figura femminile della corte o della nobiltà bizantina al tempo dell'imperatore Giustianiano (527-565)<sup>156</sup>, o di interpretare il ciborio come una copia di quello della Chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme, oppure che, più recentemente e forse a ragione, hanno messo in relazione il nome di Anastasia con il titolo che il vescovo di Costantinopoli, Gregorio Nazianzeno (379-381) aveva attribuito a una cappella e a una congregazione di fede nicena, assunta a simbolo di resurrezione (*anastasis*) poiché difendeva l'ideologia ortodossa dalla minaccia dell'eresia ariana<sup>157</sup>. Nei pressi della cappella, sul finire del IV secolo, venne edificata una chiesa anch'essa chiamata "Anastasia", ampliata in occasione della traslazione delle reliquie della santa omonima da Sirmium, in Pannonia: è stato quindi ipotizzato che il ciborio sia stato offerto in dono a questa fondazione. Dopo il suo arrivo dall'Oriente, venne probabilmente posto su un altare della cattedrale marciana e impiegato come tabernacolo o reliquiario<sup>158</sup>. Nel nome tramandato si condenserebbero quindi «un ventaglio di significati stratificati»: il

---

<sup>154</sup> Interessante osservare che anche per questo oggetto Grabar ha avanzato la stessa proposta alternativa a quella di brucia-profumi già suggerita per l'esemplare marciano, ovvero che potesse trattarsi di una lampada processionale. A questa proposta Saunders, già nel 1982, opponeva la medesima osservazione sulla scarsa quantità di luce che ne sarebbe filtrata che ritengo valida anche per l'esemplare del tesoro marciano. GRABAR 1968, pp. 427-433; SAUNDERS 1982a, p. 216.

<sup>155</sup> DE MIN 2006.

<sup>156</sup> Di questa opinione è anche Jelena Bogdanović, che accenna a questo oggetto nella sua più ampia disamina dei cibori nello spazio ecclesiale orientale; BOGDANOVIĆ 2017, pp. 25-26.

<sup>157</sup> Questa proposta si deve a Italo Furlan (FURLAN 2002).

<sup>158</sup> DE MIN 2006.

nome greco della Resurrezione di Cristo, la congregazione del Nazianzeno, la chiesa costantinopolitana dell'Anastasia e il nome della santa le cui spoglie vi vennero trasferite, a rafforzamento del significato simbolico del luogo<sup>159</sup>.

Come emerge dalle prime righe della *Vita di sant'Anastasia* nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, il legame fra i nomi Anastasio e Anastasia, e il termine greco *anastasis*, così come il significato letterale e teologico di quest'ultimo termine, erano ben noti agli eruditi medievali. Nella *Vita* si legge infatti che «Anastasia dicitur ab ana, quod est sursum, et stasis, quod est stans sive status, quia sursum stetit a vitiis et a peccatis ad virtutes»<sup>160</sup>: la Resurrezione è quindi il passaggio, compiuto per mezzo del Battesimo, dal peccato alla redenzione, dal vizio, che impedisce l'accesso al Paradiso, alla virtù, che avvicina a Dio. Il legame con l'interpretazione in chiave sacra del decoro iconico della *ecclesia argenti marciana* è quindi evidente, e ne motiva in modo convincente l'interpretazione.

Rivalutare il reliquiario del Tesoro marciano e il reliquiario di sant'Anastasio ad Aquisgrana come artofori è premessa necessaria per comprenderne a pieno il valore simbolico. La loro forma architettonica, riconosciuta come trasposizione in piccole dimensioni di un prototipo specifico – il sacello del Santo Sepolcro da una parte, il quadrato polilobato come forma geometrica che riassume la simbologia del giardino edenico dall'altra – rivela la pienezza del proprio significato quando se ne riconosca la funzione di contenitore eucaristico: in questo modo la Gerusalemme celeste cessa di essere *πολις του Θεου*, città di Dio, solo simbolicamente e lo diventa concretamente, ospitando il corpo di Cristo.

---

<sup>159</sup> FURLAN 2002.

<sup>160</sup> JACOBI A VORAGINE 1850, p. 47.

## 2. Oltre la chiesa: la rappresentazione miniaturizzata di uno spazio ampio

Mentre gli esempi finora presentati si mostrano come riproposizioni in scala ridotta di un edificio, sia esso reale o ideale, un piccolo gruppo di oggetti supera tale logica “prototipo-copia” intesa come semplice operazione di trasposizione in scala ridotta di un modello tridimensionale di grandi dimensioni e tenta invece di suggerirne anche la collocazione spaziale nell’ambiente circostante. Tale obiettivo viene raggiunto tramite la presenza complementare di indicazioni spaziali e ambientali inserite tanto nel decoro bidimensionale quanto negli elementi ornamentali tridimensionali. In questo senso, più che *micro-architetture*, potrebbero essere definiti *micro-paesaggi*.

Mentre, come già osservato ad esempio nel caso del *kivotion* micro-architettonico realizzato dagli orafi bulgari per il monastero di Tismana, non era infrequente che gli autori inserissero una raffigurazione della chiesa a cui l’oggetto era destinato nel decoro bidimensionale sulle pareti dell’oggetto tridimensionale, gli esempi che verranno presentati in questo capitolo si caratterizzano per una logica unitaria nella quale l’apparato decorativo bidimensionale e la struttura tridimensionale operano contemporaneamente.

Nelle pagine seguenti verranno presentati tre argenti liturgici particolarmente rilevanti, provenienti soprattutto da botteghe orafe dei Balcani meridionali, realizzati nel corso del XVII secolo per essere donati a fondazioni religiose sia locali che molto remote, come il monastero sinaitico di Santa Caterina.

Mentre per due di essi la funzione di contenitore eucaristico è certa o almeno presumibile, nell’ultimo caso si tratta di una suppellettile con una funzione molto vicina a quella dell’artoforio, ma autonoma: si tratta infatti di un *artoklasion*, una patena di grandi dimensioni sulla quale vengono poggiati cinque pani, un’ampolla di olio, una di vino e del frumento<sup>161</sup>. Il nome indica in realtà propriamente la cerimonia liturgica nel corso della quale questo oggetto è usato, l’*artoklasia*, appunto. Si tratta, come suggerito dal nome (ἄρτος, pane; κλάω, rompere, spezzare) di una cerimonia di benedizione del pane che commemora il miracolo della moltiplicazione dei pani d’orzo operata da Cristo per sfamare le cinquemila persone che lo avevano seguito, prefigurando l’Ultima Cena e l’istituzione

---

<sup>161</sup> SHIPMAN 1907.

dell'Eucarestia<sup>162</sup>. Nel corso dei secoli gli *artoklasia* hanno assunto forme profondamente diverse: una tipologia piuttosto diffusa presenta un edificio a pianta circolare poggiato su una grande patena sorretta da un piede e circondato dagli altri elementi che abbiamo già menzionato, come le ampolle per l'olio e il vino. Pur non potendo essere considerate in alcun modo riproduzioni mimetiche di edifici reali, tali *artoklasia* presentano comunque interessanti elementi architettonici dall'indubbio significato simbolico. Alla fine dell'Ottocento, Charles Rohault de Fleury aveva riprodotto un *artoklasion* in una delle tavole della sua monumentale raccolta, senza tuttavia conoscerne il nome né comprenderne esattamente la funzione all'interno del rito, e lo aveva quindi definito come un oggetto «que ressemble à ces tables que nous appellons *guéridon*»<sup>163</sup> (fig. 112). L'esemplare che verrà presentato nelle prossime pagine, realizzato in Grecia per il Monastero sinaitico di Santa Caterina, supera invece per complessità compositiva tale tipologia, e si arricchisce di molteplici significati.

I tre argenti proposti si succedono non soltanto in ordine cronologico, ma in un crescendo di dettaglio per quanto riguarda la resa dell'ambiente circostante, procedendo da una riproduzione bidimensionale verso la tridimensionalità.

## **2.1. L'artoforio-reliquiario del monastero di San Giovanni Battista a Serres**

Il primo esemplare è un reliquiario oggi conservato al Museo Benaki di Atene (figg. 113-114). Come attestato dall'iscrizione che corre alla base delle arcate del timpano, da una seconda iscrizione all'interno del *kivotion* e come confermato da un codice conservato nel monastero, l'oggetto venne donato nell'anno 7121 (ovvero 1612-1613 del calendario occidentale) da un monaco di nobili origini, Demetrios, al monastero di San Giovanni Battista (*Timios Prodromos*, ovvero "Venerabile precursore") di Serres, presso Salonicco, nella regione greca della Macedonia centrale<sup>164</sup>. Il termine arabo *hadji* che accompagna il

---

<sup>162</sup> Tale episodio è riportato in tutti i Vangeli canonici, vedi: Mt 14,13-21; Mc 6,30-44; Gv 6,1-14; Lc 9,10-17.

<sup>163</sup> ROHAULT DE FLEURY 1887, p. 191.

<sup>164</sup> BALLIAN 2005; BALLIAN 2010; BALLIAN 1994a. Per un breve inquadramento del monastero e delle tragiche vicende che hanno riguardato la dispersione del suo patrimonio in seguito ai numerosi

nome nell'iscrizione (traslitterato coi caratteri greci *χατζι*) venne adottato nei Balcani ottomani per indicare una persona, solitamente un uomo adulto, che aveva portato a compimento un pellegrinaggio in Terra Santa.

Questo contenitore in argento dorato con smalti *champlevé* e filigranati venne probabilmente usato inizialmente come artoforio. Anche se non riproduce con esattezza la forma del *katholikon* del monastero, ne riproduce, secondo le modalità già riscontrate precedentemente, i tratti principali. Il largo timpano semicircolare e il basso tamburo della cupola ornata da otto finestre e da un oggetto dal margine ondulato ne permettono così una certa identificazione (figg. 113-115)

L'elemento più interessante dell'ornamentazione di questo reliquiario è la placca smaltata di forma rettangolare posta al centro della "facciata" che con le sue arcate richiama il loggiato della chiesa, in cui è riprodotta l'acquasantiera monumentale (*phiale*) che si trova nella corte antistante il *katholikon*, e ne ricorda quindi, anche se in modo estremamente sintetico, la collocazione spaziale<sup>165</sup>. La tridimensionalità dell'acquasantiera e la profondità dello spazio della corte che la separa dall'ingresso della chiesa vengono ricondotte alla bidimensionalità della superficie della placchetta smaltata, che tuttavia è sufficiente a suggerire all'occhio dell'osservatore che conosce i luoghi il reale aspetto dell'ambiente.

## **2.2. Il *kivotion* del monastero *Theotokos Pigi* dell'isola di Andros**

Un *kivotion* architettonico che presenta caratteri particolarmente interessanti è quello realizzato, secondo quanto riportato nell'iscrizione dedicatoria a niello, a Triccala (Trikala), nell'omonimo distretto tessalo, dall'orafo Panagiotis per il monastero *Zoodochos Pigi* (letteralmente "della fonte vivificante", inteso come epiteto della Theotokos a cui è dedicato

---

saccheggi compiuti dai Bulgari, in parte confluito nelle collezioni del Museo Bizantino e Cristiano di Atene, si veda KAKAVAS 2003.

<sup>165</sup> Un ulteriore elemento di identificazione fra l'argento liturgico e la chiesa reale consiste nel decoro con elementi circolari a smalto verde e azzurro su fondo smaltato bianco che, secondo Anna Ballian, imitano le finestre di stucco con aperture circolari decorate con vetri multicolori, tipiche dei monumenti ottomani e bizantini; BALLIAN 2010.



il monastero) sull'isola di Andros<sup>166</sup> (fig. 116). Ciò che non emerge chiaramente dall'iscrizione è l'anno in cui l'oggetto venne donato: la limitata leggibilità dell'ultima cifra non permette infatti di affermare con certezza se si tratti del 1654 o del 1658<sup>167</sup>. Il *kivotion* ha la forma di un parallelepipedo sormontato da due torri traforate che terminano in cupole emisferiche, su cui si innestano due lanterne – la torre di dimensioni maggiori al centro, l'altra posta sull'asse longitudinale; agli angoli sono poste quattro torri simili, ma a base quadrata.

Come in alcuni dei *kivotia* precedentemente analizzati, anche in questo caso la presenza di elementi architettonici è limitata al coperchio, mentre il contenitore sottostante non riproduce in alcun modo gli elementi strutturali di un edificio. Tuttavia, è interessante porre brevemente l'attenzione sugli elementi piramidali dalla forma fortemente allungata posti nello spazio fra le torri: si tratta di una rappresentazione schematica di cipressi, le cui cime, su cui si posano piccole colombe, svettano sopra il tetto dell'edificio, conferendo naturalezza a una rappresentazione altrimenti estremamente sintetica.

La rappresentazione di elementi vegetali a tutto tondo come complemento della rappresentazione architettonica – tratto finora mai incontrato – si conferma come in uso nella bottega di Triccala, comparando anche nell'*artoklasion* realizzato dall'orafo Eustathios per il Monastero del Monte Sinai, che verrà analizzato di seguito. La scelta dei cipressi è forse collegata all'influsso dell'arte persiana sull'estetica ottomana: al cipresso era infatti attribuito un forte valore simbolico, rappresentando, in virtù della sua forma, il fuoco, la tensione dell'anima verso il cielo e venendo quindi considerato il primo albero del Paradiso<sup>168</sup>.

La compresenza di elementi stilistici orientali, ottomani e occidentali su un'oreficeria ortodossa (e quindi derivata dalla tradizione bizantina) è motivata dal contesto sociale della città di Triccala, che all'epoca rappresentava il più esteso centro urbano della regione. La

---

<sup>166</sup> Si tratta di un'epoca di nuova fioritura per il monastero: dopo un periodo di abbandono, una comunità monacale si trasferì nel monastero e intraprese consistenti opere di ristrutturazione nel corso del XVII secolo. BALLIAN 2015, pp. 17-19. Nell'iscrizione viene specificato che l'orafo Panagiotis, attivo a Triccala, proveniva dal villaggio di Nomi, una località che si trova nel medesimo distretto tessalico.

<sup>167</sup> BALLIAN 2015, p. 17.

<sup>168</sup> SPINELLI 2008, p. 389.

conquista ottomana, durante il regno del sultano Beyazid, alla fine del XIV secolo (forse nel 1395-1396), non ne aveva diminuito l'importanza: la città era infatti divenuta la sede del sangiaccato – unità amministrativa dell'Impero Ottomano – di Tessaglia e aveva mantenuto il ruolo di sede della Metropolia di Larissa, che ricopriva fin dall'inizio del secolo<sup>169</sup>. Nel XVII secolo, in cui si colloca la realizzazione del *kivotion*, a Triccala è attestata la presenza di un nutrito gruppo di orafi: dopo i droghieri e i fornai, gli orafi rappresentavano il terzo gruppo professionale per la popolazione non-musulmana e le fonti sembrano suggerire l'esistenza di una forma di organizzazione corporativa. Per quanto riguarda la popolazione musulmana, nonostante non si abbiano notizie precise relativamente all'esistenza di corporazioni, ci sono prove documentarie e materiali che indicano come l'esercizio dell'attività orafa fosse comunque certamente diffuso<sup>170</sup>. La compresenza di popolazione locale cristiana e di popolazione musulmana arrivata nella regione in seguito alla conquista ottomana è fondamentale per comprendere le ragioni sottostanti alla presenza, nelle opere uscite dalle botteghe orafe di Triccala, di elementi strutturali e ornamentali riconducibili tanto alla tradizione bizantina quanto alla cultura visiva ottomana e orientale.

Ad esempio, in questo *kivotion*, si può apprezzare un decoro con elementi floreali resi secondo due stili: uno occidentale, riconoscibile nella lavorazione a traforo sulle torrette, dove si distinguono grandi fiori barocchi, e l'altro orientale-ottomano, evidente nei medaglioni con fondo in smalto verde *champlevé*, applicati nella metà inferiore del tabernacolo. Nel secondo caso si tratta di una mutuazione dallo stile pittorico *saz* che si diffuse alla metà del Cinquecento nell'arte ottomana, quando autori persiani introdussero a corte elementi della tradizione cinese, quali le foglie *saz* e le figure di animali mitici come dragoni e fenici, poi rielaborati autonomamente per assecondare il gusto locale. Questo stile, caratterizzato da rappresentazioni stilizzate di fiori e foglie intrecciate, spesso accompagnate da animali, venne rapidamente adottato nella decorazione ceramica, orafa e tessile<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> BALLIAN 2015.

<sup>170</sup> BALLIAN 2015, pp. 15-17.

<sup>171</sup> SPINELLI 2008, vol. II, pp. 656-660.

Un ulteriore elemento di ispirazione ottomana è rappresentato dai due dragoni alati applicati in corrispondenza dei lati corti del tabernacolo, anche se, come osservato da Ballian, solitamente i dragoni che si trovano nell'oreficeria ottomana non presentano le ali<sup>172</sup>.

### 2.3. L'*artoklasion* del monastero di Santa Caterina del Sinai

Un caso particolarmente interessante è l'*artoklasion* realizzato nel 1679 dall'orafo Eustathios di Triccala per il monastero sinaitico di Santa Caterina<sup>173</sup> (fig. 117). Questo oggetto si differenzia rispetto agli altri esemplari noti di questo tipo di suppellettile per la forma ben più complessa e per il fatto che contiene la rappresentazione esatta di un edificio reale: su una piattaforma rialzata, sostenuta da leoni rampanti, è infatti raffigurato con precisione il *katholikon* del monastero di Santa Caterina sul Sinai, una basilica absidata a tre navate, che si riconosce per la facciata a salienti (fig. 118).

Se già la chiesa, con le tegole definite a niello, è realizzata con un livello di dettaglio che non ha eguali nelle oreficerie finora presentate, ancora più stupefacente è l'attenzione che l'orafo mette nella riproposizione miniaturistica degli elementi ambientali e architettonici presenti nello spazio circostante: la chiesa è infatti collocata in uno spazio delimitato da mura – che qui, diversamente dalla realtà, sono merlate –, circondata da altri edifici e cipressi su cui si posano uccellini. La Cappella “del rovetto ardente”, raffigurato come un arbusto in fiore, si trova dietro l'abside, mentre la moschea è correttamente rappresentata di fronte all'ingresso della basilica.

Tuttavia, l'ambientazione reale del monastero non è soltanto attentamente ricostruita per mezzo della replica minuziosa degli edifici, ma anche attraverso la resa tridimensionale del paesaggio naturale circostante, e viene successivamente vivificata dalla presenza di figure umane poste sia all'interno che all'esterno dello spazio del monastero. Fuori dalle mura si ergono due elementi semi-ellissoidali su cui sono poste delle figurine antropomorfe. Sulla vetta del primo è raffigurato Mosè nell'atto di ricevere le Tavole della Legge, e si tratta

---

<sup>172</sup> BALLIAN 2015, p. 19.

<sup>173</sup> IKONOMAKI-PAPADOPOULOS 1990, pp. 274-275; BALLIAN 2015, pp. 19-23.

quindi – conformemente a quanto riportato nel libro dell’Esodo – del monte Oreb<sup>174</sup>, storicamente identificato con il monte Sinai alle cui pendici sorge il monastero. Sulla vetta del secondo monte, di dimensioni maggiori, da identificare dunque con il Caterina – in effetti la vetta più alta della regione sinaitica – sono invece raffigurati degli angeli nell’atto di vegliare il sepolcro della vergine alessandrina che miracolosamente vi venne trasportata e deposta dopo il martirio avvenuto nell’anno 305. All’interno del perimetro del monastero, invece, nello spazio antistante l’ingresso della moschea sono raffigurati due mercanti a dorso di cammello. Infine, una carovana di cammelli guidata da una figura a piedi procede anche nello spazio del piatto inferiore, al di sotto della miniaturizzazione del monastero.

Come nel *kivotion* realizzato da Panagiotis di Nomi, anche in questo *artoklasion* si osserva la compresenza di elementi orientali e occidentali. I ricettacoli sferici, lavorati a traforo nella parte superiore e a niello in quella inferiore, sono sorretti da dragoni alati di gusto orientale – per quanto, come accennato, la presenza delle ali sia un elemento inedito nell’arte ottomana – le cui scaglie sono definite a niello, mentre le code che si innestano sul candelabro centrale, con una coppa raccogliera a forma di tulipano, terminano in un fiore che tradisce una vicinanza con l’estetica gotica. Due teste cherubiche e quattro teste angeliche in argento dorato sono applicate sulla superficie del piatto.

Particolarmente rilevante per la comprensione del significato di questo oggetto e della provenienza culturale dell’orafo che lo ha realizzato, Eustathios di Triccala, è l’identificazione dei personaggi con il turbante e il volto velato raffigurati a dorso di cammello di fronte alla moschea: come suggerito da Anna Ballian, si tratta del profeta Maometto e ‘Alī ibn Abī Ṭālib, quarto califfo dell’Islam, cugino del Profeta e suo genero per averne sposato la figlia Fatima. Entrambe queste figure sono infatti strettamente legate al monastero sinaitico. Innanzitutto, si narra che quando Maometto era ancora un giovane carovaniere si fosse accampato con i suoi cammelli nei pressi delle mura del monastero, ricevendo la visita di un monaco che gli predisse il futuro, e che in seguito vi abbia poi trovato protezione. Più tardi il monastero del Sinai divenne quindi luogo sacro per l’Islam, oltre che per la Cristianità, e si ritiene infatti che nell’anno 623 lo stesso ‘Alī abbia redatto il decreto firmato con l’impronta della mano di Maometto con il quale, anche dopo la

---

<sup>174</sup> Cfr. Es 19,10 e ss.

conquista araba del Sinai, venivano garantiti protezione e privilegi al monastero di Santa Caterina e si concedeva ai monaci di continuare a vivervi<sup>175</sup>.

La rappresentazione di due personaggi islamici in un'oreficeria ortodossa è indubbiamente inaspettata, ma estremamente coerente con il contesto in cui si collocano sia l'opera che il suo autore, dimostrando la capacità dell'orafo di rapportarsi con un ambiente ormai pienamente "ottomanizzato". Come osservato da Ballian, raffigurare il Profeta in un'oreficeria sacra che rappresenta in modo così dettagliato il monastero sinaitico giustifica la sopravvivenza di questa fondazione ortodossa sotto il dominio musulmano. Parallelamente, il fatto che l'orafo scelga di non mostrare il volto di Maometto ne dimostra un'elevata conoscenza della sensibilità ottomana: probabilmente Eustathios aveva familiarità con i testi illustrati islamici, nei quali, specialmente a partire dal XVI secolo, il Profeta e i membri della sua famiglia erano solitamente ritratti velati. Triccala, che come abbiamo detto era una città dalla spiccata multiconfessionalità, è un luogo in cui Eustathios può facilmente essere entrato in contatto con tali rappresentazioni, che tuttavia potrebbe anche aver incontrato direttamente a Istanbul o in Valacchia, dove si trovava il fratello, Germanos Lokros, un esponente di rilievo del movimento di riforma ortodosso, considerato il supervisore della traduzione dal greco al romeno della Bibbia<sup>176</sup>.

Questi dettagli permettono di affermare che sia l'orafo sia i monaci sinaitici, pur essendo cristiani, erano perfettamente inseriti in un mondo ormai totalmente permeato dalla cultura ottomana, e che ciò abbia permesso loro, rispettivamente, di realizzare questo complesso *artoklasion* e di comprendere la totalità delle sfumature di significato e dei riferimenti culturali che vi sono contenuti<sup>177</sup>.

#### **2.4. "Micro-paesaggi" occidentali: Gemona e Soissons**

Come ho avuto già modo di evidenziare nella tesi magistrale, l'*artoklasion* sinaitico, che rappresenta un *unicum* nell'area presa in considerazione, può essere messo a confronto con

---

<sup>175</sup> Nel 1517, per volere del sultano Selim, la lettera originale venne portata a Istanbul, e al monastero venne lasciata una copia che ne confermava le prerogative.

<sup>176</sup> KITROMILIDES 1999; BALLIAN 2015.

<sup>177</sup> BALLIAN 2015, p. 23.

un ex voto commissionato all'orafo bellunese Zuan Battista Padoan dalla comunità di Gemona per celebrare la liberazione dalla pestilenza nel 1575<sup>178</sup> (fig. 119).

Su una piattaforma ovale è rappresentata la città circondata da mura munite di due torri; all'interno della cinta sono replicati i principali edifici glemonensi: il duomo trecentesco, la Loggia Comunale, la rocca turrata che si erge sulla vetta del colle e che domina il borgo, con l'aspetto che aveva prima del terremoto del 1976, e sulle cui torri, oggi scomparse, sono raffigurati san Rocco e san Sebastiano, i due santi taumaturghi tradizionalmente invocati contro la peste<sup>179</sup>.

Così come nel caso sinaitico, si assiste ad una presentazione allo stesso tempo articolata e sintetica di una località: senza eccedere in dettagli, vengono presentate sia le emergenze architettoniche che identificano il luogo, sia le specifiche collocazioni spaziali – in entrambi questi esempi, di tipo orografico –, sia altri dettagli utili a permettere il riconoscimento del luogo raffigurato e a comprendere il contesto della realizzazione del manufatto e il significato simbolico sotteso.

Di poco successivo all'esemplare glemonense, ma parossistico nella ricerca dell'esattezza spaziale, è il monumentale reliquiario della città di Soissons, in Piccardia, oggi nelle collezioni municipali, ma originariamente appartenente al Tesoro della Cattedrale dei Santi Gervasio e Protasio<sup>180</sup> (fig. 120).

A ragione questa oreficeria è stata definita dagli studiosi francesi che se ne sono occupati un *plan reliquaire*: la cinta muraria della città è riprodotta esattamente e le torri angolari, i bastioni e le porte di ingresso sono riconoscibili, nonostante l'orafo abbia ecceduto nell'ornamentazione, mentre gli otto edifici – la cattedrale dei Santi Gervasio e Protasio, le abbazie di San Giovanni delle Vigne, San Leodegario e Notre-Dame, il convento dei Cordeliers (frati minori conventuali), e le tre chiese parrocchiali di Notre-Dame-des-Vignes, San Quintino e San Martino<sup>181</sup> – sono rappresentanti con il giusto orientamento,

---

<sup>178</sup> Anita Paolicchi, *Architettura in effigie: un excursus nell'argenteria sacra post-bizantina*, tesi discussa all'Università di Pisa, a.a. 2014-2015.

<sup>179</sup> GOI 1992, p. 194.

<sup>180</sup> ANCIEN 1969; RECHT 1989.

<sup>181</sup> Gran parte di questi edifici venne distrutta nei secoli successivi, durante la Rivoluzione Francese e le Guerre Mondiali. Oggi rimangono solamente la cattedrale (restaurata dopo il primo conflitto

approssimativamente nel corretto rapporto spaziale fra loro e con dettagli che ne permettono una chiara identificazione<sup>182</sup>. Lo zoccolo in legno su cui poggia il reliquiario in rame argentato e dorato conferisce un ulteriore elemento di verosimiglianza alla veduta della città, che, infatti, a partire dall'ampliamento della cinta muraria del 1550 verso sud, si innalza sul colle San Giovanni<sup>183</sup>.

Come nel caso dei *kivotia* dei voivodati romeni, che talvolta possono essere ritenuti testimonianze dell'aspetto delle chiese a cui erano destinati, questo reliquiario, per l'esattezza con cui sono riprodotti gli otto edifici della cittadella medievale, permette di datarlo con certezza attorno all'anno 1600: infatti, la costruzione di una delle chiese, San Martino, venne iniziata solo a partire dal 1570, mentre la chiesa di San Leodegario è raffigurata nell'aspetto che aveva assunto dopo i restauri del 1596, resi necessari dal grave stato di rovina in cui si trovava dopo il passaggio dei calvinisti. Tuttavia, in una certa misura, l'autore del reliquiario – un orafo tradizionalmente chiamato “Renavia” sulla base dell'iscrizione sullo zoccolo di una statuetta della Vergine scomparsa negli anni Sessanta del XX secolo –, corregge la realtà, perché ad esempio dota la cattedrale di una seconda torre che al tempo non c'era, ma di cui forse già al tempo si ventilava la costruzione<sup>184</sup>.

Un canonico di nome Cabaret, in un inventario del Tesoro della Cattedrale redatto nel 1770, riporta la presenza di un «reliquiario in rame dorato, rappresentante la città di Soissons, che contiene molte reliquie», probabilmente quelle i cui contenitori in metallo prezioso erano andati perduti dopo i saccheggi operati dagli Ugonotti fra il 1567 e il 1568<sup>185</sup>. Successivamente, questi sacri frammenti non sopravvissero alla profanazione operata dai rivoluzionari che raggiunsero Soissons nel 1792 e soltanto la reliquia contenuta in un medaglione in corrispondenza del frontone della cattedrale rimase al suo posto<sup>186</sup>. Tuttavia, un inventario del 1805, redatto dall'arciprete di Château-Thierry, Jean-Antoine Petit-de-

---

mondiale), San Giovanni delle Vigne (molto danneggiata durante la Rivoluzione e poi in parte distrutta nel 1805 per ricavarne materiale edile) e San Leodegario.

<sup>182</sup> ANCIEN 1969, p. 104.

<sup>183</sup> ANCIEN 1969, pp. 102-103.

<sup>184</sup> ANCIEN 1969, p. 104.

<sup>185</sup> ANCIEN 1969, p. 104.

<sup>186</sup> Il reliquiario non venne distrutto grazie al fatto che era realizzato in rame anziché in materiale prezioso.

Reimpré, dettaglia in modo piuttosto preciso il contenuto del reliquiario e il modo in cui le reliquie erano disposte: «Ogni chiesa aveva il suo campanile e in ogni campanile c'erano delle reliquie, indubbiamente con le loro autentiche, poiché non sarebbero state esposte ai fedeli, se non fossero state autorizzate dal vescovo. [...] Conteneva le ossa di san Pietro, san Gervasio e san Protasio, san Gaudino, san Dionigi, san Loup, dei capelli di sant'Anna, dei santi martiri e di san Martino»<sup>187</sup>.

La presenza esclusiva degli edifici religiosi, all'interno della rappresentazione della città nel reliquiario, aveva l'obiettivo di rappresentare simbolicamente Soissons come una «città di Dio» posta sotto la protezione della Vergine, la cui rappresentazione nei pressi della Cattedrale dominava l'insieme, mentre la presenza delle molte reliquie di santi contenute nei piccoli sacelli disseminati in diversi punti delle architetture ecclesiali miniaturizzate ne rinforzava il valore. In particolare, nel contesto storico-sociale della sua realizzazione, all'indomani del trionfo del Cattolicesimo romano dopo la parentesi delle rivolte protestanti, la *città-reliquiario* aveva lo scopo di celebrare il ruolo di Soissons come baluardo della Lega fra il 1585 e il 1595 e roccaforte del cattolicesimo<sup>188</sup>.

In conclusione, ritengo utile riportare le parole di Pierre e Catherine Provoyeur nel catalogo dell'esposizione *Le Temple* (1982):

«L'image du temple résume et fixe toute la dévotion et exprime d'un coup la Présence. Emboîtée dans l'enveloppe de pierre qu'est l'église, semblable à elle, elle constitue une étape dans le parcours du profane au divin, capitale : de l'église à la châsse, de la châsse aux reliques qu'elle contient, des reliques au Saint, du Saint à Dieu, la châsse constitue le lieu ultime du passage de l'univers sacré visible au Mystère»<sup>189</sup>.

Queste parole, estremamente suggestive e accompagnate da illustrazioni fotografiche che non a caso culminavano con il *plan-reliquaire de la ville de Soissons*, definito «le terme paroxystique de ce type de représentation»<sup>190</sup>, possono essere un'occasione per riflettere sulla vicinanza concettuale dei contenitori del sacro nel Cristianesimo Latino e Greco.

---

<sup>187</sup> *Apud* ANCIEN 1969, p. 105.

<sup>188</sup> Per un'analisi dettagliata delle vicende storiche si veda: THIERRY 2014.

<sup>189</sup> *Le Temple* 1982, pp. 34-35.

<sup>190</sup> *Le Temple* 1982, p. 35.



Soprattutto in quei casi in cui le micro-architetture erano destinate a contenere le specie eucaristiche anziché le reliquie dei santi, la concatenazione di simboli ricostruita dai Provoyeur raggiunge la sua massima valenza: la preziosa copia miniaturizzata dell'architettura in pietra diviene, in un percorso per immagini che unisce e sovrappone la chiesa e il sepolcro, correlativo oggettivo del sacro, poiché la costellazione di valenze simboliche legate alla forma, ai materiali e al contenuto dell'oggetto ne fa scaturire il significato nella sua assoluta pienezza.

Tuttavia, se, in Occidente, la comparsa di questa tipologia di suppellettili che rappresentano lo spazio urbano a partire dalla seconda metà del Cinquecento sembra legarsi al più diffuso e rinnovato interesse per le rappresentazioni di città, che in questo secolo ricevono grande impulso dall'avanzamento tecnico nella produzione delle stampe, in Oriente l'interesse per la realizzazione di architetture miniaturistiche sembra invece essere radicato nella sensibilità religiosa, che da sempre ha attribuito un grande valore simbolico alla rappresentazione architettonica.

### 3. Artofori cilindrici

*turris fortissima nomen Domini*

(Prv 18,10)

Un piccolo gruppo di artofori metallici si caratterizza per la forma cilindrica, apparentemente poco diffusa, rispetto alle microarchitetture a forma di chiesa.

Come si vedrà, solamente i primi due artofori che verranno discussi hanno una pianta propriamente circolare, tuttavia, ai fini della nostra ricerca, tutti possono essere considerati genericamente cilindrici<sup>191</sup>.

#### 3.1. Gli artofori veneziani di Șerban Cantacuzino e dell'abate Mitrofan

I primi due esemplari che verranno analizzati sono conservati nelle collezioni del Museo Nazionale Romeno di Arte a Bucarest. Si tratta di due oreficerie commissionate da membri dell'élite laica e religiosa per fondazioni monastiche patrocinate dalla corte voivodale valacca.

Il primo artoforio, secondo quanto emerge dal contenuto dell'iscrizione dedicatoria in romeno con caratteri cirillici, venne donato da Șerban Cantacuzino II Măgureanu, cugino del voivoda Constantin Brâncoveanu, in memoria dei genitori Drăghici e Pavona e delle mogli Maria e Andreiana al monastero di Comana nell'anno 7207, ovvero in un periodo compreso fra il 1 settembre 1698 e il 31 agosto 1699<sup>192</sup> (fig. 121).

---

<sup>191</sup> Come vedremo più avanti, già Krautheimer aveva affermato che nel medioevo il significato simbolico del cerchio poteva essere veicolato da una qualsiasi forma poligonale che gli somigliasse (ottagono, dodecagono...). KRAUTHEIMER 1993, p. 108.

<sup>192</sup> «+ ACEST SF(Ă)NTU ȚIITORIU DE SF(Ă)NTA PRECEȘTANIE IASTE FĂCUTU DE ȘERBAN CANT(ACUZINO) MARE PĂH(ARNIC) ȘI DAT LA MĂNĂSTIRIA COMANA ÎNTRU VEACINICĂ POMENIRE ȘI PĂRINȚILOR: DRĂGHICIU ȘI PĂUNA, ȘI SOTIILOR: MARIIA ȘI ANDRIIANA; 7207». NICOLESCU 1968, cat. 203, p. 179, fig. 130.

L'iscrizione, questa volta in greco, che corre sul margine inferiore del secondo artoforio rivela che questo venne invece commissionato per il monastero Cotroceni dall'igumeno Mitrofan (fig. 123):

«+ Διὰ συνδρομῆς ἐμοῦ Μητροφάνους καὶ ἡγουμένου τῆς σεβασμίας μονῆς τῆς κοιμήσεως τῆς κυρίας ἡμῶν Θεοτόκου τῆς Κοτροτζανήτης ἧς ἐγένετο παρὸν ἀρτοφόριον καὶ ἀφερώθη (i. e. ἀφιερ-) εἰς αὐτὸν τὸν περικαλλῆ .αζα. »

[Per ordine mio, di Mitrofan, egumeno del venerabile monastero della Dormizione di Nostra Signora Madre di Dio di Cotroceni fu (fatto) il presente artoforio e fu consacrato al Bellissimo<sup>193</sup> stesso. 17(0)1]<sup>194</sup>.

La datazione di questo artoforio è stata oggetto di discussione. La datazione al 1701 si basa su due motivi: le ultime tre lettere dell'iscrizione, .αζα., potrebbero indicare un'anomala forma di datazione secondo il calendario occidentale, con omissione dello 0, ma scritto con le lettere greche secondo il modo orientale, inoltre la collocazione di queste tre lettere-cifre alla fine del testo donatorio, isolate da due punti medi, è compatibile con la collocazione di una data, conformemente all'uso dell'epoca.

I due tabernacoli sono simili sia dal punto di vista strutturale che decorativo<sup>195</sup>. Entrambi sono di forma cilindrica, con una cupola a forma di bulbo sormontata da una croce. Il corpo è decorato con nicchie con arco trilobato e ribassato, separate fra loro da una doppia colonna con capitello con grandi foglie d'acanto. In ogni nicchia è rappresentato un teologo o un Padre della Chiesa ortodossa a figura intera, sovrastato da una testa di cherubino; le iscrizioni che affiancano le figure sul tabernacolo per il monastero di Cotroceni permettono di identificarle come i santi Pietro, Paolo, Gregorio Nazianzeno, Giovanni Crisostomo, Atanasio, Sergio e Bacco, mentre le iscrizioni che affiancano le figure sul tabernacolo per il

---

<sup>193</sup> *περικαλλῆ* è da intendere come epiteto del monastero: ancora oggi in Romania, nelle formule religiose, è utilizzata la traduzione esatta di questo termine (*preafrumoasă*, bellissima) come attributo per una fondazione monastica.

<sup>194</sup> Una prima trascrizione e lettura di questa iscrizione è stata da me pubblicata in un saggio dedicato alle argenterie veneziane acquistate a cavallo fra XVII e XVIII secolo da alcuni esponenti di rilievo della corte valacca; PAOLICCHI 2016.

<sup>195</sup> NICOLESCU 1968, cat. 203, p. 179, fig. 130. In ragione delle forti somiglianze fra i due tabernacoli è possibile supporre un rapporto di filiazione del primo nel secondo oppure, come proposto da Victor Simion, un rapporto di derivazione da un prototipo comune, oggi ignoto SIMION 1992d.

monastero di Comana permettono di identificarle come santi e teologi, fra cui i santi Cirillo e Metodio. Le teste di cherubino, applicate ai piedi dei tabernacoli, richiamano quelle che decorano le nicchie. Teste cherubiche a sbalzo ornano inoltre la sommità della cupola del tabernacolo del monastero di Comana. Quest'ultimo tabernacolo si caratterizza per maggiore dinamismo del decoro vegetale sulla cupola, che presenta un numero di nervature quasi doppio rispetto all'altro tabernacolo, dove le modanature sono invece quasi piatte. Il bordo che separa il corpo dalla cupola è un ulteriore elemento di caratterizzazione: nel tabernacolo del monastero di Cotroceni si tratta di un trionfo di fiori e frutta, dove si riconoscono dei grappoli d'uva, mentre il tabernacolo del monastero Comana presenta una lineare corona d'alloro.

Oltre a distinguersi dagli altri artofori in uso all'epoca per la loro forma, i due contenitori cilindrici si distinguono anche per la provenienza: il bollo di San Marco che accompagna i marchi impressi sul corpo di questi argenti indica che si tratta di opere lavorate a Venezia e approvate dalla Zecca (figg. 122, 126).

Tale provenienza lagunare era stata correttamente colta dagli studiosi romeni già in una fase piuttosto precoce dello studio di queste oreficerie. Al contrario, come avevo già avuto modo di osservare sia a proposito di questi due artofori sia delle altre oreficerie veneziane seicentesche presenti nelle collezioni del Museo Nazionale di Arte della Romania, la lettura degli altri marchi presentava evidenti lacune ed errori, indubbiamente dovuti all'impossibilità per gli studiosi locali di accedere alla bibliografia italiana sull'argomento al tempo della loro catalogazione negli anni centrali del '900<sup>196</sup>. Tale prima errata lettura condizionò quindi gli studiosi successivi, i quali, probabilmente non potendo accedere a uno studio ravvicinato di questi oggetti, ne tramandarono l'errore. Tuttavia, come ho avuto modo di verificare durante un periodo di studio nello stesso museo, l'errore non risiedeva soltanto in un travisamento del significato delle iniziali che compongono i marchi, ma proprio in una inspiegabile errata lettura di tali caratteri: se inizialmente avevo ritenuto che l'attribuzione di una di queste oreficerie ad un orafo ignoto convenzionalmente chiamato ST.AOP fosse dovuto a un tentativo maldestro di dare un senso alla presenza dei due punzoni individuabili, sulla base degli studi di Piero Pazzi, come quelli di un orafo ancora non identificato che si

---

<sup>196</sup> PAOLICCHI 2016.

firma con le iniziali ST<sup>197</sup> e del *sazador* Antonio Poma (una A e una P inframezzate da un frutto allusivo del cognome)<sup>198</sup>, una verifica ravvicinata mi ha permesso di osservare che i marchi orafi apposti su questo oggetto sono del tutto diversi.

Nel dettaglio, sul fondo dell'artoforio di Comana, oltre al bollo della Zecca, ripetuto più volte anche sul corpo dell'oggetto, si trova una coppia di marchi: il primo, costituito dalle iniziali AC inframezzate da una torre, è ripetuto cinque volte, il secondo, IL CORAGGIO, a lettere maiuscole su un fondo quadrilobato, solo una (fig. 122). Il primo è il marchio di Anzolo (Angelo) Castelli (1662–1710), il quale ha svolto l'incarico di saggiaiore *ordinario* della Zecca dal 1682, ma che è anche attestato come orefice<sup>199</sup>. Il secondo invece è il contrassegno della bottega posta all'insegna del "Coraggio": l'attività di questa bottega è documentata tra il 1681 e il 1706 e, come riportato da Pazzi, è stato riscontrato, fra gli altri, assieme al punzone di Castelli<sup>200</sup>.

Sull'artoforio del monastero Cotroceni, di pochi anni successivo, si incontra nuovamente il marchio di Anzolo (Angelo) Castelli, ripetuto due volte – in alto a sinistra nella scena della *Dormitio Virginis* e in basso a sinistra nella nicchia di sant'Atanasio (fig. 124). Questa volta

---

<sup>197</sup> Piero Pazzi ha spesso riscontrato il marchio ST su opere contrassegnate dal punzone del *sazador* Antonio Poma; PAZZI 1992, p. 136. Come accennato, gli storici dell'arte romeni hanno attribuito la paternità di questo oggetto ad un orafo ignoto convenzionalmente chiamato ST.AOP. Corina Nicolescu, la prima a redigere un catalogo sistematico delle opere dell'allora Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, ha letto questa coppia di marchi come S.T.A.O.P, ritenendole le iniziali di un unico argentiere di Venezia (NICOLESCU 1968, p. 372). Questa ipotesi di lettura è stata reiterata con varianti da chi si è successivamente occupato della collezione di argenteria e oreficeria del Muzeul Național de Artă al României: SIMION 1992d. L'errore di Nicolescu è probabilmente stato indotto dalla lettura dell'opera *Inscriptiile Medievale ale României*, in cui questo marchio, letto come STA.OP, venne considerato il bollo della bottega nel caso dell'artoforio e il bollo dell'autore per tre patene; *Inscriptiile medievale* 1965, nr. 754, 859–861.

<sup>198</sup> PAZZI 1990, nr. 28; PAZZI 1992, p. 67; PAZZI 1996, p. 31; PAZZI 1998, p. 122. Nella bibliografia romana questo punzone veniva talvolta letto come AOP, ma gli studi dedicati negli ultimi vent'anni da Piero Pazzi al sistema di punzonatura lagunare hanno mostrato come il marchio "AOP" sia in realtà da leggere come un marchio con le iniziali AP inframezzate da un frutto: non di rado in effetti i simboli scelti per intercalare le lettere erano allusivi del nome dell'orafo, o della bottega, in questo caso è quindi corretto interpretare il simbolo come una mela (anticamente in italiano *pomo*), riferita al cognome Poma.

<sup>199</sup> PAZZI 1992, pp. 60-61; PAZZI 1998, p. 142. Questo marchio è stato letto da Victor Simion come AAC: SIMION 1992d.

<sup>200</sup> PAZZI 1992, nr. 248, p. 106.

si trova però accompagnato da un marchio composto dalle lettere ZS (o SZ) separate da tre punti sovrapposti in campo quadrilobato, ripetuto due volte sul fondo del *kivotion* (fig. 125). Questo secondo marchio non figura né fra quelli elencati negli studi di Pazzi né altrove e non è quindi possibile in questa sede far altro che segnalarlo.

In entrambi i casi, sia per l'artoforio di Comana che per quello di Cotroceni, resta il dubbio se Anzolo Castelli possa essere considerato l'autore, o se l'autore non sia piuttosto un orafo che, non avendo impresso il proprio marchio, è destinato a rimanere sconosciuto. Pazzi riporta infatti che l'uso di interporre un simbolo figurato fra due iniziali era caratteristico dei bolli dei *sazadori* e dei *toccadori*: su queste basi, Anzolo Castelli – nel cui marchio figura una torre fra le lettere A e C – dovette essere l'incaricato per la verifica della bontà della lega e non l'autore.

Il dubbio se si tratti di oreficerie acquistate sul mercato veneziano e introdotte in Valacchia dai mediatori commerciali del voivoda o se si tratti invece di specifiche commissioni valacche trova una conferma a favore della seconda ipotesi sulla base dell'analisi dell'iconografia: data l'identità delle figure raffigurate su entrambi gli artofori, si deve presupporre che il committente abbia indicato con esattezza il tipo di raffigurazione desiderata, poichè sarebbe altrimenti difficile immaginare che un orafo veneziano abbia scelto autonomamente di rappresentare santi venerati particolarmente dalla chiesa ortodossa come Cirillo e Metodio, o martiri siriani come Sergio e Bacco, venerati in Valacchia a partire dal XVI secolo, quando il voivoda Neagoe Basarab ne donò le reliquie al monastero di Curtea de Argeş.

L'artoforio del monastero Cotroceni presenta inoltre nella nicchia a sinistra della porta una *Dormitio Virginis* secondo l'iconografia bizantina (*koimesis*); la presenza di questa scena è equilibrata dalla compressione di due figure (i santi martiri Sergio e Bacco) in un'unica nicchia a destra della porta. Due aspetti portano a ritenere che si tratti di una richiesta avanzata dalla committenza: innanzitutto la scena della Morte della Vergine richiama la dedizione del monastero, e, in secondo luogo, l'iconografia adottata, ancora oggi prevalente nei paesi ortodossi, era già in disuso nell'area veneta al tempo dell'esecuzione dell'oggetto (da tempo infatti la rappresentazione del glorioso momento dell'Assunzione aveva prevalso su quello della Dormizione della Vergine).

### 3.2. L'artoforio di Damasceno per il monastero di Bačkovо

Un terzo artoforio analogo è conservato a Sofia, presso il Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo (*Национален църковен исторически и археологически музей при Светия синод*, fig. 127)<sup>201</sup>.

Come già anticipato, questo esemplare ha la forma di un eptagono, le sette facce del poligono sono separate da colonne decorate con un motivo lineare che prosegue sulle nervature della cupola. L'intera superficie è decorata con motivi floreali realizzati a smalto filigranato, ed ogni faccia del poligono è arricchita da tre pietre colorate disposte in modo equidistante in corrispondenza dell'asse di simmetria e da quattro piccole pietre rosse poste su un fondo a smalto blu in corrispondenza del margine inferiore. Il coperchio è decorato in modo analogo, con due pietre colorate per ogni comparto.

Come già precedentemente osservato, il decoro con smalti filigranati blu e azzurri, tipico della produzione orafa dell'area di Filippopoli, rivela un senso estetico vicino al gusto ottomano – come dimostra anche la propensione ad un decoro aniconico – nonostante questa tecnica non sia frequente nella decorazione degli argenti turchi.

Negli spazi delimitati dagli archetti innestati sui costoloni che innervano la cupola corre l'iscrizione in caratteri cirillici «О АГИОН АРТОФОРИ ФОРИ (sic) КТИТОРАС ДАМАСКИНОС АРХИЕРЕАС АΨЕ» [Il santo artoforio commissionato da Damaskinos (=Damasceno) sommo sacerdote, 1705], informandoci così come l'artoforio sia stato commissionato dall'egumeno Damasceno nel 1705, probabilmente per il monastero di Bačkovо. Anche in questo caso la data è indicata all'uso bizantino, con caratteri alfabetici, ma secondo il calendario occidentale, con omissione della cifra 0, analogamente a quanto già osservato per l'artoforio di Cotroceni.

È estremamente interessante osservare che la funzione di questo artoforio non era propriamente quella di contenitore, in quanto privo di fondo; le implicazioni connesse a questo aspetto verranno analizzate con maggiore attenzione nella seconda parte del capitolo,

---

<sup>201</sup> PANDURSKI 1977, cat. 165. Ho avuto modo di osservare da vicino questo artoforio durante un soggiorno di studio a Sofia, fra la fine di novembre e l'inizio di dicembre del 2017. In tale occasione sono state realizzate, dai responsabili dell'ufficio di restauro del NCIAM, le fotografie che accompagnano la tesi.

dedicata alla ricostruzione dell'evoluzione di tale tipo di suppellettile ecclesiastica<sup>202</sup>. Il coperchio, quando è chiuso, conferisce stabilità all'oggetto, composto da sette placche metalliche incardinate l'una all'altra: l'assenza di un fondo, e il modo in cui le placche sono connesse, comportano infatti una certa instabilità dell'artoforio.

Particolarmente stimolante è il confronto con il contenitore dalla forma simile in cristallo e pietre preziose che è stato destinato a contenere il frammento del cranio di San Giovanni Battista conservato nel Museo del Topkapi, nella medesima vetrina in cui si trova esposta il braccio-reliquiario precedentemente analizzato (fig. 128). Non solo entrambi gli oggetti presentano la medesima forma a prisma esagonale, ma identico è anche il decoro della base, con piedini intervallati da elementi a forma di foglia trilobata cuoriforme.

### 3.3. Due artofori per la cattedrale di Adrianopoli

I tre eccezionali artofori metallici appena analizzati trovano un'ulteriore corrispondenza in due artofori sostanzialmente coevi provenienti da Adrianopoli, la odierna Edirne.

Il primo, realizzato anch'esso in argento, si differenzia per l'inedita forma dodecalobata, il diametro ridotto (soltanto 12 cm) e l'assenza di decoro figurale (fig. 129). Come dichiarato dall'iscrizione in greco che si sviluppa attorno alla base della cupola, l'artoforio, che oggi è conservato al Museo Benaki di Atene, venne donato nel 1667 da un certo Dimitri di Costantinopoli alla chiesa metropolitana di Adrianopoli.

« + ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΑΡΤΟΦΟΡΙΟΝ ΤΟ ΑΦΙΕΡΩΣΕΝ ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ  
ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΝ ΑΔΡΙΑΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΔΙΑ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟΝ Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ Ο ΥΙΟΣ  
ΤΟΥ ΔΡΑΚΟΥ Ο ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΗΣ ΕΝ ΕΤΕΙ 1667 »<sup>203</sup>.

[+ Questo artoforio dedicato alla Madre di Dio (è stato donato) alla chiesa metropolitana di Adrianopoli come memoriale da Dimitri, figlio di Draco, di Costantinopoli nell'anno 1667]

---

<sup>202</sup> Un'osservazione ravvicinata ha inoltre permesso di escludere che un fondo fosse presente *ab origine* e che sia poi stato rimosso.

<sup>203</sup> BALLIAN 1992, cat. 1, p. 27. Vedi anche: *Guide* 1936, p. 23; BALLIAN 1992, cat. 1, p. 27, BALLIAN 1994b.



Non si hanno informazioni sull'autore o la bottega, ma, pur nell'assenza di decoro figurativo, la maestria degli orafi emerge nell'esattezza con cui è realizzato il bordo del festone a fogliette che si sviluppa sia sul margine inferiore che su quello superiore del corpo dell'artoforio. Al contrario, la croce innestata sul culmine del coperchio a cupola ribassata, sebbene sia impreziosita da pietre colorate (di cui una è mancante), mostra una fattura assai meno elegante. Il segno che è possibile osservare inciso sul coperchio può essere considerato, concordemente con quanto affermato da Anna Ballian, come una *tughra*, ovvero una firma calligrafica del sultano, posta come garanzia della qualità dell'argento<sup>204</sup> (fig. 130). Ciò conferma, ritengo, l'ipotesi di una realizzazione di questo artoforio in una bottega di un centro importante, come Costantinopoli o la stessa Edirne.

Il secondo, conservato invece al Museo Bizantino e Cristiano di Atene<sup>205</sup> (fig. 131), si differenzia per le dimensioni maggiori (71 cm di altezza) e per essere costituito da un'anima lignea poligonale con nove facce a cui sono state applicate delle formelle metalliche realizzate a sbalzo e parzialmente dorate e smaltate. Le placchette quadrate (due per ogni faccia del poligono) presentano scene del *Dodekaorton* (le dodici feste del calendario ortodosso), profeti, apostoli e la Vergine col Bambino. Nel punto di contatto fra gli angoli delle placchette sono poste pietre colorate. Le placchette rettangolari (anch'esse in numero di due per ogni faccia del poligono, disposte nella parte bassa del corpo e nella fascia inferiore del coperchio) sono decorate con tre fasce in smalto colorato – quelle esterne, bianche, presentano un decoro floreale, mentre nella fascia centrale di ogni placchetta corre una parte dell'iscrizione a lettere dorate che si sviluppa sul corpo dell'artoforio. Placchette traforate, di forma triangolare, sovrastano le placchette rettangolari del coperchio. Il coperchio ha la forma di una cupola: elementi vegetali (sbalzati e cesellati) posti sotto archi a sesto acuto ornano il tamburo, ulteriormente impreziosito da tre medaglioni smaltati con il Cristo pantocratore, la Trinità e la Deesis, mentre teste cherubiche realizzate a sbalzo e cesellate ornano la cupola. Ulteriori piccoli elementi sferici decorati con smalti policromi celesti e verdi e pietre preziose, posti a intercalare gli elementi triangolari traforati, e una croce gemmata completano il decoro del coperchio di questo prezioso artoforio. Secondo

---

<sup>204</sup> BALLIAN 1994b. Secondo Anna Ballian il sultano in questione non è stato identificato, ma sulla base della datazione offerta dall'iscrizione potrebbe trattarsi di Mehmet IV, regnante dal 1648 al 1687.

<sup>205</sup> CHALKIA 2002.

Sotiriou, la parte superiore del coperchio è un'aggiunta posteriore<sup>206</sup>; allo stesso modo, Chalkia considera un'aggiunta successiva le piccole placchette smaltate che ornano gli spigoli all'incontro delle placchette rettangolari<sup>207</sup>.

L'iscrizione, in greco, recita:

«+ ΠΑΝ ΓΕΝΟΣ ΕΚ ΘΑΝΑΤΟΥ ΛΥΣΟΜΕΝΟΣ ΜΕΡΟΠΩΝ ΗΛΘΕ ΘΕΟΥ Ο ΛΟΓΟΣ ΛΕΙΨΑΣ  
ΠΑΤΡΟΣ ΟΥ ΠΟΤΕ ΚΟΛΠΟΥ ΚΑΙ ΒΡΟΤΗΝ ΜΕ ΦΕΡΕΙΝ ΦΥΤΛΗ ΚΑΛΙΠΕΝ ΤΥΠΟΝ ΑΙΑ  
ΚΑΙ ΜΕ ΦΕΡΕΙΝ ΩΜΩ ΔΟΚΕΝ ΑΡΑ ΠΡΟΕΔΡΟΙΣ ΚΑΙ ΝΕΟΦΥΤΟΝ ΕΣ ΑΓΓΕΛΙΚΗΝ ΛΟΓΕ  
ΑΦΘΙΤΕ ΤΑΞΟΝ ΑΔΠΙΑΝΟΥ ΠΡΟΕΔΡΟΝ ΣΕΙΟ ΧΟΡΟΨΤΑΨΗΝ ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΠΟ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ  
1669 +»<sup>208</sup>.

[La Parola di Dio è venuta per salvare l'umanità dalla morte, senza abbandonare il petto del Padre, e ha lasciato me sulla terra dove stanno gli uomini per portare un suo segno, e mi ha dato l'autorità per guidare il presidente (metropolita). Conduci, Parola perenne, nel tuo coro angelico, Neophytos (=Neofito), metropolita della città di Adriano. Anno di Cristo 1669].

Secondo l'iscrizione, quindi, questo artoforio venne donato nel 1669 da Neofito, Metropolita di Adrianopoli, alla sua cattedrale<sup>209</sup>.

Mentre nell'edizione del 1931 della Guida del Museo Bizantino di Atene, l'allora direttore Georges A. Sotiriou, affermava che le raffigurazioni del *Dodekaorton*, alternate a busti di profeti e apostoli e all'immagine della Vergine sono state realizzate «d'après des modèles byzantins»<sup>210</sup>, nell'edizione del 1955 della stessa Guida, l'autore ritiene invece che l'iscrizione testimoni un intervento di restauro operato sull'artoforio nel 1669, e che gli elementi che lo compongono siano invece stati realizzati in epoca bizantina (senza tuttavia suggerire una datazione più precisa).

---

<sup>206</sup> Presso il museo Benaki di Atene sono conservate due placchette in argento dorato, parte dell'originario coperchio poligonale. CHALKIA 2002.

<sup>207</sup> SOTIRIOU 1929, *apud* CHALKIA 2002.

<sup>208</sup> CHALKIA 2002.

<sup>209</sup> SOTIRIOU 1955, p. 27.

<sup>210</sup> L'edizione del 1931 della Guida del Museo è stata consultata nella sua edizione francese, pubblicata l'anno successivo: SOTIRIOU 1932, pp. 130-131.

Secondo Eugenia Chalkia, la possibilità che il metropolita Neofito abbia commissionato questo oggetto a una bottega costantinopolitana è suggerita dall'alta qualità artistica degli elementi originali dell'artoforio. A supporto di questa ipotesi l'autrice suggerisce genericamente di confrontare l'artoforio con altre oreficerie realizzate nella capitale, come la custodia per il reliquiario a forma di testa per il cranio del patriarca Dionisio (Dionysios) IV<sup>211</sup> (fig. 132) senza indicare su quali elementi debba basarsi questo confronto, oltre a una generica qualità estetica<sup>212</sup>. Comparando i personaggi che animano le scene sui due oggetti si possono riscontrare indubbe somiglianze, soprattutto per quanto riguarda i volti, mentre una certa rigidità caratterizza i panneggi delle figure sul reliquiario, al contrario dei panneggi sull'artoforio la cui tridimensionalità è suggerita da una decisa insistenza sulle linee; stilisticamente vicini sono anche gli elementi vegetali di gusto occidentale che si sviluppano sui margini delle placchette. Al di fuori della raffinatezza che avvicina i due manufatti, collegandoli alle migliori maestranze che orbitavano su Costantinopoli, ritengo che la distanza di sette decenni nella loro realizzazione renda questo specifico confronto non particolarmente significativo, tanto più che il nome dell'autore del contenitore – Gheorghi – suggerisce che si tratti di un maestro slavo, verosimilmente bulgaro, e che l'iscrizione dedicatoria afferma che questo oggetto venne realizzato nel 1744 «nella sede sacra e venerata della nostra sovrabenedetta Madre di Dio e Vergine immacolata Maria in Kossiniza»<sup>213</sup> che credo possa essere identificata con il monastero della Panagia Eikosifoinissa nella Macedonia centrale, nei pressi della città greca di Kormista, che in turco si chiama, appunto, Kosinitza.

L'elemento forse determinante per stabilire che l'ultimo artoforio cilindrico presentato è stato realizzato a Costantinopoli è, come evidenziato da Chalkia, l'assenza di errori nella metrica della lunga iscrizione: ciò suggerisce una sua realizzazione per mano di maestranze ellenofone in un grande centro e non in uno periferico<sup>214</sup>. Questa argomentazione è indubbiamente adeguata a supportare l'ipotesi di una realizzazione costantinopolitana anche

---

<sup>211</sup> CHALKIA 2002. Per la custodia, conservata presso il Museo Nazionale di Storia di Sofia, si veda: MATAKIEVA-LILKOVA 1999c.

<sup>212</sup> CHALKIA 2002.

<sup>213</sup> MATAKIEVA-LILKOVA 1999c.

<sup>214</sup> CHALKIA 2002.

per il primo dei due manufatti donati alla cattedrale di Adrianopoli, il quale, come anticipato, presenta sul coperchio la *thughra* del sultano.

### **3.4. Un possibile prototipo formale: la *torre***

Di fronte all'attestazione di cinque esemplari analoghi di un oggetto atipico, in un arco cronologico limitato approssimativamente ad un decennio, e basandosi sulla premessa che in un contesto altamente conservatore come il mondo ortodosso, specialmente dopo la caduta di Bisanzio, l'ipotesi di un'immotivata innovazione formale sia indifendibile, emergono inevitabilmente alcuni spunti di ricerca, segnati da una serie di precisi interrogativi: quale sia l'origine liturgica e simbolica di questa tipologia di suppellettile, quale fosse la sua originale diffusione nell'Ortodossia, per quale motivo non sia attestata anteriormente agli esemplari noti, e, infine, se esista o sia esistito un suo corrispettivo nel rito latino.

La stretta somiglianza dei cinque esemplari, pur nella diversità dei materiali e dell'ornamento e nella lontananza geografica dei luoghi di provenienza (accumunati però dall'adesione al rito greco e dalla condivisione di una generale cultura bizantina), porta difatti a sospettare che si tratti di testimonianze di un tipo di suppellettile ecclesiastica oggi raro, ma in origine più diffuso<sup>215</sup>. Considerando in special modo il carattere conservatore della cultura ortodossa – in particolare nei Balcani – è infatti difficile ipotizzare che un oggetto non collegato alla tradizione né, quantomeno, a modelli precedenti, venga repentinamente e immotivatamente introdotto nel rito proprio nel tardo Seicento, ovvero nel momento in cui la cultura bizantina e la confessione ortodossa vengono strenuamente difese in quanto strumenti politico-identitari; la produzione di suppellettili sacre per le chiese ortodosse, anche in età moderna, presenta infatti innumerevoli elementi di continuità con la produzione anteriore: pur nella sua sontuosità, l'argenteria liturgica post-bizantina resta fedele agli schemi, alle forme e ai caratteri tradizionali, cedendo solo nel XIX secolo ad eventuali caratteri “nazionali” in modo più evidente<sup>216</sup>.

---

<sup>215</sup> Contenitori simili, ottocenteschi e novecenteschi, sono attestati soprattutto come in uso presso le comunità greche in Grecia e in Asia Minore; si veda ad esempio: BALLIAN 1992, cat. 18, 56.

<sup>216</sup> CAPITANIO 1978, p. 5; CRUSVAR 1992, pp. 265-266.

In assenza di altre attestazioni coeve di simili contenitori nei territori finora presi in analisi si è ritenuto necessario ampliare cronologicamente e geograficamente il campo di ricerca; ciò ha permesso di sviluppare una più articolata ipotesi sull'origine ed evoluzione di questo tipo di *vas sacrum*.

Un tipo di contenitore cilindrico si trova in Grecia e in Russia con il nome di “sion” o “gerusalemme”, con riferimento ovviamente alla Gerusalemme Celeste e non alla città giudaica. Intorno all'anno 1200, il pellegrino russo Antonio di Novgorod riporta di aver assistito, durante una liturgia nella chiesa costantinopolitana di Santa Sofia, a una processione verso l'altare di una *светозарный иерусалим* [splendente Gerusalemme], con più che probabile riferimento a questo tipo di contenitore<sup>217</sup>.

In queste oreficerie il prototipo simbolico può essere ambivalente: o quello della Gerusalemme “quadrata e gemmata”, strettamente legato alla narrazione apocalittica (Ap 21,16-21), oppure quello che utilizza la forma dell'Anastasis, non in quanto edificio reale ma in quanto simbolo della Nuova Gerusalemme.

Un esempio del primo tipo è il cosiddetto “Piccolo Sion” della Cattedrale della Dormizione del Cremlino, a Mosca, oggi conservato nel Tesoro dell'Armeria, realizzato da botteghe moscovite nel 1486, come dono dello zar Ivan III<sup>218</sup> (fig. 133). Il riferimento apocalittico si riflette, oltre che sulla struttura a base quadrata, sulle scelte iconografiche e decorative: su ogni lato sono raffigurati tre apostoli a figura intera, realizzati a sbalzo su di un fondo inciso a losanghe di forma variata e separati da colonnette corinzie mentre sulla cupola sono rappresentati tre ordini sovrapposti di angeli, tre in ogni schiera, realizzati a sbalzo su fondo niellato<sup>219</sup>. Con il riferimento alle schiere angeliche poste a guardia degli ingressi della città,

---

<sup>217</sup> LIDOV 2014, p. 244.

<sup>218</sup> La fotografia si riferisce alla copia galvanotipica realizzata a Mosca nel 1913 per le collezioni del Cremlino.

<sup>219</sup> Sulla sommità spicca infine una torre con finestre lavorate a traforo che termina in una cupola a cipolla, elemento che rimanda all'architettura locale. È interessante notare che cupole con questa forma appaiono nell'architettura russa solamente alla fine del XVI secolo, quindi quasi un secolo più tardi; LIDOV 2005, pp. 193-194.

il sion appare quindi come una riproduzione tridimensionale della Gerusalemme Celeste a pianta quadrata<sup>220</sup>.

Come dimostrato da Aleksej Michajlovič Lidov è però il secondo tipo, la Gerusalemme celeste evocata attraverso la miniaturizzazione architettonica del sacello o della Rotonda della chiesa del Santo Sepolcro, quello più spesso rappresentato dai sion<sup>221</sup>. Questa affermazione di Lidov trova una probante conferma nella testimonianza di Paolo di Aleppo, arcidiacono del Patriarcato di Antiochia il quale, assistendo nel 1655 ad una funzione nella cattedrale di Santa Sofia a Novgorod, riportò che «durante la liturgia i diaconi portavano riproduzioni in argento della chiesa di Sion e della chiesa della Resurrezione»<sup>222</sup>. La scelta di questo specifico prototipo architettonico gerosolimitano si lega alle ragioni che sottostavano alla sua stessa costruzione: la chiesa eretta sul luogo del ritrovamento del sepolcro di Cristo venne infatti pensata dall'imperatore Costantino come simbolo della Gerusalemme celeste nella Gerusalemme terrestre<sup>223</sup>.

Un esemplare che rappresenta questa seconda tipologia con pianta circolare è il sion della Cattedrale della Dormizione del Cremlino, a Mosca, anch'esso oggi conservato nel Tesoro dell'Armeria. Per le sue dimensioni monumentali (circa 90 cm in altezza), è contrapposto all'altro esemplare della stessa collezione, ed è per questo conosciuto con il nome di "Grande Sion" (fig. 134). Quest'opera, completata assieme alla prima da botteghe moscovite nel 1486, riutilizza una base e dei rilievi con figure di profeti realizzate in Europa occidentale

---

<sup>220</sup> Per varie raffigurazioni medievali della Gerusalemme apocalittica si veda il catalogo dell'esposizione milanese dedicata nel 1983 a questo tema, *La Gerusalemme celeste* 1983.

<sup>221</sup> LIDOV 2014, pp. 244-245. Sulle rappresentazioni di Gerusalemme nella forma della chiesa del Santo Sepolcro si veda anche il contributo di Anastasia Keshman nel volume *The New Jerusalems*, curato da Lidov nel 2009 (KESHMAN 2009). La datazione dei manufatti che verranno di seguito presentati suggerisce che non si tratti di un generale riferimento al sacello o alla Rotonda, ma che, nello specifico, essi testimonino l'aspetto originariamente cilindrico dell'edicola, così come era stata eretta da Costantino e che con questa forma era rimasta nel ricordo e nella trasmissione iconografica che spesso, anche nei secoli successivi, si basava su modelli antichi, precedenti alla parziale distruzione del 1009, tanto più che, come dimostrato da Martin Biddle, la forma, gli elementi funzionali e forse anche il decoro del monumento costantiniano rimasero visibili a lungo anche nelle successive ricostruzioni; BIDDLE 2008, p. 97.

<sup>222</sup> LIDOV 2014, pp. 244-245.

<sup>223</sup> GRABAR 1972, pp. 205-206.

nel XII secolo e unisce molte delle tecniche conosciute dagli orafi moscoviti: sbalzo, cesello, niello, traforo<sup>224</sup>.

Più simili ai contenitori cilindrici presentati nella prima parte del capitolo sono invece due sion dell'XI e XII secolo, simili fra loro e provenienti dalla Cattedrale di Santa Sofia di Novgorod, centro orafico storicamente contrapposto a quello moscovita<sup>225</sup>.

Il primo, in pessimo stato conservativo e con gravi lacune, è più antico e di dimensioni minori (fig. 135). Il fatto che poggi su una patena con un profondo cavetto può suggerire che fosse prevista la presenza di una pisside, fungendo quindi da ciborio. L'assenza del fondo lo avvicina così all'esemplare di Bačkovo, sottolineandone la funzione, non di reale contenitore, ma di "sovrastruttura" simbolica che enfatizza il significato del contenuto.

Il secondo – in argento dorato, sbalzato e cesellato, con dettagli in niello e pietre preziose<sup>226</sup> – sembra, sostanzialmente, una copia decorativamente più ricca dell'esemplare più antico (fig. 136). Laddove nel primo lo spazio fra le colonne è vuoto, forse in seguito alla perdita della lamina metallica, questo presenta sei portali con sportelli apribili, dove sono raffigurati a coppie gli apostoli a figura intera, identificati dalle iscrizioni che li accompagnano, e con elementi individualizzanti per quanto riguarda l'aspetto, l'abbigliamento e gli attributi. Mentre le colonne del primo sono lisce e gli elementi nell'arco dei portali sono in cattivo stato di conservazione, questo presenta un decoro floreale differenziato sulle colonne portanti e sugli elementi a traforo posti nell'arco dei portali: sulle prime sono presenti sequenze di *rotae* collegate, formate da *ramages* che includono al centro fiori sbocciati, realizzate a sbalzo su un fondo niellato, sugli altri è presente un decoro fitomorfo a groviglio. Entrambi i sion presentano infine tre pietre con taglio a goccia non sfaccettato incastonate in alti montanti nei pennacchi fra arco e arco.

---

<sup>224</sup> Il momento di passaggio fra XV e XVI secolo, quando anche questo sion venne realizzato, fu uno dei periodi di maggiore sviluppo dell'arte e della cultura russa, di cui Mosca era divenuta capitale. Nel XVI secolo i laboratori orafi del Cremlino attirarono artigiani da diversi centri del Paese; le loro conoscenze, sommate alla conoscenza delle tecniche e del gusto bizantino, sono alla base di uno stile conosciuto col nome di "Scuola di Mosca". RODIMZEVA 1987, pp. 288-309.

<sup>225</sup> Si tratta probabilmente dei manufatti osservati e menzionati dal diacono siriano Paolo di Aleppo durante la sua visita alla cattedrale di Santa Sofia a Novgorod nel 1665.

<sup>226</sup> *Novgorod* 1984, fig. 135.

Quelli che, nel contesto delle collezioni di arte sacra romene, bulgare e greche, sembravano oggetti inusuali trovano in realtà analogie ad altre latitudini dell'ecumene ortodossa, apparendo quindi coerenti se considerate in un contesto più ampio.

Il secondo punto su cui appare interessante interrogarsi riguarda quindi l'origine di questa tipologia di suppellettile. Come evidenziato da Jelena Bogdanović, nell'opera di Efrem il Siro (306-373), un prolifico teologo in lingua siriana, sono attestati alcuni contenitori chiamati *πύργοι* [torri] in relazione con la Gerusalemme Celeste<sup>227</sup>. Piuttosto stimolante è stato constatare che riferimenti ad oggetti eucaristici come “torri” si trovano anche nell'Occidente latino. Charles Rohault de Fleury, nella sezione dedicata ai cibori della sua monumentale opera *La Messe*, riporta alcuni passi dal *Liber Pontificalis* che contengono riferimenti ad oggetti turriformi di metallo prezioso e l'immagine che pone per accompagnare il testo rispecchia esattamente l'aspetto degli artofori cilindrici che stiamo discutendo<sup>228</sup>. Nel *Liber Pontificalis* un oggetto chiamato “torre” viene infatti menzionato quattro volte e dal contesto in cui ricorre il termine, elencato in associazione con patene e colombe, si deduce che si tratta di un oggetto collegato al rito eucaristico.

Nel libro di Papa Silvestro (335-351), la menzione dell'oggetto è accompagnata da una breve descrizione del materiale (oro purissimo) e dell'ornamento in pietre colorate, perle e diamanti:

«Eodem tempore Augustus Constantinus fecit basilicam beato Petro apostolo in templum Apollinis [...]. Fecit autem [...] patenam auream cum *turrem*, ex auro purissimo cum columbam, ornatam gemmis prasinis et yachintis qui sunt numero margaritis CCXV, pens. lib. XXX».<sup>229</sup>

Dal passo in cui è menzionata nel libro di Papa Innocenzo (401-417) emerge soltanto che tale torre è realizzata in argento:

«Et constructam usque ad perfectum basilicam, in quo loco beatissimus Innocentius ex delegatione inlustis feminae Vestinae titulum Romanum

---

<sup>227</sup> BOGDANOVIĆ 2017, pp. 26-27.

<sup>228</sup> I passaggi del *Liber Pontificalis* sono riportati anche in ROHAULT DE FLEURY 1887, pp. 60-61.

<sup>229</sup> DUCHESNE 1955, p. 176. Il corsivo è nostro.



constituit et in eodem dominico optulit: [...] *turrem* argenteam cum patenam et columbam deauratam, pens. lib. XXX».<sup>230</sup>

Le ultime due attestazioni sono invece nel libro di Papa Ilario (461-468), nell'elenco dei beni appartenenti alla cappella (*oratorium*) di San Giovanni Battista nel Battistero del Laterano, dove aveva fatto realizzare altre due cappelle dedicate alla Santa Croce e a San Giovanni Evangelista («Item ad sanctum Iohannem, intra sanctum fontem: [...] *turrem* argenteam cum delfinos, pens. lib. LX; columbam auream, pens. lib. II») e nella basilica «ad beatum Laurentium martyrem: [...] *turrem* argenteam cum delfinos, pens. lib. XXV»<sup>231</sup>; in queste due ricorrenze è interessante osservare la notazione del decoro figurato sul corpo della torre: i delfini, mitologicamente soccorritori dei naufraghi, sono infatti un simbolo arcaico adottato dal Cristianesimo come metafora cristologica.

Charles Rohault de Fleury, avendo colto l'aspetto problematico relativo all'identificazione di questo oggetto, ma non avendo potuto rintracciare altre menzioni documentarie di oggetti con questo nome, né identificare oggetti corrispondenti alla descrizione, né, infine, rintracciare suppellettili ecclesiastiche ancora esistenti che avessero un evidente legame di filiazione da questo tipo di suppellettile, non aveva avanzato alcuna possibile motivazione circa l'assenza di attestazioni successive al V secolo e si era limitato a mettere a confronto il loro presunto aspetto con quello delle pissidi d'avorio prodotte in Occidente fino alla fine del XIV secolo, sottolineando come la loro forma – a partire dall'epoca crociata – si fosse evoluta introducendo caratteri architettonici del sacello del Santo Sepolcro di Gerusalemme, come la torre conica<sup>232</sup>.

I tabernacoli cilindrici in uso nel mondo bizantino-slavo potrebbero costituire uno spunto importante di riflessione, poiché indubbiamente la definizione “*turrem argenteam*” si adatta bene a questo tipo di oggetti, sia per la forma, sia per l'analogo uso come contenitori eucaristici. Dal punto di vista simbolico la torre è inoltre estremamente pregnante: è innanzitutto un simbolo veterotestamentario che ricorre in rapporto alla potenza divina (Sal 60,4 «*turris fortitudinis a facie inimicie*»; Prov 18,10 «*turris fortissima nomen Domini*»), e all'immagine della Gerusalemme Celeste, paragonata alla torre di Davide e alla torre

---

<sup>230</sup> DUCHESNE 1955, p. 220. Il corsivo è nostro.

<sup>231</sup> DUCHESNE 1955, pp. 243-244. Il corsivo è nostro.

<sup>232</sup> ROHAULT DE FLEURY 1887, pp. 62-69.

eburnea (Ct 4,4 «sicut turris Dauid collum tuum»; Ct 7,4 «collum tuum sicut turris eburnea»). Queste due ultime immagini, la torre eburnea e la torre davidica, sono infine diventate epiteto mariano sia nel Cristianesimo occidentale che in quello orientale: tali immagini si possono infatti riscontrare nelle litanie cattoliche e greco-cattoliche alla Beata Vergine Maria, ma altresì nell'antico Inno *Akàthistos*, nella cui XXIII stanza la Vergine viene definita «τῆς Ἐκκλησίας ὁ ἀσάλευτος πύργος» [torre possente della Chiesa].

Nel libro *Sancti Germani parisiensis episcopi Expositio brevis antiquae liturgiae gallicanae* dello Pseudo-Germano, autore del VI o forse del VII secolo, viene descritta una solenne processione che ricopre una certa importanza nell'ambito della nostra ricerca poiché il termine “torre” viene ripetuto due volte e la sua funzione di contenitore eucaristico viene confermata; si dice infatti:

«Sonum autem, quod canetur quando procedit oblatio, hinc traxit exordium. Praecepit Dominus Moysi, ut faceret tubas argenteas, quas levitae clangerent quando offerebatur hostia, et hoc esset signum, per quod intelligeret populus qua hora inferebatur oblatio et omnes incurvati adorarent Dominum, donec veniret columna ignis aut nubes, qui benediceret sacrificium. Nunc autem procedentem ad altarium corpus Christi non jam tubis inrepraehensibilibus sed spiritalibus vocibus praeclara Christi magnalia dulci modilia psallet Ecclesia. *Corpus vero Domini ideo defertur in turribus, quia monumentum Domini in similitudinem turris fuit scissum in petra*, et intus lectum ubi pausavit corpus dominicum, unde surrexit Rex gloriae in triumphum. Sanguis vero Christi ideo specialiter offertur in calice, quia in tale vasum consecratum fuit mysterium Eucharistiae pridie quam pateretur Dominus ipso dicente *Hic est calix...*»<sup>233</sup>.

Questo passo è stato già da altri interpretato come una descrizione della processione delle offerte (*oblatio*) per il sacrificio eucaristico<sup>234</sup>. Nel passo citato, il contenuto della torre è

---

<sup>233</sup> San Germano, vescovo di Parigi, *Expositio brevi antiquae liturgiae gallicanae*, in MIGNE 1878, coll. 92-93 (il corsivo è nostro). Ringrazio Vittoria Luisa Guidetti per avermi segnalato questo passo, da lei citato in uno studio intitolato *La matrice cilicia della messa essena delle origini* (GUIDETTI 2016).

<sup>234</sup> La celebrazione di questo rito come corteo funebre è attestato sia nel cristianesimo occidentale che orientale; per quanto riguarda l'Oriente mediterraneo, questo elemento sembra comune a tre famiglie liturgiche, quella bizantina, quella siriana monofisita e quella siriana nestoriana, divise dal V secolo, ad indicare quindi che si tratta di un elemento antico. La processione dei diaconi con le

definito “corpus vero Domini”, come se il pane e il vino portati in processione fossero già santificati, quindi veramente “corpo”. Ciò palesemente stride con la tesi che si tratti di una processione pre-anaforica, a meno che non si ipotizzi che il pane portato in offerta venisse chiamato “corpo di Cristo” come prefigurazione dell’imminente rito eucaristico<sup>235</sup>, oppure che si tratti di una processione dei Doni presantificati<sup>236</sup>.

Un indizio per formulare una risposta è fornita dal fatto che la quasi totalità delle occorrenze del termine “torre” si trovi in testi relativi all’ambiente della curia papale paleocristiana, suggerendo che la torre possa essere il contenitore eucaristico utilizzato per uno specifico rito celebrato a Roma nei primi secoli del Cristianesimo, ovvero la distribuzione del *fermentum*, una porzione del pane consacrato alla mensa episcopale che veniva inviato la domenica ai preti dei *tituli* e delle parrocchie urbane per essere unito al pane che consacravano. Non è quindi forse casuale che nel *Liber Pontificalis* il *fermentum* sia menzionato due volte, nei libri di papi del IV secolo, ovvero in fonti coeve a quelle in cui è attestato l’oggetto chiamato *turre*<sup>237</sup>.

In una Decretale inviata il 19 marzo 416 a Decenzio, vescovo di Gubbio, papa Innocenzo I ne spiega l’uso:

---

offerte si sovrappone quindi all’immagine della deposizione di Cristo al Sepolcro. Essendo il pane e il vino già (o almeno considerati come) corpo e sangue, l’altare – meta conclusiva della processione – è il sepolcro in cui il corpo viene deposto e da cui risorge. Ad esempio, la stessa interpretazione degli elementi simbolici della processione si ritrova nelle Omelie liturgiche di un autore del VI secolo noto con il nome di Pseudo-Narsai e che si riferiscono alla tradizione siro-orientale; TAFT – PARENTI 2014, p. 134.

<sup>235</sup> Questa ipotesi è suggerita dalle parole del noto scrittore russo Nikolaj V. Gogol, il quale, nell’opera *Meditazioni sulla Divina Liturgia*, testimonia lo spirito con cui la processione dell’Ingresso dei Misteri era vista dai cristiani ortodossi dei suoi tempi. TAFT – PARENTI 2014, pp. 98-99.

<sup>236</sup> Questa ipotesi è stata suggerita dalla lettura del commento del benedettino francese Edmond Martène a questo passo dello Pseudo-Germano; MIGNE 1878, coll. 85-87. Ringrazio il professor Andrea Grillo (Pontificia Università Sant’Anselmo) e il professor Marco Scarpa (Centro di Studi Cirillo-Methodiani presso l’Accademia Bulgara delle Scienze, Sofia) per aver discusso con me questa possibilità.

<sup>237</sup> Nelle notizie su Melchiade (311-314) viene detto: «Hic fecit, ut oblationes consecratae per ecclesias ex consecratu episcopi dirigerentur, quod declaratur fermentum», mentre, a proposito di Sirice (384-399): «Hic constituit, ut nullus presbyter missas celebraret per omnem hebdomadam, nisi consecratum loci designati susciperet declaratum, quod nominatur fermentum». DUCHESNE 1955, p. 169, 216.

«De fermento vero, quod die dominica per titulos mittimus, superflue nos consulere voluistis, cum omnes ecclesiae vestrae intra civitatem sint constitutae, quarum presbyteri, quia die ipsa propter plebem sibi creditam nobiscum convenire non possunt, idcirco fermentum a nobis confectum per acolythos accipiunt, ut se a nostra communione, maxima illa die, non judicent separatos. Quod per parochias (extra urbem constitutas) fieri debere non puto: quia nec longe portanda sunt sacramenta, nec nos per cemeteria diversa constitutis presbyteris destinamus, et presbyteri eorum conficiendorum jus habent alque licentiam»<sup>238</sup>.

La cerimonia simboleggia quindi l'unità ecclesiale, in un moto che procede dal primo vescovo, che consacra il pane, verso la periferia, rappresentata dalle chiese titolari e dalle parrocchie urbane<sup>239</sup>. Con queste premesse la descrizione della processione descritta dallo

---

<sup>238</sup> Sant'Innocenzo I Papa, *Epistolae et decreta*, in MIGNE 1845, col. 556-557, il passo è citato anche nel DACL, alla voce "fermentum", p. 1371.

<sup>239</sup> Nell'indice dei concetti notevoli De Rossi scrive: «Fermentum (eucharistia) missum per titulos Urbis a pontifice»; DE ROSSI 1888. Un significato analogo, ovvero quello di sottolineare l'unità ecclesiale, si ritrova nel rito dei *sancta* (il frammento consacrato durante la messa precedente, unito alle nuove specie all'inizio della celebrazione e messo nel calice durante la *Pax Domini*). La somiglianza è tale che, come osservato da Cabrol, nell'*Ordo* di Saint Amand pubblicato da Duchesne e che rappresenta una recensione del primo *ordo*, scritto in Gallia nel VII secolo, il termine *sancta* viene erroneamente sostituito al più corretto *fermentum* nella descrizione di alcune cerimonie analoghe a quelle precedentemente descritte.

Simile è anche il rito in uso nella Chiesa assira; nel commento che funge da presentazione al documento emanato dal Pontificio Consiglio per la promozione dell'unità dei cristiani si legge: «Da tempi immemorabili, la tradizione assira racconta che Gesù diede a san Giovanni due pezzi del pane che Egli aveva preso nelle sue mani, benedetto, spezzato, e dato ai suoi discepoli. Gesù chiese a san Giovanni di mangiare uno dei pezzi e di conservare l'altro con cura. Dopo la morte di Gesù, san Giovanni immerse il pezzo di pane nel sangue che sgorgava dal suo costato. Da ciò deriva il nome di «santo lievito», dato a questo pane consacrato, intriso del sangue di Gesù. Fino ad oggi, il «santo lievito» è stato conservato e rinnovato ogni anno nella Chiesa assira dell'Oriente. Il Vescovo locale lo rinnova il Giovedì Santo, unendo al lievito rimasto quello nuovo. Egli lo distribuisce poi a tutte le parrocchie della sua diocesi, affinché esse lo adoperino nel corso dell'anno, per ogni pane appositamente preparato dal sacerdote prima dell'Eucaristia. Nessun sacerdote può celebrare l'Eucaristia utilizzando il pane eucaristico senza il «santo lievito». Questa tradizione del sacramento o mistero del «santo lievito», che precede la celebrazione eucaristica vera e propria, è da considerarsi certamente come un segno visibile di continuità storica e simbolica fra l'attuale celebrazione eucaristica e l'istituzione dell'Eucaristia da parte di Gesù. In secondo luogo, la Chiesa cattolica riconosce la Chiesa assira dell'Oriente come autentica Chiesa particolare, edificata sulla fede ortodossa e sulla successione apostolica». Per un approfondimento sul "santo lievito" si veda

Pseudo-Germano nel VI secolo acquista un'indubbia rilevanza: l'Autore potrebbe essersi basato su fonti relative a culti di cui non aveva esperienza diretta e che potrebbe aver quindi equivocato, confondendo il trasporto del *fermentum* con una processione pre-anaforica, ma cogliendo correttamente l'aspetto simbolico e metaforico della cerimonia. La torre potrebbe non essere quindi un contenitore per le oblate in uso nei riti pre-anaforici come precedentemente ipotizzato dagli studiosi, ma un contenitore per il *fermentum*. In questa ottica la definizione del suo contenuto come "Corpus vero Domini" non sarebbe quindi da interpretare come un'anticipazione di ciò che avverrà con la consacrazione, ma una conferma che si tratta già di vera Eucarestia<sup>240</sup>.

Sia nella Cristianità occidentale che in quella orientale si conferma quindi la storica presenza di contenitori eucaristici a forma di torre. Il fatto che in area greca e russa questi abbiano poi acquisito il nome di sion spinge a riflettere su quale fosse il prototipo formale a cui gli esemplari antichi si riferivano con la loro forma cilindrica e ciò permette di ipotizzare, estendendo il suggerimento di Lidov, che il sacello e la rotonda dell'Anastasis rappresentino il modello comune a tutti gli esemplari di custodia eucaristica cilindrica. Considerando la distanza geografica dei luoghi in cui sono stati realizzati e in cui sono attestati, è infatti necessario ipotizzare che il prototipo debba essere una architettura iconica, pregnante nel significato simbolico e comune sia all'Occidente che all'Oriente cristiano.

Come sostenuto da Jelena Bogdanović, è improbabile che i Bizantini avessero tenuto memoria, dopo le numerose distruzioni, dell'esatta struttura architettonica della chiesa e dell'edicola del Santo Sepolcro, e sostiene quindi che tutte le successive ricostruzioni si siano basate sulla ricomposizione di particolari motivi appartenenti all'immaginario e alla cultura bizantina, più che su un definitivo schema grafico<sup>241</sup>. Questa teoria ben si lega alla "teoria della copia selettiva" di Richard Krautheimer, secondo la quale il concetto di copia nel medioevo non è da intendere come replica *typice et figuraliter* del prototipo, ma come la

---

GUIDETTI 2012.

<sup>240</sup> Ringrazio don Claudio Ubaldo Cortoni (Sacro Eremo di Camaldoli) per aver discusso con me le varie possibilità circa l'origine degli artofori balcanici e aver posto alla mia attenzione la possibilità che la torre potesse essere un contenitore per il *fermentum*.

<sup>241</sup> BOGDANOVIĆ 2010. Testo consultato l'ultima volta in data 11.4.15 sulla pagina [http://works.bepress.com/jelena\\_bogdanovic/9](http://works.bepress.com/jelena_bogdanovic/9).

creazione di una nuova forma ispirata ai suoi elementi fondamentali<sup>242</sup>: in questa ottica si spiega il fatto che le molte “copie” del Santo Sepolcro gerosolimitano diffuse in Europa dopo le Crociate abbiano spesso in comune con la struttura primigenia soltanto una vaga pianta circolare, o la sola dedicazione<sup>243</sup>. Entrambe queste teorie possono validamente essere applicate anche agli artofori metallici. Inoltre, come evidenziato da Krautheimer, nell’Anastasis e nella sua forma circolare si incontrano simboli di morte e vita (si muore infatti col battesimo per risorgere in Cristo, come Cristo stesso è morto e risorto)<sup>244</sup>. Tale prototipo è quindi perfettamente adeguato a fungere da modello simbolico per un oggetto con funzione di contenitore eucaristico. Infine, questo legame con il sacello del Santo Sepolcro arricchisce ulteriormente il panorama simbolico già in generale connesso alle custodie eucaristiche: è infatti un *topos* ricorrente nei manuali liturgici che la custodia eucaristica simboleggi il sepolcro di Cristo e che il coperchio ne sia la pietra<sup>245</sup>.

Un’ultima suggestione che avvicina Oriente e Occidente deriva da una riflessione combinata sul possibile uso delle torri come contenitore del *fermentum* nella Roma paleocristiana e sul sacello del Santo Sepolcro come prototipo per i sion e quindi, più in generale, i contenitori cilindrici. Fin dal IV secolo, epoca a cui si datano le fonti latine e siriane a cui ci siamo precedentemente appoggiati, compaiono testimonianze della pratica del rito del “fuoco santo” presso il sacello del Santo Sepolcro di Gerusalemme: come riportato da Egeria, da una fiamma inestinguibile appesa nel sepolcro veniva accesa una luce che veniva poi passata di mano in mano e usata per accendere le lampade in tutte le chiese cristiane di Gerusalemme<sup>246</sup>. Questo rito, celebrato ancora oggi la vigilia di Pasqua, ricoprì fin

---

<sup>242</sup> KRAUTHEIMER 1993, p. 108.

<sup>243</sup> TOSCO 2005. Beat Brenk non è del tutto concorde con le conclusioni tratte da Krautheimer, poiché ritiene – osservando quanto il modello e la copia spesso differiscano – che il riferimento ad un prototipo illustre sia spesso un elemento posticcio, aggiunto *a posteriori* per nobilitare e legittimare la nuova costruzione. BRENK 2002.

<sup>244</sup> KRAUTHEIMER 1993.

<sup>245</sup> PRUTEANU 2010, pp. 35-36. A questo proposito si veda anche la chiarissima spiegazione dell’archimandrita Enrico Galbiati: GALBIATI 1989.

<sup>246</sup> LIDOV 2014, p. 241; si veda lo stesso saggio per una storia del rito e del miracolo del “fuoco santo”. Per una delle prime testimonianze si veda EGERIA 2006.

dall'inizio un'importanza fondamentale per la totalità dei Cristiani e raggiunse la sua forma definitiva attorno al IX secolo<sup>247</sup>.

Lidov ha recentemente proposto che la funzione primaria con cui si sono definiti i contenitori metallici chiamati "sion" o "gerusalemmiti" fosse quella di contenere e trasportare il fuoco santo, considerato alla stregua di una reliquia primaria, nelle terre di origine dei pellegrini. In quest'ottica lo studioso russo ha rivalutato le testimonianze di Antonio di Novgorod e Paolo di Aleppo, ritenendo che la loro descrizione di questi contenitori come "splendenti" non si riferisca alla preziosità del materiale, ma alla reale presenza di una luce al loro interno<sup>248</sup>. L'ipotesi avanzata da Lidov si è estesa fino a proporre anche per l'artoforio del tesoro marciano e il reliquiario di sant'Anastasio il nome di sion e attribuire loro la stessa originaria funzione di contenitore per il fuoco santo<sup>249</sup>. Come ammesso dallo stesso autore, questa ipotesi è soltanto speculativa, e ritengo che alcuni elementi, come l'assenza di manici per il trasporto e la limitata quantità di luce che come ricordato può fuoriuscire dalla lamina traforata, possano dimostrare la sua infondatezza. Ciò nonostante, è comunque piuttosto rilevante osservare la straordinaria somiglianza di questo rito con quello della trasmissione del *fermentum*, l'Eucarestia, dalla mensa episcopale ai titoli. In entrambi i casi, la distribuzione di un elemento dall'elevato valore simbolico secondo un moto che dal centro (rappresentato in un caso dal vescovo di Roma e dall'altro dal Patriarca greco di Gerusalemme) procede verso la periferia diviene un modo per mostrare e celebrare l'unità ecclesiale.

In conclusione, gli artofori cilindrici prodotti in epoca post-bizantina nell'ampia area bizantino-slava potrebbero quindi essere sì inusuali, ma collegati ad un'antica tradizione comune all'intera ecumene cristiana, come suggerito dal riferimento nell'opera degli autori antichi, sia occidentali che orientali, a oggetti chiamati "torri" come contenitori eucaristici. In Occidente, tale tipologia di suppellettile ecclesiastica potrebbe essersi definita a Roma come contenitore per trasportare il *fermentum*, l'Eucarestia. Questa possibilità permette sia di comprendere il senso delle parole dello Pseudo-Germano, sia di spiegare perché tale oggetto non sia più attestato a partire dal V secolo: il rito scompare, l'oggetto cade in disuso.

---

<sup>247</sup> Un riverbero di questa tradizione si ha nella cerimonia cattolica del "*Lumen Christi*".

<sup>248</sup> LIDOV 2014, p. 245.

<sup>249</sup> LIDOV 2014, pp. 245-246.

Il precoce abbandono dei riti in cui la torre veniva adoperata è verosimilmente da identificare come causa dell'assenza di contenitori eucaristici con questa forma nell'Occidente Cristiano: realizzati – come attestato delle fonti paleocristiane – in metalli preziosi, è ovvio che una volta divenuti inutili siano stati fusi per recuperarne il materiale. Inoltre, in termini più generali, nell'Occidente latino, l'uso di tabernacoli mobili si riduce fortemente nel corso del primo millennio della Cristianità e, particolarmente a partire dal XII secolo, si afferma la preferenza per tabernacoli inamovibili (murali, “edicole del Sacramento” o fissi al centro dell'altare) che garantiscono una maggiore protezione alla pisside eucaristica<sup>250</sup>. Ciò ha indubbiamente influito nell'ostacolare una ri-definizione dell'uso delle torri, impedendone un riutilizzo in nuove forme rituali<sup>251</sup>.

Diversa è invece la situazione presso gli ortodossi, dove il contenitore eucaristico resta sempre un oggetto mobile, poiché alla necessità di proteggere quanto posto sull'altare risponde la presenza dell'iconostasi che limita l'accesso al presbiterio. L'affermazione della tipologia a forma di piccola chiesa ha però reso l'uso dei contenitori cilindrici più raro, facendo sì che in alcune aree, così come già in Occidente, si perdesse il ricordo dell'origine simbolica di questo oggetto, ad eccezione della Rus' e dell'Athos, dove il nome ancora oggi dato a questi oggetti, *gerusalemmi* o *sion*, ne perpetua la memoria.

---

<sup>250</sup> MONTEVECCHI – VASCO ROCCA 1988, p. 85. L'inamovibilità del tabernacolo è stata decretata dalla Congregazione dei Riti nel 1863 e nuovamente confermata nel 1938. L'uso di repositori mobili è sostanzialmente limitato alle occasioni liturgiche in cui non è possibile conservare l'Eucarestia nel tabernacolo: è d'obbligo, ad esempio, dal Giovedì al Venerdì Santo (durante la messa del Giovedì viene consacrata una quantità di ostie sufficiente anche per la Messa del Venerdì, quando non è permesso consacrare, che viene infatti detta “dei Presantificati”, similmente quindi a quanto osservato nel mondo greco); MONTEVECCHI – VASCO ROCCA 1988, p. 90.

<sup>251</sup> Un'eccezione è forse rappresentata dalle piccole pissidi eburnee medievali, che, come suggerito da Charke Rohault De Fleury, per la forma cilindrica e il loro contenuto, possono essere considerate una tipologia di suppellettili concettualmente e strutturalmente vicina alle torri metalliche attestate nelle fonti.



#### 4. Alcune osservazioni sui tabernacoli balcanici

La presenza di un numero cospicuo di *kivotia* provenienti da fondazioni monastiche disseminate nell'intera penisola balcanica permette di sviluppare alcune osservazioni.

In un'ottica comparativa si osserva come la rilevanza dell'elemento architettonico in quanto connotato da un elevato valore simbolico nella cultura bizantina, già osservato in passato da eminenti studiosi, possa essere indubbiamente confermato. La totalità delle suppellettili utilizzate nel mondo ortodosso per contenere la riserva eucaristica è caratterizzata dalla presenza di elementi architettonici, più o meno predominanti sul decoro complessivo del manufatto, permettendo o meno di identificare un'architettura reale o simbolica come prototipo per la realizzazione dell'oreficeria.

Questi manufatti sono inoltre una testimonianza della elevata mobilità di manufatti e maestranze attraverso i Balcani, sia prima che dopo l'affermazione della presenza ottomana che, sebbene abbia evidentemente alterato la conformazione della società, non cancellò l'identità ortodossa e, anzi, spesso ebbe come effetto collaterale il rafforzamento delle identità religiose e nazionali del territorio.

I contatti con l'Oriente ottomano si rifletterono però in modo determinante sulla cultura visiva degli orafi, sia nell'introduzione di motivi decorativi specifici, sia più in generale nello sviluppo di un'estetica orientaleggiante che spesso superò in creatività i modelli originali, dando forma a oggetti con un'estetica più "ottomanizzante" di quelli realmente ottomani, com'è possibile dedurre da alcuni degli esempi presentati, come le oreficerie di Bačkovo e quelle di Triccala.

Particolarmente rilevante è la diffusione delle oreficerie riconducibili a manifatture bulgare su un'area estremamente ampia: tali oreficerie sono infatti attestate in consistente quantità sia in Valacchia che in Kosovo-Metohia, anche se non è sempre possibile affermare con certezza se queste siano state realizzate in centri orafi bulgari di indubbia rilevanza come Filippopoli e Čiprovci o se invece non siano state direttamente realizzate presso i committenti: diversamente dalle corporazioni transilvane, nelle quali era stato già precocemente adottato un sistema di punzonatura che permette di ricostruire, per ogni oggetto, dove sia stato realizzato, nelle terre bulgare non è stato riscontrato un sistema di verifica della qualità dei materiali preziosi e di controllo degli artigiani.

Come proposto da Ballian, il punto di origine della vasta diffusione di suppellettili micro-architetture nella penisola balcanica a partire dalla seconda metà del XVI secolo è da riconoscere nei *kivotia* prodotti in Transilvania che rappresenterebbero quindi il modello ideale a cui gli orafi di altre aree si sono rivolti<sup>252</sup>. In particolare, il riferimento di Ballian è al più antico *kivotion* menzionato dalla letteratura romena, ovvero quello donato dai fratelli Craiovescu al monastero di Bistrița, datato al primo decennio del Cinquecento. Insistendo su questa linea, ritengo quindi che il punto di origine debba piuttosto essere il *kivotion* di Snagov, nel suo aspetto originario, prima delle interpolazioni seicentesche e settecentesche che ne hanno alterato aspetto e proporzioni.

Un elemento rilevante che emerge dallo studio dei *kivotia* dei voivodati romeni riguarda l'origine simbolica di questi oggetti micro-architetture. L'iscrizione sulla facciata del monastero di Hurezi – «+ СФИНЦИТ ЕРА КИВОТУЛ МЪРТУРИИ ЧЕЛ ДЪН ЛЪУЪ ВЪКЕ ИИ КАРЕ СЪ ПУРТА ДЕ Д(У)МНИЗЕУ СКРИЕСЕЛЕ ТАЛЕ [...]» [Santo era il *kivotion* dell'alleanza della Vecchia Legge, in cui si portavano di Dio i tuoi (=suoi) scritti] – conferma infatti quanto ripetuto ma non argomentato nella bibliografia romena, ovvero che questo tipo di contenitori trova la sua origine nell'arca ebraica<sup>253</sup>, anche se sarebbe forse meglio dire che trova il suo archetipo simbolico nell'arca biblica.

A partire dalla fine del XVIII secolo si osserva una considerevole differenziazione nelle dimensioni dei *kivotia*: mentre fino ad allora le dimensioni sono analoghe in diverse aree dei Balcani, all'inizio dell'Ottocento si osserva la comparsa di *kivotia* micro-architettonici di piccola e piccolissima dimensione, contrapposti ad altri, più rari, con dimensioni monumentali.

Per esempio, allo stesso decennio in cui venne realizzato l'imponente artoforio per il monastero di Argeș è datato anche un piccolo *kivotion* a forma di chiesa con un'abside centrale e due absidi nel transetto che supera di poco i 25 cm di altezza (fig. 137)<sup>254</sup>. Il corpo

---

<sup>252</sup> BALLIAN 2015, p. 19.

<sup>253</sup> Si veda ad esempio il glossario del catalogo *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu (De la Matei Basarab 1992, p. 161)*. Cfr. *supra*, la parentesi terminologica in apertura di questa terza parte della tesi dedicata ai tabernacoli.

<sup>254</sup> Anche questo esemplare è conservato nei depositi del Museo Nazionale di Arte della Romania. NICOLESCU 1968, cat. 207, pp. 180-181, fig. 131. In corrispondenza del *naos* e del pronao si ergono, su tamburi quadrati, due torrette con finestroni a traforo che terminano in cupole: quella del *naos* di forma ottagonale con cupola emisferica, quella del pronao a base esagonale con una cupola

del *kivotion* è decorato, sulla facciata, con Cristo Emanuele, sui lati del pronao con la Trinità e una *Koimesis*. Al centro dell'abside principale è raffigurato san Gregorio il Decapolita a figura intera, identificato da un'iscrizione, mentre su ognuno dei due lati tre angeli fanno il gesto di indicare rispettivamente la Trinità e la *Koimesis*. Al centro delle due absidi laterali sono raffigurate due finestre, sovrastate da teste cherubiche con le ali distese. Mentre l'iscrizione donatoria alla base, in romeno, è realizzata con caratteri di uguale grandezza ed è perfettamente leggibile<sup>255</sup>, l'iscrizione in slavone «УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧНО» (*Uspenie Bogorodično*) che identifica la *Koimesis* della Vergine – fatto non inusuale, data la persistenza tradizionale del nome slavo delle festività del calendario liturgico romeno – è maldestramente realizzata: l'orafo non sembra aver pienamente compreso il senso dei caratteri e la seconda parte della frase è sostanzialmente indecifrabile. L'iscrizione dedicatoria e le iscrizioni che indicano il contenuto delle scene figurate sul corpo del deposito appartengono indubbiamente a mani diverse, come dimostra il modo difforme in cui viene realizzata la lettera Jus (⚡ / ⚡̅). L'autore delle iscrizioni nelle scene, verosimilmente lo stesso orafo che ha realizzato il *kivotion* e la sua decorazione, sembra non aver ben compreso il senso delle iscrizioni, probabilmente copiate da un prototipo rappresentato da un'illustrazione a stampa, come suggerito dalla disposizione delle figure nello spazio e dalla delimitazione dei due episodi sacri in una cornice rettangolare.

Questo piccolo *kivotion* venne plausibilmente realizzato in un laboratorio monastico attivo presso il monastero di Bistrița, a cui era destinato. Diversamente dal *kivotion* di Argeș che con la sua scala monumentale mirava a trasmettere un messaggio politico, il piccolo esemplare di Bistrița è invece un oggetto che non veicola messaggi aggiuntivi al di fuori del proprio ruolo strumentale all'esercizio della liturgia.

---

leggermente schiacciata. In corrispondenza dell'abside principale si innesta una croce; due croci apicali, originariamente poste alla sommità delle cupole sono mancanti. Perduto è anche un cassetto estraibile che originariamente si estraeva dal lato corto. Il coperchio del *kivotion* si apre con una cerniera sul lato corto. La base dei tamburi è decorata con motivi vegetali di ispirazione occidentale e con motivi geometrici a griglia.

<sup>255</sup> «+ ACESTŪ SFANTŪ ARTOFORION IASTE FĂCUT DE SFI(N)ȚIA SA PĂRINTELE ARH(IMANDRIT) COSTANDIE PELOPONESIOTU, IG(U)M(EN) SF(I)N(TEI) MĂNĂSTIRI BISTRITĂ, CU CHELATUIALA MĂNĂSTIRI(I); 1799» [Questo santo artoforio è stato fatto (fare) da sua santità l'archimandrita Kostandie Peloponisiotu, egumeno del santo monastero di Bistrița, a spese del monastero. 1799]; *Inscripțiile medievale* 1965, nr. 760.

Ancora più piccolo è un *kivotion* inedito e di provenienza ignota, conservato anch'esso nei depositi del Museo Nazionale di Arte della Romania a Bucarest: questo contenitore misura infatti soltanto 9 centimetri di larghezza, 15 di lunghezza e 18 centimetri di altezza (figg. 138-139)<sup>256</sup>.

Il *kivotion* ha la forma di una chiesa con pianta basilicale absidata e tetto a capanna dalla marcata pendenza su cui si innesta una torre circolare. Ulteriori elementi architettonici sono suggeriti a incisione (le finestre e le colonne sulla torre, le tegole del tetto) e con elementi fusi e successivamente applicati tramite delle alette metalliche (due finestre per ogni lato della navata, la porta di ingresso principale, colonne angolari, un bordo con motivo vegetale nel sottotetto e un santo con una croce nella mano destra sul timpano della facciata). Pur nella complessiva semplicità della realizzazione, gli elementi architettonici ornamentali come le finestre quadrate sulla torre che terminano in tre conci con forma a V, le colonne tortili della torre, la trabeazione lungo il margine superiore del corpo della chiesa ornata con un fregio vegetale fortemente schematico, le ante delle finestre laterali e il portone di ingresso (la cui struttura è data dall'incontro di un arco a tutto sesto in cui è inscritto un arco trilobato a sesto acuto ribassato) sono resi in modo piuttosto accurato<sup>257</sup>. Una parziale doratura sottolinea alcuni elementi, come il fregio e la figura nel timpano.

Una datazione all'inizio del XX secolo può essere avanzata grazie a uno dei due marchi orafi impressi sulla superficie della facciata, ovvero "TH. ANDREESCU" in un campo rettangolare di 1,5 cm di lunghezza<sup>258</sup>. Lo stesso nome ricorre infatti in relazione a una commissione avanzata nell'agosto 1904 dal monastero di Bistrița per il rifacimento parziale di un reliquiario monumentale lungo quasi un metro e mezzo, realizzato nel 1656 dall'orafo sassone Martin Weiss il Vecchio di Brașov per ospitare le reliquie di san Gregorio Decapolita.

*Kivotia* di forma architettonica si incontrano quindi ininterrottamente nei Balcani slavo-bizantini per oltre cinque secoli, con una netta prevalenza per i *kivotia* a forma di chiesa, dei

---

<sup>256</sup> La croce che doveva innestarsi sulla cupola è oggi mancante: originariamente l'altezza doveva quindi essere approssimativamente 22 centimetri. Il *kivotion* si apre in senso longitudinale, facendo ruotare il coperchio sui cardini che si trovano disposti lungo il lato sinistro.

<sup>257</sup> Tre fori disposti in modo simmetrico sull'abside suggeriscono che anche qui dovesse trovarsi un elemento ornamentale realizzato a fusione e successivamente applicato.

<sup>258</sup> Il significato dell'altro marchio, la cifra "8" su fondo ovale, è ancora da definire.

quali i *micro-paesaggi* possono essere considerati un'evoluzione, mentre le torri rappresentano una categoria di artoforio architettonico a sé stante.

Per concludere, negli ultimi paragrafi verranno presentate due tipologie di contenitore eucaristico che offrono la possibilità di riflettere ancora una volta sui contatti fra mondo greco e mondo latino, rappresentando, rispettivamente, una fase avanzata della linea evolutiva dei *kivotia* micro-architettonici e un'eccezione.

#### **4.1. La comparsa dei *kivotia* a forma di ciborio**

«Le tabernacle moderne affecte, la plupart du temps, la forme d'un tombeau surmonté d'un dais à colonnes, orné des instruments du Calvaire, la croix, la lance, l'éponge, les clous, la couronne d'épines»<sup>259</sup>. Quanto affermato dal principe Gagarin nella lettera inviata a Charles Rohault de Fleury, già citata nell'introduzione a quest'ultima parte della tesi, permette di rivolgere uno sguardo all'Ottocento, osservando in che direzione si sia evoluta la forma dei contenitori eucaristici nel mondo ortodosso.

La tipologia di *kivotion* menzionata nella lettera, ovvero un contenitore eucaristico a forma di sepolcro sormontato da un baldacchino, sembra infatti essere del tutto scollegata dalla tradizione bizantina.

Per approfondire l'origine e il significato di questa tipologia è opportuno aprire una breve parentesi sulla diffusione dei cibori nello spazio ecclesiale. Questo tipo di elemento architettonico – sostanzialmente consistente in un baldacchino sostenuto da colonne che nelle basiliche occupava l'area presbiteriale – era anticamente in uso sia nelle chiese occidentali che in quelle orientali per evidenziare la presenza dell'altare, enfatizzandone l'importanza: spesso vi erano appese delle tende che venivano chiuse nel momento più solenne del rito eucaristico, a sottolineare il mistero che si stava compiendo sull'altare. Tuttavia, la successiva introduzione di strutture che schermavano l'altare, come le iconostasi, resero inutile la presenza del ciborio, che quindi quasi scomparve nel medioevo, con alcune notevoli eccezioni.

---

<sup>259</sup> ROHAULT DE FLEURY 1887, p. 95.

Nell'Occidente post-tridentino, l'abolizione degli elementi divisori fra altare e assemblea, al fine di permettere la visione dell'altare da parte dei fedeli, e l'attenzione data all'altare e al tabernacolo come centro dell'azione liturgica aprirono la strada ad un ritorno in auge dei cibori, con alcuni capolavori quali il baldacchino berniniano. Nello stesso secolo, un ciborio venne eretto anche nella chiesa ortodossa di Sant'Elia il profeta a Yaroslavl, rappresentando un'anticipazione del forte influsso occidentale che avrebbe segnato il bassopiano sarmatico, la parte occidentale dello sterminato impero zarista, nel Settecento, in special modo al tempo di Caterina II (imperatrice dal 1762 al 1796), quando anche le fondazioni ortodosse subirono l'influsso degli stili artistici occidentali<sup>260</sup>.

La (re)introduzione dei cibori nello spazio ecclesiale ortodosso è indubbiamente la premessa per la comparsa degli artofori con questa forma anche nei Balcani settentrionali e centrali.

L'esemplare più antico che è stato possibile identificare è quello conservato nelle collezioni del Museo Nazionale di Storia di Sofia, fatto realizzare nel 1781, secondo quanto riportato nell'iscrizione dedicatoria, da due donne, Elisabetta e Caterina των Οπατζενη (fig. 140): l'iscrizione non menziona a quale chiesa fosse destinato il *kivotion*, ma poiché il testo è in lingua greca è possibile ipotizzare, come proposto da Ralitzia Ruseva, che fosse destinato a una fondazione ellenica<sup>261</sup>. Più difficilmente decifrabile è cosa debba intendersi con των Οπατζενη: Ruseva ritiene che indichi il cognome, e che si tratti quindi di Elisabetta e Caterina Opatzeni, due figure non meglio identificate, mentre invece sono del parere che non sia da escludere la possibilità che l'espressione ne indichi piuttosto la provenienza da una località ancora da precisare, come forse Opuzen, nell'estremo meridione croato, o piuttosto Opasenica, nella Macedonia del Nord, non distante dal confine bulgaro.

Due *kivotia* a forma di ciborio, datati rispettivamente al 1855 e al 1865, si trovano oggi nei depositi del Museo Nazionale di Arte della Romania a Bucarest<sup>262</sup> (figg. 141-142). Come testimoniato dalle iscrizioni, entrambi provengono dal voivodato di Moldavia, che proprio negli anni a cavallo dei quali si colloca la realizzazione dei due artofori si era unito alla Valacchia sotto la guida di un unico principe, Alexandru Ioan Cuza, ponendo le basi per la

---

<sup>260</sup> Un esempio estremamente noto è quello che vede la zarina russa promotrice della realizzazione di una copia delle logge di Raffaello all'Ermitage di San Pietroburgo; DACOS 2008.

<sup>261</sup> RUSEVA 2011, p. 268.

<sup>262</sup> Ho avuto modo di svolgere un'analisi ravvicinata di questi due artofori durante il periodo di ricerca nei depositi del Museo Nazionale di Arte della Romania nell'estate del 2018.

formazione del Regno di Romania nel 1862. Si tratta di una regione che specialmente nei decenni precedenti aveva subito una forte influenza russa: specialmente la sua parte orientale, fra il Prut e il Dneestr, corrispondente all'attuale Repubblica di Moldavia, era stata occupata a più riprese dai russi a partire dalla fine del XVIII secolo.

Entrambi gli artofori hanno la medesima struttura caratterizzata da un baldacchino sovrastato da cinque torri (esagonali nel primo caso e ottagonali nel secondo) con disposizione a quinconce che protegge un contenitore eucaristico con la forma di un catafalco, con quattro angeli inginocchiati attorno a Cristo disteso morto. Entrambi gli artofori sono caratterizzati da un vago gusto neoclassico, particolarmente evidente nei motivi che decorano la base delle colonne del baldacchino e nelle zampe leonine che sorreggono l'intera struttura.

La differenza più evidente risiede nelle scene raffigurate nei medaglioni che ornano i quattro lati del catafalco. Nel primo, sui lati maggiori sono raffigurati gli evangelisti con i loro simboli – due per ogni lato: Marco e Luca, Matteo e Giovanni – mentre sui lati brevi sono raffigurati, rispettivamente, san Basilio in cattedra, identificato da un'iscrizione in latino ma con caratteri greci e una rappresentazione della Resurrezione di Cristo, secondo l'iconografia occidentale. Quest'ultimo medaglione cela inoltre il cassetto destinato ad accogliere la riserva eucaristica.

Un'iscrizione in romeno con alfabeto di transizione attribuisce a Maria Beldiman, nata Mavrocordat, la commissione dell'opera nel 1855, come dono in memoria sua, del marito Vasilie, dei figli e di tutta la loro famiglia<sup>263</sup>. Tuttavia, purtroppo, dal testo non emerge nessuna altra informazione su quale fosse la chiesa a cui tale artoforio era destinato.

Nella banda liscia del piedistallo si osservano tre marchi orafi: un monogramma con lettere intrecciate su fondo rettangolare (forse una M e una C), il numero 10 su fondo quadrato e uno stemma. Nessuno dei tre marchi è conosciuto, ma verosimilmente si tratta del marchio dell'autore, della qualità del materiale e della città in cui venne eseguito. L'identificazione di questi tre marchi, o la loro ricorrenza su altri oggetti dei quali si hanno maggiori informazioni, sarebbe una premessa utile ad una migliore contestualizzazione dell'artefatto.

---

<sup>263</sup> «HĂRĂZITA DE ROABA LUI DUMNEZEI, MARIA BELDIMAN, NĂSCUTĂ MAVROCORDAT, SPRE POMENIREA ROBILOR LUI DUMNEZEI VASILIE, MARIA, ȘI FII LOR ȘI TOT NEAMUL LOR, 1855, MARTIE 15».

Nel secondo artoforio, di un decennio posteriore, il decoro sui quattro lati del catafalco è identico, ad eccezione della figura di san Basilio che è qui sostituita da una scena della Nascita della Vergine con sant'Anna distesa e quattro figure che la assistono, mentre, a sinistra, in uno spazio separato (suggerito da una colonna) una figura maschile con un libro, Gioacchino, attende. Lo spazio per la riserva eucaristica si trova dietro questo medaglione-cassetto.

Le somiglianze si spiegano facilmente con la provenienza di questi due artofori dalla stessa bottega: dei tre marchi che si trovano sul secondo artoforio, il monogramma e lo stemma cittadino sono gli stessi, mentre la cifra che probabilmente si riferisce alla qualità (o quantità) del materiale prezioso è questa volta indicato dal numero 12.

Diversamente dal primo artoforio, invece, l'iscrizione, questa volta in romeno con caratteri latini, rivela molte informazioni utili a contestualizzare la provenienza dell'artoforio – «Acest artofor sau harâzut la MS. Worona spre wecnica pomenirea robilor lui dumnezeu Constantin, Ecaterina și Fiica lor Mariea Cananău Anul 1865 noemvrie 25 zile în greutate de 2514 dramuri»: l'artoforio venne donato a eterna memoria di Constantin Cananău, della moglie Ecaterina e della loro figlia Maria al monastero di Vorona (oggi nella Moldavia romena) il 25 novembre 1865. È inoltre specificato anche il peso, e quindi il valore, dell'oggetto: 2514 dramme, ovvero, secondo la scala moldava, ben 8,120 chilogrammi di materiale prezioso<sup>264</sup>.

Una conferma del legame fra la famiglia Cananău e il monastero di Vorona – fondato all'inizio del Cinquecento da monaci russi – ci è data da una lapide commemorativa incastonata nella parete esterna meridionale del pronao della chiesa della Dormizione della Vergine che elenca le famiglie di boiari moldavi che si impegnarono nell'Ottocento nella ricostruzione, in pietra, delle chiese monastiche e degli altri ambienti, in sostituzione di quelli precedenti eretti in legno e ormai in rovina. Il complesso monastico di Vorona è costituito da tre chiese, dedicate alla Dormizione della Vergine, alla sua Nascita e a San Nicola; il fatto che sul cassetto destinato ad accogliere la riserva eucaristica sia raffigurato il momento della nascita della Vergine indica che probabilmente l'artoforio era destinato alla seconda delle tre chiese monastiche, anche se potrebbe essere stato donato al monastero

---

<sup>264</sup> Diversamente che in altre aree, in Moldavia ogni dramma corrispondeva a 3,23 grammi. Si veda la voce “dram” nel *Dicționarul explicativ al limbii române* (II edizione, 2009) e nel *Dicționarul limbii române literare contemporane* (1955-1957).



senza specificare a quale chiesa in particolare, dato che l'intero complesso è dedicato alla nascita di Maria.

Nel momento in cui ho potuto esaminare l'oggetto, nel cassetto per la riserva eucaristica era conservato un foglio di carta ripiegato in più parti, con una breve descrizione dell'oggetto – artoforio d'argento con iscrizione del monastero di Vorona del 1865 –, in russo, firmata dal “Direttore dell'armeria, D. Ivanov”. Il testo non è datato ma spinge a scartare l'ipotesi che l'artoforio possa aver iniziato il percorso che lo ha portato nelle collezioni dell'attuale Museo Nazionale nel 1959, quando, in attuazione del decreto nr. 410 sul regime generale dei luoghi di culto emanato dalla Grande Assemblea Nazionale [*Mare Adunare Națională*], l'organo supremo della Repubblica Socialista Romana, il monastero di Vorona venne chiuso, le abitazioni trasformate in depositi di cereali, e i beni artistici e di valore confiscati dallo Stato.

La firma “D. Ivanov”, associata alla carica di direttore dell'armeria, richiama infatti il nome dell'illustre Dmitri Dmitriyevich Ivanov (1870-1930), direttore dell'armeria di Mosca, incaricato, dopo la Rivoluzione, di inventariare tutti i beni culturali del territorio russo. Questo artoforio potrebbe quindi essere giunto in Russia verso la fine della Prima Guerra Mondiale, come parte del *Tezaurul României*, venendo restituito nel 1956, assieme a molte altre delle oreficerie già presentate nelle pagine precedenti.

Nei Balcani i *kivotia*-cibori compaiono quindi estremamente tardi, sul chiudersi del XIX secolo, affiancando ma non sostituendo la più antica tipologia a forma di chiesa: infatti, come ho potuto constatare nel corso di una recente indagine in monasteri e chiese valacche, questo tipo di *kivotion* con forma a ciborio è oggi la più diffusa, assieme alla più tradizionale forma a chiesa.

L'ipotesi che questo tipo di *kivotion* di “ispirazione cattolica” sia stato introdotto nei Balcani dalla Russia spiegherebbe la sua presenza in due aree – la Moldavia e la Bulgaria – che più di altre hanno sviluppato una connessione politico e culturale con questa regione. Una conferma in questo senso potrebbe venire da quanto scritto dal principe Gagarin all'erudito francese Charles Rohault de Fleury, ovvero che in Russia, nella seconda metà dell'Ottocento, si era già ampiamente diffusa questa tipologia di artoforio a forma di ciborio (*Le tabernacle moderne affecte, la plupart du temps, la forme d'un tombeau surmonté d'un dais*).

Dal punto di vista simbolico la comparsa dei *kivotia* a forma di ciborio è piuttosto interessante: riprendendo le osservazioni dei Provoyeur per i quali l'affermazione dei

reliquiari micro-architeturali rappresenta l'esito di una concatenazione di riflessi ed elementi simbolici che legano l'architettura ecclesiale e l'immagine del sepolcro di Cristo, e quindi il corpo eucaristico di Cristo al suo contenitore microarchitetturale, è possibile affermare che la tipologia del *kivotion* a forma ciborio altro non è che un ulteriore salto concettuale fra questi due poli. Anziché rappresentare una chiesa, in quanto luogo sacro il cui altare è simbolicamente il sepolcro di Cristo, insistendo quindi sull'oscillazione costante fra *macro* e *micro ecclesia* come luogo in cui dimora la divinità, si torna a enfatizzare il simbolo del sepolcro, giocando piuttosto sulla vicinanza fra l'altare in pietra, luogo su cui si compie il sacrificio eucaristico, e l'altare in miniatura, che in ultima istanza contiene il corpo di Cristo.

Negli esemplari romeni la transizione formale da chiesa a sepolcro non è però portata a compimento: i due *kivotia*, simili a quello delle collezioni bulgare quanto a impostazione, presentano nella metà inferiore gli elementi che, stando alla lettera del principe Gagarin, definiremmo canonici, ovvero il sepolcro al centro del baldacchino con colonne e gli elementi cristologici, mentre si distinguono perché il vertice del baldacchino assume la forma tradizionale del coperchio degli artofori architettonici, con cinque torri a disposizione quinconciale.

#### **4.2. La colomba eucaristica: una riflessione sul significato di due *hapax***

Un'ulteriore tipologia di contenitore eucaristico che merita di essere menzionata per quanto riguarda il suo utilizzo nel rito bizantino e la sua diffusione nei Balcani è la colomba, un *vas sacrum* ornitoforme, recipiente della riserva eucaristica, solitamente sospeso al centro del ciborio.

Nell'Europa occidentale, l'uso delle colombe eucaristiche è confermato – oltre che dalle fonti<sup>265</sup> – da un cospicuo numero di esempi sopravvissuti e conservati in varie collezioni di arte medievale sia in Europa che negli Stati Uniti<sup>266</sup>. Non tutte le collezioni note per la loro

---

<sup>265</sup> Si vedano, per esempio, quelle citate da Joseph Braun (BRAUN 1932, p. 290) e Rohault de Fleury (ROHAULT DE FLEURY 1887, pp. 77-83).

<sup>266</sup> Rohault de Fleury, nella parte finale del paragrafo dedicato alle colombe, ripercorre gli esemplari a lui noti, molti dei quali sono di origine limosina (ROHAULT DE FLEURY 1887, pp. 78-83).

ricchezza di smalti limosini – si ricordano, in particolare, il Musée du Louvre e il Musée de Cluny a Parigi, la Frick Collection del Metropolitan Museum di New York, la Walters Art Gallery di Baltimora, il British Museum e il Victoria and Albert Museum di Londra, il Kunstgewerbemuseum di Berlino e l'Ermitage di San Pietroburgo<sup>267</sup> – possiedono tuttavia esemplari di colombe eucaristiche: in rapporto alla totalità degli smalti riconducibili alle botteghe limosine, le colombe ne rappresentano infatti solo una piccolissima parte.

Al contrario, nonostante le fonti antiche offrano interessanti spunti di riflessione, il loro uso in area bizantina non è stato invece oggetto di uguale studio e la scarsità di attestazioni di oggetti con questa forma in uso nelle chiese di rito orientale non ha finora permesso di verificarne la diffusione né di definirne un'eventuale evoluzione in rapporto agli esemplari occidentali. Inoltre, anche quando nelle fonti antiche sono menzionate colombe in sospensione sopra l'altare è talvolta difficile chiarire se si tratti di contenitori eucaristici o soltanto di un ornamento posto per enfatizzare il momento dell'epiclesi, ovvero l'invocazione della discesa dello Spirito Santo sui doni e sull'assemblea liturgica: questa seconda possibilità è suggerita dal più antico esempio noto di colomba proveniente dall'ambito orientale, una colomba argentea del VI-VII secolo, di provenienza siriana, oggi

---

La prima opera interamente dedicata agli smalti limosini è forse, alla fine dell'Ottocento, *L'oeuvre de Limoges* di Ernest Rupin (RUPIN 1890), mentre la più corposa rassegna delle opere limosine è indubbiamente il *Corpus des Emaux méridionaux*, curato da Marie-Madeleine Gauthier (GAUTHIER 1987), dedicato agli smalti del XII secolo, a cui ha fatto recentemente seguito il secondo volume, *L'apogée (1190-1215)*, a cura di Élisabeth Antoine-König e Danielle Gaborit-Chopin (ANTOINE-KÖNIG – GABORIT-CHOPIN 2011).

Negli ultimi decenni un numero consistente di esposizioni e convegni è stato dedicato, soprattutto da studiosi americani e francesi, alla storia di questa tecnica e alla sua produzione nelle botteghe limosine. La mostra principe è indubbiamente stata quella organizzata in collaborazione fra il Musée du Louvre di Parigi e il Metropolitan Museum di New York, intitolata *L'Œuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Âge*; si veda il catalogo dell'esposizione (*L'Œuvre de Limoges* 1995). A tale mostra si lega inoltre l'organizzazione del convegno tenutosi al Louvre l'anno successivo (GABORIT-CHOPIN – TABURET-DELAHAYE 1997).

<sup>267</sup> Non tutte queste collezioni hanno beneficiato della stessa attenzione da parte degli studiosi, e solo di una parte di queste raccolte è stato realizzato un catalogo, spesso in occasione di esposizioni temporanee. Si ricorda, ad esempio, una mostra dedicata agli smalti limosini dell'Ermitage di San Pietroburgo (*Émaux limousins* 2004).

conservata al Metropolitan Museum di New York, e priva di contenitore<sup>268</sup> (fig. 143).

Nel corso delle ricerche condotte direttamente *in loco* è stato fortunatamente possibile individuare due esemplari di colomba eucaristica utilizzati nell'ambito del rito orientale: questi due manufatti, ponendosi in tempi e ambiti geografici diversi, possono suggerire un effettivo perdurare della tradizione delle colombe eucaristiche in ambito balcanico, comprovando quindi l'ipotesi di una presenza di questo tipo di suppellettile sacra nello spazio ecclesiale bizantino, suggerita dai testi antichi, ma non materialmente supportata<sup>269</sup>.

Dalle fonti antiche, anche precedenti lo Scisma, emerge infatti un'immagine piuttosto ben delineata dell'uso liturgico della colomba. La sua funzione di contenitore eucaristico è evidente anche in assenza di descrizioni articolate che ne riportino la forma esatta, le dimensioni e la collocazione nello spazio ecclesiale: ad esempio, negli inventari raccolti nel *Liber Pontificalis* la colomba è spesso menzionata assieme alla torre e ad altre suppellettili per il rito eucaristico, come la patena o il calice, suggerendo quindi la sua appartenenza allo stesso nucleo di strumenti liturgici<sup>270</sup>. Nel dettaglio, nella Vita di Papa Ilario si legge «turrem argenteam [...] et columbam auream», in quella di Costantino «patenam [...] cum turre et columba», in quella di Papa Innocenzo «turrem argenteam cum columba»<sup>271</sup>.

Di poco successiva, la *Descriptio Sanctae Sophiae* del poeta greco Paolo Silenziario (VI secolo) menziona una colomba eucaristica con le sacre specie del pane appesa al centro del ciborio fatto erigere da Giustiniano per la chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli<sup>272</sup>.

---

<sup>268</sup> Per qualche altra informazione su questo oggetto, eccezionale per la sua antichità e rarità, e l'insieme di oggetti liturgici con il quale è stato ritrovato nei pressi delle antiche rovine della città di Attarouthi (Siria settentrionale) si veda FRAZER – EVANS 1999, EVANS 2001.

<sup>269</sup> I due brevi soggiorni di ricerca sono stati svolti a Sofia, nell'inverno 2017, e a Skopje, nell'estate dell'anno successivo.

<sup>270</sup> Alcune possono essere state usate come contenitori per il crisma, come ad esempio ipotizzato da Rohault de Fleury per la colomba in bronzo dorato di Borgo San Donnino (presso Parma); ROHAULT DE FLEURY 1887, p. 81, tav. CCCLXXV. Kaufmann non è però concorde nel ritenere che tali colombe svolgessero la funzione di contenitore e suggerisce invece che, almeno nel quarto e quinto secolo, ovvero nel periodo della loro attestazione nel *Liber Pontificalis* e in altre fonti latine e greche, avessero soltanto funzione ornamentale; KAUFMANN 1975, p. 92.

<sup>271</sup> DUCHESNE 1955, pp. 176, 220, 243.

<sup>272</sup> Paolo Silenziario, *Descriptio Sanctae Sophiae*, apud D'ACHILLE 1993, p. 725. Il ciborio era ancora *in situ* nel XIII secolo.

Il primo a descrivere in modo più dettagliato l'uso della colomba nell'ambito del rito eucaristico fu lo pseudo-Amfilochio, il quale nella *Vita Sancti Basilii*, la cui datazione è ancora incerta, scrisse:

«Et dividens panem in tres portiones, unam quidem suscepit cum timore multo, aliam vero servavit ad consepeliendum sibi, tertiam autem positam super columbam auream, suspendit super altare [– e prosegue –] Et advocato aurifice, fecit columbam de auro mundissimo, et in ea posuit portionem, suspendens super sanctam mensam, instar sanctae illius columbae quae apparuit in Jordane Domino baptizato»<sup>273</sup>.

A ciò, il commentatore aggiunse successivamente:

Columbae olim et super altaria et super baptisteria in memoriam Spiritus sancti appensae. Hinc clerici Antiocheni epistola ad Joannem Constantinopolitanum episcopum, contra Severum episcopum suum haeticum: τὰς γὰρ εἰς τύπον τοῦ ἁγίου Πνεύματος χρυσᾶς τε καὶ ἀργυρᾶς περιστερὰς, κρεμαμένας ὑπεράνω τῶν θείων κολυμβηθρῶν καὶ δυσιαστηρίων [...] ἐσφετερίατο «Columbas aureas et argenteas, in formam Spiritus sancti super divina lavacra et altaria appensas, una cum aliis sibi appropriavit, dicens non oportere in specie columbae Spiritum sanctum nominare»<sup>274</sup>.

La lettera citata nel commento – indirizzata al patriarca costantinopolitano Giovanni II in occasione del Concilio non ecumenico tenutosi a Costantinopoli nel 518 – deve essere posta in relazione alla scomunica dell'eretico monofisita Severo di Antiochia, il quale, attorno all'anno 490, aveva fatto rimuovere le colombe eucaristiche dagli altari.

Negli studi di archeologia cristiana, gli autori ottocenteschi si erano già cimentati nella ricostruzione grafica della collocazione della colomba in sospensione sull'altare, pendente dalla volta del ciborio oppure sorretta da un braccio di ferro, posta entro l'apposito “colombario” (*peristerium*), e coperta da un velo (*tentoriolum* o *coopertorium*): primo fra tutti probabilmente l'abate Martigny, nel 1865, seguito a breve distanza da Eugène Viollet-

---

<sup>273</sup> *Vita Sancti Basilii*, in MIGNE 1879, col. 301b-c. Il passo, tradotto in francese, è riportato anche da Rohault de Fleury; ROHAULT DE FLEURY 1887, p. 78.

<sup>274</sup> *Vita Sancti Basilii*, in MIGNE 1879, col. 317, nota 34. Il passaggio in greco è riportato anche da Rohault de Fleury; ROHAULT DE FLEURY 1887, p. 78.

le-Duc e Charles Rohault de Fleury<sup>275</sup> (figg. 144-145). Verso la fine del secolo, con il progredire delle tecniche di stampa, Ernest Rupin, nella sua opera intitolata *L'oeuvre de Limoges*, poteva affiancare ai disegni (fig. 146) l'immagine fotografica di un esempio seicentesco di tale apparato (un colombario a gabbia, quasi campaniforme, coperto da un tessuto ricamato), da lui osservato nella chiesa di St. Yrieix e oggi conservato nel Tesoro della Collegiata di Moustier a St.-Yrieix<sup>276</sup>.

Relativamente al significato simbolico di questa suppellettile ornitoforme, il riferimento è evidentemente alla colomba che rappresenta lo Spirito Santo, ed è utile osservare che l'utilizzo di questo oggetto come contenitore eucaristico ne arricchisce la valenza metaforica: seguendo lo spunto offerto dallo pseudo-Amfiochilo, la colomba appesa sulla mensa *instar sanctae illius columbae quae apparuit in Jordane Domino baptizato* crea un collegamento simbolico e visivo fra la Teofania al Giordano e l'epiclesi eucaristica.

Non è necessario in questa sede indagare perché a una colomba sia stato assegnato il compito di rappresentare visivamente lo Spirito Santo, basti infatti pensare alla ricorrenza di questo animale come simbolo della benevolenza divina a partire dall'episodio noetico narrato nella Genesi. Si riportano soltanto le parole di Charles Rohault de Fleury, il quale, in apertura del paragrafo dedicato alle colombe eucaristiche nel più ampio capitolo dedicato ai cibori, aveva evidenziato l'origine antica alla base di questo simbolo cristiano: «Ce n'est pas sans raison qu'on choisit cette forme d'un oiseau qui, chez presque tous les peuples de l'antiquité, fut regardé comme le symbole de l'amour»<sup>277</sup>.

Delle due colombe che sono emerse dalla ricerca, la più interessante è quella conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Skopje, pur appartenendo alla Galleria delle Icone di Ocrida (fig. 147).

La scheda di catalogo relativa a questo oggetto si limita a elencarne brevemente alcuni dati tecnici (dimensioni, materiali e tecniche) e offrirne una sintetica descrizione<sup>278</sup>. Si tratta di

---

<sup>275</sup> MARTIGNY 1865, p. 165; VIOLLET-LE-DUC 1874, p. 250; ROHAULT DE FLEURY 1887, p. 77.

<sup>276</sup> RUPIN 1890, pp. 232-233, fig. 300.

<sup>277</sup> ROHAULT DE FLEURY 1887, p. 77. Per suffragare questa affermazione, Charles Rohault de Fleury rimanda alla bibliografia precedente, fra cui il *Dictionnaire des Antiquités Chétiennes* dell'abate Martigny (MARTIGNY 1865, p. 162).

<sup>278</sup> GEORGIEVSKI 2001.

una colomba realizzata in rame su cui si possono riconoscere le tracce di una originale doratura. I dettagli del piumaggio sono realizzati a incisione, mentre le ali e la coda sono decorate con smalti policromi blu, azzurri, bianchi, gialli, marroni e verdi. Le ali sono unite al resto del corpo tramite due chiodi, la cui testa – nell'economia del decoro – assume il ruolo di pistillo di un fiore i cui petali sono realizzati a incisione nello spazio circostante; lo stesso motivo decorativo è riproposto anche al centro di una banda a fondo blu al centro dell'ala. Gli occhi sono realizzati con vetro blu scuro. Dal confronto fra la foto pubblicata nel catalogo del 2001 e lo stato attuale appare evidente che questo oggetto è stato sottoposto a un intervento di restauro integrativo, durante il quale è stato nuovamente aggiunto il becco che risultava mancante.

Un aspetto che merita di essere approfondito è tuttavia la presumibile origine limosina di questa colomba<sup>279</sup>.

Nel 1973, Marie-Madeleine Gauthier registrò l'esistenza di oltre quaranta colombe smaltate, osservando però che data la dubbia originalità di alcune e l'impossibilità di identificare l'attuale collocazione di un'ulteriore dozzina, solamente una ventina di questi esemplari poteva essere considerata un valido oggetto di studio<sup>280</sup>. La studiosa propose inoltre di stabilirne una cronologia evolutiva sulla base di alcuni elementi della struttura e del decoro che, a dispetto della loro apparente uniformità, le differenziavano e tramite confronti con altre opere uscite dalle botteghe limosine dalla datazione certa<sup>281</sup>.

Come nella maggior parte delle colombe eucaristiche conosciute, anche nell'esemplare di Ocrida il ricettacolo eucaristico si trova sul dorso della colomba. Più raramente, come nell'esemplare esposto al Museum of Fine Arts di Boston, si accede al ricettacolo aprendo lo sportello celato da un'ala della colomba, o, come nel caso della colomba del Musée de Cluny di Parigi (fig. 148) o di quella appartenente alla Burrell Collection di Glasgow, l'oggetto presenta più sportelli, sia sul dorso che sotto le ali.

---

<sup>279</sup> Nonostante la presumibile origine limosina di questa colomba eucaristica non sia un aspetto evidenziato nella scheda di catalogo, con questa provenienza è registrata nella scheda inviata per mail dal curatore della Galleria delle Icone di Ocrida, Milčo Georgievski, che ringrazio anche per avermi fornito una fotografia di questo prezioso oggetto.

<sup>280</sup> GAUTHIER 1973, pp. 175-176.

<sup>281</sup> GAUTHIER 1973, pp. 174-180.

L'opercolo di forma ellittica è andato perduto, ma indubbiamente presentava, nella faccia esterna, un decoro inciso che suggeriva il piumaggio, come nel resto della superficie non smaltata della colomba; sulla faccia interna è invece possibile, ma non certo, che presentasse un decoro simbolico, per esempio la *Dextera Dei*, analogamente a quanto si può osservare nella colomba eucaristica del Nationalmuseet di Copenaghen.

Altri elementi strutturali, come la lunghezza del collo e l'orientamento della testa, o decorativi – come gli accostamenti cromatici più o meno contrastanti nel piumaggio o il motivo ornamentale della fascia sulle ali – avvicinano o allontanano l'esemplare di Ocrida dagli altri presi in analisi. Un esemplare conservato al Louvre si avvicina tuttavia in modo particolare all'oggetto del nostro studio (fig. 149). Un elemento strutturale le distingue infatti da tutte le altre colombe limosine, ovvero le zampe ritratte sotto al corpo e non distese: come nell'esemplare del Louvre è quindi possibile ipotizzare che questo di Ocrida non fosse destinato a essere poggiato su un disco, ma ad essere direttamente sospeso per mezzo di catene fissate al dorso.

Per quanto riguarda gli smalti, invece, si osserva una analoga sensibilità nella selezione dei tre colori accostati per definire il piumaggio delle ali: non colori stridenti come nel caso delle colombe di Barcellona, Frassinoro o Boston (con colori complementari affiancati), ma due toni dello stesso colore accostati – blu e azzurro nel caso della colomba di Ocrida, verde scuro e verde chiaro in quella del Louvre – rispettivamente accompagnati dal bianco e dal giallo. Un'osservazione ravvicinata permette inoltre di cogliere un identico dettaglio nel modo in cui è delimitata l'ala: mentre in altri casi si tratta di un'unica fascia monocromatica, sia nell'esemplare del Louvre che in quello di Ocrida, la fascia azzurra è interrotta in più parti come a suggerire la successione di tre piume. Simile anche l'ornamento della fascia non smaltata sulle ali, con elementi circolari decorati con fiori (in un caso a quattro punte e nell'altro con sei, sette o otto petali), che riprendono il modo il cui è ornata la testa ribattuta dei chiodi che uniscono le ali alla struttura della colomba.

L'unica differenza evidente fra i due oggetti risiede nella resa del piumaggio della parte anteriore dell'ala, disposto in verticale nell'esemplare di Ocrida e in orizzontale in quello del Louvre, con piccole differenze anche nel colore delle piume, che nell'esemplare delle collezioni parigine sono tutte rese con smalti bianchi, azzurri, blu e rossi, mentre in quello macedone per metà sono gialli, verdi, blu e rossi. Considerando comunque il fatto che non si conoscono due colombe limosine perfettamente identiche, i due esemplari confrontati



sono sufficientemente vicini da poter suggerire per la colomba della collezione macedone una datazione al 1215-1235, ricalcando la datazione data dagli specialisti all'esemplare del Louvre.

Per quanto riguarda la colomba di Ocrida, non è noto né il contesto del suo ritrovamento né come e quando abbia raggiunto i Balcani meridionali. Tuttavia, non è da escludere un suo arrivo in età medievale o premoderna: infatti, già nella seconda metà del XIII e del XIV secolo, le oreficerie limosine avevano beneficiato di una diffusione capillare, dalla Francia al Medio e all'Estremo Oriente, lungo le vie mercantili e di pellegrinaggio ed evangelizzazione agostiniana e francescana, o grazie a scambi di natura ecclesiastica, politica o personale.

Opere limosine giunsero in Terra Santa già nell'ultimo quarto del XII secolo, mentre attorno al XIII secolo una placchetta smaltata raffigurante Cristo in Maestà raggiunse il monastero di Santa Caterina del Sinai, dove è ancora oggi conservata, forse come dono di un crociato<sup>282</sup>. Nel secolo successivo oggetti limosini raggiunsero l'Armenia come doni diplomatici, mentre alcune rilegature smaltate conservate a Novgorod vi giunsero probabilmente seguendo le rotte commerciali anseatiche attraverso la Scandinavia. Infine, oreficerie limosine con funzione liturgica giunsero persino nell'Estremo Oriente, in Cina, con le missioni di evangelizzazione condotte dai francescani nella seconda metà del XIII secolo e nel corso del secolo successivo<sup>283</sup>.

In questo contesto globale, caratterizzato da un'elevatissima mobilità, la presenza di una colomba limosina in Macedonia non appare più così sorprendente quanto inizialmente prospettato. Come già più volte affermato, i Balcani – apparentemente periferici nel moderno scacchiere geopolitico – erano in realtà al centro di una fitta rete di scambi. Più specificatamente, la Macedonia, e Ocrida in particolare, erano attraversate dalla via Egnatia, un asse viario che dall'epoca romana collegava Roma a Costantinopoli come continuazione della via Appia attraverso l'Illiria, la Macedonia e la Tracia, e che anche in epoca ottomana continuò a svolgere un ruolo fondamentale<sup>284</sup>. I Balcani erano inoltre meta delle missioni di evangelizzazione cattolica che si addentravano nell'interno della penisola dalle coste

---

<sup>282</sup> IKONOMAKI-PAPADOPOULOS 1990, pp. 266-267; Drake BOEHM 1995, pp. 45-46.

<sup>283</sup> DRAKE BOEHM 1995, pp. 46-47.

<sup>284</sup> ROMANELLI 1932.

adriatiche<sup>285</sup>.

In assenza di informazioni sul ritrovamento di questo oggetto (forse uno scavo archeologico), è possibile ipotizzare che la colomba sia arrivata in Macedonia seguendo una delle modalità canoniche con cui circolavano questi oggetti: come dono diplomatico o come dono religioso a una fondazione ortodossa.

La seconda colomba che ho potuto individuare durante la ricerca si trova invece nelle collezioni del Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo a Sofia, ed è realizzata in argento e rame (fig. 150).

Nonostante sia qualitativamente inferiore all'opera appena presentata, mostra alcuni elementi analoghi: innanzitutto, come suggerito dai tre anelli fissati sul dorso della colomba, in prossimità del coperchio, e dalle rampe ritratte sotto al corpo, la colomba era destinata ad essere tenuta sospesa sopra l'altare. Il coperchio che originariamente chiudeva il vano per riporre l'Eucarestia è andato perduto ed è stato sostituito da uno che, diversamente dal precedente che era fermato da una cerniera, è soltanto chiuso a incastro. Soltanto in un secondo momento alla colomba venne aggiunto un piedistallo a forma troncoconica decorato con girali vegetali nel registro inferiore, fissato al corpo dell'oggetto per mezzo di una vite e necessario, in assenza di zampe, a poggiarla su un piatto.

La data di realizzazione di questa colomba e l'identità del donatore emergono da un'iscrizione posta in corrispondenza del lato inferiore della coda (fig. 151). Il testo, realizzato a sbalzo e cesello, è disposto su quattro campi rettangolari paralleli delimitati da un bordo: «X ХРИСТО БОАЖИ ПОКЛОННЛЪ 1836», da leggere come «Хаджи Христо Бояджиєв поклонилъ 1836», identifica il donatore con un pellegrino di nome Hristo Bojadžiev. Sull'identità di questa persona non è stato possibile trovare ulteriori informazioni, oltre a quanto deducibile dal nome stesso: come anticipato, il termine arabo *hadji* venne infatti adottato nei Balcani ottomani per indicare coloro che avevano portato a compimento un pellegrinaggio in Terra Santa.

La provenienza della colomba è dichiarata dall'iscrizione sul coperchio: sulla prima riga si legge che la colomba proviene dalla Chiesa del Santo arcidiacono Stefano – «ЦЪР(КВА) СВ(ЕТИ) АРХ(ИДЯКОН) СТЕФАН» –, mentre nella seconda è chiarito che tale

---

<sup>285</sup> Si veda a questo proposito il ricco volume a cura di Viviana Nosilia e Marco Scarpa, *I Francescani nella storia dei popoli balcanici* (NOSILIA – SCARPA 2011).

chiesa si trova in un villaggio chiamato Rosino Levskigradsko – «С(ЕЛО) РОЗИНО ЛЕВСКИГРАДСКО».

L'identificazione geografica del luogo di provenienza permette di capire in che periodo si colloca la realizzazione dell'iscrizione e quindi, verosimilmente, del coperchio: il villaggio di Rosino si trova a circa 25 km dalla città di Karlovo, che, nel periodo 1953-1962, era chiamata Levskigrad (*Левскиград*). Poiché il villaggio di Rosino prese questo nome soltanto nel 1957 (mentre dal 1937 era chiamato Božidar, e prima ancora Rahmanlare), è possibile datare l'iscrizione fra il 1957 e il 1962<sup>286</sup>. Sul retro del piatto, l'incisione «ЛЕВСКИГРАДСКА ДУХОВНА ОКОЛИЯ» ripete che l'oggetto è da ricondurre alla diocesi di Levskigrad.

Quando questo oggetto sia entrato nelle collezioni del Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo emerge dai registri: dopo la morte del primo patriarca bulgaro Kiril nel 1971, tutti i suoi beni passarono al Santo Sinodo, che l'anno successivo li donò al Museo<sup>287</sup>.

Nonostante la mediocre fattura, lo scarso valore dei materiali e l'indubbia tarda realizzazione, questo oggetto testimonia la presenza in ambito ortodosso di colombe eucaristiche sospese sopra l'altare.

Tuttavia, rispetto agli esemplari limosini, la colomba di Sofia si differenzia per il forte dinamismo conferitogli dalle ali spiegate e dal collo allungato in avanti, mentre le altre colombe, anche quando le zampe sono ritratte sotto al corpo come nel momento del volo, sono comunque colte in un momento di stasi evidentemente rivelato dalle ali incrociate sul dorso e dal collo eretto verticalmente.

In un certo senso, il dinamismo della colomba con le ali spiegate richiama piuttosto la piccola colomba raffigurata in sospensione sopra l'altare nel *kivotion* a ciborio delle collezioni del

---

<sup>286</sup> Purtroppo non è stato finora possibile trovare informazioni più attendibili di quelle riportate dall'edizione bulgara del portale Wikipedia.bg, alla voce “Розино (област Пловдив)” [Rozino (Oblast Plovdiv)].

<sup>287</sup> La vittoria degli Ottomani in Bulgaria nel 1393 e il conseguente esilio del patriarca Eutimio avevano determinato la subordinazione della Chiesa bulgara al Patriarca di Costantinopoli. Soltanto al termine del secondo conflitto mondiale la Chiesa ortodossa bulgara vide nuovamente riconosciuta la propria autocefalia e il Santo Sinodo elesse quindi Kiril, metropolita di Plovdiv, come primo Patriarca.

Museo Storico Nazionale di Sofia presentato nel paragrafo precedente (fig. 140), a cui è avvicinata anche per motivi cronologici.

Il confronto fra queste due oreficerie legate al rito eucaristico appare dirimente poiché permette di comprendere meglio il ruolo di entrambi all'interno della tradizione ortodossa. Se la forma a ciborio dell'artoforio può essere spiegata con un'influenza cattolica, grazie alla quale si sviluppa una suppellettile che ripropone in scala miniaturistica non più l'intero edificio ma il solo elemento architettonico del baldacchino, la presenza della colomba in sospensione sull'altare è invece un elemento che non può essere ricondotto a un'ascendenza occidentale, poiché le colombe eucaristiche erano già da secoli in disuso nel rito latino. La raffigurazione dell'uccello in volo sulla mensa si spiegherebbe piuttosto come un dettaglio aggiuntivo nella riproposizione miniaturistica di un ciborio di una chiesa ortodossa.

Le due colombe di Ocrida e Sofia cessano quindi di essere *hapax* per divenire invece testimonianza delle due estremità cronologiche di una lunga tradizione di contenitori eucaristici con tale forma.

L'identificazione, in futuro, di altri esemplari di colomba eucaristica in uso nei Balcani ortodossi sarà premessa indispensabile per stabilire la diffusione nel tempo e nello spazio di questo tipo di suppellettile che, al momento, si incontra menzionato soltanto in documenti bizantini estremamente antichi<sup>288</sup>.

Non è tuttavia da escludere che nell'ortodossia orientale l'assenza di interesse per questi oggetti sia dovuta alla perdita della memoria del loro utilizzo in passato. Un evento simile si era in effetti verificato anche in Europa occidentale, prima che il ritrovamento di un certo numero di colombe limosine risvegliasse l'interesse degli eruditi. Una significativa e divertente testimonianza in questo senso emerge dell'appunto preso da un tale *Monsieur de Belmont* a fianco dell'acquerello che illustra un prezioso oggetto, una colomba *all'antica*, ritrovata nella chiesa collegiale di Erfurt, in Turingia (fig. 152), citato già da Gauthier in passato<sup>289</sup>. Belmont appunto, a beneficio di Bernard de Montfaucon, che neppure i canonici erano certi della destinazione di questo oggetto, sebbene ne potessero intuire la funzione di

---

<sup>288</sup> L'attestazione di colombe eucaristiche nello spazio russo suggerisce che il loro utilizzo vi possa essere stato introdotto direttamente da Costantinopoli, e non per mezzo dei Balcani, che sarebbero stati in generale esclusi dalla diffusione di questa suppellettile. Ringrazio il professor Marcello Garzaniti (Università di Firenze) per aver discusso con me questa possibilità.

<sup>289</sup> GAUTHIER 1973.

contenitore eucaristico:

«L'on trouve dans l'Eglise collégiale de Notre-Dame à Erffort cette figure de colombe, faite de cuivre doré et émaillée à l'antique. Messieurs les chanoines ne savent pas à quel usage elle à été destinée du temps passé, mais il est croyable qu'elle a été employée à conserver le St Sacrement»<sup>290</sup>.

Se era stato possibile perderne memoria nell'Occidente latino, in cui questi oggetti avevano comunque beneficiato di una certa diffusione nel medioevo, a maggior ragione ciò può essere avvenuto nei Balcani bizantino-slavi, dove le attestazioni materiali si limitano, al momento, a due soli esemplari di epoche molto diverse.

---

<sup>290</sup> BnF (Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits), Ms. Latin 11907, f. 21r [107r]. Il manoscritto, composto da frammenti di lettere, note, disegni con tecniche e provenienze vari, fa parte del fondo "Papiers de Montfaucon".



## Conclusioni

La ricerca, dedicata a un approfondimento sull'evoluzione – al contempo diacronica e sincronica rispetto all'area occidentale – di alcune oreficerie liturgiche in uso nel mondo ortodosso, ha portato, per ognuno dei nuclei tematici in cui è stata articolata, ad alcune innovative osservazioni, dimostrando la proficuità dello studio della produzione orafa dei Balcani, spesso trascurata negli studi storico-artistici.

L'attenzione primaria data al contesto Balcanico ha innanzitutto permesso di andare oltre il tradizionale punto di vista che lo considera accessorio elemento di confronto nell'ambito dello studio dell'arte occidentale o elemento periferico rispetto a Costantinopoli. Tale prospettiva ha inoltre consentito di superare alcuni limiti insiti nella bibliografia novecentesca: le circostanze politiche del sud-est europeo avevano infatti favorito una narrazione storico-artistica mirata a dimostrare l'esistenza di uno specifico nazionale, negando i confronti con la realtà delle regioni confinanti. Ciò che invece si osserva chiaramente, aprendosi a una prospettiva trans-nazionale, è la ricorrenza di forme e simboli simili in diverse realtà dei Balcani ortodossi. In particolare, nel caso dei *kivotia* cilindrici, uno sguardo più ampio ha permesso, in prima istanza, di dimostrare la non-unicità dei contenitori con tale forma conservati nelle collezioni romene, punto di partenza dell'analisi, e, allargando ulteriormente lo sguardo fino a includere l'Oriente e la Russia, di definirne poi l'importanza all'interno di una vicenda più complessa che affonda le sue radici nei primi secoli del Cristianesimo.

In secondo luogo, la ricerca ha evidenziato l'importanza dell'ampio spazio carpato-danubiano-balcanico nella relazione dialogica fra l'Oriente greco e l'Occidente latino, costituendo uno spazio in cui, nel corso dei secoli, si assiste a una costante alternanza di

riavvicinamenti e incomprensioni fra le due metà in cui si era diviso il mondo romano, caratterizzate da due diversi modi di concepire l'esistenza e la religione<sup>1</sup>.

Come si è potuto osservare, per una serie di motivi con connotazioni anche di carattere storico, sociale e politico, nel mondo balcanico alcuni aspetti della rigidità bizantina sembrano attenuarsi e modularsi al contatto con stimoli esterni, pur nel rispetto della tradizione costantinopolitana, che anzi rappresenta per i signori locali un punto di riferimento imprescindibile, quasi mitico, specialmente in tempi caratterizzati da turbolenze politiche e militari.

Per quanto riguarda invece l'introduzione di novità formali e stilistiche, si è potuto osservare come la multiethnicità e la multiconfessionalità dei popoli dei Balcani abbiano giocato un ruolo chiave: pur rispettando le consegne dei committenti, che spesso affiancavano alle maestranze un supervisore incaricato di verificare la rispondenza dell'oggetto ai canoni richiesti per il suo utilizzo ecclesiale, le opere realizzate da orafi non ortodossi rivelano elementi chiaramente riconducibili alla cultura visiva dei loro autori. Di contro, ciò permette anche di riconoscere quali fossero i requisiti necessari a soddisfare le richieste dei committenti ortodossi: indipendentemente dall'identità e dalla provenienza dell'autore, alcuni caratteri strutturali – come ad esempio la forma architettonica dei tabernacoli – rimangono immutati attraverso i secoli.

L'attenzione data al contesto storico-sociale ha permesso inoltre di individuare le motivazioni ambientali utili, ad esempio, a spiegare l'ineguale predominanza di reliquiari pettorali a forma di croce oppure di medaglione, o la maggiore preziosità dei tabernacoli realizzati in una parte dei Balcani piuttosto che in un'altra. Ciò infatti riflette, nonostante l'indubbia perdita di materiali a seguito delle turbolente vicissitudini storiche, il diverso passato delle varie aree della penisola. Laddove era avvenuta una precoce cristianizzazione si osserva la grande diffusione anche fra gli strati più bassi della popolazione di reliquiari portatili in materiali più o meno pregiati, realizzati localmente, ma anche importati da altri centri del Cristianesimo orientale<sup>2</sup>: proprio per la sua pervasività, questo tipo di reliquiari

---

<sup>1</sup> Sul ruolo degli Slavi nella separazione, e nel successivo riavvicinamento, dell'Oriente e dell'Occidente cristiani si veda CONTE 1990, p. 37.

<sup>2</sup> Questi encolpi si caratterizzano per le molte tecniche e stili, le variate iconografie e le peculiarità paleografiche, attestando l'esistenza dei molti centri orafi attivi contemporaneamente nel mondo



(presente in grande quantità nelle collezioni bulgare) è di estrema utilità per indagare e ricostruire i contatti politici, commerciali e religiosi che traversavano la regione ed è inoltre utile per studiare i modelli devozionali, le connessioni e le influenze nella sfera della vita spirituale. Laddove, successivamente, il Cristianesimo, nonostante la dominazione ottomana, aveva continuato a essere tutelato e le istituzioni laiche e religiose avevano continuato a operare efficientemente, è maggiore la presenza di reliquiari in materiali preziosi commissionati sia da signori locali sia dalle gerarchie ecclesiastiche. Laddove invece all'instaurazione della Turcocrazia era seguito un sostanziale annientamento dell'aristocrazia, questi sono numericamente meno diffusi.

In particolare, l'analisi del contesto storico-sociale ha rivestito un ruolo fondamentale per la contestualizzazione della comparsa dei reliquiari antropomorfi nel mondo bizantino-slavo, pur senza tentare di definire un impossibile rapporto causale fra determinati eventi storici e la comparsa di questa tipologia tradizionalmente occidentale di suppellettile. Alla luce delle ragioni sottostanti alla sua precedente assenza nel mondo ortodosso, la sua comparsa nel Seicento si accompagna ad una nuova vicinanza politica fra i regnanti balcanici e il Papato: il superamento del radicale anti-latinismo precedente è infatti una premessa fondamentale per spiegare la repentina apertura verso forme devozionali legate alla tradizione cattolica dell'Occidente europeo. In particolare, la predominanza di questi manufatti nello spazio danubiano-carpatico appare compatibile con la massiccia presenza cattolica nelle terre bulgare e con il fascino già da secoli esercitato dall'arte centro-europea e veneziana sulle élite valacche.

Questa ricerca si è quindi inserita in maniera piuttosto naturale nel solco teorico della storia sociale dell'arte per superare alcuni dei limiti intrinseci a un'analisi puramente comparativa – storicamente originata dalla ricerca linguistica e fondata sulla giustapposizione e il confronto fra due elementi – facendo proprie le premesse teoriche del concetto di “*transfer culturale*”<sup>3</sup> e sviluppando quindi un'analisi più sfaccettata, nella quale si prende in considerazione la partecipazione di più soggetti a una narrazione complessa, quella che

---

cristiano: oltre a provenire dagli atelier attivi a Costantinopoli, nei grandi centri delle province orientali, nei Balcani e in Russia; DONČEVA-PETKOVA 2011.

<sup>3</sup> ESPAGNE 2012.

recentemente sta ricevendo grande attenzione sotto il nome di “entangled histories” [storie intrecciate].

Non c'è dubbio che lo studio dell'oggetto della nostra ricerca, ovvero la produzione di oreficerie liturgiche nello spazio carpato-danubiano-balcanico, porti a confrontarsi con una realtà complessa, nella quale la trasmissione di oggetti, forme e modelli non segue direttrici univoche. L'arte della penisola balcanica rappresenta quindi una piattaforma estremamente stimolante per discutere il modo in cui la terminologia propria dei *cultural studies* può essere applicata alla storia dell'arte.

In particolare, quanto emerso dalla ricerca permette di discutere in maniera critica il concetto di “appropriazione”, spesso invocato dagli studiosi come più opportuno rispetto ai termini precedentemente adottati, quali “prestito” o “influenza”, motivando tale preferenza con il fatto che “prestito” supporrebbe una restituzione, mentre quello di “influenza” (o “influsso”) è un concetto impalpabile, nel quale la consapevolezza del ruolo giocato da ricevente e donatore non è ben specificato<sup>4</sup>. Tuttavia, se il concetto di “appropriazione” ha il vantaggio di evidenziare l'intenzionalità del rapporto stabilito fra le due entità, ritengo che contenga in sé l'eredità di una prospettiva “post-coloniale” basata su un'idea di asimmetria culturale, nella quale una cultura egemonica, che è quella dell'osservatore, si impossessa di elementi di una cultura subalterna, esercitando in questo modo una forma di potere<sup>5</sup>. Simmetricamente al concetto di “appropriazione” si pone poi quello di “transculturazione”, ovvero l'adozione di elementi provenienti da una cultura egemonica (dominante o metropolitana) da parte di una comunità subordinata o marginalizzata<sup>6</sup>. Appare evidente che questo schema interpretativo non possa essere adatto per spiegare la natura della trasmissione di idee e forme artistiche fra l'Occidente, i Balcani e l'Oriente, che appare essere pluridirezionale e decisamente non riducibile a una storia basata su una dinamica di appropriazione o transculturazione. La teoria del “*transfer* culturale” appare quindi vincente, permettendo non solo di svincolarsi dai limiti imposti dall'analisi comparativa fra soltanto due elementi il cui rapporto è inevitabilmente segnato dal paradigma di una relazione egemonico-subalterna, ma di considerarli entrambi come agenti attivi, suggerendo inoltre che la trasmissione di

---

<sup>4</sup> FOUCAULT 1972, p. 21; BAXANDALL 1985, pp. 58-92. Per uno sguardo generale su questo problema si veda NELSON 2003.

<sup>5</sup> SAID 1993.

<sup>6</sup> PRATT 1992, p. 6.

oggetti, forme e modelli di conoscenza prevede anche una costante reinterpretazione, manipolazione e ricontestualizzazione<sup>7</sup>.

La problematica, tradizionalmente presente nella letteratura storico-artistica occidentale, della visibilità delle reliquie ha trovato, in questa prospettiva, nuovi spunti. Rifuggendo dall'ambizione di determinare in maniera univoca se si tratti di un primato bizantino o occidentale, l'analisi critica delle fonti testuali e materiali, sia greche che latine, ha portato all'abbattimento di alcuni pregiudizi, dimostrando come uno degli assiomi della letteratura storico-artistica, ovvero quello della totale visibilità delle reliquie nella tradizione bizantina, sia in realtà derivato da un equivoco precocemente radicatosi nella letteratura occidentale.

Una considerazione che può essere sviluppata leggendo trasversalmente le osservazioni fatte sui manufatti bizantini arrivati in Occidente nel medioevo e nell'età moderna riguarda l'impatto da loro giocato sulla cultura artistica delle località dove sono stati accolti: in maniera piuttosto stupefacente, sembra essere stato quasi nullo. Relativamente a questo tema, Holger Klein aveva definito come piuttosto limitato quello dei reliquiari bizantini arrivati in Occidente fra la metà del IX e l'inizio del XII secolo, attribuendone la causa alle loro dimensioni ridotte e alla loro destinazione d'uso privata piuttosto che liturgica<sup>8</sup>. Già precedentemente, riferendosi a un periodo più tardo di quello preso in analisi da Klein e a oggetti più vicini a quelli discussi in questa tesi, ovvero il gruppo di reliquie e reliquiari acquisiti dall'Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena nel 1359, Paul Hetherington aveva detto che «for all the visual impact that they made, they might have never left Pera»<sup>9</sup>, poiché nel sesto decennio del XIV secolo l'interesse degli artisti senesi per l'arte bizantina sembra essere del tutto scemato<sup>10</sup>.

Ritengo in realtà che il problema debba essere posto in maniera diversa. L'idea di un loro scarso ascendente sull'immaginario artistico occidentale presuppone che al momento del

---

<sup>7</sup> ESPAGNE 2012. Questa visione appare vincente anche rispetto alle nuove riformulazioni che recentemente sono state fatte del concetto di "appropriazione" come sistema con una qualità dinamica che si estende diacronicamente e caratterizzata da una dimensione spaziale; ASHLEY – PLESCH 2002.

<sup>8</sup> KLEIN 2004, p. 293; ovviamente non mancano le eccezioni a quanto affermato dall'autore, che quindi nelle pagine successive (pp. 294-298) presenta alcuni esempi.

<sup>9</sup> HETHERINGTON 1983, p. 23.

<sup>10</sup> CUTLER 1995, p. 244.

loro arrivo gli elementi ornamentali che accompagnavano le reliquie venissero considerati come manufatti esotici, oggetti artistici, ma pur sempre oggetti. Al contrario, ciò che emerge in maniera chiara dagli esempi che abbiamo analizzato, ovvero il braccio di San Giovanni Battista, l'encolpio di Cortona, e da altri a cui abbiamo soltanto accennato, come le reliquie giunte a Siena per il tramite del Torrigiani, è che le fasce metalliche e i contenitori che accompagnavano i frammenti corporali dei santi nel loro viaggio verso l'Occidente venissero percepiti non come oggetti a sé stanti, ma come parte integrante della reliquia. L'inclusione di tutto l'insieme in contenitori più grandi appositamente realizzati e il fatto che spesso nei documenti i termini utilizzati per indicare la reliquia indichino anche il suo decoro metallico suggeriscono che i contemporanei li considerassero come un unico elemento. Privarli dei loro fregi orafi avrebbe inoltre significato rimuovere ogni segno della loro provenienza da Oriente, che invece costituiva un valore fondamentale: come osservato da Holger Klein, dalla lettura delle fonti relative all'arrivo delle reliquie, dove spesso ricorrono definizioni come *opere greco factum* oppure *litteris grecis ornatum*, emerge con chiarezza che la conservazione della reliquia nella sistemazione "originale" era particolarmente importante per provarne l'autenticità<sup>11</sup>. In un certo senso quindi, la provenienza costantinopolitana (o generalmente orientale) rafforza il valore di "Heiligkeitsbeweis" [prova della santità] ed "Echtheitszeugnis" [certificato di garanzia], per riprendere la terminologia adoperata da Bruno Reudenbach<sup>12</sup>, che può essere attribuito in generale a qualsiasi reliquiario, poiché la sua funzione, come approfonditamente discusso, è quella di rendere visibile il valore della reliquia. Ciò porta a riflettere su come l'inserimento di cammei bizantini, uno dei quali con una montatura presumibilmente originale, nel reliquiario a cassetta realizzato dall'orafa senese Francesco d'Antonio di Francesco per accogliere la reliquia del Battista potrebbe essere indice della volontà di creare un legame formale tra il contenitore rinascimentale e il suo contenuto orientale, in una visione continua e contigua delle diverse declinazioni delle arti<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> KLEIN 2004, p. 306. Si veda anche *supra*, il paragrafo dedicato ai documenti senesi relativi all'arrivo della reliquia del braccio destro di san Giovanni Battista a Siena alla metà del Quattrocento.

<sup>12</sup> REUDENBACH 2000. Similmente Jean-Claude Schmitt affermò che "il reliquiario fa la reliquia", visivamente prevalendo su di essa agli occhi del fedele; SCHMITT 1999.

<sup>13</sup> Sul riuso di elementi più antichi nella realizzazione di nuovi reliquiari si veda CAMBIER 2014.

L'idea di svolgere un'analisi comparativa utile a gettare le basi per la realizzazione di una sistematica categorizzazione delle suppellettili liturgiche ortodosse, al momento ancora assente, si è dunque gradualmente trasformata in qualcosa di più ampio. Partendo dagli schemi metodologici della ricerca storico-artistica, ci si è progressivamente aperti a discipline affini adottandone i paradigmi analitici e interpretativi, al fine di studiare queste opere non solo come oggetti d'arte ma come testimonianza materiale del contesto culturale da cui provengono, sottraendoli quindi ai limiti di una prospettiva "musealizzante".

In conclusione, ritengo che sviluppare uno studio sistematico delle oreficerie liturgiche in una prospettiva che includa tanto le suppellettili cattoliche quanto quelle ortodosse non sia soltanto utile allo sviluppo di un valido sistema classificatorio e di una fruttuosa analisi diacronica della forma e del significato simbolico di tali oggetti – utile perlopiù agli specialisti – ma rappresenti un contributo alla composizione di una storia dell'arte dell'Europa che ne riunifichi la metà latina e quella greca, riconoscendole come elementi complementari della medesima narrazione.



## **Apparato iconografico**





- Fig. 1 – Reliquia del braccio sinistro di sant'Ermolao (Pieve di Calci, Pisa).  
© foto Gronchi
- Fig. 2 – Reliquia del braccio sinistro di sant'Ermolao, dettaglio dell'iscrizione sulla fasciatura metallica.  
da: D'AIUTO 2013, p. 70.
- Fig. 3 – Reliquia del braccio destro di san Giovanni Battista, conservata nel reliquiario quattrocentesco realizzato dall'orafo senese Francesco d'Antonio di Francesco (Duomo di Siena).  
© foto Lensini Siena
- Fig. 4 – Reliquia del braccio destro di san Giovanni Battista, dettaglio della fasciatura metallica. Su concessione del Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo. Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto, Arezzo.
- Fig. 5 – Reliquia del braccio destro di san Giovanni Battista, dettaglio del terminale metallico. Su concessione del Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo. Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto, Arezzo.
- Fig. 6 – Ciro Ferri, reliquiario del braccio di san Giovanni Battista, 1686-1689 (Museo di San Giovanni a La Valletta, Malta).  
da: GUIDO – MANTELLA 2008, p. 290, fig. 14 (photo: Daniel Cilia).
- Fig. 7 – Manifattura russa, reliquiario del braccio di san Giovanni Battista, 1799 (Monastero di Cetigne, Montenegro).  
da: JONES 2014, pl. 9.
- Fig. 8 – Manifattura veneto-maltese, braccio-reliquiario di san Giovanni Battista, XVI secolo (Museo del Topkapi, Istanbul).  
da: KALAVREZOU 1997a.
- Fig. 9 – Manifattura veneto-maltese, braccio-reliquiario di san Giovanni Battista, dettaglio dell'iscrizione incisa sul dito indice.  
da: KALAVREZOU 1997a.
- Fig. 10 – Coppia di bracci-reliquiario provenienti dal monastero di Arnota (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1528, M1529): in alto, braccio-reliquiario di san Filippo, 1646; in basso, braccio-reliquiario di san Michele di Sinnada, 1641.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 11 – Dettaglio dello sportello interno del braccio-reliquiario di san Michele di Sinnada con la Filossenia di Abramo, 1641.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 12 – Dettaglio dello sportello interno del braccio-reliquiario di san Filippo, con la Vergine e il Bambino, 1646.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 13 – Mano-reliquiario di santa Marina proveniente dal monastero di Arnota, 1662 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1530), fronte.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest

- Fig. 14 – Mano-reliquiario di santa Marina proveniente dal monastero di Arnota, 1662, retro.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 15 – Cassa reliquiario proveniente dal monastero di Arnota (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1534).
- Fig. 16 – Dettaglio delle figure dei santi Gregorio Palamas e Giovanni Battista sulla cassa reliquiario proveniente dal monastero di Arnota.
- Fig. 17 – Dettaglio dell'iscrizione sul retro della cassa reliquiario proveniente dal monastero di Arnota.
- Fig. 18 – Dettaglio dell'iscrizione novecentesca sul lato sinistro della cassa reliquiario proveniente dal monastero di Arnota.
- Fig. 19 – Coppia di mani-reliquiario di provenienza ignota, seconda metà XVIII secolo (?) (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1545, M1546).
- Fig. 20 – Mano-reliquiario, 1764 (Museo Storico Nazionale, Sofia), fronte.  
© Museo Storico Nazionale, Sofia
- Fig. 21 – Mano-reliquiario, 1764, retro.  
© Museo Storico Nazionale, Sofia
- Fig. 22 – Mano-reliquiario, 1764, dettaglio del decoro floreale.  
© Museo Storico Nazionale, Sofia
- Fig. 23 – Contenitore per due mani-reliquiario, 1837 (Museo Storico Nazionale, Sofia, inv. nr. 29193).  
© Museo Storico Nazionale, Sofia
- Fig. 24 – Mani-reliquiario contenute nella cassetta polilobata, 1837.  
da: *Church plate* 1995, p. 68, nr. 58.
- Fig. 25 – Manifattura di Colonia, braccio-reliquiario, circa 1170 (Museo Nazionale Danese, Copenhagen), fronte.  
© The National Museum of Denmark
- Fig. 26 – Manifattura di Colonia, braccio-reliquiario, circa 1170, retro.  
© The National Museum of Denmark
- Fig. 27 – Manifattura di Colonia, braccio-reliquiario, circa 1170, dettaglio della placchetta smaltata con il Cristo Pantocratore.  
© The National Museum of Denmark
- Fig. 28 – Essen (?), braccio-reliquiario di san Basilio, seconda metà dell'XI secolo (Tesoro della Cattedrale di Essen).  
© Domschatz Essen (photo: Jens Nober, Essen)
- Fig. 29 – Illustrazione delle placchette ornamentali per chiroteche in Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*, 1907, p. 377.
- Fig. 30 – Manifattura costantinopolitana, encolpio-stauroteca rinvenuto a Pliska, 864-972 (Museo Archeologico dell'Accademia Bulgara delle Scienze, Sofia).  
© National Archaeological Institute with Museum at the Bulgarian Academy of Sciences (photo: Krassimir Georgiev)

- Fig. 31 – Illustrazione miniata per le *Omellie del Monaco Giacomo* (Cod. Vat. Gr. 1162, f. 115v).  
da: *Miniature* 1910, nr. 49.
- Fig. 32 – Guido da Siena, *Natività*, pannello per il Dossale di Badia Ardenga, 1280 circa (Museo del Louvre, Parigi, RF 1968-9).  
photo: Wikimedia Commons.
- Fig. 33 – *Battesimo di Cristo*, mosaico nel pennacchio sud-ovest della navata del monastero di *Hosios Loukas* (Distomo), XI secolo.  
photo: Willy's Fotowerkstatt / Wikimedia Commons.
- Fig. 34 – Manifattura costantinopolitana, encolpio-stauroteca, XI secolo (Museo Benaki, Atene).  
da: *Deomene* 2001, cat. 72, p. 129.
- Fig. 35 – Manifattura costantinopolitana, encolpio-stauroteca (Pieve di Vicopisano), IX-X secolo, fronte.  
Foto concessa dalla Fototeca del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa
- Fig. 36 – Manifattura costantinopolitana, encolpio-stauroteca (Pieve di Vicopisano), IX-X secolo, verso.  
Foto concessa dalla Fototeca del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa
- Fig. 37 – Valva di encolpio detto “Croce della monaca Anna”, rinvenuta a Drăstâr, X secolo.  
da: ATANASOV 1994 (elaborazione grafica di Davide Del Tongo).
- Fig. 38 – Encolpio-reliquiario detto “Croce dello zar Giorgio Terter”, 1280-1292 (Monastero di Vatopedi, Monte Athos), fronte.  
da: IKONOMAKI-PAPADOPOULOU – PITARAKIS – LOBERDOU-TSIGARIDA 2000, p. 91 (elaborazione grafica di Davide Del Tongo).
- Fig. 39 – Encolpio-reliquiario detto “Croce dello zar Giorgio Terter”, 1280-1292, retro.  
da: IKONOMAKI-PAPADOPOULOU – PITARAKIS – LOBERDOU-TSIGARIDA 2000, p. 90 (elaborazione grafica di Davide Del Tongo).
- Fig. 40 – Manifattura moldava, encolpio-reliquiario, XVI secolo (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).  
da: TĂNĂSOIU 1999e
- Fig. 41 – Croce-pettorale, XIII-XIV secolo (Museo Benaki, Atene).  
da: BALLIAN 2008
- Fig. 42 – Manifattura costantinopolitana, encolpio-stauroteca a capsula rinvenuto a Elena, XII-XIII secolo (Museo Archeologico dell'Accademia Bulgara delle Scienze, Sofia).  
© National Archaeological Institute with Museum at the Bulgarian Academy of Sciences (photo: Krassimir Georgiev).
- Fig. 43 – Manifattura costantinopolitana, stauroteca, X-XI secolo (Museo Diocesano, Monopoli), fronte.  
da: ELSNER 2015, p. 23.
- Fig. 44 – Manifattura costantinopolitana, stauroteca, X-XI secolo, retro.  
da: ELSNER 2015, p. 23.

- Fig. 45 – Pagina tappeto del Vangelo di Matteo, *Evangelionario di Lindisfarne* (British Library, ms. Cotton, Nero D. IV, f. 26v).  
© The British Library, London
- Fig. 46 – Giusto di Giovanni di Giusto, “Reliquiario Vagnucci”, 1457-1458 (Museo Diocesano, Cortona), retro.  
Foto concessa da Marco Collareta (fatta realizzare nel 1987 in occasione della preparazione della mostra *Arte aurea aretina. Tesori delle chiese di Cortona*).
- Fig. 47 – “Reliquiario Vagnucci”, dettaglio dell’iscrizione sullo sportello dell’encolpio.  
Foto concessa da Marco Collareta (fatta realizzare nel 1987 in occasione della preparazione della mostra *Arte aurea aretina. Tesori delle chiese di Cortona*).
- Fig. 48 – Manifattura bizantina, reliquiario, XII secolo (Tesoro di Santa Maria della Scala, Siena), fronte.  
da: BONFIOLI 2001.
- Fig. 49 – Manifattura bizantina, reliquiario, XII secolo (Tesoro di Santa Maria della Scala, Siena), retro.  
da: BONFIOLI 2001
- Fig. 50 – Manifattura bizantina o veneziana, reliquiario, XII secolo (Tesoro di Santa Maria della Scala, Siena).  
da: BATIGNANI 2001.
- Fig. 51 – *Panagiarion* del monastero di Snagov, 1490-1491 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1522), esterno.  
da: TĂNĂSOIU 2001a.
- Fig. 52 – *Panagiarion* del monastero di Snagov, 1490-1491, interno.  
da: TĂNĂSOIU 2001a.
- Fig. 53 – *Panagiarion* del monastero di Tismana, *ante* 1507 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. 14161/M1524).  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest.
- Fig. 54 – *Panagiarion* del monastero di Bistrița, 1520-1521 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. 14160/M1523), esterno.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest.
- Fig. 55 – *Panagiarion* del monastero di Bistrița, 1520-1521, interno.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest.
- Fig. 56 – *Panagiarion* della chiesa *Precista* di Bacău, 1491-1496 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. 14162/M1525), esterno.
- Fig. 57 – *Panagiarion* della chiesa *Precista* di Bacău, 1491-1496, interno.
- Fig. 58 – Dettaglio dell’appiccagnolo del *panagiarion* della chiesa *Precista* di Bacău.
- Fig. 59 – Charles Rohault De Fleury, “La messe – ciboires”.  
da: ROHAULT DE FLEURY 1887, tav. CCCLXXXIV.
- Fig. 60 – Manifattura russa, *panagiarion* in avorio del XVI secolo con custodia in metallo attribuita a manifattura centro-europea del XVII secolo (Museo Statale Ermitage, San Pietroburgo).  
da: YAKOVLEVA 2001.

- Fig. 61 – Manifattura moscovita, croce-reliquiario, XVII secolo (Museo Statale Ermitage, San Pietroburgo).  
da: KOSTUK 2001a.
- Fig. 62 – Manifattura moscovita, croce-reliquiario, XVII secolo (Museo Statale Ermitage, San Pietroburgo).  
da: KOSTUK 2001b.
- Fig. 63 – *Panagiarion* del monastero di Neamț, 1502 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. 14163/M1526), esterno.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 64 – *Panagiarion* del monastero di Neamț, 1502, interno.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 65 – *Panagiarion* del monastero di Agapia “sulla collina”, 1581 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. 14164/M1527), interno.  
da: *Deomene* 2001, cat. 98, p. 159.
- Fig. 66 – *Panagiarion* del monastero di Putna, 1555 (Monastero di Putna), interno.  
da: <https://www.putna.ro/Panaghiar-s3-ss4-c4-cc11.php>
- Fig. 67 – Charles Rohault De Fleury, “La messe – tabernacles”.  
da: ROHAULT DE FLEURY 1887, tav. CCCLXXXV
- Fig. 68 – Charles Rohault De Fleury, “La messe – tabernacles”.  
da: ROHAULT DE FLEURY 1887, tav. CCCLXXXVI.
- Fig. 69 – Bottega sud-danubiana, *kivotion* del monastero di Bistrița, *ante* 1507 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1446).  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 70 – *Kivotion* del monastero di Bistrița, lato nord.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 71 – *Kivotion* del monastero di Bistrița, lato sud.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 72 – *Kivotion* del monastero di Bistrița, lato est.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 73 – *Kivotion* del monastero di Bistrița, lato ovest.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 74 – *Kivotion* del monastero di Bistrița, dettaglio del coperchio con slavocifre.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 75 – Dmtar di Lipova, *kivotion* del monastero di Šišatovac, 1550-1551 (Museo della Chiesa Ortodossa Serba, Belgrado).  
da: ČURČIĆ 2010, p. 17, fig. 11.
- Fig. 76 – Orafo ignoto, *kivotion* del monastero di Snagov, 1673-1674, con elementi più antichi e una cassetta aggiunta nel 1785 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1448).  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest

- Fig. 77 – *Kivotion* del monastero di Snagov, lato ovest.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 78 – *Kivotion* del monastero di Snagov, dettaglio della cassetta settecentesca, lato est.
- Fig. 79 – *Kivotion* del monastero di Snagov, dettaglio delle figure di santi, lato nord.
- Fig. 80 – Nikola e Pala di Čiprovci, Coperta dell’*Evangelionario di Čerepiš* (Museo Storico Nazionale, Sofia), dettaglio del piatto superiore.  
da: MATAKIEVA-LILKOVA 1999b.
- Fig. 81 – Johannes Henning di Braşov (?), *kivotion* (parte di una coppia di *kivotia* identici), dono del principe Şerban Cantacuzino per il monastero di Cotroceni, 1685 (Museo Nazionale di Arte, Bucarest), lato sud.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 82 – Johannes Henning di Braşov (?), *kivotion* del monastero Cotroceni, 1685, lato est.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 83 – Orafo ignoto, *kivotion*, dono del principe valacco Constantin Brâncoveanu per il monastero di Hurezi, 1691-1692 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1462), lato sud.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 84 – Coperchio del *kivotion* del monastero di Hurezi.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 85 – *Kivotion* del monastero di Hurezi, 1691-1692, lato ovest con iscrizione dedicatoria.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 86 – Foto di una fase del restauro del 2001 operato sul *kivotion* del monastero di Hurezi.  
Foto concessa dal Dipartimento di restauro metalli del Museo Nazionale di Arte della Romania.
- Fig. 87 – Marco e Iacov di Čiprovci, *kivotion* del monastero di Tismana, 1671 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1447).
- Fig. 88 – Orafi di Čiprovci, reliquiario del dito di San Nicodemo del monastero di Tismana, 1671 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1563).
- Fig. 89 – Dettaglio della scena della fondazione del monastero di Tismana sul reliquiario del dito di San Nicodemo.
- Fig. 90 – Marco e Iacov di Čiprovci, *kivotion* del monastero di Tismana, 1671, dettaglio del lato nord (Natività).
- Fig. 91 – Marco e Iacov di Čiprovci, *kivotion* del monastero di Tismana, 1671, dettaglio del lato ovest (*Koimesis*).
- Fig. 92 – Marco e Iacov di Čiprovci, *kivotion* del monastero di Tismana, 1671, dettaglio del lato sud (Annunciazione).
- Fig. 93 – Marco e Iacov di Čiprovci, *kivotion* del monastero di Tismana, 1671, dettaglio del lato est (*Melismos*).
- Fig. 94 – Marco e Iacov di Čiprovci, *kivotion* del monastero di Tismana, 1671, dettaglio delle iscrizioni sul fondo del *kivotion*.

- Fig. 95 – Lukas Baum, *kivotion* della Metropolia di Iași, 1687 (in custodia al Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, nr. inv. Cst 1328/4998).
- Fig. 96 – *Kivotion* del monastero di Santa Caterina del Sinai, 1569.  
da: [http://www.diakonima.gr/wp-content/uploads/2013/03/sina\\_t151\\_f02\\_b.jpg](http://www.diakonima.gr/wp-content/uploads/2013/03/sina_t151_f02_b.jpg)
- Fig. 97 – Avramije Hlapovič, *kivotion* del monastero di Orahovica, 1617 (Museo della Chiesa Ortodossa Serba, Belgrado).  
da: *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work* 1981, p. 65.
- Fig. 98 – Orafi di Čiprovci, *kivotion* di Vraca, XVII-XVIII secolo (oggi disperso).  
da: SOTIROV 2001, tav. IX (elaborazione grafica di Davide Del Tongo)
- Fig. 99 – Zamfir, *kivotion* del monastero di Bačkovo, 1637 (Museo del Monastero di Bačkovo).
- Fig. 100 – *Kivotion* del monastero di Bačkovo, prima metà XVII secolo (?) (Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo, Sofia, inv. nr. 6418).  
© Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo Sinodo, Sofia
- Fig. 101 – *Kivotion* del monastero di Vrdnik-Ravanica, 1705 (Museo della Chiesa Ortodossa Serba, Belgrado).  
da: MARTINOVIĆ 2015, p. 50.
- Fig. 102 – *Kivotion* del monastero di Vrdnik-Ravanica, 1705, lato ovest.  
da: MARTINOVIĆ 2015, p. 51.
- Fig. 103 – *Kivotion* del monastero di Vrdnik-Ravanica, 1705, dettaglio delle torrette con smalto filigranato.  
da: MARTINOVIĆ 2015, p. 53.
- Fig. 104 – *Kivotion* del monastero di Dečani, 1626-1627 (Museo Storico Nazionale, Sofia).  
da: *Church plate* 1995, p. 17.
- Fig. 105 – *Kivotion* del monastero di Curtea de Argeș, 1784 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 106 – *Kivotion* del monastero di Curtea de Argeș, 1784 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 107 – Carol Popp de Szathmari, fotografia del monastero di Curtea de Argeș, 1866.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest; digitalizzazione realizzata da Ioan Păun.
- Fig. 108 – Carol Popp de Szathmari, fotografia del monastero di Curtea de Argeș, 1866.  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest; digitalizzazione realizzata da Ioan Păun.
- Fig. 109 – Manifattura costantinopolitana (?), artoforio, XII secolo (Tesoro della Basilica di San Marco, Venezia).  
da: flickr.com.
- Fig. 110 – Manifattura di Antiochia, *Artophorion*-“Reliquiario di Sant’Anastasio”, X secolo (Capitolo della Cattedrale di Aquisgrana).  
da: SAUNDERS 1982a, p. 153.

- Fig. 111 – Manifattura proto-bizantina, “Ciborio di Sant’Anastasia”, VI-VII secolo (Tesoro della Basilica di San Marco, Venezia).  
da: DE MIN 2006.
- Fig. 112 – Charles Rohault De Fleury, “La messe – offertoria”.  
da: ROHAULT DE FLEURY 1887, tav. CDXXXV.
- Fig. 113 – *Artophorion*-reliquiario, dono di Demetrios Hadjis al monastero di Serres, 1613 (Museo Benaki, Atene), lato ovest.  
da: BALLIAN 2010.
- Fig. 114 – *Artophorion*-reliquiario, dono di Demetrios Hadjis al monastero di Serres, 1613, lato est.  
da: BALLIAN 2010.
- Fig. 115 – *Katholikon* del monastero di Serres.  
da: <https://www.gtp.gr/TDirectoryDetails.asp?ID=14864>
- Fig. 116 – Panagiotis di Nomi (bottega di Triccala), *kivotion* del monastero di Andros, circa 1650 (Museo Benaki, Atene).  
da: BALLIAN 2015.
- Fig. 117 – Eustathios di Triccala, *artoklasion*, 1679 (Monastero di Santa Caterina, Monte Sinai).  
da: BALLIAN 2015.
- Fig. 118 – Eustathios di Triccala, *artoklasion*, 1679, dettaglio del piatto superiore.  
da: BALLIAN 2015.
- Fig. 119 – Zuan Battista Padoan, ex voto di Gemona, 1575 (Santuario della Madonna di Castelmonte, Udine).  
da: GOI 1992.
- Fig. 120 – Renavia (?), *plan-reliquaire* della città di Soissons, circa 1600 (Musée - ancienne abbaye Saint-Léger et Arsenal, Soissons).  
© Michel Minetto © Musée de Soissons
- Fig. 121 – Manifattura veneziana, *kivotion* del monastero di Comana, 1698-1699 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. 14174/M1537).  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 122 – Marchi orafi sul fondo del *kivotion* di Comana: marchio di Anzolo Castelli, marchio della bottega “Il Coragio”, marchio della Zecca di Venezia.
- Fig. 123 – Manifattura veneziana, *kivotion* del monastero di Cotroceni, 1701 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).  
© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest
- Fig. 124 – Dettaglio dei marchi orafi sul *kivotion* del monastero di Cotroceni: marchio di Anzolo Castelli.
- Fig. 125 – Dettaglio dei marchi orafi sul *kivotion* del monastero di Cotroceni: marchio SZ o ZS.
- Fig. 126 – Dettaglio dei marchi orafi sul *kivotion* del monastero di Cotroceni: marchio della Zecca di Venezia.
- Fig. 127 – Manifattura di Bačkovo, *kivotion*, dono dell’abate Damasceno al monastero di Bačkovo, 1705 (Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo, Sofia).



- Fig. 128 – Manifattura ottomana, contenitore per la reliquia del cranio di san Giovanni Battista, XVI secolo (Museo Topkapi, Istanbul).  
da: BAKALOVA 2016, p. 181, fig. 3.
- Fig. 129 – Manifattura costantinopolitana, artoforio, dono di Dimitri alla cattedrale di Adrianopoli (Edirne), 1667 (Museo Benaki, Atene).  
da: Google Arts&Culture
- Fig. 130 – Dettaglio della *tughra* sul coperchio dell'artoforio donato da Dimitri alla cattedrale di Adrianopoli (Edirne), 1667.  
elaborazione digitale dell'immagine precedente
- Fig. 131 – Manifattura costantinopolitana, artoforio, dono di Neofito, Metropolita di Adrianopoli (Edirne), alla sua cattedrale, 1669 (Museo Bizantino e Cristiano, Atene).  
da: “Byzantine and Christian Virtual Museum”  
<http://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.en.exhibit&id=76> (12/01/2020).
- Fig. 132 – Gheorghe, custodia per il reliquiario del cranio del Patriarca Dionisio IV, 1744 (Museo Storico Nazionale, Sofia).  
© Museo Storico Nazionale, Sofia
- Fig. 133 – Botteghe moscovite, “Piccolo Sion” della Cattedrale della Dormizione del Cremlino (Mosca), 1486 (Tesoro dell'Armeria del Cremlino, Mosca).  
da: The Interactive Multimedia Exhibition “Russia”,  
[http://russia-exhibition.ru/exposition/3d\\_visor/sion/index.php?lang=en](http://russia-exhibition.ru/exposition/3d_visor/sion/index.php?lang=en) (12/05/2015).
- Fig. 134 – Botteghe moscovite, “Grande Sion”, 1486, con elementi del XII secolo (Tesoro dell'Armeria del Cremlino, Mosca).  
da: © The Moscow Kremlin State Historical and Cultural Museum and Heritage Site.
- Fig. 135 – Bottega di Novgorod, sion della Cattedrale di Santa Sofia di Novgorod, XI secolo (Museo-riserva Statale Unito, Novgorod).  
da: [www.novgorod.ru/read/information/sightseen/novgorod/detynec/faceted-chamber/small-sion/](http://www.novgorod.ru/read/information/sightseen/novgorod/detynec/faceted-chamber/small-sion/) (12/01/2020)
- Fig. 136 – Bottega di Novgorod, sion della Cattedrale di Santa Sofia di Novgorod, XII secolo, (Museo-riserva Statale Unito, Novgorod).  
da: GORMIN – YAROSH 1984, fig. 135.
- Fig. 137 – *Kivotion* del monastero di Bistrița, 1799 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1454).
- Fig. 138 – Th. Andreescu, *kivotion*, inizio del XX secolo (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1461), lato sud.
- Fig. 139 – Th. Andreescu, *kivotion*, inizio del XX secolo, lato ovest.
- Fig. 140 – *Kivotion*, 1781 (Museo Storico Nazionale, Sofia).  
© Museo Storico Nazionale, Sofia
- Fig. 141 – Manifattura moldava (?), *kivotion*, 1855 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1459).
- Fig. 142 – Manifattura moldava (?), *kivotion* del monastero di Vorona, 1865 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, inv. nr. M1460)

- Fig. 143 – Siria, colomba d’argento, 500-650 d.C. (Metropolitan Museum of Art, New York, inv. nr. 1986.3.15).  
da: “The MET”  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466135?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=dove&offset=0&rpp=20&pos=10> (12/01/2020)
- Fig. 144 – Charles Rohault de Fleury, “La messe – ciboires”.  
da: ROHAULT DE FLEURY 1887, tav. CCCLXXV.
- Fig. 145 – Charles Rohault de Fleury, “La messe – ciboires”.  
da: ROHAULT DE FLEURY 1887, tav. CCCLXXVI.
- Fig. 146 – Raffigurazione di una colomba eucaristica in sospensione sopra l’altare in un *peristerium*, in Ernest Rupin, *L’œuvre de Limoges*, 1890, fig. 291.
- Fig. 147 – Manifattura limosina, colomba eucaristica smaltata, Galleria delle Icone, Ocrida (esposta a Skopje).  
Foto concessa da Milčo Georgievski (Galleria della Icone di Ocrida).
- Fig. 148 – Manifattura limosina, colomba eucaristica smaltata, metà del XIII secolo (Museo Nazionale del Medioevo/Museo di Cluny, Parigi, Cl. 1957).  
photo: Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons
- Fig. 149 – Manifattura limosina, colomba eucaristica smaltata (Museo del Louvre, Parigi, OA8104).  
Photo: Daniel Arnaudet Image and original data provided by Réunion des Musées Nationaux / Art Resource, N.Y.
- Fig. 150 – Manifattura bulgara (?), colomba eucaristica, 1836 (Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo, Sofia).  
© Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo, Sofia
- Fig. 151 – Manifattura bulgara (?), colomba eucaristica, 1836 (Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo, Sofia), dettaglio dell’iscrizione dedicatoria.  
© Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo, Sofia
- Fig. 152 – Colomba eucaristica della chiesa collegiale di Erfurt, acquarello di Belmont per Bernard de Montfaucon (BnF, Ms. Latin 11907, f. 21r [107r]).  
da: gallica.bnf.fr. © Bibliothèque national de France, Département des manuscrits

Dove non diversamente specificato le fotografie sono state realizzate da chi scrive.



Fig. 1 – Reliquia del braccio sinistro di sant'Ermolao (Pieve di Calci, Pisa).



Fig. 2 – Reliquia del braccio sinistro di sant'Ermolao, dettaglio dell'iscrizione sulla fasciatura metallica.



Fig. 3 – Reliquia del braccio destro di san Giovanni Battista, conservata nel reliquiario quattrocentesco realizzato dall'orafo senese Francesco d'Antonio di Francesco (Duomo di Siena).



Fig. 4 – Reliquia del braccio destro di San Giovanni Battista, dettaglio della fasciatura metallica.



Fig. 5 – Reliquia del braccio destro di san Giovanni Battista, dettaglio del terminale metallico.



Fig. 6 – Ciro Ferri, reliquiario del braccio di san Giovanni Battista, 1686-1689 (Museo di San Giovanni a La Valletta, Malta).



Fig. 7 – Manifattura russa, reliquiario del braccio di san Giovanni Battista, 1799 (Monastero di Cetigne, Montenegro).

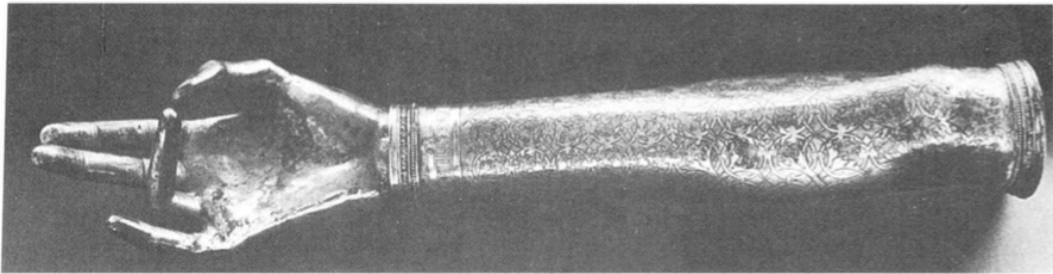


Fig. 8 – Manifattura veneto-maltese, braccio-reliquiario di san Giovanni Battista, XVI secolo (Museo del Topkapi, Istanbul).

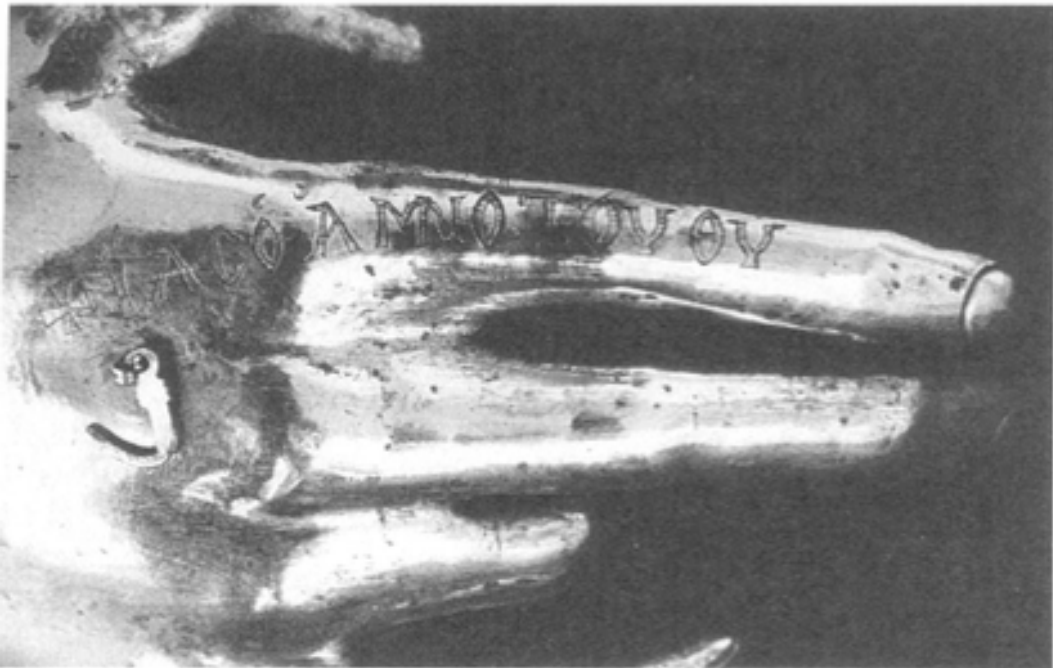


Fig. 9 – Manifattura veneto-maltese, braccio-reliquiario di san Giovanni Battista, XVI secolo, dettaglio dell'iscrizione incisa sul dito indice.



Fig. 10 – Coppia di bracci-reliquiario provenienti dal monastero di Arnota (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest): in alto, braccio-reliquiario di san Filippo, 1646; in basso, braccio-reliquiario di san Michele di Sinnada, 1641.



Fig. 11 – Dettaglio dello sportello interno del braccio-reliquiario di san Michele di Sinnada con la Filossenia di Abramo, 1641.

Fig. 12 – Dettaglio dello sportello interno del braccio-reliquiario di san Filippo, con la Vergine e il Bambino, 1646.





Figg. 13-14 – Mano-reliquiario di santa Marina proveniente dal monastero di Arnota, 1662 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).



Fig. 15 – Cassa reliquiario proveniente dal monastero di Arnota (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).



Fig. 16 – Dettaglio delle figure dei santi Gregorio Palamas e Giovanni Battista sulla cassa reliquiario proveniente dal monastero di Arnota.



Fig. 17 – Dettaglio dell'iscrizione sul retro della cassa reliquiario proveniente dal monastero di Arnota.



Fig. 18 – Dettaglio dell'iscrizione novecentesca sul lato sinistro della cassa reliquiario proveniente dal monastero di Arnota.



Fig. 19 – Coppia di mani-reliquiario di provenienza ignota, seconda metà XVIII secolo (?) (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).



Figg. 20-21 – Mano-reliquiario, 1764 (Museo Storico Nazionale, Sofia), fronte e retro.



Fig. 22 – Mano-reliquiario, 1764, dettaglio del decoro floreale.



Fig. 23 – Contenitore per due mani-reliquiario, 1837 (Museo Storico Nazionale, Sofia).



Fig. 24 – Mani-reliquiario contenute nella cassetta polilobata, 1837.



Figg. 25-26 – Manifattura di Colonia, braccio-reliquiario, circa 1170 (Museo Nazionale Danese, Copenhagen).



Fig. 27 – Manifattura di Colonia, braccio-reliquiario, circa 1170, dettaglio del Cristo Pantocratore.



Fig. 28 – Essen (?), braccio-reliquiario di san Basilio, seconda metà dell’XI secolo (Tesoro della Cattedrale di Essen).



Bild 186–187. Handschuhfibern aus einem Bischofsgrabe.  
Limoger Emailplättchen.  
Cahors, Kathedrale.

Bild 188. Zierscheibchen  
in Stickerei.  
Troyes, Kathedrale.

Fig. 29 – Illustrazione delle placchette ornamentali per chiroteche in Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*, 1907, p. 377.





Fig. 30 – Manifattura costantinopolitana, encolpio-stauroteca rinvenuto a Pliska, 864-972 (Museo Archeologico Nazionale, Sofia).



Fig. 31 – Illustrazione miniata per le *Omellie del Monaco Giacomo* (Cod. Vat. Gr. 1162, f. 115v).



Fig. 32 – Guido da Siena, *Natività*, pannello per il Dossale di Badia Ardenga, 1280 circa (Museo del Louvre, Parigi).



Fig. 33 – *Battesimo di Cristo*, mosaico nel pennacchio sud-ovest della navata del Monastero *Hosios Loukas* (Distomo), XI secolo.



Fig. 34 – Manifattura costantinopolitana, encolpio-stauroteca, X-XI secolo (Museo Benaki, Atene).



Figg. 35-36 – Manifattura costantinopolitana, encolpio-stauroteca (Pieve di Vicopisano), IX-X secolo, fronte e verso.



Fig. 37 – Valva di encolpio detto “Croce della monaca Anna”, rinvenuta a Drăstăr, X secolo.



Figg. 38-39 – Encolpio-reliquiario detto “Croce dello zar Giorgio Terter”, 1280-1292 (Monastero di Vatopedi, Monte Athos), fronte e retro.



Fig. 40 – Manifattura moldava, encolpio-reliquiario, XVI secolo (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).



Fig. 41 – Croce-pettorale, XIII-XIV secolo (Museo Benaki, Atene).



Fig. 42 – Manifattura costantinopolitana, encolpio-stauroteca a capsula rinvenuto a Elena, XIII secolo (Museo Archeologico dell'Accademia Bulgara delle Scienze, Sofia).



Figg. 43-44 – Manifattura costantinopolitana, stauroteca, X-XI secolo (Museo Diocesano, Monopoli).



Fig. 45 – Pagina tappeto del Vangelo di Matteo, *Evangelario di Lindisfarne* (British Library, ms. Cotton, Nero D. IV, f. 26v).



Fig. 46 – Giusto di Giovanni di Giusto, “Reliquiario Vagnucci”, 1457-1458 (Museo Diocesano, Cortona), retro.





Fig. 47 – “Reliquiario Vagnucci”, dettaglio dell’iscrizione sullo sportello dell’encolpio.



Figg. 48-49 – Manifattura bizantina, reliquiario, XII secolo (Tesoro di Santa Maria della Scala, Siena).



Fig. 50 – Manifattura bizantina o veneziana, reliquiario, XII secolo (Tesoro di Santa Maria della Scala, Siena).



Figg. 51-52 – *Panagiarion* del monastero di Snagov, 1490-1491 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest), esterno e interno.



Fig. 53 – *Panagiarion* del monastero di Tismana, *ante* 1507 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest), esterno.



Figg. 54-55 – *Panagiarion* del monastero di Bistrița, 1520-1521 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest), esterno e interno.

© Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest

Alla pagina seguente:

Figg. 56-57 – *Panagiarion* del monastero di Precista, 1491-1496 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest), esterno e interno.





Fig. 58 – Dettaglio dell'appiccagnolo del *panagiarion* del monastero di Precista.



Fig. 59 – Charles Rohault De Fleury, “La messe – ciboires”.



Fig. 60 – Manifattura russa, *panagiarion* in avorio del XVI secolo con custodia in metallo attribuita a manifattura centro-europea del XVII secolo (Museo Statale Ermitage, San Pietroburgo).



Fig. 61 - Manifattura moscovita, croce-reliquario, XVII secolo (Museo Statale Ermitage, San Pietroburgo).



Fig. 62 – Manifattura moscovita, croce-reliquario, XVII secolo (Museo Statale Ermitage, San Pietroburgo).





Figg. 63-64 – *Panagiarion* del monastero di Neamț, 1502 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest), esterno e interno.



Fig. 65 – *Panagiarion* del monastero di Agapia “sulla collina”, 1581 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest), interno.



Fig. 66 – *Panagiarion* del monastero di Putna, 1555 (Monastero di Putna), interno.

Alla pagina seguente:

Figg. 67-68 – Charles Rohault De Fleury, “La messe – tabernacles”.

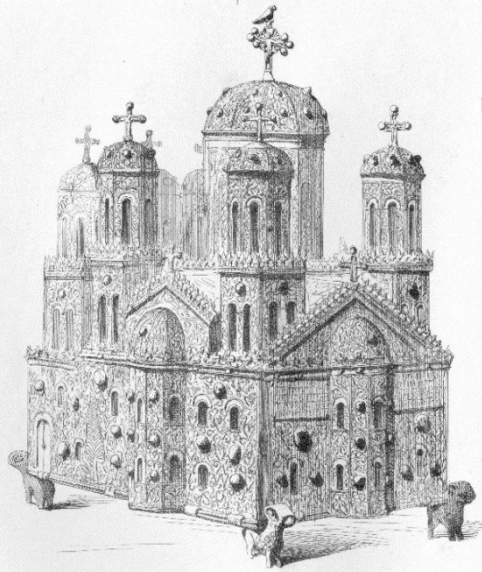
PL. CCCLXXXV

LA - MESSE

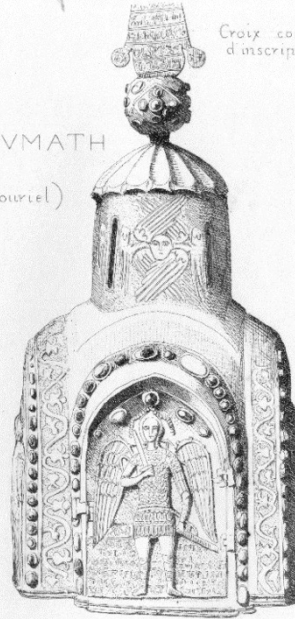


TABERNACLES

BATCHKO couverte pres de PHILIPPOPOLI



DJOVMATH  
(GOURIEL)



Croix couverte  
d'inscriptions

Rehaut de Henry d'après des photographies communiquées par le Prince Sgarine  
Reproductions d'après l'original

5 Juillet 1883  
Imp. 20-624

PL. CCCLXXXVI

LA - MESSE



TABERNACLES

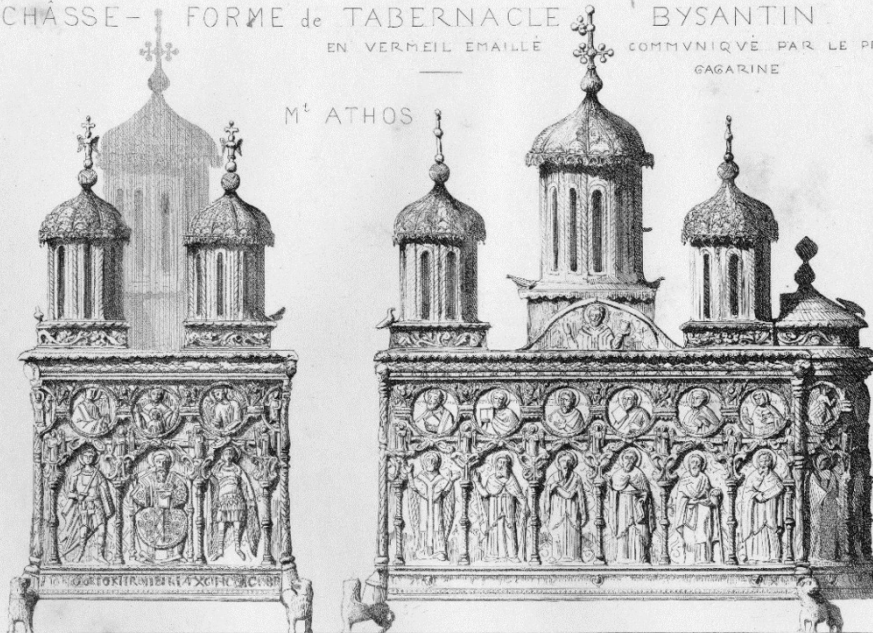
CHASSE - FORME de TABERNACLE

EN VERMEIL EMAILLÉ

BYSANTIN

COMMUNIQUÉ PAR LE PRINCE  
GAGARINE

M<sup>l</sup> ATHOS



Rehaut de Henry d'après des photographies communiquées par le Prince Sgarine  
Reproductions d'après l'original

Rehaut de Henry d'après des photographies communiquées par le Prince Sgarine  
Reproductions d'après l'original



Fig. 69 – Bottega sud-danubiana, *kivotion* del monastero di Bistrița, *ante* 1507 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).



Fig. 70 – *Kivotion* del monastero di Bistrița, lato nord.



Fig. 71 – *Kivotion* del monastero di Bistrița, lato sud.



Figg. 72-73 – *Kivotion* del monastero di Bistrița, lato est e lato ovest.

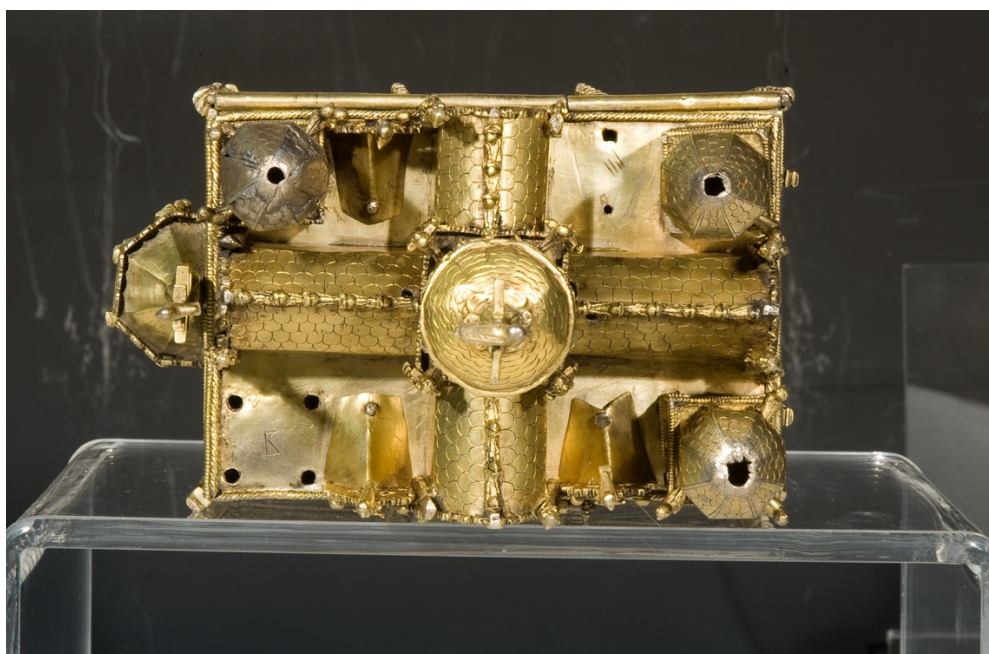


Fig. 74 – *Kivotion* del monastero di Bistrița, dettaglio del coperchio con slavocifre.



Fig. 75 – Dmtar di Lipova, *kivotion* del monastero di Šišatovac, 1550-1551 (Museo della Chiesa Ortodossa Serba, Belgrado).





Fig. 76 – Orafo ignoto, *kivotion* del monastero di Snagov, 1673-1674, con elementi più antichi e una cassetta aggiunta nel 1785 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).



Fig. 77 – *Kivotion* del monastero di Snagov, lato ovest.



Fig. 78 – *Kivotion* del monastero di Snagov, dettaglio della cassetta settecentesca, lato est.



Fig. 79 – Kivotion del monastero di Snagov, dettaglio delle figure di santi, lato nord.



Fig. 80 – Nikola e Pala di Čiprovci, Coperta dell' *Evangelionario di Čerepiš* (Museo Storico Nazionale, Sofia), dettaglio del piatto superiore.



Figg. 81-82 – Johannes Henning di Braşov (?), *kivotion* (parte di una coppia di *kivotia* identici), dono del principe Şerban Cantacuzino per il Monastero di Cotroceni (Bucarest), 1685 (Museo Nazionale di Arte, Bucarest), lato sud e lato est.



Fig. 83 – Orafo ignoto, *kivotion*, dono del principe valacco Constantin Brâncoveanu per il monastero di Hurezi, 1691-1692 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest), lato sud.



Fig. 84 – Coperchio del *kivotion* del monastero di Hurezi.



Fig. 85 – *Kivotion* del monastero di Hurezi, 1691-1692, lato ovest con iscrizione dedicatoria.



Fig. 86 – Foto di una fase del restauro del 2001 operato sul *kivotion* del monastero di Hurezi.



Fig. 87 – Marco e Iacov di Čiprovci, *kivotion*, dono dell'egumeno Petronio al monastero di Tismana, 1671 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).





Fig. 88 – Orafi di Čiprovci, reliquiario del dito di San Nicodemo del monastero di Tismana, 1671 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).



Fig. 89 – Dettaglio della scena della fondazione del monastero di Tismana sul reliquiario del dito di San Nicodemo.



Figg. 90-91 – Marco e Iacov di Čiprovci, *kivotion* del monastero di Tismana, 1671, dettaglio dei lati nord (Natività) e ovest (*Koimesis*).



Fig. 92 – Marco e Iacov di Čiprovcı, *kivotion* del monastero di Tismana, 1671, dettaglio del lato sud (Annunciazione).



Fig. 93 – Marco e Iacov di Čiprovci, *kivotion* del monastero di Tismana, 1671, dettaglio del lato est (*Melismos*).

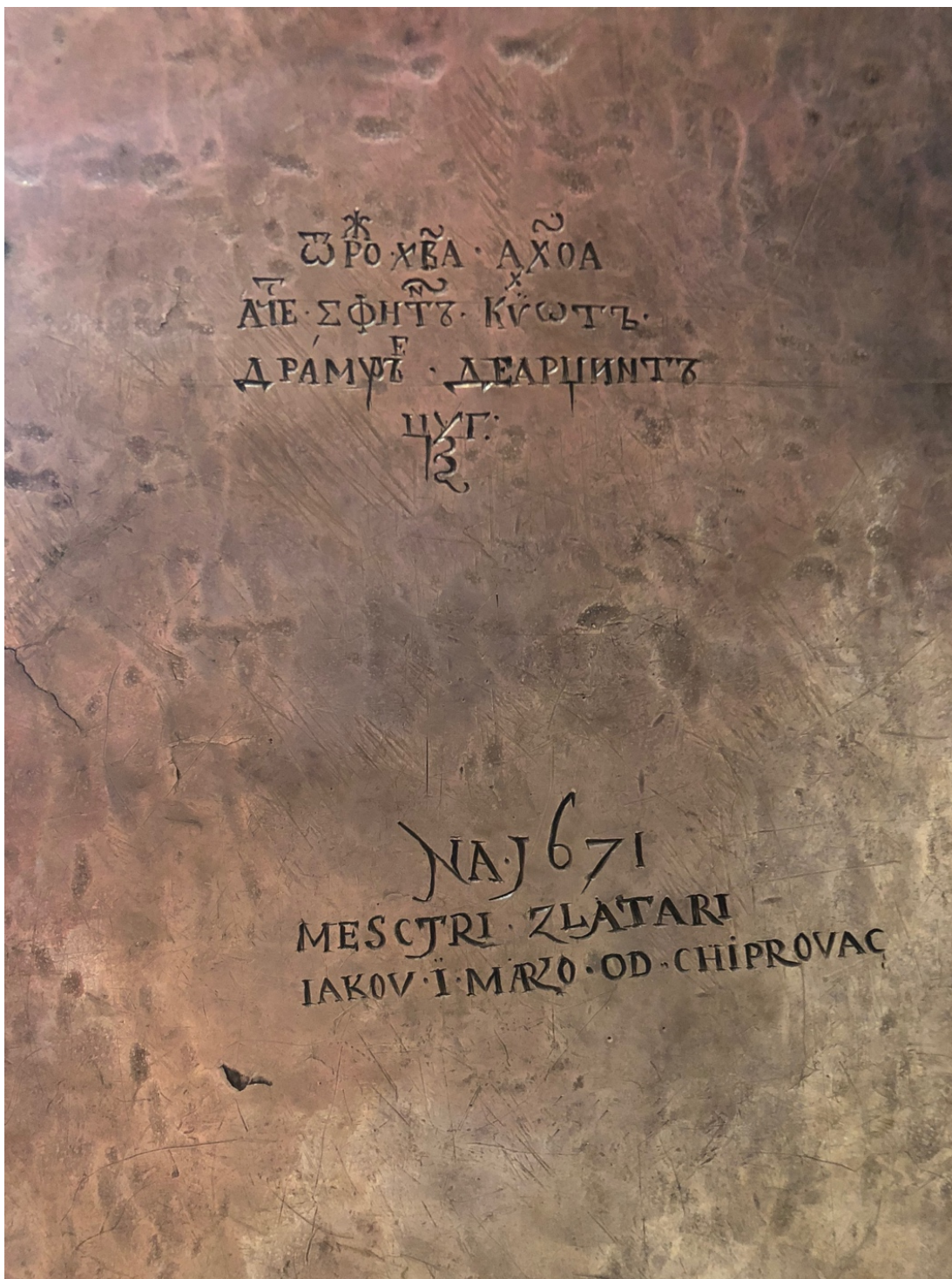


Fig. 94 – Marco e Iacov di Čiprovcı, *kivotion* del monastero di Tismana, 1671, dettaglio delle iscrizioni sul fondo del *kivotion*.



Fig. 95 – Lukas Baum, *kivotion* della Metropolia di Iași, 1687 (in custodia al Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).



Fig. 96 – *Kivotion* del monastero di Santa Caterina del Sinai, 1569.



Fig. 97 – Avramije Hlapovič, *Kivotion* del monastero di Orahovica, 1617 (Museo della Chiesa Ortodossa Serba, Belgrado).



Fig. 98 – Orafi di Čiprovcı, *kivotion* di Vraca, XVII-XVIII secolo (oggi disperso).

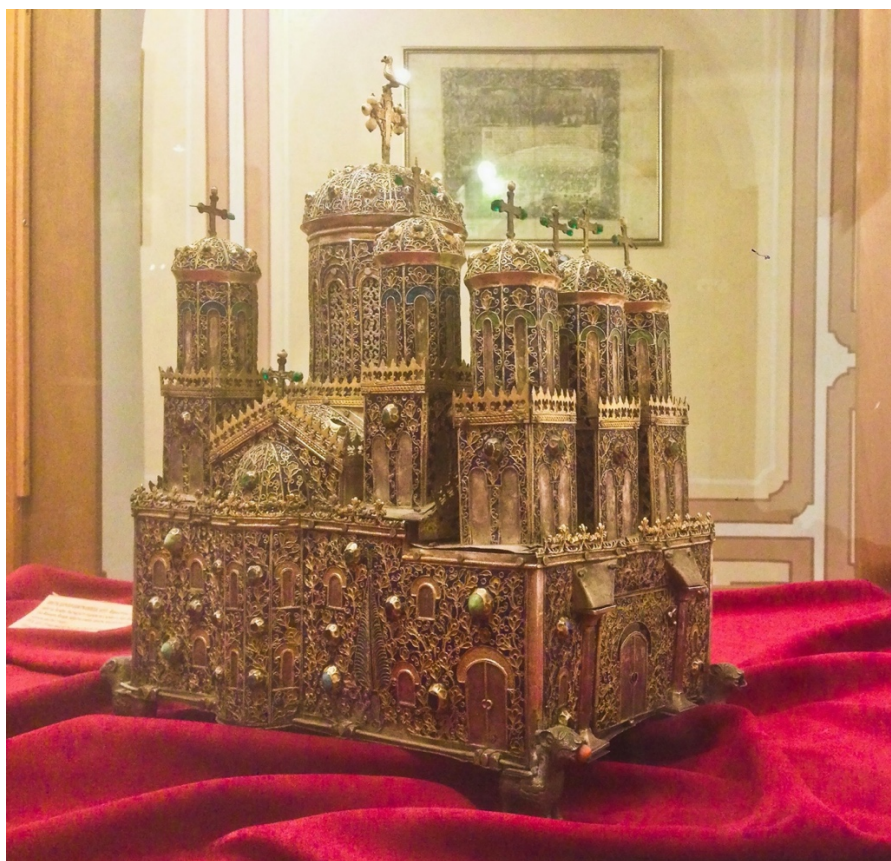


Fig. 99 – Zamfir, *kivotion* del monastero di Bačkovo, 1637 (Museo del Monastero di Bačkovo).





Fig. 100 – *Kivotion* del monastero di Bačkovo, prima metà XVII secolo (?) (Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo, Sofia).



Fig. 101 – *Kivotion* del monastero di Vrdnik-Ravanica, 1705 (Museo della Chiesa Ortodossa Serba, Belgrado).



Fig. 102 – *Kivotion* del monastero di Vrdnik-Ravanica, 1705, lato ovest.



Fig. 103 – *Kivotion* del monastero di Vrdnik-Ravanica, 1705, dettaglio delle torrette con smalto filigranato.



Fig. 104 – *Kivotion* del monastero di Dečani, 1626-1627 (Museo Storico Nazionale, Sofia).



Figg. 105-106 – *Kivotion* del monastero di Curtea de Argeș (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).



CURTEA DE ARGIS.

Fig. 107 – Carol Popp de Szathmari, fotografia del monastero di Curtea de Argeș, 1866.



CURTEA DE ARGIS.

Fig. 108 – Carol Popp de Szathmari, fotografia del monastero di Curtea de Argeș, 1866.



Fig. 109 – Manifattura costantinopolitana (?), artoforio, XII secolo (Tesoro della Basilica di San Marco, Venezia).



Fig. 110 – Manifattura di Antiochia, *Artophorion*-“Reliquiario di Sant’Anastasio”, X secolo (Capitolo della Cattedrale di Aquisgrana).





Fig. 111 – Manifattura proto-bizantina, “Ciborio di Sant’Anastasia”, VI-VII secolo (Tesoro della Basilica di San Marco, Venezia).

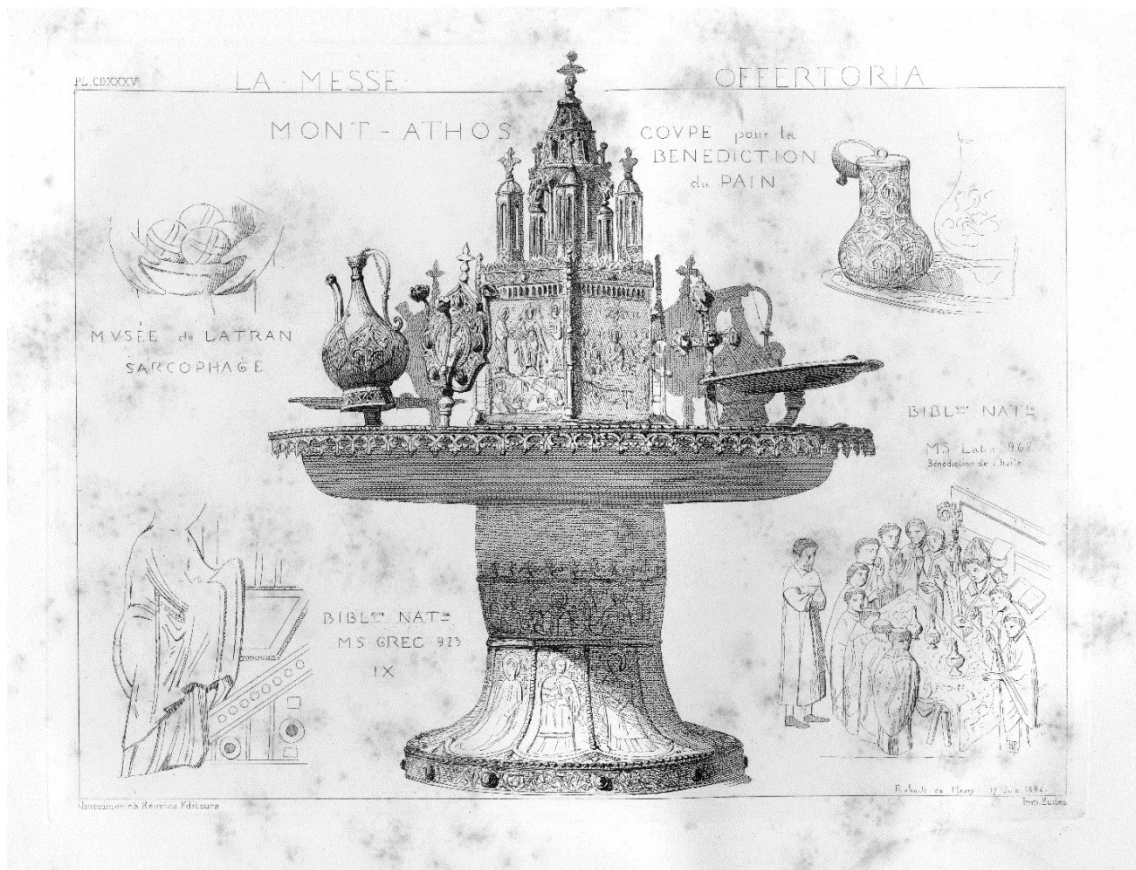


Fig. 112 – Charles Rohault De Fleury, “La messe – offertoria”.



Figg. 113-114 – *Artophorion*-reliquiario, dono di Demetrios Hadjis al monastero di Serres, 1613 (Museo Benaki, Atene), lato ovest e lato est.



Fig. 115 – *Katholikon* del monastero di Serres.



Fig. 116 – Panagiotis di Nomi (bottega di Triccala), *kivotion* del monastero di Andros, circa 1650 (Museo Benaki, Atene).



Fig. 117 – Eustathios di Triccala, *artoklasion*, 1679 (Monastero di Santa Caterina, Monte Sinai).



Fig. 118 – Eustathios di Triccala, *artoklasion*, 1679, dettaglio del piatto superiore.



Fig. 119 – Zuan Battista Padoan, ex voto di Gemona, 1575 (Santuario della Madonna di Castelmonte, Udine).



Fig. 120 – Renavia (?), *plan-reliquaire* della città di Soissons, circa 1600 (Musée - ancienne abbaye Saint-Léger et Arsenal, Soissons).



Fig. 121 – Manifattura veneziana, *kivotion* del monastero di Comana, 1698-1699 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).

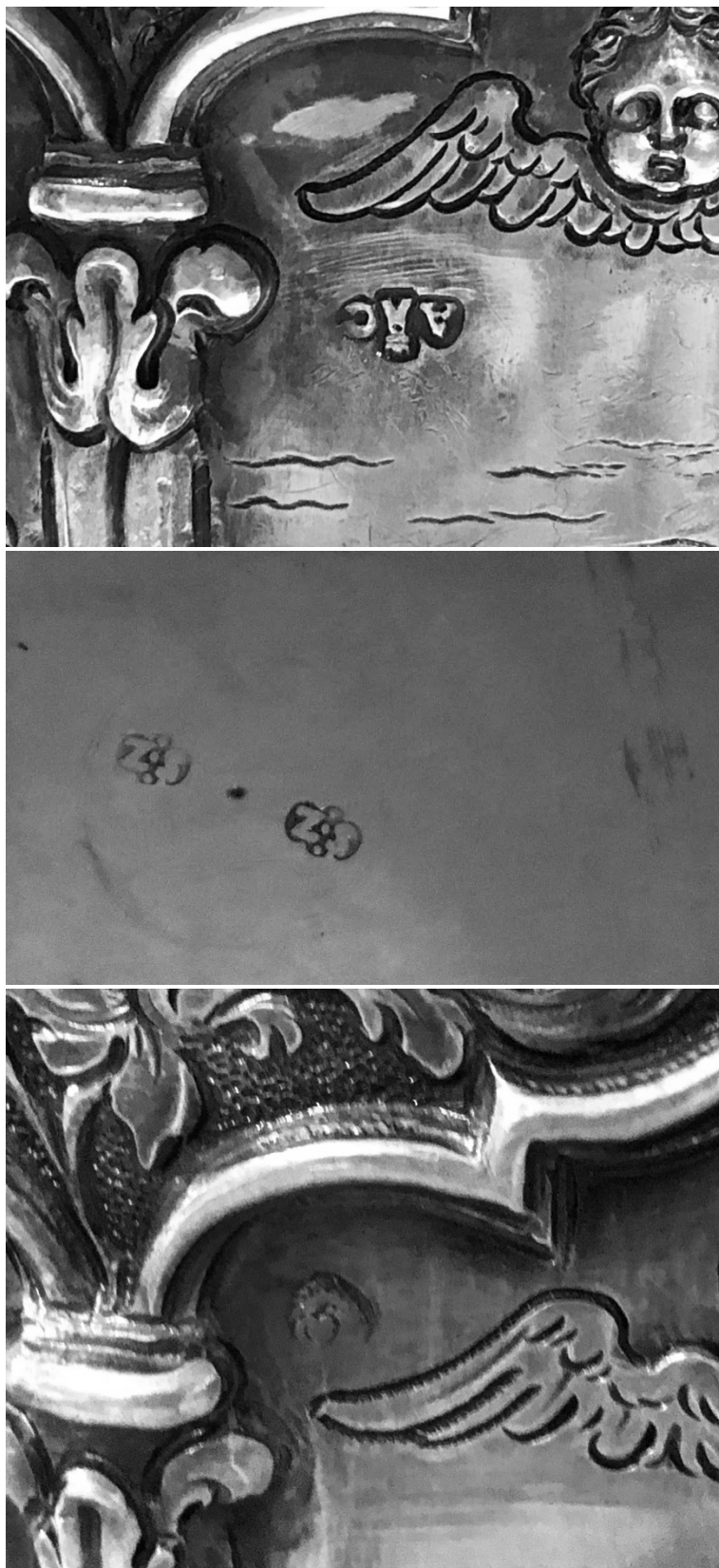


Fig. 122 – Marchi orafi sul fondo del *kivotion* del monastero di Comana: marchio di Anzolo Castelli, marchio della bottega “Il Coragio”, marchio della Zecca di Venezia.





Fig. 123 – Manifattura veneziana, *kivotion* del monastero di Cotroceni, 1701(Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).



Figg. 124-126 – Dettaglio dei marchi orafi sul *kivotion* del monastero di Cotroceni: marchio di Anzolo Castelli, marchio SZ o ZS, marchio della Zecca di Venezia.



Fig. 127 – Manifattura di Bačkovo, *kivotion*, dono dell'abate Damasceno al monastero di Bačkovo, 1705 (Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo, Sofia).



Fig. 128 – Manifattura ottomana, contenitore per la reliquia del cranio di san Giovanni Battista, XVI secolo (Museo Topkapi, Istanbul).



Fig. 129 – Manifattura costantinopolitana, artoforio, dono di Dimitri alla cattedrale di Adrianopoli (Edirne), 1667 (Museo Benaki, Atene).



Fig. 130 – Dettaglio della *tughra* sul coperchio dell'artoforio donato da Dimitri alla cattedrale di Adrianopoli (Edirne), 1667.

Alla pagina seguente:

Fig. 131 – Manifattura costantinopolitana, *kivotion*, dono di Neofito, Metropolita di Adrianopoli (Edirne), alla sua cattedrale, 1669 (Museo Bizantino e Cristiano, Atene).

Fig. 132 – Gheorghii, custodia per il reliquiario del cranio del Patriarca Dionisio IV, 1744 (Museo Storico Nazionale, Sofia).

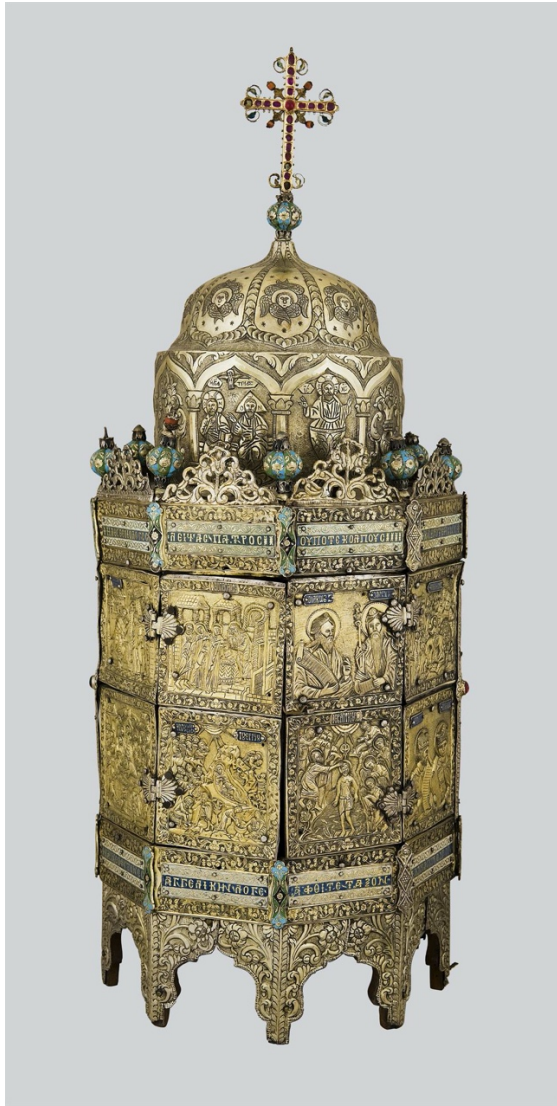




Fig. 133 – Botteghe moscovite, “Piccolo Sion” della Cattedrale della Dormizione del Cremlino (Mosca), 1486 (Tesoro dell’Armeria del Cremlino, Mosca).

Fig. 134 – Botteghe moscovite, “Grande Sion”, 1486, con elementi del XII secolo (Tesoro dell’Armeria del Cremlino, Mosca).



Fig. 135 – Bottega di Novgorod, sion della Cattedrale di Santa Sofia di Novgorod, XI secolo (Museo-riserva Statale Unito, Novgorod).

Fig. 136 – Bottega di Novgorod, sion della Cattedrale di Santa Sofia di Novgorod, XII secolo (Museo-riserva Statale Unito, Novgorod).



Fig. 137 – *Kivotion* del monastero di Bistrița, 1799 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).





Figg. 138-139 – Th. Andreescu, *kivotion*, inizio del XX secolo (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest), lato sud e lato ovest.



Fig. 140 – *Kivotion*, 1781 (Museo Storico Nazionale, Sofia).



Fig. 141 – Manifattura moldava (?), *kivoton*, 1855 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).



Fig. 142 – Manifattura moldava (?), *kivotion* del monastero Vorona, 1865 (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest).



Fig. 143 – Siria, colomba d’argento, 500-650 d.C. (Metropolitan Museum of Art, New York).

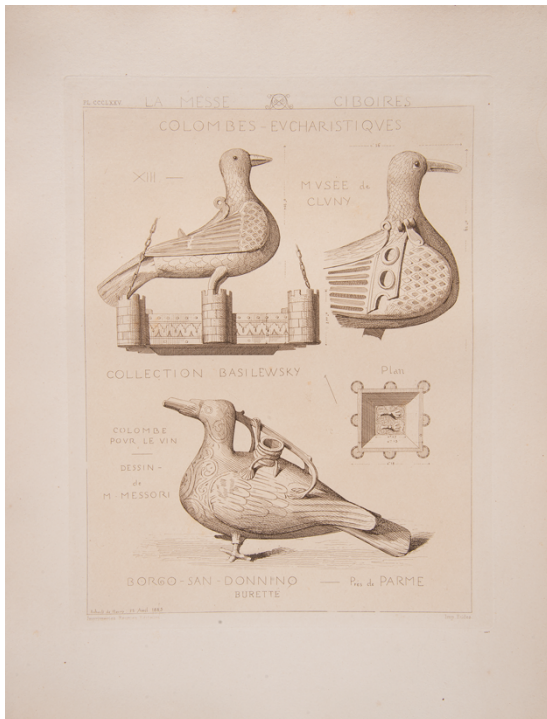


Fig. 144-145 – Charles Rohault de Fleury, “La messe – ciboires”.



Fig. 291. — COLOMBE EUCHARISTIQUE EN CUIVRE DORÉ ET ÉMAILLÉ.  
Église de Laguenne (Corrèze).

Fig. 146 – Rappresentazione di una colomba eucaristica in sospensione sopra l'altare in un *peristerium*, in Ernest Rupin, *L'œuvre de Limoges*, 1890, fig. 291.



Fig. 147 – Manifattura limosina, colomba eucaristica smaltata, Galleria delle Icone, Ocrida (esposta a Skopje).



Fig. 148 – Manifattura limosina, colomba eucaristica smaltata, metà del XIII secolo (Museo di Cluny, Parigi).



Fig. 149 – Manifattura limosina, colomba eucaristica smaltata (Museo del Louvre, Parigi).



Fig. 150 – Manifattura bulgara (?), colomba eucaristica, 1836 (Museo Nazionale Ecclesiastico Storico-Archeologico del Santo Sinodo, Sofia).



Fig. 151 – Manifattura bulgara (?), colomba eucaristica, 1836, dettaglio dell'iscrizione dedicatoria.





Fig. 152 – Colomba eucaristica della chiesa collegiale di Erfurt, acquarello di Belmont per Bernard de Montfaucon.



## **Glossario**



**Archimandrita:** superiore di un grande monastero o di un gruppo di monasteri.

**Artoklasion**, -a (ἄρτος, pane; κλάω, rompere, spezzare): patena di grandi dimensioni sulla quale vengono poggiati cinque pani, un'ampolla di olio, una di vino e del frumento. Il nome si lega alla cerimonia di benedizione del pane per la quale è usato, l'*artoklasia*, durante la quale si commemora il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci operato da Cristo per sfamare la folla che lo seguiva, prefigurando l'Ultima Cena e l'istituzione dell'Eucarestia.

**Ban:** nei Regni Romeni, il termine indica un dignitario della corte con compiti di amministrazione territoriale. Il ban ricopriva un ruolo subalterno rispetto al **mare ban** ("gran ban"), ma superiore rispetto ai **banişori** ("piccoli ban"). I bani hanno tentato a più riprese di rendersi autonomi rispetto al potere dei voivodi: al tempo del voivoda Neagoe Basarab (1512-1521), la famiglia Craiovescu riuscì a imporsi e a trasformare il titolo di ban in senso ereditario.

**Dodekaorton** (Δωδεκάορθον): le dodici feste liturgiche del calendario ortodosso, ovvero Natività di Maria, Presentazione di Maria al Tempio, Annunciazione, Natività del Signore, Presentazione di Gesù al Tempio, Battesimo, Trasfigurazione, Ingresso a Gerusalemme, Discesa al limbo (*Anastasis*), Ascensione, Pentecoste, Dormizione della Vergine (*Koimesis*).

**Egumeno** (o igumeno): l'egumeno della Chiesa Ortodossa è l'equivalente dell'abate cattolico, ed è il responsabile della guida di un monastero. L'egumento viene eletto a vita dai monaci, ma la carica deve essere confermata dall'autorità ecclesiastica da cui il monastero dipende. La responsabile di un monastero femminile è chiamata igumenia.

**Grande domestico** (*Megas domestikos*): il termine designa il comandante supremo dell'esercito di terra dell'Impero Bizantino, e poteva essere diviso in due ruoli, uno per le truppe occidentali, in Europa, e uno per le truppe orientali, in Asia.

**Hadji:** dall'arabo *ḥājj*, è un termine che originariamente indicava un musulmano che aveva portato a compimento il pellegrinaggio alla Mecca ed era spesso utilizzato come titolo onorifico per uomini anziani, facendolo precedere al nome. Il termine venne adottato dai Cristiani ortodossi, specialmente nei territori dei Balcani ottomani (Bulgaria, Serbia, Grecia, Montenegro, Macedonia e Romania) per indicare chi aveva compiuto il pellegrinaggio alla tomba di Cristo a Gerusalemme o, più in generale, in Terra Santa.

**Ieromonaco:** letteralmente un "monaco sacro"; nelle Chiese cristiane ortodosse, il termine indica un religioso che abbia in sé sia i titoli ecclesiastici di monaco che quelli di prete.

**Ispravnic:** nomina dei boiari (signori locali) incaricati dal voivoda di svolgere mansioni specifiche, traducibile con sovrintendente.

**Katholikon** (καθολικόν): questo termine indica tre tipi di edifici sacri nella Chiesa Ortodossa Orientale. Può indicare la cattedrale di una diocesi, può indicare la chiesa principale di un monastero (equivalente quindi ad una chiesa conventuale per i Cristiani occidentali), può infine indicare una chiesa in cui una comunità si ritrova per celebrare festività importanti (anziché riunirsi nella chiesa parrocchiale). In slavo ecclesiastico è chiamata *sobor*.

**Koimesis** (κοιμησις): indica propriamente il sonno, ma è spesso usato con il significato di morte in molti autori ecclesiastici. Con questo termine si indica il tema iconografico, estramamente diffuso nell'Ortodossia, della morte della Vergine, in genere rappresentata sul letto di morte, circondata dagli Apostoli, mentre Cristo tiene fra le mani la sua anima, raffigurata come un bambino in fasce, e due o più angeli discendono dall'alto ad accoglierla. Questa iconografia, anticamente diffusa anche nell'Occidente europeo, venne qui poi progressivamente sostituita dalla raffigurazione del momento dell'Assunzione.

**Logofat**: cancelliere (dal greco Logothētēs, attraverso lo slavo).

**Metropolita**: nella Chiesa cattolica, vescovo che presiede a una provincia ecclesiastica e ha sotto di sé altri vescovi, detti suffraganei (da suffragio o voto a cui hanno diritto nel concilio provinciale); nella Chiesa ortodossa, un vescovo di grado superiore all'arcivescovo, ma inferiore al Patriarca.

**Panagia**: epiteto della Vergine Maria "tutta santa"; rituale di elevazione e offerta di un frammento di prosfora al termine del pasto.

**Peribleptos**: "visibile intorno", epiteto della Vergine originariamente riferito al monastero costantinopolitano della Madre di Dio fatto costruire nell'XI secolo dall'imperatore Romano III Argiro e distrutto da un incendio nell'Ottocento.

**Phiale**: fontana nell'atrio di una chiesa o nel cortile antistante.

**Platytera**: "la più ampia dei cieli", epiteto della Vergine. Con questo termine si indica una variante iconografica nella quale la Vergine è rappresentata nella posa dell'orante con le braccia levate al cielo e lo sguardo rivolto allo spettatore, con un'immagine del Cristo giovane benedicente (Emanuele), spesso racchiusa in un clipeo, all'altezza del petto o del ventre. Nel mondo russo è chiamata Vergine "del segno".

**Pomenik**: tavola su cui venivano scritti i nomi delle persone che dovevano essere menzionate durante le funzioni religiose. Spesso ha la forma di un dittico o di un polittico e può essere variamente ornato.

**Sangiaccato**: dal turco *sancak*. Originariamente usato per indicare i territori affidati da un sultano a un signore feudale, a partire dal regno del sultano Murad III (1574-1595), il termine venne adottato per indicare le unità amministrative dell'Impero Ottomano. Il sangiacato per antonomasia è quello di Novi Pazar. L'istituzione del sangiacato cessò di esistere all'inizio del Novecento.

**Sebastocratore** (dal greco σεβαστοκράτωρ, *sebastokràtor*): titolo onorifico istituito dall'Imperatore Alessio I Comneno che indica una parentela con l'Imperatore e non implica alcun potere o responsabilità di governo. Spesso conferito a figli e fratelli degli imperatori comneni.

**Spătar**: nei Regni Romeni, il termine indica il dignitario incaricato di portare le insegne voivodali durante le cerimonie ufficiali. Il **mare spătar** ("grande *spătar*") copriva anche il ruolo di comandante supremo dell'esercito in assenza del signore.

**Stauropigion** (σταυροπήγιον): monastero o chiesa stauropegici, ovvero non sottomessi al vescovo locale, ma direttamente subordinati alla più alta autorità ecclesiastica del territorio (es. il Patriarca). Con questo termine inizialmente si indicava la cerimonia con la quale un vescovo piantava una croce per simboleggiare l'approvazione della costruzione di una chiesa o un monastero in quel sito.

**Voivoda** (f. *voivodina*) [voce di origine slava, der. di *vođumu*, "guidare"]»: cfr. ceco *vojvoda*, russo *voevoda*, pol. *wojewoda*, ecc., ant. slavo *vojevoda*, che traducono il gr. ἡγεμών, "capo, condottiero"]: nell'Europa centro-orientale, dalla Polonia ai Balcani, il termine, già nel medioevo, indicava i capi o i governatori (elettivi o nominati o riconosciuti dal sovrano) di determinati territori, con estesi poteri, civili e militari. Il termine è stato conservato poi durante il dominio turco dei Balcani in Valacchia e Moldavia, in Serbia e nel Montenegro. Nei Principati Romeni e in Bulgaria, in particolare, il titolo era ereditario.

**Zupano** (*župan*, rom. *jupan*): titolo dato nei Balcani slavi ai più importanti signori locali, sottoposti al potere dei voivodi, corrispondente all'italiano "gastaldo".





## **Bibliografia**



ALCHERMES 1997

Joseph D. Alchermeres, *Scheda nr. 226: Enkolpion with Standing Virgin*, in *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D 843-1261*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo-6 luglio 1997), The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, pp. 332-333.

ALLAN – RABY 1982

James Allan, Julian Raby, *Metalwork*, in Yanni Petsopoulos (a cura di), *Tulips, Arabesques & Turbans. Decorative Arts from the Ottoman Empire*, Alexandria Press, London 1982, pp. 20-22.

ALZATI 1999

Cesare Alzati, *La “Grande Chiesa” nella “Casa dell’Islam”*, in *Cristiani d’Oriente. Spiritualità, arte e potere nell’Europa post bizantina*, catalogo della mostra (Trieste, Scuderie del Castello di Miramare, 27 luglio 1999-9 gennaio 2000) a cura di Grigore Arbore Popescu, Electa, Milano 1999, pp. 33-39.

ANCIEN 1969

Bernard Ancien, *Le plan reliquaire de la cathédrale de Soissons*, «Mémoires de la Fédération des sociétés d’histoire et d’archéologie de l’Aisne» 15, 1969, pp. 102-105.

*Antica arte serba* 1970

*Antica arte serba*, catalogo della mostra (Roma, febbraio-marzo 1970), a cura di Desanka Milošević e Mirjana Tatić, De Luca editore, Roma 1970.

ANTOINE-KÖNIG – GABORIT-CHOPIN 2011

Élisabeth Antoine-König, Danielle Gaborit-Chopin (a cura di), *Corpus des Emaux méridionaux*, vol. II: *L’apogée (1190-1215)*, 2011.

ARBORE POPESCU 1999

Grigore Arbore Popescu, *Antim il Georgiano nella cultura dei principati danubiani tra la fine del XVII e l’inizio del XVIII secolo*, in *Cristiani d’Oriente. Spiritualità, arte e potere nell’Europa post-bizantina*, catalogo della mostra (Trieste, 22 luglio 1999-9 gennaio 2000) a cura di Grigore Arbore Popescu, Electa, Milano 1999, pp. 67-69.

*Architecture as Icon* 2010

*Architecture as Icon, Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Princeton, University Art Museum, 6 marzo-6 giugno 2010) a cura di S. Ćurčić, E. Hadjistryphonos, Princeton University Art Museum, Yale University Press, New Haven-London 2010 (un’edizione in greco era stata pubblicata in occasione dell’esposizione organizzata a Salonicco, Museo della Cultura Bizantina, 6 novembre 2009-31 gennaio 2010).

ASHLEY – PLESCH 2002

Kathleen Ashley, Véronique Plesch, *The Cultural Processes of “Appropriation”*, «Journal of Medieval and Early Modern Studies» 32/1 (winter 2002), pp. 1-15.

ATANASOV 1994

Георги Атанасов, *Кръст-енколпион на Анна Монахиня от Дръстър (Силистра)* [Georgi Atanasov, Croce-enkolpio della monaca Anna di Drăstăr (Silistra)], «Добруджа Сборник» 11 (1994), pp. 43-51.

ATANASOV 1995

Gueorgui Atanasov (Georgi Atanasov), *Croix-encolpions proche-orientales de la région de*

*la Dobroudja du Sud (Bulgaria)*, in *Akten des XII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie* (Bonn, 22-28 settembre 1991), Münster 1995, pp. 483-501.

AULINGER 1996

Barbara Aulinger, voce "Social History of Art", in *Macmillan Dictionary of Art*, a cura di Jane Turner, Macmillan, London 1996, p. 915.

BACCI 2004a

Michele Bacci, *Reliquiario del braccio e della mano sinistra di Sant'Ermolao*, in *Mandylyon. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Museo Diocesano, 18 aprile-18 luglio 2004), a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A. R. Calderoni Masetti, Skira, Milano 2004, pp. 236-241.

BACCI 2004b

Michele Bacci, *Croce pettorale con scene cristologiche*, in *Mandylyon. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Museo Diocesano, 18 aprile-18 luglio 2004), a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A. R. Calderoni Masetti, Skira, Milano 2004, pp. 243-245.

BAGNOLI 2010

Martina Bagnoli, *The Stuff of Heaven: Materials and Craftsmanship in Medieval Reliquaries*, in *Treasures of Heaven: Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*, catalogo della mostra (Cleveland, 17 ottobre 2010-17 gennaio 2011; Baltimora, 12 febbraio 2011-15 maggio 2011; Londra, 23 giugno 2011-9 ottobre 2011), a cura di Martina Bagnoli, Holger A- Klein, C. Griffith Mann, James Robinson, Yale University Press, New Haven, Conn., 2010, pp. 137-147.

BAKALOVA 2016

Elka Bakalova, *Les dons pieux du prince valaque Neagoe Basarab (1512-1521). Sur le reliquaire du chef de saint Jean Baptiste du Musée Topkapi Sarayi à Istanbul*, in Radu G. Păun (a cura di), *Histoire, mémoire et devotion. Regards croisés sur la construction des identités dans le monde orthodoxe aux époques byzantine et post-byzantine*, Le Pomme d'or, Seyssel 2016, pp. 157-183.

BALLIAN 1992

Αννα Μπαλλιαν, *Θησαυροί από τις Ελληνικές κοινοτητες της Μικρας Ασιας και Ανατολικης Θρακης. Συλλογές Μουσείου Μπενάκη* [Anna Ballian, *Tesori delle comunità greche dell'Asia Minore e della Tracia orientale. Collezioni del Museo Benaki*], catalogo della mostra (20 ottobre 1992-10 gennaio 1993), Atene 1992.

BALLIAN 1994a

Αννα Μπαλλιαν, *96: Ναοσχημο κιβωτιο*, in *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Μανόλης Μπορμπουδάκης (Επιμέλεια), Αθήνα 1994 [Anna Ballian, *Scheda nr. 96: Contenitore a forma di chiesa*, in *Le porte del mistero. Tesori dell'ortodossia dalla Grecia*, a cura di Manolis Borboudakis, Atene 1994], p. 270.

BALLIAN 1994b

Αννα Μπαλλιαν, *98: Αρτοφόριο από την Αδριανουπολη*, in *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Μανόλης Μπορμπουδάκης (Επιμέλεια), Αθήνα 1994 [Anna Ballian, *Scheda nr. 98: Artoforio da Adrianopoli*, in *Le porte del mistero. Tesori dell'ortodossia dalla Grecia*, a cura di Manolis Borboudakis, Atene 1994], p. 271.

BALLIAN 2005

Anna Ballian, *Scheda nr. 30: Church-shaped casket*, in *From Byzantium to Modern Greece: Hellenic Art in Adversity, 1453-1830*, catalogo della mostra (New York, Onassis Cultural Centre, 15 dicembre 2006-6 maggio 2006), New York-Athens 2005, p. 88.

BALLIAN 2008

Anna Ballian, *Scheda nr. 145: Pectoral Cross*, in *Byzantium. 330-1453*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 25 ottobre 2008-22 marzo 2009), a cura di R. Cormack-M. Vassilaki, London 2008, p. 415.

BALLIAN 2010

Anna Ballian, *Scheda nr. 18: Kivotion in the form of a domed church*, in *Architecture as Icon, Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Princeton, University Art Museum, 6 marzo-6 giugno 2010) a cura di S. Ćurčić, E. Hadjistryphonos, Princeton University Art Museum, Yale University Press, New Haven-London 2010, pp. 194-195.

BALLIAN 2015

Anna Ballian, *Silverwork Produced in Ottoman Trikala (Thessaly): Problems of Taxonomy and Interpretation*, in Ibolya Gerelyes, Maximilian Hartmuth (a cura di), *Ottoman Metalwork in the Balkans and in Hungary*, Hungarian National Museum, Budapest 2015, pp. 11-35.

BALTRUŠAITIS 1993

Jurgis Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica [Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1955], Adelphi edizioni, Milano 1993.

BANK 1978

Алиса В. Банк, *Прикладное искусство Византии IX-XIII вв.* [Alisa V. Bank, *Arte applicata bizantina*], Moskva 1978.

BANTI 2000a

Ottavio Banti, *Monumenta Epigraphica Pisana saeculi XV antiquiora*, Pisa 2000.

BANTI 2000b

Ottavio Banti, *Frustula epigraphica. Note di storia e di epigrafia a proposito di sei epigrafi dei secoli XII-XIV*, «Bollettino Storico Pisano» 69 (2000), pp. 11-30.

BARBIER DE MONTAULT 1887

Xavier Barbier de Montault, *Le Phylactère de Châteauponsac*, «Bulletin de la Société archeologique de la Corrèze» (1887), pp. 241-276.

BATIGNANI 2001

Roveno Batignani, *Scheda nr. 8: Reliquiario*, in *L'Oro di Siena. Il tesoro di Santa Maria della Scala*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, 6 dicembre 2001-3 marzo 2002), a cura di Luciano Bellosi, Skira, Ginevra-Milano 2001, pp. 119-120.

BAUMGARTEN 1985

Jörg-Holger Baumgarten, *Scheda F.52: Armreliquiar*, in *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, catalogo della mostra (Colonia, 1985), a cura di A. Legner (3 voll.), vol. II, Köln 1985, p. 410.

BAUTIER – LABORY 1969

Robert-Henri Bautier, Gillette Labory (a cura e traduzione di), *Vie de Gauzlin, abbé de Fleury*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris 1969.

BAXANDALL 1985

Michael Baxandall, *Pattern of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven 1985.

BAYRAKTAR 1985

Nedret Bayraktar, *Topkapı Sarayı Müzesi 'nde Hagios Ioannes Prodromos 'a (Vaftizci Yahya) Ait Rölikler*, «Topkapı Saray Müzesi» 1 (1985), pp. 9-20.

BEAUDUIN 1925

Lambert Beauduin, *Une oeuvre monastique pour l'union des Églises*, Abbaye du Mont-César 1925.

BECHERUCCI 1969

Luisa Becherucci, *La Croce d'Argento*, in L. Becherucci-G. Brunetti (a cura di), *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, vol. II, Cassa di Risparmio di Firenze, Electa, Firenze 1969, pp. 229-236

BEKKER 1839

Immanuel Bekker (a cura di), *Codini Curopalatae De Officialibus palatii cpolitani et de officiis magnae Ecclesiae liber*, Impensis Ed. Weberi, Bonnae 1839.

BERTHOD – HARDOUIN-FUGIER

Bernard Berthod, Élisabeth Hardouin-Fugier, *Dictionnaire des objets de dévotion dans l'Europe catholique*, Les Éditions de l'Amateur, Paris 2006.

*Bessarione e l'Umanesimo* 1994

*Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile - 31 maggio 1994), a cura di Gianfranco Fiaccadori, Napoli 1994.

BEZA 1937

Marcu Beza, *Urme românești în Răsăritul ortodox* [Tracce dei paesi romeni nell'Oriente ortodosso], II ed., București 1937.

BICCHI – CIANDELLA 1999

Alessandro Bicchi, Alessandro Ciandella, *Testimonia sanctitatis. Le reliquie e i reliquiari del Duomo e del Battistero di Firenze*, Mandragora, Firenze 1999.

BIDDLE 2008

Martin Biddle, *Il mistero della tomba di Cristo. L'unico libro mai pubblicato sulla vera storia della tomba di Cristo dalle origini ai giorni nostri* (I ed. inglese 1999), Newton Compton editori, Roma 2008.

BIEHL 1930

Walther Biehl, *Die Staurothek von Vicopisano*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» 3/4 (marzo 1930), pp. 183-185.

BOGDANOVIĆ 2010

Jelena Bogdanović, *The Rhetoric of Architecture and Memory of the Holy Sepulchre in Byzantium*, paper presentato al “Thirty-Sixth Annual Byzantine Studies Conference”, Philadelphia, ottobre 2010 ([http://works.bepress.com/jelena\\_bogdanovic/9](http://works.bepress.com/jelena_bogdanovic/9), 11/04/15)

BOGDANOVIĆ 2017

Jelena Bogdanović, *The Framing of the Sacred Space: the Canopy and the Byzantine Church*, Oxford University Press, New York 2017.

BONFIOLI 2001

Mara Bonfioli, *Scheda nr. 4: Reliquiario*, in *L'Oro di Siena. Il tesoro di Santa Maria della Scala*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, 6 dicembre 2001-3 marzo 2002), a cura di Luciano Bellosi, Skira, Ginevra-Milano 2001, pp. 107-110.

BÖNINGER 1999

Lorenz Böninger, *Gli artigiani stranieri nell'economia e nella cultura fiorentina*, in *Arti Fiorentine. La grande storia dell'Artigianato*, vol. II: *Il Quattrocento*, a cura di Franco Franceschi e Gloria Fossi, Giunti, Firenze 1999, pp. 109-127.

BOURAS 1991

Laskarina Bouras, voce "Panagiaron", in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. III, 1991, p. 1569.

BRAUN 1907

Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau 1907.

BRAUN 1932

Joseph Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932.

BRAUN 1940

Joseph Braun, *Die Reliquiare des Christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Herder & co., Freiburg im Breisgau 1940.

BRÉHIER 1936

Louis Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris 1936.

BRENK 2002

Beat Brenk, *Originalità e innovazione nell'arte medievale*, in E. Castelnuovo e G. Sergi (a cura di), *Arti e Storia nel Medioevo*, vol. I: *Tempi Spazi Istituzioni*, Einaudi, Torino 2002, pp. 3-69.

BUCHER 1976

François Bucher, *Micro-Architecture as the "Idea" of Gothic Theory and Style*, «Gesta» 15/1-2 (1976), pp. 71-89.

BUCKTON 1988

David Buckton, *Byzantine enamel and the West*, in *Byzantium and the West c. 850-c. 1200. Proceedings of the XVIII. Spring Symposium of Byzantine Studies, Oxford 1984*, a cura di J.-D. Howard-Johnston, Amsterdam 1988, pp. 235-244.

CALIA 2013

Anna Calia, *Costantino e Costantinopoli sotto Mehmed II. L'eredità costantiniana dopo la conquista ottomana di Costantinopoli*, in Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *Costantino I. Una enciclopedia sulla figura, il mito, la critica e la funzione dell'imperatore del cosiddetto editto di Milano, 313-2013*, 2013, disponibile online:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/costantino-e-costantinopoli-sotto-mehmed-ii-l-eredita-costantiniana-dopo-la-conquista-ottomana-di-costantinopoli\\_%28Enciclopedia-Costantiniana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/costantino-e-costantinopoli-sotto-mehmed-ii-l-eredita-costantiniana-dopo-la-conquista-ottomana-di-costantinopoli_%28Enciclopedia-Costantiniana%29/)

CALVINO 2010

Giovanni Calvino, *Sulle reliquie*, Mimesis edizioni, Milano 2010.

CAMBIER 2014

Hélène Cambier, *Fragments from older reliquaries reset in new ones: memorial or practical act?*, in F. Alzbeta, Z. Frantova et al. (a cura di), *Actes du colloque "Objects of Memory, Memory of Objects. The artworks as vehicle of the past in the Middle Ages"*, Masary University, Brno, 2014, p. 26-43.

CAMPBELL – CUTLER 1991

Sheila D. Campbell, Anthony Cutler, voce "Enkolpion", in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, 1991, p. 700.

CAPITANIO 1978

Antonella Capitanio, *I paramenti sacri della Chiesa Greco-Ortodossa della SS. Trinità di Livorno*, Giardini editore, Pisa 1978.

CAZACU 2012

Matei Cazacu, *Despre câteva vechi biserici bucureștene din veacurile XVI-XVIII* [A proposito di alcune antiche chiese di Bucarest dei secoli XVI-XVIII], in O. Cristea, P. Zahariuc, Gh. Lazăr (a cura di), *Aut viam inveniam aut faciam. In honorem Ștefan Andreescu*, Iași 2012, pp. 469-492.

CECCARELLI LEMUT – GARZELLA 2001

Maria Luisa Ceccarelli Lemut, Gabriella Garzella, «*Optimus antistes*». *Pietro vescovo di Pisa (1105-1119), autorità civile e religiosa*, «*Bollettino Storico Pisano*» 70 (2001), pp. 79-103.

CECCARELLI LEMUT – GARZELLA 2009

Maria Luisa Ceccarelli Lemut, Gabriella Garzella, «*Mirabilia Domini in pelago*». *Cristianizzazione, culti e reliquie a Pisa (Secoli III-XIII)*, «*Quaderni di storia religiosa*» 15 (2008) [2009], pp. 155-183.

CECCARELLI LEMUT – GARZELLA 2015

Maria Luisa Ceccarelli Lemut, Gabriella Garzella, *Sulle rotte dei santi. Circolazione di culti e di reliquie a Pisa (VI-XII secolo)*, in J. L. Deuffic, *Reliques et sainteté dans l'espace médiéval*, Pecia, Saint Denis 2015, pp. 227-244.

CECCARELLI LEMUT 2003

Maria Luisa Ceccarelli Lemut, *Il Mediterraneo dei santi*, in *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra (Pisa, 13 settembre-19 dicembre 2003), a cura di M. Tangheroni, Skira, Milano 2003, pp. 133-137, 451.

CECCARELLI LEMUT 2005

Maria Luisa Ceccarelli Lemut, *Le reliquie di Sant'Ermolao e il culto dei due santi anargiri nel territorio pisano-lucchese*, in M. L. Ceccarelli Lemut, *Medioevo Pisano. Chiesa, famiglie, territorio*, Pacini editore, Ospedaletto (Pisa) 2005, pp. 103-118.



CECCARELLI LEMUT 2011

Maria Luisa Ceccarelli Lemut, *Un santo venuto dall'Oriente: il culto di Sant'Ermolao*, in G. Garzella, M. L. Ceccarelli Lemut, P. Castelli, L. Carletti, A. Meo, *La pieve dei Santi Giovanni ed Ermolao di Calci* (Mirabilia Pisana 29), ETS, Pisa 2011, pp. 21-27.

CECCARELLI LEMUT 2016

Maria Luisa Ceccarelli Lemut, *Intorno al monastero: il vescovo Pietro, l'abate Eginone, il prete Domenico Vernagalli*, in *San Michele in Borgo. Mille anni di storia*, Pacini editore, Pisa 2016, pp. 55-62.

CEGĂNEANU 1911

Spiridon Cegăneanu, *Obiectele bisericesti studiate și descrise; cu ilustrațiuni după desene și fotografii* [Suppellettili ecclesiastiche studiate e descritte: con illustrazioni basate su disegni e fotografie], București 1911.

CERNEA – PĂTRĂȘCANU 2012a

Emanuela Cernea, Lucreția Pătrășcanu, *Scheda nr. 1: Tablou votiv Neagoe Basarab și familia sa* [Dipinto votivo Neagoe Basarab e la sua famiglia], in *Mărturii. Frescele mănăstirii Argeșului* [Testimonianze. Gli affreschi del monastero di Argeș], catalogo della mostra (Bucarest, Museo Nazionale di Arte della Romania, 6 dicembre 2012-26 maggio 2013), a cura di E. Cernea e L. Pătrășcanu, București 2012, pp. 68-71.

CERNEA – PĂTRĂȘCANU 2012b

Emanuela Cernea, Lucreția Pătrășcanu, *Scheda nr. 3: Doamna Ruxandra* [Signora Ruxandra], in *Mărturii. Frescele mănăstirii Argeșului* [Testimonianze. Gli affreschi del monastero di Argeș], catalogo della mostra (Bucarest, Museo Nazionale di Arte della Romania, 6 dicembre 2012-26 maggio 2013), a cura di E. Cernea e L. Pătrășcanu, București 2012, pp. 74-75.

CHALKIA 2002

Eugenia Chalkia, *Scheda nr. 33: Artophorion*, in *Post-Byzantium; the Greek Renaissance. 15th-18th Century Treasures from the Byzantine & Christian Museum, Athens*, catalogo della mostra (New York, Onassis Cultural Center, 7 novembre 2002-8 febbraio 2003) a cura di G. Kakavas, M. Philippousi, Atene 2002, pp. 160-161.

Church plate 1995

*Church plate from the collections of the National Museum of History*, introduzione di Teofana Matakieva-Lilkova, traduzione in inglese di Roumiana Delcheva, Borina, Sofia 1995.

CIONI 2010

Elisabetta Cioni, *Scheda F.31*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, a cura di Max Seidel, Milano 2010, pp. 498-499.

CLAVIJO 1999

Ruy Gonzáles de Clavijo, *Viaggio a Samarcanda, 1403-1406: un ambasciatore spagnolo alla corte di Tamerlano*, a cura di Paola Boccardi Storoni, Roma 1999.

CLUNAS 2003

Craig Clunas, *Social History of Art*, in Robert S. Nelson, Richard Shiff (a cura di), *Critical Terms for Art History*, II ed., The University of Chicago Press, Chicago-London 2003, pp. 465-477.

COLLARETA 1987a

Marco Collareta, *Reliquiario Vagnucci*, in *Arte aurea aretina. Tesori delle chiese di Cortona*, catalogo della mostra (Cortona, 1 agosto-27 settembre 1987), a cura di M. Collareta e D. Devoti, Spes, Firenze 1987, pp. 27-43.

COLLARETA 1987b

Marco Collareta, *Il reliquiario Vagnucci di Cortona*, in “Oreficerie e smalti traslucidi nei secoli XIV e XV”, *Supplemento al n. 43/1987 del “Bollettino d’Arte” del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*, 1987, pp. 87-96.

COLLARETA 1992

Marco Collareta, *Aspetti e problemi di alcuni reliquiari a busto del Friuli-Venezia Giulia*, in Giuseppe Bergamini, Paolo Goi (a cura di), *Ori e tesori d’Europa*, Atti del Convegno di Studio (Castello di Udine, 3-5 dicembre 1991), Arti Grafiche Friulane, Udine 1992, pp. 235-244

COLLARETA 1993

Marco Collareta, *Scheda nr. 15: Reliquiario del braccio di San Giovanni Battista, 1465-1466*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena, 25 aprile-31 luglio 1993) a cura di L. Bellosi, Electa, Milano 1993, pp. 154-155.

ČOLOV 1988

Петър Чолов, *Чипровското въстание 1688 г.* [Petăr Čolov, *La rivolta di Čiprovci nel 1688*], Sofija 1988.

COLUCCIA 2009

Giuseppe L. Coluccia, *Basilio Bessarione: Lo spirito greco e l’Occidente*, Firenze 2009.

CONSTANTIN 2012

Florina-Manuela Constantin, *Sur les commencements de l’église Zlătari de Bucarest*, in O. Cristea, P. Zahariuc, Gh. Lazăr (a cura di), *Aut viam inveniam aut faciam. In honorem Ștefan Andreescu*, Iași 2012, pp. 545-565.

CONTE 1990

Francis Conte, *Gli Slavi. Le civiltà dell’Europa centrale e orientale*, traduzione a cura di Ernesto Garino e Dario Formentin, Einaudi, Torino 1990.

CORBLET 1883

Jules Corblet, *L’autel chrétien. Etude archéologique et liturgique. Quatrième article*, «Révue de l’art chrétien» (1883), pp. 311-346.

COTOVANU 2015

Lidia Cotovanu, *Aux débuts de la dédicace des lieux de culte ‘roumains’ envers le Mont-Athos (seconde moitié du XVIe siècle): entreprise publique ou privée ?*, in *Η εξακτίωση του Αγίου Όρους στον Ορθόδοξο κόσμο: τα μετόχια/Mount Athos: spreading the light to the Orthodox World: the Metochia*, Atti del IX convegno internazionale (Thessaloniki, 21-23 novembre 2014), Thessaloniki 2015, pp. 249-272.

CRAVERI 2005

Marcello Craveri (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, prefazione di Dario Fo, con un saggio di Geno Pampaloni, Einaudi 2005 (I ed. 1969).

CRUSVAR 1992

Luisa Crusvar, *I tesori delle comunità ortodosse di Trieste*, in *Ori e Tesori d'Europa* 1992, pp. 264-269.

ĆURČIĆ 2010

Ilobodan Ćurčić, *Architecture as Icon*, in *Architecture as Icon, Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Princeton, University Art Museum, 6 marzo-6 giugno 2010) a cura di S. Ćurčić, E. Hadjistryphonos, Princeton University Art Museum, Yale University Press, New Haven-London 2010, pp. 3-37.

CUTLER 1995

Anthony Cutler, *From Loot to Scholarship: Changing Modes in the Italian Response to Byzantine Artifacts, ca. 1200-1750*, «Dumbarton Oaks Papers» 49 'Symposium on Byzantium and the Italians, 13<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries' (1995), pp. 237-267.

CVETKOVIĆ – HAHN 2015

Branislav Cvetković, Cynthia Hahn, *Imperial Aspirations. Relics and Reliquaries of the Byzantine Periphery*, «Convivium» 2/1 (2015), pp. 182-200.

D-VASILESCU 2008

Elena Ene D-Vasilescu, *Romanian treasures in the monastery of St Catherine, Mount Sinai*, «Series Byzantina» 6 (2008), pp. 65-74.

D'ACHILLE 1993

Anna Maria D'Achille, voce "Ciborio", *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. IV, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1993, pp. 718-735.

D'AIUTO 2013

Francesco D'Aiuto, *Le ambiguità di un reliquiario. Il «braccio di s. Ermolao» nella pieve di Calci (Pisa)*, in «Erga/Logoi» 2 (2013), pp. 31-72.

DA VILLA URBANI 2008

Maria da Villa Urbani, *Scheda nr. 176: Perfume brazier in the form of a domed building, in Byzantium. 330-1453*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts 25 ottobre 2008-22 marzo 2009), a cura di R. Cormack-M. Vassilaki, London 2008, p. 423.

DACOS 2008

Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano - Città del Vaticano, Jaca Book - Libreria Editrice Vaticana, 2008.

DÂMBOIU 2008

Daniela Dâmboiu, *Breasla aurarilor din Sibiu între secolele XV-XVII* [La corporazione degli orafi di Sibiu fra i secoli XV-XVII], Altip, Alba Iulia 2008.

DARKEVIČ 1975

В.П. Даркевич, *Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X-XIII века* [Vladislav Petrovič Darkevič, *Arte secolare bizantina. Opere d'arte bizantina in Europa orientale nel X-XIII secolo*], Moskva 1975.

*De la Matei Basarab* 1992

*De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu. Arta secolului al XVII-lea* [Da Matei Basarab a Constantin Brâncoveanu. L'arte del XVII secolo], catalogo della mostra (Bucarest

- 1992) a cura di A. Dobjanschi *et al.*, Melior Trading, București 1992.
- DE MIN 2006  
Maurizia De Min, *Scheda nr. 17: Ciborio di Anastasia*, in *Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati*, a cura di Carlo Bertelli, Vicenza 2006, pp. 122-125.
- DE ROSSI 1888  
G.B. De Rossi, *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, II, 1, Roma 1888
- DEMUS 2008  
Otto Demus, *L'arte bizantina e l'Occidente*, Einaudi, Torino 2008.
- Deomene 2001  
*Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 25 marzo-24 giugno 2001), a cura di Angela Donati e Giovanni Gentili, Electa, Milano 2001.
- DERENZINI 2001  
Giovanna Derenzini, *Le reliquie da Costantinopoli a Siena*, in *L'oro di Siena. Il tesoro di Santa Maria della Scala*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, 6 dicembre 2001-3 marzo 2002), a cura di Luciano Bellosi, Skira, Ginevra-Milano 2001, pp. 67-78.
- DIEDRICHS 2001  
Christof L. Diedrichs, *Vom Glauben zum Sehen: Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin 2001.
- DONČEVA 1976  
Ljudmila Dončeva, *Une croix pectorale-reliquaire en or récemment trouvée à Pliska*, «Cahiers Arheologiques» 25 (1976), pp. 56-66.
- DONČEVA-PETKOVA – SMJADOVSKI 1990  
Людмила Дончева-Петкова - Стефан Смядовски, *Кръст енколпион реликвиар на цар Георги Тертер* [Ljudmila Dončeva-Petkova, Stefan Smjadovski, Croce encolpio reliquiario dello zar Georgi Terter], «Археология» 32/2 (1990), pp. 45-52.
- DONČEVA-PETKOVA 1979  
Ljudmila Dončeva-Petkova, *Croix d'or-reliquaire de Pliska*, «Известия на Археологическия институт» 35 (1979), pp. 74-91.
- DONČEVA-PETKOVA 2000  
Ljudmila Dončeva-Petkova, *Pettorali (Encolpi)*, in *Tesori dell'Arte Cristiana in Bulgaria*, catalogo della mostra (Roma, 22 maggio-15 luglio 2000) a cura di Valentino Pace, Borina, Sofia 2000, pp. 142-143.
- DONČEVA-PETKOVA 2011  
Людмила Дончева-Петкова, *Средновековни кръстове-енколпиони от България (IX-XIV в.)* [Ljudmila Dončeva-Petkova, *Croci-encolpio medievali della Bulgaria (sec IX-XIV)*], Sofija 2011.
- DRAKE BOEHM 1995  
Barbara Drake Boehm, *Opus lemovicense. La diffusion des émaux limousine*, in *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre,

23 ottobre 1995-22 gennaio 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 marzo-16 giugno 1996) a cura di E. Taburet-Delahaye e B. Drake Boehm, Réunion des musées nationaux, Paris 1995, pp. 40-47.

DRANDAKI 2001

Anastasia Drandaki, *Scheda nr. 72: Reliquiario pettorale a forma di croce*, in *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 25 marzo-24 giugno 2001), a cura di Angela Donati e Giovanni Gentili, Electa, Milano 2001, p. 218.

DRANDAKI 2008

Anastasia Drandaki, *Scheda nr. 194: Pectoral reliquary cross*, in *Byzantium. 330-1453*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 25 ottobre 2008-22 marzo 2009), a cura di R. Cormack-M. Vassilaki, London 2008, p. 428.

DRPIĆ 2011

Ivan Drpić, *Notes on Byzantine Panagiaria*, «Zograf» 35 (2011), pp. 51-62.

DRPIĆ 2018

Ivan Drpić, *The Enkolpion: Object, Agency, Self*, «Gesta» 57/2 (2018), pp. 197-224.

DUCHESNE 1955

Louis Duchesne (a cura di), *Liber Pontificalis*, vol. I, E. De Boccard, Paris 1955.

DUMITRESCU 2001

Sorin Dumitrescu, *Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc. O investigare artistică a bisericilor-chivot din nordul Moldovei* [I kivotia di Petru Rareș e il loro modello celeste. Un'indagine artistica delle chiese-kivotion della Moldavia settentrionale], a cura di Monica Dumitrescu, Editura Anastasia, București 2001.

DUMITRESCU 2004

Sorin Dumitrescu, *The ecumenical tabernacles of Petru Rareș voivode and their celestial model: an artistic investigation of the churches-tabernacles from Northern Moldavia*, a cura di M. Dumitrescu, Editura Anastasia, București 2004.

DURAND 1998

Jannic Durand, *A propos des reliques du monastère du Prodrome de Pétra à Constantinople. La relique de saint Cristophe de l'ancien trésor de la cathédrale de Cambrai*, «Cahiers archeologiques» 46 (1998), pp. 151-167.

DURAND 2004

Jannic Durand, *Innovations gothiques dans l'orfèvrerie byzantine sous les Paléologues*, «Dumbarton Oaks Papers» 58 (2004), pp. 333-354.

EASTMOND 2003

Antony Eastmond, *Local Saints, Art and Regional Identity in the Orthodox World After the Fourth Crusade*, «Speculum» 77 (2003), pp. 707-749.

EFENDI 1834

Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe, Asia and Africa*, traduzione di Joseph von Hammer, vol. I, London 1834.

EFENDI 1850

Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe, Asia and Africa*, traduzione di Joseph von Hammer, vol. II, London 1850.

EGERIA 2006

Egeria, *Diario di viaggio*, traduzione e note di Elena Giannarelli, introduzione di Agostino Clerici, Paoline Editoriale Libri, Milano 2006 (I ed. 1999).

ELSNER 2015

Jaś Elsner, *Relic, Icon, and Architecture. The Material Articulation of the Holy in East Christian Art*, in C. Hahn and H. Klein (a cura di), *Saints and Sacred Matter: the Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, Dumbarton Oaks Publications, Washington D.C. 2015, pp. 13-40.

Émaux limousins 2004

Émaux limousins du Musée national de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, catalogo della mostra (Limoges, Musée municipal de l'Évêché, 2004).

ERDMANN – HANSLOSER 1971

Kurt Erdmann, Hans R. Hansloser, *Scheda nr. 128: Reliquiario del sangue miracoloso*, in *Il Tesoro di San Marco*, a cura di H.R. Hahnloser, Firenze 1971, pp. 116-118.

ESPAGNE 2012

Michel Espagne, *La notion de transfert culturel*, «Revue Sciences/Lettres» [on-line] 1 (2013), URL: <http://journals.openedition.org/rsl/219>; DOI: 10.4000/rsl.219 (03/01/2020)

EVANS 2001

Helen C. Evans, *The Attarouthi Treasure*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin» 58/4 (spring 2001), p. 38.

EVANS 2008

Helen C. Evans, *Scheda nr. 52: The Fieschi-Morgan staurotheke*, in *Byzantium. 330-1453*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 25 ottobre 2008-22 marzo 2009), a cura di R. Cormack-M. Vassilaki, London 2008, p. 391.

FIACCADORI 2004

Gianfranco Fiaccadori, *Sul reliquiario di Sant'Ermolao nella pieve di Calci (Pisa)*, «La parola del passato» 59/334 (2004), pp. 73-76.

FILIERI 1993

Maria Teresa Filieri, *Smalti dal Nord Europa*, in Clara Baracchini (a cura di), *Oreficeria Sacra a Lucca, dal XIII al XV secolo*, vol. I, SPES, Firenze 1993, pp. 89-105.

FÖRSTEL 2008

Christian Förstel, *Scheda nr. 175: Homilies on the Virgin Mary by James Kokkinobaphos, folio 3v*, in *Byzantium. 330-1453*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 25 ottobre 2008-22 marzo 2009), a cura di R. Cormack-M. Vassilaki, London 2008, pp. 422-423.

FOUCAULT 1972

Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language*, Pantheon, New York 1972.

FRAZER – EVANS 1999

Margaret E. Frazer, Helen C. Evans, *Scheda nr. 46: Liturgical objects*, in *Mirror of the medieval world*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 marzo-18 luglio 1999), a cura di William D. Wixon, New York 1999, pp. 37-38.

FRAZER 1986

Margaret E. Frazer, *Scheda nr. 13: Reliquiario della Vera Croce*, in *Il Tesoro di San Marco*, catalogo della mostra a cura di Renata Cambiagli, Olivetti, Milano 1986, pp. 156-159.

FROLOW 1938

Anatole Frolov, *La "podea" un tissu décoratif de l'église byzantine*, «Byzantion» 13/ (1938), pp. 461-504.

FROLOW 1944

Anatole Frolov, *Une inscription bulgare inédite*, «Revue des Études Slaves» 21 (1944), pp. 97-111.

FROLOW 1961

Anatole Frolov, *Le culte de la relique de la Vraie Croix à la fin du VIe-au début du VIIIe siècles*, «Byzantinoslavica» 22 (1961), pp. 320-339.

FROLOW 1965

Anatole Frolov, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Institut français d'études byzantines, Paris 1965.

FROLOW 1971

Anatole Frolov, *Scheda nr. 32: Reliquiario di un dito di San Cristoforo*, in *Il tesoro di San Marco*, opera diretta da H. R. Hahnloser, vol. II: *Il tesoro e il museo*, Sansoni, Firenze 1971, p. 39.

FURLAN 2002

Italo Furlan, *Notarella sull'infisso liturgico del Museo Marciano*, in *De Lapidibus Sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova 2002, pp. 177-180.

GABORIT-CHOPIN – TABURET-DELAHAYE 1997

Danielle Gaborit-Chopin, Élisabeth Taburet-Delahaye (a cura di), *L'Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts*, atti del convegno (Parigi, Musée du Louvre, 16-17 novembre 1997), 1997.

GABORIT-CHOPIN 1984

Danielle Gaborit-Chopin, *Lampe ou brûle-parfum en forme d'édifice à coupes*, in *Le trésor de Saint-Marc de Venise*, Olivetti, Milano 1984, catalogo della mostra, pp. 237-243 [ed. it.: Danielle Gaborit-Chopin, *Scheda nr. 33: Lampada o bruciaprofumo a forma di edificio a cupole*, in *Il Tesoro di San Marco*, Milano 1986, pp. 245-251].

GALBIATI 1989

Enrico Galbiati: *L'antichità di un simbolismo liturgico. Il trasporto dei santi Doni come sepoltura di Cristo*, «Oriente Cristiano» 29/1-2 (1989), pp. 11-17.

GALLO 1967

Rodolfo Gallo, *Il Tesoro di San Marco e la sua storia*, Olschki, Firenze 1967.

GARZANITI 2019

Marcello Garzaniti, *Gli slavi. Storia, culture e lingue dalle origini ai giorni nostri*, II ed., a cura di Francesca Romoli, Carocci editore, Roma 2019.

GASTONE 2017

Daria Gastone, *Scheda nr. II.20: Reliquiario del braccio sinistro di sant'Ermolao, VIII (secolo?)*, in *Nel solco di Pietro: la Cattedrale di Pisa e la Basilica Vaticana*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo dell'Opera e Camposanto Monumentale, 22 aprile-23 luglio 2017), a cura di Marco Collareta, pp. 164-165.

GAUTHIER 1972

Marie-Madeleine Gauthier, *L'art de émail champlevé en Italie à l'époque primitive du gothique*, in *Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*, atti del II convegno internazionale di studi medioevali di storia e d'arte (Pistoia, 24-30 aprile 1966), Pistoia 1972, pp. 271-293.

GAUTHIER 1973

Marie-Madeleine Gauthier, *Colombe limousine prise aux rêts d'un 'antiquaire' bénédictin à Saint-Germain-des-Prés vers 1726*, in Peter Bloch, *Intuition und Kunstwissenschaft: Festschrift für Hanns Swarzenski zum 70. Geburtstag am 30. August 1973*, Mann, Berlin 1973, pp. 171-190.

GAUTHIER 1984

Marie-Madeleine Gauthier, *Un saint du Pays de Liège au bras long*, in Sumner McKnight Crosby, André Chastel, Anne Prache, Albert Chatelet (a cura di), *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris 1984, pp. 105-118.

GAUTHIER 1987

Marie-Madeleine Gauthier (a cura di), *Corpus des Emaux méridionaux*, vol. I: *L'époque romane*, Paris 1987.

GEORGE 1999

Philippe George, *Les reliques des saints: un nouvel objet historique*, in E. Bozoky, A.-M. Helvétius (a cura di), *Les reliques. Objets, cultes, symbols*, atti del convegno internazionale (Boulogne-sur-Mer, Université du Littoral-Côte d'Opale, 4-6 settembre 1997), Brepols, Turnhout 1999, pp. 229-237.

GEORGE 2002

Philippe George, *Les reliques des saints. Publications récentes et perspectives nouvelles*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 80/2 (2002), pp. 563-591.

GEORGIEVSKI 2001

Милчо Георгиевски, *30: Евхаристична гулабица* [Milčo Georgievski, *Scheda nr. 30: colomba eucaristica*], in *Од охридските ризници* [I tesori di Ocrida], catalogo della mostra a cura di Milčo Georgievski, Ohrid 2001, s.p.

GILL 1959

Joseph Gill, *The Council of Florence*, Cambridge University Press, Cambridge 1959.

GINZBURG 1981

Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Giulio Einaudi editore, Torino 1981.



GIURESCU 1964

Dinu Giurescu, *Maîtres orfèvres de Kiprovač en Valachie au XVII siècle*, «Revue des Etudes sud-est européennes» 2/3-4, 1964, pp. 467-510.

Glossarium Artis 1992

*Glossarium Artis*, vol. II: *Kirchengeräte, Kreuze und Reliquiare der christlichen Kirchen*, a cura di Rudolf Huber e Renate Rieth, H.G. Saur, München 1992.

GOI 1992

Paolo Goi, *Scheda VII.8: Ex voto di Gemona*, in *Ori e Tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli Venezia-Giulia*, catalogo della mostra (Codroipo, 20 giugno-15 novembre 1992) a cura di G. Bergamini, Electa, Milano 1992, p. 194.

GORMIN – YAROSH 1984

Vladimir Gormin, Liudmila Yarosh (a cura di), *Novgorod. Art Treasures and Architectural Monuments 11th-18th centuries*, Aurora Art Publishers, Leningrado 1984.

GRABAR 1968

André Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, vol. I, Collège de France, Paris 1968.

GRABAR 1971a

André Grabar, *Scheda nr. 26: Scatoletta Reliquiario del Santo Sangue*, in *Il Tesoro di San Marco*, a cura di H.R. Hahnloser, Firenze 1971, pp. 37-38.

GRABAR 1971b

André Grabar, *Scheda nr. 109: Bruciaprofumo*, in *Il Tesoro di San Marco*, a cura di H.R. Hahnloser, Firenze 1971, pp. 86-88.

GRABAR 1972

André Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* (1946), vol. I, Variorum reprints, London 1972.

GRABAR 1992

Oleg Grabar, *The mediation of ornament*, Princeton University Press, Princeton 1992.

GRASSI 1941

Luigi Grassi, *La Madonna di Aracoeli e le traduzioni romane del suo tema iconografico*, «Rivista di Archeologia Cristiana» 18 (1941), pp. 65-94.

GRASSI 1996

Giulia Grassi, *L'ecclesiola nel Tesoro di San Marco a Venezia: indagine preliminare*, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de Maffei*, Viella, Roma 1996, pp. 231-242.

GRIMME 1985

Ernst Günter Grimme, *Scheda H.12: Anastasiusreliquiar*, in *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, catalogo della mostra (Colonia, 1985), a cura di A. Legner (3 voll.), vol. III, Köln 1985, pp. 88-90.

GUEROV 1999

Gueorgui Guerov, *Scheda nr. 205: Trittico-pomenik*, in *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post-bizantina*, catalogo della mostra (Trieste, 22 luglio 1999-9 gennaio 2000) a cura di Grigore Arbore Popescu, Electa, Milano 1999, p. 357.

Guide 1936

*Guide du Musée Benaki*, imp. Elefthéroudakís, Athènes 1936

GUIDETTI 2012

Vittoria Luisa Guidetti, *La tradizione della Chiesa Assira d'Oriente e la Didaché* (Malka e Klasma), «Cristiani d'Oriente» 16/1 (2012), pp. 29-34.

GUIDETTI 2016

Vittoria Luisa Guidetti, *La matrice cilicia della messa essena delle origini*, «Studi sull'Oriente Cristiano» 20/1 (2016), pp. 5-53.

GUIDO – MANTELLA 2003

Tuccio Sante Guido, Giuseppe Mantella, *Il restauro del Reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista nella Co-Cattedrale di La Valletta*, «Bollettino ICR» 6-7 (2003), pp. 33-49.

GUIDO – MANTELLA 2008

Sante Guido, Giuseppe Mantella (a cura di), *Storie di Restauri nella Chiesa conventuale di San Giovanni Battista a La Valletta*, La Valletta 2008.

GUIGLIA GUIDOBALDI 2001

Alessandra Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera: l'immagine e il suo nome*, in *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 25 marzo-24 giugno 2001), a cura di Angela Donati e Giovanni Gentili, Electa, Milano 2001, pp. 33-39.

GUILLOU 1996

André Guillou, *Recueil des inscriptions grecques médiévales d'Italie*, Roma 1996.

HAHN 1997a

Cynthia Hahn, *The Voices of Saints: Speaking Reliquaries*, «Gesta» 36/1 (1997), pp. 20-31.

HAHN 1997b

Cynthia Hahn, *Seeing and believing: The construction of Sanctity in Early-Medieval Saints' Shrines*, «Speculum» 72/4 (1997), pp. 1079-1106.

HAHN 2005

Cynthia Hahn, *Metaphor and Meaning in Early Medieval Reliquaries*, in Giselle de Nie, Karl F. Morrison and Marco Mostert, *Seeing the invisible in late antiquity and the early Middle Ages*, atti del congresso "Verbal and pictorial imaging: representing and accessing experience of the invisible, 400-1000" (Utrecht, 11-13 dicembre 2003), Turnhout, Brepols 2005, pp. 239-263.

HAHN 2010

Cynthia Hahn, *The spectacle of the Charismatic Body. Patrons, artists, and Body-Part Reliquaries*, in *Treasures of Heaven: Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*, catalogo della mostra (Cleveland 17 ottobre 2010-17 gennaio 2011, Baltimora 12 febbraio 2011-15 maggio 2011, Londra 23 giugno 2011-9 ottobre 2011), a cura di Martina Bagnoli, Holger A. Klein, C. Griffith Mann, James Robinson, Yale University Press, New Haven, CONN 2010, pp. 163-172.

HAHN 2012

Cynthia Hahn, *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 440-circa 1204*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2012.

HAHN 2017

Cynthia Hahn, *The Reliquary Effect. Enshrining the Sacred Object*, Reaktion Books, London 2017.

HALL 1983

James Hall, voce "Natività", in James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte* (1974), ed. italiana a cura di Nello Forti Grazzini, Longanesi & C., Milano 1983, pp. 294-295.

HAMBURGER – MARTI 2008

Jeffrey F. Hamburger, Susan Marti (a cura di), *Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries*, traduzione di Dietlinde Hamburger, introduzione di Caroline Walker Bynum, Columbia University Press, New York 2008.

HARDON 1997

John A. Hardon, *History of the Eucharistic Adoration: Development of Doctrine in the Catholic Church*, CMJ Marian Publishers, Oak Lawn, IL 1997

HEIKAMP – GROTE 1974

Detlef Heikamp, Andreas Grote, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, vol. II: *I vasi*, Sansoni, Firenze 1974.

HERMANN 2009

Sonja Hermann, *Scheda nr. 18*, in Brigitta Falk (a cura di), *Der Essener Domschatz*, Klartext Verlag, Essen 2009.

HETHERINGTON 1983

Paul Hetherington, *A Purchase of Byzantine Relics and Reliquaries in Fouteenth-Century Venice*, «Arte Veneta» 37 (1983), pp. 9-30.

IKONOMAKI-PAPADOPOULOS 1990

Yota Ikonomaki-Papadopoulou, *Church Metalwork*, in Konstantinos A. Manafis (a cura di), *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Ekdotike Athenon, Athens 1990, pp. 263-307.

IKONOMAKI-PAPADOPOULOS – PITARAKIS – LOBERDOU-TSIGARIDA 2000

Γιώτα Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, Brigitte Pitarakis, Κάτια Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Έγκόλπια. Ιερα Μεγιστη Μονη Βατοπαιδιου*, Αγιον Ορος 2000 [Yota Ikonomaki-Papadopoulou, Brigitte Pitarakis, Katia Loberdou-Tsigarida, *Encolpi. Monastero di Vatopedi*, Monte Athos 2000].

IKONOMAKI-PAPADOPOULOS 2000

Γιώτα Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Scheda 73: Έγκολπιο παναγιαριο* [Yota Ikonomaki-Papadopoulou, *Scheda 73: Encolpio-panagiarion*], in Γιώτα Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, Brigitte Pitarakis, Κάτια Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Έγκόλπια. Ιερα Μεγιστη Μονη Βατοπαιδιου* [Yota Ikonomaki-Papadopoulou, Brigitte Pitarakis, Katia Loberdou-Tsigarida, *Encolpi. Monastero di Vatopedi*], Agion Oros 2000, pp. 190-193.

*Il tesoro di San Marco* 1971

*Il tesoro di San Marco*, opera diretta da H. R. Hahnloser, vol. II: *Il tesoro e il museo*, Sansoni, Firenze 1971.

*Inscipțiile medievale* 1965

*Inscipțiile medievale ale României. Orașul București*, vol. I: *1395-1800*, a cura di Alexandru Elian (responsabile), Constantin Bălan, Haralambie Chircă, Olimpia Diaconescu, Editura Academia RSR, Institutul de Istorie, București 1965.

IONESCU 1938

Grigore Ionescu, *București. Ghid istoric și artistic*, București 1938.

IORGA 1908

Nicolae Iorga, *Inscipțiї din Bisericile României* [Iscrizioni dalle chiese della Romania], vol. II, București 1908.

IORGA 1934

Nicolae Iorga, *Byzance après Byzance. Considérations générales pour le Congrès d'études byzantines de Sofia*, Bucarest 1934.

IORGA 2017

Nicolae Iorga, *Bisanzio dopo Bisanzio*, traduzione di Fernando Cezzi, Argo, Lecce 2017.

JACOBI A VORAGINE 1850

Jacobi a Voragine, *Legenda aurea. Vulgo historia Lombardica dicta ad optimorum librorum fidem*, a cura di Theodor Graesse, II ed., Lipsia 1850.

JANIN 1936

Raymond Janin, *Les sanctuaires du quartier du Pétra (Constantinople)*, «Échos d'Orient» 35 (1936), pp. 51-66.

JANIN 1967

Raymond Janin, voce "Michele, vescovo di Sinnada", in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Città Nuova Editrice, Roma 1967, p. 458.

JOKSIMOVIĆ 2017

Milena Joksimović, *Pope Pius II's Charter of Donation of the Arm of St John the Baptist to Siena Cathedral*, «Zograf» 41 (2017), pp. 95-105.

JONES 2014

Lynn Jones (a cura di), *Byzantine Images and their Afterlives: Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, Farnham-London 2014.

JUNGHANS 2005

Martina Junghans, *Scheda nr. 145*, in *Krone und Schleier, Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, catalogo delle esposizioni "Die frühen Klöster und Stifte 500-1200" (Bonn, 9 marzo-3 luglio 2005) e "Die Zeit der Orden 1200-1500" (Essen, 9 marzo-3 luglio 2005), 2005, pp. 268-269.

ΚΑΚΑΒΑΣ 2003

George Kakavas, *Ecclesiastical objects in the Byzantine and Christian museum from the Timios prodromos monastery at Serres*, in «Зборник Матице српске за ликовне уметности» 32/33 (2003), pp. 127-141.

KALAVREZOU 1997a

Iole Kalavrezou, *Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court*, in Henry Maguire (a cura di), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C. 1997, pp. 53-79.

KALAVREZOU 1997b

Ioli Kalavrezou, *Scheda nr. 176: Incense Burner in the Shape of a Domed Building*, in *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo-6 luglio 1997) a cura di Helen C. Evans e William D. Wixom, New York 1997, pp. 250-251.

KALAVREZOU 2008

Ioli Kalavrezou, *Scheda nr. 201: Reliquary enkolpion*, in *Byzantium. 330-1453*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 25 ottobre 2008-22 marzo 2009), a cura di R. Cormack-M. Vassilaki, London 2008, p. 430.

KARTSONIS 1986

Anna Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986.

KARTSONIS 1994

Anna Kartsonis, *Protection against all Evil: Function, Use and Operation of Byzantine Historiated Phylacteries*, «Byzantinische Forschungen» 20 (1994), pp. 73-102.

KATSARELIAS 1997

Dimitrios G. Katsarelis, *Scheda nr. 123: Cross-Shaped Enkolpion with the Crucified Christ (front) and the Virgin Orans (back)*, in *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo-6 luglio 1997), The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, pp. 172-173.

KAUFMANN 1975

Heidi Roehrig Kaufmann, *Eucharistic doves*, in *Eucharistic vessels of the Middle Ages*, Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Mass. 1975, pp. 86-90.

KAZHDAN 1991a

Alexander P. Kazhdan, voce "Domestikos ton exkoubiton", in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York-Oxford 1991, pp. 646-647.

KAZHDAN 1991b

Alexander P. Kazhdan, voce "Raška", in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. III, New York-Oxford 1991, pp. 1772-1773.

KESHMAN 2009

Anastasia W. Keshman, *Emblem of the Sacred Space: The Representation of Jerusalem in the Form of the Holy Sepulchre*, in A. Lidov (a cura di), *Новые Иерусалимы: иеротопия и иконография сакральных пространств/New Jerusalem: hierotopy and iconography of sacred spaces*, Indrik, Moskva 2009, pp. 256-276.

KIRÁLY 2002

Péter Király, *Die Čiprovecer in Ungarn* [I bulgari di Čiprovcı in Ungheria], «Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae» 47/1-2 (2002), pp. 1-23.

KIRIGIN 1976

Martin Kirigin, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1976.

KISYOV 1993

Slavcho Kisyov, *Bachkovo Monastery*, Sofia 1993.

KISYOV 2005

Хаджи Славчо Кисъов/ Hadji Slavcho Kisyov, *Манастирският музей и библиотека/The monastery Museum and Library*, in архимандрит Борис/arch. Boris (a cura di), *Бачковският Манастир/The Bachkovo Monastery*, ВИОН/VION, Пловдив/Plovdiv 2005.

KITROMILIDES 1999

Paschalis M. Kitromilides, *Orthodox culture and collective identity in the Ottoman Balkans during the eighteenth century*, «Oriente Moderno» 18 (1999), pp. 131-145.

KITZINGER 1980

Ernst Kitzinger, *Christian Imagery: Growth and Impact*, in Kurt Weitzmann (a cura di), *Age of Spirituality. A Symposium*, (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977-12 febbraio 1978) The Metropolitan Museum of Art, New York 1980, pp. 141-163.

KITZINGER 1988

Ernst Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, «Cahiers archéologiques» 36 (1988), pp. 51-73.

KLEIN 2004

Holger A. Klein, *Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West*, «Dumbarton Oaks Papers» 58 (2004), pp. 238-314.

KŌNSTANTINIDĒ 2008

Χαράς Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τιμία Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό* [Charas Konstantinide, *Il Melismos. Le gerarchie co-officianti e gli Angeli-diaconi che affiancano l'altare con il pane e il vino o il Cristo eucaristico*], Thessalonikē 2008.

KOSTUK 2001a

O.G. Kostuk, *Scheda R-70b*, in *Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Ermitage, giugno-settembre 2000; Londra, Courtald Gallery, ottobre 2000-febbraio 2001), a cura di Yuri Piatnitsky, Oriana Baddeley, Earleen Brunner, Marlia Mundell Mango, 2000, pp. 310-311.

KOSTUK 2001b

O.G. Kostuk, *Scheda R-70d*, in *Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Ermitage, giugno-settembre 2000; Londra, Courtald Gallery, ottobre 2000-febbraio 2001), a cura di Yuri Piatnitsky, Oriana Baddeley, Earleen Brunner, Marlia Mundell Mango, 2000, p. 311.

KRAUTHEIMER 1993

Richard Krautheimer, *Introduzione a un'iconografia dell'architettura sacra medievale*, in R. Krautheimer, *Architettura sacra paleocristiana e medievale, e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Edizioni Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 98-150.

KROOS 1985

Renate Kroos, *Von Umgang mit Reliquien*, in *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, catalogo della mostra (Colonia, 1985), a cura di A. Legner (3 voll.), vol. III, Köln 1985, pp. 25-49.

KUYUMDZHIEVA 2016

Margarita Kuyumdzhieva, *Some Remarks on Donations by the Wallachian Prince Matei Basarab in Bulgarian Territories*, in Radu G. Păun (a cura di), *Histoire, mémoire et devotion. Regards croisés sur la construction des identités dans le monde orthodoxe aux époques byzantine et post-byzantine*, Le Pomme d'or, Seyssel 2016, pp. 185-206.

*L'Œuvre de Limoges* 1995

*L'Œuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 23 ottobre 1995-22 gennaio 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 marzo-16 giugno 1996) a cura di E. Taburet-Delahaye e B. Drake Boehm, Réunion des musées nationaux, Paris 1995.

*La Gerusalemme celeste* 1983

*La Gerusalemme Celeste*, catalogo della mostra (Milano, 20 maggio-5 giugno 1983), a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Vita e Pensiero, Milano 1983.

LABOWSKY 1967

Lotte Labowsky, voce "Bessarione", in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di Alberto M. Ghisalberti, vol. IX, Roma 1967, pp. 686-696.

LAFONTAINE-DOSOGNE 1982

Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Scheda O.23: Brûle-parfums avec allégories*, in *Splendeur de Byzance*, catalogo della mostra (Bruxelles, Musées royaux d'Art e d'Histoire, 2 ottobre-2 dicembre 1982), a cura di Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Snoeck-Ducaju&Zoon, Gent 1982, p. 156.

LANE 1957

Arthur Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, «Ars Orientalis» 2 (1957), pp. 247-281.

*Le Temple* 1982

*Le Temple. Représentations de l'architecture sacrée*, catalogo della mostra (Nizza, 3 luglio-4 ottobre 1982), a cura di Pierre e Catherine Provoyeur, Nice 1982.

LIDOV 2005

Aleksej Michajlovič Lidov, *Mosca come 'Nuova Gerusalemme'. Origine e simbologia delle cupole russe*, in Marcello Garzaniti, Lucia Tonini (a cura di), *Giorgio La Pira e la Russia*, Giunti, Firenze-Milano 2005, pp. 192-200.

LIDOV 2014

Aleksei Lidov, *The Holy Fire and Visual Constructs of Jerusalem, East and West*, in Bianca Kühnel, Galit Noga-Banai, Hanna Vorholt (a cura di), *Visual constructs of Jerusalem*, Turnhout, Brepols 2014, pp. 241-249.

LISCIA BEMPORAD 1988

Dora Liscia Bemporad, *Giusto da Firenze e Antonio del Pollaiuolo: una soluzione, un problema*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, 48/1 (1988), pp. 195-214.

LISCIA BEMPORAD 2015

Dora Liscia Bemporad, *Scheda nr. 3: Reliquiario della "Cappa" di San Francesco*, in *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 marzo-11 ottobre 2015) a cura di Angelo Tartuferi e Francesco D'Arelli, Giunti/Firenze Musei, Firenze 2015, pp. 170-171.

LOMOURI 1999

Niko Lomouri, *Storia della Georgia dal 1400 al 1800. Religione, cultura e arte*, in *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post-bizantina*, catalogo della mostra (Trieste, 22 luglio 1999-9 gennaio 2000) a cura di Grigore Arbore Popescu, Electa, Milano 1999, pp. 117-119.

LUPETTI BATTAGLINI – QUIRICI 2011

Bruna Lupetti Battaglini, Michele Quirici (a cura di), *Il popolo della valle di Calci celebrando con magnifica divota pompa il dì 6 agosto 1797 la festa del glorioso prete e martire S. Ermolao ...*, Tagete, Pontedera (Pisa) 2011.

MAJESKA 1984

George P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Dumbarton Oaks (Dumbarton Oaks Studies 19), Washington 1984.

MALAMUT 2001

Élisabeth Malamut, *Le monastère Saint-Jean-Prodrome de Pétra de Constantinople*, in *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident: Études comparées*, a cura di Michel Kaplan, Paris 2001, pp. 219-233.

MANCINI 1899

Girolamo Mancini, *Il reliquario Vagnucci di Cortona*, «L'Arte» 2 (1899), pp. 493-497.

MARIACHER 1971

G. Mariacher, *Scheda nr. 255: Reliquiario di S. Pantaleone*, in *Il tesoro di San Marco*, opera diretta da H. R. Hahnloser, vol. II: *Il tesoro e il museo*, Sansoni, Firenze 1971, p. 219.

MARTIGNY 1865

Abbé Martigny, *Dictionnaire des Antiquités Chétiennes*, Paris 1865.

MARTINI 2001

Laura Martini (a cura di), *Il piviale di Pio II*, Silvana Editoriale, Milano 2001.

MARTINOVIĆ 2015

Стеван Мартиновић, *Дарохранница манастира Врдник* [Stefan Martinović, *Il reliquario del monastero di Vrdnik*], «Зборник Матице српске за ликовне уметности» 43 (2015), pp. 49-64.

*Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work* 1981

*Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work. 13th-18th century*, catalogo della mostra (Londra, Victoria and Albert Museum, 1981), a cura di Dušan Milovanović, London 1981.

MATAKIEVA-LILKOVA 1995

Teofana Matakieva-Lilkova, *Church plate from the collections of the National Museum of History*, Borina, Sofia 1995.

MATAKIEVA-LILKOVA 1999a

Teofana Matakieva Lilkova, *L'arte cristiana della Bulgaria*, in *Cristiani d'Oriente*.



*Spiritualità, arte e potere nell'Europa post-bizantina*, catalogo della mostra (Trieste, 22 luglio 1999-9 gennaio 2000) a cura di Grigore Arbore Popescu, Electa, Milano 1999, pp. 103-105.

MATAKIEVA-LILKOVA 1999b

Teofana Matakieva-Lilkova, *Scheda nr. 82: Tetraevangelario di Cherepish con rilegatura*, in *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post-bizantina*, catalogo della mostra (Trieste, 22 luglio 1999-9 gennaio 2000) a cura di Grigore Arbore Popescu, Electa, Milano 1999, p. 341.

MATAKIEVA-LILKOVA 1999c

Teofana Matakieva Lilkova, *Scheda nr. 119: Reliquiario dell'arcivescovo Dionisij, patriarca di Costantinopoli, con scene bibliche e santi*, in *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post-bizantina*, catalogo della mostra (Trieste, 22 luglio 1999-9 gennaio 2000) a cura di Grigore Arbore Popescu, Electa, Milano 1999, p. 346.

MATAKIEVA-LILKOVA 2001a

Teofana Matakieva-Lilkova, *Scheda nr. 66: Artophorio, 18th century*, in Teofana Matakieva-Lilkova, *Christian Art in Bulgaria*, Borina, Sofia 2001, pp. 158-159.

MATAKIEVA-LILKOVA 2001b

Teofana Matakieva-Lilkova, *Scheda nr. 69: Embossment of the Cherepish Gospel, 1616*, in Teofana Matakieva-Lilkova, *Christian Art in Bulgaria*, Borina, Sofia 2001, pp. 164-165.

MCCULLOH 1976

McCulloh, *The cult of relics in the letters and 'Dialogues' of Pope Gregory the Great: a lexicographical study*, «Traditio» 32 (1976), pp. 145-184.

MCCULLOH 1980

John M. McCulloh, *From Antiquity to the Middle Ages: Continuity and Change in Papal Relic Policy from the 6<sup>th</sup> to the 8<sup>th</sup> Century*, «Pietas» 8 'Festschrift für Bernhard Kötting' (1980), pp. 312-324.

MELAMED 2008

Katya Melamed, *Scheda nr. 53: Pectoral reliquary cross*, in *Byzantium. 330-1453*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 25 ottobre 2008-22 marzo 2009), a cura di R. Cormack-M. Vassilaki, London 2008, p. 391.

MIDDELDORF 1937-1949

Ulrich Middeldorf, *Zur Florentiner Goldschmiedekunst des Quattrocento* (vortragsresumé), «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» 5 (1937-1949), pp. 237-238.

MIGNE 1844

Jacques-Paul Migne (a cura di), *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*, vol. V, Paris 1844.

MIGNE 1845

Jacques-Paul Migne (a cura di), *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, vol. XX, Paris 1845.

MIGNE 1854

Jacques-Paul Migne (a cura di), *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, vol. CLVII, Paris 1854.

- MIGNE 1863  
Jacques-Paul Migne (a cura di), *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*, vol. C, Paris 1863.
- MIGNE 1866  
Jacques-Paul Migne (a cura di), *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*, vol. CLV, Paris 1866.
- MIGNE 1878  
Jacques-Paul Migne (a cura di), *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, vol. LXXII, Paris 1878.
- MIGNE 1879  
Jacques-Paul Migne (a cura di), *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, vol. LXXIII, Paris 1879.
- Miniature* 1910  
*Miniature delle omilie di Giacomo monaco (Cod. vatic. gr. 1162) e dell'Evangelario greco urbinato (Cod. vatic. urbin. gr. 2)*, con breve prefazione e sommaria descrizione di Cosimo Stornajolo, Danesi editore, Roma 1910.
- MOISUC – CALAFATEANU – BOTORAN 1993  
Viorica Moisuc, Ion Calafateanu, Constantin Botoran, *Tezaurul României la Moscova: documente (1916-1917)*, 1993.
- MONTEVECCHI – VASCO ROCCA 1988  
Benedetta Montevercchi, Sandra Vasco Rocca (a cura di), *Suppellettile ecclesiastica*, vol I., Centro Di, Firenze, 1988.
- MORONI 1845  
Gaetano Moroni, voce “Guanto”, in *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*, vol. XXXIII, Venezia, 1845, pp. 92-97.
- MORONI 1852a  
Gaetano Moroni, voce “Primicerio”, in *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*, vol. LV, Venezia 1852, pp. 211-225.
- MORONI 1852b  
Gaetano Moroni, voce “Rituale”, in *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*, vol. LVIII, Venezia 1852, pp. 56-57.
- Mostra d'arte sacra antica* 1953  
*Mostra d'arte sacra antica*, catalogo della mostra (Pisa 1953), Industrie Grafiche V. Lischi & figli, Pisa 1953.
- MULLER 2004  
Norman E. Muller, *Guido Da Siena's 'Annunciation' in Context*, «Record of the Art Museum, Princeton University» 63 (2004), pp. 29-39 (JSTOR, JSTOR, [www.jstor.org/stable/3774842](http://www.jstor.org/stable/3774842)).
- MUÑOZ 1905  
Antonio Muñoz, *Iconografia della Madonna. Studio delle rappresentazioni della Vergine nei monumenti artistici d'Oriente e d'Occidente*, Alfani e Venturi editori, Firenze 1905.

MUTAFOV 2018

Емануел Мутафов [Emanuel Mutafov], *Scheda 33*, in *Християнское искусство XII-XIX веков из Музеев Болгарии* [Arte cristiana dei secoli XII-XIX dai musei della Bulgaria], catalogo della mostra (Mosca, Galleria Tret'jakov, 29 giugno-2 settembre 2018), pp. 100-101.

NECIPOĞLU 1991

Gülru Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge, MA 1991.

NECULCE 1975

Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei (XVIII secolu)*, a cura di Iorgu Iordan, Minerva, București 1975.

NELSON 1996

Robert S. Nelson, *Living on the Byzantine Borders of Western Art*, «Gesta» 35/1 (1996), pp. 3-11.

NELSON 2003

Robert S. Nelson, *Appropriation*, in Robert S. Nelson, Richard Shiff (a cura di), *Critical Terms for Art History*, II ed., The University of Chicago Press, Chicago-London 2003, pp. 160-173.

NICOL 1972

Donald M. Nicol, *The Last Centuries of Byzantium, 1261-1453* (I ed. 1993), Rupert Hart-Davis, London 1972.

NICOLESCU 1968

Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în Țările Române (sec. XIV-XIX)*, Întreprinderea Poligrafică, București, 1968.

NIERO 1993

Antonio Niero, *Per l'iconologia del bruciaprofumi marciano*, in *Studi per Pietro Zampetti*, Ancona 1993, pp. 50-56.

NOGA-BANAI 2008

Galit Noga-Banai, *The Trophies of the Martyrs. An Art Historical Study of Early Christian Silver Reliquaries*, Oxford University Press, Oxford 2008.

NOSILIA – SCARPA 2011

Viviana Nosilia, Marco Scarpa, *I Francescani nella storia dei popoli balcanici nell'VIII centenario della fondazione dell'Ordine*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 13-14 novembre 2009), ArchetipoLibri, Venezia 2011.

ODOBESCU 1862

Alexandru I. Odobescu, *Côte-va ore la Snegov*, «Revista română pentru științe, litere și arte» 2 (1862), pp. 352-.... Ripubblicato con lo stesso titolo in: Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. II: *Scrieri din anii 1961-1870. Antume. Postume. Anexe. Variante. Note*, a cura di Marta Anineanu, con note di Virgil Căndea, Editura Academiei RSR, București 1967, pp. 191-236.

OLSON 2000

Roberta J.M. Olson, *The Florentine Tondo*, Oxford University Press, New York 2000.

OPRESCU 1958

George Oprescu (a cura di), *Studii asupra tezaurului restituit de URSS* [Studi sul tesoro restituito dall'URSS], Editura Academiei RPR, București 1958.

OUSTERHOUT 1997

Robert G. Ousterhout, *Scheda nr. 300: Reliquary of Saint Anastasios the Persian*, in *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo - 6 luglio 1997) a cura di Helen C. Evans e William D. Wixom, New York 1997, pp. 460-461.

PANDURSKI 1977

Васил Пандурски, *Паметници на Изкуството в Църковния Историко-Археологически Музей, София* [Vasil Pandurski, *Opere del Museo Archeologico di Storia Ecclesiastica, Sofia*], Sofia 1977.

PAOLICCHI 2016

Anita Paolicchi, *Argenteria veneziana acquistata all'epoca di Constantin Brâncoveanu da Șerban Cantacuzino II Măgureanu (1685-1710)*, in F. Nițu, Ș. Solcan e R. Nedici (a cura di), *Brâncoveanu 300: Epoca brâncovenească la orizontul modernității românești* [Brâncoveanu 300. L'epoca brancovana all'orizzonte della modernità romena], Editura Universității, București 2016, pp. 157-174.

PAOLICCHI 2018a

Anita Paolicchi, “*Hoc brachium est beati Iohannis Baptistae*”: osservazioni sulla provenienza della reliquia di San Giovanni Battista conservata a Siena, «Convivium» 5/2 (2018), pp. 68-81.

PAOLICCHI 2018b

Anita Paolicchi, *Les chivote à l'époque de Constantin Brâncoveanu*, in *Microarchitecture et figures du bâti: l'échelle à l'épreuve de la matière*, atti del congresso (Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, 8-10 dicembre 2014), Picard, Paris 2018, pp. 87-96.

PAOLICCHI 2018c

Anita Paolicchi, *Celestin e Iohannis: alcune tracce documentarie su due orafi transilvani al servizio di Neagoe Basarab nel primo Cinquecento*, «Museikon» 2 (2018), pp. 79-88.

PASCHINI 1932

Pio Paschini, voce “Firenze-Ferrara, concilio di”, in *Enciclopedia italiana*, vol. XV, 1932, pp. 48-49.

PASCU 1954

Ștefan Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania până în secolul al XVI-lea* [I mestieri della Transilvania fino al XVI secolo], Editura Academiei RPR, București 1954.

PAUL DIN ALEP 2014

Paul din Alep (Paolo di Aleppo), *Jurnal de călătorie în Moldova și Valahia*, a cura di Ioana Feodorov, Editura Academiei Române-Muzeul Brăilei/Editura Istros, București-Brăila 2014.

PĂUNESCU – ȘTEFAN 2011

Cristina Păunescu, Marian Ștefan, *Tezaurul Băncii Naționale a României la Moscova*, 2011.

PAZZI 1990

Piero Pazzi, *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneziana*, Tipografia del Monastero di San Lazzaro degli Armeni, Venezia 1990.

PAZZI 1992

Piero Pazzi, *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneta*, vol. I: *Venezia e Dogado*, Pietas Julia Pola, 1992.

PAZZI 1996

Piero Pazzi, *L'argenteria veneziana*, in *L'oro di Venezia. Oreficerie, argenti e gioielli di Venezia e delle città venete*, catalogo della mostra (Venezia, 29 giugno-6 ottobre 1996) a cura di P. Pazzi, Venezia 1996, pp. 23-52.

PAZZI 1998

Piero Pazzi, *Dizionario biografico degli orefici, argentieri, gioiellieri, diamantari, [...] operanti nello Stato Veneto, [...] dal Medio Evo alla fine della Repubblica Aristocratica di Venezia*, Treviso 1998.

PENTCHEVA 2000

Bissera V. Pentcheva, *Rhetorical images of the Virgin. The icon of the "usual miracle" at the Blachernai*, «Res» 38 (2000), pp. 34-55.

PETROVSZKY 2016

Konrad Petrovszky, *Time, Memory, and the Creation of Tradition in the Earlier Seventeenth Century: The Case of Pajsije I of Peć*, in Radu G. Păun (a cura di), *Histoire, mémoire et dévotion. Regards croisés sur la construction des identités dans le monde orthodoxe aux époques byzantine et post-byzantine*, Le Pomme d'or, Seyssel 2016, pp. 345-364.

PITARAKIS 1998

Brigitte Pitarakis, *Un group de croix-reliquaires pectorales en bronze à décor en relief attribuable à Constantinople avec le Crucifié et la Vierge Kyriotissa*, «Cahiers archéologiques» 46 (1998), pp. 81-102.

PITARAKIS 2006

Brigitte Pitarakis, *Les croix-reliquaires pectorals byzantines en bronze*, Picard, Paris, 2006.

PITSAKIS 2014

Konstantinos G. Pitsakis, *Fine dell'Impero dei Romani, continuità del Patriarcato dei Romani*, in *Da Costantinopoli al Caucaso. Popoli e Imperi tra Cristianesimo e Islam*, direzione di C. Alzati, a cura di L. Vaccaro, Libreria Editrice Vaticana-Fondazione Ambrosiana Paolo VI, Città del Vaticano-Villa Cagnola, Gazzada 2014, pp. 159-211.

POLACCO 1999

Renato Polacco, *Il Tempietto d'argento dorato del Tesoro di San Marco a Venezia (secolo XIII)*, «Arte Documento» 13 (1999), pp. 128-133.

POPESCU 2011

Oana Popescu, *New Documents upon Zlătari Monastery in Bucharest in the period of Constantin Brâncoveanu*, «Études byzantines et post-byzantines» 6 (2011), pp. 383-390.

POPESCU 2012

Oana Popescu, *Mănăstirea Zlătari din București sub domnia lui Constantin Brâncoveanu*:

*documente noi* [Il monastero Zlătari di Bucarest al tempo di Constantin Brâncoveanu: nuovi documenti], «Studii teologice» 1 (2012), pp. 83-104.

POPOVIĆ 2000

Danica Popović, *Sacrae reliquiae Spasove Crkve u Žiči*, in Gojko Subotić (a cura di), *Manastir Žiča, Zbornik radova*, Kraljevo 2000, pp. 17-33.

POPOVIĆ 2003

Danica Popović, *Relics and politics in the Middle Ages: the Serbian approach*, in Alexei Lidov (a cura di), *Eastern Christian Relics*, Progress-Tradition, Moscow 2003, pp. 161-180.

POPOVIĆ 2012

Danica Popović, *A Staurotheke of Serbian Provenance in Pienza*, «Zograf» 36 (2012), pp. 157-170.

POPOVIĆ 2017

Danica Popović, *The Siena Relic of St John the Baptist's Right Arm*, «Zograf» 41 (2017), pp. 77-94.

PRATT 1992

Mary Louise Pratt, *Under Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, New York 1992.

PRUTEANU 2010

Petru Pruteanu, *Arheologia liturgică a bisericii ortodoxe* [Archeologia liturgica della chiesa ortodossa], Paisiana, Zăbriceni 2010.

PYATNITSKY 2002

Yury Pyatnitsky, *Maltese relics in Russia*, in Elizaveta Zolina (a cura di), *Malta and Russia. Journey Through the Centuries: Historical Discoveries in Russo-Maltese Relations*, Valletta 2002.

RABY 1989a

Julian Raby, *Court patronage and Design, the Genesis of İznik Fineware*, in Nurhan Atasoy, Julian Raby, *Iznik. The pottery of Ottoman Turkey*, Alexandria Press, London 1989, pp. 76-81.

RABY 1989b

Julian Raby, *The influence of Chinese Porcelains*, in Nurhan Atasoy, Julian Raby, *Iznik. The pottery of Ottoman Turkey*, Alexandria Press, London 1989, pp. 121-128.

RADOJKOVIĆ 1966

Bojana Radojković, *Српско златарство XVI и XVII века* [Bojana Radojković, *Oreficeria serba XVI-XVII secolo*], Novi Sad 1966.

RADOJKOVIC 1977

Bojana Radojkovic, *Sitna plastika u staroj srpskoj umetnosti/ Les objets sculptés d'art mineur en Serbie ancienne*, Beograd 1977.

RÉAU 1956

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II.1: *Iconographie de la Bible: Ancien Testament*, Presses universitaires de France, Paris 1956.

RECHT 1989

Roland Recht, *Scheda nr. D16: Plan-relief de Soissons*, in *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, catalogo della mostra (Strasburgo, Ancienne Douane, 3 settembre-26 novembre 1989), a cura di Roland Recht, Les musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg 1989, p. 430.

REUDENBACH 2000

Bruno Reudenbach, *Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis*, «Vorträge aus dem Warburg-Haus» 4 (2000), pp. 3-36.

RIGHETTI 2005

Mario Righetti, *Manuale di storia liturgica*, vol. II: *Anno Liturgico e Breviari*, Ancora, Milano 2005.

RODIMZEVA 1987

Irina Rodimzeva, *Arte russa nella lavorazione dell'oro e dell'argento*, in Irina Rodimzeva, Nikolai Rachmanov, Alfons Raimann, *I tesori del Cremlino*, Giorgio Mondadori, Milano 1987, pp. 288-309.

ROHAULT DE FLEURY 1870

Rohault de Fleury, *Mémoire sur les instruments de la Passion*, 1870.

ROHAULT DE FLEURY 1887

Charles Rohault de Fleury, *La Messe. Études archéologiques sur ses monuments*, vol. V, Paris 1887.

ROMANELLI 1932

Paolo Romanelli, voce "Egnatia, via", in *Enciclopedia Italiana*, vol. XIII, Edizioni Istituto G. Treccani, Rizzoli, Milano 1932, pp. 592-593.

ROMANO 1991

Roberto Romano (a cura di), *Costantino Acropolita: Epistole*, D'Auria, Napoli 1991.

ROMAȘCANU 1934

Mihail G. Romașcanu, *Tezaurul român de la Moscova*, Cartea Românească, București 1934 (nuova edizione: Editura Saeculum, București 2000).

RONCHEY 2008

Silvia Ronchey, *Il piano di salvataggio di Bisanzio in Morea*, in *L'Europa dopo la caduta di Costantinopoli: 29 maggio 1453*, Atti del XLIV Convegno storico internazionale del Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo – Accademia Tudarina (Todi, 7-9 ottobre 2007), Spoleto 2008, pp. 517-531.

ROSSI – ROVETTA

Marco Rossi, Alessandro Rovetta, *Indagine sullo spazio ecclesiale immagine della Gerusalemme celeste*, in *La Gerusalemme Celeste*, catalogo della mostra (Milano, 20 maggio-5 giugno 1983), a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Vita e Pensiero, Milano 1983, pp. 77-118.

ROTY 1983

Martine Roty, *Dictionnaire Russe-Français des termes en usage dans l'Eglise Russe*, II ed. rivista e aumentata, Institut d'études slaves, Paris 1983.

RÜCKERT 1957

Rainer Rückert, *Zur Form der byzantinischen Reliquiare*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst» 8 (1957), pp. 7-36.

RUPIN 1890

Ernest Rupin, *L'œuvre de Limoges* (1890), Librairie des Arts et Metiers-Editions, Nogent Le Roi (anastatica) 1977.

RUSEVA 2011

Ралица Русева, *История, атрибуция и анализ на произведения на църковното изкуство от така наречения „спец-фонд“, съхранявани в Националния Исторически Музей, София. (II)* [Ralica Ruseva, Storia, attribuzione e analisi delle opere di arte ecclesiastica della cosiddetta “Collezione special” ospitata nel Museo Nazionale di Storia di Sofia (II)], in «Национален Исторически Музей – София Известия» 23 (2011), pp. 253-286.

SAID 1993

Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Knopf, New York 1993.

SANTOVA 1997

Мила Сантова, *Чипровският дискос* [Mila Santova, *Il diskos di Čiprovci*], Sofija 1997.

SAUGET 1964

Joseph-Marie Sauget, voce “Ermolao”, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. V, Città Nuova Editrice, Roma 1964, pp. 66-67.

SAUNDERS 1982a

William Saunders, *The Aachen Reliquary of Eustathios Maleinos, 969-970*, «Dumbarton Oaks Papers» 36, 1982, pp. 211-219.

SAUNDERS 1982b

William Saunders, *Scheda O.20: Artophorion («Reliquaire de St Anastase»)*, in *Splendeur de Byzance*, catalogo della mostra (Bruxelles, Musées royaux d'Art e d'Histoire, 2 ottobre - 2 dicembre 1982), a cura di Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent 1982, pp. 152-153.

SAVINOV 1981

A.N. Savinov, voce “Гагарин Г. Г.” [Gagarin, G.G.], *Лермонтовская энциклопедия* [Enciclopedia Lermontov], Accademia delle scienze dell'URSS, Istituto di Letteratura Russa, 1981, p. 98, disponibile online: <http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc/lre/lre-0982.htm>

SCHLUMBERGER 1905

Gustave Schlumberger, *L'inscription du reliquaire byzantin en forme d'église du Trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle*, «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot» 12/2 (1905), pp. 201-206.

SCHMITT 1999

Jean-Claude Schmitt, *Les reliques et les images*, in E. Bozoky, A.-M. Helvétius (a cura di), *Les reliques. Objets, cultes, symbols*, atti del convegno internazionale (Boulogne-sur-Mer, Université du Littoral-Côte d'Opale, 4-6 settembre 1997), Brepols, Turnhout 1999, pp. 145-167.



SCIBERRAS 1999

Keith Sciberras, *Ciro Ferri's Reliquary for the Oratory of S. Giovanni Decollato in Malta*, «Burlington Magazine» 141 (1999), pp. 392-400.

SCOTTI 1983

Giuseppina Scotti, *Scheda nr. 171: Cassa reliquiario: La Gerusalemme celeste*, in *La Gerusalemme Celeste*, catalogo della mostra (Milano, 20 maggio-5 giugno 1983), a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Vita e Pensiero, Milano 1983, p. 246.

SCURTU 2014

Ioan Scurtu, *Tezaurul României de la Moscova* [Il tesoro della Romania di Mosca], 2014.

SEIBT 1985

W. Seibt, *Der Bildtypus der Theotokos Nikopoios. Zur Ikonographie der Gottesmutter-Ikone, die 1030/31 in der Blachernenkirche wiederaufgefunden wurde*, «Βυζαντινά» 13/1 (1985), pp. 549-564.

SFRECOLA 1999

Alessandro Sfrecola, *L'aristocrazia serba e l'ambiente ecclesiastico della seconda battaglia di Kosovo Polje allo scioglimento del Patriarcato di Peć (1766)*, in *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post-bizantina*, catalogo della mostra (Trieste, 22 luglio 1999-9 gennaio 2000) a cura di Grigore Arbore Popescu, Electa, Milano 1999, pp. 93-97.

SHIPMAN 1907

Andrew Shipman, voce "Artoklasia", in *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 1, Robert Appleton Company, New York 1907. Testo on-line: <http://www.newadvent.org/cathen/01756b.htm> (27/06/2019)

SILVESTRE 1952

Hubert Silvestre, *Commerce et vol de reliques au Moyen-Âge*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 30/3-4 (1952), pp. 721-739.

SIMION 1992a

Victor Simion, *Scheda nr. 73: Chivot/Kivotos*, in *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu. Arta secolului al XVII-lea* [Da Matei Basarab a Constantin Brâncoveanu. L'arte del XVII secolo], catalogo della mostra (Bucarest 1992) a cura di A. Dobjanschi *et al.*, Melior Trading, București 1992, p. 60.

SIMION 1992b

Victor Simion, *Scheda nr. 75: Chivot/Kivotos*, in *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu. Arta secolului al XVII-lea* [Da Matei Basarab a Constantin Brâncoveanu. L'arte del XVII secolo], catalogo della mostra (Bucarest 1992) a cura di A. Dobjanschi *et al.*, Melior Trading, București 1992, pp. 60-61.

SIMION 1992c

Victor Simion, *Scheda nr. 84: Chivot/Kivotos*, in *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu. Arta secolului al XVII-lea* [Da Matei Basarab a Constantin Brâncoveanu. L'arte del XVII secolo], catalogo della mostra (Bucarest 1992) a cura di A. Dobjanschi *et al.*, Melior Trading, București 1992, pp. 65-66.

SIMION 1992d

Victor Simion, *Scheda nr. 109: Chivot/Kivotos*, in *De la Matei Basarab la Constantin*

- Brâncoveanu. Arta secolului al XVII-lea* [Da Matei Basarab a Constantin Brâncoveanu. L'arte del XVII secolo], catalogo della mostra (Bucarest 1992) a cura di A. Dobjanschi *et al.*, Melior Trading, București 1992, p. 77.
- SIMION 2018  
Victor Simion, *Capodopere ale artei metalelor pretioase din Romania* [Capolavori dell'arte dei metalli preziosi della Romania], 2018.
- SINKEVIĆ 2014  
Ida Sinkević, *Afterlife of the Rhodes Hand of St. John the Baptist*, in Lynn Jones (a cura di), *Byzantine Images and their Afterlives: Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, Farnham-London 2014, pp. 127-141.
- SMITH 2005  
Timothy B. Smith, *Up in Arms: The Knights of Rhodes, the Cult of Relics, and the Chapel of St. John Baptist in Siena Cathedral*, in Sally J. Cornelison, Scott B. Montgomery (a cura di), *Images, Relics, and Devotional Practices in Medieval and Renaissance Italy*, Tempe, AZ 2005, pp. 213-238.
- SOTIRIOU 1929  
Γεώργιος Σωτηρίου, *Αρτοφόριον της Μητροπολιτικής εκκλησίας Αδριανουπόλεως* [Georgios Sotiriou, L'artoforio della chiesa metropolitana di Adrianopoli], «Θρακικά» 2 (1929), pp. 7-10.
- SOTIRIOU 1932  
Georgios Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, ed. francese tradotta da O. Merlier, Hestia, Athènes 1932.
- SOTIRIOU 1955  
Georgios Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, nuova ed. cura di A. Hadjinicolaou, Myrtilidis, Athènes 1955.
- SOTIROV 1984  
Иван Сотиров, *Чипровска златарска школа* [Ivan Sotirov, *La scuola orafa di Čiprovci*], Sofija 1984.
- SOTIROV 2000  
Ivan Sotirov, *Scheda nr. 91: Kivotion*, in *Tesori dell'Arte Cristiana in Bulgaria*, catalogo della mostra (Roma, 22 maggio-15 luglio 2000) a cura di Valentino Pace, Borina, Sofia 2000, pp. 236-237.
- SOTIROV 2001  
Иван Сотиров, *Чипровска златарска школа. Средата на XVI – началото на XVIII век* [Ivan Sotirov, *La scuola orafa di Čiprovci. Dalla metà del XVI all'inizio del XVIII secolo*], Sofija 2001.
- SPINELLI 2008  
Anna Spinelli, *Arte islamica, la misura del metafisico*, vol. II, Fernandel scientifica, Ravenna 2008.
- STANKOVA 2013  
Lilyana Stankova, *Ottoman Motifs in Christian Art in the Balkans (16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> Centuries)*:

*Manuscripts and Metalwork*, in *14<sup>th</sup> International Congress of Turkish Art. Proceedings*, a cura di F. Hitzel, Collège de France, Paris 2013, pp. 737-745.

ȘTEFĂNESCU 1991

Ștefan Ștefănescu, *Istoria medie a României* [Storia medievale della Romania], vol. I, București 1991.

STEINGRÄBER 1971

E. Steingraber, *Scheda nr. 175: Reliquiario di una costa di S. Stefano*, in *Il tesoro di San Marco*, opera diretta da H. R. Hahnloser, vol. II: *Il tesoro e il museo*, Sansoni, Firenze 1971, pp. 182-183.

STOIAN 1994

Ion M. Stoian, *Dicționar religios: termeni religioși, credințe populare și nume proprii* [Dizionario religioso: termini religiosi, credenze popolari e nomi proprii], Garamond, București 1994.

STOICESCU 1961

Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București* [Repertorio bibliografico dei monumenti feudali di Bucarest], București 1961.

TAFT – PARENTI 2014

Robert F. Taft, Stefano Parenti, *Il Grande Ingresso*, ed. italiana rivista, aggiornata e ampliata, Congregazione d'Italia dei Monaci Basiliani, Grottaferrata 2014.

TAFT 1997

Sarah Taft, *Scheda nr. 225: Pectoral Reliquary Cross with Scenes from the Life of Christ*, in *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D 843-1261*, catalogo della mostra (The Metropolitan Museum of Art, New York, 11 marzo-6 luglio 1997), The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, pp. 331-332.

TAFT 2012

Robert F. Taft, *Il rito bizantino. Una breve storia*, Lipa, Roma 2012.

TĂNĂSOIU 1999a

Carmen Tănăsioiu, *Argintăria*, in *Arta din Moldova de la Ștefan cel Mare la Movilești* [Arte della Moldavia da Stefano il Grande ai Movilești], catalogo della mostra (Bucarest, agosto-ottobre 1999), București 1999, pp. 208-211 (trad. in inglese a p. 213).

TĂNĂSOIU 1999b

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 51: Panaghiar*, in *Arta din Moldova de la Ștefan cel Mare la Movilești* [Arte della Moldavia da Stefano il Grande ai Movilești], catalogo della mostra (Bucarest, agosto-ottobre 1999), București 1999, p. 216.

TĂNĂSOIU 1999c

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 52: Panaghiar*, in *Arta din Moldova de la Ștefan cel Mare la Movilești* [Arte della Moldavia da Stefano il Grande ai Movilești], catalogo della mostra (Bucarest, agosto-ottobre 1999), București 1999, p. 217.

TĂNĂSOIU 1999d

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 54: Panaghiar*, in *Arta din Moldova de la Ștefan cel Mare la Movilești* [Arte della Moldavia da Stefano il Grande ai Movilești], catalogo della mostra (Bucarest, agosto-ottobre 1999), București 1999, p. 219.

TĂNĂSOIU 1999e

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 56: Cruce relicvar*, in *Arta din Moldova de la Ștefan cel Mare la Movilești* [Arte della Moldavia da Stefano il Grande ai Movilești], catalogo della mostra (Bucarest, agosto-ottobre 1999), București 1999, p. 219.

TĂNĂSOIU 1999f

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 57: Panaghiar*, in *Arta din Moldova de la Ștefan cel Mare la Movilești* [Arte della Moldavia da Stefano il Grande ai Movilești], catalogo della mostra (Bucarest, agosto-ottobre 1999), București 1999, p. 222.

TĂNĂSOIU 1999g

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 50: Kivotion (chivot)*, in *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post-bizantina*, catalogo della mostra (Trieste, 22 luglio 1999-9 gennaio 2000) a cura di Grigore Arbore Popescu, Electa, Milano 1999, p. 337.

TĂNĂSOIU 2001a

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 55: Panaghiar*, in *Arta Țării Românești în secolele XIV-XVI* [Arte della Valacchia nei secoli XIV-XVI], catalogo della mostra (Bucarest, marzo-giugno 2001) a cura di A. Dobjanschi, D. E. Mândru, București 2001, pp. 136-137.

TĂNĂSOIU 2001b

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 58: Chivot*, in *Arta Țării Românești în secolele XIV-XVI* [Arte della Valacchia nei secoli XIV-XVI], catalogo della mostra (Bucarest, marzo-giugno 2001) a cura di A. Dobjanschi, D. E. Mândru, București 2001, pp. 141-142.

TĂNĂSOIU 2001c

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 62: Cățuie/Katzion*, in *Arta Țării Românești în secolele XIV-XVI* [Arte della Valacchia nei secoli XIV-XVI], catalogo della mostra (Bucarest, marzo-giugno 2001) a cura di A. Dobjanschi, D. E. Mândru, București 2001, pp. 150-151.

TĂNĂSOIU 2001d

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 96: Panagiario*, in *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 25 marzo-24 giugno 2001), a cura di Angela Donati e Giovanni Gentili, Electa, Milano 2001, p. 224.

TĂNĂSOIU 2001e

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 97: Panagiario*, in *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 25 marzo-24 giugno 2001), a cura di Angela Donati e Giovanni Gentili, Electa, Milano 2001, p. 224.

TĂNĂSOIU 2001f

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 98: Panagiario*, in *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 25 marzo-24 giugno 2001), a cura di Angela Donati e Giovanni Gentili, Electa, Milano 2001, p. 224.

TĂNĂSOIU 2004a

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 19: Panaghiar*, in *Civilizația epocii lui Ștefan cel Mare 1457-1504* [La civiltà dell'epoca di Stefano il Grande 1457-1504], catalogo della mostra (Bucarest, agosto-settembre 2004), a cura di A. Lăzărescu e A. Păunescu, București 2004, p. 95.

TĂNĂSOIU 2004b

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 20: Panaghiar*, in *Civilizația epocii lui Ștefan cel Mare 1457-1504* [La civiltà dell'epoca di Stefano il Grande 1457-1504], catalogo della mostra (Bucarest,

agosto-settembre 2004), a cura di A. Lăzărescu e A. Păunescu, București 2004, pp. 96-97.

#### TĂNĂSOIU 2010a

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 56: Kivotion*, in *Architecture as Icon, Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Princeton, University Art Museum, 6 marzo-6 giugno 2010) a cura di S. Ćurčić, E. Hadjistryphonos, Princeton University Art Museum, Yale University Press, New Haven-London 2010, pp. 286-287.

#### TĂNĂSOIU 2010b

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 57: Kivotion*, in *Architecture as Icon, Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Princeton, University Art Museum, 6 marzo-6 giugno 2010) a cura di S. Ćurčić, E. Hadjistryphonos, Princeton University Art Museum, Yale University Press, New Haven-London 2010, pp. 288-289.

#### TĂNĂSOIU 2012

Carmen Tănăsioiu, *Scheda nr. 49: Chivot*, in *Mărturii. Frescele mănăstirii Argeșului* [Testimonianze. Gli affreschi del monastero di Argeș], catalogo della mostra (Bucarest, Museo Nazionale di Arte della Romania, 6 dicembre 2012-26 maggio 2013), a cura di E. Cernea e L. Pătrășcanu, București 2012, pp. 166-167.

#### TEODOR 2011

Dan G. Teodor, *Descoperiri creștine în regiunile est și sud-est carpatice (secolele IV-XVI)* [Scoperte cristiane nelle regioni carpatiche orientali e sud-orientali (secoli IV-XVI)], in *Lăcrimioară Stratulat, Ioan Iațcu, Arta pelerinajului. Obiecte creștine în spațiul est și sud-est carpatic (secolele IV-XVI)* [L'arte del pellegrinaggio. Oggetti cristiani nello spazio carpatico orientale e sud-orientale (secoli IV-XVI)], Editura Palatul Culturii, Iași 2011, pp. 7-11.

#### Tesori dal Portogallo 2014

*Tesori dal Portogallo. Architetture immaginarie dal Medioevo al Barocco*, catalogo della mostra (Torino, 7 maggio-28 settembre 2014), Silvana Editoriale, Milano 2014.

#### Tesori dell'Arte Cristiana in Bulgaria 2000

*Tesori dell'Arte Cristiana in Bulgaria*, catalogo della mostra (Roma, 22 maggio-15 luglio 2000) a cura di Valentino Pace, Borina, Sofia 2000.

#### THEODORESCU 1974

Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident, la începuturile culturii medievale românești (secolele X-XIV)* [Bisanzio, Balcani, Occidente agli inizi della cultura medievale romena (secoli X-XIV)], Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1974.

#### Thesaurus 1999

*Thesaurus. Object religieux du culte catholique/Religious Objects of the Catholic Faith/Corredo ecclesiastico di culto cattolico*, opera diretta da Joël Perrin e Sandra Vasco Rocca, Éditions du patrimoine, Paris 1999.

#### THIEPOLO 1617

Giovanni Thiepolo (Tiepolo), *Trattato delle Santissime Reliquie ultimamente ritrovate nel Santuario detta Chiesa di S. Marco*, Venezia 1617.

#### THIERRY 2014

Éric Thierry, *L'occupation de Soissons par les troupes protestantes en 1567 et 1568*, in «Mémoires de la Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne» 59 (2014),

pp. 159-173.

THURN 1973

Hans Thurn (a cura di), *Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum*, Berlin 1973.

TIMMERMANN 2012

Achim Timmermann, voce "Microarchitecture", in *Grove Dictionary of Medieval Art*, a cura di Colum Hourihane, Oxford University Press, Oxford 2012.

TOCILESCU [1886]

Grigore G. Tocilescu, *Biserica episcopală a mănăstirii Curtea de Argeș, restaurată în zilele MS Regelui Carol I și sfințită din nou în ziua de 12 octombrie 1886* [La chiesa vescovile del monastero di Curtea de Argeș, restaurata al tempo di SM Re Carol I e consacrata nuovamente il giorno 12 ottobre 1886], București, s.a.

TOCILESCU 1887

Grigore G. Tocilescu, *Raporturi asupra cătură-va Mănăstiri, schituri și biserici din Țeră*, [Rapporti su alcuni monasteri, eremi e chiese del Paese], Tipografia Academiei Române, Bucuresci 1887.

TOCILESCU 1906

Grigore G. Tocilescu, *Catalogul Muzeului Național de Antichități din București* [Catalogo del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest], Imprimeria Statului, București 1906.

TOESCA 1927

Pietro Toesca, *Storia dell'arte italiana*, vol. I: *Il Medioevo*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1927.

TOSCO 2005

Carlo Tosco, *Architetture del Santo Sepolcro nell'Europa medievale*, in P. Pierotti, C. Tosco e C. Zannella (a cura di), *Le Rotonde del Santo Sepolcro. Un itinerario europeo*, Bari, Edipuglia, 2005, pp. 13-54.

TOUSSAINT 2005

Gia Toussaint, *Die Sichtbarkeit des Gebeins im Reliquiar – eine Folge der Plünderung Konstantinopels?*, in Bruno Reudenbach, Gia Toussaint (a cura di), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin 2005, pp. 89-106.

TRIVELLONE 1999

A. Trivellone, *Scheda nr. 195*, in *Romei e giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, catalogo della mostra a cura di M. D'Onofrio (Roma, Palazzo Venezia 29 ottobre 1999-26 febbraio 2000), Milano 1999, p. 398.

TROLLOPE 1846

*S. Justini philosophi et martyris, cum Trypnone Judaeo dialogus*, a cura di W. Trollope (testo corretto, note e introduzione in inglese), vol. I: *Colloquium primi diei continens*, Cambridge 1846.

USPENSKY 1985

Nikolay Dmitrievich Uspensky (Nikolaj Dmitrievič Uspenskij), *Evening worship in the Orthodox Church*, traduzione dal russo e cura di Paul Lazor, St Vladimir's Seminar Press, Crestwood, NY 1985.

VAKLINOVA 2000

Margarita Vaklinova, *Scheda nr. 44: Reliquiario pettorale ("encolpio") della Vergine Haghiosoritissa*, in *Tesori dell'Arte Cristiana in Bulgaria*, catalogo della mostra (Roma, 22 maggio-15 luglio 2000) a cura di Valentino Pace, Borina, Sofia 2000, p. 150.

VAN OS 2000a

Henk van Os, *Introduction*, in *The Way to Heaven: Relic veneration in the Middle Ages*, catalogo della mostra a cura di Henk van Os, Amsterdam 2000, pp. 9-14.

VAN OS 2000b

Henk van Os, *The Power of Memory*, in *The Way to Heaven. Relic Veneration in the Middle Ages*, catalogo della mostra (Amsterdam-Utrecht, 16 dicembre 2000-22 aprile 2001), a cura di Henk van Os, de Prom, Baarn 2000, pp. 55-10.

VENTURI 1900

Adolfo Venturi, *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, Ulrico Hoepli editore, Milano 1900.

VIDESCU – RUCĂREANU 2011

Theodora Videscu, Ambrozia Rucăreanu, *Sfânta mănăstire Arnota, istorie și spiritualitate* [Il santo monastero di Arnota, storia e spiritualità], a cura di Emilian Lovișteanul, Nemira, București 2011.

VINSON 1995

Martha Vinson, *The Terms ἐγκόλιον and τεράντιον and the Conversion of Theophilus in the Life of Theodora (BHG 1731)*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 36/1 (1995), pp. 89-99.

VIOLLET-LE-DUC 1874

Eugène E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, 2 ed., vol. I, Paris 1874.

VOICU 2016

Marian Voicu, *Tezaurul României de la Moscova. Inventarul unei istorii de o sută de ani* [Il tesoro della Romania di Mosca. Inventario di una storia lunga cento anni], Editura Humanitas, București 2016.

VOINESCU 1958

Teodora Voinescu, *Argintăria în colecția de arta medievală din tezaur* [Argenteria nella collezione di arte medievale del tesoro], in George Oprescu (a cura di), *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.* [Studi sul tesoro restituito dall'URSS], Editura Academiei Republicii Populare Române, București 1958, pp. 59-115.

VOLBACH 1975

F.W. Volbach, *Profane Silber- und Elfenbeinarbeiten aus Byzanz*, in *Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International des Études Byzantines, Bucarest 1971*, Bucarest 1975, I, pp. 355-373.

*Voyage du Sieur Paul Lucas* 1712

*Voyage du Sieur Paul Lucas, fait par ordre du Roi dans la Grèce, l'Asie Mineure, la Macédoine et l'Afrique*, 2 voll., stampatore Nicolas Simart, Paris 1712.

WALKER BYNUM 1990

Caroline Walker Bynum, *Material Continuity, Personal Survival, and the Resurrection of*

*the Body: A Scholastic Discussion in Its Medieval and Modern Contexts*, «History of Religions» 30/1 'The Body' (1990), pp. 51-85.

WALKER BYNUM 1998

Caroline Walker Bynum, *Death and Resurrection in the Middle Ages: Some Modern Implications*, «Proceedings of the American Philosophical Society» 142/2 (1998), pp. 589-596.

WERNER 1990

Martin Werner, *The Cross-Carpet Page in the Book of Durrow: The Cult of the True Cross, Adomnan, and Iona*, «The Art Bulletin» 72/2 (1990), pp. 174-223.

WIXON 1997

William D. Wixon, *Scheda nr. 110: Staurotheke*, in *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D 843-1261*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo-6 luglio 1997), The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, pp. 162-163.

YAKOVLEVA 2001

L.A. Yakovleva, *Scheda R-40b*, in *Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Ermitage, giugno-settembre 2000; Londra, Courtald Gallery, ottobre 2000-febbraio 2001), a cura di Yuri Piatnitsky, Oriana Baddeley, Earleen Brunner, Marlia Mundell Mango, 2000, p. 286.

YIANNIAS 1972

John J. Yiannias, *The Elevation of the Panaghia*, «Dumbarton Oaks Papers» 26 (1972), pp. 225-236.

ZACCAGNINI 2011

Gabriele Zaccagnini, *Sant'Ermolao dalla Nicomedia a Calci*, in B. Lupetti Battaglini, M. Quirici (a cura di), *Il popolo della valle di Calci celebrando con magnifica divota pompa il dì 6 agosto 1797 la festa del glorioso prete e martire S. Ermolao ...*, Tagete, Pontedera (Pisa) 2011, pp. 9-14.

ZANDER 1946

Léon Zander, *Le Précurseur selon le P. Boulgakof*, «Dieu vivant» 7 (1946), pp. 89-117.