



Consonanze 7

BISANZIO FRA TRADIZIONE E MODERNITÀ

RICORDANDO GIANFRANCO FIACCADORI

A cura di Fabrizio Conca e Carla Castelli



XII Giornata di Studi dell' AISB

Bisanzio fra tradizione e modernità
Ricordando Gianfranco Fiaccadori

a cura di Fabrizio Conca e Carla Castelli

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da
Giuseppe Lozza

7

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Guglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

ISBN 978-88-6705-500-5

Bisanzio fra tradizione e modernità. Ricordando Gianfranco Fiaccarodi, a cura di Fabrizio Conca e Carla Castelli

© 2017

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

Indice

Premessa	7
FABRIZIO CONCA – UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	
<i>De primatu papae.</i>	
Presenze bizantine nella polemica riformata nordeuropea del XVII secolo	9
GIOVANNI BENEDETTO – UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	
Belisario, fra Goldoni e Bisanzio	31
FABRIZIO CONCA – UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	
La lunga vita dell' <i>ékphrasis</i> tra Bisanzio e la contemporaneità	47
BEATRICE DASKAS - LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN	
Elementi tardoantichi negli avori mediobizantini	65
MARCO FLAMINE – UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	
“Illuministi” e “bizantinisti” in Grecia alla fine del XIX secolo	101
RENATA LAVAGNINI – UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO	
Una “inedita” icona a rilievo bizantina: il <i>sanctus Pantaleon</i> del Musée de Cluny a Parigi	115
MARA MASON - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	
«City of the Dead».	
Morte a Costantinopoli in <i>The Last Man</i> di Mary Shelley	131
CARLO PAGETTI – UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	
Su D'Annunzio e Bisanzio	139
SILVIA RONCHEY – UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE	
Rivali ed emuli del <i>Basileus</i> . l'incoronazione celeste nelle periferie dell'Impero (secoli XII-XV)	173
ANDREA TORNO GINNASI - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	
Le fasi costruttive d'età bizantina della Vefa Kilise Camii di Istanbul. Ipotesi e considerazioni	209
JESSICA VARSALLONA – UNIVERSITY OF BIRMINGHAM	

Premessa

Fabrizio Conca

Quando, nella primavera del 2001, la Facoltà che allora presiedevo votò unanime la chiamata di Gianfranco Fiaccadori, ero certo di avere portato a compimento un'operazione destinata ad arricchire la bizantinistica milanese. Fiaccadori possedeva un bagaglio di conoscenze scientifiche fondamentali per dare respiro ampio e nuovo a un settore che da un decennio ormai avevo cercato di far lievitare soprattutto in ambito filologico e letterario, nel solco dell'insegnamento ricevuto dai miei Maestri, Raffaele Cantarella e Antonio Garzya. Con Gianfranco gli studi bizantini si aprivano a nuove prospettive, la storia dell'arte, l'archeologia, la civiltà materiale, con l'intento specifico di studiare la ricezione della cultura bizantina anche in aree geografiche come l'Africa e il Medio Oriente, fino ad allora inesplorate nella tradizione milanese.

Impostare progetti con Gianfranco era facile, per la chiarezza con cui argomentava le proposte e l'immediatezza della realizzazione, resa possibile anche dalle sue prestigiose relazioni in Italia e all'estero, che aprivano orizzonti inattesi e permettevano ai giovani di venire a contatto con autorevoli studiosi.

Con queste premesse fu organizzata l'VIII Giornata di Studi Bizantini, *Bisanzio nell'età dei Macedoni* (marzo 2005) e successivamente la XII, *Bisanzio fra tradizione e modernità* (dicembre 2013), di cui si raccolgono in questa sede i contributi, in un intreccio interdisciplinare di metodologie, suggestioni e tematiche, che rappresentano un omaggio affettuoso ad un amico che non faceva mai mancare il sostegno delle proprie competenze con il rigore che gli era proprio.

Mi è caro perciò ringraziare tutti coloro che hanno contribuito al volume, che esce anche sotto il patrocinio dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini: all'attività stimolante e generosa del Presidente Antonio Rigo si deve una ricchezza progettuale che rende onore alla tradizione dei nostri studi.

De primatu Papae
Presenze bizantine nella polemica riformata
del XVI e XVII secolo

Giovanni Benedetto

La *Bibliotheca Graeca* di J.A. Fabricius risulta di fondamentale importanza per la ricostruzione della storia degli studi bizantini nel mondo della *Res publica litterarum*, svoltisi in strettissima relazione con l'ampia e accesa controversistica religiosa di quei secoli, tra cattolici e protestanti ma anche all'interno delle varie confessioni di fede riformata.¹ Nella riedizione della *Bibliotheca Graeca* procurata tra XVIII e XIX secolo da G.C. Harles l'undicesimo volume,² del 1808, è dedicato agli scrittori greci «ad captam usque a Turcis Constantinopolin»,³ spingendosi a comprenderne «non paucos, qui etiam post miserandam illam Graeci imperii catastrophem vixerunt». Il tomo ha inizio, al capitolo XXXV, con una *continuatio de Photio* tratta dall'originario nono volume del Fabricius, poi dandosi a percorrere la storia della cultura e dell'erudizione bizantina con la consueta impressionante dozzina di dati. Il capitolo XXXIX tratta per circa centocinquanta pagine «de scriptoribus Graecis, Romanae ecclesiae faventibus, vel cum Graeca eam conciliare cupientibus», in un'ampia rassegna dove spiccano i nomi del Bessarione e di Leone Allacci. Un'appendice al termine del capitolo reca invece un elenco di scritti *de Graecis aut contra Graecos* composti «a Latinis et Romanae ecclesiae sociis»: tra i *recentiores* vi si ricorda Roberto Bellarmino (1542-1621), che nel suo famoso trattato *De pontifice* attaccò un «Nili de primatu papae librum».⁴ Subito di seguito in un'ulteriore sezione si enume-

1. *Byzanz und die Reformation* è il titolo di una sezione in Kolovou (ed.) 2012; circa il convergere di protestanti del Nord Europa e greci uniati nello sviluppo degli studi bizantini nella *Res publica litterarum* postumanistica utile panorama in Ronchey 2002.

2. Come precisa Harles all'inizio della sua *Praefatio*, esso comprende sezioni che nella prima edizione provenivano «partim ex volumine nono [...] partim, eaque maximam partem ex volumine decimo» (Fabricius-Harles 1808, VII).

3. Così J.A. Fabricius nell'originaria prefazione al X volume della sua edizione: poi Fabricius-Harles 1808, XI.

4. «Rob. Bellarminus Nili de primatu papae librum oppugnans lib. II de pontifice c. 22 et 27»: il riferimento è al trattato *De summo pontifice*, che cito da Bellarmino 1599.

rano scritti «de statu ecclesiae Graecae, de dogmatibus et ritibus ecclesiasticis Graecorum», tutti ad opera di autori appartenenti al mondo protestante, distinti in *Augustanae Confessioni addicti*, cioè luterani, e *Reformati*, cioè calvinisti. Ad un dotto invece di origine greca unitosi alla Chiesa romana e infine divenuto primo custode della Biblioteca Vaticana, Leone Allacci (1586-1669), si doveva un *De Nilis* (1668) ristampato da Fabricius in appendice al quinto tomo della *Bibliotheca Graeca* e riproposto da Harles, in versione abbreviata, all'inizio del decimo volume dell'edizione rinnovata: il trattato di Allacci appartiene a un gruppo di scritti relativi al tema dell'omonimia (*De Psellis, De Georgiis* ecc.) che almeno in parte «rispondono alla preoccupazione di provare l'autenticità di opere convalidanti le posizioni romane»⁵ nello scontro con l'Ortodossia. Tra i tanti Nili passati in rassegna compare (n. XIV) un *Nilus Cabasila episcopus Thessalonicensis* attivo nella prima metà del XIV secolo, criticato dall'Allacci perchè ostile al primato papale:⁶ da non confondersi con il nipote (figlio della sorella) Nicola Cabasila, cui si devono importanti scritti teologici, anche di ispirazione mistica.⁷

Nelle opere di Nilo *episcopus Thessalonicensis* l'aspetto che Fabricius e Harles più mettono in rilievo è l'*animus* antiromano, onde lo si trova aspramente avversato dai cattolici e lodato non solo «a Graecis fere omnibus», ma anche e non meno dai protestanti:

Quod contra Latinorum opiniones animo calamoque scripsit acri, ab iis, qui Latinis addicti erant doctrinis studiisque, et qui adhuc a Romani pontificis stant partibus, acriter vituperari, contra a Graecis fere omnibus, et ab iis, qui Protestantes hodie vocantur, valde laudari solet.⁸

Come autore appunto di un *De primatu papae libellus* Nilo si attirò le attenzioni dell'Allacci e del Bellarmino, mentre d'altra parte nel mondo riformato del XVI e XVII secolo godette di particolare fortuna: su di essa vorrei soffermarmi scorrendo le edizioni del *De primatu Papae* in quei due secoli. Del «libellus Graece scriptus a Nilo Thessalonicae Archiepiscopo adversus primatum Romani Pontificis» Bellarmino si occupa nel suo *Du summo Pontifice*,

5. Cf. Musti 1960.

6. Cf. Fabricius-Harles 1807, 20.

7. In Fabricius-Harles 1807, 20 e 25 ss. sono chiaramente distinti *Nilus Cabasila, archiepiscopus Thessalonicensis* e il nipote Nicola. Sui due Cabasila breve profilo in Kazhdan (ed.) 1991, 1087-1088; a Nicola è dedicata l'ampia trattazione di Spiteris-Conticello 2002. Nilo Cabasila morì probabilmente nel 1363: su di lui l'ampio e aggiornato contributo di Kislas 2001.

8. Fabricius-Harles 1807, 21. Così anche Allacci 1723, 65: «Hoc schismatici opus negari non potest a veneno, eoque perquam pestifero suffusa lingua dictatum fuisse, ideoque acceptissimum Haereticis [cioè ai protestanti] accessisse».

ampio trattato che in cinque libri dettagliatamente e sistematicamente approfondisce dal punto di vista cattolico si può dire ogni aspetto (storico, teologico, scritturale) connesso al primato del romano pontefice, a partire dal problema (svisceratissimo nella controversistica cattolica e protestante del XVI e XVII secolo) dell'effettiva presenza a Roma dell'apostolo Pietro, nonché del valore da attribuirsi alla tradizione del suo martirio. Sin dalla *Praefatio* Bellarmino delinea le posizioni di «adversarii, id est haeretici», al di là delle tante differenze che li dividono concordi «ut totis viribus, summaque animi contentione Romani Pontificis sedem oppugnent»⁹. Il riferimento è primariamente agli *haeretici nostri temporis*, in nome del già comune argomento apologetico ravvisante nel rifiuto di ruolo e prerogative del Papa l'unica effettiva forma di unità caratterizzante il variegato e litigioso mondo protestante.¹⁰ Assai chiaramente Bellarmino individua però nella polemica antiromana propria del mondo dell'ortodossia, *greco* dunque, l'origine del rifiuto del primato papale («primi, qui serio primatum Rom. Pontificis oppugnarunt, videntur fuisse Graeci») sin dal IV secolo, in varie tappe poi giunta alla definitiva rottura del 1054.¹¹ In tale contesto Bellarmino evoca il *libellus* di Nilo, alla confutazione dei cui principali argomenti sono poi dedicati due capitoli del trattato.¹² Subito vi è associata la menzione della prima edizione e traduzione latina, «ex nescio quibus latebris» curata poco dopo la metà del XVI secolo da Mattia Flacio Illirico: quasi a confermare anche nei minimi particolari l'impianto controversistico bellarminiano, dove «l'edificio della fede cattolica si regge sulla costante relazione dialettica con l'eresia».¹³ Con l'edizione di Flacio, uscita a Francoforte nel 1555,¹⁴ prende avvio anche la

9. «Praefatio in libros de summo Pontifice, habita in Gymnasio Romano, anno MDLXXVII» in Bellarmino 1599, 10.

10. *Ibid.*, 18-19: «Denique is est Lutheri atque Calvini, eorumque similium in Pontificem animus, ut cum de aliis rebus omnibus mordaciter ac petulanter scribant, in Pontifice summo vexando, et probris, calumniis, convitiis onerando, furiis agitari, et malo Daemone pleni esse, vel potius hominem exuisse, ac Daemonem induisse videantur».

11. *Ibid.*, 21: «Denique anno MLIV aperte pronuntiarunt Rom. Episcopum propter additionem particulae FILIOQUE, ad Symbolum Constantinop. ex sententia Synodi Ephesinae, quae id prohibuerat, de suo gradu excidisse, et iam summum ac primum Episcoporum omnium esse Pontificem Constantinop.» «Ex Latinis primi» nel sottrarsi all'obbedienza al romano pontefice sono da Bellarmino individuati i Valdesi.

12. Come già detto, si tratta dei capp. XXII e XXVII del II libro, dedicati a controbattere due argomenti in particolare di Nilo: che pontefice romano e patriarca costantinopolitano siano da porsi a pari livello, «et non unum Romanum pontificem toti Ecclesiae praesidere», e che nelle Scritture l'apostolo Pietro risulta spesso rimproverato da Paolo, dovendosi perciò a ragione chiedere «quo iure Papa Romanus nulli mortalium de factis, vitaeque sua rationem reddere vult?».

13. Rimando all'ampia e attenta analisi di Motta 2005.

14. A cura dello stesso Flacio Illirico di pochi anni prima è un opuscolo dal titolo *Contra commentitium primum Papae*, Magdeburgi 1551.

rassegna delle edizioni del *Nili libellus* nel decimo volume della *Bibliotheca Graeca* di Fabricius-Harles.¹⁵ Particolarmente significativo va considerato il coinvolgimento di Flacio Illirico (1520-1575), inquieta figura di riformatore di origine croata formatosi nella Venezia umanistica aperta all'eterodossia, poi passato a Wittenberg e a Jena dove fu intransigente sostenitore di una interpretazione restrittiva del "servo arbitrio" luterano,¹⁶ ma anche si segnalò per «il rigore dell'argomentazione e la dottrina storica».¹⁷ In lui tradizionalmente si riconosce il primo storiografo del movimento protestante con le cosiddette *Centurie di Magdeburgo*, secondo un'ispirazione radicalmente "anti-romana" ben evidente anche in opere quali il *De translatione imperii Romani ad Germanos* (1566).¹⁸

L'edizione francofortese del *Nili Thessalonicensis libellus de primatu Romani pontificis*, con testo greco cui segue la traduzione latina, si apre con un'ampia epistola dedicataria rivolta da Flacio al re di Polonia Sigismondo II Augusto Jagellone. Figlio di Bona Sforza, aperto a influenze umanistiche, soprattutto nei primi anni del suo regno (iniziato nel 1548) egli suscitò grandi speranze tra evangelici e riformati.¹⁹ L'anno successivo alla comparsa dell'edizione di Nilo, nel 1556, l'italiano Pier Paolo Vergerio (già vescovo di Capodistria, clamorosamente passato alla Riforma nel 1549)²⁰ nello scrivere a Melantone esaltando il giovane re ne elogia la pietà²¹ in termini simili alla

15. Fabricius-Harles 1807, 23: «princeps eaque admodum rara editio».

16. Sino ad elaborare una teologia ruotante intorno all'idea che il peccato è divenuto, dopo la caduta di Adamo, seconda natura e sostanza stessa dell'uomo (cfr. Léonard 1971, 43-44; Delumeau 1988, 205).

17. Cantimori 1992, 145.

18. Che suscitò una confutazione del Bellarmino (*De translatione Imperii Romani a Graecis ad Francos*), basata sull'assunto «Romanum Imperium a Graecis ad Francos summi Pontificis auctoritate translatum» (in appendice a Bellarmino 1599); il tema era da tempo strettamente connesso altresì alla riflessione sulla missione storica e il destino di Costantinopoli, cf. Werner 1987.

19. Anche tra gli «irregolari» quali Celio Secondo Curione - autore in quegli anni Cinquanta del dialogo *De amplitudine beati regni Dei* (1554) avverso a Calvino e alla dottrina della predestinazione (cf. Cantimori 1992, 188-189) - e l'antitrinitario Lelio Sozzini (Cantimori 1992, 236).

20. Si vedano i riferimenti bio-bibliografici in Benedetto 2005, 996-998.

21. In una lettera del 20 luglio 1556 da Königsberg, di ritorno dalla Polonia: «Salve, optime Philippe. Sarmatia mihi omnino videtur nitior et civilior quam legeram aut speraveram, at si omnia regerent suavitas et pietas huius optimi principis omnia cicurare ac condire posset. Deus bone, quam placet mihi, quanta est pietate, quanta moderatione ac sapientia! Ignoscat mihi, Germania nullum omnino habet ducem qui cum isto conferri queat» (la lettera è pubblicata in Caccamo 1999, 177-178, vd. anche pp. 18-19); quello stesso giorno una lettera quasi identica fu inviata da Vergerio al riformatore zurighese H. Bullinger, cf. Campi 2000, 291-292. Il regno dell'ultimo Jagellone fu segnato dalle guerre contro la Moscovia, i tartari e gli ottomani, che resero indispensabile una politica di accostamento agli

Praefatio di Flacio Illirico.²² Dopo le lodi al sovrano Flacio presentava il tema dell'opuscolo di Nilo, la cui scoperta è fatta risalire a un codice riemerso a Venezia.²³

Hic libellus Venetiis ex satis vetusto codice est descriptus, mihi que a quodam probo ac fide degnissimo homine benigne communicatus. Agit autem de primatu Papae, quem ita ex vetustissimis conciliis aliisque vetustis monumentis refutat, ut ostendat eum, nec divini iuris esse, sed tantum a patribus ac Imperatoribus concessum, nec tamen talem ac tantam vim eius praecminentiae esse, quantam Papa sibi nunc nullo iure usurpat. Sed esse tantum τὰ πρεσβεῖα, id est, quandam honoris praerogativam ei concessam, qualem senioribus ultro deferimus.

Lasciata incerta l'epoca cui attribuire l'autore del trattatello,²⁴ non senza audacia Flacio esplicitamente si assume il compito di chi mostra a Sigismondo «veritatem in praesentibus religionis controversiis»,²⁵ muovendo in primo luogo dal tema del primato papale, oggetto del *libellus* e fondamento dell'edificio "papista";²⁶ di esso si denuncia la natura tirannica e la mancanza di ogni appoggio nelle Scritture, chiare nell'indicare «nullum penitus in Ecclesia primatum aut dominium esse debere».

In realtà la prefazione di Flacio Illirico si risolve essenzialmente in un'esposizione attraverso sei punti delle principali posizioni teologiche e li-

Asburgo; nelle questioni religiose Sigismondo II si mantenne fedele al principio della libertà di culto reclamata dalla nobiltà, rimanendo tuttavia fedele al cattolicesimo.

22. «ita mihi virtus, probitas, modestia ac frugalitas tua a multis praedicatur, ut etiam in ipsis profectionibus ac pompis, qui tuam celsitudinem vident, non unum regem cum multis episcopis, sed unum pium modestumque Christi Episcopum cum multis Persicis Satrapis, proficisci putent» (*Serenissimo ac Christianissimo principi et domino D. Sigismundo Augusto Dei gratia regi Poloniae, Magno duci Lithuaniae [...] suo Domino clementissimo optat ac precatur Matthias Flacius Illyricus veram ac sinceram Christi eiusque adversarii Antichristi cognitionem*, in Nilus 1555).

23. Un codice Palatino di Nilo oggi nella Biblioteca Vaticana recante in principio il *De primatu Papae*, e che dovette appartenere a Mattia Flacio Illirico, è segnalato da Candal 1945, 48 n. 1 con il significativo commento «ita factum est ut etiam haeretici Protestantici opere schismatici viri uterentur ad Romanae Ecclesiae oppugnationem».

24. «Quando vero hic Nilus vixerit, cui hunc librum titulus attribuit, non possum certo affirmare. Sed vixit sane post Caroli Magni tempora, nam Septimae Synodi aliquoties mentionem facit».

25. «Ut vero etiam amplius meum studium Rex prudentissime erga T.M. ostendam, breviter et tamen perspicue, ac evidenter veluti digito veritatem in praesentibus religionis controversiis commonstrabo, tu modo clementer patienterque ad breve tempus audias».

26. «Incipiam igitur ab ipso Papae primatu seu tyrannide potius, quoniam et hic libellus de ea re potissimum agit et papistae ex eo fundamento caetera omnia extruunt».

turgiche della Riforma, comuni alle sue varie anime e correnti:²⁷ dalla giustificazione per sola fede in nome dei meriti di Cristo e non *per nostra bona opera*,²⁸ al rifiuto del sacrificio della messa («unicum papistarum refugium in vita ac morte») a favore della celebrazione della Cena del Signore secondo le parole trasmesse dagli evangelisti e da Paolo, dal rifiuto della invocazione dei santi all'asserzione della comunione sotto le due specie del pane e del vino («in primitiva Ecclesia diutissime in usu»), dal rifiuto del celibato sacerdotale («at Romanus Antichristus sua mancipia suosque sacerdotes ad castitatis votum compellit») alla condanna delle indulgenze («quas ante 250 annos scelestissimus ille Bonifacius excogitavit»). Nell'avviare alla conclusione l'epistola prefatoria, Flacio Illirico esplicitamente invita Sigismondo Augusto ad abbandonare il cattolicesimo romano ed abbracciare la «pura religione di Cristo». Sono così resi manifesti intento e senso sottesi all'edizione e traduzione dell'opuscolo *de primatu Papae*:

Adhibeat igitur tua R.M. omne studium ac diligentiam in investiganda veritate, quam profecto haud difficulter inveniet [...] Adhibeat etiam omne studium ac diligentiam in fovenda instaurandaque Christi pura religione abolendisque Satanae eiusque ministrorum mendaciis [...] Imitabitur in hoc pulcherrimo conatu maiestas tua praestantissimos reges ac monarchas, Davidem, Salomonem, Ezechiam, Iosaphat, Iosiam, Constantinum, Theodosium et Carolum Magnum [...] Quare, ut dicendi finem faciam, tua maiestas regia (sicuti omnes potentes in secundo statim psalmo admonentur) disciplinam accipiat, ac filium Dei osculetur, veramque religionem, Ecclesiam ac doctores foveat et nutriat.

Come segnalato da Fabricius-Harles, la successiva edizione²⁹ apparve quarant'anni dopo, nel 1595, a Leida, divenuta nel frattempo uno dei principali centri del protestantesimo europeo, sul versante calvinista. Curatore ne fu Bonaventura Vulcanius (B. de Smet, 1538-1614), da una decina d'anni *professor Graecarum litterarum* nella neonata università di Leida, dove era giunto nel fiore dell'età, dopo aver peregrinato in gran parte d'Europa, nei tumul-

27. Efficacemente quanto prudentemente glossa Fabricius-Harles 1807, 23: «In longa praef. seu potius epistola nuncupatoria ad Sigismundum, regem Poloniae, Flacius [...] libere et graviter disserit de caussa controversa aliisque dogmatibus ecclesiae Romanae propriis».

28. Qui Flacio riconosce il punto teologicamente più importante («quod nunc praecipuum est inter Ecclesiae controversias: utrum per solius Christi meritum iustificemur ac salvemur, an potius per nostra bona opera»). Dopo quasi cinque secoli il 31 ottobre 1999, ad Augusta, da parte cattolica e da parte luterana è stata solennemente firmata una *Dichiarazione comune sulla dottrina della giustificazione*: cf. Sesboüé 2012.

29. Elenco delle edizioni del *De primatu Papae* in Hoffmann 1836, 145-146, nonché presso Candal 1945, 33 n. 2 e Kislas 2001, 60-61.

tuosi decenni centrali del XVI secolo.³⁰ Chiamato alla cattedra leidense nel 1578, Vulcanius ne poté prendere effettivo possesso solo tre anni dopo, poi per oltre venticinque anni dandosi a un'intensa attività di editore di testi classici, conformemente al *research imperative* vivo a Leida e presto illustrato dall'arrivo dello Scaligero, che fu collega di Vulcanius dal 1593 al 1609.³¹ L'attività filologica di Vulcanius si diresse in larga misura ad autori greci.³² Se sin dai primi anni leidensi di particolare importanza furono i *Callimachi Cyrenaei hymni, epigrammata et fragmenta* (1584), nel tragitto che nella storia dell'esegesi callimachea del XVI secolo appunto va «dalla riformata Ginevra alla Leida rivoluzionaria dei tempi di Bonaventura Vulcanius»,³³ il complesso del suo impegno di filologo e editore appare particolarmente notevole per la consistenza e la durata dell'interesse rivolto al greco bizantino o comunque tardo.³⁴ Dal prezioso *Athenae Batavae* di J. Meursius, composto in occasione del cinquantesimo anniversario di fondazione dell'Università di Leida (1625), apprendiamo che Vulcanius, mentre si trovava in Spagna negli anni Sessanta con il cardinale Francisco de Mendoza, aveva tradotto in latino il *De vita in Christo* di Nicola Cabasila, rinunciando però a pubblicarlo dopo aver sottoposto l'opera al parere di un teologo.³⁵ Si pensi poi, per i decenni successivi, all'*editio princeps* del *De thematibus sive de agminibus militaribus* di Costantino Porfirogenito (1588), all'edizione delle *Quaestiones Physicae* di Teofilatto Simocatta unitamente alle *Quaestiones Medicae* di Cassio Iatrosostaso (1596), a quella con traduzione latina e note del *De imperio et rebus gestis Iustiniani imperatoris* di Agazia, con una scelta di epigrammi (1594), sino all'edizione di alcune opere di Cirillo d'Alessandria (1605),³⁶ espressione per Vulcanius quasi settantenne di un «lifelong project to prepare an edition of the complete works of Cyril».³⁷

30. Dal 1559 fu per oltre dieci anni in Spagna al seguito del vescovo Francisco de Mendoza e poi del fratello Fernando; nel successivo decennio si mosse tra Colonia, Ginevra, Basilea e Anversa, fino alla chiamata leidense. Francisco de Mendoza, dotto *Cardinalis et episcopus Burgensis*, e il suo protetto B. Vulcanius non mancano nel ricco affresco di Canfora 2001 né mancano in Carlucci 2012. Su vita e opere di Vulcanius ora Cazes(ed.) 2010.

31. Cf. Dibon 1975; Grafton 2003; Heesakkers 2010, 263 («the rapid development of Leiden University in the last quarter of the sixteenth century is based mainly on the successful teaching and research in the Faculty of Arts»); per un profilo della storia della tradizione classica nei Paesi Bassi del XVI e XVII secolo vd. Veenman 2009, con la rec. di Benedetto 2011.

32. Sulle importanti edizioni apuleiane di Vulcanius vd. Stefani 2014.

33. Lehnus 2012b (1996), 27; vd anche Benedetto 2008, 41-42.

34. Cf. Waszink 1975, 169; vd. ora Conley 2010.

35. «Qui liber postea inspiciendus Theologo datus, una cum versione intercidit», cf. Cazes (ed.) 2010, 26. Del *De vita in Christo* vd. l'edizione di Congourdeau 1989; sulla multiforme figura di Nicola i recenti Cabasilas 2007 e Metso 2010, reperibile on line, oltre ai già citati (supra n. 7) Spiteris-Conticello 2002.

36. Vulcanius 1605 (parziale ripresa di una precedente edizione del 1573).

37. Cf. van Ommen-Cazes (eds.) 2010, 115; van Miert 2010.

In quegli anni ancora incerti, di guerra contro la potenza spagnola in rimonta, nella dedica dell'edizione di Cirillo «*Academiae Leidensis Curatoribus et Amplissimis Prudentissimisque Viris [...] Reipublicae Leidensis Consulibus*» con grande efficacia e non senza un certo slancio “ecumenico” Vulcanius presenta il valore delle sue fatiche di filologo per la chiesa della giovane Repubblica delle Province Unite:

praecclare de Ecclesia Christiana et de re Theologica merentur, qui et τὰ ἀνέκδοτα divini huius Patris scripta e situ et pulvere in lucem proferunt, Latineque abs se versa publici iuris faciunt; vel qui, quod proximum est, alia eiusdem scripta iamdudum ab aliis sed parum integre appositeque versa atque edita ad limam revocant, magnaue accuratione cum Graecis exemplaribus manuscriptis collata, castigant, suaeque integritati restituunt. Equidem utramque hanc operam Cyrillo, cuius summus semper fui admirator, pro virili praestare sum conatus [...] de integro quam potui fidelissime aptissimeque e Graecis Latinos feci, et in eisdem libris multa loca a prioribus interpretibus de suo adiecta, multa etiam ommissa ex codicum Graecorum MSS. fide vel expunxi, vel supplevi. Qui quidem mei labores divino huic Patri impensi [...] non dubito quin gratissimi utilissimique Ecclesiae Christianae sint futuri...

Agli Stati Generali delle Sette Province Unite (*Ordinibus Provinciarum Belgicae Confaederatarum*), l'istituzione più alta della Repubblica, Vulcanius rivolse l'epistola dedicatoria dell'edizione con traduzione latina di *Nili Archiepiscopi Thessalonicensis de primatu Papae Romani libri duo*, uscita *ex officina Plantiniana* nel 1595;³⁸ dalla corrispondenza di Vulcanius risulta peraltro che già una ventina d'anni prima l'allora giovane studioso aveva potuto mostrare al ginevrino Teodoro Beza, il successore di Calvino, il *De primatu Papae* di Nilo alla cui traduzione latina era intento, cosa che Beza subito apprezzò.³⁹ Nell'edizione del 1595 l'opuscolo di Nilo è detto derivare dalla

38. Nilus 1595. Non pare convincente ritenere (come fa Conley 2010, 342) che la prefazione sia dedicata «to the heads of the provinces of Belgium - Catholic Belgium - [...] as an ecumenical gesture», in un momento in cui era in pieno svolgimento nei Paesi Bassi meridionali la guerra tra la Spagna e la Repubblica, guidata sul campo dallo statolder Maurizio di Orange; il termine *Ordines provinciarum Belgicae* [più comunemente invero *Belgicae*] *confaederatarum* era quello in uso ad indicare gli Stati Generali delle Sette Province Unite, e lo sarà lungo tutto il XVII e il XVIII secolo (secondo l'uso di *Belgicae* con il valore di 'nederlandese', cioè riguardante l'intero territorio della Repubblica, e di *Batavus* con il significato di 'olandese', cioè attinente la provincia di Olanda). Per il riferimento agli Stati Generali vd. del resto Dewitte 1981, 197 e H.-J. van Dam in Cazes (ed.) 2010, 51 n. 13.

39. Ledegang-Keegstra 2010, 158 n. 44.

trascrizione di un codice Vaticano,⁴⁰ di cui Vulcanius sarebbe venuto in possesso, inducendosi a darne una traduzione latina su richiesta di «docti et pii viri»,⁴¹ che ritenevano l'opera particolarmente adatta al tempo presente:

Aptissimum enim huic aetati scriptum esse affirmabant, cui communis est hac in parte cum Graecanicis ecclesiis querimonia, et de discrepantium in religione opinionum diiudicatione ad liberi concilii oecumenici auctoritatem provocatio. Ego itaque, cum gravissimorum virorum hortatui, postulationi, voluntatique diutius deesse non possem, passus sum eum Latine a me versum evulgari.

Vulcanius afferma dunque che la denuncia del primato romano, quale da molti secoli inteso dai papi, accomunando chiese dell'Ortodossia e della Riforma più ancora dovrebbe avvicinarle, nella persuasione che proprio il *primatus Papae Romani* costituisce il maggior ostacolo alla celebrazione di un concilio ecumenico che consenta di raggiungere l'unità delle chiese. Dalla parte conclusiva della prefazione pare potersi desumere che in nome appunto di quella speranza Vulcanius volle riproporre il trattato di Nilo, dedicandolo agli Stati Generali delle Province Unite quasi a sottolineare il valore politico e religioso insieme dell'auspicata *concordia ecclesiarum*:

Humilitas est quae hominem Deo proximum facit. Ad hanc si sese aggregarent quos dixi Ecclesiae proceres, et humanitatis suae memores [...] Concilii oecumenici auctoritatem minime defugerent, spes esset profecto et turbida hac opinionum tempestate quibus Ecclesia cum tanta totius Orbis Christiani iactura, misere iactatur, terram videndi et ad felicem publicae tranquillitatis portum appellendi. Quod quidem ut Deum communi cum piis omnibus voto assidue obnixae precor: ita scriptum hoc quod ad hunc praecipue scopum collimat, vobis, Illustres Amplissimique heroës, offero ac dedico ...

Proprio in quegli anni, tra fine del XVI e inizio del XVII secolo, il progetto, o il sogno, di un concilio ecumenico che ristabilisse l'unità delle chiese ebbe fortuna in ambienti politici e intellettuali nordeuropei, arrivando a coinvolgere in qualche misura Giacomo I d'Inghilterra, prima dello scoppio della

40. Il cod. Vat. gr. 1117, usato da Candal per la sua edizione del *De Spiritu Sancti Processione contra Latinos*, trasmette in principio «notissima Nili opuscula de causis Ecclesiarum dissidii et de Primatu Papae»: cf. Candal 1945, 52.

41. «Cum itaque tandem Nili codicem e Bibliotheca Vaticana fideliter transscriptum nactus essem, eumque amicis aliquot meis gravibus doctis et piis viris communicassem, hortati sunt dudum imo urserunt ut eum Latine verterem, publicique iuris facerem».

Guerra dei Trent'Anni (1618).⁴² Se in genere si trattò di «interdenominazionalismo protestante antipapista»,⁴³ l'aspirazione cioè a una forma di unione fra le differenti e rivali confessioni protestanti, non mancò in alcuni la speranza che si potesse in tempi brevi giungere a convocare un concilio che riunisse tutta la cristianità, almeno occidentale: una speranza che a un certo momento condivisero uomini come I. Casaubon, J.-A. de Thou e soprattutto Paolo Sarpi, convinto che si potesse e dovesse ricorrere al concilio contro l'abuso del papato, sì da «farne lo spunto e lo strumento per un'azione innovatrice, nell'ambito del cattolicesimo romano».⁴⁴ Lo stesso Ugo Grozio (1583-1645) dopo aver a lungo operato perché si giungesse a una conciliazione tra le chiese protestanti, negli ultimi anni della sua vita si convinse che un tale obiettivo sarebbe stato irraggiungibile senza una contemporanea pacificazione con la Sede romana, e giunse inoltre a riconoscere la legittimità del primato se esercitato nelle forme proprie dei primi secoli della storia cristiana.⁴⁵

Nel 1642 Grozio pubblicò un'opera dal titolo *In consultationem G. Cassandri Annotata*,⁴⁶ dove è riproposto con commento un programma di conciliazione teologica tra cattolici e protestanti steso ottant'anni prima dal dotto fiammingo Georgius Cassander (1513-1566). È importante notare che si tratta dello stesso «Georgius Cassander vir doctissimus Brugis Flandrorum communi utriusque nostrum patria publicum bonarum literarum professorem agens» menzionato in apertura della lettera dedicatoria dell'edizione vulcaniana del *De primatu Papae Romani*. Durante un viaggio in Italia Cassander avrebbe individuato nella Biblioteca Vaticana («quae veterum codicum Graecorum mss. multitudine atque praestantia facile alias omnes superabat»)⁴⁷ il manoscritto di Nilo su una cui copia Vulcanius si basò per l'edizione. Anche in Vulcanius come in Grozio, di circa cinquant'anni più

42. Sulle strette relazioni tra studi classici e studi teologici nell'età Stuart, il Seicento inglese, vd. Lehnus 2012, a proposito particolarmente della dimenticata figura di Abednego Seller, «attento cultore così di antichità bizantine e orientali, come di storia della Chiesa inglese».

43. Léonard 1971, 272.

44. Si veda l'amplissimo saggio di Cozzi 1979, qui p. 73.

45. In proposito l'assai chiaro contributo di Posthumus Meyjes 1984; circa l'impegno "ecumenico" di Grozio vd. anche il profilo di Nellen 2005-2007, spec. 18-20.

46. Grotius 1642.

47. Come Vulcanius attesta, Cassander redasse per sé un *Catalogus* dei codici visti nella Biblioteca Vaticana, indicandone altresì la disposizione («etiam Catalogum prout per scamna sua erant dispositi confecit»); poche righe prima Vulcanius afferma di avere presso di sé il *diarium* tenuto da Cassander durante la sua ἀποδημία, il viaggio al di fuori dei Paesi Bassi.

giovane, si scorge «a Christian humanist scholar» di tradizione erasmiana,⁴⁸ verosimilmente inquieto per l'esacerbarsi delle controversie teologico-politiche all'interno della Chiesa riformata nederlandese,⁴⁹ destinate di lì a pochi anni a sfociare nel durissimo scontro tra gomaristi e arminiani intorno alla dottrina della predestinazione, sino alla condanna degli arminiani al sinodo di Dordrecht (1618-1619) che vide la vittoria del predestinazionismo radicale.⁵⁰

Nell'edizione vulcaniana del *De primatu Papae Romani* alla dedica fanno seguito alcune pagine, *Bon. Vulcanius Candido Lecori S.*, dove si affronta il problema dell'identità dell'autore del trattatello: se ne ricavano tra l'altro interessanti informazioni circa il codice usato dal Vulcanius.⁵¹ La principale differenza rispetto all'edizione di quarant'anni prima a cura di M. Flacio Illirico è nell'estensione stessa dell'opera proposta da Vulcanius, che consta di due libri. Non cioè del solo *De primatu Papae* (Περὶ τῆς τοῦ πάπα ἀρχῆς), ma anche di un precedente *Liber primus*, nella traduzione latina così introdotto

Oratio, demonstrans non aliam dissidii Ecclesiarum Latinarum et Graecanicarum causam esse, quam quod Papa eius quod controversum est cognitionem ac iudicium ad Oecumenicam Synodum deferre detrectet. Sed ipse solus controversiae magister ac iudex sedere velit; reliquos vero discipulorum instar dicto audientes habere. Quod quidem ab Apostolorum et Patrum legibus actionibusque est alienum.⁵²

È questa appunto l'intestazione del codice, e del primo libro dell'opera, trascritta da Cassander nel suo *Catalogus o Index* dei manoscritti visti nella Bi-

48. A proposito di Grozio, vd. Posthumus Meyjes 1984, 44-45; sulla religiosità "rimostrante", cioè arminiana, di Vulcanius, nella tradizione del maestro Cassander, vd. Dewitte 2010.

49. Tanto più trovandosi a Leida, «a city that was to be less and less open» (Dewitte 2010, 256), e nell'università che ospitò lo scontro tra Arminius e Gomarus.

50. Come è noto, a seguito di questi avvenimenti Grozio fu condannato alla prigione a vita e alla confisca dei beni: dopo due anni, nel marzo 1621, riuscirà rocambolescamente a fuggire dal castello di Loevestein e a lasciare i Paesi Bassi: utile profilo di vita e opere di Grozio in Trapman 1997. Comune fu tra i calvinisti intransigenti la visione di Grozio come cripto-papista (*Grotius papizans*), per l'analogo caso di Casaubon vd. Canfora 2002. Sul sinodo di Dordrecht, i fondamentali temi teologici discussi e le importanti ricadute politiche mi limito a rimandare a Léonard 1971, 333-345; Delumeau 1988, 209-213; Nocentini 1997.

51. «Codex meus ms. in fronte libri expresse praeferit nomen Νείλου ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης. Sed cum in eodem codice sint alii non absimiles ab hoc argumento tractatus, in iis reperio interdum nomen Νικολάου τῆς Μεθένης ἐπισκόπου, interdum etiam additum nomen τοῦ Καβασιλᾶ. Quo fit ut mihi paene persuadeam, binominem hunc nostrum Nilum fuisse, hoc est, Nilum et Nicolaum hunc, unum atque eundem autorem fuisse».

52. Nilus 1595, 1.

biblioteca Vaticana. Proprio dopo essersi imbattuto in quell' *incipit*, si racconta nella lettera prefatoria, sorse in Vulcanius il desiderio di procurarsi un manoscritto dell'operetta di Nilo Cabasila.⁵³ A differenza di Flacio, Vulcanius correda l'edizione di una «Summa eorum quae duobus hisce libris tractantur», che consenta al lettore di aver rapidamente nozione delle posizioni sostenute nei due *libri*: che il Papa deve sottostare «Patrum decretis»; che il vescovo di Roma non ha diritto di dominio sugli altri vescovi; come debba essere inteso il primato di cui si parla negli scritti dei Padri; che comunque tale primato non deriva dagli apostoli. Ne consegue che è falso che il Papa possa tutti giudicare, da nessuno essere giudicato, dovendosi anzi ritenere che il primato del vescovo di Roma ha un'origine puramente storica, nacque «ob principatum et imperium urbis Romae». In realtà non è certo che i due libri siano da considerarsi una sola opera.⁵⁴ Essi comunque ben riflettono le coerenti posizioni anti-latine di Nilo Cabasila, che anche compose uno scritto a sostegno della validità e ecumenicità del concilio costantinopolitano dell'879/80 dove si sancì il reinsediamento di Fozio come patriarca.⁵⁵ È significativo in particolare che il primo dei due libri componenti il trattato *De primatu Papae Romani* nell'edizione di Vulcanius, dal titolo *De causis disensionum ecclesiasticarum*, si occupa essenzialmente del rapporto tra concili ecumenici e deliberazioni del vescovo di Roma, e della sua pretesa di sedere *magister ac iudex* in un concilio ecumenico. Qui, sostiene Nilo, è la vera causa del dissidio tra *Graeci e Latini*, non la nozione di primato in sé, se

53. «Quo in Indice cum reperissem ita annotatum, ex tertio scamno ab ostio in parte suprema: τοῦ ἁγιωτάτου καὶ μακαρίου πατρὸς ἡμῶν Νεῖλου ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης λόγος ἀποδεικτικὸς, μὴ ἄλλο τι τὸ τῆς διαστάσεως τῆς Λατίνων ἐκκλησίας καὶ ἡμῶν μέχρι τοῦ παρόντος αἴτιον εἶναι, ἢ τὸ μὴ βούλεσθαι τὸν πάπαν οἰκουμενικῆ συνόδῳ τὴν τοῦ ἀμφισβητημένου διάγνωσιν ἐπιτρέψαι· ἀλλ' αὐτὸν μόνον διδάσκαλον ἐθέλειν τοῦ ζητουμένου καθέζεσθαι, τοὺς δὲ ἄλλους ἐν μαθητῶν μοίρα ὑπακούοντας ἔχειν. καὶ ὅτι τὸ τοιοῦτον ἀλλότριον τῶν ἀποστολικῶν καὶ πατρικῶν καὶ νόμων καὶ πράξεων [...] miratus sum statim argumentum libri, cuius mutilas aliquot auctoritates iam antea a variis Theologis [...] adferri sciebam; ingensque me statim desiderium cepit eius videndi; neque destiti omnem, quod dicitur, lapidem movere, ut voti mei compos aliquando fierem». La traduzione latina del citato passo greco è qui nel testo, in corrispondenza della nota 52.

54. Reputa si tratti di due scritti diversi Beck 1959, così anche Kislas 2001, 60-61, che ritiene il *De primatu Papae* la continuazione del precedente; sono raccolti in Migne 1865, coll. 683-730.

55. Dal titolo Περὶ τῆς ἁγίας καὶ οἰκουμενικῆς συνόδου, ἥτις ἀποκατέστησε Φώτιον τὸν ἁγιώτατον πατριάρχην εἰς τὸν θρόνον Κωνσταντινουπόλεως καὶ διέλυσε καὶ τὰ σκάνδαλα τῶν δύο ἐκκλησιῶν, τῆς τε παλαιᾶς καὶ νέας Ῥώμης, cf. Kislas 2001, 64-65 («il s'agit d'une collection d'extraits des Actes du concile de 879/80 [...] Le but de Nil est évident: le concile oecuménique de 879/80 a condamné l'addition du "Filioque" au Credo et c'était un concile oecuménique»). Del resto «Nil est connu dans l'histoire surtout pour son activité contre la politique latine au sein de l'Église byzantine» (Kislas 2001, 52).

intesa secondo i *Patrum decreta* (τοὺς τῶν πατέρων θεσμούς). Val la pena leggere il passo nella versione latina di Vulcanius:

Causa itaque huius dissidii, ut ego quidem existimo, non est dogmatis sublimitas, humanum captum superans [...] Neque haec igitur dissidii est causa, multoque minus ipse Scripturae sermo [...] Scripturam enim incusare tantundem fuerit ac Deum ipsum incusare. At Deus extra omnem culpam est. Penes quem vero sit culpa, quivis mente praeditus facile dixerit [...] Neque vero illud in causa est, quod Latini affirmant, nos nobis Primatum arrogare velle [...] Neque enim unquam cum Romana Ecclesia de Primatu contendimus, neque de secundo loco nunc agitur. Sed neque vetus consuetudo, neque Patrum decreta nos latent, quibus Romana Ecclesia antiquissima omnium Ecclesiarum declaratur [...] Quaenam igitur tandem est huius dissidii causa? [...] quod Romani quidem magistrorum in hac quaestione partes sibi sumunt, alios vero instar discipulorum dicto audientes habere velint. Ceterum, non hoc volunt veterum Patrum decreta, cui rei idoneum testimonium praebent eorum Acta, quae in hunc usque diem literis consignata servantur.⁵⁶

Nel complesso i due opuscoli di Nilo, da leggersi in relazione ai frequenti contatti nel corso del XIV secolo tra Chiesa latina e Bizantini di fronte alla finale minaccia turca, ben dimostrano la radicale differenza di concezioni che sempre caratterizzò le due parti, e che tornerà a manifestarsi nel concilio di Ferrara-Firenze: «les Occidentaux avaient en vue une sort d'acceptation de la primauté du Pape, tandis que les Byzantins insistaient sur l'utilité de la convocation d'un concile oecuménique qui examinerait tous les problèmes qui se posaient».⁵⁷

La successiva edizione comparve pochi anni dopo, nel 1608, a cura del venetene Claudio Salmasio, allora a Heidelberg, guidato tra i tesori della Biblio-

56. Nilus 1595, 2-3 (la traduzione latina è pubblicata di seguito al testo greco, con nuova numerazione delle pagine). Di seguito al *De primatu Papae*, Vulcanius pubblica nel testo greco e in traduzione latina altri trattatelli anti-romani: una *Disceptatio cuiusdam Graeci, et quorundam Caldenariorum ex veteri Roma*, un'antologia intorno al tema del primato «e variis eiusdem Nili scriptis», uno scritto *De purgatorio igne* già pubblicato in due edizioni nel corso del XVI secolo, con traduzione latina corretta da Vulcanius, che ritiene trattarsi di un testo di parte greca, presentato al concilio di Ferrara-Firenze di riunione tra la Chiesa romana e quella greca, dove anche intorno al purgatorio fu raggiunta una effimera formula di compromesso. Circa il difficile cammino di avvicinamento negli ultimi decenni tra Chiesa cattolica e Ortodossia, a quanto pare ripreso e accelerato con l'attuale pontificato, vd. lo sguardo da parte ortodossa di Clément 1998.

57. Kislak 2001, 27, e perciò «le dialogue entre les deux parties fut un dialogue des sourds».

teca Palatina da J. Gruter. Così narra di quei giorni e mesi il suo allievo A. Clement, editore dell'imponente *Claudii Salmasii, viri maximi, epistolarum liber* e suo primo biografo:

Admissus igitur in interiorem Jani Gruteri amicitiam, simul et liberrimus ei ad locupletissimam Bibliothecam patuit aditus. In eam itaque se condit, et ad evolvendos partim, partim conferendos cum editis, aut si editi non essent, et maioris momenti viderentur, transcribendos Graecos Latinosque Codices MSS. sese accinxit [...] quin etiam id juris in Bibliothecam jam acquisiverat Heros noster, ut in museum quoque, quos vellet, secum codices perlegendos aut describendos adduceret. Ita factum paucissimis mensibus ut eruditionem acquireret plane incredibilem, et fama nominis eius, non Germaniam tantum universam, sed et Belgium nostrum et Gallias pervagaret, et pro Grutero jam Salmasius undique de dubiis ac conclamatis apud omnis generis Auctores locis consuleretur [...] Cuius constantiae suae etiam publica extare voluit testimonia. Nilum enim tunc temporis et Barlaamum de Primatu Papae, rogatu amplissimi Bongarsii, accurate admoldum recensuit, et adiectis ad calcem emendationibus ac notis, quid singulari iudicii atque ingenii sui perspicacitate in Critica tum etiam posset, satis ostendit.⁵⁸

L'edizione salmasiana⁵⁹ consiste in un'integrale riproposta della vulcaniana del 1595, con l'importante aggiunta di *Excerpta ex Actis generalis octavae Synodi quae Ferrariae incepta an. MCCCCXXXVIII⁶⁰ peracta fuit Florentiae, tempore Eugenii PP. IV*, contenenti la descrizione dell'arrivo a Ferrara dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo e del patriarca Giuseppe II, dell'incontro con papa Eugenio IV, della laboriosa disposizione di pontefice, imperatore e patriarca e rispettive delegazioni, dell'inizio delle discussioni, in particolare intorno al purgatorio.⁶¹ Salmasio aggiunse inoltre il *De principatu Papae* del monaco Barlaam (peraltro da ortodosso avversario teologico di Nilo)⁶² nonché un'ampia serie di note al testo di Nilo,⁶³ volte a discutere *variae lectiones* tratte da un codice Palatino e da un manoscritto di L. Servin

58. Clement 1656, XXIII-XXIV; XXVI.

59. Nilus 1608; erroneamente Kislas 2001, 61 la attribuisce ancora al Vulcanius. Di pochi anni successiva è, da parte cattolica, la voluminosa, greco-latina *Confutatio Nili Thessalonicensis* (Caryophyllus 1626), con dedica a Urbano VIII, «universalis Ecclesiae summo Pontifici», ripubblicata in Migne 1865, coll. 729-878.

60. Nel testo si ha erroneamente MCCCCLVIII.

61. Rimando in proposito alla concisa ma attenta trattazione di Hussey 1990, 267-286 e, per un aspetto particolare ma di fondamentale rilievo, a Ruggieri 2007; per la ricchissima bibliografia recente sul concilio di Ferrara-Firenze del 1438-1439 vd. Blanchet-Kolditz 2013.

62. Cf. Schirò 1957; Kislas 2001, 22-23 e 48 ss., con riferimento soprattutto alla controversia esicastica.

63. Nilus 1608, 226-236.

trasmessogli dal dotto calvinista J. Bongars (1554-1612), invio da cui a dire del Salmasio del tutto dipese il suo occuparsi dell'opera dell'arcivescovo tessalonicense («qui liber istius totius operae quam hac editione praestitimus nobis materiam et argumentum praebuit»).⁶⁴ Particolarmente chiaro Salmasio risulta al proposito nell'indirizzo al lettore (*Cl. Salmasius candido Lectori S.*):

Nihil enim minus quam de Nilo edendo unquam cogitaveram [...] Nihil, inquam, de Nilo cogitabamus, cum ecce, ab Amplissimo Bongarsio litteras cum hoc eodem Nilo accipimus, quem vir celeberrimus Servinus cum suo scripto Codice olim contulerat. Huius, et Barlaami quem iisdem litteris et Nilo adiunxerat, editionem adornare uti vellem, rogat. Qui potuissem recusare? suscepi, et aliquot horas huic rei impendi.⁶⁵

L'*excusatio* banalizzante rispetto alla propria opera d'esordio da parte del giovanissimo quanto ambizioso Salmasio risponde probabilmente a ragioni personali e di prudenza: come il biografo Clement mette ampiamente in rilievo, Claudio si era recato nella protestante Heidelberg contro il parere del padre, l'alto magistrato Bénigne Saumaise, pochi anni dopo la promulgazione dell'editto di Nantes «multum filio suo metuens, ne scilicet a Pontificiis penitus deficeret».⁶⁶ Nell'ambito dell'erudizione filologica nordeuropea tra XVI e XVII quello di Nilo era testo, lo si è visto, certo non ignoto, capace anzi di rimandare a temi decisivi del presente, e non a caso il giovanissimo Salmasio per il suo debutto nella Repubblica delle Lettere «guarda con attenzione all'ostilità antiromana della chiesa greca».⁶⁷ Colpisce notare, ed è cosa assai poco rilevata, che Clement nel presentare l'intensissimo periodo

64. «Dn. Ludovico Servino Advocato Regio» è indirizzata l'epistola prefatoria di Salmasio, che informa di aver ricevuto da Bongars, ὁ πανάριστος ἐκείνος καὶ πάνσοφος, «Nili Archiepiscopi Thessalonicensis duos tractatus» collazionati di mano di Servin con un manoscritto, fornito di sue *doctissimae animadversiones*. Da Bongars il giovane Salmasio avrebbe ricevuto l'invito a procedere all'edizione, con l'aggiunta dell'opera di Barlaam: «Has [*scil. animadversiones*] ut in publicum vulgaremus, et si quid amplius haberemus sive ex ingenio, sive ex libris, id uti adderemus rogavit, Barlaam Monachi doctissimi tractatum, qui ad eam materiam facere, imo qui prorsus idem dicere videbatur, adiunxit. Utrumque igitur, et Nilum et Barlaamum, Ampliss. Bongarsii suasu edimus ...».

65. Nilus 1608, 15. Sulla importante figura di Bongars vd. ora Mittenhuber (ed.) 2012.

66. Clement 1656, XX che segue lo scontro con il padre sino alla decisione finale del giovane: «tandem semota omni haesitatione, ac Deo in consilium atque auxilium advocato, vicit amor Religionis, et omnino maturandum iter in Germaniam iudicavit». Sulle origini familiari di Salmasio, da una «famille de noblesse provinciale de robe» probabilmente già ugonotta sino ai giorni della strage di san Bartolomeo, vd. Leroy 1983, 18-23.

67. Canfora 1998, 116.

heidelbergense di Salmasio, in febbrile lavoro nella Biblioteca Palatina, tre anni dopo la morte del maestro parla della sua edizione di Nilo e Barlaam ma tace del tutto della “scoperta” dell’Antologia Palatina, che è di quegli stessi luoghi e mesi e anni!⁶⁸

Quasi quarant’anni dopo, nel 1645, non lontano dal termine di una vita dall’erculeo attività e dalle continue e sanguinose polemiche, Salmasio ri-pubblicherà la sua giovanile edizione dei libri di Nilo e di Barlaam («jam olim a me in Germania, cum admodum essem adolescens, publici juris factos»), in appendice a un suo imponente trattato in folio *De primatu Papae*. Nella prefazione (*Lectori S. D.*) Salmasio posa un sovrano sguardo sul tema che con il consueto piglio polemico si accinge ad affrontare, anticipando le conclusioni cui approderà nel mostrare «quam infirmum sit fundamentum, cui tota illa moles Papatus innititur», disperata causa prossima a cadere. Ma è soprattutto al mondo protestante che egli qui si rivolge, ricordando le illusioni di quanti nei decenni passati avevano ritenuta prossima «eam ἔνωσιν quam sibi imaginabantur facilem», e come invece «non posse nimirum, quamdiu staret Papa cum hac sua omnipotentia et infallibilitate, reconciliationem ullam sperari». Proprio a fronte delle ricorrenti attese di un concilio ecumenico e di una possibile pacificazione Salmasio indica infine ciò che ancora una volta lo ha spinto ad accostarsi al tema del *primatus Papae*,⁶⁹ in nome della passione di tutta la sua vita, «Philologiam adiungere ad Sacrarum Litterarum, et Historiae Ecclesiasticae seriam ac sinceram indagacionem».⁷⁰

68. L’unico cenno è, nel finale catalogo di «Libri partim confecti, et parati iam olim ad editionem; partim affecti, et inchoati», a una «Epigrammatum Graecorum Anthologia, infinitis locis auctior, Latina item interpretatione et luculentis Annotationibus illustrata» (Clement 1656, LXVII). Circa l’effettivo ruolo del Salmasio nella “scoperta” del manoscritto Palatino dell’*Anthologia Graeca* vd. ora van Miert 2011.

69. «Uno casu possunt sine Papa nobiscum agere serio, bona fide, et cum effectu Pontificii, si nimirum de tollendo Papa consentiant. Quod numquam illi facturi sunt. Hoc si facerent, et in aliis articulis facillime procederet reformatio, et ex reformatione conciliatio. In uno igitur Papa nodus est ac mora omnis Ecclesiarum reconciliationis».

70. Così Clement 1656, XXIII.

Abbreviazioni bibliografiche

- Allacci 1723 = L. Allacci, *De Nilis et eorum scriptis diatriba recusa ad editionem Romanam Anni MDCLXVIII adiectis supplementis et animadversionibus Jo. Alberti Fabricii*, in appendice a J.A. Fabricius, *Bibliothecae Graecae liber V. De scriptoribus Graecis Christianis, aliisque qui vixere a Constantini M. aetate ad captam A.C. MCCCCLIII a Turcis Constantinopolin. Accedunt Leonis Allatii Diatribae*, Hamburgi, Sumtu Theodori Christophori Felgner, 1723.
- Beck 1959 = H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959.
- Bellarmino 1599 = R. Bellarmino S.I., *Disputationes Roberti Bellarmini Societatis Iesu, De controversiis Christianae fidei, adversus huius temporis haereticos. Primi tomi tertia controversia generalis, De summo Pontifice, quinque libris explicata [...] Quibus accesserunt tres libri De translatione Imperii Romani eodem auctore*, Ingolstadii 1599.
- Benedetto 2005 = G. Benedetto, *Le versioni latine dell'Iliade*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a c. di G. Barbarisi, Milano 2005, vol. I, 961-1027.
- Benedetto 2008 = G. Benedetto, *Bonum facinus: Catull. 66.25-28 tra Igino e Giustino*, in *Debita dona. Studi in onore di Isabella Gualandri*, a c. di P.F. Moretti-C. Torre-G. Zanetto, Napoli 2008, 33-70.
- Benedetto 2011 = G. Benedetto, rec. di Veenman 2009, «Quaderni di storia» 73 (2011), 321-336.
- Blanchet-Kolditz 2013 = M.-H. Blanchet-S. Kolditz, *Le concile de Ferrara-Florence (1438-1439): mise à jour bibliographique*, «Medioevo greco» 13 (2013), 313-321.
- Cabasilas 2007 = AA.VV., *Nicola Cabasilas e la divina liturgia*. Atti del XIV Convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa sezione bizantina. Bose, 14-16 settembre 2006, a c. di S. Chialà e L. Cremaschi monaci di Bose, Magnano 2007.
- Caccamo 1999 = D. Caccamo, *Eretici italiani in Moravia, Polonia, Transilvania (1558-1611)*. *Studi e documenti* (1970), Firenze 1999².
- Campi 2000 = E. Campi, *Pier Paolo Vergerio ed il suo epistolario con Heinrich Bullinger*, in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento*. Convegno internazionale di studi, a c. di U. Rozzo, Udine 2000, 277-294.

- Candal 1945 = E. Candal S.I., *Nilus Cabasilas et theologia S. Thomae de processione Spiritus Sancti. Novum e Vaticanis codicibus subsidium ad historiam theologiae Byzantinae saeculi XIV plenius elucidandam*, Città del Vaticano 1945.
- Canfora 1998 = L. Canfora, *La biblioteca del patriarca. Fozio censurato nella Francia di Mazzarino*, Roma 1998.
- Canfora 2001 = L. Canfora, *Il Fozio ritrovato. Juan de Mariana e André Schott*, Bari 2001.
- Canfora 2002 = L. Canfora, *Convertire Casaubon*, Milano 2002.
- Cantimori 1992 = D. Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento* (1939), nuova ed. a c. di A. Prosperi, Torino 1992.
- Carlucci 2012 = G. Carlucci, *I Prolegomena di André Schott alla Biblioteca di Fozio*, Bari 2012.
- Caryophyllus 1626 = *ΑΝΤΙΡΡΗΣΙΣ ΠΡΟΣ ΝΕΙΛΟΝ ΤΟΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ περὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ πάπα. Confutatio Nili Thessalonicensis de primatu Papae. Auctore Io. Matthaeo Caryophyllo Archiepiscopo Iconiensi*, Parisiis, apud Adrianum Taupinart, 1626.
- Cazes(ed.) 2010 = H. Cazes (ed.), *Bonaventura Vulcanius, Works and Networks Bruges 1538-Leiden 1614*, Leiden-Boston 2010.
- Clement 1656 = A. Clement, *De laudibus et vita Cl. Salmasii*, in A. Clement (ed.), *Claudii Salmasii, viri maximi, epistolarum liber primus. Accedunt De laudibus et vita ejusdem, Prolegomena*, Lugduni Batavorum, Ex Typographia Adriani Wyngaerden, 1656.
- Clément 1998 = O. Clément, *Roma diversamente. Un ortodosso di fronte al papato*, tr. it., Milano 1998.
- Congourdeau (ed.) 1989 = M.-H. Congourdeau (ed.), *Nicolas Cabasilas. La vie en Christ. Livres I-IV*, Paris 1989.
- Conley 2010 = Th.M. Conley, *Vulcanius as Editor: The Greek Texts*, in Cazes(ed.) 2010, 337-350.
- Cozzi 1979 = G. Cozzi, *Paolo Sarpi tra il cattolico Philippe Canaye de Fresnes e il calvinista Isaac Casaubon*, in Id., *Paolo Sarpi tra Venezia e l'Europa*, Torino 1979, 1-133.
- Delumeau 1988 = J. Delumeau, *La Riforma. Origini e affermazione*, tr. it., Milano 1988.
- Dewitte 1981 = A. Dewitte, *Bonaventura Vulcanius Brugensis (1538-1614). A bibliographic description of the editions 1575-1612*, «Lias» 8.2 (1981), 189-201.
- Dewitte 2010 = A. Dewitte, *Bonaventura Vulcanius, Marnix van St. Aldegonde, and the Spirit of Bruges: Remonstrant Protestantism?*, in Cazes(ed.) 2010, 245-260.
- Dibon 1975 = P. Dibon, *L'Université de Leyde et la République des Lettres au 17e siècle*, in *Quaestiones Leidenses. Twelve studies on Leiden University*

- Library and its holdings published on the occasion of the quater-centenary of the University*, Leiden 1975, 83-117.
- Fabricius-Harles 1807 = J.A. Fabricius, *Bibliotheca Graeca [...] Editio nova variorum curis emendatior atque auctior curante G.C. Harles*, vol. X, Hamburgi 1807.
- Fabricius-Harles 1808 = J.A. Fabricius, *Bibliotheca Graeca [...] Editio nova variorum curis emendatior atque auctior curante G.C. Harles*, vol. XI, Hamburgi 1808.
- Grafton 2003 = A. Grafton, *Athenae Batavae: The Research Imperative at Leiden, 1575-1650*, Leiden 2003.
- Grotius 1642 = H. Grotius, *In consultationem G. Cassandri Annotata [...] Accessit Tractatus de Christianae pacificationis et Ecclesiae reformandae vera ratione ab eximio quodam Theologo, ante annos LXXX editus*, Lugduni Bavorum, Ex officina Elseviriana, 1642.
- Heesakkers 2010 = C.L. Heesakkers, *Bonaventura Vulcanius, Janus Dousa and the 'Pleias dousica'*, in Cazes(ed.) 2010, 263-286.
- Hoffmann 1836 = S.F.G. Hoffmann, *Lexicon bibliographicum sive Index editionum et interpretationum scriptorum Graecorum tum sacrorum tum profanorum*, t. III, Lipsiae 1836.
- Hussey 1990 = J.M. Hussey, *The Orthodox Church in the Byzantine Empire* (1986), Oxford 1990.
- Kazhdan (ed.) 1991 = A.P. Kazhdan (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium. Vol. 2*, New York-Oxford 1991.
- Kislas 2001 = Th. Kislas, *Introduction, a Nil Cabasilas. Sur le Saint-Esprit*. Introduction, texte critique, traduction et notes par le Hiéromoine Th. Kislas, Paris 2001.
- Kolovou (ed.) 2012 = F. Kolovou (Hrsg.), *Byzanzrezeption in Europa. Spurensuche über das Mittelalter und die Renaissance bis in die Gegenwart*, Berlin-Boston 2012.
- Ledegang-Keegstra 2010 = E. Ledegang-Keegstra, *Vulcanius et le réformateur Théodore de Bèze*, in Cazes(ed.) 2010, 147-165.
- Lehnus 2012 = L. Lehnus, *Callimaco tra Stanley e Bentley* (1991), in Id., *Incontri con la filologia del passato*, Bari 2012, 47-80.
- Lehnus 2012b = L. Lehnus, *Iter Callimacheum* (1996), in Id., *Incontri con la filologia del passato*, Bari 2012, 25-46.
- Léonard 1971 = É.G. Léonard, *Storia del protestantesimo. Volume secondo: Il consolidamento (1564-1700)*, tr. it., Milano 1971.
- Leroy 1983 = P.E.R. Leroy, *Le dernier voyage à Paris et en Bourgogne, 1640-1643, du réformé Claude Saumaise (1588-1653)*, diss. Nijmegen, Amsterdam-Maarssen 1983.
- Metso 2010 = P. Metso, *Divine Presence in the Eucharistic Theology of Nicholas Cabasilas*, Publications of the University of Eastern Finland, diss. Joensuu 2010.

- Migne 1865 = *Patrologiae cursus completus [...] Series Graeca posterior [...] accurante J.-P. Migne*, t. 149, Parisiis 1865.
- Mittenhuber (ed.) 2012 = F. Mittenhuber (Hrsg.), *Jacques Bongars: Humanist, Diplomat, Büchersammler*, Bern 2012.
- Motta 2005 = F. Motta, *Bellarmino. Una teologia politica della Controriforma*, Brescia 2005.
- Musti 1960 = D. Musti, *Allacci, Leone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. II, Roma 1960, 124-126.
- Nellen 2005-2007 = H.J.M. Nellen, *Hugo Grotius's Political and Scholarly Activities in the Light of his Correspondence*, «Grotiana» 26-28 (2005-2007), 16-30.
- Nilus 1555 = *Nili Thessalonicensis libellus de primatu Romani pontificis. A Mathia Flacio Illyrico in Latinum Sermonem conversus, cum praefatione eiusdem*, Francofurti, Excudebat David Zephelius, 1555.
- Nilus 1595 = *Nili Archiepiscopi Thessalonicensis de primatu Papae Romani libri duo, ex Bibliotheca Vaticana: Bonaventura Vulcanio Interprete. His accessit De igne purgatorio, liber singularis: Eodem Interprete*, Lugduni Batavorum, Ex Officina Plantiniana, Apud Franciscum Raphelengium, 1595.
- Nilus 1608 = *Nili Archiepiscopi Thessalonicensis de primatu Papae Romani libri duo. Item Barlaam monachi cum interprete utriusque Latino. Cl. Salmasii opera et studio. Cum eiusdem in utrumque notis*, Hanoviae, Typis Wecheliani, 1608.
- Nocentini 1997 = L. Nocentini, *Introduzione*, a Ugo Grozio. *Conciliazione dei dissensi sulla predestinazione*, a c. di L. Nocentini; prodromo di G. Fiaschi, Tirrenia 1997, XIX-XCIII.
- Posthumus Meyjes 1984 = G.H.M. Posthumus Meyjes, *Hugo Grotius as an irenicist*, in *The World of Hugo Grotius (1583-1645). Proceedings of the International Colloquium organized by the Grotius Committee of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences Rotterdam 6-9 April 1983*, Amsterdam & Maarssen 1984, 43-63.
- Ronchey 2002 = S. Ronchey, *L'oltrevita. Profilo di storia della storiografia su Bisanzio da Tillemont alle Annales*, in Ead., *Lo Stato bizantino*, Torino 2002, 145-176.
- Ruggieri 2007 = G. Ruggieri, *Il concilio di Ferrara-Firenze e le sue liturgie*, «Cristianesimo nella storia» 38.1 (2007), 41-54.
- Schirò 1957 = G. Schirò, *Il paradosso di Nilo Cabasila*, «Studi bizantini e neoellenici», 9 (1957) 362-388.
- Sesboüé 2012 = B. Sesboüé, *Salvati per grazia. Il dibattito sulla giustificazione dalla Riforma ai nostri giorni*, tr. it., Bologna 2012.
- Spiteris-Conticello 2002 = Y. Spiteris-C.G. Conticello, *Nicola Cabasilas Chamaetos*, in *La théologie byzantine et sa tradition. II: (XIII^e-XIX^e s.)*, sous la direction de C.G. et V. Conticello, Turnhout 2002, pp. 315-410.

- Stefani 2014 = M. Stefani, *Bonaventura Vulcanius editore di Apuleio filosofo*, «Commentaria Classica» 1 (2014), 55-75.
- Trapman 1997 = J. Trapman, *Grotius (Hugo) (1583-1645)*, in *Centuriae Latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, réunies par C. Nativel, Genève 1997, 399-404.
- van Miert 2010 = D. van Miert, *Project Procopius: Scaliger, Vulcanius, Hoescheilius and the Pursuit of Early Byzantine History*, in Cazes(ed.) 2010, 361-386.
- van Miert 2011 = D. van Miert, *Joseph Scaliger, Claude Saumaise, Isaac Casaubon and the Discovery of the Palatine Anthology (1606)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 74 (2011), 241-261.
- van Ommen-Cazes (eds.) 2010 = K. van Ommen-H. Cazes (eds.), *Facebook in the Sixteenth Century? The Humanist and Networker Bonaventura Vulcanius*, Leiden 2010.
- Veenman 2009 = R. Veenman, *De klassieke traditie in de Lage Landen*, Nijmegen 2009.
- Vulcanius 1605 = *Cyrilli Archiepiscopi Alexandrini adversus Anthropomorphitas, Liber unus Graece et Latine. Eiusdem, De incarnatione Unigeniti, Et, quod unus sit Christus ac Dominus secundum Scripturas, ad Hermiam Dialogi duo, nunquam antehac editi, interprete Bonaventura Vulcanius, cum notis eiusdem*, Lugduni Batavorum, E Typographia Ioannis Patii, Academiae Typographi, 1605.
- Waszink 1975 = J.H. Waszink, *Classical Philology*, in Th.H. Lunsingh Scheurleer-G.H.M. Posthumus Meyjes (eds.), *Leiden University in the Seventeenth Century. An Exchange of Learning*, Leiden 1975, 160-175.
- Werner 1987 = E. Werner, *Translatio imperii ad Turcos: päpstliche Renovatio und Weltkaiseridee nach dem Fall Konstantinopels*, «Byzantinische Forschungen» 11 (1987), 465-472.

Belisario, tra Goldoni e Bisanzio

Fabrizio Conca

In *Mémoires*, I XXXVI Goldoni scrive:¹

Finalmente, il 24 novembre 1734 il *Belisario* andò in scena per la prima volta. Era il mio debutto e non poteva essere per me più brillante, né più soddisfacente. La mia opera fu ascoltata con un silenzio straordinario e del tutto insolito per i teatri italiani. Il pubblico, abituato al rumore, si sfogava negli intervalli; e con grida di gioia, battimani, reciproci segnali tra platea e palchetto, venivano prodigati all'autore e agli attori gli applausi più entusiastici. Alla fine dell'opera tutti quegli slanci di una poco comune soddisfazione raddoppiarono, cosicché gli attori ne furono colmati. Gli uni piangevano, gli altri ridevano, ma era sempre la stessa gioia a causare gli effetti opposti. [...] Il giorno seguente si rappresentò la medesima opera e si continuò a rappresentarla tutti i giorni, fino al 14 dicembre, e con essa si chiuse la stagione d'autunno.

Un successo che Goldoni sottolinea anche nella *Prefazione dell'edizione Pasquali* ai diciassette tomi delle commedie [Venezia 1761-1778]:²

Fu quella la sola notte, che senza malattia di corpo non mi fu possibile prender sonno. La mia consolazione era estrema: non ne era avvezzo, e mi pareva un sogno. Tutti i commedianti mi si affollarono intorno, o mi portarono a casa, e l'Imer [Giuseppe] piangeva di tenerezza, e la sua famiglia esultava, e la vezzosa Marianna [Imer] mi rendeva piacevole il mio trionfo. Io avea composta quell'opera con piacere, e con attenzione; ma non mi lusingavo di tal riuscita. Sapeva benissimo, che a fronte delle buone tragedie italiane, e delle eccellenti tragedie francesi la mia non poteva meritare gran lodi. Io non sono mai stato, né prima né dopo, elegante versificatore, specialmente nello stile eroico: ho avuto della facilità, della naturalezza, e nel tragico vi vuol dell'elevazione; eppure malgrado i miei versi, più famigliari, che sostenuti, la tragedia è andata

1. Cito qui e in seguito da Bosisio 1993, 208.

2. Cfr. Bosisio 1993, 887-888.

alle stelle. Io faceva parlare l'imperatore, ed il capitano, come parlano gli uomini, e non col linguaggio degli eroi favolosi, al quale siamo avvezzi dalle penne sublimi dei valorosi poeti. Volendo io esprimere un sentimento, non ho mai cercato il termine più scelto, più elegante, o sublime; ma il più vero, ed il più esprime, Veduto ho per esperienza, che la semplicità non può mancar di piacere. Non intendo, quando dico semplicità, di far parlare un imperatore come parlerebbe un pastore; ma intendo di non far parlare i sovrani, uomini come noi, con un linguaggio incognito alla natura. Per dire la verità gli attori contribuirono infinitamente alla riuscita dell'opera, e le parti erano ben distribuite. Il mio Casali [Gaetano, detto Silvio] era fatto apposta per il carattere di Giustiniano, e sostenea egregiamente quel personaggio, grave, intelligente, ed umano. Teodora imperatrice, vana, superba, e feroce non potea esser meglio rappresentata: la Bastona [*sc.* Adriana Sambuccetti] la sostenea a meraviglia, e s'investiva sì bene di quel carattere odioso, che più, e più volte i gondolieri, ch'erano nel *parterre*, la caricavan d'ingiurie, ch'eran insulti alla parte rappresentata, ed applausi alla brava attrice. La Romana faceva piangere nella parte tenera, ed interessante di Antonia; ed il Vitalba [Antonio], malgrado qualche licenza comica, ch'egli si prendeva di quando in quando, sosteneva talvolta con forza, ed arte maestra la dignità di un capitano valoroso, intrepido, e perseguitato.

In verità, Goldoni non si lasciò travolgere dal successo del *Belisario*, che insieme alle altre sei opere composte tra il 1735 (*Rosmonda*) e il 1738 (*Giustino*), forma un *corpus* per il quale «la definizione di “tragedia” [...] è da assumere con estrema cautela, e non a caso lo stesso Goldoni, più volte, non esita a definire questi componimenti come “tragicommedie”, categoria che è stata spesso condivisa anche dai critici moderni».³

La scena si svolge nel Palazzo di Costantinopoli. Belisario ha sconfitto i Persiani, meritando l'elogio di Giustiniano (I 1 *In me, fidi, scorgete il signor vostro, / Ma in Belisario ravvisar dovete / Il nume tutelar di questo impero. / Che s'io detto le leggi, ei le difende; / E se impugno lo scettro, ei lo sostiene*⁴), che non esita a renderlo partecipe del potere (I 2 *Vieni, fedele amico, e in queste braccia / Del sincero amor mio ricevi un pegno. / Oggi gli omaggi suoi vuo' che Bisanzio / Tra Belisario e Giustinian divida. / Son due corpi ed un'alma; ed un sol cuore / Con reciproco amor vive in due petti. / Ma ciò non basta: oggi Bisanzio adori / Due regnanti in un soglio. Belisario, / Quel trono omai che sostenesti, ascendi, / E lo scettro difeso or meco impugna*), in un'atmosfera divisa tra il plauso di Narsete (*ibid.* *Oh giusto Imperator!*) e il risentimento del nipote Filippo (*Cesare ingiusto!*) - la sequenza delle battute scandisce in antitetici assolo l'unità dell'endecasillabo,

3. Cfr. Quazzolo 2009, 31.

4. Il testo è citato da Ortolani 1950.

anticipando sul piano stilistico i contrasti di corte che contrassegneranno la storia. Il torto appare intollerabile e Filippo non esita a proclamarlo (*ibid. È troppo ingiusto, / Cesare, il tuo voler. Io, che in le vene / Scorrer mi sento regio sangue, io devo / Uno che sol fortuna ha per suo pregio, / Sul trono venerar? S'altri l'approva, / Io non lo soffrirò*), suscitando contemporaneamente i rimproveri del sovrano (*ibid. Frena l'orgoglio, / O punirti saprò*) e la reazione generosa di Belisario (*ibid. Cessin omai, / Signor, gli sdegni tuoi. Regni Filippo / Ei n'è di me più degno*), che non salva comunque Filippo, il quale, di fronte alla perentoria alternativa di Giustiniano (*ibid. O il suo destin nel mio volere adori, / O a catena servil prepari il piede*), non esita a scegliere la prigionia, e mentre le guardie lo disarmano lancia terribili minacce (*ibid. Fra catene anderò, ma ancor fra' lacci / Farò tremar di Belisario il fasto [...] Saprò chieder al popolo, ai soldati, / D'un'ingiustizia tal giusta vendetta. / Regni pur Belisario; io mi riserbo / L'alta ragion di vendicare il soglio*), inframmezzate dall'assolo di Narsete (*A qual ira lo sprona invidia ria!*).

Dopo il lungo monologo di Belisario, che evoca le vittorie in Persia assegnandone il merito esclusivo all'imperatore (I 4 *Dirò come fur vinti i tuoi nemici / Non già dal mio valor, ma dall'usato / De' tuoi prodi guerrier coraggio invitto*), entra in scena Teodora, che si rivolge a Belisario dimostrando non solo la propria ammirazione, ma soprattutto una passione ormai senza freni che la sovrana vorrebbe sentire esplicitamente condivisa (I 5 *Se il tuo tacere / Rispetto è forse, dal tuo sen discaccia / L'importuno timore. Apprender puoi / Libero a favellar da me, che pure / Men di te lo dovrei. Ma quell'ardore / Che non mi cape in seno, omai trabocca / Libero or per le labbra, ora per gli occhi. / Parla, ch'io tel concedo, e i pensier tuoi / Non mi celar*). Ma Belisario non cede; non può tradire il proprio signore, anche se Teodora lo rassicura che tutto sarà tenuto nascosto. Tanta intransigenza irrita l'imperatrice, che di fronte al rifiuto lancia una terribile minaccia: *Senti: se all'amor mio nieghi mercede, / Vedrem se quell'onor che tanto apprezzi / Punto ti gioverà. [...] Innocente esser puoi, se me secondi; / Ma reo sarai, se l'innocenza affetti [...] ti aborrirò quanto t'amai* (*ibid.*). Per mettere in atto i suoi propositi Teodora infierisce anche contro Antonia, la dama di corte innamorata (e riamata) da Belisario, ordinandole di farsi da parte (I 6 *Sentimi Antonia. / Per quanto esser ti può cara la vita / Di Belisario, dei lasciar d'amarlo. / Da questo solo il suo destin dipende*). Antonia non può sottrarsi e a nulla vale l'incredulità dell'amato, che non sa spiegare l'inaspettata metamorfosi (I 7 *Deh! come mai / Odioso divenni agli occhi tuoi? / Io son lo stesso, tu non sei già quella*) e dimostra la propria impotenza in uno scambio di battute contrassegnate, nella parte finale della scena, dagli assolo dei personaggi, che manifestano in questo modo i loro veri sentimenti. I sentimenti di Antonia sono colpiti senza pietà: è costretta a rinunciare a Belisario, ad essere complice della sovrana, tenendo celato

l'intrigo (I 8 *Taci, superba; / L'amor che per tua pena a te svelai, / Guardati di scoprir. Se mi tradisci, / Belisario morrà; morrai tu ancora*), e soprattutto ad accettare il matrimonio con Filippo, come impone Teodora (*ibid. In me conosci / Il tuo destino; ecco Filippo, ad esso / Oggi stender la man devi di sposa*): nozze che Antonia rifiuta con forza, ribellandosi alle intimidazioni e manifestando senza paura il proprio disprezzo verso Filippo (I 9 *Filippo, è vano / Il tuo pregar; vano sarà l'ardire. / Non piaci agli occhi miei; t'odia il mio core; / Io non ti posso amar; tanto ti basti*). La passione di Teodora ha ormai frantumato la corte di Giustiniano; a questo punto Belisario non è solo il bersaglio della sovrana, ma anche di Filippo, che di fronte alla scelta di Antonia non esita a proclamare: *Il mio nemico* (sc. Belisario), */ O mi ceda la sposa, o cada estinto* (I 10).

Il secondo atto si apre con le prime ammissioni di Belisario. A causare la mestizia che Giustiniano ha colto nei suoi comportamenti è l'amore per una donna *di sangue illustre* - ma di più non vuole rivelare; e la curiosità del sovrano rimane inappagata per l'arrivo di Narsete, il quale trasmette la richiesta che viene dall'Italia: *Signor, l'Italia chiede / Un capitano che in nome tuo la regga; / Fra' tuoi fidi vassalli aspiran molti / All'onorato fregio* (II 2). Giustiniano rimette la scelta a Belisario, che d'accordo con Narsete decide di affidarsi alla sorte, che cade proprio su Filippo, suscitando l'immediata irritazione di Narsete (II 3 *Signor, è tuo nemico*), al quale Belisario contrappone l'imparzialità del proprio comportamento (*ibid. Belisario / Non ha nemici, e se ne avesse ancora, / Con atto vil non ne faria vendetta. [...] Vada Filippo / Al governo d'Italia*). Ma Filippo non vuole allontanarsi da Antonia, che ama; lo confessa proprio a Belisario, dicendosi pronto ad affrontarlo in duello (II 4 *O cedi tosto / Agli amori d'Antonia, o questo ferro / La gran lite decida*) - solo l'intervento di Narsete e il rientro in scena di Giustiniano fermano i due contendenti. Poiché Filippo ribadisce di non voler partire, Belisario affida il comando dell'Italia a Narsete, col consenso dell'imperatore; anche la sorte di Filippo dipende solo dalla volontà di Belisario, il quale dimostra ancora la propria generosità: *Tu m'oltraggiasti, è vero; ardisti, ingrato, / Cimentarmi col ferro, e del mio dono / T'abusasti così, superbo, altero. / Belisario però non sa inferire / Contro un uom disarmato. [...] Compatisco l'amor che ti fe' cieco, / E la fierezza tua scuso natia* (II 6). Ma Belisario ormai sa di avere un rivale e teme che l'amore di Filippo sia corrisposto da Antonia; in un monologo confessa la propria angoscia e decide di affidarla a una lettera, ma quando la fanciulla ricompare sulla scena insieme a Teodora, non osa andarle incontro (II 7 *Oh dei! sen viene; / E mi sembra sdegnata. Il foglio ad essa / La guardia presentò. Non ho coraggio / D'avventurarmi al dubbioso incontro*). In realtà Antonia è in balia della sovrana (II 8 *Tua sovrana son io, posso qual voglio / Dispor di te. Tu m'obbedisci, e taci*), che non le concede neppure di leggere la lettera di Belisario; certo non può ribellarsi, anche se ribadisce il suo

disprezzo verso Filippo (*ibid. Ma che rimiro! A questa / Volta sen corre il traditor Filippo. / Fuggo l'incontro, ché d'orrore agghiaccio*). L'incontro con Teodora rappresenta una svolta della tragedia. La sovrana aggrava l'intrigo facendo credere a Filippo che *Belisario è l'empio / Che ardi, folle, tentar la mia costanza* (II 9); Teodora non può sopportare l'affronto ed è pronta alla vendetta e trova un immediato alleato nel nipote, che in questo modo potrà non solo eliminare un avversario, ma costringere anche Giustiniano a pentirsi delle sue scelte (*ibid. Cadrà quel disleal, lo giuro ai numi. / Misero Giustiniano! Apprenda, apprenda / A profonder più cauto i suoi tesori*). Ma la collera dell'imperatore aumenta quando s'accorge che Filippo è ancora libero; Teodora tenta di difenderlo, ma viene zittita e Filippo capisce di non avere scampo, accetta il suo destino, lanciando tuttavia un ambiguo messaggio: *Nemico son di Belisario; e questo / Colpevole mi rende; e pur dovrebbe / L'odiar un traditor dirsi virtude* (II 10). Giustiniano non tollera che Belisario sia chiamato *traditor*, ma Filippo insiste e sembra sul punto di rivelare quanto ha appreso, quando Teodora lo costringe al silenzio. Ormai però il dubbio s'è insinuato nel cuore del sovrano e quando il nipote ribadisce le proprie accuse, dicendo di chiederne la ragione a Teodora, costei scoppia a piangere, rivelando finalmente la ragione delle sue lacrime: *Belisario infedel tentò sedurmi / Ad illeciti amplessi. Ardi l'audace / Di scoprirmi il suo foco* (*ibid.*). Nonostante la confessione, Giustiniano non può credere che Belisario abbia commesso un simile torto; cerca giustificazioni (*ibid. Facile troppo è l'ingannarsi, e l'occhio / Stesso talvolta a traveder conduce. / Un equivoco detto, o mal inteso / O mal interpretato, esser potrebbe / Causa d'un grand'error*), ma viene interrotto da Teodora, che perfidamente gli mostra la lettera di Belisario ad Antonia, facendo credere di essere lei la destinataria. Giustiniano legge, sembra incapace di reagire, chiede di rimanere solo, mentre in disparte Teodora e Filippo riversano tutto il loro disprezzo su Belisario. Nel monologo che contrassegna l'ultima scena dell'atto, Giustiniano appare ancora incredulo, come dimostra la sequenza delle interrogative (8x), e non esita a sospettare un inganno della moglie (II 11 *Ma quel pianto amaro / Di Teodora sarà dunque un inganno?*), nonostante il contenuto della lettera non sembri dare spazio ad altre interpretazioni; ma i meriti acquisiti da Belisario sono troppo grandi per essere immediatamente cancellati, per questo *il correr sì tosto a condannarlo / Fora enorme delitto, Il cor mi dice / Ch'è innocente colui. Trovisi dunque, / Si confonda l'invidia; ed abbia alfine / Calunniata virtù premio e non pena* (*ibid.*).

Il chiarimento avviene all'inizio del III atto, in cui Giustiniano, dopo avere rinviato la partenza di Belisario per l'Africa, in un serrato dialogo apprende la verità: la destinataria della lettera è Antonia, che Belisario crede promessa a Filippo - nel suo cuore non c'è spazio per altri amori. L'imperatore ha la certezza della sua innocenza e proclama di essere pronto a difenderlo dai *nemici a corte*. Intanto a Bisanzio il popolo sta per

insorgere: *Pochi però sono gli armati* (annuncia Narsete), *e questi / Della plebe più vile. I promotori / Son Teodora e Filippo* (III 2). La reazione del sovrano è senza pietà: Filippo sia disarmato e finisca i suoi giorni *Chiuso in orrida torre* e anche Teodora *al patrio cielo / D'Antiochia vada; e non ardisca opporsi, / Per quanto ama la vita, al mio decreto* (*ibid.*). La generosità di Belisario ottiene da Giustiniano che almeno Teodora sia salva; Filippo invece deve essere punito perché è *autor della colpa* (*ibid.*), ma Narsete non può eseguire l'ordine perché ormai quell'*anima rea* è fuggita da Bisanzio. Mentre l'imperatore apprende questa notizia entra in scena Antonia, protagonista di un incalzante dialogo alla presenza anche di Belisario. A Giustiniano, che cerca di capirne i veri sentimenti, la fanciulla, confessa che il suo *diletto* è Belisario (III 4 *Anzi l'adoro*), non certo Filippo (*Anzi l'abborro*); l'imperatore sembra dunque garante di un amore finalmente manifesto, quando all'improvviso il suo comportamento muta. A provocare questa inaspettata metamorfosi è un passo della lettera capitata nelle sue mani; Giustiniano non può credere, dopo tante effusioni, che l'espressione *Bella crudel* sia riferita ad Antonia: ormai non ha più dubbi *E della colpa tua piangi l'eccesso* (*ibid.*), grida a Belisario uscendo di scena, e lasciando nello sbalordimento i due innamorati. Antonia capisce subito che a tramare l'inganno è stata Teodora e si offre di spiegarlo a Giustiniano (III 5 *Io stessa andrò di Giustiniano a' piedi. / Accuserò Teodora, e dell'indegno / Amor suo narrerò l'enorme eccesso*), ribadendo all'amato la sua fedeltà, sancita dal giuramento e dall'amplesso, interrotto dall'entrata di Teodora, di fronte alla quale Belisario mostra sdegno e fierezza (III 6 *io non ti temo. / Se temuto ti avessi, io non avrei / Impedito il tuo esiglio, a cui ti avea / Giustiniano condannata in giusta pena / Della congiura tua. No, non ti temo. / Se temuto ti avessi, al tuo consorte / Narrato avrei ...*), che incoraggiano Antonia a rivelare di essere ormai sposa di Belisario. L'arrivo di Narsete interrompe il dialogo (III 7 *Cesare impone / Che Belisario a lui tosto sen vada*), determinando l'uscita di scena degli innamorati. Teodora, rimasta sola con Narsete, non esita a imporgli di eliminare Antonia (III 8 *Vo' che muora costei. Tu la conduci / Su l'alta torre, e in la vicina notte / Precipiti nel mar e si sommerga*). Narsete vorrebbe sottrarsi a quest'ordine, ma comprende che non può contrastare l'imperatrice; perciò si affida alla simulazione (*ibid. a un tempo istesso / Si salvi Antonia e il mio dover s'adempia*) - ignaro che *Sarà tua morte / Per celar la mia colpa il premio tuo*, come Teodora mormora tra sé, prima di andarsene. Quando Teodora ritorna in scena, trova Belisario solo e addormentato e per consolidare l'inganno, appena scorge Giustiniano avvicinarsi, colloca il proprio ritratto sotto gli occhi di Belisario. In verità, l'imperatore non se ne accorge subito, anzi interpreta il sonno del suo generale come segno d'innocenza; sta per abbracciarlo *Ma che rimiro? / Di Teodora l'effigie? Innanzi agli occhi / Belisario la serba e la vagheggia? / Che più veder poss'io? Ecco il più certo / Verace testimon del suo delitto* (III

12). Belisario, al risveglio, non sa spiegarsi l'incalzante accusa di tradimento e rimane smarrito notando il ritratto di Teodora, che Giustiniano ritiene il segno sicuro di colpevolezza: ormai non merita più gli onori accordati, anzi deve aspettarsi conseguenze anche più aspre. L'atto si conclude con il lamento di Belisario che, rimasto solo sulla scena, impreca contro le trame di Teodora, una nemica che *Più d'esercito armato è poderosa*, perché sa impegnare mezzi infiniti, sottolineati dalle sequenze asindetichiche che scandiscono gli ultimi cinque endecasillabi (III 13 *l'armi sue / Son frodi, tradimenti, arti ed inganni, / Finzion, calunnie, simulati pianti, / Ira, sdegno, furor, rabbia, dispetto, / Invidia, gelosia, sfrenato amore, / Ambizion, crudeltà, lusinghe e vezzi: / Armi già tutte dalla donna usate*).

All'inizio del IV atto, dopo che Filippo ha sottratto Antonia a Narsete, che cercava di mettere in salvo la fanciulla, compare in scena Giustiniano, sempre più tormentato dall'insurrezione e dalla perdita di Belisario, che non può difenderlo in una circostanza tanto drammatica. Il sovrano è diviso, tra vendetta e pietà: quanto ha decretato gli pare giusto (IV 3 *Resti privo degli occhi*), ma il dubbio lo assale (*ibid. Ohimè! Che scrissi? / Sarà privo di luce il sol di Grecia? / Senz'occhi lui che mirò sempre al punto / Della grandezza mia? Cieco colui / Che ovunque scorse, seminò splendori?*), subito rimosso dal pensiero che proprio quegli occhi *Volsero indegni sguardi al regio volto / Di Teodora mia sposa (ibid.)*, nonostante la certezza di attirare su di sé il biasimo di tutti. Ma prima di dare esecuzione alla condanna Giustiniano vuol parlare a Belisario. I fatti lo accusano e l'imperatore respinge le giustificazioni, aumentando la propria esasperazione (IV 4 *Sei mentitor [...] Temerario, non più. Troppo t'abusi / Della clemenza mia. Quel reo che solo / Si difende negando, è reo due volte*). Ma poiché Belisario non rinuncia alla fierezza che gli deriva dall'innocenza (*ibid. S'io non peccai, non deggio / Col chiederti perdon rendermi reo*), Giustiniano rimuove ogni incertezza e conferma la condanna (*ibid. Se peccasti con gli occhi, avrai negli occhi / Il tuo supplizio*), suscitando la reazione desolata di Belisario (*ibid. Io con gli occhi peccai? e avrò negli occhi / La pena mia? / In che peccaro, o Cesare, / Questi che sempre fur occhi fedeli?*) e mentre sta per fare il nome di Teodora, entra in scena l'imperatrice, che ribadisce l'accusa (IV 5 *Sì, Teodora / È colei che ti accusa, e Giustiniano / È quel che ti condanna. Il traditore / Sei tu; son io l'offesa*) e si offre per dare esecuzione al decreto. Ormai senza speranza, Belisario denuncia le colpe di Teodora (*ibid. Sono vendetta / Delle ripulse mie le tue menzogne*) e si dichiara pronto a subire la condanna (*ibid. Al mio supplizio io vado; / Che dolce mi sarà perdere gli occhi / Per non mirar mai più mostro sì fiero*). Tanta forza fa di nuovo vacillare Giustiniano (IV 6 *Belisario è innocente, il cor mi dice. [...] Ma s'egli reo non fosse?*), e quando Narsete gli annuncia che la ribellione non si placa e le milizie / *Chiedon in loro aiuto Belisario* (IV 7), Giustiniano non ha esitazioni (*ibid. Belisario v'andrà [...] È Belisario / Utile troppo e necessario a noi*), nonostante le resistenze di Teodora, la quale, rimasta

sola con Narsete, non solo si compiace di apprendere che Antonia è stata affogata, ma addirittura ordina al comandante di eseguire con le sue mani la condanna di Belisario. Dinanzi alla sovrana Narsete non dimostra cedimenti, ma rimasto solo in scena proclama la propria fedeltà a Belisario proclamando che sarà lui stesso a salvarlo dalla morte.

L'atto V si apre con il lamento dell'imperatore, che non è riuscito a fermare la condanna; mentre Narsete gli assicura che Belisario è innocente entra in scena Antonia, in abiti maschili, la quale racconta la sua prodigiosa salvezza. Narsete si accingeva a condurla al porto, quando venne rapita; ma i *masnadieri* furono messi in fuga da Filippo, a sua volta sopraffatto dai soldati dell'imperatore. Rimasta sola trovò rifugio presso la donna che l'aveva allattata e rivestita dal vecchio marito con abiti maschili ritornò alla reggia, passando inosservata. È lei l'amante di Belisario e per questo Teodora voleva vendicarsi. Giustiniano non ha più dubbi, ma ormai è troppo tardi. Quando apprende che è stato accecato, Antonia disperata non vuol credere e chiede di essere condotta la lui. La scena quarta è dominata dal monologo di Belisario cieco, che maledice la perfidia di Teodora e invoca la presenza di Antonia. Guidato da *un de' ministri* (V 4), si avvicina al trono imperiale, rimanendo in attesa di Giustiniano, fiero della propria dignità (*ibid. Or qui m'assido. / Che se gli occhi ho perduti, ho però in petto / Lo stesso cor di Belisario ancora*), ma anche consapevole della precarietà umana. Mentre si abbandona a tristi riflessioni entra in scena Giustiniano, che trascina a forza Teodora, mostrandole la disgrazia di Belisario. La sovrana si ostina a difendersi, ma Giustiniano è implacabile e con le sue accuse attira la gratitudine di Belisario, il quale nonostante la cecità si offre di apparire alla loggia imperiale per soffocare la rivolta. Per Teodora invece non sembra esserci scampo: *La condannan le leggi. Io non l'assolvo; / Muoia chi fu cagion del nostro pianto* (V 8). Intanto, come riferiscono Antonia e Narsete, Belisario è riuscito con la sua sola presenza a vincere i nemici; nello scontro è morto anche Filippo e Giustiniano si appresta ad accoglierlo trionfalmente, restituendogli *il nome e il grado / Di Cesare* (V 11), un potere che Belisario esercita chiedendo che venga revocata la condanna a morte di Teodora. Giustiniano acconsente (*ibid. Facciasi il tuo volere. E se tu il brami, / Viva Teodora, ma in Aniochia vada, / Né più vegga il mio volto*). Allora Belisario scende dal trono, rinuncia a tutto il potere e chiede solo Antonia, la sua sposa, ottenendo l'omaggio di Narsete, di Teodora, alla quale rivolge generose parole di perdono (*ibid. Augusta, d'ogni oltraggio io già mi scordo; / E fra tante vittorie la più bella / Sarà quella ch'ebb'io sopra il tuo core*) e di Giustiniano, che rinnova il proprio pentimento per la crudeltà dimostrata, ottenendo la consolazione di Belisario; i posteri non biasimeranno l'imperatore, *Non lo temer. Diran che fosti giusto / Una colpa a punir per tante false / Prove creduta* (V 11).

Come si legge nelle note di Giuseppe Ortolani, «Un *Belisario* nella storia del teatro ritroviamo fin dal 1620 a Venezia per opera dell'aretino Scipione Francucci, ma quello del Goldoni deriva dall'*Esempio maggiore della sfortuna* "comedia famosa del capitano Belisario", che attribuito già a Montalban o anche a Lope de Vega, si rinvenne di recente fra i manoscritti di Mira de Amescua con la data di Madrid, luglio 1625. Di qui Rotrou ricavò il suo *Bélisaire* (1643), ch'è per gran parte tradotto dall'esemplare spagnolo»⁵.

Secondo Dietmar Rieger⁶ «Molto probabilmente Mira de Amescua avrà utilizzato oltre alle *Historiae* di Procopio e ad altre tradizioni storiografiche e leggendarie anche la traduzione latina, apparsa due anni prima del suo *Belisario* [...] degli *Anekdotai* di Procopio i quali, redatti dopo la morte di Giustiniano, rappresentano la "chronique scandaleuse" della sua epoca. La Commedia dell'arte italiana ed anche Goldoni [...] hanno seguito Mira de Amescua». Prescindendo, per ovvie ragioni di competenza, dal confronto con il *Belisario* spagnolo, ritengo che in questa sede meriti di essere approfondito il richiamo alle fonti bizantine, dal momento che l'affermazione di Rieger evoca modelli che propongono contenuti assai diversi rispetto al *Belisario* goldoniano. In questa prospettiva perciò sembra opportuno precisare i tratti che differenziano l'opera di Goldoni (e quindi anche di Mira de Amescua) dalla tradizione bizantina, allo scopo di coglierne le novità tematiche e la loro funzione specifica nel nuovo contesto.

Per cominciare, le *Storie* di Procopio non forniscono alcuna notizia sulle disgrazie di Belisario, ma danno invece un forte risalto al suo potere, che raggiunse l'apice dopo la vittoriosa spedizione contro i Vandali (533-534), conclusa col trionfo su Gelimero, celebrato dallo storico con compiaciuta ricchezza di particolari (*Guerre*, IV 9), e al termine della prima fase della guerra gotica (540), quando Belisario lasciò l'Italia e tornò a Bisanzio, conducendo con sé il re Vitige (*Guerre*, VII 1, 1-2). Ne emerge un personaggio autorevole, ammirato dai cittadini (*Guerre*, VII 1, 5-6): «Era un piacere per i Bizantini vedere ogni giorno Belisario andare dalla propria casa al foro o fare ritorno, e nessuno di loro si saziò mai di questo spettacolo. Il suo passaggio sembrava simile ad un corteo assai folto, dal momento che lo seguiva sempre una moltitudine di Vandali, Goti e Mauri». Procopio, pur esaltandone il potere e la ricchezza, insiste nel lodarne la lealtà verso l'imperatore, testimoniata in modo esemplare dal rifiuto di accettare la corona d'Occidente offerta dai Goti: «Belisario non voleva assolutamente assumere il potere senza il consenso del sovrano. Provava una straordinaria avversione per la figura dell'usurpatore, e anche in tempi precedenti aveva garantito all'imperatore con solenni giuramenti che non avrebbe procurato

5. Ortolani 1950, 1281-1282.

6. Rieger 1994, 233-260 (citazione da 238); si veda anche Scaramuzza-Vidoni 1989.

insurrezioni, finché lui fosse in vita» (*Guerre*, VI 29, 19-20). Una fedeltà che troviamo confermata anche all'inizio della tragedia goldoniana, quando Giustiniano gli offre di condividere il trono (I 2 *oggi Bisanzio adori / Due regnanti in un soglio. Belisario, / Quel trono omai che sostenesti, ascendi, / E lo scettro difeso or meco impugna*), suscitando il risentimento del nipote Filippo (*Cesare ingiusto!*), di fronte al quale Belisario manifesta la propria generosità, dicendosi pronto a rinunciare in suo favore al potere – ma tanta generosità è impedita dal sovrano, che non ammette interferenze nelle sue scelte.

Negli *Anekdoti* invece la figura di Belisario è rappresentata con i tratti denigratori del *pamphlet*, che stravolgono il personaggio storico, trasformandolo in una vittima ridicola e tragica ad un tempo, in balia di due donne, l'imperatrice Teodora e la moglie Antonina. Teodora lo detesta, insofferente per le ricchezze acquisite durante le spedizioni militari;⁷ Antonina è complice della sovrana e tiranneggia il marito con inganni e tradimenti, certa di poterlo manovrare a suo piacimento, per l'attrazione incontrollabile che esercita.⁸ Nel *Belisario* invece l'odio di Teodora nasce dal rifiuto, secondo i moduli del *Potiphar-motiv*,⁹ che scatenano la vendetta della donna respinta (I 5 *Senti: se all'amor mio nieghi mercede, / Vedrem se quell'onor che tanto apprezzi, / Punto ti gioverà. [...] Innocente esser puoi, se me secondi; / Ma reo sarai, se l'innocenza affetti [...] ti aborrirò quanto t'ama*). In questo caso, poi, la trama è complicata da un altro intrigo: l'amore di Antonia per Belisario, che ostacola i piani di Teodora, la quale si avvale come "aiutante" del nipote Filippo (ignoto alla tradizione storiografica), che contende Antonia a Belisario e soprattutto non sopporta gli onori di Giustiniano al proprio comandante. Se negli *Anekdoti* Belisario subisce le trame di Teodora e Antonina, in questo caso è vittima della coppia Teodora-Filippo, avvalendosi, almeno all'inizio, della solidarietà di Giustiniano, che non esita a punire il nipote, il quale preferisce scegliere la prigionia piuttosto che condividere le decisioni del sovrano, lanciando comunque frasi minacciose contro il suo rivale mentre le guardie lo disarmano (I 2 *Fra catene anderò, ma ancor fra' lacci, / Farò tremar di Belisario il fasto [...] Saprò chieder al popolo, ai soldati, / D'un'ingiustizia*

7. Cfr. *Anekdoti*, 4, 32-34: «Da tempo le sue ricchezze irritavano Giustiniano e Teodora: si trattava di sostanze enormi, degne della corte imperiale. Insinuavano dunque che Belisario avesse furtivamente incamerato il grosso del tesoro di Stato di Gelimero e di Vitige, consegnandone all'imperatore una parte assai modesta e di nessun valore» (cito da Conca-Cesaretti 1996).

8. *Anekdoti*, 1, 20 «Soggiogato qual era dalla passione per la donna, non voleva credere affatto a ciò che vedeva con i suoi occhi».

9. Richiamato anche da Rieger 1994, 241.

tal giusta vendetta. / Regni pur Belisario; io mi riserbo / L'alta ragion di vendicare il soglio).

Alla spietatezza dei nemici Belisario contrappone la propria generosità, sempre pronto a qualunque rinuncia, pur di non turbare l'equilibrio della corte. Certo, il precipitare degli eventi lo sgomenta; soprattutto non comprende il cambiamento di Antonia, che Teodora costringe a farsi da parte, perché non ostacoli la sua passione (I 6 *Sentimi Antonia. / Per quanto esser ti può cara la vita / Di Belisario, dei lasciar d'amarlo. / Da questo solo il suo destin dipende*), con l'obbligo di tenere celato l'intrigo (I 8 *Taci, superba; / L'amor che per tua pena a te svelai, / Guardati di scoprir. Se mi tradisci, / Belisario morrà; morrai tu ancora*), e soprattutto di accettare le nozze con Filippo, che Antonia non ha timore di respingere, manifestando il proprio disprezzo (I 9 *Filippo, è vano / Il tuo pregar; vano sarà l'ardire. / Non piaci agli occhi miei; t'odia il mio core; / Io non ti posso amar; tanto ti basti*), con un'intransigenza che non lascia spazio a ripensamenti.

In tale contesto Narsete svolge un ruolo attivo di collaborazione rispetto ai protagonisti, assecondando sin dall'inizio la volontà dell'imperatore e condividendo gli onori riservati a Belisario (I 1 *Signor, tuo giusto cenno a me fia legge. / Che se assicura il giuramento mio / Di Belisario la grandezza, io provo / Gioia maggior nell'impegnar mia fede*), di cui esalta il valore, celebrato anche dal popolo. Mette in guardia Belisario sull'ostilità di Filippo, quando la sorte gli affida il comando dell'Italia; cela la propria forte aspirazione a posti di comando, quando Belisario lo propone al posto di Filippo, affidandosi interamente al volere di Giustiniano (II 5 *Io sieguro i passi tuoi*). Ancorché caricata dalla partitura teatrale, la figura di Narsete sembra oggettivamente la meno lontana rispetto alla tradizione storica. Procopio ne elogia l'intelligenza e l'energia (*Guerre*, VI 13, 16), ma non manca di evocare i suoi contrasti con Belisario, proprio durante la prima fase della guerra gotica (VI 18, 29), fomentati dai suoi amici (VI 19, 8). Ottenuto da Giustiniano il comando dell'esercito nell'ultima fase della guerra gotica, esercitò il suo potere con equilibrio, dimostrandosi «assai generoso e straordinariamente pronto ad aiutare chi ne aveva bisogno» (VIII 26, 14), senza quell'esibizione di sfarzo e di ricchezza, che certamente fu una causa importante per le disgrazie di Belisario.

Attento alle sorti dell'impero, Narsete è il primo a rivelare a Giustiniano l'imminente sollevazione popolare (III 2 *Cesare, un fiero mormorio di voci / Spargesi per Bisanzio che minaccia / Io non so ben se a Belisario, ovvero / A te, signor, la morte. È sì confuso / Il loro favellar, che mal si puote / Scerner l'oggetto dello sdegno, e solo / Di vendetta si parla e di ruine*). Il particolare è importante perché permette di collocare la vicenda drammatica in un momento preciso del regno giustiniano, la cosiddetta rivolta del *Nika* (532), che mise in pericolo la vita stessa del sovrano e si concluse con la cruenta repressione eseguita proprio da Belisario. In questo caso l'evento storico è

rimodellato sulla peripezia tragica e i nemici *par excellence* di Belisario, Teodora e Filippo, sono anche i promotori della rivolta. Sarà ancora Narsete a chiedere all'imperatore di richiamare Belisario, il solo che può placare la rivolta popolare, in una sequenza di scene (IV 7 e 8), in cui la disponibilità di Giustiniano, ancorché abbia già deciso di punirlo con l'accecamento (IV 4), si scontra con la feroce intransigenza di Teodora. Quando la sovrana gli ordina di uccidere Belisario, Narsete ricorre alla simulazione (IV 8 *Vivi sicura*), ma poi sarà il primo a rivelare a Giustiniano il tradimento della consorte e a rendere omaggio a Belisario alla fine del dramma, quando l'imperatore lo ricolma degli antichi onori (V 11 *Il tuo Narsete umil, signor, s'inchina*).

A Narsete Teodora impone anche l'uccisione di Antonia. Non può disobbedire, benché non abbia dubbi sull'innocenza della fanciulla, ma pure in questo caso rivela la propria capacità di adattarsi alle situazioni, manifestando subito il proposito di sottrarsi comunque al ruolo di carnefice, come spiega significativamente in una battuta 'a parte', nel dialogo con la sovrana (III 8 *Il simular mi giovi; e a un tempo istesso / Si salvi Antonia e il mio dover s'adempia*) e soprattutto nel monologo solitario della scena successiva (III 9 *Donna crudel, t'inganni ben, se credi / Che d'ingiusta vendetta io sia ministro. / Antonia è sposa a Belisario, ad esso / Devo la mia fortuna. Ella è innocente, / E tradirla potrei? Ah! pria sul capo/ Mi piombino dal ciel fulmini orrendi. / Misera umanità! l'uomo infierisce, / e la donna è crudel contro la donna?*). Solo l'imboscata di Filippo e dei suoi uomini gli impedisce di trarre in salvo la fanciulla, in una scena (IV 2) in cui nell'andamento del dramma si inseriscono i tratti di una peripezia romanzesca – proprio mentre l'*aiutante* (Narsete) cerca di trarre in salvo l'eroina, l'*antagonista* (Filippo) la rapisce con un'azione violenta.

In sostanza, solo il personaggio di Teodora non appare molto lontano dal modello degli *Anekdoti*, dove la sfrenata passionalità che caratterizza la protagonista di Goldoni è limitata agli anni che evocano il passato della sovrana, quando calcava i palcoscenici come protagonista di licenziosissimi spettacoli di pantomimo; un passato sul quale Procopio si sofferma richiamando con palese compiacimento critico particolari quanto mai turpi, come documenta in particolare il racconto di 9, 10-28; un passato peraltro che l'ascesa al trono sembra avere cancellato completamente, dal momento che le fonti non riportano notizie sicure su intrighi dopo il matrimonio con Giustiniano.

Solo un passo degli *Anekdoti*, 16, 11 lascia intravedere qualcosa: «Sorsero sospetti in merito a un suo servitore di nome Areobindo, barbaro di stirpe, ma piacente e giovane: era stata lei a nominarlo suo dispensiere. Volle zittire le accuse, e benché la si dicesse còlta da selvaggio amore per lui, a un tratto decise ch'egli venisse sottoposto a severissime torture, senza motivo alcuno. Da allora, più nulla abbiamo saputo di lui, e nessuno l'ha riveduto

finora». La vicenda era evidentemente confinata alla sola diceria e d'altra parte, se ci fosse stato qualcosa di più, Procopio non avrebbe esitato a riportarlo; anzi, come è stato osservato, dalle pagine degli *Anekdoti* sappiamo che la sovrana « “mostrava i denti” ad Antonina proprio perché la moglie di Belisario non sapeva separare i privati piaceri dalle imprescindibili pubbliche virtù richieste alle “signore” dell’Impero»¹⁰

Invece, assai radicato nella tradizione storica e leggendaria è il tema dell’invidia che colpisce Belisario e lo condanna cieco a un’esistenza sventurata. Lo documenta in particolare la versione χ della *Storia di Belisario*, un poemetto in decapentasilabi, datato dagli editori Bakker e van Gemert¹¹ alla fine del XIV secolo, e dominato dalla rappresentazione del glorioso generale che si aggira cieco chiedendo un obolo agli ambasciatori giunti al cospetto dell’imperatore per conoscerlo, attirati dalla sua fama (527-549):¹²

Allora Belisario avanza in mezzo,
in una mano tiene la ciotola dell’elemosina
nell’altra mano teneva il bastone.
Andava tutt’intorno a quei signori,
dinanzi al sovrano, agli ambasciatori,
e tra le lacrime pronuncia parole che infiammano il cuore:
«Date a Belisario un obolo nella sua ciotola:
l’invidia dei Romei lo rese tale,
date un obolo a Belisario,
che il tempo innalzò e l’invidia rese cieco».
Guardano, osservano, mirano quei signori
il grande Belisario, si stupiscono grandemente,
inorridiscono, tremano e non comprendono quei signori
come lo perdettero ingiustamente e come lo accecarono.
Belisario lo fece per l’imperatore,
perché ricevesse dai signori, dagli ambasciatori,
condanna, biasimo, offesa e disprezzo.
E ancora andava in giro con la ciotola in mano,
tra lamenti e singhiozzi parlava ai signori:
«Date un obolo a Belisario,
che il tempo innalzò e l’invidia accecò».
Ascoltano i signori, piangono e si lamentano,
accusano e biasimano il grande imperatore.

10. Cesaretti 2001, 199.

11. Bakker-van Gemert 2007, 70, a cui rinvio anche per la bibliografia più recente.

12. Una scena di cui abbiamo nel XII secolo l’importante testimonianza di Tzetze, *Chil.* III 77-88, sulla quale cfr. Bakker-van Gemert 2007, 30-33.

Nel poemetto la cecità¹³ è la punizione provocata dell'invidia (φθόρος)¹⁴ dei nemici, che non sopportano il trionfo di Belisario nella spedizione vittoriosa conclusa con la cattura del re d'Inghilterra,¹⁵ insieme ai suoi cortigiani e a un ricco bottino; nella tragedia di Goldoni invece è l'esito di un intrigo passionale fortemente motivato dall'intreccio drammatico, ancorché del tutto inverosimile rispetto alla testimonianza storiografiche. Questo aspetto della leggenda di Belisario è rimodellato sui conflitti passionali che scandirono la sua vita privata, con un palese ribaltamento rispetto alla trama degli *Anekdoti*, ma nel contempo con un arricchimento tematico e strutturale che, per quanto storicamente inverosimile, non appare in sostanza del tutto contraddittorio con le suggestioni prodotte da una figura contrassegnata da chiaroscuri anche nella tradizione storiografica, che sicuramente la felice *performance* degli attori, testimoniata con esultanza dai *Mémoires*, seppe valorizzare, al di là delle ridondanze retoriche del linguaggio e del *pathos* scenico, non di rado esasperato. Per questo, nel laboratorio dei moderni rifacimenti il *Belisario* occupa un posto non indegno.

13. Il tema è richiamato anche in *Rime e Ritmi* da Carducci nel sonetto *Carlo Goldoni* (II), 5-8 *Tu [...] Tragedo [...] conduci a mendicar di campo in campo L'eroica cecità di Belisario* – ossia, Goldoni portò con sé da Milano a Verona la tragedia incentrata sulla disgrazia di Belisario.

14. Sulla cui funzione e tipologia, cfr. Hinterberger 2013, 456-459.

15. Verosimilmente sinonimo dell'estremo occidente, identificabile con lo Stretto di Gibilterra, cfr. Bakker-van Gemert 2007, 27.

Abbreviazioni bibliografiche

- Bakker—van Gemert 2007 = W. F. Bakker, A.F.van Gemert, *ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΒΕΛΙΣΑΡΙΟΥ*, Athina 2007.
- Bosisio 1993 = Goldoni, *Memorie*, a c. di P. Bosisio, Milano 1993, trad. di Paola Ranzini.
- Cesaretti 2001 = P. Cesaretti, *Teodora*. Ascesa di una imperatrice, Milano 2001.
- Conca—Cesaretti 1996 = Procopio, *Storie segrete*, introduzione, revisione critica del testo e note di F. Conca, traduzione di P. Cesaretti, Milano 1996.
- Hinterberger 2013 = M. Hinterberger, *Phthonos. Mißgunst, Neid und Eifersucht in der byzantinischen Literatur*, Wiesbaden 2013.
- Ortolani 1950 = *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di G. Ortolani, IX, Milano 1950.
- Quazzolo 2009 = P. Quazzolo, *Carlo Goldoni. Rosmonda*, Venezia 2009.
- Rieger 1994 = D. Rieger, *Tra Mira de Amescua/Rotrou e Marmontel. La tragicommedia Il Belisario di Goldoni*, in G. Padoan (a c. di), *Problemi di critica goldoniana*, Ravenna 1994, 233-260.
- Scaramuzza Vidoni 1989 = Mariarosa Scaramuzza Vidoni, *Relazioni letterarie italo-ispaniche: il «Belisario» di Mira de Amescua*, Roma 1989.

La lunga vita dell' *ekphrasis* tra Bisanzio e la contemporaneità*

Beatrice Daskas

«(F)inisco per riscontrare come le differenze non siano poi molte fra le parole
che talvolta sono colori e i colori che non riescono a resistere
al desiderio di essere parole...»
[José Saramago, *Manuale di Pittura e Calligrafia*, 1977]

Esercizio dei più perfetti, nonché il più complesso tra quelli previsti nei manuali di retorica antichi,¹ l' *ekphrasis* è definita come λόγος περιηγηματικός ὑπ' ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον,² «un discorso descrittivo che porta alla vista, in bell'evidenza, ciò che enuncia». Si propone dunque come *modus dicendi* che ammicca al senso per eccellenza, la vista (ὄψις),³ per creare in chi ascolta l'illusione di vedere quanto è descritto, come se assistesse, a

*Il testo che qui si offre costituisce una rielaborazione della comunicazione letta in occasione della giornata di studi di cui al presente volume d'Atti. Ringrazio il prof. Fabrizio Conca per i preziosi suggerimenti. Dedico lo scritto alla memoria di Gianfranco Fiaccadori.

1. Cf. Anon. In *Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrW* II, 55.12-13: [...] τῶν τελεωτέρων ἐστὶ τοῦτο (sc. προγύμνασμα) καὶ ποικιλωτέρων. Si ha una prova della complessità dell' *ekphrasis* anche nella collocazione avanzata che i retori le attribuiscono nell'ordine dei progimnasmata. Vd. Patillon 2008, 93 s.

2. *Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR* X, 36.22-23 = 147 Patillon; *Theon. Progymn.* 11, *RhetGrS* II, 118.6-7 (= p. 66 Patillon-Bolognesi 1997); cf. *Nicol. Progymn., RhetGrF* XI, 68.8-9 (λόγος ἀφηγηματικός, «un discorso che racconta da cima a fondo»). Sui *Progymnasmata* in gen. e sull' *ekphrasis* (*descriptio*) come esercizio della pratica retorica in part. vd.: Lausberg (1960) 1990, §1106-1139 (*descriptio*, § 1133); *HWRh* (VII) s.v. *Progymnasmata, Gymnasmata* (M. Kraus), coll. 159-190, in part. 164-167 e *ibid.* (II) s.v. *Descriptio* (A. W. Halsall), 549-553. Patillon 2008, 92-97. Ulteriore bibliografia, su specifici aspetti dell' *ekphrasis*, verrà fornita nel corso della trattazione.

3. *Phot. Lex.*, s. v. ὄψιν, 367.3-4 Porson 1822 (οὐ τὸ πρόσωπον, οὐδὲ τοὺς ὀφθαλμούς· ἀλλὰ τὴν πρόσοψιν λεκτέον); d'altra parte, nello specifico contesto, ὑπ' ὄψιν è recepita *ab antiquo* con la formula «sub oculos»: vd. ad es. *Quintil. Inst.*, IX, 2, [40].

mo' di θεατής, a uno spettacolo.⁴ Ciò è reso possibile grazie all'evidenza, *quae ἐνάργεια graece vocatur*: una qualità, per dirla con Quintiliano, che dà l'impressione non tanto del dire quanto più del mostrare,⁵ e che fa sì che il soggetto presentato possa essere visualizzato con vivida chiarezza.⁶

Se i tecnografi sono concordi nel dare la definizione di *ekphrasis*, la classificazione dei soggetti che le sono consoni si rivela, invece, fluttuante. Nel manuale di Aftonio (IV-V sec. d. C.) – testo canonico dell'insegnamento progimnasmatico – l'*ekphrasis* appare d'uopo nel caso di persone, di avvenimenti, di occasioni e di luoghi, ed è pure adatta agli esseri irrazionali, quali gli animali, e prima ancora che a questi, alle piante.⁷ Sulla stessa linea si era già posto, qualche secolo prima, l'alessandrino Elio Teone (I-II sec. d.C.): in maniera analoga, la sua tassonomia aveva indicato persone, avvenimenti, luoghi, circostanze come occasioni d'impiego del modo ecfrastrico; ma, unico tra i teorici del genere a prevederla, aveva incluso tra le possibilità dell'*ekphrasis* anche quella di 'modo' (τρόπος), additando a paradigma del tipo il celeberrimo luogo omerico della descrizione delle armi (e in special modo dello scudo) forgiate da Efesto per Achille (*Il. XVIII*, 468-617).⁸

Quali che siano le sue oscillazioni, è sulla *ratio quadripartita* 'persone' (πρόσωπα) – 'avvenimenti' (πράγματα) – 'luoghi' (τόποι) – 'occasioni' (καιροί) che il sistema dei soggetti dell'*ekphrasis* si stabilizza nella letteratura progimnasmatica, venendosi poi a cristallizzare, dall'epoca medio-

4. Cf. ad es. *Nicol. Progymn., RhetGrF XI*, 68.11-12, 70.4-6. L'interazione tra la retorica dello scritto e aspettative e modi del vedere dell'audience è stato indagato a fondo, in periodi e contesti diversi. Per quanto riguarda il mondo ellenistico vd. Goldhill 1994; per quello romano e tardoantico si vd. Elsner 1995; per Bisanzio: Webb 1999; Nelson 2000.

5. *Inst.*, IV, 2, [64]: «evidentia [...] est quidem magna virtus, cum quid veri non dicendum, sed quodammodo etiam ostendendum est».

6. *Theon. Progymn., RhetGrS II*, 119.28-29 (= 69 Patillon-Bolognesi); ps.-Hermog., *Progymn.* 10, *RhetGrR VI*, 23.9-10 (= 203 Patillon 2008); Jo. Sard., *Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR XV*, 224.24-225.2. Per una messa a fuoco del concetto di ἐνάργεια cf. *HWRh* (III) s.v. *Evidentia* (A. Kemmann), 33-47; vd. anche: Zanker 1981; Gualandri 1994, 303 ss.; Manieri 1998, 97 ss.

7. *Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR X*, 37.1-2 (= 147 Patillon 2008): Ἐκφραστέον δὲ πρόσωπά τε καὶ πράγματα, καιρούς τε καὶ τόπους, ἄλογα ζῶα καὶ πρὸς τούτοις φυτά. Più generiche le indicazioni dello pseudo-Ermogene, *Progymn.* 10 *RhetGrR VI*, 23.9-10 (= 202 Patillon 2008): Γίνονται δὲ ἐκφράσεις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ καιρῶν καὶ τόπων καὶ χρόνων καὶ πολλῶν ἑτέρων, «si danno *ekphraseis* di persone ed avvenimenti, di occasioni, di luoghi, di tempi e di molt'altro ancora».

8. *Theon. Progymn.* 11, *RhetGrS II*, 118.7-8, 21-24 (= 66 s. Patillon-Bolognesi 1997). Un'eco delle divergenze tra tecnografi, per ciò che concerne lo specifico capitolo dell'*ekphrasis* lo si coglie p. es. in *Nicol. Progymn., RhetGrF XI*, 67.16-68.1 ove si discute del suo posizionamento rispetto agli altri esercizi (vd. Patillon 2008, 60 s.).

bizantina in avanti, nell'esegesi dei commentatori aftoniani.⁹ A fronte della vistosa omissione del soggetto 'opera d'arte' – che nei modelli letterari dell'epica, della lirica e del romanzo si codifica invece da subito come occasione per l'*ekphrasis* –¹⁰ non sarà vano richiamare che esso conosce autonoma fisionomia soltanto in Nicola di Mira (V sec. d. C.),¹¹ essendo altrove ricompreso nelle tipologie scandite dalla tassonomia appena ricordata.¹² E ciò, quasi a voler sancire l'importanza ormai acquisita, nell'ambito delle scuole di retorica, dal genere autonomo delle *Kunstbeschreibungen*. Genere le cui radici affondano nelle esperienze dei maggiori interpreti della Seconda Sofistica, da Luciano ai Filostrati, e che conosce momenti di grande virtuosismo tecnico – di vera e propria "pittura verbale" – durante la rigogliosa stagione tardoantica, per giungere a sintesi con la Scuola di Gaza e il classici-

9. Cf. *Jo. Dox. Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrW* II, 512.12-28; *Jo. Sard. Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR* XV, 217.19-20. Anche in questo caso, però, la tendenza è quella della disamina critica delle teorie dei vari tecnografi. Nel caso dell'*ekphrasis* di 'modo' (τρόπος), ad es., il Sardonio rimarca la saggezza di Aftonio nel tralasciarla, perché trattasi di una categoria mancante di referente oggettivo (*Jo. Sard. Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR* XV, 218.14-15). La medesima disamina critica è anche a proposito della prevalenza dei "καίροι" rispetto ai "χρόνοι": vd. *Jo. Dox. Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrW* II, 512.29-31 e 513.1-3.

10. Per quanto riguarda l'epica, nella tradizione della descrizione omerica dello scudo di Achille è l'*ekphrasis* virgiliana dello scudo di Enea in *Aen.*, VIII, 625-731, o quella dello scudo forgiato da Efesto per Dioniso in *Nonn. Dion.*, XXV, 384-563. Nella lirica, occasioni ecfrastriche sono offerte, p. es., dal *kissybion* ligneo promesso al pastore Tirsi per intonare il suo canto in morte di Dafni, in *Theoc. Idill.*, I, 27-60. Nel romanzo, frequenti sono le descrizioni di dipinti, come spunto narrativo: p. es. il quadro raffigurante Europa in *Ach. Tat. Leuc. Clit.*, I, 1. Genere a sé, che meriterebbe trattazione separata, è l'epigramma ecfrastrico che accompagna oggetti d'arte o monumenti. Per una panoramica sulle *Beschreibungen von Kunstwerken* nei vari generi della letteratura antica si vd. l'ancora fondamentale Friedländer 1912, 1-103. Studi d'insieme sul rapporto tra arti figurative e letteratura nell'antichità, dall'età arcaica all'ellenismo sono Webster 1939, 1959, 1964. Per contestualizzare gli esempi riportati: sul prototipo omerico, mette a fuoco lo *status quaestionis* indicando i principali orientamenti della critica ed aprendo nuove prospettive di indagine il recente volume di D'Acunto-Palmisciano (2010), che raccoglie gli atti della giornata di studi sul tema tenutasi nel 2008 all'Orientale di Napoli (in part. si consultino, per quello che qui interessa, il contributo di R. Palmisciano, 47-64 nonché la nota bibliografica a cura di M. Arpaia, 233-245); sull'*ekphrasis* teocritea, il rimando è a Nicosia 1968, in part. sull'idillio citato, 15-42; sulle descrizioni di opere d'arte nel romanzo antico si consultino Bartsch 1989, 40-79 (Eliodoro ed Achille Tazio) nonché più in gen. Billault 1990.

11. Nicol. *Progymn.*, *RhetGrF* XI, 69.4-5.

12. I commentatori di Aftonio rimarcano l'assenza della categoria nel maestro antiocheno. Il Sardonio prescrive che le opere d'arte siano classificate secondo il loro soggetto, e così ricomprese nella tassonomia principale: *Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR* XV, 219.7-10.

simo giustiniano, con Procopio e Giovanni Gazèi e con Paolo Silenziario.¹³ Sarà poi intorno a tali prototipi letterari, in special modo Luciano e i Filostrati, che si modellerà la prosa d'argomento artistico degli umanisti italiani. A partire dagli esperimenti di chi, come Guarino Veronese, vivrà l'epoca feconda del Concilio ferrarese-fiorentino (1438-39) e potrà attingere, grazie alla preziosa mediazione della *vague* di intellettuali bizantini rifluita in Italia a ridosso di quel frangente, direttamente alla fonte.¹⁴ Una *vague* inaugurata, con qualche lustro d'anticipo sui primi arrivi, dal «princeps ingenii litterarum et virtutis» Manuele Crisolora, insegnante di greco allo *Studium* fiorentino (1397) e tra i promotori più solleciti di quel rinnovato interesse per le lettere e la cultura ellenica dal quale l'Umanesimo trarrà linfa vitale per i propri successivi sviluppi.¹⁵

Sarà presso gli umanisti italiani che il venerando patrimonio di sapienza retorica antica, custodito nei secoli da Bisanzio, metterà nuove radici. Non sorprenderà allora di trovare rispolverati, negli scritti dei più consumati interpreti della critica d'arte cinquecentesca, moduli e convenzioni ecfrastriche della tradizione: tant'è nei luoghi più significativi delle *Vite* vasariane,¹⁶ uno su tutti la celeberrima descrizione del cartone approntato da Leonardo da Vinci per la *Battaglia di Anghiari*,¹⁷ ove l'intento di mostrare a parole ciò che il pittore ha disegnato si sostanzia nell'illustrazione 'dettagliata', κατὰ

13. Sulla cultura letteraria della Seconda Sofistica, con excursus sugli autori citati, Reardon 1971, 80-96, 155-180 (Luciano), 185-198 e 265-269 (Filostrato *major*). Mette in luce i molteplici risvolti dell'*ekphrasis* luciana, soffermandosi in particolare sui dialoghi *Imagines* e *Pro Imaginibus*, Cistaro 2009, cui rimando anche per la discussione critica degli studi precedenti. Per quanto concerne i Filostrati, autori delle due serie di *Imagines*, segnalo soltanto, nella grande proliferazione di studi che li riguardano: Cannatà Fera 2010, che riaffronta, con ampia disamina dei riferimenti bibliografici essenziali, la *vexata quaestio* relativa alla reale consistenza dei dipinti descritti; Manieri 1998, 112-120 e Abbondanza 2008, 49-65 per quel che attiene all'estetica filostratea, con particolare riguardo al maggiore dei due sofisti; Quet 2006, 39-49 per aspetti di contesto (occasione, genere, ricezione). Per l'*ekphrasis* in età taroantica con specifico riferimento ad autori latini si vd. Gualandri 1994, 307-341; per la poesia in lingua greca, si vd. Agosti 2004, con bibliografia. Sulla scuola di Gaza in gen. rimando a Downey 1963, 99-116; sull'*ekphrasis* in quello specifico contesto vd. Renaut (Lauritzen) 2005. Su Paolo Silenziario e l'*ekphrasis* dedicata alla chiesa costantinopolitana di Santa Sofia: Friedländer 1912, 227-256 (ed. cr. del testo); Whitby 1985; Macrides-Magdalino 1988; nonché da ultimo Fobelli 2005.

14. Sul contesto culturale di quel periodo e sul contributo di Bisanzio all'Umanesimo occidentale si vd. Fiaccadori 1996.

15. La definizione è di Guarino Veronese: vd. Baxandall 1994, 132.

16. Su Vasari vd. Schlosser Magnino (1924) 2004, 289-346; sulle *Vite* in part., vd. la nota a cura di A. Rossi, in Bellosi-Rossi 2000, XXIX-LX; sull'estetica vasariana e l'utilizzo dei moduli ecfrastrici vd. Alpers 1960.

17. Vasari, *Vite*, II, 553 (Bellosi-Rossi 2000). La scena doveva far parte, insieme alla *Battaglia di Càscina* commissionata a Michelangelo, della decorazione del Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio a Firenze.

μέρος, della disposizione reciproca delle figure e della loro interazione, nonché in notazioni di movimento e di situazione che ricreano il momento drammatico della pugna; il tutto, a mezzo di una prosa incalzante che predilige, in ossequio al dettame retorico, l'uso del presente per ottenere quell'effetto di simultaneità o "circostanza in atto" che suscita in chi ascolta l'impressione di vedere quanto è descritto.¹⁸ L'illusione τοῦ σχεδὸν ὄρασθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα, «dell'essere lì lì per vedere ciò che viene riportato»¹⁹ è poi accresciuta dall'indulgere nella descrizione dell'atteggiamento e dell'espressione dei personaggi: «mentre che un soldato vecchio con un berretton rosso gridando tiene una mano nell'aste, e con l'altra inalberato una storta, mena con stizza un colpo per tagliar tutte a due le mani a coloro, che con forza digrignando i denti, tentano con fierissima attitudine di difendere la loro bandiera...» scrive Vasari,²⁰ insistendo sul potere sonoro della parola, sì da stimolare quel coinvolgimento emotivo dell'uditorio che è condizione altrettanto essenziale al linguaggio ecfrastrico.²¹

Inerente all'*ekphrasis* è poi un'altra condizione, che si somma alle altre poc' anzi ricordate: quella periegetica – λόγος περιηγηματικὸς dice infatti la definizione – che presuppone l'idea di un movimento spaziale intorno al referente. Dal che nasce l'espedito dell'interlocutore che, all'interno del discorso, fa da guida all'uditorio, «al modo di chi», per dirla col bizantino Giovanni Sardanio, «si prende la briga di portare un tale da poco stabilitosi ad Atene in giro per la città, per mostrargli i ginnasi, il Pireo e quant'altro ci sia (da vedere)». ²² E tale espedito ricorrerà con insistenza nella prosa d'argomento artistico, cristallizzandosi nel modulo filostrateo della visita guidata ad una pinacoteca. Così è, per citare ancora Vasari, nei *Ragionamenti*: uno scritto edito postumo per cura dell'omonimo nipote, presso i tipi del fiorentino Giunti nel 1588, e che vede il pittore aretino condurre il giovane figlio di Cosimo I de' Medici, Francesco, alla scoperta della rinnovata decorazione delle stanze del palazzo fiorentino.²³ Oppure, nello scarto di pochi decenni, nella *Galeria* di Giambattista Marino (1620), una raccolta di epigrammi su opere d'arte che il principe di Conca, mecenate dello stesso poeta, avrebbe custodito nella propria dimora napoletana: ma il clima è ormai quello dello sperimentalismo barocco, e più che d'imitazione dell'illustre

18. Si tratta del principio della *translatio temporum* o μετάθεσις di cui parla Quintiliano (*Inst.* IX, 2, [41]): vd. Lausberg 1960, § 814.

19. *Jo. Sard. Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR* XV, 224.23-24.

20. *Vite*, II, 553 (Bellosi-Rossi 2000).

21. Webb 2009, 143 ss.

22. *Jo. Sard. Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR* XV, 216.8-16: ὡσπερ ἂν εἴ τις ἐπιδημήσαντά τινα Ἀθήναζε παραλαβὼν ὑφηγεῖτο τὴν πόλιν, δεικνὺς τὰ γυμνάσια, τὸν Πειραιᾶ καὶ τῶν ἄλλων ἕκαστον.

23. Sul testo e sulla ripresa del modello filostrateo vd. Hénin 2010, *passim*.

precedente filostrato si tratterà piuttosto di una variazione sul tema.²⁴ Ché infatti, in un esperimento letterario siffatto, in cui realtà e finzione si fondono e si confondono, la superficie del testo, a mo' di un *miroir déformant*, esplose nell'incertezza di una rappresentazione che disarticola la corrispondenza tra la descrizione e il suo referente – l'opera d'arte – per riproporla secondo un ordine nuovo, visionario ed eccentrico. Un ordine che anticiperà sviluppi seriori, dell'evo contemporaneo, su cui avremo modo di soffermarci a tempo debito.

Ad ogni modo, per tornare al punto dov'eravamo partiti, è nel medesimo contesto di riscoperta dei moduli retorici classici, e segnatamente dell'*ekphrasis*, che si recupera il *topos* della sorellanza tra poesia e arte del dipingere: un *topos* sancito in antichità dal celeberrimo detto simonideo della pittura come 'poesia silente' e della poesia come 'pittura parlante', che in seguito sarà restituito dalla felicissima formula oraziana dell'*ut pictura poesis*.²⁵ Una formula destinata ad alimentare, con grande fortuna, il dibattito teorico che segnerà la storia della critica artistica – il cosiddetto *Paragone* tra le arti – e che, a partire dal XV secolo, vedrà impegnate voci eminenti, da Leon Battista Alberti a Leonardo da Vinci, da Benedetto Varchi a Pietro Aretino, al fine, da un lato, di riabilitare la pittura dal rango delle arti meccaniche e, dall'altro, di conferirle preminenza, attribuendole maggior potere mimetico della poesia. Sarà poi col Settecento e col *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerei und Poesie* di Lessing (1766) che il dibattito sarà ricondotto nel solco della tradizione, e alla parola sarà restituita quella superiorità che già in antico le era riconosciuta.²⁶

«Est enim, ut scis, inter pictores ac poetas magnas quaedam affinitas. Neque enim est aliud pictura quam poema tacitum» riecheggia il prologo alla sezione dedicata ai pittori del *De Viris Illustribus*, silloge di brevi biografie composte attorno al 1456 dal legato della Repubblica genovese, poi segretario e storiografo regio alla corte di Alfonso V di Napoli, Bartolomeo Facio.²⁷ Accanto alla rievocazione simonidea, colpisce quella “*quaedam affinitas*” tra le due arti che è citazione *verbatim* (ξυγγενεία τις) del proemio alle *Eikónes* di Filostrato Minore, si da far intendere una certa familiarità con

24. Ed. cr. Pieri 1979, I, 7-311; per un'introduzione al testo vd. *ibid.*, XXV-XLV.

25. *Ap. Plut. Mor. [De Glor. Athen.]* 346f: ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν, «Simonide si riferisce alla pittura come “poesia silente”, e alla poesia come “pittura parlante”». Il detto è ripreso da *Hor. Ars poet.*, 361, che conia la fortunata formula dell'*ut pictura poesis*. Sulla formula oraziana e sulla sua interpretazione vd. Manieri 1994. Discute in generale il rapporto tra poesia e pittura nella teoria degli antichi Manieri 1995.

26. Per una contestualizzazione del *Paragone* e in gen. del dibattito sul sistema delle arti dal Rinascimento e fino all'epoca moderna si vd. Kristeller (1951-1952) 1998, 192-219.

27. Baxandall 1994, XVI, 208 (B. Facio, *De pictoribus*).

la fonte.²⁸ Sarà alla scuola del veronese Guarino, ove parte dell'apprendimento del greco si svolgeva su originali con versione interlineare in latino – in ossequio ai metodi del *suavissimus praeceptor* Crisolora –²⁹ che il discepolo Facio avrà preso consuetudine col sofista di Lemno e con l'omonimo maggiore, autore della serie più rinomata di *Imagines*, nonché pure con Isocrate, Plutarco, Luciano che metterà a frutto negli anni angioini. Perché infatti il suo richiamo allo scritto filostrato è ben in anticipo rispetto alle più meticolose riprese che delle *Eikónes* – segnatamente della serie maggiore – si faranno, come già abbiamo potuto apprezzare più sopra, dal Cinquecento in avanti, stimolate dall'*editio princeps* aldina dei due opuscoli (1503) e dai loro primi volgarizzamenti.³⁰

Ma per riprendere l'adagio filostrato, nella migliore tradizione dei teorici del *Paragone*, Facio strumentalizza l'affinità tra le due arti mimetiche per celebrare l'eccellenza della pittura, ribaltando in tal modo la consuetudine antica. Perché ciò che emerge nell'antichità è la preminenza del *λόγος*, per le potenzialità di estensione diacronica che lo caratterizzano.³¹ A tal punto che è il *λόγος* stesso a far sua, col modo ecfrastico, la condizione di pittura: l'*ekphrasis*, infatti, nota Sardiano, nel rendere visibile ciò che non è dato di percepire a mezzo di semplici parole, imita l'arte del dipingere.³² τὸς γραφικὸς τὴν τέχνην πρὸς τοὺς λόγους ἐγὼ μιμήμηναι, «io stesso imito a parole l'arte di chi è abile col pennello» gli fa eco Michele Psello, assumendo una posa ecfrastica ben consueta alla letteratura classica e bizantina.³³ D'altra parte ci saranno anche ingegni più fantasiosi di lui: è il caso ad esempio di Nicola Mesarite che, alle soglie dell'evo comneno, nella celebrer-

28. *Philostr. Jun. Imag., Proem.* (p. 391.15-17 Kayser). Altri luoghi sono segnalati in Baxandall 1994, 142 s.

29. Sabbadini (1896) 1964, 124. Sul contributo di Manuele Crisolora alla rinascita dello studio del greco in Occidente si consulti l'aggiornata silloge di studi in Maisano-Rollo 2002: in particolare, per una disamina aggiornata dei dati su Crisolora si vd. A. Rollo (31-85); sull'utilizzo di traduzioni interlineari dal greco presso gli umanisti si vd. C. Bianca (133-149).

30. L'edizione aldina raccoglie, oltre ai due opuscoli, le opere di Luciano, le *Vite dei Sofisti* e l'*Eroico* di Filostrato *Major*, nonché la serie di *Descriptiones* di Callistrato. Sulla circolazione degli scritti filostrati in Occidente prima dell'edizione aldina, e sui volgarizzamenti – in part. quello di Demetrio Mosco approntato per Isabella d'Este su sollecitazione dell'Equicola (1508-1510), che sarà d'ispirazione a Tiziano nella realizzazione dei dipinti raffiguranti l'*Offerta di Venere* (*Philostr. Maj. Imag.* I, [6], 301.21-304.21 Kayser 1871) e *Gli Andrii* (*Imag.* I, [25], 329.12-330.18) per il Camerino del duca ferrarese e fratello della marchesa, Alfonso I – si vd. Zorzi 1997, risp. 531-534 e 535-567.

31. Manieri 1995, 137 s.

32. *Jo. Sard. Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR* XV, 217.3-5: ἂ γὰρ μὴ τις ἐώρακε, ταῦτα μονονοῦ βλέπειν ποιεῖ ῥήματι ψιλῶ τὴν τῶν ζωγράφων τέχνην μιμούμενος.

33. *Psel. Ep.* 27, 34.20-21 Kurtz 1941.

rima *Descrizione della Chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli*, svilupperà il motivo in maniera decisamente più articolata.³⁴

Qui, nella lunga digressione che lo porta, col pretesto di rievocare l'apparato decorativo del tempio, a ripercorrere il racconto evangelico, Mesarite trova il tempo di soffermarsi sulla scena che richiama l'episodio delle *Pie Donne al Sepolcro* (Gv. 20, 11-18), la quale gli dà modo di indulgere su se stesso e sulla propria arte. Vale però la pena di riprendere il luogo per esteso, dacché l'interpretazione che ne è stata data finora ha portato a conclusioni fuorvianti:³⁵

Indugiando qua e là e girando attorno con sguardo assai curioso, il nostro pensiero ha scorto pure, come si può vedere, colui che di sua mano ha dipinto queste cose: egli stava ritto presso la tomba del Signore come un insonne custode, avvolto in quell'abito e in ogni altra veste cui aveva ambito in vita e raffigurando tali cose; e lo portava, nei suoi confronti e al contempo nei confronti di tutti, in maniera eccellente, dando esteriormente lustro alla (propria) persona.

ὁ δ' ἡμέτερος λόγος περιεργότερον ὧδε κάκεισε περισκοπῶν καὶ περιβλεπόμενος καὶ αὐτὸν ὡς ἔστιν ἰδεῖν τὸν ταῦτα χειρὶ τῆ ἑαυτοῦ ζωγραφήσαντα, περὶ τὸν δεσποτικὸν ὄρθιον παριστάμενον τάφον ὡς ἄγρυπνόν τινα φύλακα κατενόησε, στολὴν ἐκείνην καὶ τὴν πᾶσαν ἄλλην ἡμφιεσμένον ἀναβολήν, ἣν καὶ ζῶν καὶ ταῦτα γράφων καὶ μετὰ πάντων καὶ ἑαυτοῦ καταστοχαζόμενος ἄριστα περιέκειτό τε καὶ τὸν ἐκτὸς κατεσεμνύετο ἄνθρωπον.

Questo passaggio, che tanto ha fatto discutere gli studiosi alla ricerca di una sua (poco probabile) verità artistica,³⁶ contiene in realtà uno sfoggio di vir-

34. Ed. cr. Heisenberg 1908, 10-96; tr. ingl. Downey 1957, 861-897.

35. *Mes. Descr.*, [28], 63.18-64.3 Heisenberg 1908. Così traduce il Downey (1957, 884): «But our logos, very curiously gazing and looking about here and there, has perceived the man who depicted these things with his hand, as he is to be seen, standing upright at the tomb of the Lord, like some sleepless watcher, wearing that robe and all the rest of the garments which he wore with distinction in life and with which he adorned the outer man while he painted these things, achieving success, as in everything, with himself as well». L'interpretazione convenzionale vuole nel passaggio un riferimento all'artista che ha realizzato la decorazione della chiesa, e di conseguenza, un accenno al suo autoritratto. Per una breve discussione degli interventi in merito alla questione, si veda la nota seguente.

36. Il problema sollevato dal passaggio riguarda in particolare lo statuto dell'artista a Bisanzio e la collegata tendenza alla dissimulazione della dimensione autoriale dell'opera d'arte (per un'introduzione al soggetto si vd. Pontani 1999). La presenza di un autoritratto d'artista, in siffatto contesto, sarebbe un *hapax*, difficilmente giustificabile. Nonostante l'incongruenza dell'interpretazione, gli interventi sulla questione, a far data dalla prima pubblicazione dello scritto di Mesarite (Heisenberg 1908) hanno adottato in maniera unanime l'ipotesi di autoritratto: vd. Heisenberg 1912, 138 s.; Downey 1957, 884, 910; e, più di recente, nella linea trac-

tuosismo ecfrastrico: più che di ritratto del pittore coinvolto nella decorazione della chiesa costantinopolitana, infatti, si tratta piuttosto della variazione sul tema del motivo accennato a proposito di Psello.³⁷ In ossequio all'uso progimnastico, Mesarite si rappresenta come «colui che di sua mano ha dipinto quelle cose»; ma invece di limitarsi, come già il suo predecessore, a riecheggiare la formula dello ζωγράφος, decide di spingersi oltre, e di (dis)simulare la propria presenza nella composizione, dietro le sembianze dell' «insonne custode» del Sepolcro di Cristo. L'interpretazione può essere la presente: dopo essere stato ordinato diacono della chiesa di Santa Sofia,³⁸ sotto Isacco II ed Alessio III Angeli, Mesarite fu assegnato all'ufficio di *skeuphylax* ('custode') delle cappelle palatine,³⁹ tra le quali anche il santuario della *Theotokos* del Faro che, fino all'arrivo dei Crociati nella capitale bizantina (1204), avrebbe conservato le preziosissime reliquie della Passione.⁴⁰ Di conseguenza non è difficile immaginarlo in quella veste, a far “metaforicamente” da guardiano alla Tomba di Cristo. Pertanto, riuscendo in un mirabile *trompe-l'œil*, Mesarite si ritrae, riportandosi “per iscritto” nella stessa sua opera: siamo qui di fronte a quello che potremmo definire, richiamando l'equivalenza terminologica che il greco dispone tra pittura e scrittura (γραφῆ),⁴¹ un “autoritratto d'autore in composizione grafica”.

Come abbiamo cercato di mostrare nel lungo percorso, la pittura rappresenta molto più che una mera occasione per il linguaggio dell'*ekphrasis*. La pittura è un aspetto inerente all'*ekphrasis*, una sua condizione “essenziale”. Ed effettivamente, il linguaggio ecfrastrico crea uno spazio letterario ibrido, ove pittura e scrittura coesistono per saturarsi l'una nell'altra in un'ambigua γραφή. La fortuna dell'*ekphrasis* come terreno di sperimentazione si è già intravista col Marino: ma essa va ben oltre quei limiti temporali che abbiamo

ciata dai precedenti studi, vd. Kalopissi-Verti per la quale l'episodio descritto sarebbe una delle prime occorrenze (peraltro non seguita da altre, su scala monumentale) in cui l'artista bizantino emerge dal suo “cronico” anonimato (1993-94, 138 s.). La questione è analizzata nel dettaglio in Daskas 2016, cui rimando per ulteriore bibliografia.

37. Già Demus aveva a suo tempo (1979) provato a risolvere il problema interpretando l'incongruenza come una “svista” di Mesarite, il quale, nel guardare la scena, avrebbe intravisto la figura del pittore in luogo di quella del profeta Davide. L'ipotesi però, non trovando riscontro alcuno nella lettera del testo, è difficile da condividere.

38. Il suo diaconato è registrato p. es. in *Mes. Epitaph.*, 16.3 Heisenberg 1923.

39. Vd. *Mes. Seditio*, 19.2-3; [2], 19.20-22 Heisenberg 1907.

40. Le reliquie sono elencate dallo stesso Mesarite, in un celebre passaggio della *Seditio*, [13], pp. 29.34-31.31 Heisenberg 1907.

41. L'equivalenza terminologica che il greco dispone tra scrittura e pittura, nonché il confine ambiguo tra parola e immagine è stata ampiamente indagata: vd. p. es. Cavallo 1994, in part. 38-46.

delineati. Sicché, per concludere nello spirito più autentico di questo convegno, trarrò un ultimo esempio dalla contemporaneità.

Alla fine degli anni Settanta del Novecento, il portoghese José Saramago (1922-2010) scrive un romanzo che ci consente di cogliere, in prospettiva più ampia, quell'aspetto di fortuna ininterrotta sperimentato dal linguaggio ecfrastrico che ha costituito il filo conduttore della nostra trattazione.⁴² Comparso in prima edizione a Lisbona nel 1977, in pieno fervore post-salazarista, il *Manual de pintura e caligrafia* è l'opera a cui consegna la sua profondissima meditazione sullo 'scrivere'.⁴³ O meglio, sulla 'calligrafia' – la «scienza del bello scrivere» per dirla col Leopardi –⁴⁴ che Saramago chiama *escrēpin-tar*, scrittura e pittura insieme, rinverdendo l'antica formula dell'*ekphrasis* come λόγος γραφικός cui abbiamo già fatto riferimento. Lo scritto è tanto più significativo perché vi si possono scorgere *in nuce* le direttrici della futura sperimentazione creativa dell'autore, che lo condurranno all'abbandono del canone neorealista in favore di un'estetica della meraviglia, della fascinazione e della stravaganza. E questo passaggio sarà marcato dal suo progressivo affermarsi come *artemagista*, e cioè come 'artista dell'immagine', ma anche e soprattutto come 'artista della magia': in altri termini, sarà segnato dal suo trasformarsi progressivamente da cronista della realtà in illusionista della parola.⁴⁵

Nella finzione letteraria egli sarà un pittore di ritratti, H., che progressivamente si libererà dalle costrizioni del proprio accademismo per passare alla 'calligrafia', l'arte che gli consentirà di rappresentare la sembianza autentica della realtà.⁴⁶ Ma sarà ugualmente anche 'calligrafo' del proprio testo, e in questa veste sperimenterà vari itinerari estetici, significativamente designati come «esercizi di autobiografia», i quali declineranno forme consuete all'*ekphrasis*: dal primo tentativo, che sarà la descrizione per notazioni con-

42. In generale su Saramago vd.: Tocco 2011, 268-75. Sul contesto storico e la "Rivoluzione dei Garofani" vd. *Ibid.*, 259 s.

43. L'edizione da cui si cita è quella stampata per i tipi di Feltrinelli: José Saramago, *Manuale di Pittura e Calligrafia*, tr. it. a cura di R. Desti, Milano 2011. Sul *Manuale* vd.: Seixo (1987) 1999, 28-31, 35 s.

44. *Zibaldone* 2728 (30 maggio 1823): «La scienza del bello scrivere è una filosofia, e profondissima e sottilissima, e tiene a tutti i rami della sapienza». Si cita da: Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano 1991, vol. II, 1451.

45. Sul significato dell'opera come momento di germinazione di una nuova poetica vd. Arnaut 2002, 11 ss.

46. Un potere ben rivendicato dal discorso ecfrastrico (*Jo. Sard. Comm. in Aphth. Progyrn.* 12, *RhetGrR* XV, 225.2-4): ὁ γὰρ λόγος τὰ δηλούμενα θεωρῶν τούτων τοῖς ὀφθαλμοῖς ὑπογράφει τὸν τύπον καὶ τῇ φαντασίᾳ ζωογραφεῖ τὴν ἀλήθειαν, «il discorso [ecfrastrico], infatti, nel contemplare ciò che enuncia, ne traccia un'impressione per gli occhi e ne fa un ritratto dell'autentica sembianza per la fantasia».

cise di un itinerario nella città di Milano, e che avrà il sapore «sproveduto, libero, innocente» di uno scritto periegetico; al secondo, dai toni più letterari, che si configurerà invece come una «concessione alla tentazione del pittoresco»; al terzo, una visita guidata (per cartoline) tra Ferrara e Bologna, nel quale si riconoscerà un omaggio al modello delle pinacoteche descritte dai retori dell'età imperiale, e così via. Richiamando, pur senza volerlo, l'artificio messo in opera secoli prima da Nicola Mesarite, Saramago segnerà infine il compimento di tale momento di autopsia di sé stesso con l'apposizione, in calce all'opera – quasi a volerne sancirne l'autenticità – del suo autoritratto *in fieri*.⁴⁷

Ci sarà, in basso, una barra nera, qualcosa di simile a un parapetto o un muro. Avrò la mano sinistra posata su questo balcone uniforme, liscio, e la destra sopra di essa, con alcuni fogli. Sulla pagina superiore, disposta secondo un'angolatura tale da consentire la lettura, saranno disegnate le prime tre parole di questo manoscritto: come a dimostrare che la spirale si può rappresentare con le lettere dell'alfabeto. Mi raffigurerò a mezzo busto. Dietro di me, come se mi sporgessi sul muro per vedere chi passa, ci sarà un paesaggio, con una pianura, a livello inferiore, piena di alberi e, forse, i meandri di un fiume (Meandro: fiume della Turchia, celebre per le sue innumerevoli curve. Nome attuale: Buyuck-Menderez). Al di sopra di tutto e di me, come non poteva non essere, cielo e nuvole. Nel quadro ci sarà lo stemma: nell'angolo superiore sinistro ci sarà una copia in miniatura dei signori di Lapa, e nell'angolo superiore destro un'altra copia ridotta, quella del quadro che ho copiato, modificandolo, da Vitale da Bologna. Come un prolungamento di questo manoscritto, scritto proprio a mano, il ritratto dovrà essere il duplicato di qualcosa....

47. *Manuale di Pittura e Calligrafia*, 233.

Abbreviazioni bibliografiche

Sigle

- HWRh* = G. Ueding (hrsg. von), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, I-XI, Tübingen 1992-2012.
- RhetGrW* = Chr. Walz, *Rhetores Graeci*, I-IX, Stuttgartiae-Tubingae 1832-1836.
- RhetGrR* = H. Rabe, *Rhetores Graeci*, V-VI, XV-XVI, Stuttgartiae-Lipsiae 1892-1928 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- RhetGrS* = L. Spengel, *Rhetores Graeci*, I-III, Lipsiae 1854-1894 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- RhetGrF* = J. Felten, *Rhetores Graeci*, XI, Lipsiae 1913 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Edizioni di autori antichi e moderni

- Bellosi-Rossi 2000 = Giorgio Vasari *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, scultori italiani, da Cimabue, insino a' nostri tempi. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a c. di L. Bellosi, A. Rossi, I-II, Torino 2000 (Einaudi tascabili. Classici, 72).
- Heisenberg 1907 = Nikolaos Mesarites *Die Palastrevolution des Johannes Komnenos*, hrsg. von A. Heisenberg, Würzburg 1907 (Jahresbericht des R. Alten Gymnasiums zu Würzburg, 1906/07).
- Heisenberg 1908 = A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins*, II. Die Apostelkirche in Konstantinopel, Leipzig 1908.
- Heisenberg 1923 = A. Heisenberg (Hrsg.), *Neue Quellen zur Geschichte des lateinischen Kaisertums und der Kirchenunion*, I. *Der Epitaphios des Nikolaos Mesarites auf seinen Bruder Johannes*, München 1923 (SBAW, philos.-philol. und hist. Kl. 1922, 5) [= *Quellen und Studien zur spätbyzantinischen Geschichte*, London 1973, II (Variorum Reprints 22)].

- Kayser 1871 = Flavii Philostrati *Opera*, ed. C. L. Kayser, II, Lipsiae 1871 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Kurtz 1941 = Michaelis Pselli *Scripta minora*, ed. E. Kurtz, II, Mediolani 1941 (Orbis romanus 5, 13).
- Patillon 2008 = *Corpus Rhetoricum* 1. Anonyme, *Préambule à la Rhétorique*. Aphthonios, *Progymnasmata*. En annexe: Pseudo-Hermogène, *Progymnasmata*, éd. M. Patillon, Paris 2008 (Collection des Universités de France, Auteurs grecs).
- Patillon-Bolognesi 1997 = Aélius Théon, *Progymnasmata*, éd. M. Patillon, G. Bolognesi, Paris 1997 (Collection des Universités de France, Auteurs grecs).
- Pieri 1979 = Giovanni Battista Marino, *La Galeria*, a c. di M. Pieri, I-II, Padova 1979 (Collana di testi e documenti).
- Porson 1822 = Φωτίου τοῦ πατράρχου *Λέξεων Συναγωγή*, ed. E. Porson, II. (E Ω), Cantabrigiae 1822.

Letteratura

- Abbondanza 2008 = Filostrato maggiore *Immagini*, a c. di L. Abbondanza, Torino 2008 (Biblioteca Aragno).
- Agosti 2004 = G. Agosti, *Immagini e poesia nella tarda antichità. Per uno studio dell'estetica visuale della poesia greca fra III e IV sec. d.C.*, «Incontri triestini di filologia classica» 4 (2004- 2005), 351-374.
- Alpers 1960 = S. Alpers, *Ekphrasis und aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 23 (1960), 190- 215.
- Arnaut 2002 = A. P. Arnaut, *Manual de Pintura e Caligrafia: o novo realismo post-modernista*, «Luso-Brazilian Review» 39.1 (2002), 9-18.
- Bartsch 1989 = S. Bartsch, *Decoding the ancient novel: the reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989.
- Baxandall (1971) 1994 = M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450* (1971), ed. it. a c. di F. Lollini, Milano 1994 (Di fronte e attraverso, 337; Storia dell'arte, 3).
- Billault 1990 = A. Billault, *L'inspiration des ἐκφράσεις d'œuvres d'art chez les romanciers grecs*, «Rhetorica» 8 (1990), 153-160.
- Cannatà Fera 2010 = M. Cannatà Fera, *Tra letteratura e arti figurative: le Immagini dei due Filostrati*, in *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a c. di L. Belloni, A. Bonandini et al., Trento 2010 (Labirinti, 128), 373-394.

- Cast 1981 = D. Cast, *The Calumny of Apelles: a study in the humanist tradition*, New Haven-London 1981 (Yale publications in the history of art, 28).
- Cavallo 1994 = G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 41 (15-21 Aprile 1993), I, Spoleto 1994, 31-64.
- Cistaro 2009 = M. Cistaro, *Sotto il velo di Pantea. Imagines e Pro Imaginibus di Luciano*, Messina 2009 (*Orione Testi e Studi di Letteratura Greca* 3).
- Daskas 2016 = B. Daskas, *A literary self-portrait of Nikolaos Mesarites*, in «BMGS» 40.1 (2016), 151-169.
- D'Acunto-Palmisciano 2010 = *Lo Scudo di Achille nell'Iliade: esperienze ermeneutiche a confronto*. Atti della Giornata di Studi (Napoli, 12 maggio 2008), a c. di Matteo D'Acunto, Riccardo Palmisciano, Pisa-Roma 2010 [= «AION» 31 (2009)].
- Demus 1979 = O. Demus, "The sleepless watcher": *Ein Erklärungsversuch*, «JÖB» 28 (1979), 241-245.
- Downey 1957 = Nikolaos Mesarites *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, ed. by G. Downey, «Transactions of the American Philological Society» 47.6 (1957), 855-924.
- Downey 1963 = G. Downey, *Gaza in the Early Sixth Century*, Norman 1963.
- Elsner 1995 = J. Elsner, *Art and the Roman Viewer*, Cambridge 1995.
- Fiaccadori 1996 = G. Fiaccadori, *Umanesimo e grecità d'Occidente*, in *I Greci in Occidente. La tradizione filosofica, scientifica e letteraria (dalle collezioni della Biblioteca Marciana)*. Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 16 ottobre-15 novembre 1996), a c. di G. Fiaccadori, P. Eleuteri, XVII-LXXV.
- Fobelli 2005 = L. Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Roma 2005 (I libri di Viella; Arte).
- Friedländer 1912 = P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit* (1912), r. an. Hildesheim 2008 (Sammlung wissenschaftlicher Kommentare zu griechischen und römischen Schriftstellern).
- Friedländer 1934 = P. Friedländer, *Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza. Des Prokopios von Gaza Ἐκφρασις Ἐικόνοϋς*, Città del Vaticano 1938 (Studi e Testi 89).

- Goldhill 1994 = S. Goldhill, *The Naive and Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in *Art and Text in Ancient Greek Culture*, ed. by S. Goldhill, R. Osborne, Cambridge 1994, 197-223.
- Gualandri 1994 = I. Gualandri, *Aspetti dell'ekphrasis in età tardo-antica*, in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo XLI (15-21 Aprile 1993), I, Spoleto 1994, 301-341.
- Heisenberg 1912 = A. Heisenberg, *Die alten Mosaiken der Apostelkirche und der Hagia Sophia*, in *Ξένια: Hommage International à l'Université Nationale de Grèce à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de sa fondation (1837-1912)*, Athènes 1912, 121-160.
- Hénin 2010 = E. Hénin, *Philostrate en Cicerone: regard et parole dans les premiers guides artistiques (1573-1642)*, in *Musées de mots: l'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, éd. S. Ballestra-Puech, B. Bonhomme *et al.*, Genève 2010, 59-87.
- Kalopissi-Verti 1994 = S. Kalopissi-Verti, *Painters' portraits in Byzantine art*, «ΔΧΑΕ» 17.4 (1994) [= *Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934-1991)*], 129-142.
- Kristeller (1951-1952) 1998 = P. O. Kristeller, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, 9. *Il moderno sistema delle arti (1951-1952)*, tr. it. a cura di M. Baiocchi, Roma 1998, 179-244.
- Lausberg (1960) 1990 = H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft (1960)*, Stuttgart 1990³.
- Lovisetto 2005 = L. Lovisetto, *La pittura descritta: ekphrasis e riconversioni ecfrastriche nel Quattrocento e Cinquecento*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a c. di M. Centanni, Milano 2005, 385-404.
- Macrides-Magdalino 1988 = R. Macrides, P. Magdalino, *The architecture of ekphrasis: construction and context of Paul the Silentiary's poem on Hagia Sophia*, «Byzantine and Modern Greek Studies» 12 (1988), 47-82.
- Maffei 1994 = Luciano di Samosata, *Descrizione di opere d'arte*, a c. di S. Maffei, Torino 1994 (Nuova universale Einaudi, 217).
- Maisano-Rollo 2002 = *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 26-29 giugno 1997), a c. di R. Maisano, A. Rollo, Napoli 2002.
- Manieri 1994 = A. Manieri, *Pittura e poesia in Hor. Ars Poet. 361-365*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 47.2 (1994), 105-114.

- Manieri 1995 = A. Manieri, *Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 50.2 (1995), 133-140.
- Manieri 1998 = A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Roma 1998 (Filologia e Critica 82).
- Nicosia 1968 = S. Nicosia, *Teocrito e l'arte figurata*, Palermo 1968 (Quaderni dell'Ist. di Filologia Greca dell'Università di Palermo 5).
- Nelson 2000 = R. S. Nelson, *To say and to see. Ekphrasis and vision in Byzantium*, in Id. (ed.), *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*, Cambridge 2000, 143-168.
- Pontani 1999 = Filippomaria Pontani, *L'artista bizantino: un panorama*, in *Ἐπιόρα. Studi in onore di mgr Paul Canart per il LXX compleanno*, a c. di S. Lucà, L. Perria, III, Roma 1999, 151-172 [= «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata» 53 (1999)].
- Quet 2006 = M. H. Quet, *Voir, entendre, se ressouvenir. I. Cadre, circonstances et objectif de l'apprentissage d'un plaisir culturel «hellène», d'après le témoignage du prologue des Images de Philostrate*, in *Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, éd. M. Costantini, F. Graziani et al., Rennes 2006, 31-59.
- Reardon 1971 = B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.-C.*, Paris 1971 (Annales Littéraires de l'Université de Nantes 3).
- Renaut (Lauritzen) 2005 = D. Renaut (Lauritzen), *Les déclamations d'ekphrasis, une réalité vivante à Gaza au VI^e siècle*, in *Gaza dans l'Antiquité tardive. Archéologie, rhétorique et histoire*, éd. C. Saliou, Salerno 2005, 197-220.
- Sabbadini (1896) 1964 = R. Sabbadini, *La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese (con 44 documenti) (1896)*, in *Guariniana*, rist. anast. a c. di M. Sancipriano, 2, Torino 1964.
- Schlosser (1924) 2004 = J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica (1924)*, ed. it. a c. di O. Kurz, Firenze 2004³.
- Seixo (1987) 1999 = M. A. Seixo, *O essencial sobre José Saramago (1987)* in Ead., *Lugares da ficção em José Saramago. O essencial e outros ensaios*, Lisboa 1999 (Temas Portugueses).
- Tocco 2011 = V. Tocco, *Breve storia della letteratura portoghese: dalle origini ai giorni nostri*, Roma 2011 (Studi superiori Carocci; Lingue e letterature straniere, 725).

- Webb 1999 = R. Webb, *The aesthetics of sacred space: narrative, metaphor and motion in ekphraseis of church buildings*, «Dumbarton Oaks Papers» 53 (1999), 59-74.
- Webb 2009 = R. Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham-Burlington 2009.
- Webster 1939 = T. B. L. Webster, *Greek art and literature (530-400 B. C.)*, Oxford 1939.
- Webster 1959 = T. B. L. Webster, *Greek art and literature (700-530 B. C.)*, London 1959.
- Webster 1964 = T. B. L. Webster, *Hellenistic poetry and art*, London 1964.
- Whitby 1985 = M. Whitby, *The occasion of Paul the Silentiary's ekphrasis of S. Sophia*, «The Classical Quarterly» n.s. 35/1 (1985), 215-228.
- Zanker 1981 = G. Zanker, *Enargeia in the ancient criticism of poetry*, «Rheinisches Museum» n. F. 124 (1981), 297-311.
- Zorzi 1997 = N. Zorzi, *Demetrio Mosco e Mario Equicola: un volgarizzamento delle "Imagines" di Filostrato per Isabella d'Este*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 174 (1997), 522-571.

Elementi tardoantichi negli avori mediobizantini*

Marco Flamine

La produzione artistica sotto la dinastia macedone, all'indomani dell'iconoclasmo, presenta tutti i caratteri di una 'rinascenza', motivata da un culto consapevole per l'antichità classica, ma anche aspetti di uno stile nuovo, che si alimenta di un gusto retrospettivo legato alla concezione dell'arte della tarda antichità e della prima età bizantina – l'ellenismo tardo-romano fra Teodosio e Giustiniano.¹ Alla fine del X secolo si profila un diverso orientamento, destinato a caratterizzare lungamente l'arte bizantina: la produzione così detta neoclassica si evolve verso una graduale astrazione o spiritualizzazione della forma, sempre più segnata dagli influssi orientali, in costante ascesa anche a Costantinopoli.² Le figure si fanno immateriali, i volti acquistano un'espressione più solenne e ieratica, la concezione dello spazio è ulteriormente semplificata, sintetizzata.³ I tipi costantinopolitani diventano quindi modelli da imitare nelle province; in alcuni casi, dove la tradizione artistica locale è più forte, si formano stili di compromesso, come in Georgia o in Cappadocia.⁴

Dopo la fine della controversia iconoclasta gli artisti attivi a Costantinopoli – come, per altra via, i loro colleghi della coeva e parallela 'rinascenza' carolingia⁵ – ricercarono dunque nelle opere tardoantiche e paleocristiane i modelli ai quali ispirarsi. Quelle opere rappresentavano la più antica tradizione dell'arte bizantina; si assiste così, nel X secolo, alla rievocazione di

* Desidero esprimere ancora una volta la mia profonda riconoscenza al prof. Gianfranco Fiaccadori, cui devo lo spunto per lo studio di questo argomento a lui caro, per i suoi sempre preziosi consigli e le proficue discussioni sul tema.

1. Vd., in partic., Beckwith 1967, 46-85, e Belting 1972, 87-91; e ora anche Kiilerich 2002.

2. Lazarev 1967, 125.

3. *Ibid.*; Beckwith 1967, 47.

4. Sulla rinascita delle arti in Georgia tra IX e X secolo vd. Velmans 1996, 19-30; per l'arte della Cappadocia dopo l'iconoclastia, Jolivet-Lévy 2001, 40-41.

5. Vd., per tutti, il classico studio di Krautheimer 2008, 199-212 in partic.; inoltre, Panofsky 2013, 61-136: 61-74.

«esercizi estremi di illusionismo tardoantico che convissero fianco a fianco con forme neoclassiche dall'aspetto accurato e preciso». ⁶ Il processo si osserva più agevolmente nelle arti sontuarie: miniature ed avori, soprattutto, e quel che resta della scultura lignea. ⁷ L'illustrazione e la decorazione dei manoscritti, per la loro stessa maggior diffusione, sono state da tempo oggetto di studi approfonditi: manca però spesso il primo termine di confronto, quello tardoantico. ⁸ Il rapporto con il modello è allora suggerito, come per la scultura lignea (che si avvale di confronti in *media* diversi), da una serie di più o meno probabili deduzioni *à rebours* sulla base del documento superstite, quello mediobizantino. In tal senso, mi pare che gli avori, ancorché quantitativamente limitati rispetto ai manoscritti miniati, offrano una più ampia varietà di confronti tardoantichi e contribuiscano a meglio definire, al di là e al di fuori di ogni ideologica preclusione (pro o contro Weitzmann), la *vexata quaestio* della presenza di elementi tardoantichi nella produzione artistica

6. Demus 2008, 12-13. In particolare durante il regno dei «saggi coronati», Leone VI e Costantino VII, gli esperti pittori degli *scriptoria* imperiali copiavano fedelmente i prototipi antichi: Chatzidakis 1965, 20.

7. Un esempio di scultura lignea di speciale interesse è l'*Hodighitria* nota come 'Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli' conservata dal 1913 nel Monastero della Visitazione di Santa Maria a Treviso. L'opera, che mostra chiari rimandi alle sculture tardoantiche, può essere datata fra la seconda metà del IX e il X secolo, grazie al confronto con miniature, mosaici e avori coevi. Sull'opera cf. Mason 2002 e Fiaccadori 2002: entrambi gli studiosi ritengono che possa trattarsi di una copia costantinopolitana da un più antico esemplare d'età preiconoclasta (Mason 2002, 12; Fiaccadori 2002, 56). Più recentemente Mason 2012, con ampia bibliogr., ha precisato la sua ipotesi di datazione del pezzo all'età di Costantino VII e Romano II mettendo in discussione l'ipotesi poco convincente di Pace 2007, che colloca la realizzazione dell'opera in ambito non strettamente bizantino tra XII e XIII secolo. La scultura è stata esposta, con incerta cronologia, alla mostra dedicata ai mille anni dalla ricostruzione della basilica di Santa Maria Assunta a Torcello: cf. Delfini Filippi 2009.

8. Le decorazioni miniate possono considerarsi il primo tramite per la diffusione delle nuove ricerche artistiche durante la 'rinascenza macedone': cf. Weitzmann 1971, 1. La riproposizione a Bisanzio di esemplari tardoantichi è documentata ad esempio dalla celebre 'Bibbia di Niceta' che attesta la riedizione di una Bibbia del VI secolo: Belting-Cavallo 1979; Belting 1982, 35-37, 50. Più in generale, su copie mediobizantine di modelli tardoantichi, Cavallo 1992. Quanto alla trasmissione e all'uso di prototipi miniati tardoantichi, un contributo inatteso ma essenziale, e pur trascurato, alla ricostruzione di perduti modelli palestinesi o bizantini d'età preiconoclasta viene dallo studio di una provincia assai periferica (e dunque di per sé conservativa) dell'Oriente cristiano: l'Etiopia, la cui tradizione artistica è naturalmente debitrice di quella bizantina. La miniatura etiopica di XIV e XV secolo è infatti spesso l'ultimo anello di una lunga catena di copie da antichi esemplari aksumiti derivati a loro volta, più o meno direttamente, da modelli greci palestinesi coevi o anteriori. Tale il caso del ms. Martini etiop. 5 della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, un Ottateuco copiato e molto probabilmente illustrato nel 1437/38: vd. Fiaccadori 1993, 162-166, 170-189, e Id. 1994, con altre indicazioni e ampia bibliogr., anche a rettifica delle tesi, parziali e infondate, di Lowden 1992, circa l'inesistenza dell'Ottateuco in età tardoantica. Cf. ora Weitzmann-Bernabò 1999, I, 3-10 in partic., con la recensione di Iacobini 2003; inoltre, Perria-Iacobini 1999, e Kresten 2010, 32-57 in partic.

– direi, nel sistema delle arti, forse non troppo diverso da quello delle lettere – dell'età mediobizantina. Ricordo solo la recentissima ricostruzione dell'edizione tardoantica del *corpus* astronomico di Arato, convincentemente dedotta dal cod. Vat. Gr. 1087, addirittura della metà del XIV secolo e, a sua volta, con ascendenti mediobizantini.⁹

Già durante il regno di Costantino VII, si assiste a una vigorosa ripresa della produzione artistica in avorio, intesa principalmente alla trattazione aulica e devozionale di soggetti legati all'ideologia imperiale e all'uso religioso privato. Gli avori, così come i coevi mosaici, non formano un compatto gruppo stilistico, indicando così chiaramente che, dopo l'età iconoclasta, non erano adottati canoni unici ma esistevano contemporaneamente correnti stilistiche diverse. Negli anni Trenta del Novecento Adolph Goldschmidt e Kurt Weitzmann catalogarono gli avori dell'età media prodotti dagli *ateliers* imperiali costantinopolitani, e in altre botteghe bizantine, riunendoli in differenti gruppi: fra questi il 'gruppo di Romano', il 'gruppo di Niceforo' e il 'gruppo pittorico'.¹⁰

Il 'gruppo di Romano' deve il nome al celebre avorio con l'incoronazione di Romano ed Eudocia da parte di Cristo (*Fig. 1*).¹¹ La tavoletta fu realizzata per commemorare l'incoronazione di Romano II a coimperatore, avvenuta il 6 aprile del 945, e ornava la legatura di un evangelario dell'XI secolo conservato nella cattedrale di Saint-Jean a Besançon.¹² Incorniciata da una montatura in oro e pietre preziose distrutta al tempo della Rivoluzione francese, la placca fu acquistata nel 1805 dal barone Prudence-Guillaume de Roujoux, sottoprefetto a Dôle, per il Cabinet des médailles di Parigi, inv. 300.¹³ Nella composizione, chiara e misurata, la ricchezza degli ornamenti della coppia imperiale contrasta con la nobile semplicità della figura di Cristo, il cui *ethos* monumentale sembra trascendere le reali dimensioni dell'oggetto: il Salvatore è infatti rappresentato con *himation* all'antica al centro, in posizione dominante, che richiama subito le grandi decorazioni musive nei catini absidali della prima età bizantina, come la celebre *Trasfigurazione* del monastero di Santa Caterina sul Sinai (*Fig. 2*) oppure la quasi

9. Cf. Guidetti 2013.

10. Goldschmidt-Weitzmann 1934. Il lavoro di classificazione dei due studiosi tedeschi, sebbene presenti dei limiti, risulta ancora oggi una preziosa fonte di informazioni sugli avori bizantini scolpiti tra i secoli X e XIII: per alcune osservazioni sul sistema di suddivisione in gruppi elaborato da Goldschmidt e Weitzmann vd. Cutler 1994, 185-225.

11. Sui principali avori del 'gruppo di Romano' vd. Flamini 2010. Più in generale, sul tema dell'incoronazione celeste nel mondo bizantino cf. Torno Ginnasi 2014.

12. L'evangelario si conserva oggi presso la Bibliothèque d'étude et de conservation di Besançon, ms. 90: cf. Gaborit-Chopin 1992a, 233.

13. Sull'avorio di Romano' cf. Flamini 2010, 123-135, con bibliogr., cui si aggiunga Myśliński 1994, 64-65, che riporta però l'errata datazione del pezzo all'XI secolo avanzata da Kalavrezou-Maxeiner 1977.

coeva *maiestas Domini* della chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Roma, entrambe di VI secolo, o ancora il più antico mosaico con *Cristo in piedi sul globo* (parte della *Traditio Legis*) nella cupola del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli, databile al V secolo; il Salvatore che incorona i giovanissimi Romano ed Eudocia rievoca inoltre la scena con Cristo che incorona due figure oranti dipinta intorno alla metà del V secolo all'interno del vano C della cappella 'cristiana' nell'area ospedaliera di San Giovanni in Laterano.¹⁴ I volti delle tre figure ritratte sull'avorio, in particolare quelli di Romano ed Eudocia, mostrano segni di abrasione probabilmente causati da manipolazioni seriori.¹⁵

Prodotto verosimilmente nella stessa bottega dell'avorio di Romano' e riecheggiante analoghi modelli tardoantichi è il 'trittico Harbaville', conservato al Musée du Louvre dal 1891, inv. OA 3247 (*Figg. 3-4*).¹⁶ L'opera, finemente scolpita su entrambe le facce, appartenne a Louis-François Harbaville, collezionista e figura influente del *milieu* intellettuale francese della prima metà del XIX secolo.¹⁷ All'interno del trittico, la placca centrale è divisa in due registri: nella parte superiore sono raffigurati i personaggi della *Deisis* e due medaglioni con busti di angeli, probabilmente Michele e Gabriele; nel registro inferiore, separato dal primo grazie a una sporgente banda ornamentale, sono cinque apostoli. Ai lati di Cristo, secondo la tradizionale iconografia bizantina, appaiono i due intercessori dell'umanità: alla sua destra il *Prodromos* e a sinistra la *Theotokos*. Nel registro inferiore, san Pietro si staglia al centro fra gli apostoli Giacomo e Giovanni Evangelista, Paolo e Andrea, raffigurati a gruppi di due. Le valve sono divise in tre registri e ospitano simmetricamente, sul recto e sul verso, coppie di santi, tutti identificati da iscrizioni accuratamente incise. La parte centrale del trittico, dov'è la rappresentazione della *Deisis*, è scolpita in alto rilievo con una più decisa atten-

14. Sul mosaico absidale della chiesa del monastero di Santa Caterina sul Sinai vd. Elsner-Wolf 2010, 52-58, figg. 14-16; per il mosaico della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, Poeschke 2010, 94-98, tavv. 24-30. Per la decorazione musiva del battistero paleocristiano di San Giovanni in Fonte, situato a destra dell'abside dell'antica cattedrale di Santa Restituta a Napoli, Ferri 2013. Per la pittura murale nel contesto del Laterano vd. Moretti 2006, 421, in partic., figg. 1-3, e Torno Ginnasi 2014, 44-45, con altra bibliogr.

15. Flamine 2010, 129.

16. Sul trittico vd. *Ivoires médiévaux* 2003, 86-93, n° 16, con bibliogr., cui si aggiungano Durand-Durand 2005; Durand 2008, 400-401; Flamine 2010, 141-145. Alla medesima bottega può essere associata anche la tavoletta eburnea con il Cristo benedicente affiancato dal mezzobusto di san Pietro oggi a Torino, Galleria Sabauda, collezione Gualino, inv. 45: sul pezzo vd. Moretti 2014, 138, 166, n. 138, con bibliogr., tav. iv.

17. Louis-François Harbaville (1791-1866) fu membro dell'Académie d'Arras (1820) e successivamente fondatore e presidente della Commission des Monuments historiques du Pas-de-Calais (1843): Laroche 1867; Van Drival 1875, 48; Durand-Durand 2005, 133, 153-154, n. 2.

zione alla resa volumetrica rispetto alle figure riprodotte sulle valve che, come da tradizione, sono meno sporgenti. Al verso del pannello centrale, la vittoriosa croce di Cristo si staglia su un cielo stellato. In corrispondenza dell'incrocio e della terminazione dei bracci della croce sono intagliate cinque grandi rose: il motivo della croce fiorita echeggia le raffigurazioni della croce portatrice di vita presenti su alcuni oggetti sacri d'età paleocristiana come, ad esempio, le ampolle di Terra Santa, con un nucleo importante diviso fra il Tesoro del Duomo di Monza e il Museo dell'abbazia di San Colombano a Bobbio.¹⁸

Verso la croce si inclinano, da un lato e dall'altro, due cipressi: quello di sinistra cinto di foglie di vite e grappoli d'uva, quello di destra circondato da un ramo con foglie cuoriformi e bacche, probabilmente il tamaro; su entrambi i rampicanti sono presenti uccelli intenti a beccare i frutti. I due alberi – che rimandano a tipi funerari classici e alle rappresentazioni della 'Fontana di vita', soprattutto in ambito armeno, ove ricorrono nella decorazione di codici miniati e nella scultura – svettano all'interno di un giardino paradisiaco, ricco di cespugli, fiori e frutti e animato da uccelli, conigli e leoni, questi ultimi rispettivamente simboli di fecondità e resurrezione.¹⁹ L'immagine della croce redentrice e sorgente di vita, con l'iscrizione che proclama la vittoria

18. Si veda ad esempio l'ampolla di Bobbio n° 5 che presenta una croce in mandorla adorata da quattro angeli: cf. Underwood 1950, 99 e fig. 49. Più in generale, sulle ampolle di Terra Santa vd. l'ancora fondamentale studio di Grabar 1958 e Flamini 2012-2013, 200-265, con bibliogr.

19. Sul tema della 'Fontana della vita' cf. l'importante contributo di Underwood 1950, dove l'autore ricorda il f. 5^v dei Vangeli di Etchmiadzin (fig. 35), codice realizzato alla fine del X secolo nel monastero di Bgheno-Noravank e attualmente conservato al Matenadaran di Erevan, ms. 2374, e la miniatura con *Il comando ad Adamo* del manoscritto di XIV secolo con *Il Romanzo di Barlaam e Josaphat*, cod. Gr. 1128 della Bibliothèque nationale de France di Parigi, f. 30^r, che mostra sulla destra una croce sopra un monticello affiancata da due cipressi (fig. 45), 100-101. Il motivo della croce affiancata da due cipressi che piegano verso di essa le loro cime si ritrova anche in esempi più antichi di produzione occidentale, come nel pluteo marmoreo di fine VI secolo conservato nei Musei Civici di Como, inv. L702 a/f, e proveniente dagli scavi ottocenteschi presso la chiesa di Sant'Abbondio (cf. Casati 2001, 124-128 e *La sezione medievale* 2005, 22-23). Per Danielle Gaborit-Chopin i due cipressi sul trittico Harbaville simboleggiano verosimilmente gli alberi del Bene e del Male: *Ivoires médiévaux* 2003, 88, n° 16; mentre per Jannic Durand i due alberi sarebbero simbolo d'immortalità, cf. Durand 2008, 400 (con il medesimo significato viene anche letto il rampicante, riconosciuto come edera, che si avvolge sul cipresso di destra). I due cipressi con le cime piegate possono anche affiancare la figura di Cristo, come ad esempio nella scena del *Χαίρετε*, l'*Incontro con le Pie Donne*, del dittico eburneo delle Feste del Signore, o 'greco', del Museo del Duomo di Milano, inv. 1388, probabilmente scolpito tra la fine del X e l'inizio del XI secolo: sull'avorio vd. Veronesi 2009; Flamini 2012-2013, 174-178, n° 23, con bibliogr.

di Cristo, può essere considerata la chiave di lettura dell'intera opera.²⁰ essa riprende «l'albero della vita in mezzo al giardino» (Genesi, 2,9), che aveva portato al peccato l'umanità poi redenta dalla morte del Salvatore, così come si trova già raffigurata in alcune rilegature risalenti al terzo quarto del VI secolo, come quella in argento con dorature dal tesoro di Sion e ora nella Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Byzantine Collection, di Washington, D.C., inv. BZ.1963.36.9 (*Fig. 5*).²¹

La straordinaria esecuzione dei panneggi, realizzati con grande varietà e gusto retrospettivo, evidente nelle vesti all'antica del gruppo dei cinque apostoli, conferisce alle figure una rigorosa eleganza; i volti sono individualizzati e molto ieratici. L'altissima qualità di resa dei dettagli è dovuta largamente a una virtuosistica abilità nell'uso del trapano, che ha permesso all'artista di restituire con naturalezza i capelli e le barbe dei personaggi, i loro nasi lunghi e sottili con le narici scavate e gli occhi dalle palpebre e pupille finemente cesellate. Le vibrazioni della luce sono ottenute grazie a una tecnica scultorea 'a faccette' che genera un effetto 'impressionista' teso a evitare qualsiasi sensazione di durezza del modellato.²²

Le figure intagliate nell'avorio richiamano alcuni tratti delle sculture lapidee tardoantiche vicine a quelle della così detta scuola di Afrodizia: ad esempio, i volti degli apostoli Giacomo e Giovanni Evangelista sembrano ispirati al tipo superstite in un ritratto virile del V secolo proveniente da Efeso, oggi nell'Antikensammlung del Kunsthistorisches Museum di Vienna, inv. ANSA_I_880 (*Figg. 6-7*).²³ L'accostamento delle immagini mostra come la costruzione dei volti sia simile: sono scavati, con linee che discendono dai lati del naso fino agli angoli della bocca, le orecchie sono grandi e le sopracciglia fortemente marcate, così nell'opera di V secolo come nell'avorio di metà del X. Oltre che con alcune sculture tardoantiche, si potrebbero scorgere coincidenze con alcuni volti della produzione musiva dell'epoca: si osservi, ad esempio, la testa di san Paolo nel citato catino absidale dei Santi Cosma e Damiano a Roma (*Fig. 8*).²⁴ Questa tipologia di volto si riscontra anche in dipinti coevi al trittico, come l'effigie del re Abgar di Edessa nella celebre icona del *Mandylyon* del monastero di Santa Caterina del Sinai, per

20. La croce centrale, accompagnata dall'iscrizione «Ι(ΘΕΟΥ)C Χ(ΡΙΣΤΟ)C | ΝΙΚΑ», rievoca immediatamente, per esempio, le due croci gemmate, fogliate e affiancate dalla medesima scritta miniate nelle *Omèlie* di Gregorio Nazianzeno realizzate per Basilio I (f. C^r e f. B^v), cod. Par. Gr. 510 della Bibliothèque nationale de France, con un bifoglio d'apertura che costituisce una sorta di dittico pergamenaceo dipinto, su cui Iacobini 2007, 158 e figg. 5-8.

21. Sul pezzo vd. Lowden 2007, 29 e fig. 7, con bibliogr., cui si aggiunga almeno Kessler 2007, 142 e fig. 104.

22. *Ivoires médiévaux* 2003, 89, n° 16.

23. Su questo ritratto di filosofo, il così detto *Eutropius*, vd. almeno Bergmann 2000 e Grabar 2001, 46, 60-61.

24. Poeschke 2010, tav. 29.

la quale alcuni studiosi hanno giustamente notato una somiglianza con i ritratti noti di Costantino VII Porfirogenito, in particolare quello sulla tavoletta eburnea del Museo Puškin di Mosca, inv. II-162.²⁵

Negli avori mediobizantini sono presenti anche altri elementi che rievocano motivi in uso nell'arte tardoantica, e prima ancora classica, come il fregio detto ad 'astragali', derivato dall'architettura classica – si osserva per esempio nell'arco di Settimio Severo, eretto a Roma al principio del III secolo d.C. – e già impiegato nella decorazione degli avori tardoantichi (*Fig. 9*). Si possono citare qui il dittico di Probo, del 406 d.C., oggi nel Museo del Tesoro della Cattedrale di Aosta, inv. 669, che presenta sulle valve il doppio ritratto dell'imperatore Onorio; la così detta Ariadne, d'inizio VI secolo, nell'esemplare del Museo del Bargello, inv. 24C; e una placca del 'gruppo di Romano', con la *Crocifissione* e la *Deposizione*, del Kestner-Museum di Hannover, inv. WM XXIa, 44b (*Figg. 10-12*). Nel primo caso gli astragali impreziosiscono il bordo delle valve, nel secondo il profilo della piccola cupola dell'edicola a baldacchino, nel terzo la linea orizzontale che divide le scene su due registri.²⁶

Per tornare agli avori mediobizantini, è opportuno ricordare almeno un paio di opere del 'gruppo di Niceforo', così designato a causa dell'imperatore Niceforo che appare nell'epigrafe al verso della celebre stauroteca, conservata nella chiesa di San Francesco a Cortona (*Figg. 13-14*). L'antico reliquiario della Vera Croce, una placca eburnea di 29,5 × 14,5 cm circa, è inserito in una cornice di tardo XVI secolo. Questa seconda custodia è esposta a sua volta entro un grandioso supporto barocco in forma di tempietto su colonne sormontato da una cupola, alto circa 120 cm, che costituisce il reliquiario nella sua forma attuale.²⁷ La stauroteca d'avorio giunse in Occidente grazie al francescano Elia da Cortona, al secolo Elia Buonbarone, che la riportò da una missione diplomatica in Oriente, dov'era stato inviato nel 1243 da Federico II forse in occasione dei negoziati di pace tra Baldovi-

25. Pilnik 2008, 397-398, con bibliogr., da integrare con Lidov 2004 e Flamini 2010, 122-123. Per l'icona del *Mandylin* cf. la recente scheda di Labatt 2006.

26. Sul dittico di Probo, del 406 d.C., vd. ora Cracco Ruggini 2008, con bibliogr., cui si aggiungano Bordon 2003 ed Engemann 2014, 57 e fig. 50; sulla così detta Ariadne, probabilmente la placca centrale della valva di un dittico delle cinque parti, come dimostrerebbe la scanalatura presente lungo i lati della tavoletta: cf. Zurli 2007; per l'avorio di Hannover cf. Taft 1997.

27. Sulla stauroteca di Cortona e alcuni pezzi del così detto 'gruppo di Niceforo' vd. Flamini 2012. Sul reliquiario di Cortona cf. ora Silvia Leggio, che ipotizza possa trattarsi della parte centrale di un trittico eburneo (proposta già avanzata da Klein 2004, 128-129), sul tipo di quello con la *Crocifissione* del Liverpool Museum di Liverpool (sebbene questo sia di dimensioni assai più ridotte: la placca centrale misura infatti 16,1 × 12,4 cm): Leggio 2014, 22-27. Sul trittico di Liverpool, inv. M 8063, vd. Gibson 1994, 48, n° 17, figg. xviiA-d. Per qualche indicazione più in generale sulle stauroteche medievali in Italia cf. Spinucci 2011.

no II, imperatore latino di Costantinopoli, e Giovanni III, imperatore di Nicea. Frate Elia rientrò in Italia un anno più tardi, carico di reliquie, tra le quali il frammento 'bizantino' della Vera Croce, che donò alla chiesa di San Francesco da lui fondata a Cortona.

L'altissima qualità e il peculiare stile esecutivo dell'opera ne hanno fatto uno degli esempi più insigni di quella produzione eburnea costantinopolitana di metà X secolo in cui è dato cogliere echi significativi di manufatti anteriori alla crisi iconoclasta, con riferimenti più o meno diretti a intagli tardoantichi. Le figure, dall'aspetto monumentale e dalle linee morbide e delicate, mostrano ricchi panneggi che profilano delicatamente i corpi; i volti pieni hanno occhi grandi, labbra carnose e orecchie sporgenti, che sembrano precisamente imitare tratti già vivi in opere del VI secolo, come le grandi aureole contornate da una linea doppia e anticamente dorate: uno dei segni distintivi degli avori di questo 'gruppo'.²⁸

Il reliquiario originale è incorniciato al recto da una bordura a foglie d'acanto e presenta al centro una croce ricoperta da una lamina metallica con girali vegetali, aggiunta nel XIII secolo, che lascia intravedere lo spazio per la custodia del *lignum*. All'estremità superiore e inferiore dell'opera sono scolpite due fasce ciascuna munita di tre clipei con bordi a zigzag divisi da foglie d'acanto e contenenti ritratti a mezzo busto. In alto, si osserva Cristo affiancato dagli arcangeli Michele e Gabriele. Nei tre medaglioni della fascia inferiore sono raffigurati personaggi direttamente collegati a episodi del culto della Vera Croce: il santo imperatore Costantino al centro, sant'Elena a sinistra e san Longino a destra. Nel registro superiore, all'interno di quattro spazi rettangolari, trovano posto i due intercessori dell'umanità, secondo lo schema tipico della *Deisis*, a sinistra la Vergine, con una tunica e un ampio *maphorion*, a destra il *Prodromos*, con una tunica coperta da un manto; nel registro inferiore, rivolti alla croce centrale, appaiono i santi Stefano, a sinistra, e Giovanni Evangelista, a destra: entrambi con tunica e mantello, hanno le mani levate in atto di supplica e, nel caso di Giovanni, un *codex* nella sinistra.

Come accennato, l'iscrizione sul verso della stauroteca ricorda un imperatore Niceforo: probabilmente Niceforo II Foca, che avrebbe utilizzato la reliquia quale palladio dell'esercito nella campagna militare contro gli Arabi del 965-66, seguendo una pratica diffusa a Bisanzio, anch'essa probabilmente molto più antica, ricordata in appendice al *De cerimoniis* di Costantino Porfirogenito. Un'ipotesi suggestiva vuole che, ritornato vittorioso a Costantinopoli, Niceforo deponesse la stauroteca nel tesoro di Santa Sofia, famosa per la sua raccolta di preziose reliquie. Una seconda epigrafe, coeva alla pre-

28. Molti degli avori bizantini mostrano tracce di policromia più o meno evidenti: sul tema cf. il contributo di Connor 1998.

cedente e tracciata anch'essa al verso dell'opera, ricorda il committente Stefano, *skeuophylax* della Grande chiesa della Sapienza di Dio (Santa Sofia di Costantinopoli), che donò lo splendido reliquiario al monastero di/della *Evimi* (altrove *Prodromos della Evimi*) in cui era stato educato.²⁹

Oltre ai tratti dei volti, nell'opera sono evidenti altri rimandi ad avori tardoantichi: è il caso dei clipei con ritratti, che sembrano ispirati ad elementi già presenti nei dittici consolari di VI secolo, come quelli di Anastasio, del 517, o di Oreste, realizzato nel 530, entrambi al Victoria & Albert Museum di Londra, inv. 368-1871 e 139-1866 (*Figg. 15-16*).³⁰ Anche per la costruzione del modellato delle figure è del tutto plausibile che gli intagliatori dell'età media abbiano cercato di imitare rilievi prodotti prima della crisi iconoclasta – nel modo in cui si ricercavano e si copiavano, ovviamente nel formato imposto dalla scrittura minuscola, i codici dell'età preiconoclasta. Proporrei qui il confronto con una placchetta eburnea romana che reca l'effigie di un apostolo, oggi al Louvre, inv. OA 6263, databile all'inizio del V secolo: nelle figure della stauroteca si nota però una chiara semplificazione dei panneggi, le linee dei quali sono rese con maggiore rigidità, soprattutto nella Vergine e nel Battista del registro superiore (*Fig. 17*).³¹

Tra le molteplici opere attribuite da Goldschmidt e Weitzmann al 'gruppo di Niceforo', quella che mostra maggiori affinità stilistiche con il reliquiario di Cortona è il 'trittico Wernher', con l'*Hodighitria* e santi, custodito al British Museum, inv. 1978,05-02.10: oltre all'analogo modellato delle figure, sono presenti l'identica decorazione a zigzag sui bordi dei clipei e il medesimo motivo decorativo a foglie d'acanto (*Fig. 18*).³² Anche in questo caso, a mio avviso, sono evidenti echi di intagli in avorio d'età tardoantica o paleocristiana, com'è per i tondi sulle due valve, che ricordano i clipei ai lati del coperchio della celebre lipsanoteca di Brescia, Museo di Santa Giulia, inv. Avori 1 – un esempio a noi vicino, collocabile nella seconda metà del IV secolo (*Figg. 19-21*).³³ Anche la scelta d'inquadrare la figura della *Hodighitria* sotto un baldacchino sorretto da colonne tortili e affiancato in alto da foglie d'acanto ricorda soluzioni tardoantiche, come nelle placche con gli

29. *Ibid.*, 289-294. Al 'monastero (imperiale)' di/della Εὐμίς, sono riconducibili due sigilli conservati alla Harvard University (Cambridge, MA), The Fogg Art Museum, inv. 978, e al Museo Numismatico di Atene, inv. 673/91: sul nome del monastero e sulle sue possibili interpretazioni vd. ora Fiaccadori 2012.

30. Williamson 2010, (42)-45, n° 5, con bibliogr.; Williamson 2010, (46)-49, n° 6, con bibliogr.

31. *Ivoires médiévaux* 2003, 36-37, n° 2, con bibliogr.

32. Per il 'trittico Wernher' cf. Goldschmidt-Weitzmann 1934, 49, n° 78, tav. XXXI, fig. 78; Eastmond 2000.

33. Volbach 1952, 56, n° 107, tav. 31; Panazza 1958, 57; Stella 1990.

Evangelisti e san Giovanni Battista entro nicchie sul bancale della cattedra di Massimiano al Museo Arcivescovile di Ravenna, inv. 98 (Figg. 22-23).

Al 'gruppo di Niceforo' appartiene inoltre il 'dittico Révoil', con gli episodi della *Crocifissione* e la *Missione degli apostoli*: realizzato a Costantinopoli nella seconda metà del X secolo, esso si conserva al Musée du Louvre dal 1828, inv. MRR 422 (Fig. 24).³⁴ Il soggetto della *Missione degli apostoli* ricorre nelle coeve decorazioni pittoriche di grande e piccolo formato e si osserva, ad esempio, nella volta del *naos* nella nuova Tokalı Kilise a Göreme, dipinta molto probabilmente tra gli anni Cinquanta e Sessanta del X secolo, e ancora nella volta della vicina chiesa della Grande piccionaia a Çavuşin, tra il 963 e il 969 (durante il regno di Niceforo II Foca), o nella miniatura del cod. Gr. 21, f. 11^r, della Biblioteca nazionale russa di San Pietroburgo, prodotto a Trebisonda alla metà del X secolo (Figg. 25-26).³⁵ L'iconografia sembra prendere a modello la *Traditio Legis* e le raffigurazioni di Cristo tra gli apostoli già presenti nella decorazione scultorea di sarcofagi paleocristiani, come quello detto di Stilicone (Fig. 27) della basilica di Sant'Ambrogio a Milano o, per citare un altro sarcofago 'a porte di città', quello con la *Traditio Legis* e scene dell'Antico Testamento oggi al Louvre, inv. Ma 2980, entrambi degli ultimi decenni del IV secolo.³⁶ Di particolare interesse è a questo proposito anche una lastra di sarcofago dell'ipogeo di Silivrikapı con *Cristo che insegna agli apostoli*, di fine IV-inizio V secolo, rinvenuto a Istanbul e lì conservato all'Arkeoloji Müzesi, inv. 02.6 T.³⁷

Nell'ambito dei manufatti eburnei dell'età media non sarà vano ricordare almeno una delle celebri cassetine a rosette prodotte negli *ateliers* della capitale bizantina, una tipologia di opere che rimanda a cofanetti decorati tardoantichi.³⁸ Un esemplare databile alla metà, o alla seconda metà, del X secolo è il celebre cofanetto di Veroli del Victoria & Albert Museum, inv.

34. *Ivoires médiévaux* 2003, 110-111, n° 23, con bibliogr.

35. Cutler-Spieser 1996, 148 e fig. 116, dove si ipotizza che l'ampia diffusione del soggetto nell'epoca mediobizantina sia legato alla coeva cristianizzazione della Bulgaria e delle popolazioni slave dell'Europa centrale. Per la nuova chiesa di Tokalı nel contesto dell'arte della Cappadocia vd. ora Jolivet-Lévy 2001, 43-44, fig. 29; per una datazione delle pitture tra il 959 e il 963, durante il regno di Romano II, cf. Parani 2001, 17; più recentemente Maria Andaloro ha proposto una datazione delle pitture agli anni di Niceforo Foca, facendo riferimento alle iscrizioni frammentarie presenti lungo la cornice del *naos* e sulla cornice dell'abside della *prothesis* e ribadendo che il sito sorge nel luogo d'origine della famiglia Foca: cf. Andaloro 2011, 147-154, in partic. Per il Vangelo di Trebisonda cf. Weitzmann 1935, 59-63, tav. LXVI, fig. 395.

36. Per il sarcofago detto di Stilicone cf. Vigezzi 1932, 6-12; Brandenburg 1987, 99-102, con bibliogr.; Rebecchi 1990. Per il pezzo del Louvre cf. Baratte-Metzger 1985, 312-316, n° 212.

37. Akyürek 2009, 115, fig. 3b.

38. Cutler 1984-1985.

216-1865 (*Figg. 28-32*).³⁹ Il raffinato scrigno ornato con scene desunte dalla letteratura classica deve il suo nome alla città laziale in cui si conservava – prima del 1572 nell’abbazia cistercense della vicina Casamari e poi in cattedrale fino al 1861.⁴⁰ Le piccole figure sono intagliate a sottosquadro, con un accentuato senso plastico, e curiosamente rappresentate con le sembianze di putti paffuti. Le pose e i gesti costituiscono una sorta di parodia dei modelli classici (ellenistici) dai quali derivano. Nella placchetta con *Ares e Afrodite* a sinistra, al centro un piccolo putto è impegnato in una comica emulazione del Ratto d’Europa, mentre sulla destra altri putti giocano con un cavallo; vi è anche riprodotto nell’angolo superiore il motivo ellenistico del ragazzo in una cesta, già presente in sarcofagi pagani e ancora in mosaici tardoantichi, come quelli – naturalmente provinciali – della cattedrale di Madaba, in Giordania, in particolare nella sala dell’Ippolito (*Figg. 33-34*).⁴¹ La stessa immagine giocosa è scolpita anche in una delle tavolette che decorano i lati corti della cassetta, con *Dioniso su un carro* (*Fig. 35*).

Il cofanetto di Veroli è stato più volte messo in relazione con le celebri miniature su pergamena del quasi contemporaneo Rotolo di Giosuè, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. Pal. Gr. 431, ove personaggi ed elementi naturali sono realizzati in maniera così aderente ai modelli dell’antichità greco-romana da aver indotto in passato alcuni studiosi a datare l’opera ad età tardoantica anziché al X secolo.⁴² Le vicende belliche per la conquista della Terra promessa dipinte nel Rotolo ricordano le scene di battaglia dell’*Iliade* Ambrosiana, che presenta illustrazioni eseguite tra la fine del V e il principio del VI secolo, ma su modelli più antichi appartenenti a tradizioni e ambiti diversi.⁴³ Che il Rotolo risalga al X secolo è provato dal tipo di scrittura (ovviamente una minuscola) e dalle sue figure, convenzionali e alquanto stereotipe. Anche le pieghe delle vesti, rigidamente marcate, si possono accostare a quelle visibili in numerose miniature mediobizantine: ad esempio, nelle illustrazioni delle omelie di Gregorio Nazianzeno create per Basilio I. La scena miniata nella quale *Giosuè riceve l’omaggio degli ambasciatori di Gabaon*, f. 12, può essere accostata a un esempio coevo d’intaglio eburneo come il frammento di un cofanetto con le storie di Giosuè donato nel 1917, insieme

39. Williamson 2010, 77-83, n° 15, con bibliogr., cui si aggiunga Eastmond 2006.

40. Williamson 2010, 77, n° 15. Dell’opera sono state realizzate copie nel corso dell’Ottocento: cf. Cutler 2003, che analizza i due cofanetti di Madrid, Museo Lázaro Galdiano, inv. 3184, e Napoli, Museo Duca di Martina, inv. 96.

41. Cutler 1997, 230. Per i mosaici di Madaba, in particolare per la sala dell’Ippolito dove si conserva la scena con Afrodite, Adone, Cupido e alcune Grazie in cui si osserva la raffigurazione del putto alato col capo nella cesta, cf. Piccirillo 1992, 49-132: 54-55, 66. Vd. ora anche Dunbabin 2014, 235-237.

42. Weitzmann 1948. Tre parti del Rotolo sono state esposte a New York nel 1997: cf. Anderson 1997. Vd. ora anche Kresten 2010.

43. Vd. *Codex* 2000, [C. Pasini], 50-51, n° 21, con bibliogr.

ad altri resti appartenenti al medesimo scrigno, da John Pierpont Morgan al Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.137C, che a sua volta richiama alla mente modelli tardoantichi per l'organizzazione della rappresentazione, in particolare *La strage degli Innocenti* intagliata nel V secolo sul dittico delle cinque parti ora nel Museo del Duomo di Milano, inv. 1385, in cui re Erode appare raffigurato sulla sinistra seduto in trono e affiancato da alcuni soldati con lance e scudi (*Figg. 36-38*).⁴⁴

Analizzando le placchette che ornano il cofanetto, si notano altri echi di pittura tardoantica: alcuni gesti, ad esempio, sembrano ripresi da prototipi simili alle illustrazioni della Genesi Cotton, Londra, British Library, MS Otho B.VI, di cui assai poco è sopravvissuto fino ai nostri giorni.⁴⁵ È stato proposto con convincenti argomenti che miniature analoghe a queste servirono da modello ai mosaicisti attivi nell'atrio della basilica di San Marco a Venezia nel XIII secolo.⁴⁶ In proposito, è interessante il confronto tra la rappresentazione del *Sacrificio di Ifigenia* su un avorio del cofanetto e la scena marciante in cui *Noè e i suoi familiari entrano nell'arca* (c. 1220-40), decisamente affine alla più antica miniatura con lo stesso soggetto della Genesi Cotton, f. 11^r: si osservi la naturalezza della posa delle braccia delle due figure accostate fra loro, poste al centro della placchetta e sulla sinistra nel mosaico e nella miniatura.

Anche i putti intenti a giocare sullo scrigno di Veroli sono ispirati a modelli della tradizione artistica preiconoclasta, greca non meno che latina: tra i molti esempi che si potrebbero ricordare, sono la miniatura del Virgilio Vaticano, cod. Vat. Lat. 3225, f. 18^v, di IV/V secolo, con *Laocoonte e i suoi figli assaliti dai serpenti usciti dal mare*, ove i figli di Laocoonte sembrano anticipare nelle fattezze i personaggi dell'avorio mediobizantino, o ancora, per tenersi a un avorio, le figurine paffute che reggono festoni nel dittico consolare di Anastasio, del 517, oggi al Cabinet des médailles della Bibliothèque nationale de France, inv. 55, n° 296 *bis*.⁴⁷

L'indagine deve qui fatalmente limitarsi ai secoli X e XI: perché l'uso dell'avorio, allora diffusissimo, va successivamente diminuendo fino a cessare quasi del tutto, forse a causa dell'alto costo del materiale, ma anche ve-

44. La scena tardoantica può facilmente accostarsi anche all'immagine di *Giosuè che condanna il re di Ai* nel Rotolo della Biblioteca Vaticana, f. 11. Sull'avorio del Metropolitan vd. Connor 1997, con bibliogr., cui si aggiunga Evans-Hallman-Holcomb 2001, 49; per il dittico delle cinque parti vd. almeno Cavenago Bignami 1978, tavv. 67-77, Roda 2003, 111-112 e Navoni 2007, 307.

45. Weitzmann-Kessler 1986.

46. Demus 2008, 25, 48, n. 19.

47. Per il f. 18^v del Virgilio Vaticano cf. Buonocore 2006 (alla mostra era esposto un facsimile del codice). Sul dittico di Anastasio del Cabinet des médailles cf. Gaborit-Chopin 1992b.

rosimilmente in conseguenza di un mutamento di gusto, anch'esso in gran parte da chiarire. Ma questa è un'altra storia.

Abbreviazioni bibliografiche

- Akyürek 2009 = E. Akyürek, *Sculpture funéraire*, in *De Byzance à Istanbul. Un port pour deux continents*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais, 10 octobre 2009 – 25 janvier 2010), sous la dir. scient. de E. Eldem, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009, 114-115.
- Andaloro 2011 = M. Andaloro, *Committenti dichiarati e committenti senza volto. Costantino, Niceforo, Leone per la Tokali Kilise in Cappadocia*, in *Medioevo: i committenti*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), a c. di Arturo C. Quintavalle, Milano, Electa, 2011 (I convegni di Parma, 13), 139-158.
- Anderson 1997 = J. C. A(nderson), sch. n° 162 'Three Sheets from the Joshua Roll', in *The Glory of Byzantium* 1997, 238-240.
- Baratte–Metzger 1985 = F. Baratte, C. Metzger, *Musée du Louvre. Catalogue de sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.
- Beckwith 1967 = J. Beckwith, *L'arte di Costantinopoli: introduzione all'arte bizantina (330-1453)* [1961], Torino, Einaudi, 1967 (Saggi, 400).
- Belting 1972 = H. Belting, *Zur Skulptur der Zeit um 1300 in Konstantinopel*, «MünchJKB», 3. F., XXIII (1972), 63-100.
- Belting 1982 = H. Belting, *Problemi vecchi e nuovi sull'arte della cosiddetta «rinascenza macedone» a Bisanzio*, «Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina» XXIX (1982), 31-57.
- Belting–Cavallo 1979 = H. Belting, G. Cavallo, *Die Bibel des Niketas. Ein Werk der höfischen Buchkunst in Byzanz und sein antitesis Vorbild*, Wiesbaden, L. Reichert Verl., 1979 (Veröffentlichung der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse).
- Bergmann 2000 = M. Bergmann, sch. n° 355 'Eutropius', in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 22 aprile 2001), a c. di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2000 (Cataloghi mostre, 30), 647.
- Bordon 2003 = R. Bordon, sch. n° 12 'Dittico del Console Probo', in *387 d.c. ambrogio e agostino. le sorgenti dell'europa*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, Chiostri di Sant'Eustorgio, 8 dicembre 2003 – 2 maggio 2004), a c. di P. Pasini, Milano, Edizioni Olivares, 2003, 353.

- Brandenburg 1987 = H. Brandenburg, *La scultura a Milano nel IV e V secolo*, in *Il millennio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, a c. di C. Bertelli, Milano, Electa, 1987, 80-129.
- Buonocore 2006 = M. Buonocore, sch. n° 8 'Virgilio. Opere', in *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, Sala Polifunzionale, 18 novembre 2006 – 28 febbraio 2007), a c. di F. Buranelli, P. Liverani, A. Nesselrath, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2006 (Cataloghi mostre, 40), 122-123.
- Byzance 1992 = *Byzance: l'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1^{er} février 1993), éd. par J. Durand, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.
- Byzantium 2008 = *Byzantium, 330-1453*, catalogue of the exhibition (London, Royal Academy of Arts, 25 october 2008 – 22 march 2009), ed. by R. Cormack, M. Vassilaki, London, Royal Academy of Arts, 2008.
- Casati 2001 = M. L. Casati, *La sezione medievale dei musei civici in Palazzo Volpi, scultura alto-medievale*, «Rivista archeologica comense» 183 (2001), 121-191.
- Cavallo 1992 = G. Cavallo, *La storia dei testi antichi a Bisanzio. Qualche riflessione*, in *Les problèmes par l'édition critique des textes anciens et médiévaux*, éd. par J. Hamesse, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain-Institut d'études médiévales, 1992 (Publications de l'Institut d'études médiévales-Textes, études, congrès, 13), 95-111.
- Cavenago Bignami 1978 = S. Cavenago Bignami, sch. n° 1a-b 'Copertura di Evangelionario, detta Dittico delle Cinque Parti', in R. Bossaglia, M. Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, I, Milano, Electa Editrice, 1978, 49-50.
- Chatzidakis 1965 = M. Chatzidakis, *La pittura bizantina*, in M. Chatzidakis, A. Grabar, *La pittura bizantina e dell'Alto Medioevo*, Milano, Mondadori, 1965 (L'arte nei secoli, 4), 7-31.
- Codex 2000 = *Codex. I tesori della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Rizzoli, 2000.
- Connor 1997 = C. Connor, sch. n° 152 'Three Panels from a Casket with the Story of Joshua', in *The Glory of Byzantium* 1997, 228-229.
- Connor 1998 = C. L. Connor, *The Color of Ivory. Polychromy on Byzantine Ivories*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1998.
- Cracco Ruggini 2008 = L. Cracco Ruggini, sch. n° III.9 'Il dittico del console Probo', in *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 26 gennaio – 20 luglio 2008), a c. di J.-J. Aillagon, con il coordinam. scientifico di U. Roberto, Y. Rivière, Milano, Skira, 2008, 246-248.
- Cutler 1984-1985 = A. Cutler, *On Byzantine Boxes*, «JWAG» 42-43 (1984-1985), 32-47.

- Cutler 1994 = A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th–11th Centuries)*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1994.
- Cutler 1997 = A. C(utler), sch. n° 153 ‘The Veroli Casket’, in *The Glory of Byzantium* 1997, 230-231.
- Cutler 2003 = A. Cutler, *Nineteenth-Century Versions of the Veroli Casket*, in *Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, ed. by C. Entwistle, Oxford, Oxbow Books, 2003, 199-209.
- Cutler–Spieser 1996 = A. Cutler, J.-M. Spieser, *Byzance médiévale, 700-1204*, Paris, Gallimard, 1996 (L’univers des formes, 41).
- Delfini Filippi 2009 = G. D(elfini) F(ilippi), sch. n° 53 ‘Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli’, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Diocesano, 29 agosto 2009 – 10 gennaio 2010), a c. di G. Caputo, G. Gentili, Venezia, Marsilio, 2009, 172-173.
- Demus 2008 = O. Demus, *L’arte bizantina e l’Occidente* [1970], a c. e Presentaz. di F. Crivello, Torino, Einaudi, 2008 (Piccola biblioteca Einaudi, n.s., 399).
- Dunbabin 2014 = K. M. D. Dunbabin, *Mythology and Theatre in the Mosaics of the Greco-Roman East*, in *Using Images in Late Antiquity*, ed. by S. Birk, T. Myrup Kristensen, B. Poulsen, Oxford–Philadelphia, Oxbow Books, 2014, 227-252.
- Durand 2008 = J. Durand, sch. n° 77 ‘The «Harbaville» triptych with Deisis and saints’, in *Byzantium* 2008, 400-401.
- Durand–Durand 2005 = J. Durand, M. Durand, *À propos du triptyque «Harbaville»: quelques remarques d’iconographie médio-byzantine*, in *Patrimoine des Balkans. Voskopoje sans frontières 2004*, éd. par M. Durand, Paris, Somogy, 2005, 133-155.
- Eastmond 2000 = A. Eastmond, sch. n° 60 ‘Triptych of the Virgin Hodegetria, Angels and Saints’, in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* (Athens, Mouseio Benakē, 20 October 2000 – 20 January 2001), ed. by M. Vassilaki, Milano, Skira, 2000, 400.
- Eastmond 2006 = A. Eastmond, sch. n° 103 ‘The Veroli Casket’, in *The Road to Byzantium. Luxury Art of Antiquity*, catalogue of the exhibition (London, Hermitage Rooms in Somerset House, 30 march – 3 september 2006), ed. by F. Althaus, M. Sutcliffe, London, Fontanka, 2006, 165.
- Elsner–Wolf 2010 = J. Elsner, G. Wolf, *The Transfigured Mountain: Icons and Transformations of Pilgrimage at the Monastery of St Catherine at Mount Sinai*, in *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine’s Monastery in the Sinai*, ed. by S. E. J. Gerstel, R. S. Nelson, Turnhout, Brepols, 2010 (Cursor Mundi, 11), 37-71.
- Engemann 2014 = J. Engemann, *Roma. Lo splendore del tramonto*, Milano, Jaca Book, 2014 (Storia dell’Arte Romana, V).

- Evans–Hallman–Holcomb 2001 = H. C. Evans, R. Hallman, M. Holcomb, *The Arts of Byzantium*, «BMM» 58 4 (2001).
- Ferri 2013 = G. Ferri, *I Mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli*, Presentaz. di G. Carrù, Todi (PG), τῶν editrice, 2013 (Ricerche di Archeologia e Antichità Cristiane, 5).
- Fiaccadori 1993 = G. Fiaccadori, *Bisanzio e il regno di 'Aksum. Sul manoscritto Martini etiop. 5 della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia*, «Bollettino del Museo Bodoniano di Parma» 7 (1993), 161-199.
- Fiaccadori 1994 = G. Fiaccadori, *Prototipi miniati dell'Ottateuco etiopico*, «Bollettino del Museo Bodoniano di Parma» 8 (1994) [ma 1995], 69-102.
- Fiaccadori 2002 = G. Fiaccadori, *Parergon Tarvisinum*, «Miscellanea Marciana» XVII (2002) [ma 2003], 47-70.
- Fiaccadori 2012 = G. Fiaccadori, *Εὐήμη*, Appendice a *Flamine* 2012, 309-313.
- Flamine 2010 = M. Flamine, *Gli avori del «gruppo di Romano». Aspetti e problemi*, «Acme» LXIII II (2010), 121-152.
- Flamine 2012 = M. Flamine, *In margine alla stauroteca bizantina di Cortona*, «La Parola del Passato» LXVII IV (2012) [ma 2014], 279-308.
- Flamine 2012-2013 = M. Flamine, *Opere d'arte bizantina in Lombardia. Lineamenti per un catalogo (secoli IV-XV)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Scuola di Dottorato *Humanæ Litteræ*, a.a. 2012-2013 [ma 2015] (tutor G. Fiaccadori, G. Agosti).
- Gaborit-Chopin 1992a = D. G(aborit)-C(hopin), sch. n° 148 'Plaque: le Christ couronnant Romanos et Eudoxie', in *Byzance* 1992, 232-233.
- Gaborit-Chopin 1992b = D. G(aborit)-C(hopin), sch. n° 15 'Diptyque du consul Anastasius', in *Byzance* 1992, 54-56.
- Gibson 1994 = M. Gibson, *The Liverpool Ivories. Late Antique and Medieval Ivory and Bone Carving in Liverpool Museum and the Walker Art Gallery*, London, National Museums & Galleries on Merseyside, 1994.
- Goldschmidt–Weitzmann 1934 = A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, II. *Reliefs*, Berlin, Bruno Cassirer, 1934.
- Grabar 1958 = A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, photographies de D. Fourmont, Paris, Klincksieck, 1958.
- Grabar 2001 = A. Grabar, *Le origini dell'estetica medievale*, Prefaz. di G. Dagron, Milano, Jaca Book, 2001 (Di fronte e attraverso, 551/Storia dell'arte, 18).
- Guidetti 2013 = F. Guidetti, *L'apparato iconografico del codice Vat. gr. 1087. Per la ricostruzione dell'edizione tardoantica del corpus arateo*, in *Antiche stelle a Bisanzio. Il codice Vaticano greco 1087*, [Giornata di studio. Pisa, Scuola Normale Superiore, 8 febbraio 2012], a c. di F. Guidetti, A. Santoni, Pisa, Edizioni della Normale, 2013 (Seminari e convegni, 32), 113-165.

- Iacobini 2003 = A. Iacobini, *The Byzantine Octateuchs by Kurt Weitzmann and Massimo Bernabò with the collaboration of Rita Tarasconi*, «Arte medievale» n.s. II 2 (2003) [ma 2004], 139-141.
- Iacobini 2007 = A. Iacobini, *Il segno del possesso: committenti, destinatari, donatori nei manoscritti bizantini dell'età macedone*, in *Bisanzio nell'età dei macedoni. Forme della produzione letteraria e artistica*. Atti dell'VIII Giornata di Studi Bizantini (Milano, 15-16 marzo 2005), a c. di F. Conca, G. Fiaccadori, Milano, Cisalpino, 2007 (Quaderni di Acme, 87), 151-194.
- Ivoires médiévaux* 2003 = *Ivoires médiévaux, V^e-XV^e siècle*, par D. Gaborit-Chopin, Préface de D. Alcouffe, Paris, Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre – Département des Objets d'Art, 2003.
- Jolivet-Lévy 2001 = C. Jolivet-Lévy, *L'arte della Cappadocia*, fotografie di C. Sauvageot, Milano, Jaca Book, 2001 (Corpus bizantino slavo, s.n.).
- Kalavrezou-Maxeiner 1977 = I. Kalavrezou-Maxeiner, *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos ivory*, «DOP» 31 (1977), 305-325.
- Kessler 2007 = H. L. Kessler, *The word made flesh in early decorated Bibles*, in J. Spier, *Picturing the Bible. The earliest Christian art*, with contributions by M. Charles-Murray, J. G. Deckers, S. Fine, R. M. Jensen, H. L. Kessler, New Haven–London, Yale University Press in association with the Kimbell Art Museum, 2007, 141-168.
- Kiilerich 2002 = B. Kiilerich, *The Byzantine Artist and his Models: The Constantinian Mosaics at Nabeul (Tunisia) and perennial Hellenism*, in *Medioevo: i modelli*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1° ottobre 1999), a c. di A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2002 (I convegni di Parma, 2), 211-220.
- Krautheimer 2008 = R. Krautheimer, *La rinascita dell'architettura paleocristiana romana nell'età carolingia* [1942], in Id., *Architettura sacra paleocristiana e medievale. E altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 (Universale Bollati Boringhieri, 558), 151-219.
- Kresten 2010 = O. Kresten, *Il rotulo di Giosuè (BAV, Pal. gr. 431) e gli Ottateuchi miniati bizantini*, Inaugurazione del Corso Biennale, Anni Accademici 2008-2010, Città del Vaticano, Scuola di Paleografia, diplomatica e archivistica presso l'Archivio Segreto Vaticano, 2010 (Prolusioni Accademiche, 6).
- La sezione medievale* 2005 = *La sezione medievale dei Musei Civici di Como*, a c. di M. L. Casati, Como, Musei Civici di Como, 2005 (I Quaderni della Pinacoteca di Como, 4).
- Labatt 2006 = A. L(abatt), sch. n° 6 'Presentation of the Mandylion to King Abgar', in *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, catalogue of the exhibition (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, November 14, 2006 – March 4, 2007), ed. by R. S. Nelson, K. M. Collins, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006, (134)-135.

- Laroche 1867 = A. Laroche, *Notice sur M. Harbaville*, «Mémoires de l'Académie impériale des sciences, lettres et arts d'Arras» s. II 1 (1867), 297-394.
- Lazarev 1967 = V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1967 (Biblioteca di storia dell'arte, 7).
- Leggio 2014 = S. Leggio, *La stauroteca eburnea della chiesa di S. Francesco a Cortona*, «Arte medievale» s. IV IV (2014), 9-34.
- Lidov 2004 = A. Lidov, *Tavoletta d'avorio con Cristo e l'imperatore Costantino VII Porfirogenito, in Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Museo Diocesano, 18 aprile – 18 luglio 2004), a c. di G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A. R. Calderoni Masetti, Milano, Skira, 2004, 86-89.
- Lowden 1992 = J. Lowden, *The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1992.
- Lowden 2007 = J. Lowden, *The Word Made Visible. The Exterior of the Early Christian Book as Visual Argument*, in *The Early Christian Book*, ed. by W. E. Klingshirn, L. Safran, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 2007 (CUA Studies in Early Christianity, 1), 13-47.
- Mason 2002 = M. Mason, *Un'icona lignea mediobizantina. La «Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli» nel Monastero della Visitazione di Treviso*, «Miscellanea Marciana» XVII (2002) [ma 2003], 7-46.
- Mason 2012 = M. Mason, *Venezia o Costantinopoli? Sulla scultura bizantina a Venezia e nell'entroterra veneto e ancora sulla Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli di Treviso*, «Saggi e memorie di storia dell'arte» 36 (2012) [ma 2013], 7-56.
- Milano 1990 = *Milano capitale dell'impero romano. 286-402 d.C.*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio – 22 aprile 1990), a c. di G. Sena Chiesa, Milano, Silvana Editoriale, 1990.
- Moretti 2006 = F. R. Moretti, *I pannelli dipinti della cappella 'cristiana' nell'area dell'ospedale San Giovanni*, in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini: 312-468*, a c. di M. Andaloro, Milano, Jaca Book, 2006 (La pittura medievale a Roma, 1), 419-424.
- Moretti 2014 = S. Moretti, *Roma bizantina. Opere d'arte dall'impero di Costantinopoli nelle collezioni romane*, Roma, Campisano Editore, 2014 (Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina, 10).
- Myśliński 1994 = M. Myśliński, *L'image du couronnement de Constantin VII Porphyrogénète sur une plaque en ivoire du Musée des Beaux Arts Pouchkine de Moscou*, «Byzantina et Slavica Cracoviensia» II (1994), 61-71.
- Navoni 2007 = M. Navoni, *I dittici eburnei nella liturgia*, in *Eburnea diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, a c. di M. David, Bari, Edipuglia, 2007 (Munera, 26), 299-315.
- Pace 2007 = V. Pace, *Una scultura di maniera greca nel Mediterraneo dei Franchi: l'icona della Madre di Dio con il Figlio nel Monastero della Visita-*

- zione di Treviso*, «Зборник радова Византолошко института / Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines» XLIV (2007), 325-331.
- Panazza 1958 = G. Panazza, *I Musei e la Pinacoteca di Brescia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1958 (Gallerie e Musei del Mondo, s.n.).
- Panofsky 2013 = E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* [1960], a c. di G. Paulsson, trad. di M. Taddei, Milano, Feltrinelli, 2013² (Universale Economica Feltrinelli/Saggi, 8247).
- Parani 2001 = M. G. Parani, *The Romanos ivory and the New Tokali kilise: imperial costume as a tool for dating Byzantine art*, «CArch» 49 (2001), 15-28.
- Perria-Iacobini 1999 = L. Perria, A. Iacobini, *Gli Ottateuchi in età paleologa: problemi di scrittura e illustrazione. Il caso del Laur. Plut. 5.38*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, a c. di A. Iacobini, M. della Valle, Roma, Argos, 1999 (Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina, 5), 69-111.
- Piccirillo 1992 = M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan*, ed. by P. M. Bikai, T. A. Dailey, Amman, American Center of Oriental Research, 1992 (American Center of Oriental Research Publications, 1).
- Pilnik 2008 = E. Pilnik, sch. n° 68 'Ivory with Constantine VII Porphyrogenetos crowned by Christ', in *Byzantium* 2008, 397-398.
- Poeschke 2010 = J. Poeschke, *I mosaici in Italia: 300-1300*, traduz. di B. Argenton, Udine, Magnus, 2010.
- Rebecchi 1990 = F. Re(becchi), sch. n° 2a.28d 'Sarcofago cosiddetto di Stilicone', in *Milano* 1990, 134.
- Roda 2003 = A. M. Roda, *Gli avori*, in *Un tesoro spirituale nella materia*, a c. di G. Benati, U. Da Piazzi, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, 2003 (Quaderni del Museo del Duomo, 3), 107-128.
- Spinucci 2011 = M. Spinucci, *Nota sulle stauroteche medievali in Italia*, «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia» 3 (2011), 23-42.
- Stella 1990 = C. St(ella), sch. n° 5b.1i 'Lipsanoteca', in *Milano* 1990, 344-346.
- Taft 1997 = S. T(aft), sch. n° 92 'Left Panel of a Diptych with the Crucifixion and the Deposition', in *The Glory of Byzantium* 1997, 146-147.
- The Glory of Byzantium* 1997 = *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, catalogue of the exhibition (New York, The Metropolitan Museum of Art, March 11 – July 6, 1997), ed. by H. C. Evans, W. D. Wixom, New York, The Metropolitan Museum of Art Pubs., 1997.
- Torno Ginnasi 2014 = A. Torno Ginnasi, *L'incoronazione celeste nel mondo bizantino. Politica, cerimoniale, numismatica e arti figurative*, Oxford, Archaeopress Archaeology, 2014.

- Underwood 1950 = P. A. Underwood, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, «DOP» 5 1950, (41)-138.
- Van Drival 1875 = E. Van Drival, *Notice sur M. Harbaville*, «Bulletin de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais» 4 (1875), 46-65.
- Velmans 1996 = T. Velmans, *La pittura murale in Georgia*, in T. Velmans, A. Alpago Novello, *L'arte della Georgia. Affreschi e architetture*, Milano, Jaca Book, 1996 (Corpus dell'Arte paleocristiana e orientale, s.n.), 9-190.
- Veronesi 2009 = D. Veronesi, *Il dittico greco del Tesoro del Duomo di Milano. Alcune considerazioni*, «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano» 1 (2009), 179-190.
- Vigezzi 1932 = S. Vigezzi, *Catalogo descrittivo, ragionato e critico delle sculture esistenti nella basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, Milano, Tip. San Giuseppe, 1932.
- Volbach 1952 = W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 1952 (Römisch-Germanischen Zentralmuseums zu Mainz, Katalog, 7).
- Weitzmann 1935 = K. Weitzmann, *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, G. Mann, 1935.
- Weitzmann 1948 = K. Weitzmann, *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1948 (Studies in Manuscript Illumination, 3).
- Weitzmann 1971 = K. Weitzmann, *Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance*, in *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, II, ed. V. Miložić, Mainz, P. von Zabern, 1971, 1-12 (= Id., *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*, London, Variorum reprints, 1981, cap. IX, 1-12).
- Weitzmann–Bernabò 1999 = K. Weitzmann, M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, with the collaboration of R. Tarasconi, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1999 (The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, 2), I-II.
- Weitzmann–Kessler 1986 = K. Weitzmann, H. L. Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton OTHO B. VI*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1986 (The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, I. Genesis).
- Williamson 2010 = P. Williamson, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, London, V&A Publishing, 2010.
- Zurli 2007 = F. Zurli, sch. n° 71 'Valva di pentadittico imperiale con figura femminile (Ariadne ?)' in *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 8 settembre – 18 novembre 2007), a c. di F. Bisconti, G. Gentili, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2007, 248.

Referenze fotografiche

1, 13-14, 25, da Cutler–Spieser 1996; 2, 6, 8, 9, 20, 22, 26, 38, archivio dell'autore; 3-4, 24, da *Byzance* 1992; 5, da *Picturing the Bible* 2007; 7, da Bergmann 2000; 10, da Bordon 2003; 11, da Zurli 2007; 12, 36-37, da *The Glory of Byzantium* 1997; 15-16, 28-32, 35, da Williamson 2010; 17, da *Ivoires médiévaux* 2003; 18, da Eastmond 2000; 19, 27, da *Milano* 1990; 33-34, da Piccirillo 1992.



Fig. 1. Parigi. Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles: 'Avorio di Romano'. Costantinopoli, c. 945-949. Avorio, cm 24,6 × 15,5



Fig. 2. Monte Sinai (Egitto). Monastero di Santa Caterina, chiesa della *Theotokos*: catino absidale, *Trasfigurazione*. Seconda metà del VI secolo. Mosaico



Fig. 3. Parigi. Musée du Louvre: 'Trittico Harbaville', *recto*. Constantinopoli, metà del X secolo. Avorio, pannello centrale cm 24,2 × 14,2, valva sinistra cm 21,7 × 6,9, valva destra cm 21,7 × 7,3



Fig. 4. Parigi. Musée du Louvre: 'Trittico Harbaville', *verso*



Fig. 5. Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Byzantine Collection: *Coperta di libro*. Constantinopoli, terzo quarto del VI secolo. Argento con dorature, cm 37,2 × 30



Fig. 6. Parigi. Musée du Louvre: 'Trittico Harbaville', particolare

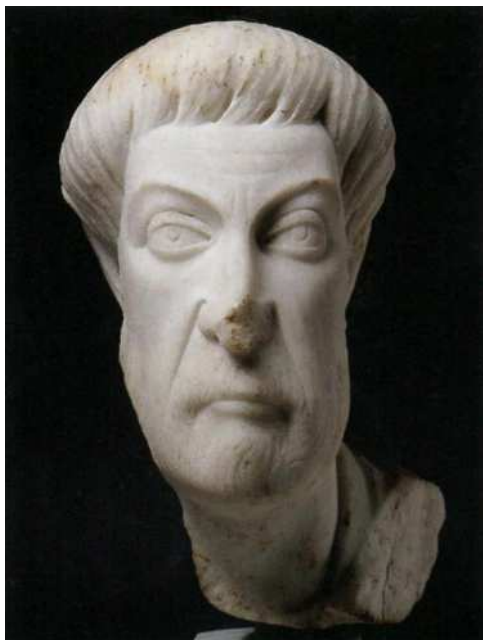


Fig. 7. Vienna. Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung: *Ritratto di filosofo*. Efeso, metà del V secolo. Marmo, altezza cm 30,5



Fig. 8. Roma. Santi Cosma e Damiano: catino absidale, particolare, *San Paolo*. 526-530 d.C. Mosaico



Fig. 9. Roma. Area archeologica del Foro romano: Arco di Settimio Severo, particolare, 203 d.C. Marmo



Fig. 10. Aosta. Museo del Tesoro della Cattedrale: *Dittico di Probo*. Roma (?), 406 d.C. Avorio, valva sinistra e valva destra cm 30 × 13,5



Fig. 11. Firenze. Museo del Bargello: *Ritratto di imperatrice, così detta Ariadne*. Costantinopoli, inizio del VI secolo. Avorio, cm 30 × 13,6



Fig. 12. Hannover. Kestner-Museum: placca con la *Crocifissione* e la *Deposizione*. Costantinopoli, metà del X secolo. Avorio, cm 22,9 × 11,9



Fig. 13. Cortona. San Francesco: *Stauroteca*, recto. Costantinopoli, c. 963-969. Avorio, c. cm 29,5 × 14,5



Fig. 14. Cortona. San Francesco: *Stauroteca*, verso



Fig. 15. Londra. Victoria & Albert Museum: *Valva sinistra del dittico di Anastasio*. Costantinopoli, 517 d.C. Avorio, cm 36,2 × 12,7



Fig. 16. Londra. Victoria & Albert Museum: *Dittico di Oreste*. Roma, 530 d.C. Avorio, valva sinistra cm 34 × 11,6 cm, valva destra cm 33,9 × 11,9



Fig. 17. Parigi. Musée du Louvre: *Apostolo*. Roma, inizio del V secolo. Avorio, cm 12 × 7



Fig. 18. Londra. The British Museum: *Tritico Wernber'*, recto.
Costantinopoli, seconda metà del X secolo. Avorio, pannello centrale
cm 18,4 × 11,3, valva sinistra cm 16,7 × 5,1, valva destra cm 16,9 × 5,9



Fig. 19. Brescia. Museo di Santa Giulia: *Lipsanoteca*. Milano, fine del IV secolo. Avorio, cm 24,7 × 31,6 × 22

Fig. 20. Brescia. Museo di Santa Giulia: *Lipsanoteca*, particolare



Fig. 21. Londra. The British Museum: *Trittico Wernber*, particolare della Fig. 18

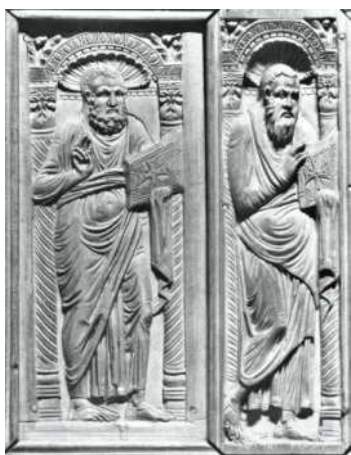


Fig. 22. Ravenna. Museo Arcivescovile: *Cattedra di Massimiano*, particolare. Costantinopoli, prima metà del VI secolo. Avorio



Fig. 23. Londra. The British Museum: *Trittico Wernber*, particolare della Fig. 18



Fig. 24. Parigi. Musée du Louvre: *Missione degli apostoli*. Costantinopoli, seconda metà del X secolo. Avorio, cm 21 × 14



Fig. 25. Göreme. Tokali Kilise: *Missione degli apostoli*. Anni Cinquanta-Sessanta del X secolo. Affresco



Fig. 26. San Pietroburgo. Biblioteca nazionale russa: Cod. Gr. 21, f. 11r, *Missione degli apostoli*. Trebisonda, metà del X secolo. Miniatura su pergamena.



Fig. 27. Milano. Sant'Ambrogio: *Sarcofago di Stilicone*. Roma, fine del IV secolo. Marmo, cm 170 × 230 × 150



Fig. 28. Londra. Victoria & Albert Museum: *Cofanetto di Veroli*.
Costantinopoli, metà o seconda metà del X secolo. Avorio, cm 11,2 × 40,5 × 16



Fig. 29. Londra. Victoria & Albert Museum: *Cofanetto di Veroli*, particolare



Fig. 30. Londra. Victoria & Albert Museum: *Cofanetto di Veroli*, particolare

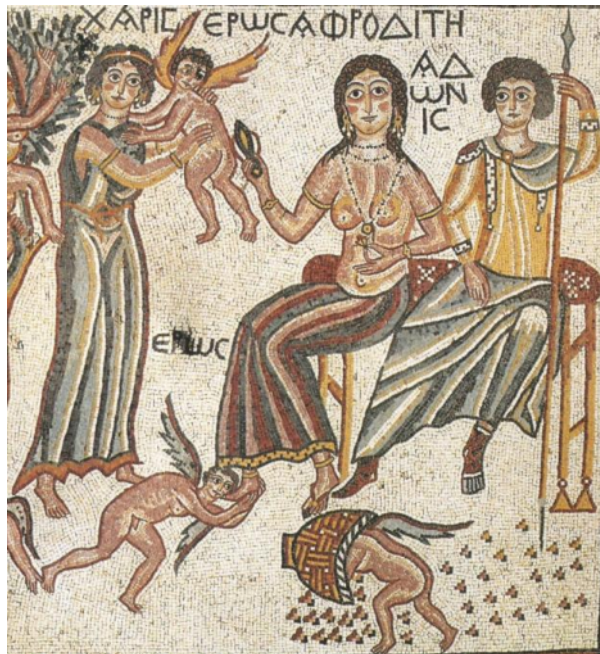


Fig. 34. Madaba (Giordania). Cattedrale, Sala dell'Ippolito: mosaico pavimentale, particolare



Fig. 35. Londra. Victoria & Albert Museum: *Cofanetto di Veroli*, particolare



Fig. 36. Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana: *Rotolo di Giosuè* (cod. Vat. Pal. Gr. 431), f. 12, particolare. Costantinopoli, c. 950. Miniatura su pergamena



Fig. 37. New York. The Metropolitan Museum of Art: *Frammento di cassetta con storie di Giosuè, Giosuè riceve l'omaggio degli ambasciatori di Gabaon*. Costantinopoli, metà del X secolo. Avorio, cm 6 × 9



Fig. 38. Milano. Museo del Duomo: *Dittico delle cinque parti*, particolare. Ravenna (?), fine del V secolo. Avorio

“Illuministi” e “bizantinisti” in Grecia alla fine del XIX secolo

Renata Lavagnini

Gli "illuministi" a cui si fa riferimento nel titolo non sono i ben noti rappresentanti dell' Illuminismo greco, per lo più di ascendenza fanariota, quali Evghenios Vùlgaris, Iosif Misiodax, Neofitos Ducas, Dimitris Katartzis, Adamantios Korais, che con le loro opere introdussero nuove idee e conoscenze, contribuendo così a formare le basi ideologiche dell'insurrezione greca, ma piuttosto i loro attardati eredi, che fin quasi agli ultimi decenni del XIX secolo rappresentarono nel nuovo stato greco la posizione illuminista su Bisanzio. Maturava contemporaneamente in Grecia una nuova concezione storica, unitaria, dell'ellenismo, e ciò mentre in Europa l'interesse della storiografia romantica per l'Oriente medievale creava le premesse per la nascita degli studi bizantini.

Pur senza la pretesa di portare elementi del tutto nuovi, può essere utile ricordare le contraddittorie modalità secondo cui si proponeva l'immagine di Bisanzio proprio in un paese, come la Grecia, che, costituitosi finalmente come stato indipendente, cercava di fare i conti con il proprio passato.

Potrebbe sembrare ovvio ritenere che i Fanarioti, che ad Atene affiancavano la monarchia di re Ottone, avessero portato nella nuova capitale anche lo spirito di Bisanzio, come era naturale anche per la loro provenienza; ma bisogna tener presente, come sottolinea K.Th. Dimaràs nei suoi studi sull'Illuminismo greco,¹ la persistenza presso di essi delle idee dei Lumi. Sono le idee che traspaiono, ad esempio, nel discorso tenuto il 25 marzo 1841 ad Atene da Jakovos Rizos Nerulòs, allora autorevole presidente della Società archeologica, che dichiarava, come risulta dagli atti della Società: «La storia bizantina è una serie pressoché ininterrotta di azioni stolte e di turpi violenze da parte dell'Impero Romano trapiantatosi a Bisanzio. È una rappresentazione odiosa dell'estrema miseria e dell'estenuazione dei Greci».² È questa la voce comune, ben espressa

1. Dimaràs 1977.

2. Rizos Nerulòs 1846, 104. Traggo questa citazione, e le seguenti, dallo studio di K.Th. Dimaràs «Ἡ ἀνάσχησις τοῦ Διαφωτισμοῦ καὶ ὁ Κωνσταντῖνος Παπαρρήγοπουλος», compreso nel volume citato, 293-294. È mia la traduzione italiana dei brani citati, qui e in tutto il resto dell'articolo, ove non sia specificato diversamente. Rizos Nerulòs non aveva cambiato idea da quando, nel suo Corso di letteratura greca moderna pubblicato a Ginevra nel 1826, aveva definito il perio-

anche da personaggi meno noti, come Georgios Pentadis Dàrvaris, che nel 1842 scrive: «La stoltezza, le dispute teologiche, l'ostilità del papa di Roma, e soprattutto la viltà e la corruzione morale della maggior parte degli imperatori di Bisanzio portarono alla caduta dell'Impero». ³ Bisanzio è vista da questi esponenti delle classi colte del nuovo stato greco come sinonimo di arretratezza e di chiusura nei riguardi dell'occidente; è una parentesi che sarebbe meglio cancellare: «La Grecia giorno dopo giorno cancella dal suo bel corpo queste ultime tracce di un'epoca corrotta», scriveva infatti Markos Renieris (1815-1897), il futuro direttore della Banca di Grecia e famoso giurista e letterato, nel suo saggio giovanile intitolato: *Τί εἶναι Ἑλλάς; Ἀνατολή ἢ Δύσις;* (1842). ⁴ Il più autentico e coerente rappresentante di questa linea antibizantina è Stefanos Kumanudis (1818-1899), per decenni professore di filologia latina all'università di Atene, archeologo ed epigrafista, prestigioso presidente della Società Archeologica - l'ultimo capofila dell'Illuminismo greco, come lo definisce Dimaràs - che nel 1845 nel suo saggio "Dove va l'arte dei Greci oggi" sosteneva l'idea che il vero ellenismo si trovasse solo in occidente, là dove aveva potuto svilupparsi liberamente; e là i Greci dovevano cercarlo: «(...) ed è tempo che tutta la nazione sia consapevole per quanto possibile di questa verità, affinché si abbeverino con maggiore fiducia alle sorgenti della sapienza europea, le quali sgorgano da terra greca, e sono per questo giovevoli in sommo grado al nostro organismo, in quanto Greci» ⁵. Il pensiero soggiacente è che l'ellenismo sia rimasto come latente e privo di visibilità durante il medioevo, per riemergere con la rivoluzione del 1821, e che dunque Bisanzio costituisca come una parentesi, distinta dalla grecità autentica, che insomma Bisanzio e la Grecia siano state due entità distinte. Così anche così N. Saripolos (1817-1887) nella prolusione per l'inaugurazione del corso di greco antico scriveva: «Noi dobbiamo gettare un ponte tra le due distanti realtà» (e cioè la Grecia antica e la Grecia moderna) «distogliendo gli occhi dal vuoto che sta in mezzo (...)». ⁶ Più avanti sarà lo stesso Kuma-

do bizantino «una serie di catastrofi», salvando solo, in parte, i cronisti bizantini: « (...) a questi inabili cultori delle muse siamo noi tenuti della conservazione delle antiche produzioni. E come viaggiatori, dalla tempesta sorpresi in mezzo alle steppe della Siberia, e che ricovero non trovano se non dentro a meschine capanne, le scienze e le lettere, passando pel deserto di quei barbari secoli, sarebbero infallibilmente venute meno, se a lungo imbattute non si fossero in alcuni ospizi per ripararvi la loro minacciata esistenza» egli scrive, cfr. Rizo-Nerulos 1842, 11.

3. Presso Dimaràs 1977, 394, 396.

4. « Ἄλλ' ἢ Ἑλλάς ἡμέραν παρ' ἡμέραν ἐξαλείφει ἀπ' τὸ ὄραϊον σῶμα της τὰ τελευταῖα ταῦτα τῶν διεφθαρμένων χρόνων ἴχνη», presso Dimaràs 1977, 296.

5. «Καὶ εἶναι ἤδη καιρὸς νὰ συνίδη ὅλο τὸ ἔθνος ταύτην τὴν ἀλήθειαν, ὅσον ἔνεστι, διὰ νὰ ποτίζεται μὲ περισσοτέραν ἐμπιστοσύνην τὰ νάματα τῆς ὅλης εὐρωπαϊκῆς σοφίας, ὡς πηγάσαντα ἐξ ἑλληνικῆς γῆς, καὶ διὰ τοῦτο προσφορώτατα εἰς τὸν ὀργανισμόν ἡμῶν καθὸ Ἑλλήνων». (*Ποῦ σπεύδει ἡ τέχνη τῶν Ἑλλήνων σήμερα;*, Belgrado 1845, 7, cfr. Dimaràs 1977, 397).

6. «ἡμεῖς... γεφυροῦντες ... τὰ δύο διεστῶτα, καὶ ἀποστρέφοντες τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῦ ἀνὰ μέσον χάσματος», Discorso del 21 ottobre 1848, cfr. Dimaràs 1977, 398, 485.

nudis a chiarire in modo ancora più completo il suo pensiero: nell'annuale discorso celebrativo dell'università di Atene, nel maggio 1853 (tra l'altro quarto centenario dalla Caduta) scrive: «Non si risollevò l'elemento greco, vivo e vitale, se non quando, dopo che fu sopraggiunta la grande sventura della presa di Bisanzio da parte dei Turchi, non risorsero le lettere greche in Occidente (...). Molti sono i motivi storici che ci convincono a considerare in tal modo l'epoca Bizantina. Altri, lo sappiamo, pensano diversamente e recentemente hanno portato alla luce le loro idee. A loro avviso nessun male è capitato al travagliato popolo greco durante i secoli di mezzo, ma esso, passando felicemente da mutamenti meno perfetti ad altri più perfetti, all'improvviso si sarebbe trovato a cadere schiavo delle vili orde asiatiche! Noi preferiamo evitare tali idee paradossali e collocarci tra i seguaci della vecchia scuola storica»,⁷ cioè, diciamo noi, della scuola illuminista e "gibboniana". Il riferimento di Kumanudis è qui soprattutto (ma non solo) alla prima redazione in un solo volume della *Storia della nazione greca*, pubblicata nel febbraio di quello stesso 1853 da Konstantinos Paparrigòpulos, in cui già veniva delineato il triplice schema della storia greca che comprendeva al centro Bisanzio. Lo stesso Kumanudis è l'autore della tuttora assai utile *Συναγωγή νέων λέξεων ὑπὸ τῶν λογίων πλασθειςῶν*,⁸ un lessico dei neologismi greci attraverso il quale possiamo seguire l'evoluzione della adozione in Grecia della terminologia relativa a Bisanzio, presa in prestito inizialmente dagli storici occidentali;⁹ nella *Συναγωγή* è recepito il senso peggiorativo della parola «bizantinismo» (βυζαντισμός), definita con l'attributo κακότυχος, «di cattivo augurio», in questo senso in linea con i lessici occidentali.¹⁰

La posizione di Kumanudis è la punta emergente di idee che dureranno a lungo; nel 1864 un'altra eminente personalità delle lettere greche, Pavlos Kalli-

7. «Δὲν ἠγέρθη τὸ ἐλληνικὸν στοιχεῖον, ζῶν ἔχον ἀληθινήν, εἰμὴ ἀφοῦ, καὶ τῆς μεγίστης συμφορᾶς ἐπελθούσης, τῆς ἀπὸ τῶν Τούρκων ἀλώσεως τοῦ Βυζαντίου, ἀναγεννήθησαν τὰ ἐλληνικὰ γράμματα ἐν τῇ Δύσει. (...) Πολλοὶ εἶναι οἱ ἱστορικοὶ λόγοι, οἵτινες μᾶς πείθουσιν, οὔτω νὰ θεωρῶμεν τὴν βυζαντινὴν ἐποχὴν. Ἄλλοι, γνωρίζομεν, ἄλλα δοξάζουσι καὶ νεωστὶ ἐξήνεγκον εἰς τὸ μέσον τὰς ἰδέας των. Κατ'αὐτοὺς οὐδὲν σχεδὸν κακὸν ἐνέσκηψεν εἰς τὸν πολύτλαν Ἕλληνα λαὸν κατὰ τοὺς μέσους αἰῶνας, ἀλλὰ ἀπὸ ἀτελεστέρων εἰς τελειότερας μεταμορφώσεις εὐτυχῶς μεταβαίνων, αἴφνης ἔπεσεν εἰς τὴν δουλείαν τῶν ὀρδίων τῆς ἀνάνδρου Ἀσίας! Ἐμεῖς προτιμῶμεν ν'ἀποφεύγομεν τὰ παράδοξα ταῦτα καὶ νὰ συντασσώμεθα μετὰ τῶν ὀπαδῶν τῆς παλαιᾶς τῶν ἱστορικῶν σχολῆς». Cfr. Dimaràs 1977, 398, 485. La polemica e gli opposti schieramenti sono ampiamente illustrati presso Dimaràs 1986.

8. Kumanudis 1900.

9. Sul tema si veda Argyropoulos 2001, 30-32; Agapitòs 1992, 231-260; Mackridge 1998, 49-61.

10. Si consideri oggi il *Trésor* 1975, IV, 1091 che registra il termine 'byzantinisme' come introdotto da Michelet a proposito dello «état d'un peuple où le querelles sur les sujets futiles occupent et divisent les esprits». Una interessante rassegna delle accezioni del termine sul finire del XIX secolo presso Haas 1996, 90-98.

gàs (1814-1896), in un discorso pronunciato al Parlamento greco, cercherà di dissociare le sorti della Grecia contemporanea da Bisanzio, affermando che «mai la nazione greca ha mescolato stato e religione»; nel 1868 scrive, parlando di Bisanzio, che «due elementi hanno il primo posto nella società bizantina, entrambi dannosi e disastrosi», ed essi sono «il fanatismo e il potere militare». ¹¹ Ancora nel 1868, commenta Dimaràs, una personalità di rilievo pubblico come Kalligàs poteva esprimersi in questo modo su Bisanzio. D'altra parte la componente antireligiosa, essenziale nella critica a Bisanzio, aveva ricevuto all'epoca nuovo impulso da opere impregnate di spirito positivista, come la *Vie de Jésus* di Renan (1863), che ebbe vasta eco in Grecia come vedremo più avanti.

Queste ripetute enunciazioni su Bisanzio, la cui civiltà, principalmente a causa della commistione tra stato e religione, viene intesa, prolungando così in pieno Ottocento la condanna dell'età dei Lumi, come civiltà estranea all'autentica e antica tradizione ellenica, sono spesso al servizio di una polemica che ha per obiettivo proprio le nuove idee, che si facevano sempre più strada, della rivalutazione di Bisanzio e del suo ruolo nella storia greca. Bisogna risalire per questo al 1844, l'anno cruciale in cui Ioannis Kolettis, primo ministro di re Ottone, pronunciò all'assemblea costituente il famoso discorso che è considerato l'atto di nascita della *Megali Idea*:

Il regno di Grecia non è la Grecia. Il regno costituisce della Grecia solo una parte, la più piccola e la più povera. Un Greco non è solo chi vive dentro i confini del regno, ma anche chi vive a Giannina, a Salonico, a Serres, ad Adrianopoli, a Costantinopoli, a Smirne, a Trebisonda, a Creta ed in ogni altra terra collegata con la storia o con la stirpe greca. Due sono i centri principali dell'ellenismo, Atene, la capitale del regno di Grecia, e la Poli, Costantinopoli, sogno e speranza di tutti i Greci. ¹²

Tra le componenti del nuovo atteggiamento verso Bisanzio sono infatti motivazioni di carattere non solo storico ma anche politico. Se esso ha la più piena espressione nell'opera di Paparrigopoulos, quest'ultimo ha avuto dei predecessori, come Skarlatos Vizantios e Spiridon Zambelios. Il primo, autore della *Descrizione topografica, archeologica e storica di Costantinopoli* (tre voll., 1851-1860) scrive, nel prologo al primo volume, che la storia bizantina «è una parte essenziale della nostra storia nazionale, senza essere di minor valore in rapporto

11. «Δύο τινά στοιχεῖα πρωτεύουν ἐν τῇ βυζαντινῇ κοινωνίᾳ, ἀμφοτέρω ὀλέθρια καὶ καταστρεπτικὰ (...), ὁ φανατισμὸς καὶ ἡ στρατοκρατία», P. Kalligàs, *Δύο βυζαντινὰ μελέται*, Atene 1868, cfr. Dimaràs 1977, 400.

12. Il brano presso Clogg 1998, 78.

a quella dell'antichità»¹³ e polemizza con chi la vede diversamente: «molti si credono Montesquieu e Gibbon, e spulciando minuziosamente la storia bizantina, invece di studiarla, come quelli hanno fatto, tentano di imitarli disapprovandone i protagonisti e i loro costumi, mentre dovrebbero magnificare ciò che in essa vi è di splendido, di lodevole e nobile: e tali cose sono di gran lunga più numerose di quelle contrarie». ¹⁴ Lo precede Theodoros Manussis, professore di storia all'università di Atene, che, nell'annunciare con Konstantinos Asopios, nel 1845, l'edizione greca del *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae* del Niebhur scriveva:

Noi siamo i discendenti della generazione che ha vissuto in quell'epoca; è allora che si formò la lingua che noi parliamo e scriviamo oggi, allora che furono fissate le regole del nostro diritto privato, allora che furono stabilite le credenze e le usanze tuttora dominanti; allora infine che fu istituita la nostra religione.¹⁵

Il nuovo punto di vista viene poi esposto in modo più ampio e completo da Spiridon Zambelios, che già nel 1852 nella premessa alla sua raccolta di *Canti popolari greci* articola in tre periodi, e non più in due, la storia della Grecia affermando che «Il periodo secondo e di mezzo in maniera superiore agli altri due contiene in sé il filo dell'unità e della completezza, la ragione nascosta che unisce la società antica con la presente».¹⁶

Il discorso su Bisanzio sta dunque mutando direzione, in concomitanza con la nuova visione della storia 'nazionale' e con l'attesa della sua futura integrità territoriale, e anche con il rinnovato spirito religioso che si manifesta nella società greca. Ricordiamo che sempre a Zambelios si deve il termine di nuovo conio (1852) "έλληνοχριστιανικός" con riferimento al periodo bizantino.

È chiaro come l'opera storica di Konstantinos Paparrigopoulos, che si pubblica in cinque volumi tra il 1860 e il 1874, venga così a fornire, con consapevolezza di intenti, quella ricostruzione storica che dimostri l'unità della nazione greca dai tempi più antichi fino ai più recenti. A questa formulazione il Paparrigopoulos giunge con il bagaglio della sua formazione di storico, al corrente dei risultati della grande storiografia romantica, i cui autori considera suoi

13. «Ἡ ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς ἀποτελεῖ μέρος ἀναπόσπαστον καὶ οὐσιωδέστατον τῆς καθόλου ἐθνικῆς ἡμῶν ἱστορίας», I vol., α-β. L'opera fu recensita dal Paparrigopoulos in *Pandora* 1, 1850-51, 437-446, cfr. Argyropoulos 2001, 21, Dimaràs 1977, 401.

14. Cito nella mia traduzione, da Dimaràs 1977, 402.

15. Argyropoulos 2001, 22, che cita da Koulouri 1991, 280-281.

16. «Ἡ δευτέρα καὶ μέση περίοδος ὑπερεχόντως τῶν ἄλλων ἐμπεριέχει τὸ νῆμα τῆς ἐνότητος καὶ ὁλομελείας, τὸν κρῦφον λόγον τὸν συνδυάζοντα τὴν ἀρχαίαν μετὰ τῆς ἐνεστώσης κοινονίας» (Dimaràs 1977, 402). Sul pensiero storico dello Zambelios è fondamentale il volume di Koubourlis 2005.

maestri.¹⁷ Gli anni in cui viene pubblicata l'opera di Paparrigopulos coincidono con quelli in cui si accentua in Europa, con le opere di Rambaud, Zinkeisen, Hopf, Finlay, l'interesse per mondo bizantino. Contro la nuova corrente si esprimerà con il suo spirito pungente il solito Kumanudis, dichiarando ironicamente la sua opposizione alla ζαμπελειοπαπαρρηγοπούλειος ιστορικὴ σχολή (l'aggettivo viene anch'esso registrato nella *Συναγωγή*). Negli anni tra il 1860 e il 1870 l'opera di Paparrigopulos si va imponendo dunque non senza polemiche, anche perché nel frattempo si pubblicano due opere che rafforzano la corrente antireligiosa, e cioè la *Vie de Jésus* di E. Renan (1863) e la *Papessa Giovanna* di E. Roidis (1866).¹⁸

Può essere interessante continuare ora a considerare gli aspetti che questi contrasti di idee assumono in letteratura. Due protagonisti dello spirito anticristiano e antibizantino del decennio, ammiratori di Renan e di Gibbon e avversari della teoria di Paparrigopulos furono Kleon Rangavis (1842-1917) e Spiridon Vasiliadis (1844-1874). Ambedue parteciparono al concorso poetico "Voutsinàs" dell'università di Atene del 1865, il primo con il dramma Ἰουλιανός ὁ Παραβάτης, il secondo con la raccolta poetica Εἰκόνες. In alcune poesie di Vasiliadis il cristianesimo, contrapposto alla vittoriose divinità pagane, è presentato come il colpevole dell'asservimento della Grecia: rivolgendosi alla patria egli scrive: «Giunsero gli stranieri/e tu tentavi con l'incenso di metterli, vinti, in fuga!».¹⁹ Più avanti, sempre in *Notti Attiche*, scrive: «Il mondo greco di oggi discende direttamente da quello antico, ed è del tutto errata la convinzione, e vana la lotta di coloro che tentano di mostrare la continuità dell'antica Grecia in Bisanzio, e che Bisanzio stessa continui nella nostra patria di oggi, e questo perché ben poco è riconoscibile il sordido carattere bizantino negli onesti costumi della nazione contemporanea, in particolare per la parte già redenta, così come la bellezza antica assai poco appariva nel marciume bizantino. La Grecia risorta conio, sotto Capodistria, monete che recavano sull'una e sull'altra faccia l'immagine della fenice; questa è la verità».²⁰

È significativo che Vasiliadis scrivesse queste parole in una recensione allo scritto di N.G.Politis, il fondatore degli studi di laografia in Grecia, intitolato *Μελέτη ἐπὶ τοῦ βίου τῶν νεωτέρων Ἑλλήνων* (1871), e fine indagatore degli

17. Dimaràs 1977, 403.

18. La *Vie de Jésus* provocò la reazione di Panajotis Sutsos, che pubblicò un anno dopo il romanzo *Χαριτίνη, ἡ τὸ κάλλος τῆς Χριστιανικῆς θρησκείας, ἀντίδοτον τῶν κατὰ τῆς θεότητος τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ ληρημάτων τοῦ Ἑρνέστου Ρενάνου*, Atene 1864. Ancora maggiore scalpore suscitò la *Papessa Giovanna*, che, come scrive Dimaràs, «era la refutazione di tutta l'estetica del romanticismo, di tutto il mondo romantico e dei suoi legami con lo spirito religioso», cfr. Dimaràs 1985⁷, 332.

19. Σ' ἐπρόφθασαν οἱ ξένου/ κ' ἐζήτεις μὲ τὸν λίβανον νὰ φύγουν νικημένοι! (dalla raccolta *Εἰκόνες* del 1865, in Vasiliadis 1875, 291)

20. Vasiliadis 1884, 444. La questione è trattata presso Haas 1996, 16-19.

elementi di continuità nella vita del popolo greco dall'antichità in poi, così come lo era in parallelo G.N.Chatzidakis con i suoi studi sulla lingua. Quanto a Kleon Rangavis, questi scrisse all'età di vent'anni il dramma *Giuliano l'Apostata* (1862), che sottopose come si è detto nel 1865 al concorso poetico dell'università di Atene;²¹ l'opera verrà pubblicata nel 1877, in una versione riveduta, con prolegomeni e note. Nel prologo l'autore dichiara di considerarla un'opera giovanile, che tuttavia non rinnega, avendo per questo resistito alla tentazione di darla al fuoco; espone inoltre i motivi della sua scelta di dedicarsi alla figura di Giuliano l'Apostata. Egli si è reso conto, una volta divenuto adulto, che il cristianesimo a cui è stato educato non è altro che una mitologia ebraica, smentita dai progressi della conoscenza. Una volta allontanatesi le spesse nebbie dai suoi occhi, egli ha potuto immaginare «una nuova ideale società, in cui il dio della filosofia sia l'unico dio, la verità la sola religione, le università i soli suoi templi, le leggi derivino direttamente dal divino, una società in cui vi siano concordia, istruzione e benessere, e che verso questo fine l'umanità possa procedere a passi da gigante, e non, come la legge impietosa del fato stabilisce, attraverso le lotte, il sangue, e il trascorrere di secoli». Per dare forma a queste idee, Rangavis ha scelto la grande figura di Giuliano, il quale, secondo quanto scrive nei Prolegomeni, «ha sognato, e intrapreso le stesse cose». L'autore continua poi esercitando la sua pesante ironia su Bisanzio, e implicitamente sui suoi sostenitori: «Il secolo di Giuliano (...) è il primo dell'impero greco di Bisanzio, di quell'epoca meravigliosa e curiosa della nostra vita nazionale, che solo ultimamente abbiamo iniziato a studiare in profondità, di modo che chi ne scrive, scrive della Grecia stessa,(...); e inoltre, quale ricchezza di materia poetica, quale ricchezza di materia drammatica [esso offre]!Quella mirabile corte bizantina, favolosamente ricca, e invero un miscuglio di nobili, di eunuchi, di delatori e di preti. La Grecia estenuata, e devastata prima dalle discordie, poi dai Romani, e infine dai cristiani, i quali distrussero i santuari, fecero a pezzi le opere di Prassitele e di Fidia, bruciarono nelle biblioteche le opere di Omero, di Platone e di Aristotele in quanto ispirate dal demonio (...). Il famoso impero romano, che, abbandonata l'ormai vecchia Roma, e spostatosi presso le rive del Bosforo, attinge dal suolo ellenico altra vitalità, capace di farla rifiorire attraverso i secoli, in modo che, trasformatasi in Impero Ellenico - quel travagliato impero, le cui cronache costituiscono il più miserando tomo della storia umana, potesse contrapporsi ai nemici che lo attaccavano da ogni parte fin quasi ai tempi più recenti». L'impero infatti, attaccato all'esterno dai nemici, e al suo interno dal Cristianesimo, a sua volta lacerato da innumerevoli sette eretiche che si combattevano tra loro, «nutriva così intere greggi di spie e di boia, e forniva con le persecuzioni e con le torture l'esempio di quell'amore e di quella concordia,

21. Haas 1996, 17; Moullàs 1989, 211-212.

per le quali il suo fondatore era morto». Con Giuliano, concludeva Rangavis, l'Ellenismo, con la filosofia, la poesia, la scienza, l'arte, «prima di essere sommerso da questa ondata grave e sanguinosa, aveva mandato i suoi ultimi bagliori, e ne era stato illuminato». ²² L'opera di Rangavis fu subito confutata: il «giovane incredulo», ²³ che era anche un diplomatico, fu accusato di avere superato in ateismo lo stesso Renan ed anche Gibbon, e si risolse a togliere dalla sua opera i passaggi più controversi.

Ma con la pubblicazione del *Giuliano* di Rangavis siamo ormai alla vigilia del 1880, l'anno della svolta e del rinnovamento per la cultura greca, con il manifestarsi del movimento demoticista, la nascita degli studi linguistici e di folklore. Anche in seguito però l'eco delle polemiche tra i due schieramenti continua a essere avvertito. Nel 1893 c'è ancora chi esprime la sua condanna sul dramma di Rangavis: è il romanziere Alèxandros Papadiamantis, che in una sua novella si esprime contro gli atei e cosmopoliti stando ai quali «τὸ Ἑλληνικὸν Ἔθνος δὲν εἶναι βυζαντινόν», e in particolare sul dramma Giuliano l'Apostata e «i suoi volgari prolegomeni, con i quali l'autore oltraggia grossolanamente la religione dei suoi padri». ²⁴ La narrativa di Papadiamantis come del resto si sa è imbevuta di religiosità cristiana e bizantina.

È noto infine che il poeta Konstantinos Kavafis fu un grande lettore di Paparrigòpulos e di Gibbon, e che dedicò inoltre ben dodici poesie alla figura di Giuliano l'Apostata. Si può dire che l'opera di Paparrigopulos sia stata per lui un testo fondamentale, il tramite attraverso il quale si accostava ai temi ai momenti ai personaggi storici che lo interessavano, e che poi approfondiva cercando direttamente le fonti, mettendole a confronto tra loro, andando anche alla restante bibliografia. Il Kavafis delle poesie storiche, specie dell'età matura, si muove agilmente all'interno della letteratura erudita e subisce il fascino diretto, anche linguistico dei testi classici e bizantini, e dunque va direttamente alle fonti, tuttavia si può dire che la grande opera di Paparrigopulos, che è anche un'opera letteraria, sia spessissimo per lui il punto di partenza. L'adesione a Paparrigopulos è in Kavafis soprattutto attenzione alle sue idee: quasi per un senso di appartenenza, essendo di famiglia costantinopolitana, ha un'attenzione particolare per Bisanzio, e comincia a occuparsene presto anche in poesia - uno dei raggruppamenti tematici sotto cui raccoglieva le sue prove poetiche giovanili, poi da lui stesso distrutte, si intitolava «Βυζαντινά Ἡμέραι» (accanto alle «Ἀρχαῖαι Ἡμέραι» con temi dell'antichità). Non solo: ma anche in altri scritti giovanili, nelle prose di tono giornalistico che inviava ai periodici di Alessandria, Bisan-

22. Rangavis 1877, κδ'-κε'.

23. Così fu definito il Rangavis dal teologo Diomedis Kiriakos in una conferenza su Giuliano l'Apostata tenuta al Parnassòs il 22 e 27 gennaio 1878, cfr. Haas 1996, 19-21; Moullàs 1989, 214.

24. Nella novella «Λαμπριάτικος Ψάλτης», in *Ἄπαντα* 2, 515-516, cfr. Moullàs 1989, 214.

zio ritorna più volte. Il testo più indicativo in questo senso è un brano pubblicato su *Tilegrafos* di Alessandria dell'aprile 1892 in cui Kavafis dà notizia della recensione pubblicata nel marzo precedente sulla «Revue des deux mondes»,²⁵ da Dimitrios Vikelas, che allora si trovava a Parigi, relativa alla *Geschichte der byzantinischen Literatur* di K. Krumbacher pubblicata nel 1891. È un resoconto estremamente attento, per quanto di seconda mano, da cui si desume non solo l'interesse di Kavafis per la letteratura, in particolare la poesia, bizantina, ma anche il suo orientamento in rapporto alla *querelle* su Bisanzio e la Grecia moderna. Così infatti esordisce: «I poeti del nostro medioevo non furono all'altezza degli antichi, e nemmeno dei moderni (...) ma non sono degni del disprezzo che hanno mostrato verso di loro per tanto tempo i dotti d'occidente. Noi non li abbiamo mai disprezzati, ma non li abbiamo conosciuti: è tempo che questo pietoso oblio si dissolva (...) I poeti bizantini ci interessano vivamente, perché dimostrano che la lira ellenica non si è spezzata, e non ha mai cessato di emettere dolci suoni. I poeti bizantini costituiscono il legame tra la gloria dei nostri antichi poeti e la grazia e le dorate speranze dei contemporanei» e conclude, dopo aver reso conto nel dettaglio dei diversi autori: «Noi Greci dobbiamo studiare con attenzione la nostra poesia, la poesia di ogni epoca della nostra vita nazionale. In essa troveremo il genio della nostra stirpe, e tutta la tenerezza, tutti i più onesti palpiti del cuore dell'ellenismo».²⁶ Sono parole di tono piuttosto ingenuo, tipico di questi scritti giovanili in katharèvusa dal piglio volutamente giornalistico, che tuttavia mostrano come in questo momento Kavafis abbia già adottato l'idea della continuità ellenica e quanto sia forte in lui la presenza delle idee di Paparrigopoulos, che pure non viene citato.

In rapporto a Krumbacher, Kavafis è inoltre in grado di esprimere una posizione autonoma, quando scrive: «Sono del parere di Vikelas, il quale sostiene che la letteratura bizantina abbia inizio con il IV secolo, quando fu fondata Costantinopoli. Di quest'opinione sono anche la maggior parte degli studiosi gre-

25. N.110 del 15.3.1892, 277-295. Lo scritto, intitolato «Οί Βυζαντινοὶ ποιηταί», si può leggere ora presso Kavafis 2003, 58-63. Sul Vikelas si veda Luciani 2012, 171-196.

26. «Οἱ ποιηταὶ τοῦ μεσαίωνός μας δὲν ἦσαν μὲν ἀντάξιοι τῶν ἀρχαίων μας ποιητῶν, οὐδὲ τῶν χαριεστάτων ὄπαδῶν τῆς Μούσης, οὐδ' ἀνέδειξε παρ' ἡμῖν ὁ 19ος αἰὼν, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἄξιοι τῆς περιφρονησεως ἦν τοῖς ἐδείκνυον ἐπὶ τοσοῦτον χρόνον οἱ σοφοὶ τῆς Ἑσπερίας. Ἡμεῖς οἱ Ἕλληνες δὲν τοὺς περιεφρονήσαμεν μὲν ποτέ, ἀλλὰ δὲν τοὺς ἐγνώρισαμεν. Ἡ εὐσεβὴς αὐτῆ λήθη εἶναι καιρὸς νὰ διαλυθεῖ. Οἱ Βυζαντινοὶ αἰοῖδοί μᾶς ἐνδιαφέρουν ζωηρότατα, διότι ἀποδεικνύουσιν ὅτι ἡ ἑλληνικὴ λύρα δὲν ἐθραύσθη, ἀλλὰ καὶ οὐδέποτε ἔπαυσε ἀναπέμψουσα ἤχους γλυκεῖς. Οἱ Βυζαντινοὶ αἰοῖδοὶ ἀποτελοῦσι τὸν σύνδεσμον μεταξὺ τῆς δόξης τῶν ἀρχαίων μας ποιητῶν καὶ τῆς χάριτος καὶ τῶν χρυσῶν ἐλπίδων τῶν συγχρόνων» (Kavafis 2003, 58); («Ὄφειλομεν οἱ Ἕλληνες νὰ μελετῶμεν τὴν ποίησίν μας ἐπισταμένως - τὴν ποίησιν πάσης ἐποχῆς τοῦ ἐθνικοῦ μας βίου. Ἐν αὐτῇ θὰ εὕρωμεν τὴν μεγαλοφυΐαν τοῦ γένους μας, καὶ ὅλην τὴν τρυφερότητα, καὶ ὅλους τοὺς τιμιωτέρους παλμοὺς τῆς καρδιάς τοῦ ἑλληνισμοῦ», (Kavafis 2003, 63).

ci»²⁷. In base a questo assunto egli può avocare all'età bizantina presenze come quelle di Nonno, Colluto, Trifiodoro, Museo, Quinto Smirneo, Agazia, Proclo, Sinesio e Gregorio Nazianzeno: e per estensione ciò ci porta riflettere sulla collocazione della figura di Giuliano l'Apostata, in bilico tra cristianesimo e paganesimo, presente nella sua opera dal 1896 fino al 1932, e cioè per tutto l'arco della sua produzione poetica. L'ammirazione per Paparrigopulos viene espressa esplicitamente in un articolo successivo, in cui questi viene definito come «Il più eloquente degli storici recenti».²⁸

La collocazione di Kavafis, in rapporto al dibattito "Lumi" o "Bisanzio" a cui ho accennato in precedenza, appare ancora più chiara se si tiene presente che nello stesso 1892 Kavafis inizia a imbastire un puntuale, appassionato dialogo con Edward Gibbon, giunto a noi in forma di annotazioni o commenti a singoli passi della ben nota *Storia del declino e della decadenza dell'impero romano* (1776-1789).²⁹ Appare chiaro che Kavafis è attratto dalla forza narrativa di Gibbon, proprio nel momento in cui ne confuta gli impietosi giudizi sull'impero greco medievale, tra l'altro ricorrendo spesso ad argomenti tratti dall'opera di Paparrigopulos. Le annotazioni a Gibbon furono scritte tra il 1892 e il 1899; agli anni 1898-1901 risale probabilmente un commento rimasto inedito, e pubblicato postumo, all'opera di J.B.Bury, *A History of the Later Roman Empire from Arcadius to Irene (395 A.D. - to 800 A.D.)*, London 1889. Nella sua introduzione il Bury dopo lunga argomentazione conclude che è «pericoloso» usare la definizione di "Impero bizantino", a causa del significato negativo che la parola ha assunto, ed è quindi consigliabile e necessario l'uso del termine "Impero romano". Kavafis ribatte, in inglese, che ciò non è né consigliabile né necessario: «Si deve attribuire a uno stato - se lo storico è in grado di farlo - il nome che meglio corrisponde alla sua composizione e alla sua lingua; e dopo l'VIII e forse anche il VII secolo il termine di "romano" è fuorviante».³⁰

Queste prese di posizione di Kavafis fanno capire che la presenza di temi bizantini nella sua poesia è anche frutto di una scelta consapevole, di un collocarsi sul solco di una tendenza storiografica la cui importanza sa cogliere si direbbe sul nascere. Anche la scelta della figura di Giuliano l'Apostata, come personaggio a cui affidare, in ben dodici poesie tra rifiutate, editte, inedite e incompiute,³¹ nelle sue diverse sfumature il grande tema, che insistentemente lo occupava, della coesistenza tra cristianesimo ed ellenismo pagano, anche

27. «Εἶμαι τῆς γνώμης τοῦ κ. Βικέλα, ὁ ὁποῖος θεωρεῖ ἀρχὴν αὐτῆς τὴν 4ην ἑκατονταετηρίδα ὅτε καὶ ἐκτίσθη ἡ Κωνσταντινούπολις. Τῆς γνώμης ταύτης πιστεύω ὅτι εἶναι οἱ πλεῖστοι Ἑλληνες φιλόλογοι» (62).

28. «Ὁ εὐφραδέστερος τῶν μεταγενεστέρων ἱστορικῶν», in "Ἡ ποίηση τοῦ κ. Στρατηγῆ", Kavafis 2003, 79-91: 90.

29. Pubblicate con ampio commento da Haas 1982, 25-96.

30. Kavafis 1963, 76-80, cfr. Haas 1996, 131-132.

31. Una accurata rassegna delle poesie giuliane di Kavafis presso Bowersock, 1981, 89-104.

questa scelta e questo interesse assumono un significato più intenso se si tengono presenti le radici profonde del suo discorso, la sua meditata collocazione ideologica, che lo distanziano dalla interpretazione di maniera che di Giuliano aveva dato l'attardato illuminista Kleon Rangavis.

Abbreviazioni bibliografiche

- Agapitòs 1992 = P. Agapitòs, *Byzantine literature and greek philologists in the nineteenth century*, «Classica et Mediaevalia» 63 (1992), 231-260.
- Argyropoulos 2001 = R. Argyropoulos, *Les intellectuels grecs à la recherche de Byzance*, Athènes 2001.
- Bowersock 1981 = G.W. Bowersock, *The Julian Poems of C.P.Cavafy*, «Byzantine and Modern Greek Studies» 7 (1981), 89-104.
- Clogg 1998 = R. Clogg, *Storia della Grecia moderna dalla caduta dell'impero bizantino ad oggi*, Milano 1998.
- Dimaràs 1977 = K.Th. Dimaràs, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Atene, Ermis 1977.
- Dimaràs 1985⁷ = K.Th. Dimaràs. *Ίστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Atene 1985⁷.
- Dimaràs 1986 = K.Th. Dimaràs, *Κωνσταντῖνος Παπαρρηγόπουλος. Ἡ ἐποχή του, ἡ ζωὴ του, τὸ ἔργο του*, Atene, M.I.E.T. 1986
- Haas 1982 = D. Haas, *Cavafy's Reading Notes on Gibbon's 'Decline and Fall'*, «Folia Neohellenica» 4 (1982), 25-96.
- Haas 1996 = D. Haas, *Le problème religieux dans l'oeuvre de Cavafy*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.
- Kavafis 1963 = K.P. Kavafis, *Ἀνέκδοτα Πεζὰ Κείμενα*, a cura di M.Peridis, Atene, Fexis, 1963, 76-80.
- Kavafis 2003 = K.P. Kavafis, *Τα Πεζὰ (1882;-1931)*, Atene, Ikaros, 2003, 58-63.
- Kolouri 1991 = Chr. Koulouri, *Dimensions idéologiques de l'historicité en Grèce (834-1914). Les manuels scolaire d'histoire et de géographie*, Frankfurt a.M., Peter Lang 1991.
- Koubourlis 2005 = I. Koubourlis, *La formation de l'histoire nationale grecque. L'apport de Spyridon Zambélios (1815-1881)*, Athènes, E.I.E. 2005 (Institut de recherches néohelléniques. Fondation nationale de la recherche scientifique 87. Collection Histoire des Idées-5).
- Kumanudis 1900 = S. Kumanudis, *Συναγωγή νέων λέξεων ὑπὸ τῶν λογίων πλασθεισῶν ἀπὸ τῆς Ἀλώσεως μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων*, Atene 1900.
- Luciani 2012 = C. Luciani, *Dimitrios Vikelas (1835-1908) filologo e critico letterario* in «Rivista di Studi di Bizantini e Neoellenici» N.S. 49 (2012),

171-196.

- Mackridge 1998 = P. Mackridge, *Byzantium and the Greek language question in the nineteenth century*, in *Byzantium and the Modern Greek identity*, ed. by D.Ricks and P.Makridge, Aldershot, Ashgate 1998, 49-61.
- Moullàs 1989 = P.Moullàs, *Les Concours poétiques de l'Université d'Athènes, 1851-1877*, Atene, Archives historiques de la jeunesse grecque 22, 1989.
- Rangavis 1877 = K.Rangavis, Ἰουλιανὸς ὁ Παραβάτης, ποίημα δραματικὸν εἰς μέρη πέντε, Atene 1877.
- Rizo-Nerulos 1842 = Giacomo Rizo-Nerulos *Corso di letteratura greca moderna*. Prima versione italiana, Palermo, Poligrafia Empedocle, 1842.
- Rizos Nerulòs 1846 = I. Rizos Nerulòs, "Ἡ βυζαντινὴ ἱστορία", in Σύνοψις τῶν πρακτικῶν τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας τῶν Ἀθηνῶν, Atene 1846.
- Trésor* 1975 = *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX et du XXème siècle* (1789-1960), Paris, C.N.R.S., 1975.
- Vasiliadis 1875 = S. Vasiliadis, Ἀττικαὶ Νύκτες II, Atene 1875.
- Vasiliadis 1884 = S. Vasiliadis, Ἀττικαὶ Νύκτες IV, Atene 1884.

Una “inedita” icona a rilievo bizantina:
il *sanctus Pantaleon* del Musée de Cluny a Parigi
Osservazioni preliminari

Mara Mason

Nel Musée du Moyen Âge -Thermes et Hôtel de Cluny a Parigi si conserva un rilievo in marmo figurato pressochè misconosciuto dagli studi sulla scultura bizantina e parimenti sul medioevo occidentale. L’opera, di dimensioni significative (122x63x6,5 cm), rappresenta san Pantaleone con gli strumenti chirurgici in mano, incorniciato da una edicola architettonica trabeata (fig. 1). Nonostante l’evidente *allure* mediobizantina del santo, ritratto con il consueto volto giovanile dal mento aguzzo e la fitta massa di capelli ricciuti, hanno pesato sull’esclusione dell’opera dal dibattito critico sia la provenienza ignota, sia i caratteri latini dell’iscrizione che l’accompagna: S[AN]C[TU]S PA[N]TALÉON.

Quanto sappiamo viene da una laconica nota di spesa, conservata tra la documentazione del Musée de Cluny e datata 1847, che testimonia l’avvenuta acquisizione del bassorilievo, comprato insieme ad altri 11 pezzi, da parte di Edmond du Sommerard, conservatore del Museo (e figlio del suo fondatore, Alexandre), al modesto prezzo d’asta di 312 franchi francesi. All’esterno del foglietto, tracciata in un secondo momento a matita, è l’indicazione «vente De Lange (?)»,¹ da identificare con Henri Delange, un mercante d’arte ed esperto di maiolica rinascimentale e alla maniera di Bernard Palissy, cui si devono alcune intermediazioni – per esempio – anche con il Victoria & Albert Museum a Londra (pavimento Petrucci).²

A quest’unica notizia nulla aggiungono i vari cataloghi del Museo: né quello del 1851, compilato dal medesimo Du Sommerard, che descrive per la prima volta l’opera come un bassorilievo di provenienza italiana decorato con

1. Musée de Cluny, Service de la Documentation du Musée National du Moyen Âge, CL 18839.

2. Miller–Graves 2010, 94-118. Vd. anche Giardini 2014, 105-147 (*Su Henri Delange traduttore della Istoria di Giambattista Passeri e qualche noterella sui lustri rinascimentali e del periodo romantico*).

incrostazioni colorate e databile all'XI secolo;³ né il catalogo del 1922, che attribuisce il rilievo ad arte greca del XIII secolo e specifica «Mode d'acquisition inconnu».⁴

Più circostanziata, invece, la recente scheda di catalogo del museo curata da Xavier Dectot, che ascrive l'opera alla Sicilia angioina e soprattutto aragonese della fine del XIII sec., riconoscendo accanto alla componente bizantina chiare influenze del gotico francese (nella fattispecie, nel trattamento del panneggio del mantello sul petto e nella lunga cintura ricadente tra le gambe), e individuando nel *titulus* in caratteri latini l'evidenza maggiore di una matrice culturale occidentale.⁵

In definitiva, con l'eccezione della recente mostra dedicata al culto di san Pantaleone nel limosino che si è tenuta nel Musée du pays d'Ussel (2004), in cui l'icona marmorea è stata esposta riproponendo la scheda del 1851 di De Sommerard,⁶ il dibattito su questo pezzo non è finora uscito dalle mura del Musée de Cluny.

La latitanza della storiografia artistica relativamente ad un'opera che dalla metà dell'Ottocento è sempre stata esposta al pubblico discende fondamentalmente da due cause: da una parte – ma in misura minore – dalle riserve circa l'autenticità dell'opera, di cui è traccia in un foglietto, all'interno del citato faldone relativo alla documentazione sul rilievo, che rimanda la ricerca tematica anche al dossier “falsi”, sotto la voce “à authentifier”.⁷ Riserve probabilmente all'origine dell'esclusione di questo pezzo, che André

3. Du Sommerard 1851, 245 (sch. n° 1945): «Bas-relief italien en marbre blanc, décoré d'incrustations en pâtes de couleur. XI^e siècle. H 1m,20».

4. Haracourt-de Montremy 1922, 118 (sch. n° 618. *Saint Pantaléon*).

5. [X. Dectot], *Saint Pantaleon* (cl. 18839): «Le premier indice, le plus évident, est l'inscription en caractères latins, qui ne serait compréhensible que dans la Constantinople de l'Empire latin, dans la première moitié du XIII^e siècle. Or d'autres éléments montrent une claire connaissance de l'art gothique français du milieu de ce siècle, notamment le travail des plis du manteau sur le torse. Enfin, la mode de la ceinture tombant entre les jambes n'apparaît, elle aussi, que dans la deuxième moitié du XIII^e siècle. Outre le problème de l'alphabet de l'inscription, il faut noter qu'aucun de ces éléments ne se retrouve dans la sculpture byzantine, même provinciale, du temps des Paléologues. Il convient donc de rattacher cette sculpture à un centre sous forte influence byzantine, mais où le sculpteur avait en même temps une certaine ouverture à l'art gothique français. Plus qu'à Venise, de tels centres se trouvent dans la Sicile angevine et surtout aragonaise de la fin du XIII^e siècle, et c'est probablement à cette région qu'il faut rattacher notre œuvre» (cat. on-line: <http://www.sculpturesmedievales-cluny.fr/notices/notice.php?id=104>, url verificata fino a marzo 2016). L'opera però è esposta in museo con l'indicazione: «Orient méditerranéen, XII^e-XIII^e siècle» (questo almeno fino al 2013).

6. Lemaitre 2004, 85, tav. 1.

7. Vd. *supra*, n. 1.

Grabar non poteva non conoscere,⁸ dal *corpus* sulla *Sculpture byzantine du Moyen Âge*.⁹ In secondo luogo tale latitanza è sintomatica dell'*impasse* in cui versa lo studio della scultura figurativa bizantina dopo i primi pionieristici tentativi operati da Reinhold Lange (1964)¹⁰ e André Grabar (1976) di raccogliere e ordinare in un “*corpus* coerente” un materiale decisamente problematico, in quanto sparso, decontestualizzato e stilisticamente eterogeneo. A dare la misura della situazione basta il numero delle icone annoverate o annoverabili nel catalogo delle icone a rilievo bizantine: i repertori di Lange e di Grabar schedano poco meno di sessanta icone dall'età post-iconoclasta all'età tardobizantina, di cui soltanto dieci sono di provata origine Costantinopolitana, mentre le restanti provengono da territori un tempo parte dell'impero Bizantino (ventidue pezzi da Grecia e Macedonia), o sono erratiche. Oltretutto, larga parte delle icone di provenienza sconosciuta, conservandosi a Venezia e in laguna, periodicamente è soggetta a ripensamenti circa l'attribuzione bizantina, mentre va guadagnando crescente favore l'opinione che si tratti piuttosto di contraffazioni veneziane.¹¹

Con tali premesse, dunque, è venuto a mancare un consolidato e rassicurante repertorio di confronti e di conseguenza – anche per eccesso di prudenza, per inerzia interpretativa e per il perdurare di una concezione aprioristica e immutabile del linguaggio bizantino – l'aggiornamento e la sistematica revisione critica della materia.

Lo scopo di questo contributo, pertanto, è offrire alcuni spunti utili a tale revisione, individuando nella metodicità della comparazione stilistico-formale e soprattutto nell'analisi tecnico-esecutiva del rilievo gli strumenti per una valutazione oggettivabile della cultura artistica espressa dall'opera.

In primo luogo va rilevata l'inconsistenza di valutazioni legate all'intitolazione latina: una osservazione più attenta e ravvicinata della lastra rivela che il *titulus* SANCTUS PANTALEON è frutto di un rimaneggiamento posteriore seguito all'abrasione dell'iscrizione originaria, disposta in verticale e verosimilmente in caratteri greci. L'attuale iscrizione, infatti, si trova su una fascia rialzata del fondo e, per contro, ai lati della testa del santo si percepisce una depressione, ovvero un abbassamento del piano di fondo dove in origine doveva essere il titolo greco (fig. 2). Inoltre sul lato sinistro è ancora

8. Grabar succedette a Gabriel Millet in qualità di direttore degli studi in arte bizantina e archeologia presso l'École des hautes études di Parigi dal 1937 al 1966; vd. anche Maguire 1991, XII-XV.

9. Grabar 1976.

10. Lange 1964.

11. Con riferimento solo ad alcune delle pubblicazioni più recenti, vd.: Maguire 2002, 303-312; Davis 2006, anche in versione abbreviata: Id. 2007, 69-87; Bezzi 2007, 3-69. Sul problema vd. anche le considerazioni, trattate in maniera più circostanziata, in Mason 2012, 25-39 in particolare.

visibile, a luce radente, il tratto verticale di una lettera, forse iota oppure l'asta verticale del gamma del consueto ΑΓΙΟΣ o dell'iniziale del nome (cfr. fig. 3).

In secondo luogo, pure i dettagli dell'abbigliamento sono rivelatori di un coerente contesto bizantino: la lunga cintura ricadente sul davanti non è soltanto un accessorio di moda nella Francia della seconda metà del XIII secolo, ma trova riscontro nell'iconografia bizantina dei santi anargiri almeno a partire dal XII secolo,¹² come per esempio nella figura di san Ciro in Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo, e ancor più nelle omologhe immagini di san Panteleimon nella riza d'argento dell'icona con i santi Pietro e Paolo a Novgorod (XII sec.),¹³ nel celebre affresco della chiesa a lui intitolata a Nerezi,¹⁴ e nell'icona a rilievo del Kunsthistorisches Museum a Vienna (figg. 4-5).¹⁵ Inoltre – a ben vedere – la cintura che orna la veste del san Pantaleone di Parigi si qualifica come un'ampia fascia di tessuto orlata alle estremità con una frangia e impreziosita per l'intera lunghezza da inserti policromi, analoga alle “fusciacche” ricamate o cosparse di gemme, dell'abito bizantino, e ben diversa dalle cinture di cuoio lunghe e sottili indossate dalla folla di santi, re e regine che abita i grandi portali gotici. Coerentemente, poi, il ricco ed elaborato drappeggio del manto e della veste del santo anargiro, gli orli zigzaganti e molli del manto, e l'intaglio nitido delle pieghe rimandano agli esempi più sofisticati della scultura mediobizantina, e in particolare alla celebre *Vlachernitissa* proveniente dal monastero costantinopolitano di San Giorgio dei Mangani¹⁶ e alla *Valchernitissa* nel Museo regionale di Messina, sebbene qui interpretati in maniera più rigorosa e incisiva (figg. 6-7).¹⁷ Inoltre, in ragione del sistema di pieghe innestate replicato su entrambe le gambe,¹⁸ particolarmente significativo appare il confronto con la miracolosa *Hodighitria* ora in San Francesco della Vigna a Venezia, ma appartenuta alla chiesa di Santa Maria della Celestia prima delle soppressioni napoleoniche, e lì condotta nel 1372 da due fratelli di casa Contarini che l'avevano

12. Più anticamente si incontra soprattutto nella rappresentazione di presbiteri, com'è per esempio nel Menologio di Basilio II, BAV, Vat. gr. 1613, e nel Menologio c.d. “Imperiale” del Museo storico Statale di Mosca, Sin. gr. 183.

13. Gordienko 1996, 85-93, fig. 2 a p. 93.

14. Su Nerezi vd.: Bardzieva Trajkovska 2004, in particolare pp. 72, 172-194, figg. 4-6; Lazarev 1967, 199 ss. e nn. 59-60 (p. 255 s.), figg. 302-308.

15. Lange 1964, 78 s., fig. 22.

16. Demangel-Mamboury 1939, 155-161; Lange 1964, 43 s., fig. 1; Grabar 1976, 35 s., tav. 1/a

17. Lange 1964, 66 s., fig. 15; Farioli Campanati 1982, 293, fig. 215 a p. 279; Ousterhout 1997, 450, fig. 291 a p. 451.

18. Simile per concezione, ma declinato con cadenze provinciali, il pannello della tunica di Cristo nell'icona a rilievo del Museo archeologico di Sofia (XII-XIII sec.): Karadimitrova 2012, 308, fig. XI.6 a p. 309.

rinvenuta e prodigiosamente prelevata da Costantinopoli – stando a quanto riferisce Flaminio Corner nelle *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello* (fig. 8).¹⁹

Di là dalla tipologia delle pieghe e dalla condivisione di un comune repertorio di forme e stilemi, sono però le caratteristiche tecniche del rilievo e dell’intaglio a determinare la provenienza bizantina dell’opera, e ancor più a qualificarla come l’esito notevolissimo di un artista o di una bottega sofisticata e colta. Anzitutto è una peculiarità costante della scultura medio-bizantina lo spessore esiguo della lastra marmorea e analogamente il bassissimo rilievo della parte figurata, che, in quest’opera, sporge al massimo 4 cm per le parti maggiormente aggettanti rispetto al piano del fondo (fig. 9).

L’impressione di una maggiore evidenza plastica e saldezza volumetrica deriva invece da una accurata scansione dei piani, ottenuta attraverso il finissimo gioco di sovrapposizioni della plissettatura del panneggio, con un sensibilità per il trattamento delle superfici accostabile all’intaglio eburneo. Il richiamo all’avorio (e verosimilmente alla perduta scultura lignea)²⁰ vale ancor più per la tecnica impiegata, laddove la creazione di pieghe e zone d’ombra deriva analogamente da un intaglio obliquo rispetto al piano di fondo, e da un uso decisamente parco del sottosquadro – qui adoperato solo in corrispondenza delle pieghe del manto che ricadono sopra l’avambraccio sinistro.²¹ A dire cioè che, qualunque sia il *medium* adoperato, la scultura mediobizantina sembra avere una base comune non tanto sul piano formale quanto relativamente alla concezione plastica della figura umana, per via di una tridimensionalità più apparente che reale, e al procedimento tecnico-esecutivo atto a creare illusoriamente tale tridimensionalità.²²

La medesima condivisione di un modo di costruire l’immagine che comprende trasversalmente tutte (o quasi) le arti plastiche ritorna poi nel rapporto tra parte figurata e cornice. Confine invalicabile tra la rarefatta sostanza plastica dei corpi e lo spazio fisico dell’osservatore, la cornice diviene il limite ideale del sacro, perdendo o conservando labilmente la connotazione

19. Corner 1758, 154 s. L’icona non compare nel catalogo di Lange, né in quello di Grabar. Vd. invece Davis 2006, 30, con bibliogr.

20. Unica eccezione alla pressochè totale perdita della scultura lignea bizantina è la straordinaria *Hodigitria* del monastero della Visitazione di Treviso, vd. Mason 2002, 7-46, figg. 1-23; Fiaccadori 2002, 47-70, figg. 24-46; Mason 2012, 7-56, con ulteriori rimandi bibliogr., e accenno anche alle relazioni tra icone eburnee e icone lignee.

21. Sulla tecnica degli avori bizantini vd. Cutler 1994, 110-140 in particolare; Id. 2008, 37-52, tavv. 7-10.

22. Una concezione del tutto differente, dunque, da quella della scultura di età paleologa, dove l’energica struttura plastica delle figure è costruita per grandi masse, lasciando la superficie scabra, solcata dai segni della gradina, e affidando ad una vivace policromia, stesa su una consistente preparazione a base di gesso, il compito di definire e rifinire l’aspetto finale: vd. Melvani 2013, 31-37; Barsanti 2014, 12 in particolare.

di elemento concreto e tangibile con cui l'immagine sacra può interagire (diversamente da quanto accade nella scultura occidentale). Non a caso, nei rilievi di maggiore formato così come nell'intaglio eburneo, le parti maggiormente aggettanti delle figure raramente fuoriescono dalla cornice sopravanzandone l'oggetto massimo. Di solito invece – e questo vale anche per il rilievo del Musée de Cluny – i punti più rilevati di parti figurate e di modanature o incorniciature architettoniche giacciono sullo stesso piano, come si può ben vedere osservando la lastra di profilo.²³

Rimanda poi alla sensibilità per i valori cromatici e per gli effetti di preziosismo materico dell'estetica e della cultura artistica bizantina la tecnica dell'incrostazione con paste vitree,²⁴ impiegata con sobrietà nell'icona di san Pantaleone per la decorazione della cintura (fig. 10), in corrispondenza della fibula che trattiene il mantello, nella definizione dell'astuccio con i medicinali e gli strumenti medici, e infine nella decorazione architettonica dell'architrave e dei capitellini. La gamma cromatica è vivace e varia: nell'alveolo dell'astuccio si conservano frammenti di pasta vitrea color bruno-tabacco, sulla cintura si alternano cerchi di color nero-ossidiana e losanghe verdi (con l'eccezione del vetro circolare posizionato sul punto vita, non compatto e uniforme come le altre "gemme", ma bulicoso e di un verde differente), e infine arancio becco-di-merlo sulle parti architettoniche. Pur essendo numerosi i confronti proponibili in merito all'uso di inserti di pasta vitrea (o di marmi colorati), basti qui citare per l'evidente somiglianza dell'effetto decorativo complessivo due celebri rilievi ora conservati nel Museo Archeologico di Istanbul, ovvero l'*Hodigitria* d'età comnena proveniente dall'area dov'è la Sokollu Mehmet Paşa Camii (XI sec.),²⁵ e la frammentaria *Ascensione di Alessandro* (X-XI sec.? Fig. 11).²⁶

23. Per quanto riguarda l'avorio vd. Cutler 1994, 102; Id. 2008, 43, e n. 33, dove osserva che le eccezioni sono davvero rare; differente tuttavia la sua opinione in merito al valore della cornice «It contributed materially to the sense of substance, to the illusion of reality, which is the *raison d'être* of byzantine ivory sculpture» (Cutler 1994, l. cit.).

24. Di là dalla più celebre tecnica decorativa con incrostazione a mastice (per tutti vd.: Coden 2004, 69-94; Id. 2006; Barsanti 2007, 5-49, in particolare 31-49), numerosi, benchè sovente frammentari, sono gli esempi di figure con inserti di paste vitree colorate (ma anche marmi colorati ed elementi ceramici). Tra i più noti e meglio conservati sono l'icona con santa Eudocia proveniente dal monastero di Costantino Lips e il pannello di iconostasi con tre apostoli del Museo bizantino di Atene, di cui rispettivamente: Gerstel 1997, 41-43; Chatzidakis 1997, 43; per una panoramica generale vd. Barsanti 2007, 26-41, con bibliogr.

25. Lange 1964, 55, fig. 9, che erroneamente la indica proveniente dalla chiesa (del monastero) della Panachrantos, da alcuni autori identificato a torto con la Fenari Isa Camii (su questo punto vd. Janin 1969, 215); Grabar 1976, 37, tav. I/b; Firatli 1990, sch. n° 131 a p. 79, tav. 46/131, indica come provenienza la Sokollu Mehmet Paşa Camii.

26. Grabar 1976, 37 s., tav. III/c; Firatli 1990, sch. n° 76 a p. 40, tav. 28/76.

La componente cromatica del *San Pantaleone* non si esauriva tuttavia nell'avvicendamento delle incrostazioni. Nelle scanalature delle foglie d'acanto del capitello destro, sono chiaramente visibili anche lacerti di un pigmento blu-verde in vivace contrasto con l'arancio della pasta vitrea negli occhielli delle foglie medesime (fig. 12). Inoltre contribuiscono a restituire la *facies* policroma dell'icona ulteriori tracce di pittura rilevabili sulla massa dei capelli (di color bruno), e sul nimbo (dov'è dell'ocra gialla, forse impiegata come base per una stesura finale d'oro).²⁷ Purtroppo l'esame autoptico delle superfici unitamente all'esiguità dei frammenti dipinti non consente di attribuire con sicurezza le stesure di colore alla fase originaria dell'icona, piuttosto che alla sua successiva ricontestualizzazione latina; tuttavia l'oramai ben documentato impiego del colore nella scultura decorativa e figurativa bizantina avvalorava l'ipotesi di un'opera interamente colorata.²⁸ Solo così, d'altra parte, le incrostazioni di paste vitree si integrerebbero armonicamente nel contesto scultoreo senza spiccare isolate (e un po' incongruenti) contro il marmo bianco, come appaiono ora.

La sobria cornice architettonica dell'icona parigina si rivela invece del tutto inconsueta nel panorama delle icone a rilievo lapidee per via dell'edicola architravata in luogo della più frequente struttura archivoltata. Nondimeno sia la cornice con colonne e architrave, sia la tipologia dei singoli elementi architettonici sono inquadrabili a pieno titolo nell'ambito della cultura architettonica bizantina: la collocazione del santo nello spazio quadrangolare dell'edicola trabeata evoca infatti contesti simili alla decorazione marmorea dei pilastri che affiancano il *naos* della Kalenderhane Camii (Kyriotissa? 1195-1220),²⁹ dove le ampie specchiature incorniciate da pilastri, capitelli e architrave scolpita, in origine erano destinate verosimilmente ad accogliere grandi icone proskinetarie. Inoltre la cornice architettonica del *San Pantaleone* manifesta un coerente e rigoroso impiego di un lessico architettonico misurato ed elegante, di fattura accurata, intriso di suggestioni antiche e colte, particolarmente evidenti nella tipologia dei capitellini e nelle basi delle colonne. I primi, a foglie d'acanto angolari, ap-

27. Contro l'ipotesi di falso, la presenza di colore, a maggior ragione, depone a favore dell'autenticità dell'opera; vd. *supra* p. 114.

28. Già Demangel-Mamboury 1939, 128-131, rilevavano la presenza di resti di policromia dipinta sulle sculture frammentarie portate alla luce durante gli scavi a San Giorgio dei Mangani. Tra i vari esempi vd. Hjort 1979, 199-289; Vikan 1995, 104-108 (*Roundel. Emperor John II*), e tav. 40; Melvani 2013, 36 in part.; e Barsanti 2014, 10-25, con ampia bibliogr. Chiaramente il gusto per la scultura policroma è una eredità del mondo classico: vd. in generale *I colori del bianco* 2004; e H. Bankel 2004.

29. Peschlow 1997, 101-111.

paiono chiaramente modellati su esempi bizantini di VI secolo (fig. 13);³⁰ esempi poi ripresi nel corso dell'XI, in quel clima di citazione della scultura tardoantica, di V e VI secolo, che gli è valso l'appellativo di *revival Giustiniano*³¹ (e che contraddistinse anche gli esordi del cantiere di San Marco a Venezia, seppure rimodulato secondo un gusto per i netti trapassi chiaroscurali, come mostra l'adozione di colonnine ottagonali nel portale maggiore). Suggestioni antiche altrettanto evidenti nella modanatura delle basi delle colonne poggianti su plinto, accostabili a quelle della *Vlachernitissa* ora nel Bode Museum di Berlino e proveniente dal monastero costantinopolitano della Perivleptos (fig. 14),³² come pure alle basi del rilievo della *Deesis* in San Marco a Venezia,³³ ma la cui matrice antica traspare ancora una volta dal confronto con un frammento scultoreo di VI secolo, con cui condivide – questo sì un dettaglio d'eccezione – le classicissime scanalature della colonna (fig. 15).³⁴

Volendo infine avanzare qui, in via preliminare, una ipotesi attributiva più circostanziata, vale la pena aggiungere alcune considerazioni di natura squisitamente stilistico-formale sulle declinazioni dell'immagine di san Panteleimon, laddove le forme piene del volto giovanile e la massa voluminosa dei capelli ricci dell'icona del Musée de Cluny non solo rimandano alla consolidata iconografia bizantina del santo – com'è per esempio in alcune delle sue rappresentazioni più note quali l'icona di san Panteleimon del monastero atonita del Grande Lavra (XII secolo; figg. 16-17), la citata immagine ad affresco di san Panteleimon a Nerezi, e l'icona con scene derivate dalla *passio* di Simeone Metafraste del Monastero di Santa Caterina sul Sinai (inizio XIII secolo; fig. 18)³⁵ –, ma rivelano nel contempo una sostanza plastica e un piglio fresco e quasi sensuale che segnano la distanza dalle figure spiritualmente trasfigurate della seconda metà del XII e del XIII secolo. Qui, infatti, è ancora assente l'allungamento dell'ovale dal mento aguzzo, gli occhi allungati e il naso sottile delle icone appena menzionate; e piuttosto l'accostamento è con una concezione complessiva delle fattezze umane animata dalla vivacità carnale che connota certe figure di XI secolo: il volto rotondo e soffice, quasi trapunto da occhi,

30. Firatli 1990, sch. n° 66 a p. 35, tav. 26/66. Per una panoramica vd. Kautzsch 1936; Barsanti 1989, 91-220; Firatli 1990; per la diffusione della tipologia vd. anche Olivieri Farioli 1969, *passim*.

31. Dennert 1997; Id. 1998, 119-131.

32. L'icona è stata datata all'XI sec. da: Demangel-Mamboury 1939, 158 (n. 11) e 161, e Lange 1964, 45 s.; e al XII sec. da: Grabar 1976, 123, e Effenberger 2000, 88 s. («metà del XII»), con ampia bibliogr.

33. Grabar 1976, 121, tav. XCII.

34. Firatli 1990, 85 s., tav. 50/152a-c: «VI^e siècle (première moitié?)».

35. Patterson Ševčenko 1997, 378-379; Κυκιάρης 2006, 233-244.

naso e bocca, la forma arrotondata dell'occhio con la palpebra segnata, il naso raccorciato e carnoso, le labbra vere, trovano i confronti più convincenti, per esempio, con una testina frammentaria ora nel Museo archeologico di Istanbul,³⁶ datata in via ipotetica all'XI secolo, con un testa di san Giorgio passata recentemente attraverso il mercato antiquario e ora in collezione privata, e con il san Giorgio di Caorle, prima del drammatico deterioramento della superficie marmorea avvenuto nel corso degli ultimi cinquant'anni, che ne ha definitivamente compromesso ogni possibilità di lettura (figg. 19-22).³⁷

In conclusione, ipotesi orientate ad attribuire l'icona di san Pantaleone a contesti occidentali, siano essi genericamente italiani o circoscrivibili alla Sicilia angioina, non trovano né il sostegno di confronti diretti né corrispondenze stilistiche, iconografiche e/o tecnico-esecutive convincenti con la scultura dell'Occidente medievale e gotico. L'unico elemento riconducibile all'ambiente ponentino è il *titulus* in caratteri latini del santo, che tuttavia discende da un rimaneggiamento successivo della lastra, ascrivibile al XIII secolo in base al dato paleografico. L'abrasione dei caratteri greci e la loro sostituzione con un'iscrizione latina è indicativa della collocazione dell'icona in un nuovo contesto devozionale, geograficamente estraneo al mondo greco. Forse un'indagine paleografica approfondita potrebbe restituire con maggiore precisione il luogo di destinazione che segnò la “seconda vita” dell'icona, chiarendo così le circostanze del suo trasferimento in Occidente.³⁸ Nondimeno, risalendo tali modificazioni al XIII secolo, è plausibile che l'icona marmorea fosse stata sottratta a qualche santuario bizantino in seguito agli avvenimenti della quarta crociata. La qualità dell'icona, in termini di linguaggio formale e di competenza esecutiva, lascia pensare ad una provenienza costantinopolitana, forse da uno dei numerosi santuari dedicati a Παντελεήμων – ne esistevano ben nove solo nella capitale –,³⁹ anche se le esigue notizie in merito non consentono di assegnare l'immagine ad un edificio preciso.

I confronti istituiti sopra, in particolare quelli con la *Valchernitissa* di San Giorgio dei Mangani e – in seconda istanza – con la *Valchernitissa* di Messina per le peculiarità del panneggio, e con le testine del Museo

36. Firatli 1990, 80, tav. 47/134: «XI^e-XII^e siècles?».

37. Vd. Mason 2011, 344-390.

38. Nulla esclude che l'icona si trovasse in Francia già nel XIII sec.; tuttavia la straordinaria diffusione del culto di san Pantaleone in Occidente rende al momento congetturale qualsiasi ipotesi. Sulla diffusione del culto vd. in generale: Lemaitre 2004, 7-54 in part.; Luongo 2006, 19-40; Galdi 2006, 57-75; Taverna 2008, 31-57, sebbene incline ad attribuirlo in maniera pervasiva a presenze armene; Niero 2009, 113-134.

39. Janin 1969, 386 ss.

archeologico di Istanbul, del *san Giorgio* (?) di collezione privata, e del *san Giorgio* di Caorle per le fattezze del volto, non solo sostanziano l'attribuzione dell'icona del Musée de Cluny al *milieu* bizantino-costantinopolitano, ma esplicitano la sua partecipazione ad una comune temperie artistica, qualificata da un linguaggio elegante e colto, permeato di reminescenze classiche, originale nelle singole declinazioni e poco aduso all'impiego di sigle codificate. Un linguaggio che sembra rispecchiare le tendenze della prima età comnena e consente a buon diritto di collocare l'icona di *san Pantaleone* del Musée de Cluny tra gli esemplari più sofisticati e significativi della scultura figurativa bizantina, con una probabile datazione tra gli ultimi decenni dell'XI e i primi del XII secolo.

Abbreviazioni bibliografiche

- Bankel 2004 = H. Bankel, *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Città del Vaticano–Roma, Musei Vaticani–De Luca Editori d’Arte 2004 (Collana di Studi e Documentazione, 1).
- Bardzieva Trajkovska 2004 = D. Bardzieva Trajkovska, *St. Panteleimon at Nerezi. Fresco painting*, Skopje, Sigmapres 2004.
- Barsanti 1989 = C. Barsanti, *L’esportazione di marmi dal Proconneso nelle regioni pontiche durante il IV-VI secolo*, «Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte» s. III, XII (1989), 91-220.
- Barsanti 2007 = C. Barsanti, *La scultura mediobizantina fra tradizione e innovazione*, in *Bisanzio nell’età dei Macedoni. Forme della produzione letteraria e artistica*. VIII Giornata di studi bizantini, Milano 15-16 marzo 2005, a c. di F. Conca, G. Fiaccadori, Milano, Cisalpino–Istit. Ed. Universitario 2007 (Quaderni di Acme, 87), 5-49.
- Barsanti 2014 = C. Barsanti, *Una rara scultura costantinopolitana di epoca paleologa a Murano*, «Venezia Arti» 24 (2014), 10-25.
- Bezzi 2007 = M. Bezzi, *Iconologia della sacralità del potere: il tondo An-garan e l’etimasia*, Spoleto, Fondazione CISAM 2007 (Quaderni della Rivista di bizantinistica), 3-69.
- Chatzidakis 1997 = M. C(hatzidakis), sch. n° 9. *Iconostasis Panel with Three Apostles*, in *The Glory of Byzantium*, 43.
- Coden 2004 = F. Coden, *Da Bisanzio a Venezia: niello o champlevé? Questioni critiche sulla scultura ad incrostazione di mastice*, «Saggi e memorie di storia dell’arte» 28 (2004), 69-94.
- Coden 2006 = F. Coden, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova, Il Poligrafo 2006.
- Corner 1758 = F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello, tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, Padova, Stamperia del Seminano 1758.
- Cutler 1994 = A. Cutler, *The Hand of the Master: Craftmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton, P.U.P. 1994.
- Cutler 2008 = A. Cutler, *Resemblance and Difference: Carving in Byzantium and Ottonian Germany in the Ivory Century*, in *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Hrsg. von G. Bühl, A. Cutler, A. Effenberger, Wiesbaden, Reichert Verl. 2008 (Spätantike - frühes

- Christentum - Byzanz; Reihe B: Studien und Perspective, 24), 37-52, tavv. 7-10.
- Davis 2006 = Ch. Davis, *Byzantine Relief Icons in Venice and along the Adriatic Coast: Orants and other images of the Mother of God*, München, Fundamenta Arte 2006.
- Davis 2007 = *Venetian and Byzantine Relief Icons in the Basilica di San Marco. Form, Placement, Function, Reception*, in *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Hrsg. v. J. Myssok, J. Wiener, Münster, Rhema 2007, 69-87.
- Demangel-Mamboury 1939 = R. Demangel, E. Mamboury, *Le quartier des Manges et la première région de Constantinople*, Paris, De Boccard 1939 (Recherches françaises en Turquie, 2).
- Dennert 1997 = M. Dennert, *Mittelbyzantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie*, Bonn, Rudolf Habelt 1997 («Asia Minor Studien» 25).
- Dennert 1998 = M. Dennert, *Zum Vorbildcharakter justinianischer Bauplastik für die mittelbyzantinische Kapitellproduktion*, in *Spätantike und byzantinische Bauskulptur. Beiträge eines Symposions in Mainz*, Februar 1994, Hrsg. U. Peschlow, S. Möllers, Stuttgart, F. Steiner Verlag 1998 («Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie» 19), 119-131.
- Du Sommerard 1851 = E. Du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'Hotel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art, de l'Antiquité du Moyen Age et de la Renaissance exposés au Musée des thermes et de l'Hotel de Cluny*, Paris, Hotel de Cluny 1851.
- Effenberger 2000 = A. Effenberger, sch. n° 25, in *Konstantinopel. Scultura bizantina dai Musei di Berlino*, Cat. della mostra, Ravenna, Mus. Naz., 15 apr.-17 sett. 2000, a c. di A. Effenberger, Verona, Ed. de Luca 2000, 88-89.
- Farioli Campanati 1982 = R. Farioli Campanati, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in *I bizantini in Italia*, Milano, Libri Scheiwiller 1982 (Antica Madre).
- Fiaccadori 2002 = G. Fiaccadori, *Parergon Tarvisinum*, «Miscellanea marciiana» XVII (2002 [ma 2003]), 47-70, figg. 24-46.
- Firatli 1990 = N. Firatli, *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Paris, J. Maisonneuve Éd. 1990 (Bibliothèque de l'Institut français d'études anatoliennes d'Istanbul, XXX).
- Galdi 2006 = A. Galdi, *La diffusione del culto di San Pantaleone in Campania e in Puglia nei secoli XI-XV*, in *Pantaleone da Nicomedia*, 6-75.
- Gerstel 1997 = S.E.J. G(erstel), sch. n° 8. *Inlaid Icons from the Lips Monastery*, in *The Glory of Byzantium*, 41-43.
- Giardini 2014 = C. Giardini, *Maioliche ducali e riflessioni ceramiche*, Ancona, Il lavoro editoriale 2014, 105-147.

- Gordienko 1996 = E.A. Gordienko, *A Silver Case of the Icon of Ss. Peter and Paul and Especial Features of the Novgorodian Liturgy in the Twelfth Century*, in *Acts of XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Selected Papers*, III. *Art History, Architecture, Music*, Moscow 1991, ed. by I. Ševčenko, G.G. Litavrin, Shepherdstown, WV 1996, 85-93.
- Grabar 1976 = A. Grabar, *Sculpture byzantine du Moyen Âge*, II. (*XI^e-XIV^e siècle*), Paris, Picard 1976 (Biblioth. des «CArch», XII).
- Haracourt-de Montremy 1922 = E. Haracourt, F. de Montremy, *Musée des thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue général*, I. *La pierre, le marbre et l'albâtre*, Paris, Musées nationaux 1922.
- Hjort 1979 = Ø. Hjort, *The Sculpture of Kariye Camii*, «Dumbarton Oaks Papers» 33 (1979), 199-289.
- I colori del bianco* 2004 = *I colori del bianco. Mille anni di colore nella scultura antica*. Cat. della mostra, Città del Vaticano 17 nov. 2004-31 genn. 2005, a c. di P. Liverani, Città del Vaticano-Roma, Musei Vaticani-De Luca Editori d'Arte 2004.
- Janin 1969 = R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, III. *Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique. Les églises et les monastères*, Paris, Impr. de Bontemps 1969² (Publ. de l'Inst. fr. d'ét. byzantines, n.n.).
- Karadimitrova 2012 = K. Karadimitrova, Sch. n° XI.6. *Relief mit segnendem Christus*, in *Das goldene Byzanz und der Orient*. Kat. zur Ausstellung, Schallaburg 30. März-4. November 2012, Hrsg. von F. Daim, Schallaburg, Schallaburg Kulturbetriebsges 2012, 308-309.
- Kautzsch 1936 = R. Kautzsch, *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*, Berlin-Leipzig, De Gruyter 1936.
- Κυκιάρης 2006 = Σ. Κυκιάρης, *Εικόνα του αγίου Παντελεήμος με σκηνές του βίου του στη μονή Σινά [The Vita icon of St Panteleemon in the Sinai Monastery]*, «Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Εταιρείας» σ. IV, 27 (2006), 233-244.
- Lange 1964 = R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen, Verl. A. Bongers 1964 (Beitr. z. Kunst d. Christl. Ostens, 1).
- Lazarev 1967 = V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Einaudi 1967 (Bibl. di storia dell'arte, 7).
- Lemaitre 2004 = *Saint Pantaléon et son culte en Limousin*. Cat. de l'Exposition, Musée du pays d'Ussel 13 juillet-1ere septembre 2004, rédigé par J.-L. Lemaitre, Ussel-Paris, Musée du Pays d'Ussel-Diffusion de Boccard 2004 (Memoires et documents sur le Bas-Limousin, s. in-12, 21).
- Luongo 2006 = G. Luongo, *San Pantaleone in Occidente*, in *Pantaleone da Nicomedia*, 19-40.

- Maguire 1991 = H. Maguire, *André Grabar. 1896-1990*, «Dumbarton Oaks Papers» 45 (1991), XII-XV.
- Maguire 2002 = H. Maguire, *Observations on the Icons of the West Façade of San Marco in Venice*, in *Byzantine Icons. Art, Technique and Technology*. Internat. Symposium, Gennadius Libr.–The American School of Classical Studies of Athens 20-21 Febr. 1998, ed. by M. Vassilaki, Heraklion, Crete U.P. 2002, 303-312.
- Mason 2002 = M. Mason, *Un'icona lignea mediobizantina. La «Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli» del Monastero della Visitazione di Treviso*, «Miscellanea marciana» XVII (2002 [ma 2003]), 7-46, figg. 1-23.
- Mason 2011 = M. Mason, *Le sculture sulla facciata del duomo di Santo Stefano a Caorle e un bottino della crociata a Costantinopoli*, «La parola del passato», LXVI (2011 [ma 2013]), 344-390.
- Mason 2012 = M. Mason, *Venezia o Costantinopoli? Sulla scultura figurativa bizantina a Venezia e nell'entroterra veneto e – di nuovo – sulla Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli del Monastero della Visitazione a Treviso*, «Saggi e memorie di storia dell'arte» 36 (2012 [ma 2013]), 7-56.
- Melvani 2013 = N. Melvani, *Late Byzantine Sculpture*, Turnhout, Brepols 2013 (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, 6).
- Miller–Graves 2010 = E. Miller, A. Graves, *Rethinking the Petrucci Pavement*, «Renaissance Studies» 24/1 (2010), 94-118.
- Niero 2009 = A. Niero, *Il culto di San Pantaleone a Venezia*, in *Pantaleone da Nicomedia santo tra cielo e terra: reliquie, culto, iconografia*. Secondo convegno di studi nel XVII centenario, Ravello, Complesso della Ss. Annunziata 23-24 luglio 2005, & *I santi venuti dall'Oriente. Trifone e Barbara sul cammino di Pantaleone*, Terzo convegno di studi, Ravello, Complesso Ss.A. 24-25 luglio 2006, a cura di C. Caserta, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane 2009, 113-134.
- Olivieri Farioli 1969 = R. Olivieri Farioli, «*Corpus*» della scultura paleocristiana bizantina e altomedievale di Ravenna, III. *La scultura architettonica: basi, capitelli, pietre d'imposta, pilastri e pilastrini, plutei, pulvini*, Roma, De Luca ed. 1969.
- Ousterhout 1997 = R. O(usterhout), sch. n° 291, in *The Glory of Byzantium*, 450-451.
- Pantaleone da Nicomedia = Pantaleone da Nicomedia santo e taumaturgo tra Oriente e Occidente*. Atti del Convegno, Ravello 24-26 luglio 2004, a c. di C. Caserta, M. Talalay, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane 2006.
- Patterson Ševčenko 1997 = N. Patterson Ševčenko, sch. n° 249. *Icon with Saint Panteleimon and Scenes from His Life*, in *The Glory of Byzantium*, 378-379.

- Peschlow 1997 = U. Peschlow, *Architectural Sculpture, in Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, their History, Architecture, and Decoration. Final Reports on the Archaeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978*, ed. by C.L. Striker, Y. Dogan Kuban, Mainz am Rhein, Ph. Von Zabern 1997, 101-111.
- Sinkević 2000 = I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architectural, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000.
- Taverna 2008 = D. Taverna, *Culti orientali nel Piemonte medievale: San Pantaleone*, «Studi sull’Oriente Cristiano» 12/1 (2008), 31-57.
- The Glory of Byzantium = The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*. Cat. of the exhib., March 11-July 6 1997, ed. by H.C. Evans, W.D. Wixom, New York, The Metropol. Mus. 1997.
- Vikan 1995 = G. Vikan, *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Renaissance*, Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection 1995.

«City of the Dead» Morte a Costantinopoli in *The Last Man* di Mary Shelley

Carlo Pagetti

Byzantium o Costantinople, mai o quasi mai Istanbul (o «Stamboul» in Mary Shelley) - considerata solo la zona asiatica - è città cara all'immaginazione romantica inglese, soprattutto della seconda generazione. Il viaggio verso il Mediterraneo porta Keats, Shelley e Byron in Italia, ma la loro visione della classicità si spinge fino alla Grecia, impegnata nella guerra di indipendenza contro l'Impero ottomano. Alla causa greca va l'appoggio di tutta la cultura inglese, che vede nel conflitto la prova della rinascita della civiltà antica più gloriosa e ricca di opere e di pensatori illustri.¹ Del resto, prima di morire a Missolongi il 19 aprile 1824, Byron visiterà Costantinopoli, seguendo le tracce della viaggiatrice settecentesca Lady Montague e dello storico Edward Gibbon. Il «culto del Sud» – secondo Marilyn Butler un aspetto importante della poesia romantica alla fine degli anni '10 dell'Ottocento² – produce opere come *The Revolt of Islam* di Percy B. Shelley (1817) e *Don Juan* di Byron (1819-1824). Il poema byroniano, «in its formal qualities [...] matched ideally the concept of the literature of the South – liberal, Mediterranean, extrovert, comic».³ Per Mary Shelley, Costantinopoli, la sede di un «barbarian government»,⁴ acquista una dimensione metafisica, che va ben aldilà delle vicende storiche o letterarie della sua epoca: la porta d'ingresso della capitale ottomana, quella che, come vedremo, l'eroe supremo Lord Raymond cerca di superare, diviene in realtà l'ingresso di un luogo infernale, da cui eruttano e si diffondono pestilenza, caos, distruzione totale. Del resto, lo stesso Byron aveva evocato un incubo di morte e l'arrivo del caos in «Darkness» (1816), raffigurando un mondo vuoto, privo di vita, «The populous and the powerful was a lump,/ Seasonless, herbless, treeless, manless, lifeless -/ A lump of

1. Rinvio agli studi contenuti in Fulford - Kitson 1998, in particolare al contributo di Lew 1998, 261-268.

2. Butler 1981, in particolare il cap. 5, "The Cult of the South: the Shelley circle, its creed and its influence", 113-137.

3. Ibidem, pp. 136-137.

4. Shelley 1994 (nel testo abbreviato LM), 175.

death – a chaos of hard clay».⁵ In *The Last Man* Mary Shelley trasformerà Costantinopoli nel centro oscuro di una tenebra destinata a inghiottire il mondo.

Già in *Frankenstein* Mary Shelley aveva introdotto un motivo legato alla presenza turca nel Mediterraneo, attraverso il personaggio di Safie, la bellissima fanciulla di Costantinopoli che rintraccia Felix De Lacey, il suo salvatore, sulle Alpi tedesche. Nella capanna montana che la Creatura osserva di nascosto, affascinata e desiderosa di prendere contatto con gli esseri umani, Safie, figlia di un'araba cristiana, resa schiava dai Turchi, e di un mercante turco, racconta la storia del suo viaggio da Costantinopoli a Parigi, dove intanto il padre era stato imprigionato, della fuga dei due fino a Livorno, favorita da Felix, che era poi tornato a Parigi per consegnarsi alle autorità francesi. Privato dei suoi beni, Felix era stato esiliato assieme al padre cieco e alla sorella, mentre Safie aveva ricevuto dal padre ingrato il «tyrannical Mandate»⁶ di tornare a Costantinopoli. Safie fugge alla ricerca di Felix, poiché «A residence in Turkey was abhorrent to her, her religion and her feelings were alike adverse to it» (ibidem).

Luogo, dunque, lontano e ostile, Costantinopoli torna con una gravidanza assai più robusta e sconvolgente nel successivo romanzo di Mary Shelley, *The Last Man*, pubblicato nel 1826. La critica è ormai d'accordo che si tratta dell'opera narrativa più significativa di Mary dopo *Frankenstein*, anche perché essa rielabora immaginativamente i tempi del sodalizio intellettuale e affettivo che si era formato tra Byron, Shelley, il loro seguito, le loro donne, nel soggiorno in Svizzera e in Italia, proiettando la vicenda in un futuro carico di tensioni politiche (l'Inghilterra non è più un regno, anche se la casa di Windsor continua a giocarvi un ruolo di primo piano), e dà un contributo decisivo a quello sviluppo del motivo apocalittico caro alla cultura ottocentesca che corre da William Blake alle grandi tele di John Martin e culmina nella letteratura della *fin-de-siècle* in romanzi come *The Purple Cloud* di M.P. Shiel (1901).⁷

D'altra parte, la morte tragica di Shelley, avvenuta l'8 luglio 1822 nel golfo della Spezia, durante una burrasca che aveva affondato la barca *Don Juan*, crea in Mary un senso di inutilità e di angoscia, la convinzione che la propria esistenza sia ormai priva di speranza, illuminata solo dal ricordo lancinante dell'amato. I Diari della scrittrice forniscono ampia testimonianza di questo stato d'animo. Il 26 aprile 1823 Mary annota: «I have not written for some time [...] Methinks far from diminishing my melancholy grows upon me – It naturally must, since each day I must feel my change more – Time is

5. G. Gordon, Lord Byron, «Darkness», Appendix A a Shelley 1996, 371.

6. Shelley 1992, 110.

7. Rinvio a Pagetti 2014, 7-13.

to me null. It strikes me as an impertinence to talk of its passing – there is but one moment, one date for me; since then I have embarked on Eternity – when emotions & feelings are our time pieces - & time is finished».⁸ Parole, queste, che starebbero bene in bocca a Lionel Verney, ormai divenuto l'ultimo uomo sulla Terra, dopo che sono periti nella bufera marina anche l'amico carissimo Adrian e la nipote Clara. *The Last Man* è la risposta di Mary Shelley alla propria condizione di derelitta, di naufraga spirituale: essa si perde nel labirinto di una trama profetica, ambientata nel futuro, ma modellata sul passato, in cui può essere espresso il dolore della perdita, e, nello stesso, il significato più vasto che il dolore personale finisce per assumere nelle pagine di un romanzo intricato, dominato da due figure terrificanti, la Sibilla cumana e la Peste, ma dotato anche di un suo spazio storico-politico, in cui l'epidemia pestilenziale si trasforma nella Ribellione e nella caduta di ogni Impero umano, non solo di quello ottomano.⁹

Infatti, poiché nel mondo futuro sembra prolungarsi all'infinito il conflitto tra Greci e Turchi, anche i personaggi principali di *The Last Man* vi vengono coinvolti, a cominciare dal byroniano Lord Raymond, lo sposo di Perdita, la sorella del narratore Lionel Verney. E' lui, che, diviso nei sentimenti come nelle ambizioni politiche, decide di abbracciare, come già era successo in passato, la causa greca, facendosi comandante di eserciti e guidando alla vittoria il paese una volta oppresso dall'Impero Ottomano, ma ormai pronto a marciare su Costantinopoli. Del resto, già all'inizio del romanzo (I volume, 4 capitolo), Lord Raymond aveva espresso, con un alto eloquio memore degli *history plays* di Shakespeare, la sua volontà di restaurare la monarchia inglese e di conquistare l'intera Asia. A Lionel che gli chiede dove si dirigano le sue azioni «in all this maze of purpose in which thou seemest lost» (LM 57) – con un'evocazione di quei percorsi labirintici che ben si addicono ai vagabondaggi sentimentali e intellettuali dei maggiori personaggi di Mary – Raymond risponde, paragonando il suo destino a quello di Napoleone: «Verney [...], my first act when I become King of England, will be to unite with the Greeks, take Costantinople, and subdue all Asia» (ibidem).

Amore e guerra s'intrecciano strettamente. Mentre Raymond cambia spregiudicatamente il suo obiettivo, lasciando Idris, la figlia degli ex-regnanti Windsor, per Perdita, e facendosi eleggere Lord Protettore dell'Inghilterra, ancora una volta compare nella trama un mercante di Costantinopoli, questa volta greco, a cui è stata data in sposa la fanciulla Evadne Zaimi. Lo scoppio d'una nuova guerra tra Grecia e Turchia, costringe Evadne e il marito, «in a tumult and threatened massacre on the part of the

8. Shelley 1987, 463.

9. Rinvio a McWhit 1996, xxii-xxiii.

Turks» (LM 111), a rifugiarsi in Inghilterra, dove, ridotto in povertà, il mercante si suiciderà, lasciando nella miseria Evadne, che, soccorsa da Raymond, già conosciuto sette anni prima in Grecia, si innamora di lui, «the hero of her imagination, the image carved by love in the unchanged texture of her heart» (LM, 113). Mentre Raymond perde entrambe le donne da lui amate, il dramma si sposta in Grecia, poi in Tracia:

The patriots were victorious; a spirit of conquest was instilled; and already looked on Constantinople as their own. Raymond rose perpetually in their estimation [...] The Mahometans were defeated, and driven entirely from the country west of the river [Hebrus]. The battle was sanguinary, the loss of the Turks apparently irreparable; the Greeks in losing one man, forgot the nameless crowd strewn upon the bloody field, and they ceased to value themselves on a victory, which cost them – Raymond (LM, 163).

Nella trama sfilacciata tessuta da Lionel, Raymond viene catturato dai Turchi, quindi rilasciato, e torna trionfalmente ad Atene, che lo accoglie in una esplosione di tripudio. Sotto il comando di Raymond, che è stato raggiunto da Perdita e dalla figlioletta Clara, riprende l'offensiva greca, ma nel frattempo un nuovo attore, o una nuova attrice, compare sulla scena, una figura che, col passare del tempo, acquisterà una terrificante dimensione femminile, la Peste.¹⁰ Non a caso è Perdita a cogliere i primi segni della sua avanzata, spaventata da una parola, che per lei non significa ancora quasi nulla: «PLAGUE. This enemy of the human race had begun early in June to raise its serpent-head on the shores of the Nile; parts of Asia, not usually subject to this evil, were infected. It was in Costantinople» (LM 175). E' qui, nel secondo dei tre volumi che formano il romanzo di Mary, che il motivo della peste viene strettamente associato a quello di una guerra feroce, disumana, in cui finiscono per scomparire vincitori e vinti. I Greci sono nuovamente all'offensiva, le mura di Costantinopoli sono poste sotto assedio, ma l'antica città – l'incerto confine conteso tra Occidente e Oriente – è intanto stata conquistata dalla Peste, i Turchi fuggono di fronte a un nemico ancora più spietato dei tradizionali avversari, i quali a loro volta non osano varcare le mura che sembrano ormai indifese. Marciare verso Oriente – si rende conto Lionel – vuol dire andare incontro alla desolazione e alla morte («Darkness gathered round» [LM 180]), e l'incontro con Evadne in abiti maschili, agonizzante, rafforza il senso di un destino ineluttabile, che la giovane donna preannuncia al suo innamorato lontano: «Fire, and war, and plague, unite for thy destruction – O my Raymond, there is no safety for thee!» (LM 181). Ma

10. Paley 1994, xix.

manca ancora il luogo del dramma, ed esso non può che essere Costantinopoli, ormai allo stremo. Mary Shelley ricorre alla lettura di testi dell'epoca per dare una mappa credibile della «Golden City», e tuttavia essa è vista sempre dall'esterno, attraverso gli occhi degli assediati: «the Golden Horn itself, the city, bastioned by the sea, and the ivy-mantled walls of the Greek emperors was all of Europe that the Mahometans could call theirs. Our army looked at her as certain prey.» (LM 182). La città imperiale è ormai devastata dalla carestia e dalla peste, un guscio vuoto e privo di valore, la cui apparizione ha un effetto mortifero anche su Raymond, svuotandolo di ogni desiderio di conquista: «At Rodosto I was full of joy; but when first I saw Costantinople, that feeling, with every other joyful one, departed [...] The plague, I am told is in Costantinople, perhaps I have imbibed its effluvia, perhaps disease is the real cause of my prognostications» (LM 187-188). E infatti, se è ormai arrivata l'ora della fine dell'Impero maomettano in Europa, l'avanzata dei Greci è accompagnata dal silenzio e dalla desolazione, mentre le antiche mura si ergono come «rocks in an unhabited waste» (LM 190), e i pochi superstiti consegnano i luoghi più cari della loro civiltà, «the palaces, the gardens, the mosques, the abode of our fathers» (LM 191), ai «cani cristiani», affinché la peste possa distruggerli tutti: «Death had become lord of Costantinople» (ibidem). In questo paesaggio funebre Raymond tenta l'ultima sortita, per piantare la croce in cima a una moschea, in nome di una religione di cui in realtà non sembrava mai essersi preoccupato, e muove con pochi valorosi all'assalto delle porte della città. Ancora una volta il lettore si deve accontentare di uno sguardo che si situa all'esterno, poiché è Lionel, fermo su un'altura vicina, che assiste alla scena con l'aiuto di un binocolo:

The city basked under the noon-day sun, and the venerable walls formed its picturesque boundary. Immediately before me was the Top Kapou, the gate near which Mahomet had made the breach by which he entered the city. Trees gigantic and aged grew near; before the gate I discerned a crowd of moving human figures – with intense curiosity I lifted my glass to my eye. I saw Lord Raymond on his charger... (LM 197)

La solennità delle antiche costruzioni e degli alberi secolari è rotta dal movimento dell'azione bellica, che unisce il passato (l'ingresso di Maometto) e l'immediato futuro (la carica di Lord Raymond). Sul presente incombe la terrificante minaccia di un «Mighty Phantom» che si avvanza nel varco aperto dalle truppe greche. Tutto si compie in un istante, bloccato nel tempo dalla descrizione di Lionel: le mura esplodono, le fiamme si innalzano eruttando un denso fumo che copre ogni dettaglio, i baluardi si disintegrano in macerie e l'ultimo campo di battaglia di Raymond, alla cui avanzata non si oppongono esseri umani ma la forza divoratrice del destino già evocato da Evadne, si rivela «a city of fire; the open way through which Raymond had ridden was

enveloped in smoke and flame» (LM 199). Nel «burning chaos» il corpo stesso del conquistatore scompare (LM 200), mentre Costantinopoli diventa un ammasso gigantesco di rovine, simile a una tomba (LM 203). Solo grazie alla tenacia di Lionel e della nipote Clara, il cadavere verrà recuperato, deurtato, con la testa schiacciata, a causa delle rovine che gli sono crollate addosso. Non resta che portare via i miseri resti: «Such has he had now become, such as was his terrene venture, defaced and spoiled, we wrapt it in our cloaks, and lifting the burthen in our arms, bore it from this city of the dead» (LM 207). Raymond, l'eroe romantico per eccellenza, appare ormai irriconoscibile, come la stessa città che egli voleva conquistare e cristianizzare. Ma il destino di Raymond e quello di Costantinopoli si riflettono e si annullano a loro volta nella dimensione universale, apocalittica, che accompagna l'avanzata implacabile della peste.

In precedenza, raccontando delle prime fasi della guerra, Lionel si era soffermato a descrivere il paesaggio greco, «a living map» (LM 177) in tutta la sua bellezza, simile a una mappa distesa davanti agli occhi dei viandanti: «Afraid almost to breathe, we English travellers surveyed with extasy this splendid landscape, so different from the sober hues and melancholy grace of our native scenery» (ibidem). Nessuna mappa è possibile tracciare di Costantinopoli, un labirinto di epidemie e di morte, in cui l'identità europea, mediterranea, che si incarna nella visione romantica inglese, resuscitata da Mary Shelley, si ferma di fronte all'inconoscibile e al numinoso. Anzi, il contagio della peste, che ha ormai il suo focolaio principale nella capitale turca, è in procinto di espandersi nel resto del mondo, cancellando ogni traccia di vita umana sulla Terra.

Forse l'ultimo uomo, Lionel Verney, il testimone che si è fatto narratore, tutto vedendo senza farsi contaminare dalle passioni e dalla follia di eroi ed eroine di un tempo glorioso, irripetibile, che si manifesta ormai nelle «prodigious relics of the ante-pestilential race» (LM 466), potrà lanciarsi, vincendo la disperazione, verso una nuova avventura, dirigendosi verso le Colonne d'Ercole, per varcare la soglia di un oceano sconosciuto. Le Colonne di Ercole potrebbero contrapporsi alle porte infernali che davano accesso a Costantinopoli. Forse la salvezza è verso ovest, non verso est. Nel tracciare la rotta lungo le coste dei paesi mediterranei che dovrebbe portarlo fino alle Colonne d'Ercole e oltre, Lionel ha un proposito ben chiaro: «I would avoid Constantinople, the sight of whose well-known towers and inlets belonged to another state of existence from my present one» (LM 469).

Questo è forse uno dei messaggi conservati sulle foglie, sui frammenti di corteccia rinvenuti dall'autrice dell'Introduzione a *The Last Man* nella caverna della Sibilla cumana, vicino a Napoli. C'è in Mary la straziante consapevolezza che le leggende e i miti del passato si sono consumati assieme agli eroici compagni e alla poesia che avevano cantato: «The last man! Yes I may well describe that solitary being's feelings, feeling myself as the last relic of

a beloved race, my companions, extinct before me».¹¹ Costantinopoli, addio.

11. Shelley 1987, 476-477 (14 maggio 1824).

Abbreviazioni bibliografiche

- Butler 1981 = M. Butler, *Romantics, Rebels & Reactionaries*, Oxford, 1981.
- Fulford - Kitson 1998 = T. Fulford and P. J. Kitson, eds., *Romanticism and Colonialism: Writing and Empire, 1780-1830*, Cambridge, 1998
- Lew 1998 = J. W. Lew, «The Plague of Imperial Desire: Montesquieu, Gibbon, Brougham, and Mary Shelley's *The Last Man*», in Fulford-Kitson, 261-268.
- McWhit 1996 = A. McWhit, «Introduction» a Shelley 1996, xiii-xxxvi.
- Pagetti 2014 = C. Pagetti, «Oltre Frankenstein, l'altro romanzo di Mary Shelley», *IF*, luglio 2014, 7-13.
- Paley 1994 = M.D. Paley, «Introduction» a Shelley 1994, vii-xxvi.
- Shelley 1994, LM = M. Shelley, *The Last Man*, edited by M.D. Paley, World's Classics, Oxford, 1994.
- Shelley 1986 = M. Shelley, *The Last Man*, edited by A. McWhit, Peterborough (Ont.), 1996.
- Shelley 1992 = M. Shelley, *Frankenstein*, edited by J. M. Smith, Boston, 1992.
- Shelley 1987 = M. Shelley, *The Journals*, vol. 2, 1822-1844, edited by P.R. Feldman and D. Scott-Kilvert, Oxford, 1987.

Su D'Annunzio e Bisanzio

Silvia Ronchey

1. *Verso Bisanzio, un viaggio interrotto*

Il giorno 16 agosto partenza per Costantinopoli, dal Pireo. Alle 4 del pomeriggio un vento impetuoso del nord ci costringe a tornare in dietro. Alle 10 di sera si getta l'ancora al *Phalero*. [...] Il 21 la "Fantasia", alle 6 p.m. parte per Costantinopoli o per quella terra ove il vento la porterà. [...] Il 22 agosto G. d'Annunzio ed io alle 11^{1/2} partiamo dal Pireo in Ferrovia per Patrasso.

Così si legge nel diario che Pasquale Masciantonio tenne della crociera fatta con D'Annunzio nell'estate del 1895 sul panfilo di Edoardo Scarfoglio.¹

I partecipanti, oltre a Masciantonio e D'Annunzio, erano il suo traduttore Georges Hérelle e il pittore ed etnologo Guido Boggiani, morto poi trentenne in un'esplorazione in Amazzonia.² L'idea era quella di un *voyage en Orient*, in linea col galateo letterario del tempo;³ e, per D'Annunzio, anche un modo di fuggire dall'amante, l'aristocratica ma troppo prolifica Maria Gravina, che dopo avergli dato una figlia stava per essere sostituita da Eleonora Duse.

Non solo Masciantonio, ma anche gli altri componenti della crociera — che avrebbe rivelato a D'Annunzio solo la Grecia e da cui sarebbero nate nel 1899 *La città morta*, la sua prima *pièce* teatrale, e nel 1903 *Maia (Laus vitae)*, il poema fiume e primo libro delle *Laudi*, che «proclama l'avvento,

1. D'Annunzio – Masciantonio – Di Carlo 2001, 71.

2. Sui componenti della crociera e sul suo svolgimento cfr. recentemente Cimini 2010, in part. 7-22, con bibliografia esaustiva; vd. inoltre Noto 2014, 3-5 e note.

3. Sui viaggi a Costantinopoli di De Amicis e degli scrittori di cultura francese tra la seconda metà dell'Ottocento (da Flaubert, Gautier, Dumas fino a Loti) e l'inizio del Novecento, che vedrà fra l'altro l'approdo di Maurice Barrès (1914), forse il più affine per ideologia e gusto a D'Annunzio, cfr. i brani raccolti in Ronchey – Braccini 2010, con fonti e bibliografia, 889-911, e l'introduzione al volume (S. Ronchey, *La Città delle città*, in part. xix-xxiii).

nell'anima del poeta, del superuomo»⁴ — avevano scritto un diario di bordo. Incrociando le testimonianze, si ricostruisce che erano salpati da Gallipoli in Puglia il 29 luglio e sbarcati a Patrasso il 1° agosto; che avevano proseguito in treno per Olimpia; che erano poi tornati a bordo e che, salpati tre giorni dopo per Itea, avevano di qui raggiunto Delfi; che poi, attraversato il canale di Corinto, da Kalamaki erano arrivati a Micene in ferrovia; che avevano visitato Eleusi, Nauplia, Tirinto; e che il 9 agosto erano approdati ad Atene.⁵ Lo yacht li aspettava al Pireo. Di qui, il 16 agosto, si erano diretti verso Costantinopoli.

Ma la “Fantasia” non avrebbe portato D'Annunzio nella Polis. Lui e Masciantonio, dopo essere fuggiti in treno a Patrasso, sarebbero tornati in Italia col primo piroscalo il 22 agosto. Gli altri avrebbero proseguito per Milo in un itinerario che si sarebbe concluso il 24 settembre.⁶

Che cosa avrebbe scritto D'Annunzio se avesse visto Costantinopoli? Alla fatale domanda non potremo mai rispondere. Il mancato approdo — fosse anche stato fugace, avesse prodotto anche solo poche righe di diario, come quello di Barrès nel 1914⁷ — non solo ci sottrae una prova diretta del gusto di D'Annunzio, ma ci priva anche della migliore verifica possibile del cosiddetto bizantinismo letterario *fin de siècle*. Analizzando le memorie di quel primo viaggio non è peraltro difficile capire come mai, in seguito, D'Annunzio non tentò più di vedere la Città: «Viaggiare non giova. Io conoscevo la vera Grecia prima di arrivare a Patrasso e di riverire erme in Olimpia, prima di toccare le colonne del Partenone e le maschere micenee di oro», si legge in uno dei frammenti del *Libro segreto* (1935).⁸ Pensava di conoscere anche, forse, l'intangibile realtà della «vera Bisanzio»?

4. Tosi 1947, 50, rist. in Tosi 2013, 325. Sul rapporto tra il viaggio in Grecia e *Laus Vitae* cfr. anzitutto la sinossi in Hérelle 2010, 227-244, in cui annotò «i passaggi che si riferiscono ad avvenimenti reali del viaggio e che coincidono con i diari» tenuti da Boggiani e da lui stesso. Vd. inoltre *Verso l'Ellade* 1995. Sempre utile, anche se superato nel contenuto documentario, Tosi 1947.

5. Per la ricostruzione di quest'itinerario vd. Cimini 2010, 9-12; cfr. Andreoli 2000, 262-268.

6. D'Annunzio – Masciantonio – Di Carlo 2001, 71; cfr. Cimini 2010, 12.

7. Barrès 1923, 163-164: «Non mi tufferò in questo mare di bellezza e di tragedia, nei paesaggi più profondi del mondo, in questa densità di storia. [...] Che tutto ciò, che questa grazia severa e quasi funebre, resti una riserva d'angoscia e di piaceri!».

8. G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di D'Annunzio tentato di morire*, in D'Annunzio-Andreoli-Zanetti 2005, I, 1878. L'insofferenza di D'Annunzio per il viaggio («Non sono fatto, io, per viaggiare; questo viaggio mi stanca e mi innervosisce enormemente») e la sua disattenzione per la Grecia «attuale e reale» sono osservate dal costernato Hérelle (cfr. il suo diario in Cimini 2010, in part. 171-172 e nota 64: «In treno dorme quasi sempre, [...], si copre anche la faccia con un foulard. [...] Mai osserva una cosa della strada, un costume, una scena di vita vissuta»; ciò non toglie che adorasse i musei: «Sicuramente darebbe tutta la Grecia moderna per l'Erme di Olimpia e anche per una

Di certo si sentiva erede di Bisanzio molto più che della desolata Grecia emersa pochi decenni prima dalla turcocrazia.⁹ Si sentiva *naturaliter* bizantino, geneticamente, biologicamente.

Io che nacqui in una stanza
di porpora,

scandisce in *Laus vitae*.¹⁰ Ad essere chiamato porfirogenito D'Annunzio aspirava fin da bambino. Ricordando la sua infanzia nel *Secondo amante di Lucrezia Buti* avrebbe scritto:

Mi travagliavo nella porpora ardentissima della randa affocata dai fuochi del tramonto; e, nato e rinato nello splendore d'una vela di porpora, novamente ambivo di chiamarmi *Il Porfirogenito*.¹¹

«Porphyrogenète!» lo avrebbe apostrofato in seguito Robert de Montesquiou.¹² Il suo viso dopo morto avrebbe assunto, «di là dall'opera, di là dalla gloria, la maschera del porfirogenito», come avrebbe confidato di nuovo nel *Libro segreto*.¹³

2. La rivista più curiosa del mondo

«L'esplosione di Gabriele D'Annunzio che porta la magnificenza del suo bizantinismo in tutto il mondo civile» resta «la più degna [...] nel tentativo forsennato di far dell'Italia un paese di alta cultura»,

statuetta di Tanagra») e confermate da più di un aneddoto, ad Atene, nel secondo viaggio del 1899 con Eleonora Duse (sul quale cfr. Lavagnini 1963, 199-212).

9. Il disprezzo per la Grecia contemporanea, già definita «miserevole», «ignobile e fastidiosa» nel viaggio del 1895 (cfr. per esempio le annotazioni di D'Annunzio su Patrasso in Cimini 2010, 40-42) e anche nel soggiorno ateniese del '99 (su cui vd. Lavagnini 1963) è solo episodicamente superato, in chiave patriottica, nella rievocazione della guerra di indipendenza dall'impero ottomano, in componimenti che tuttavia, come nel caso della *Canzone dei Dardanelli* (1912), fondono l'identità greca con quella bizantina: vd. qui sotto, pp. 165-166 con note 111-114.

10. G. D'Annunzio, *Maia (Laus vitae)*, I, vv. 118-119, in D'Annunzio-Andreoli-Lorenzini 1984, 16.

11. G. D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in D'Annunzio-Andreoli-Zanetti 2005, I, 1432 = D'Annunzio - Cappello 2013, 141.

12. Così ad esempio in un biglietto del 21 dicembre 1910, in cui si firma «votre Diadumène», alludendo alla celebre statua di Policletto: cfr. De Montera - Tosi 1972, 58. Sul rapporto tra D'Annunzio e Montesquiou vd. ora De Palo 2000, 61-67.

13. G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di D'Annunzio tentato di morire* in D'Annunzio-Andreoli-Zanetti 2005, I, 1725; il senso dell'evocazione è esplicitato anche da Tom Antongini: «Parlando del suo viso dopo morto, dice che esso assumerà 'la maschera del porfirogénito'»: Antongini 2013, 45.

scriverà nel 1911 Scarfoglio.¹⁴ In realtà, il bizantinismo di D'Annunzio, più che di una qualsiasi ricerca e prima che di una rielaborazione originale o distratta della bizantinistica 'letteraria' francese fin-de-siècle di Schlumberger e Diehl, o piuttosto dei romanzi di Jean Lombard e Paul Adam,¹⁵ si alimentava all'inizio della militanza mondana della «Cronaca Bizantina» di Angelo Sommaruga.¹⁶

L'Italia era povera e paurosa; era provinciale; ed egli vi piantò come un Louvre parigino, luccicante di mai visti carboni elettrici,

puntualizzerà su «La Voce» Scipio Slataper, parlando di Sommaruga.

L'Italia si era unita in Roma, ma Milano non conosceva Napoli, Genova, non l'Abruzzo. La letteratura viveva nelle tenebre regionali. Egli l'unificò in Roma: Dossi sciolse il suo meneghino, Verga drammatizzò la sua Cavalleria rusticana, la Serao si preparò alla Conquista di Roma, D'Annunzio si lavò il viso incrostato di sale nell'acqua bionda-lustrale del Tevere. E con questa sanissima coscienza editoriale riuscì a fare la Bizantina, la rivista più curiosa del mondo.¹⁷

14. E. Scarfoglio, *Ventisette anni dopo*, prefazione a Scarfoglio 1911², xii.

15. Come giustamente intuito da Giorgio Pasquali nel celebre saggio *Medioevo bizantino* (1941) e poi ristampato in forma definitiva nelle *Stravaganze quarte e supreme* (1951), oggi in Pasquali 1994, 341-370, vd. in part. 344.

16. Attorno all'*auctoritas* di Carducci, all'egida di un impegno letterario etico e «italico», affrancato dall'imitazione straniera, specialmente francese, la rivista, fondata nell'estate del 1881 dallo spregiudicato imprenditore culturale Angelo Sommaruga, riuniva le firme di giovani scrittori inurbati, arruolandoli in una nominale «battaglia bizantina» dai contorni ideologici abilmente sfumati: pur nell'iniziale e programmatica «adesione al positivismo, inteso non tanto come sistema filosofico quanto come atteggiamento genericamente progressista ed anticonformista», anticlericale e antiborghese, vicino a «quel socialismo umanitario al quale pochi intellettuali del tempo rifiutavano la propria firma», la «Cronaca Bizantina» era di fatto un rotocalco mondano-letterario volutamente autarchico, che cavalcava il *politically correct* dell'epoca con poco di realmente originale o eccentrico; fino almeno al passaggio di proprietà da Sommaruga al principe Matteo Sciarra, quando, sotto la direzione di D'Annunzio, la seconda «Cronaca» si sprovvincializzò leggermente, guardando comunque più che alla Francia all'Inghilterra e durando peraltro ancora solo pochi mesi, per cessare definitivamente col numero del 28 marzo 1886: cfr. Sormani 1978, 32-36; E. Ghidetti, *Introduzione*, in Ghidetti 1979, 9-21; e soprattutto Bernabò 2003, 19-21, con esauriente bibliografia dei principali studi precedenti (Slataper, Flora, Squarciaripino, Scarano) alle note 21 e 22, tra cui è da segnalare Drake 1980.

17. Slataper 1911, rist. in Slataper 1956. L'articolo di Slataper, pubblicato come recensione alla seconda edizione del *Libro di don Chisciotte* di Scarfoglio, interveniva sui temi della nuova prefazione dell'autore, *Ventisette anni dopo*.

In quei pochi fogli di stile liberty¹⁸ tra il 1881 e il 1886, nella nuova Italia parlamentare, l'autoproclamato circolo «parnassiano» dei giovani e provinciali poeti cosiddetti bizantini applicò all'alta società romana un ironico e ambivalente parallelo con la 'decadenza' dell'impero greco, trasfigurando con qualche malafede i costumi di un'aristocrazia locale solo relativamente progredita, operando una «riduzione borghese ed estetizzante» di esperienze letterarie straniere solo sommariamente digerite, componendo «una specie di bazar levantino nel quale han posto gli smalti ed i cammei di Gautier, le donne fatali di Baudelaire, dell'ultimo Flaubert e di Swinburne, le vergini dei preraffaelliti».¹⁹

Pochi anni dopo Gian Pietro Lucini avrebbe scritto:

La nostra piccola Bisanzio ha la poesia che le conviene: il giro è vizioso e concentrico: costume, grettezza d'animo, concorrono a fare del misero caso D'Annunzio un caso nazionale [...]. La rigatteria letteraria d'annunziana è l'indice estetico della nazione, come il parlamentarismo attuale è giolittiano ed è l'esponente della moralità politica e provata della monarchia.²⁰

[...] Ancor la soma
ci grava del peccato:
impronta Italia domandava Roma,
Bisanzio essi le han dato

aveva rabbiosamente deprecato Carducci nei versi del 1871 posti in *exergo* alla «Cronaca Bizantina»,²¹ che D'Annunzio stesso avrebbe ricordato più volte.²²

18. Per una dettagliata descrizione dell'impaginazione della rivista e della sua grafica, spesso esoticheggiante al limite del grottesco, sulle sue fitte e ardite pubblicità, sui suoi programmatici e talvolta goliardici *exergo*, sul suo carattere, «a metà strada tra il giornale letterario [...] e il giornale scandalistico di cronaca mondana», cfr. Bernabò 2003, 19-20. Quanto poco l'evocazione bizantina della rivista avesse a che fare con la vera Bisanzio, per ammissione stessa dei suoi artefici, è esplicitato nell'articolo-programma del primo numero (15 giugno 1881), opera di Cesario Testa: «*Il nostro titolo*. Non ha nulla a che fare con l'argomento. È risaputo che Bisanzio da più di quindici secoli si chiama Costantinopoli, ora come ora, c'è il padiscià, mentre — per nostra immeritata fortuna — qui a Roma c'è sempre il papa», ed è chiarito nel corrosivo *Medioevo bizantino* di Giorgio Pasquali: Pasquali 1941, oggi in Pasquali 1994, 341-370, in part. 341-342; cfr. anche Bernabò 2003, 20.

19. Le citazioni sono tratte da Sormani 1978, 7-9; sul mito letterario della Roma bizantina vd. anche 26-27 (sul duplice e tipicamente ottocentesco valore evocativo del nome di Bisanzio, «di città levantina pullulante d'attività e loschi traffici» e «di città sacra ai vizi ed ai piaceri di una società raffinata e corrotta») et al.; cfr. anche Lavagnini 2004, 752.

20. Lucini 1914, 325.

21. G. Carducci, *Per Vincenzo Caldesi*, in Carducci 1906⁵, 462, che Lucini cita in un'altra polemica riflessione sull'ambiente bizantino romano: «Impronta Roma chiedeva,

Noi domandiamo Roma; e l'arte, come la vita, ci dà Bisanzio,
aveva ribadito, dai margini, Giulio Salvadori.²³

3. *Un mosaico veneziano*

Come non approdò mai a Costantinopoli, D'Annunzio non consegnò mai il suo ego bizantino a opere letterarie compiute; non lo espresse nel suo mestiere di scrittore; non portò avanti il geniale progetto che avrebbe potuto dare il meglio di lui: l'opera su Costantinopoli all'indomani della conquista turca, sulla «Bisanzio ancor profumata di neoplatonismo dopo la migrazione degli ellenisti», ispirata ai ritratti ottomani di Gentile Bellini, che menziona nel *Proemio* alla *Vita di Cola di Rienzo*.²⁴

L'amore per Bisanzio, nell'opera di D'Annunzio, è lasciato trapelare solo a tratti, per accenni, lapsus, o forse segnali intermittenti, quasi impercettibili ammiccamenti della sua irredenta ironia. È un amore che resta imprigionato in minuscole tessere del suo immenso mosaico letterario. A parte l'immagine mondana e quasi pubblicitaria della Roma bizantina creata dalle corrispondenze degli anni 80 per la «Cronaca» e riflessa nel *Piacere* (1889), dove per la proverbiale «anima camaleontica, mutabile, fluida,

Bisanzio le han dato: perciò sono *Le Cronache Bizantine*, rivista dei *poeti* e delle *cocottes*, editore Sommaruga ma complici tutti, dal D'Annunzio allo Scarfoglio; e, vedi un po', anche Carducci: il quale aveva cercato, invece di Bisanzio, Roma, in vano»: Lucini 1914, 103.

22. In particolare nel 1911, in un articolo su «Femina»: «Le rude poète national Carducci avait crié en un dystique mémorable: 'Impronta Italia dimandava Roma,/ Bisanzio essi le han dato', l'Italie importune demandait Rome, on lui a donné Byzance»: D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2003, 802.

23. Nella recensione alla *Conquista di Roma* di Matilde Serao: cfr. Sormani 1978, 27. Sul suo progetto di un *pamphlet*, intitolato proprio *Bizantina*, contro l'ambiente romano, cfr. *ivi*, 43.

24. «Avevo poi pensato a Gentile Bellini, a Misser Zentil dalla collana turca, e al suo passaggio d'oltremare su la galera di Melchiorre Trevisan, e alla Bisanzio ancor profumata di neoplatonismo dopo la migrazione degli ellenisti, alla Costantinopoli di quel Maometto secondo, il qual non pregiava se non la guerra lo studio e la voluttà»: G. D'Annunzio, *Proemio dell'autore a La vita di Cola di Rienzo descritta da Gabriele d'Annunzio e mandata ad Annibale Tenneroni suo amicissimo*, in D'Annunzio-Andreoli-Zanetti 2005, II, 2005. La *Vita di Cola di Rienzo*, provocatorio esercizio di riscrittura o di falso-antico, prima di una progettata e mai realizzata serie di *Vite di uomini illustri e uomini oscuri*, fu pubblicata tra il 1905 e il 1906 nei tre numeri inaugurali della rivista «Il Rinascimento», appena fondata dal giovane Tom Antonigini, e poi in volume, nel 1913, con l'estensione delle già dense pagine prefative dell'originale *Avvertimento* a quel *Proemio*, ispirato alla *Préface* di Marcel Schwob alle *Vies imaginaires*, che ne costituisce l'elemento più importante e, fra l'altro, un vero e proprio manifesto di poetica: cfr. A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. La vita di Cola di Rienzo*, in D'Annunzio-Andreoli-Zanetti 2005, II, 3605-3645.

virtuale» di Andrea Sperelli la città classica si trasforma in una metropoli decadente, distesa «tutta quanta d'oro come una città dell'Estremo Oriente, sotto un ciel quasi latteo, diafano» in «una primavera de' morti, grave e soave»,²⁵ e a parte l'apparizione della Comnena amante di Ruggero Fiamma, alter ego di D'Annunzio, nei palazzi della politica di un'altra e meno fortunata tragedia romana di quegli anni, *La gloria* (1899),²⁶ per il resto le tessere propriamente bizantine di quel mosaico letterario sono tutte saldate al mondo adriatico e anzitutto veneziano.

Nel *Fuoco* (1898) la Foscarina osserva i Tetrarchi: «Nell'angolo di San Marco, presso la porta della Carta, ella senti vivere come se fossero di cupo sangue quei quattro re di porfido che si abbracciano per un patto con un sol braccio mentre stringono nel pugno duro l'elsa terminata da un becco di sparviero».²⁷ La basilica è una «profonda caverna d'oro con i suoi apostoli con i suoi martiri con il suo bestiame sacro», che sfavilla «tutta quanta dietro di lei come se vi si precipitassero le mille torce del giorno».²⁸ Nel battistero, le paiono «terribili» le figure «dei musaici che fiammeggiavano in un fuoco giallo». Le osserva con occhi «fissi» e «pieni di spavento».²⁹

È sempre in San Marco, «conca piena dell'afflato adriatico», che nel *Libro ascetico della Giovane Italia* (1895-1922) si produrrà, durante la liturgia della Dormizione della Vergine, «al cospetto del Patriarca di Venezia», il prodigio estetico per cui «le cinque cupole della basilica», nel coro delle voci degli psalti che «ampliavano il giro e imprimevano alla cornice il moto del vortice», diventano «forme del cielo, figure del firmamento» entro cui non in «un bagliore» ma in «un clangore potente» sorge, come la luna «dall'orlo della marea», l'antica icona della «facitrice della Vittoria»: la Vergine Nicopeia, spoglia del saccheggio crociato del

25. G. D'Annunzio, *Il piacere*, in D'Annunzio – Andreoli 1988, 38.

26. G. D'Annunzio, *La gloria. Tragedia*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 333-448; cfr. Conca 2009, 60.

27. G. D'Annunzio, *Il fuoco*, in D'Annunzio – Lorenzini 1989, 397; per la variante del passo presente nel taccuino XXXI (1899) di D'Annunzio, 12 ottobre, 349 («L'angolo della basilica, presso la Porta della Carta, tutto incrostato di marmi venati, rosei, verdi, gialli, paonazzi, grigi, un'infinita varietà di colori e venature. Giù, nell'angolo, i quattro re di porfido rosso che si *abbracciano* — i quattro pugni che stringono le else delle spade che finiscono con un becco di sparviero»), vd. N. Lorenzini, *Note. Il Fuoco*, in D'Annunzio – Lorenzini 1989, 1285-1286.

28. D'Annunzio – Lorenzini 1989, 396.

29. D'Annunzio – Lorenzini 1989, 395; cfr. le annotazioni di D'Annunzio nel taccuino XVI (1897), 217 («Il tramonto: gli ori fiammeggiano [...] Addossato alla porta, io ascolto guardando le figure sacre e terribili che ardono nel fuoco giallo»), menzionate in N. Lorenzini, *Note. Il Fuoco*, in D'Annunzio – Lorenzini 1989, 1285.

1204, esposta sull'altare maggiore nella più solenne ricorrenza mariana dell'anno liturgico.³⁰

Un altro corpo femminile bizantino di splendore lunare, non altrettanto ieratico, magico eventualmente ed estenuatamente sensuale, compariva in un precedente testo veneziano di D'Annunzio, il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, «poema tragico» del 1899, in seguito usato come libretto d'opera dall'allora ventottenne Gian Francesco Malipiero. Nella descrizione dei lavacri mattutini della «greca» dogaressa Teodora Selvo, «figlia dell'imperator Costantino», la carne dell'aristocratica venuta da Bisanzio, «non veramente bianca ma un poco azzurrina com'è il bianco negli occhi dei fanciulli», macerata in «acque perfette, paste, unguenti, polveri, come nessun'altra al mondo, perché la bellezza duri», è il prodotto di un'antica sapienza occulta («ella ha più di mille fiale e fialette e ampolle [...]. Ha un serbatoio d'essenze nel suo Bucentoro; e ha seco una donna chiamata Morgantina che conosce tutti i segreti»), quasi di un processo alchemico che la trasforma, letteralmente, in un'opera d'arte.³¹

Segue infatti subito l'evocazione di una «coppa d'oro venuta di Costantinopoli» al duca di Calabria, «foggiata sul seno di Elena greca», e di un'altra «fatta foggiare sul seno di Pantèa», la «meretrice» del *Sogno*,³² risultandone del tutto gemella. Alla perfezione cristallina del corpo di Teodora, al suo chiarore di pietra venata («si dice ch'ella non abbia un segno in tutto il corpo, / fuorché le trame delle vene»), si accostano così due elementi — l'oro, la forma della coppa — che associano la nudità femminile alle suppellettili sacre del tesoro di San Marco: in particolare, pensiamo, alle venature di sardonica del cosiddetto Calice dei Patriarchi, che in questa sezione del *Sogno*, forse non inconsapevolmente censurata dal veneziano Malipiero, potremmo dunque ritenere per converso, e alla lettera, erotizzato. Se il corpo della donna è trasformato, secondo le pure regole del decadentismo, in opera d'arte (sacra), la tipica ironia di D'Annunzio trasforma il celebrato oggetto liturgico bizantino in oggetto di fantasia sessuale.

30. «L'antica Nicopeia brillava sopra l'altare»: G. D'Annunzio, *Il libro ascetico della giovane Italia*, in D'Annunzio-Andreoli-Zanetti 2005, I, 609.

31. Dall'opera di Malipiero fu tuttavia esclusa la sezione in esame, che si trova dunque solo nella versione integrale di D'Annunzio: G. D'Annunzio, *Sogno d'un tramonto d'autunno. Poema tragico*, in D'Annunzio-Andreoli-Zanetti 2013, 83-84.

32. Sull'affacciarsi in questo personaggio dei tratti che caratterizzeranno l'ancora più quintessenzialmente bizantina Basiliola della *Nave*, e su alcune fonti comuni ai due drammi, cfr. A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. La nave*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, in part. 1564, 1566, 1580.

Alla *Licenza alla Leda senza cigno* (1916) D'Annunzio consegna una visione allucinata, delirante della piazzetta San Marco e delle sue famose colonne bizantine:

Lampi di calore si succedevano senza pause dietro le sue cupole, come il battito incessante d'una palpebra di fuoco. Le colonne dei lunghi portici s'accendevano e si spegnevano allo sguardo fulmineo, parendo crollare e risorgere. E di laggiù, di tra le due colonne, veniva il respiro dell'approdo. Vedemmo due Vittorie nel luogo dei due Santi stiliti.³³

L'evocazione dei monaci stiliti può apparire eccentrica se non del tutto fuori luogo in riferimento al guerriero Teodoro, protettore di Venezia, la cui effigie, peraltro riadattamento di pezzi classici, sovrasta la prima colonna di granito, e tanto più al leone-chimera di bronzo, simbolo di san Marco, anch'esso di provenienza precristiana, forse sassanide, sorretto dal secondo affusto. Ma gli stiliti bizantini erano noti a D'Annunzio quanto meno dalla lettura di Enrico Nencioni, testimoniata nel suo *Elogio* funebre (1896):

Ed ecco *San Simone Stilita*, che su la cima dell'ardua colonna drizzasi, statua viva, ferrea compagine animata dall'alito di Dio, sotto il feroce sole canicolare che gli brucia il cranio bianco, o sotto la neve che gli agghiaccia le ossa, o sotto l'assidua pioggia ond'egli gronda come un albero solitario, pur sempre eretto in cima alla colonna fatale.³⁴

Il fatto è che nella *Licenza* è il D'Annunzio aviatore che parla, in piena prima guerra mondiale, all'indomani dell'incidente aereo che gli provocò la perdita dell'occhio, durante la convalescenza veneziana in cui scrisse anche il *Notturmo*. Alla visione dall'alto, dove la simbologia ascetica si fonde alla mistica bellica, D'Annunzio affida un altro marchio deliberatamente bizantino della sua identità, espressa come tale fra l'altro nella grande impresa estetica di quell'ultima fase della sua esistenza, il Vittoriale: la duplice veste di guerriero e monaco, qui inserita di nuovo non casualmente, e patriotticamente, nel contesto veneziano.³⁵

33. G. D'Annunzio, *La Leda senza cigno. Licenza*, in D'Annunzio – Lorenzini 1989, 999.

34. *L'Elogio di Enrico Nencioni*, uscito su «La Tribuna» del 1° settembre 1896 con il titolo *Per la morte di un poeta*, in seguito pubblicato come prefazione a Nencioni 1898, conflui poi nell'*Allegoria dell'Autunno*: G. D'Annunzio, *L'allegoria dell'autunno*, in D'Annunzio–Andreoli–Zanetti 2005, II, 2275-2276. In questo brano D'Annunzio parafrasa quasi alla lettera la celebre poesia dedicata da Nencioni a «San Simone stilita»: E. Nencioni, *Poesie*, in Muscetta- Sormani 1968, 2194-2195.

35. L'attrazione estetica e spesso ironica di D'Annunzio per l'*ambiente* ecclesiastica greco-orientale è peraltro già testimoniata dall'irriverente predilezione per la liturgia di

Non è veneziano lo scenario della *Francesca da Rimini*, ma bizantinamente malatestiano, ed è anzi in quest'opera, dedicata nel 1902 «alla divina Eleonora Duse», che D'Annunzio mostra per la prima volta quella «confidenza con le vicende dei regni latini d'oriente, le cui cronache in francese antico, in italiano, in greco erano state allora di recente pubblicate in Francia», che si esprimerà con più precisione e virtuosismo nella *Pisanelle*.³⁶

Fin dall'inizio, nella didascalia del primo atto, c'è un'arca bisantina, senza coperchio, riempita di terra come un testo, dove fiorisce un rosaio vermiglio». ³⁷ È subito chiaro che il contesto adriatico, più ancora che alla città in cui Sigismondo Malatesta seppellì le ossa di Gemisto, rimanda alla contigua Ravenna. Nella scena quinta Francesca, mentre parla con la sorella, «gira intorno all'arca scoperchiata, toccando con le dita le sculture dai quattro lati», che descrive trasognata. La scintilla visiva bizantina scocca dall'accostamento tra la pietra scolpita e l'incendio di colore delle rose purpuree («s'io le tocco m'abbrucio») piantate nell'arca dalle due sorelle in «un giorno di vittoria per l'aquila vermiglia» del padre:

E il sangue del martirio rifiorisce
in porpora et in fuoco. Guarda, guarda,
sorella, quanto ardore!
Guarda il rosaio che s'infiamma!

L'esplosione di luce mistica («Guarda, guarda: è il miracolo del sangue!»), un vero delirio, che infatti lascia sbigottita la sorella («Che hai? Che hai, sorella? / Sembra che tu deliri...»), richiama i mosaici di Sant'Apollinare in Classe:

Le vergini di Sant'Apollinare
non ardono così nel loro cielo
d'oro.³⁸

Crisostomo manifestata ai gesuiti del Cicognini di Firenze ai tempi del liceo: cfr. Pasquali 1939 (su cui vd. *infra*, nota 102) = Pasquali 1994, 192.

36. Lavagnini 2004, 751-752; sui *Canti greci* intarsiati nell'opera «quale retaggio bizantino nel ravennate», con citazioni quasi letterali, cfr. A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. Francesca da Rimini*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, in part. 1204-1205; sul restante tavolo da lavoro «davvero ingombro» del «drammaturgo filologo» e le sue varie fonti, tra cui il classico e allora recente Yriarte 1882, e sull'influsso, nella conoscenza di Ravenna, di Corrado Ricci, cfr. Andreoli in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, in part. 1179-1183 e 1226.

37. G. D'Annunzio, *I Malatesti. Francesca da Rimini. Tragedia di cinque atti*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 457.

38. D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 505.

I mosaici di Ravenna compaiono anche nella prima opera della convalescenza veneziana, il *Notturmo*, precedente la *Licenza* ma pubblicata in versione definitiva cinque anni dopo. Il 26 aprile 1916, «Pasqua di Resurrezione», D'Annunzio giace nel suo sudario di cecità: «Son qui nei medesimi lenzuoli, nelle medesime fasce, nel medesimo sudore e tremore: non sorgo».

Vede verde: «Vedo nell'ombra le mie mani verdi. Tutta la stanza è verde come una pergola folta. È come se avessi la testa avviluppata nel lauro tondo che mi fosse divenuto tutto di vetro screpoloso». E da quel vetro sale il fantasma di Oreste Salomone, con i suoi occhi «solitarii»:

Nelle occhiaie cave gli occhi sono come oliati e mandano un luore assiduo, quasi che si rifletta tuttavia in essi la rapidità della via celeste accesa dalle faville di sangue. E sono solitarii, fissi tra le ciglia senza battito. Sono solitarii come quelli che si allungano fra tempia e tempia dei martiri allineati nell'oro musivo della basilica di Ravenna. Tutto il rimanente è opaco e ritornato alla terra.³⁹

Ravenna è peraltro un mosaico di per sé. Nelle *Città del silenzio* la sua realtà naturale, fisica, si identifica con quella artistica della volta del Mausoleo di Galla Placidia nei più noti versi bizantini di D'Annunzio:

Ravenna, glauca notte rutilante d'oro,
sepolcro di violenti custodito
da terribili sguardi,
cupa carena grave d'un incarco
imperiale.⁴⁰

Gli sguardi degli evangelisti zoomorfi nei mosaici della cupola, persi nella notte stellata delle tessere, sopravvissuti al naufragio dell'impero, traghettati come gli animali di un'arca pesante sul mare della storia, sono «terribili», nel 1903, proprio come erano apparsi nel *Fuoco*, tre anni prima, quelli del «bestiame sacro» dei mosaici di San Marco.

39. G. D'Annunzio, *Notturmo*, in D'Annunzio–Andreoli–Zanetti 2005, I, 389-390.

40. G. D'Annunzio, *Le città del silenzio. Ferrara, Pisa, Ravenna*, in *Elettra. Libro Secondo delle Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, in D'Annunzio – Andreoli – Lorenzini 1984, 368-369; cfr. A. Andreoli, *Note. Elettra*, ivi, 1104-1105; si noti in particolare il parallelo tra l'immagine della «cupa carena grave d'un incarco imperiale» e la prima delle *Odi navali*, in cui il «terribile incarco» della «carena profonda» porta «sul gorgo oceanico», fino ai «confini de l'acque», tutte «le glorie degli uomini» (*La nave*, vv. 11-15), a sua volta ricondotta al luogo parallelo del *Canto augurale per la nazione eletta*, vv. 52 sgg.

4. *Convenienze politiche*

Venezia, Ravenna: sono questi i due poli del bizantinismo ‘pubblico’ di D’Annunzio, nato e cresciuto sul «mar greco», alla fine legato all’Adriatico nell’avventura politica di Fiume, ma tra l’uno e l’altro estremo biografico sempre costante nella passione per la ‘piccola Bisanzio’ lagunare e nella fascinazione per la capitale dell’esarcato.⁴¹

Fortuito o freudiano che sia stato il suo mancato approdo a Costantinopoli nel 1895, il suo *penchant* per Bisanzio aveva preferito anche esteticamente fermarsi e radicarsi nelle due città adriatiche, attenersi alle loro storie imperiali «italiche». Questo era avvenuto per convenienze politiche che il Vate non avrebbe mai ignorato né, da giovane scrittore ambizioso, poteva ignorare, in un’epoca di nazionalismo diffuso, eredità dell’unificazione recente.

Venezia testimonia, surroga, sostituisce Bisanzio nella letteratura di D’Annunzio, ma quello di Venezia e Bisanzio non è il «fondersi trasognato in un’unica entità fluida e onirica», congetturato da alcuni studiosi, né un transfert ideologico-estetico, un rinvio, consapevole o no, alla visione bessarionea di Venezia come «alterum Byzantium». Non può in buona fede esserlo a partire da un preciso momento della sua biografia e della sua produzione: il 1905, anno in cui completò la stesura di un’ «opera singolarissima, foggiate con la melma della Laguna e con l’oro di Bisanzio, e col soffio della mia ardente passione italica», come scriverà l’autore.⁴² Della *Nave*, unanimemente considerata la più bizantina tra le opere di D’Annunzio e rappresentata per la prima volta con strepitoso successo di pubblico al Teatro Argentina di Roma nel 1908,⁴³ la «passione italica» è in effetti l’elemento chiave.

Fin dal *Prologo* ai bizantini «corrotti d’eresia nelle midolle» si oppone la romanità immortale che è alle radici di Venezia e che Bisanzio non può cancellare:

Romana era la forza d’Aquileia.
Romane l’arche ove seppelliremo

41. Sulla connotazione ideologica e, in seguito, propriamente politica del rapporto tra D’Annunzio e il mondo adriatico, ampiamente studiata, cfr. il recente contributo di Noto 2014, con ampia e aggiornata bibliografia.

42. G. D’Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in D’Annunzio–Andreoli–Zanetti 2005, I, 1432 = D’Annunzio – Cappello 2013, 223.

43. La prima della *Nave* all’Argentina di Roma, l’11 gennaio 1908, «stabilì il record di incassi per il teatro di prosa italiano»; dell’allestimento che seguì alla Fenice di Venezia furono date più di cento repliche: cfr. Bernabò 2003, 28 con fonti alla nota 7; A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. La nave*, in D’Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 1558-1559.

i nostri morti; e son romane quelle
colonne che porremo ai quattro canti
del nostro altare, sópravi il ciborio.⁴⁴

La nave è ambientata nel VI secolo, durante l'edificazione di San Marco, e la contrapposizione fra i discendenti della Prima Roma italica, gli integri Gràtici, e i figli corrotti della Seconda Roma, i bizantini Faledri, tesse il dramma e ne sostanzia il ritmo dialettico, che dai versi di D'Annunzio si rifrangerà nella musica del giovane Ildebrando Pizzetti.⁴⁵

Prima e più che Bisanzio, nella *Nave* D'Annunzio mette in scena il bizantinismo: non solo lo stereotipo tardottocentesco di «Bisanzio quale luogo geometrico delle controversie sottili e inutili, delle questioni di lana caprina» evocato da Pasquali, poi propagatosi al Novecento nei luoghi comuni della letteratura erudita;⁴⁶ ma anche la triade «lussuria, fasto e crudeltà»⁴⁷ dei romanzi di Lombard e Adam,⁴⁸ e tutto il tenebroso repertorio degli orientalisti decadenti.⁴⁹

Basiliola, la «bellissima belva», la «Lamia», la *femme fatale* dalla «capellatura di fiamma» su cui rosseggia «una benda d'oro porporino,⁵⁰ avvolta nella «tunica molle che scende fino ai piedi calzati di porpora, verde

44. D'Annunzio, *La Nave*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 219.

45. Cfr. Corrent 2011.

46. Il cui principale riferimento per la cultura italiana è il già menzionato *Medioevo bizantino* (1941) di Pasquali; la citazione è tratta dall'*incipit*, vd. Pasquali 1994, 341. È da notare che una delle pagine marcate nell'esemplare delle *Etudes byzantines* di Diehl conservato al Vittoriale nella prima edizione Paris, Picard, 1905 (vd. anche *infra*, nota 79), riguarda proprio il concetto negativo di «bizantino»: D'Annunzio doveva quindi avervi riflettuto.

47. Pasquali 1941 = Pasquali 1994, 344.

48. Già intuita da Pasquali 1941 = Pasquali 1994, 344, la dipendenza da *Byzance* di Lombard (1901) e da *Basile et Sophia* di Adam (1900), entrambi presenti nella biblioteca del Vittoriale insieme all'altro celebre romanzo bizantino di Adam, *Irène et les eunuques* (1907), è documentata da una lettera a Benigno Palmerio dell'8 agosto 1904, fondamentale per la ricostruzione della genesi dell'opera. I prestiti dai romanzi di Lombard e Adam sono accuratamente e definitivamente illustrati in A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. La nave*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 1563-1564. Al carattere indiretto e prevalentemente letterario della documentazione bizantinistica fa riscontro un uso ampio e diretto dei repertori eruditi e delle fonti sulle dispute religiose del V e VI secolo e sulle origini veneziane (è in particolare certa la lettura di prima mano del *Chronicon Altinate*, la cui edizione nell'*Archivio storico italiano* del 1845, fittamente annotata, già presente nella biblioteca della Capponcina, è conservata al Vittoriale): cfr. D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 1565-1569.

49. In particolare, per Basiliola, gli studiosi hanno evocato la *Salomé* di Wilde, pubblicata in francese nel 1893 e tradotta in italiano nel 1906: Bernabò 2003, 32-33; Andreoli, *Note e notizie sui testi. La nave*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 1574.

50. G. D'Annunzio, *La nave*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 198.

come le alghe divelte»,⁵¹ è simile per certi versi alla Pantèa del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, cui peraltro la collega, visivamente almeno, una fonte comune: *La dogaresa di Venezia* di Pompeo Molmenti (1887), cui D'Annunzio attinse ampiamente sia nella *Nave* sia nel *Sogno* e che si conserva fitto di annotazioni nella biblioteca del Vittoriale.⁵²

Ma, a differenza di Pantèa, Basiliola, «la Bisantina», «la Grecastra», è «un personaggio simbolo». ⁵³ Nel mondo che i funzionari bizantini suoi seguaci dalle stole ricamate e dai lunghi orecchini rappresentano, fatto di abusi, di intrighi, di vessazioni ed esazioni fiscali nel nome di Giustiniano, D'Annunzio, compresero subito i critici, lasciò leggere in trasparenza «le miserie, le viltà, i bizantinismi dell'ora corrente», lanciando «un monito di poeta civile» e «un grande soffio di italianità». ⁵⁴

Così, la mitologia bizantina del porfirogenito D'Annunzio, il credo estetico antiborghese che vi si specchiava, lo scetticismo trasgressivo con cui contrapponeva un'antichissima, aristocratica «alta cultura» — per citare Scarfoglio — al conformismo della bassa politica, negli esordi letterari giovanili che riversarono — di nuovo Scarfoglio — «la magnificenza del suo bizantinismo» sulla Roma mondana della «Cronaca», del *Piacere* e ancora della *Gloria*, una volta applicata a quell'imitazione di Bisanzio che con il volgere del secolo cominciò a vedere e accarezzare in Venezia riuscì a diventare antibizantina, sul piano politico, nel momento in cui, tra i versi della *Nave*, una misteriosa, insidiosa, «fatale» bizantinità — un po' troppo levantina, un po' troppo turca — venne contrapposta all'ascendenza direttamente e genuinamente romana dei valori dell'impero di Venezia in quello stesso Levante. ⁵⁵ Molti anni dopo, un ministro dell'Italia repubblicana, Carlo Sforza, indicherà proprio nella *Nave* il preannuncio dell'ideologia fascista. ⁵⁶

Tuttavia, alla fine del primo episodio del dramma, nella celebre descrizione di Costantinopoli fatta dalla manipolatrice Basiliola all'eroe Marco Gratico per indurlo a una campagna di conquista militare di Bisanzio inevitabilmente suicida, è appena celata, ma in realtà chiara a chi conosce la storia di Bisanzio, l'allusione al saccheggio latino del 1204: «Tutto è da

51. D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 233.

52. Sull'ispirarsi dell'abbigliamento di Basiliola ai costumi bizantini delle matrone veneziane descritte ne *La dogaresa* di Molmenti e in generale sull'impiego di questo testo nella composizione di entrambe le opere cfr. A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. La nave*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, in part. 1566 e 1579.

53. Bernabò 2003, 25.

54. Bernabò 2003, 29.

55. Sull'antibizantinismo della *Nave* cfr. anche Lavagnini 2004, 751.

56. Cfr. il significativo brano (tratto da C. Sforza, *L'Italia dal 1914 al 1944 quale io la vidi*, Roma, Mondadori, 1944, 104-105) citato in Bernabò 2003, 29.

prendere; tutto è da rapire, e da comprare a peso ed a misura di ferro», appunto come fecero i condottieri, ispirati da Venezia, della Quarta Crociata. E l'evocazione della compravendita «a peso ed a misura di ferro» lascia perfino intravedere un'allusione al destino delle statue dell'Ippodromo lamentato da Niceta Coniata nel *De Statuis*.⁵⁷

All'Ippodromo rimanda anche l'evocazione del fango insanguinato che

là fermenta come il mosto,
e n'ha il colore,

fra le acclamazioni della plebe, e di qui, passando dalla triade architettonica giustiniana («il Palagio il Circo il Tempio») al «quarto corno della Bestia asiatica» che è «il Lupanare», la klimax culmina nell'evocazione di Teodora, la *femme fatale* bizantina per eccellenza, di cui Basiliola è il doppio, l'appena mascherata ipòstasi.⁵⁸

5. «*Dorme la basilissa Teodora, nel sarcofago verde di Ieràpoli*»

Dorme la basilissa Teodora,
nel sarcofago verde di Ieràpoli.⁵⁹

Evocando, come nella *Francesca da Rimini*, un sarcofago bizantino, in questo caso la tomba in cui Teodora fu sepolta nel 558 nella chiesa costantinopolitana dei Santi Apostoli, D'Annunzio cita qui indubbiamente la descrizione che Diehl fa nella sua *Théodora* della solenne sepoltura dell'imperatrice: «Dans la basilique on célèbre l'office solennel des morts; et de nouveau le maître des cérémonies, s'approchant du cadavre, lui crie: 'Entre dans ton repos, *basilissa*: le Roi des rois, le Seigneur des seigneurs, t'appelle.' Puis le préposite enlève le diadème d'or, et le remplace par une bandelette de pourpre; enfin, dans le grand sarcophage de marbre vert d'Hiérapolis, qu'elle même s'est fait préparer dans le Saint-Denis de la

57. «Ma questi barbari incapaci di amare il bello non risparmiarono neppure le statue e le altre opere meravigliose collocate nell'Ippodromo: le fecero a pezzi per ricavarne monete, barattando grandi opere con cose da niente e scambiando con pochi spiccioli ciò che era stato creato con spese immense»: Niceta Coniata, *De Statuis*, in van Dieten 1975, 647-655; la traduzione citata qui è quella di Tommaso Braccini in Ronchey - Braccini 2010, 123; cfr. anche la trad. e il comm. di A. e F. Pontani in Pontani 2014, 416-437.

58. G. D'Annunzio, *La nave*, in D'Annunzio - Andreoli - Zanetti 2013, 271.

59. G. D'Annunzio, *La nave*, in D'Annunzio - Andreoli - Zanetti 2013, 272.

monarchie, on dépose le cercueil d'or qui enferme les restes de l'impératrice». ⁶⁰

D'Annunzio conosceva Diehl, più che come bizantinista, come archeologo. Le *Excursions archéologiques en Grèce* pubblicate da Diehl nel 1890 — presenti nella biblioteca del Vittoriale e fittamente annotate ⁶¹ — non solo gli avevano ispirato la visita a Micene del 1895, dalla quale era nata *La città morta*, ma erano state il «filtro attraverso cui D'Annunzio aveva letto i capolavori dell'Ellade». ⁶² Soprattutto, D'Annunzio attinse alle *Excursions* di Diehl in *Laus vitae*: nell'evocazione dei misteri di Eleusi, in quella dei giochi di Olimpia, nel breve riassunto storico del destino commerciale e religioso di Delo, cui la “Fantasia” non era in realtà mai approdata ma che costituisce l'ultimo e fondamentale scalo degli argonautici pellegrini di *Laus vitae*, la citazione è appena dissimulata, al limite del plagio. ⁶³

Anni dopo Diehl avrebbe dedicato pagine ardenti ⁶⁴ alla dotta «comédie» sull'oriente latino che D'Annunzio aveva preparato nel 1912 ⁶⁵ e scritto

60. Diehl 1904, 308.

61. Scale, XCV, 29/A. Il volume, presente nella prima edizione e dotato di ex libris (Ex libris G.d'A) presenta segni di lettura alle VI, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 45, 59, 60, 64, 65, 101, 128, 130, 131, 133, 143, 144, 147, 157, 162, 174, 175, 179, 209, 210, 217, 219, 221, 222, 223, 229, 230, 238, 240, 241, 253, 255, 295, 296, 297, 302, 303, 304, 307; angoli piegati alle pp V, 203, 207, 209, 238, 240, 241, 255, 297, 304. Dopo il nostro riscontro autotico del 5 e 6 maggio 2011, la conferma di questi dati ci proviene da Roberta Valbusa, che teniamo a ringraziare.

62. Caliaro 1991, 125: «Nelle *Excursions archéologiques en Grèce* di Charles Diehl (Parigi, 1890), filtro attraverso cui D'Annunzio legge i capolavori dell'Ellade, i passi attinenti alla Nike di Peonio sono evidenziati con segno a lato»; cfr. anche Santoli 2009, 76: «Le poète en avait eu connaissance grâce à l'ouvrage du byzantiniste français Charles Diehl, *Excursions archéologiques en Grèce. Mycènes-Délos- Athènes* (1890)»; l'autore adduce la testimonianza della lettera indirizzata da D'Annunzio al suo editore Emilio Treves, sulla quale, così come in generale anche sulla conoscenza degli scritti archeologici di Diehl, vd. anche A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. La città morta*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 1083-1084; Andreoli 2000, 262 e 387.

63. Tosi 1967, che cita alcune riprese letterali: la descrizione della statua del Tempo a Eleusi e quella del rituale dei misteri eleusini, l'enumerazione, nello stesso ordine e con le stesse parole, delle sculture che adornavano una delle terrazze dell'Altis di fronte al tempio di Zeus a Olimpia, la menzione delle sculture scomparse. Quanto alle vicende di Delo, Tosi fornisce una vera e propria sinossi delle corrispondenze tra la costruzione poetica di *Laus vitae* e la trattazione di Diehl.

64. Il suo articolo apparso su «Le Gaulois» del 18 luglio 1913 divenne poi il capitolo *En Chypre avec D'Annunzio* in Diehl 1917, 229-239.

65. Sul «laboratorio» di ricerca erudita e antiquaria sull'oriente latino che D'Annunzio cominciò ad allestire subito dopo il debutto della *Nave* nel 1908 e che raggiunse il pieno assetto nell'estate del 1912 vd. in dettaglio A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. La Pisanella*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 1656-1686, in part. 1657-1664; alla pletora di fonti e testimonianze addotte da Andreoli possiamo aggiungere quella di Ferruccio Busoni, per la quale vd. qui sotto, nota 75.

all'inizio del 1913: *La Pisanelle ou le jeu de la rose et de la mort*, messa in scena allo Châtelet di Parigi nel giugno di quell'anno, pochi giorni dopo la prima del *Sacre du printemps* di Stravinskij, con le musiche di Ildebrando Pizzetti e la fantasmagorica *performance* di Ida Rubinstein,⁶⁶ dopo una lunga concertazione con l'équipe russa — Vsevolod Mejerchol'd, cui si univano Lev Bakst e Michail Fokine, il collaudato duo dei Ballets Russes⁶⁷ — che esasperò peraltro l'autore per la sua troppo nordica bizantinità: «Da qualche anno noi obbediamo a delle influenze in cui il Nord si mette d'accordo con Bisanzio per soffocare il nostro genio latino, fatto di grazia e di chiarezza. Voi lo sapete meglio di altri, mio caro amico. Io non so se non sia il momento, dopo aver tanto subito, di reagire», come scrisse l' *artifex additus artificii* D'Annunzio in una lettera del 12 giugno all'amico Debussy.⁶⁸

Diehl adorò *La Pisanelle*: «Dans son beau drame lyrique, *La Pisanelle*, M. Gabriele D'Annunzio a évoqué à nos yeux, dans un décor admirable, une Chypre ardente et colorée, toute parfumée de senteurs orientales». ⁶⁹ E aggiunse: «Dans le large tableau brossé par M. D'Annunzio il y a des 'dessous' qui peuvent charmer l'érudit le plus averti des choses du passé». ⁷⁰

Diehl sapeva quel che diceva: la conoscenza delle cronache sui regni latini d'oriente, da non molto pubblicate in Francia, proveniva a D'Annunzio dalla lettura delle sue *Villes mortes d'Orient*⁷¹ ed era stata approfondita di prima mano, come peraltro rivendicato dall'autore ⁷² e in seguito

66. A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. La Pisanelle*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, in part. 1670-1673.

67. Sulla lunga concertazione dello spettacolo con Lev Bakst, che avrebbe firmato scene e costumi, Vsevolod Mejerchol'd, cui si dovrà la regia, e la stessa Rubinstein, per la cui esibizione la «comédie» era stata fin dall'inizio concepita, cfr. Böhmig 1984, 159-169.

68. La lettera è pubblicata in Tosi 1948, 86, e analizzata in Tosi 1957, 36-59, trad. it. in Tosi 2013, 172-173. Si devono comunque indubbiamente a D'Annunzio stesso, *artifex additus artificii*, molte delle suggestioni iconografiche dei *tableaux* teatrali: in particolare la precisa citazione del Corteo dei Magi di Benozzo nella scena dell'arrivo del re e del suo seguito a Famagosta nel primo atto, come notato da Annamaria Andreoli, che rinvia anche qui a Diehl: A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. La Pisanelle*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 1671. Conosceva D'Annunzio il sottotesto bizantino degli affreschi di Palazzo Medici Riccardi?

69. Diehl, *En Chypre avec D'Annunzio*, in Diehl 1917, 229.

70. Diehl 1917, 230.

71. Diehl 1933⁸, 226-281; in part., sulla storia di Cipro e le sue fonti, cfr. 226-250. Se questa lettura fu l'inesco principale del suo interesse per l'oriente latino, D'Annunzio attinse informazioni anche da Diehl 1897, 293-310, in seguito rist. in Diehl 1905, 198-216: nella biblioteca del Vittoriale compare, con segni di lettura, in entrambe le edizioni; vd. qui sotto, nota 79.

72. La lettura delle cronache di Florio Bustron e Léonce Machéras è già menzionata nell'articolo, pubblicato sul «Corriere della Sera» del 24 gennaio 1908, in cui, all'indomani del debutto della *Nave*, D'Annunzio esponeva il soggetto della «tragicommedia» che

argomentato a fondo dagli studiosi⁷³.

Se Diehl fu il «primo motore di *Pisanelle*», i riscontri nell'archivio del Vittoriale forniscono testimonianza sicura dell'accumulo di quel bagaglio documentario attraverso la mobilitazione del libraio Champion, i prestiti dalla Bibliothèque Nationale, l'incetta di documenti rari⁷⁴. La confidenza coi testi è confermata dalla visita di Ferruccio Busoni a D'Annunzio nel 1912, nella sua casa parigina, in cui vide «libri vecchi e nuovi sull'isola di Cipro» allineati sugli scaffali con inserite strisce di carta;⁷⁵ così come dal pellegrinaggio che Guy Tosi fece poco dopo la morte di D'Annunzio all'Officina del Vittoriale, dove le fonti del grande lavoro sulla *Pisanelle* gli apparvero ancora squadernate.

A Diehl era peraltro piaciuta anche *La nave*, come scrive nel suo saggio su Venezia, *Une république patricienne, Venise*, del 1915: «Dans sa tragédie de *La nave*, Gabriele d'Annunzio a fait revivre, avec une intensité de vision admirable, l'étrange et farouche existence de ces cités naissantes, où il semblait, comme dit le poète, que l'on fût revenu 'à l'aube des temps', et il a mis en relief, en un merveilleux symbole, ce qui fera la grandeur future de Venise, 'de la cité bâtie dans les lieux deserts, sans murs, sans portes, sans tombeaux, mais dont la force et les fondements sont sur la mer'. Un curieux témoignage du commencement du VI^e siècle, le plus ancien qui illustre l'histoire de Venise, complète ce poétique tableau par la réalité précise des faits».⁷⁷

intendeva intitolare *La Rosa di Cipro*: testo riportato in A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. La Pisanelle*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 1661-1662. La ricerca di D'Annunzio sull'oriente latino affondava peraltro negli anni: almeno al 1905, il che conferma l'affermazione dell'autore secondo cui la «vision» di *Pisanelle* era il risultato di dodici anni di studi: cfr. citazioni e dati riportati in Andreoli, *ivi*, 1658-1659.

73. Cfr. G. Tosi, *Deux livres nouveaux de Gabriele D'Annunzio*, in Tosi 1942, 191-196, trad. it. in Tosi 2013, 81-83; sulle fonti greche della *Pisanelle* vd. anzitutto Lavagnini 1942, 87-158, e gli altri contributi specifici raccolti in Lavagnini 1978, 505-506, 564-568, e soprattutto 678-693 e 778-796. Sulle altre, numerose fonti, la cui consultazione da parte di D'Annunzio è certa (oltre alle cronache di Bustron e Machéras, i vari contributi di Louis e René de la Mas Latrie, le raccolte di Raynaud e Iorga e così via), vd. A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. La Pisanelle*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, in part. 1659-1664, nonché 1673, 1679, 1683.

74. A. Andreoli, *Note e notizie sui testi. La Pisanelle*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2013, 1657.

75. «Sugli scaffali di D'Annunzio ci sono dei libri, vecchi e nuovi — per esempio, sull'isola di Cipro. In ogni volume vi sono due o tre strisce di carta come segnalibri»: la testimonianza proviene da una lettera alla moglie del 26 giugno 1912, pubblicata in Busoni – Schnapp 1955, 217-218 (devo quest'indicazione alla cortesia di Laureto Rodoni, che tengo a ringraziare).

76. G. Tosi, *Deux livres nouveaux de Gabriele D'Annunzio*, in Tosi 1942, 191-196, trad. it. Tosi 2013, 83.

77. Diehl 1915, 6.

«Et que dire enfin de la Venise du VI^e siècle que d'Annunzio a rêvée et fait revivre dans la *Nave*, de cette Venise naissant dans le tumulte des eaux, et fondant, au milieu des lagunes, fièrement, par la volonté des hommes?», scriverà ancora nel '22, in *Byzance dans la Littérature*.⁷⁸

6. D'Annunzio versus Diehl

Diehl ammirava enormemente D'Annunzio e si riteneva ammirato da lui. Se il suo fantasma si aggirasse oggi tra gli scaffali della biblioteca del Vittoriale, rimarrebbe deluso. La sua *Théodora* manca. Le *Figures byzantines* compaiono, ma intonse.⁷⁹ Forse quest'oblio nella biblioteca del sacrario senile in cui D'Annunzio volle raccogliere i libri chiave della sua carriera di lettore e scrittore indica che era stato interessato dal Diehl classico delle *Excursions archéologiques*, dal Diehl italico della *Venise*, dal Diehl franco della *Méditerranée*, ma non dal Diehl propriamente bizantinista?

Prima di emettere una sentenza definitiva occorrerebbe condurre indagini supplementari sulla diaspora delle sue precedenti biblioteche, in particolare di quella della Capponcina.⁸⁰ È indubitabile che la menzione della sepoltura della *basilissa* nel «sarcofago verde di Ierapoli» sia citazione dalla *Théodora* di Diehl: prova che D'Annunzio, tra il 1903, data della pubblicazione della sua prima edizione, e il 1905, anno in cui licenziò *La*

78. Diehl 1922, in Diehl 1926, 238.

79. Stanza del Monco, XL, 35. Si tratta dell'edizione Paris, Colin, 1908; ma, naturalmente, neppure la prima edizione, del 1906, successiva alla pubblicazione della *Nave*, avrebbe potuto essere fonte della descrizione del sarcofago di Teodora, che D'Annunzio dovette quindi attingere alla *Théodora* del 1904, pur non presente nella biblioteca del Vittoriale, dove le opere di Diehl che compaiono, oltre alle già menzionate *Excursions archéologiques* (vd. *supra*, nota 61), sono le seguenti: *L'art Byzantin dans l'Italie méridional*, Paris, s.d. (Mappamondo, XXII, 12/B); *Justinien et la civilisation byzantine au VI^e siècle*, Paris, Ernest Leroux, 1901 (Stanza del Giglio, IX, 17/A), con Ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti; *Découverte à Rome de la maison des vestales*, Paris, J. Baer, 1884 (Scale, XCI, 3/A); *Les monuments de l'Orient latin*, estratto da «Revue de l'Orient Latin» 5 (1897), 293-310 (Stanza del Monco, XVIII, 10/A); segni di lettura alle 1, 2, 11, 12, 13, 17; angolo piegato alla 11; *Études byzantines*, Paris, 1905 (Officina, E/3, I, 33/A); segni di lettura alle pagine 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 214, 215, 216; angolo piegato, 200; cartiglio con nota autografa alla pagina 201. Il riscontro di queste indicazioni è dovuto, di nuovo, alla cortesia della bibliotecaria del Vittoriale, Roberta Valbusa, che qui nuovamente ringraziamo.

80. In particolare sui volumi recuperati dopo il sequestro per debiti, sugli invii a Arcachon dell'allora bibliotecario della Laurenziana, Giuseppe Lando Passerini, e sulla formazione della *bibliotheca gallica* vd. Andreoli 2000, 488-492; cfr. anche Andreoli 1993, che lascia tuttavia aperto il mistero, con spazio per ulteriori indagini.

nave, la conobbe.⁸¹ Ma è in ogni caso un errore credere che la ‘figura bizantina’ di Basiliola nella *Nave* — sviluppo della Pantèa del *Sogno d’un tramonto d’autunno* ma certamente ricalcata con forza sulla figura del suo coevo doppio bizantino di Teodora — derivi da Diehl, come è stato affermato dagli studiosi di D’Annunzio.⁸²

Pensiamo in particolare all’elemento della danza, così descritta dal popolo dei veneziani:

Danza! Danza!
 La Grecastra
 appreso ha l’arte dell’Imperatrice!
 Danza, danza, o Faledra!
 Nei quadrivii
 di Bisanzio, nel circo!

In Diehl non vi è nessuna rappresentazione del genere. Diehl definisce sì Teodora, fin dall’*incipit* della sua monografia, «mime et danseuse»,⁸³ ma parla di «tableaux vivants» e di «pantomimes comiques»: «Elle ne voulut point, comme tant d’autres, être joueuse de flûte, chanteuse ou danseuse: elle aime mieux figurer dans les tableaux vivants, où elle pouvait déployer sans voiles une beauté dont elle était très fière, et dans les pantomimes, où son

81. Come ci segnala Paolo Cesaretti, che teniamo qui a ringraziare, ci troviamo in presenza di un errore di Diehl (il marmo di Ierapoli non è verde ma rosatello o dorato), che trasse peraltro la notizia della sepoltura di Teodora ai Santi Apostoli (del tutto assente in Procopio) da una lista delle sepolture imperiali conservata unicamente in latino, sulla quale vd. Grierson 1962, 10-14, forse indirettamente originata dal perduto cap. 42 del *De Caerimoniis*. Mango-Ševčenko, ivi, 61-63; per il sepolcro di Giustiniano e Teodora ai SS. Apostoli vd. ivi, 29-31, in part. la nota 105 per la «pietra di Sardi» del sepolcro di Teodora (nella descrizione di Nicola Mesarita); l’informazione sulla «pietra di Ierapoli» è solo nella lista latina: ivi, 46, con nn. 77 e 78. Non è dunque vero che la lista latina «escaped the attention of Byzantine scholars», come sostenuto da Grierson, e che le sue «Byzantine sections have been all but completely neglected» (ivi, 10). Quanto a D’Annunzio e Diehl, concordanza in errore e in *lectio difficilior*, come sa il filologo, sono in genere prove di dipendenza.

82. Cfr. Caliaro 1991, 99: «L’Imperatrice è Teodora, moglie di Giustiniano. D’Annunzio legge la sua storia di donna perversa in *Théodora. Impératrice de Byzance* (Parigi, 1904) di Charles Diehl»; vd. anche Caliaro 2004, 50; Una derivazione diretta dagli *Anekdotia* è invece pur cautamente congetturata da Conca 2009, 59-60, che traccia alcuni paralleli fra i caratteri prestati a Basiliola nella *Nave* e il testo di Procopio.

83. «Théodora, Mime et danseuse, remplissait Constantinople de sa tabageuse célébrité»: Diehl 1904, 13; l’*incipit* della *Théodora* del 1903/1904 è ripreso da Diehl nel capitolo omonimo delle *Figures byzantines*, che costituisce esplicitamente una sintesi della monografia: Diehl 1906, 53. Sulla genesi e le diverse edizioni delle *Théodora* di Diehl cfr. Ronchey 2007, in Diehl 2007, vii-xiv; T. Braccini, *Bibliografia di Charles Diehl*, in Diehl 2007, xix.

entraîn et sa verve comiques trouvaient occasion de se manifester librement».⁸⁴

È un dato di fatto che solo in minima parte gli spunti della *Nave* sono tratti dalla *Théodora* di Diehl. Di questa Teodora *prude*, redenta dalle maldicenze di Procopio e consegnata al pubblico borghese, nella Basiliola della *Nave* non c'è nulla. C'è molto invece, oltre che delle atmosfere e dei personaggi femminili dei romanzi bizantini di Lombard e Adam, della Teodora «abietta e crudele» del *feuilleton* di Italo Fiorentino: non solo del testo ma anche e diremmo soprattutto delle illustrazioni, che D'Annunzio doveva conoscere bene dai tempi della «Cronaca».

Annunciato nel numero del 29 novembre 1885, proprio all'inizio della direzione di D'Annunzio, il romanzo di Fiorentino fu poi pubblicato a puntate, in dispense bisettimanali, e uscì in volume all'inizio dell'86, completo del suo accattivante apparato illustrativo e con in appendice «brani della storia segreta di Procopio nella parte che riguarda Teodora», anche questi illustrati da incisioni erotiche.⁸⁵ «Elle ne voulut point, comme tant d'autres, être joueuse de flûte, chanteuse ou danseuse», avrebbe scritto Diehl. Ma l'immagine indelebile di una Teodora a seno nudo che danza su un tappeto come un'odalisca con in mano un tamburello, stampata nella prima dispensa della *Teodora* di Fiorentino,⁸⁶ restò verosimilmente impressa anche nella memoria di D'Annunzio.

La *Teodora* di Fiorentino era un flagrante sottoprodotto della *Théodora* di Victorien Sardou,⁸⁷ di cui seguiva solo di un anno la prima rappresentazione, avvenuta a Parigi il 26 dicembre del 1884 nel grande teatro della Porte St.-Martin, dove nei panni di Teodora recitava l'incarnazione vivente della *femme fatale* di fine-secolo, Sarah Bernhardt.⁸⁸

84. Diehl 1904, 18-19 (= Diehl 1906, 55).

85. Fiorentino 1886. Sul celebre «trafiletto dalla sintassi veramente barbarica» (come definito dall'altrettanto celebre critico che per primo lo notò e lo commentò) che annunciava la *Teodora* di Fiorentini nella «Cronaca Bizantina» del 22 novembre 1895 e sul romanzo stesso cfr. Bernabò 2003, 21-24, che si sofferma anche sulle incisioni di Pigna, sulle fonti del loro esotico erotismo e sull'affinità con la coeva *Theodora* di Rankabes apparsa a Lipsia nel 1884.

86. Peraltro commentata dall'impagabile didascalia: «In mezzo a quel lusso orientale per le sue forme scultorie, i suoi sguardi procaci risplendevano in tutta la loro possanza», cfr. Bernabò, 2003, 24.

87. Sulla derivazione dalla *pièce* di Sardou non solo della trama e di elementi del testo di Fiorentino ma anche, specificamente, delle scenografie delle incisioni di Pigna, cfr. Bernabò 2003, 23.

88. Ronchey 2007, vii-ix; cfr. anche Ronchey 2002, 19-43.

Sappiamo con certezza che D'Annunzio vide la pièce almeno nel 1885, al Teatro Valle di Roma, quando vi recitò Eleonora Duse.⁸⁹

Se il bizantinismo della *Nave* ha le sue fonti documentate nei romanzi bizantini dei decadenti francesi, se un primo abbozzo di Basiliola — del suo aspetto, dei suoi costumi e anche della sua danza — è già nella Pantèa del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, su dati in parte attinti alla *Dogaressa di Venezia* di Pompeo Molmenti, è altrettanto chiaro che il nucleo centrale del personaggio non proviene dalla *Théodora* di Diehl ma da quella di Sardou: è Teodora *femme fatale* la fonte primaria, per così dire l'archetipo della Basiliola della *Nave*, come già peraltro fuggacemente congetturato da Pasquali.⁹⁰

7. *Pericoli del bizantinismo*

Dalla rappresentazione della *Théodora* di Sardou, replicata al teatro della Porte Saint-Martin per tutto il 1885, era derivata la messa in scena del gennaio 1902 al Teatro Sarah Bernhardt. La pièce aveva continuato ad avere per anni enorme successo in tutto il mondo,⁹¹ non ostante le riserve avanzate dai critici — e da Diehl per primo — sulla trama e l'ambientazione storica.

89. La Duse, che aveva già nel suo repertorio altre opere di Sardou, riprese la *Théodora* parigina a Roma quasi immediatamente; l'allestimento e in particolare i costumi richiesero un'«attività febbrile», come attestano sia la corrispondenza di D'Annunzio, sia le indiscrezioni dei critici: cfr. Cordova 1999, 147 e nota 5; questa *performance* della Duse è menzionata da D'Annunzio anche nelle cronache mondane sulla «Tribuna», per es. in quella dell'8 marzo 1885, D'Annunzio – Andreoli – Roncoroni 1996, 277; cfr. anche quanto scrive in una corrispondenza del 16 gennaio 1885, ivi, 230: «Quel nipote del papa somiglia tal'e quale al Maret, al celebre attore parigino che ora recita con tanta valentia la parte d' *Andreas* nella *Théodora* di Vittoriano Sardou».

90. Pasquali 1941 = Pasquali 1994, 345.

91. Nel 1907 ne fu tratta un'opera lirica, nel 1909 e nel 1913 due versioni cinematografiche (cfr. Bernabò 2003, 28), cui nel dopoguerra seguirà quella, molto più esaltante, di Leopoldo Carlucci, realizzata a Torino tra il 1921 e il 1922, vero classico del muto liberty, con la scenografia dell'architetto Brasini, che si ispirerà, oltretutto ai precedenti teatrali e ai monumenti bizantini «italici» (San Vitale a Ravenna, San Marco a Venezia, San Giovanni in Laterano), anche a Piranesi e Borromini, in una personale accezione neobarocca dello «stile bizantino» che in anni di poco precedenti aveva furoreggiato a Parigi e a Berlino. Lo stesso Brasini sarà autore delle scenografie dei lungometraggi di ispirazione antica e bizantina realizzati da Gabriellino D'Annunzio, e anzitutto della sua versione cinematografica de *La Nave*, del 1921: cfr. Redi 1998, dove l'autore tenta una ricostruzione delle fonti archeologiche e iconografiche del bizantinismo architettonico di Brasini. Inoltre la sua indagine di archeologia del set fornisce sull'ambientazione della *Teodora* di Carlucci una rivelazione molto dannunziana: il parco fitto di pini del Palazzo di Giustiniano potrebbe essere il retro di Villa Medici a Roma.

Ma in quel tripudio bizantino D'Annunzio aveva immediatamente fiutato il pericolo.

Nello stesso anno 1885 in cui aveva scritto della *Théodora*, nel *Piccolo corriere* della «Tribuna», in data 29 maggio, D'Annunzio riferisce le sue difficoltà di rappresentazione a Metz, a Strasburgo e in varie altre città del crinale franco-tedesco: «Ora il governatore generale della provincia ha proibite le rappresentazioni, prendendo severissime misure d'interdizione, nel timore che il ricevimento alla grande Theodora fosse troppo ardente e troppo francesamente patriottico»⁹².

Non era soltanto l'implicazione filofrancese a connotare il bizantinismo dal quale il Duca minimo stava prendendo le distanze. D'Annunzio aveva già chiare in quegli anni le frastagliate implicazioni che andava assumendo l'evocazione di Bisanzio nell'Europa dei «barbari» imperi centrali. Se tutto il quadro storico-politico che fa da sfondo alla biografia di D'Annunzio giustificava la necessità di esaltare gli antichi valori classici del nazionalismo postrisorgimentale irredentista e poi del colonialismo italiano,⁹³ e se questa necessità, acuita a partire dal 1911 dalla guerra italo-turca di Libia, si sarebbe rafforzata ulteriormente con l'avvento del fascismo, già negli anni 90 D'Annunzio paventava che al bizantinismo estetico, scettico, decadente e un po' nichilista coltivato nella «Cronaca» fosse ascritta anche solo una sfumatura di indulgenza per «il crepuscolo dei re e dei principi»⁹⁴ di potenze straniere guidate da sovrani «interamente dediti a coltivare le loro piccole manie e i loro vizi mediocri»,⁹⁵ come Francesco Giuseppe, mentre i loro vetusti imperialismi opprimevano i nuovi principi di nazionalità, in fermento «come un lievito implacabile»: ⁹⁶ la Prussia, l'Austria-Ungheria, anche la Bulgaria, che proprio in quegli anni, tra la nascita dell'impero tedesco e l'inizio delle guerre balcaniche, si contendevano più o meno esplicitamente l'eredità imperiale bizantina in un

92. Sarah Bernhardt aveva ricevuto «lettere innumerevoli che la supplicavano di venire a Metz, a Strasburgo, a Mulhouse e a Colmar», ma «l'annuncio della probabile venuta» era stato «causa di un tal pazzo commovimento e di un tale entusiasmo nella popolazione francese dell'Alsazia Lorena, che la polizia tedesca» aveva ritenuto «prudente l'interdizione»: il breve resoconto della vicenda si legge, a firma del Duca Minimo, in D'Annunzio – Andreoli – Roncoroni 1996, 376-377.

93. Cfr. Perfetti 1977; De Felice 1978; Gibellini 1986; De Felice – Gibellini 1987; Craveri 1986.

94. G. D'Annunzio, *La bestia elettiva*, «Il Mattino», 25-26 settembre 1892, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2003, 86.

95. Ivi, 87.

96. G. D'Annunzio, *Della coscienza nazionale*, «Il Giorno», 21 maggio 1900, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2003, 504-505: «Non mai più crudamente», continua, «i diritti delle razze men forti furono violati dalla prepotenza e dall'avidità».

vero e proprio transfert ideologico avallato peraltro dalla nuova bizantinistica germanica e slava.⁹⁷

D'altra parte, nel crescendo che dalle guerre balcaniche condurrà al primo conflitto mondiale, D'Annunzio assumerà posizioni ideologiche sempre più nette e iniziative politiche sempre più attive, commentando minuziosamente, negli scritti giornalistici — e per riflesso, più o meno implicitamente, in quelli letterari —, le strategie e diplomazie internazionali che accompagneranno lo smembramento del più bizantino tra gli stati centrali: l'impero ottomano, già avversario elettivo nella guerra di Libia, crudele e spossato oppressore di quel mondo balcanico adriatico con cui D'Annunzio, fino all'impresa di Fiume, intratterrà un rapporto complesso e controverso, ma sempre entusiastico.⁹⁸

In *Eia Dalmati*, un articolo — o meglio un proclama — del 1920 su «La Vedetta d'Italia», D'Annunzio scriverà: «Rimettiamo in onore Procopio, e rifacciamolo senatore e magari prefetto [...], e commettiamogli la *Storia segreta* dell'Alleanza per l'Adriatico senza pace. Con licenza dei Superiori la scriverà nel greco del Dodecaneso, che è l'idioma del signor Venizelos pretendente al soglio di Bisanzio ridorato con oro di sterlina».⁹⁹

8. *Il polso fragile di un letterato bizantino*

Fu il più puro, il più sano di tutti, perché almeno credeva in se stesso. È stato l'egoismo rapace, la sua sete di fama, la sua operosità che l'ha liberato dallo scetticismo bizantino,

aveva scritto Scipio Slataper nel 1911, in *Quando Roma era Bisanzio*, consegnandoci, nel concetto di «scetticismo bizantino», la migliore, forse, definizione del rapporto tra D'Annunzio e Bisanzio.¹⁰⁰

97. Cfr. Ronchey 2005, 719-721.

98. Sulle posizioni ideologiche di D'Annunzio e sul suo attivismo politico, avviato proprio con le guerre balcaniche, cfr. De Felice – Gibellini 1987, 14-17; sulla questione adriatica e sugli specifici interventi giornalistici, in molti casi chiarificatori anche dei riflessi letterari delle frastagliate vicende politiche, e in particolare delle mutevoli valenze della definizione «bizantina», vd. Noto 2014, in part. 10-14.

99. D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2003, II, 802. Cfr. anche quanto scritto un anno prima da Georges Sorel, il 6 novembre 1919, in un articolo intitolato *Bisanzio*, poi ristampato in *L'Europa sotto la tormenta*: «La società contemporanea pare ritornata ai tempi bizantini, che furono oggetto della *Storia segreta* di Procopio. Non ha provocato D'Annunzio lo scandalo universale rivelando che l'ostilità di Wilson all'Italia traeva origine da motivi più femminili che diplomatici?»: Sorel 1974, 200.

100. Slataper 1911, in Slataper 1956, 227.

La bizantinità che D'Annunzio conservava, nonostante la prudenza adottata nelle posizioni politiche, era stata già colta da Filippo Tommaso Marinetti, quando scrisse di lui, in uno degli elzeviri in seguito riuniti in *Les dieux s'en vont, D'Annunzio reste*:

Mais le cœur palpitant des capitales industrielles, le grouillement des foules révolutionnaires, fascinaient déjà son esprit migrateur, et le désir de la domination absolue *crispait jusqu'au spasme son poing fragile et nerveux de lettré byzantin, dans ses nuits d'insomnie!*¹⁰¹

In un saggio del 1939 ripubblicato nelle *Terze pagine stravaganti*¹⁰² quel nemico giurato di Bisanzio che fu Giorgio Pasquali ha mostrato che D'Annunzio fin da adolescente aveva esercitato l'arte bizantina del centone e della citazione poetica occulta, per esempio sui versi dell'*Antologia Palatina*.¹⁰³ Nel *Canto novo*, la raccolta di poesie scritte meno che ventenne per Sommaruga,¹⁰⁴ si trovano, segnalava Pasquali, «epigrammi dell'Antologia Palatina adoprati e poeticamente citati a ogni piè sospinto».¹⁰⁵ Ed è plateale, nell'*Offerta votiva*, il reimpiego di un carme di Paolo Silenziario (AP VI 54), quasi certamente attinto, come pure Pasquali suggerisce, all'edizione Firmin-Didot del 1871¹⁰⁶. Il che, se da un lato lo tradisce, come Pasquali sottolinea, «non filologo»,¹⁰⁷ d'altro lato attesta fin

101. Marinetti 1908, 79. La raccolta, che nell'edizione parigina recava copertina e tavole illustrate (per lo più caricature di D'Annunzio) del pittore Valeri, era stata già parzialmente pubblicata in Marinetti 1903, la cui traduzione italiana, *D'Annunzio intimo*, era poi uscita nel 1906 per le Edizioni Futuriste di «Poesia». L'edizione critica di *Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste* si legge in Marinetti – Jannini 1983.

102. Pasquali 1939, 131-153, poi ristampato, in versione abbreviata, in «Nuova Antologia», 16 aprile 1939, 386-397, e infine ristampato in Pasquali 1942, 276-280; lo citiamo oggi nell'edizione Pasquali 1994, 190-204. Notiamo che il saggio di Pasquali è stato di recente segnalato da Romano 2013, pubblicato dopo la presentazione della prima versione di questo nostro intervento, dal titolo *D'Annunzio e Bisanzio*, al convegno di studi «Il medioevo di Gabriele D'Annunzio» (Gardone Riviera, Auditorium del Vittoriale, 6 maggio 2011).

103. Ma nelle sue opere pullulano, snidate da Pasquali, una quantità di altre citazioni greche mascherate, alla maniera bizantina appunto: dall'inno omerico a Demetra (parafrasato in *Laus vitae*) al *Teeteto* (incastonato nelle *Vergini delle Rocce*) a «luoghi difficili di tragici» (inseriti nella *Città morta* ma anche nel *Libro segreto*) e così via: Pasquali 1939 = Pasquali 1994, 192-193.

104. Poi ripubblicate in versione definitiva quattordici anni dopo, all'indomani del viaggio in Grecia: G. D'Annunzio, *Canto novo*, in D'Annunzio – Andreoli – Lorenzini 1982, 135-221.

105. Pasquali 1939 = Pasquali 1994, 195.

106. Un'eloquente sinossi dei due testi è offerta in Romano 2013, 55-56.

107. «Il d'Annunzio non era filologo; e si può supporre senz'ombra di malignità che egli si sia servito di quelle edizioni Didot [...] Ma si può star sicuri che non si tenne mai pago

dalla formazione liceale una predilezione per la greicità tarda e una padronanza di prima mano di un greco definito «ellenistico» che almeno nel caso di Silenziario è oggettivamente bizantino.¹⁰⁸

La storia diede in seguito a D'Annunzio l'occasione di specchiarsi nel mito di Bisanzio attraverso la letteratura francese e di restituirne il riflesso nella costruzione estetica giovanile della Roma bizantina della «Cronaca».¹⁰⁹ Nel «porfirogenito» D'Annunzio quel riflesso, presto oscurato dall'opportunità politica, con l'*escalation* del nazionalismo nel panorama interno italiano e con l'infittirsi di molteplici e compromettenti significati dell'ideologia neobizantina nello scenario internazionale, restò sempre carsico, latente. Baluginò nelle tessere del suo mosaico letterario, artificiosamente rivestito di una patina veneziana. Solo di rado la simpatia per Bisanzio, storica più ancora che letteraria, riemerse non dissimulata dalla prudenza o dalla convenienza. Quando accadde, sotto le insegne del patriottismo bizantino l'insofferenza antiborghese degli anni romani si amplificò in denuncia della grettezza e cecità della competizione capitalistica tra gli stati occidentali, in una protesta contro «la lotta mercantile, la lotta per la ricchezza» delle potenze europee, che «porta il pericolo delle più terribili conflagrazioni marziali».¹¹⁰

Nella *Canzone dei Dardanelli*, del dicembre 1911, censurata per le sue invettive anche ma non solo antiaustriache dal «Corriere della Sera», dove avrebbe dovuto uscire in terza pagina come le altre *Canzoni delle gesta d'oltremare*, poi confluita in *Merope*, il quarto libro delle *Laudi del cielo del*

della versione latina»: Pasquali 1939 = Pasquali 1994, 192; la dipendenza dall'edizione Firmin-Didot del 1871 è dimostrata con certezza in Romano 2013, 56.

108. Pasquali distingue con interesse e attenzione, nei prestiti greci dell'opera di D'Annunzio, il debito classico da quello che definisce ellenistico: «Si maledirà la pedanteria professorale e si osserverà che non è ufficio del poeta distinguere cronologicamente i periodi della storia letteraria? Giustissimo; ma a me par qui di asserire qualcosa che è essenziale per l'intelligenza del gusto del d'Annunzio: i carmi giovanili, come ancora parecchie delle *Laudi*, sono ellenistici, perché tutta l'arte moderna europea è più vicina all'ellenismo che alla classicità, è congiunta con quello da un'affinità essenziale»; e arriva a una definizione di D'Annunzio stesso come poeta ellenistico, avvicinandosi in definitiva cronologicamente quanto poteva, pur nella sua idiosincrasia per Bisanzio, all'autodefinizione bizantina del poeta: Pasquali 1939 = Pasquali 1994, 195-196.

109. Lo stesso Pasquali in *Medioevo bizantino*, come abbiamo visto, segnalò l'approssimativa conoscenza di Bisanzio mostrata dagli autori della «Cronaca Bizantina» — di cui trascrisse e commentò l'avvertenza del primo numero — oltreché in generale l'arretratezza degli studi bizantini in Italia: Pasquali 1941 = Pasquali 1994, 341-370, in part. 354-356.

110. G. D'Annunzio, *Della coscienza nazionale*, in D'Annunzio – Andreoli – Zanetti 2003, 504.

mare della terra e degli eroi, nel gennaio 1912, D'Annunzio racconta così la caduta di Costantinopoli del 29 maggio 1453:¹¹¹

Costantino Paleologo, il fratello di Giovanni, avendo accettata la corona di Bisanzio, vera corona di spine, condusse con molta intrepidezza la difesa contro il secondo Maometto che l'assaliva con uno sterminato esercito. [...] Quando tutto fu perduto e l'esercito del sultano implacabile irruppe nella città per dare il sacco di tre giorni promessogli, Costantino spronò il cavallo, nei pressi della Porta Càrsia, contro il folto dei nemici, volendo morire con l'Impero. 'Il sangue gli colava dai piedi e dalle mani' dice Giorgio Phranzes. Secondo Michele Ducas, lo storico dell'Impero d'Oriente, l'imperatore gridò: 'Non un cristiano v'ha, che prenda il mio capo?'. Secondo Michele Critopulo, gridò: 'La città è presa, e io vivo ancora!'. In quel punto un Turco gli tagliò la faccia. Come Costantino rispondeva al colpo, un altro gli trapassò le reni. Cadde nel mucchio, non conosciuto. Più tardi, avendo Maometto ordinato di ricercarlo, riconobbero i cercatori il cadavere ai calzati di porpora che recavano trapunte in oro le aquile imperiali. I sovrani e i principi della Chiesa in Occidente, dopo che con sì trista incuranza avevan lasciato abbattere l'ultimo segno dell'Impero bisantino, alla notizia della vittoria turca rimasero atterriti; e temettero che i giannizzeri non venissero a distruggere le immagini di Cristo nelle cappelle unghere ed alemanne e che le basiliche romane non fossero mutate in moschee.¹¹²

111. Le dieci *Canzoni delle Gesta d'oltremare*, che inizialmente dovevano intitolarsi *Nuove odi navali*, furono scritte durante l'esilio francese per esaltare l'impresa «imperiale» della guerra di Libia e pubblicate sul «Corriere della Sera» tra l'8 ottobre 1911 e il 14 gennaio 1912, ad eccezione, appunto della *Canzone dei Dardanelli*, bloccata dagli interventi della censura; per l'indignazione dell'autore, il quale, pur perfettamente conscio della «violenza inaudita» con cui aveva «torto i due colli dell'aquila bicipite» (lettera del 30 novembre 1911 al figlio Mario), espresse il suo incontentabile sdegno direttamente a Luigi Albertini (lettera del 16 dicembre 1911): cfr. Albertini-Barié 1968, 67-69. Anche al momento della pubblicazione in volume (D'Annunzio 1912) la *Canzone dei Dardanelli* attirò l'attenzione della censura governativa italiana, che sequestrò la prima edizione e impose il taglio dei vv. 63-68, cosicché nella seconda edizione, la prima che circolò effettivamente in pubblico, le terzine sopresse furono surrogate da puntini, con la seguente postilla dell'autore: «Questa Canzone della Patria delusa fu mutilata da mano poliziesca, per ordine del cavaliere Giovanni Giolitti capo del Governo d'Italia, il dì 24 gennaio 1912». In alcuni rarissimi esemplari i versi censurati furono riscritti a mano da D'Annunzio in inchiostro rosso sangue. Solo la terza edizione, uscita nel luglio 1915, «cambiati i tempi e gli uomini» come precisato in una nota a stampa firmata «Gli Editori», sarà integrale e includerà le terzine censurate. Su tutta la questione vd. A. Andreoli, *Note. Merope*, in D'Annunzio – Andreoli – Lorenzini 1984, 1291-1292 e 1315; Noto 2014, 8-9.

112. G. D'Annunzio, *Note al Libro di Merope*, in D'Annunzio – Andreoli – Lorenzini 1984, 750-751.

«Con sì trista incuranza»: D'Annunzio aveva capito la realtà storica di quell'«altra guerra italo-turca». E parteggiava per Bisanzio: non per i turchi, ma neanche per Venezia, che aveva lasciato sostare al largo la sua flotta, neanche per il gretto e miope gioco strategico delle potenze mercantili europee, che avrebbero potuto scongiurare la caduta di Costantinopoli in mano a Mehmet II. Un'Europa già allora «avara e mentecatta», come la definisce nei versi di cui il testo appena citato è glossa:¹¹³

La vecchia Europa avara e mentecatta
 che lasciò solo il triste Costantino,
 solo a cavallo nella sua disfatta
 ultimo imperatore bisantino
 combattere alla Porta Carsia e spento
 dar la porpora e l'aquile al bottino,
 dessa or soccorre del suo pio fomento
 lo smisurato canchero che pute
 tra Mar Ionio e Propontide nel vento.¹¹⁴

113. Ciascuna delle dieci canzoni di *Merope* è corredata, in appendice, da un apparato di note particolarmente estese e puntuali, in cui D'Annunzio chiarisce dati storici, biografici, documentari. Per un inquadramento generale e per la ricostruzione delle fonti usate da D'Annunzio sia nei componimenti poetici, sia nei loro apparati cfr. A. Andreoli, *Note. Merope*, in D'Annunzio – Andreoli – Lorenzini 1984, 1284-1292.

114. G. D'Annunzio, *La canzone dei Dardanelli*, vv. 85-93, in D'Annunzio – Andreoli – Lorenzini 1984, 702.

Abbreviazioni bibliografiche

- Albertini–Barié 1968 = L. Albertini, *Epistolario 1911-1926*, a c. di O. Barié, I, Milano, Mondadori, 1968.
- Andreoli 1993 = A. Andreoli, *I libri segreti. Le biblioteche di Gabriele D'Annunzio*, Roma, De Luca, 1993.
- Andreoli 2000 = A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000.
- Antongini 2013 = T. Antongini, *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio* (1938), Roma, Lantana, 2013.
- Barrès 1923 = M. Barrès, *Une enquête aux pays du Levant*, II, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1923.
- Bernabò 2003 = M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli, Liguori, 2003.
- Böhmig 1984 = M. Böhmig, *Una messa in scena di La Pisanelle di D'Annunzio alla luce di alcune lettere inedite*, «Europa Orientalis» 3 (1984), 159-169.
- Busoni–Schnapp 1955 = F. Busoni, *Lettere alla moglie*, trad. it., a c. di F. Schnapp, Milano, Ricordi, 1955.
- Caliaro 1991 = I. Caliaro, *D'Annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Olschki, 1991.
- Caliaro 2004 = I. Caliaro, *Da Bisanzio a Roma*, Verona, Fiorini, 2004.
- Carducci 1906⁵ = G. Carducci, *Giambi ed epodi*, II, Bologna, Zingarelli, 1906⁵.
- Cimini 2010 = M. Cimini (a c. di), *D'Annunzio, Boggiani, Hérelle, Scarfoglio: la Crociera della Fantasia*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Conca 2009 = F. Conca, *Teodora, tra skene e palcoscenico*, «Koinonia» 33 (2009), pp. 47-60.
- Cordova 1999 = F. Cordova, «CARO OLGOGIGI». *Lettere ad Olga e Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all'Italia fascista (1881-1933)*, Milano, Franco Angeli, 1999.
- Corrent 2011 = V. Corrent, *Ildebrando Pizzetti e la nave di Gabriele D'Annunzio. Musiche per la tragedia omonima*, Treviso, Aurelia Edizioni, 2011.
- Craveri 1986 = P. Craveri, s.v. *D'Annunzio*, DBI XXXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1986.
- D'Annunzio 1912 = G. D'Annunzio, *Merope. Libro quarto delle Lodi del cielo del mare della terra e degli eroi*, Milano, Treves, 1912.
- D'Annunzio–Andreoli–Lorenzini 1982 = G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, I, Milano, Mondadori, 1982.

- D'Annunzio–Andreoli–Lorenzini 1984 = G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, II, a c. di A. Andreoli e N. Lorenzini, I-II, Milano, Mondadori, 1984
- D'Annunzio–Andreoli 1988 = G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, I, a c. di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1988.
- D'Annunzio–Lorenzini 1989 = G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, II, a c. di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989.
- D'Annunzio–Andreoli–Roncoroni 1996 = G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici 1882-1888*, a c. di A. Andreoli, testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996.
- D'Annunzio–Andreoli–Zanetti 2003 = G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici 1889-1938*, a c. di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003.
- D'Annunzio–Andreoli–Zanetti 2005 = G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, I-II, a c. di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2005.
- D'Annunzio–Andreoli–Zanetti 2013 = G. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, I-II, a c. di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2013.
- D'Annunzio–Cappello 2013 = G. D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (1907), a c. di A.P. Cappello, Venezia, Piano B Edizioni, 2013.
- D'Annunzio–Masciantonio–Di Carlo 2001 = G. D'Annunzio, P. Masciantonio, *Caro Pascal: carteggio D'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a c. di E. Di Carlo, Pescara, Ianieri, 2001.
- De Felice 1978 = R. De Felice, *D'Annunzio politico 1918-1938*, in G.L. Mosse (a c. di), *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionalistiche*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1978.
- De Felice–Gibellini 1987 = R. De Felice - P. Gibellini (a c. di), *D'Annunzio politico. Atti del Convegno* (Il Vittoriale, 9-10 ottobre 1985), «Quaderni Dannunziani» n.s., 1-2 (1987).
- De Montera–Tosi 1972 = P. De Montera–G. Tosi, *D'Annunzio, Montesquiou, Matilde Serao. Documents inédits*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972.
- De Palo 2000 = G. De Palo, *L'ala della Gloria. Robert de Montesquiou e Gabriele D'Annunzio*, in A. Andreoli–G. Piantoni (a c. di), *Gabriele D'Annunzio. Dalla Roma Bizantina alla Roma del «Nuovo Rinascimento»*, Catalogo della Mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 dicembre 2000–11 marzo 2001), Torino-Londra, Allemandi, 2000.
- Diehl 1897 = Ch. Diehl, *Les monuments de l'Orient latin. Conférence faite à bord du Sénégal lors de la croisière à Jérusalem et au 'pays des Croisés'*, «Revue de l'Orient Latin» 5 (1897), 293-310.
- Diehl 1904 = Ch. Diehl, *Théodora impératrice de Byzance*, Paris, De Boccard, 1904.
- Diehl 1905 = Ch. Diehl, *Études byzantines*, Paris, Picard, 1905.
- Diehl 1906 = Ch. Diehl, *Figures byzantines*. Première série, Paris, Colin, 1906.
- Diehl 1915 = Ch. Diehl, *Une république patricienne, Venise*, Paris, Flammarion, 1915.
- Diehl 1917 = Ch. Diehl, *Dans l'Orient byzantin*, Paris, De Boccard, 1917.
- Diehl 1922 = Ch. Diehl, *Byzance dans la Littérature*, «La Vie des Peuples» III, 12 (25 avril 1922), pp. 676-687 (rist. in Diehl 1926, pp. 241-248)

- Diehl 1926 = Ch. Diehl, *Choses et gens de Byzance*, Paris, De Boccard, 1926.
- Diehl 1933^s = Ch. Diehl, *En Méditerranée. Promenades d'histoire et d'art* (1901), Paris, Colin, 1933^s.
- Diehl 2007 = C. Diehl, *Figure bizantine*, trad. it., Torino, Einaudi, 2007.
- Drake 1980 = R. Drake, *Byzantium for Rome: The Politics of Nostalgia in Umbertian Italy, 1878-1900*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980.
- Fiorentino 1886 = I. Fiorentino, *Teodora. Scene bisantine*, illustrato da 40 incisioni di Giuseppe Pigna, Roma, Edoardo Ferino, 1886.
- Ghidetti 1979 = E. Ghidetti (a c. di), *Roma bizantina*, Milano, Longanesi, 1979.
- Gibellini 1986 = P. Gibellini (a c. di), *D'Annunzio politico. Appunti inediti: fra l'Italia liberale e il regime fascista*, «Nuova Antologia» 2160 (1986).
- Grierson 1962 = P. Grierson, *The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337-1042)*. With An *Additional Note* by C. Mango and I. Ševčenko, «Dumbarton Oaks Papers» 16 (1962), 1-60; 61-63.
- Hérelle 2010 = G. Hérelle, «*Laus vitae*» di Gabriele D'Annunzio, in Cimini 2010, 227-244.
- Lavagnini 1942 = B. Lavagnini, *Alle fonti della Pisanella, ovvero D'Annunzio e la Grecia Moderna*, Palermo, Palumbo, 1942.
- Lavagnini 1963 = B. Lavagnini, *D'Annunzio ad Atene nel 1899 (Nuove testimonianze)*, in *Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita*, Roma, Centro di Vita Italiana, 1963, 199-212 (poi anche in Lavagnini 1978, pp. 576-588).
- Lavagnini 1978 = B. Lavagnini, *Atakta. Scritti minori di filologia classica, bizantina e neogreca*, Palermo, Palumbo, 1978.
- Lavagnini 2004 = R. Lavagnini, *Bisanzio nella letteratura del XIX e XX secolo*, in G. Cavallo (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 3.1, *La cultura bizantina*, Roma, Salerno, 2004, pp. 729-764.
- Lucini 1914 = G. P. Lucini, *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914.
- Marinetti 1903 = F.T. Marinetti, *Gabriele d'Annunzio intime*, Milano, Edizioni del Verde e Azzurro, 1903.
- Marinetti 1908 = F.T. Marinetti, *Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste* Paris, Sansot, 1908.
- Marinetti-Jannini 1983 = F.T. Marinetti, *Scritti francesi*, a c. di P. A. Jannini, Milano, Mondadori, 1983.
- Muscetta-Sormani 1968 = C. Muscetta-E. Sormani, *Poesia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1968.
- Nencioni 1898 = E. Nencioni, *Saggi critici di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1898.
- van Dieten 1975 = *Nicetae Choniatae Historia*, recensuit Ioannes Aloysius van Dieten, I-II, Berlin - New York, W. de Gruyter, 1975 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae)
- Noto 2014 = A.G. Noto, *D'Annunzio e il mondo balcanico*, «Humanities» 3, 5 (2014), 1-14.

- Pasquali 1939 = G. Pasquali, *Classicismo e classicità di Gabriele D'Annunzio*, in J. De Blasi (a c. di), *Gabriele d'Annunzio. Letture tenute al Lyceum di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1939, 131-153 (poi in Pasquali 1994, 341-370).
- Pasquali 1941 = G. Pasquali, *Medioevo bizantino*, «Civiltà Moderna» 13 (1941), 289-320 (poi in Pasquali 1994, 190-204).
- Pasquali 1942 = G. Pasquali, *Terze pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1942.
- Pasquali 1994 = G. Pasquali, *Pagine stravaganti di un filologo*, a c. di C.F. Russo, I-II, Firenze, Le Lettere, 1994.
- Perfetti 1977 = F. Perfetti (a c. di), *Il nazionalismo italiano dalle origini alla fusione con il fascismo*, Bologna, Cappelli, 1977.
- Pontani 2014 = Niceta Coniata, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio*, III, a c. di A. e F. Pontani, Milano, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, 2014.
- Redi 1998 = R. Redi, *L'architetto Brasini e la scenografia di Teodora*, in *Cabiria e il suo tempo*, a c. di P. Bertetto – G. Rondolino, Roma, Museo Nazionale del Cinema - Editrice il Castoro, 1998, 335-341.
- Romano 2013 = R. Romano, *Da Paolo Silenziario a D'Annunzio*, in R. Romano, *Quaderni filologici* 1, Napoli 2013, 49-59.
- Ronchey 2002 = S. Ronchey, *Teodora e il mito della femme fatale*, in S. Ronchey (a c. di), *La decadenza*, Palermo, Sellerio, 2002, 19-43.
- Ronchey 2005 = S. Ronchey, *Bisanzio Continuata. Presupposti ideologici dell'attualizzazione di Bisanzio nell'età moderna*, in G. Cavallo (a c. di), *Lo spazio letterario del medioevo*, 3.1 *La cultura bizantina*, Roma, Salerno, 2005, 691-727.
- Ronchey 2007 = S. Ronchey, *Charles Diehl, o del bizantinismo*, in C. Diehl, *Figure bizantine*, trad. it., Torino, Einaudi, 2007.
- Ronchey–Braccini 2010 = S. Ronchey–T. Braccini (a c. di), *Il romanzo di Costantinopoli*, Torino, Einaudi, 2010.
- Santoli 2009 = C. Santoli, *Le théâtre français de Gabriele D'Annunzio et l'art décoratif de Léon Baskt*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2009.
- Scarfoglio 1911² = E. Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, Firenze, Quatrini, 1911².
- Slataper 1911 = S. Slataper, *Quando Roma era Bisanzio*, «La Voce» 3, 16 (1911), rist. in Slataper 1956.
- Slataper 1956 = S. Slataper, *Scritti letterari e critici*, a c. di G. Stuparich, Milano, Mondadori, 1956.
- Sorel 1974 = G. Sorel, *Da Proudhon a Lenin e L'Europa sotto la tormenta*, trad. it, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974.
- Sormani 1978 = E. Sormani, *Bizantini e decadenti nell'Italia umbertina*, Roma, Laterza, 1978.
- Tosi 1942 = G. Tosi, *Gabriele D'Annunzio: textes inédits, versions nouvelles, souvenirs et essais*, Paris, Droz, 1942.
- Tosi 1947 = G. Tosi, *D'Annunzio en Grèce. Laus vitae et la croisière de 1895*, Paris, Calmann-Lévy, 1947.
- Tosi 1947 = G. Tosi, *Gabriele D'Annunzio en Grèce et la rencontre d'Ulysse*, «Révue des Sciences Humaines» 45 (1947), rist. in Tosi 2013.

- Tosi 1948 = G. Tosi, *D'Annunzio et Debussy. correspondance inédite*, Paris, Denoël, 1948.
- Tosi 1957 = G. Tosi, *Les relations de Gabriele D'Annunzio dans le monde du théâtre en France (1910-1914)*, «Quaderni Dannunziani» 6-7 (ottobre 1957), 36-59.
- Tosi 1967 = G. Tosi, *Une source inédite de «Laus vitae»: «Les excursions archéologiques» de Charles Diehl*, «Lettere Italiane» 19, 4 (1967), 483-487.
- Tosi 2013 = G. Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, a c. di M. Rasera, I, Lanciano, Carabba, 2013.
- Verso l'Ellade* 1995 = *Verso l'Ellade: dalla «Città morta» a «Maia». Atti del XVIII Convegno Internazionale (Pescara, 11-12 maggio 1995)*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani e della Cultura in Abruzzo, Pescara, Edizars, 1995.
- Yriarte 1882 = Ch. Yriarte, *Un condottiere au XV^e siècle: Rimini. Etudes sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta*, Paris, J. Rothschild, 1882.

Rivali ed emuli del *basileus*: l'incoronazione celeste nelle periferie dell'impero (secoli XII-XV)*

Andrea Torno Ginnasi

Nel celebre passaggio del *De Administrando Imperio* sull'origine divina delle insegne del potere, concesse da un angelo al primo imperatore cristiano, Costantino VII (945-959) avverte il figlio Romano del pericolo dell'assunzione di tali simboli da parte di sovrani stranieri.¹ L'ammonimento, sebbene rivolto alla pratica di offrire corone come doni diplomatici,² denuncia un'ulteriore prassi già in via di formazione: il tema iconografico dell'incoronazione celeste, espressione figurativa del concetto di regalità sacra, si codifica proprio in età macedone, trovando presto tentativi di emulazione al di fuori dell'impero.³ Sebbene per il periodo successivo le opere più note riguardino l'arte del mezzogiorno normanno,⁴ in questa sede saranno presentate le testimonianze di altri popoli, ad est e ad ovest di Costantinopoli, che tra il XII e il XV secolo si sono dimostrati, comunque, rivali ed emuli del *basileus*. In particolare, si intende offrire una panoramica su ambiti territoriali ben distinti, ossia l'area caucasica – con un accenno a ulteriori zone relativamente vicine – e quella balcanica, i cui esiti artistici permettono una comprensione maggiore del soggetto e dei suoi sviluppi nella Costantinopoli dell'età matura.

* Sinceri ringraziamenti sono rivolti al Prof. Fabrizio Conca e, idealmente, al compianto Prof. Gianfranco Fiaccadori per l'invito a partecipare alla Giornata di Studi, al Prof. Mauro della Valle per aver seguito le ricerche qui presentate e alla Dott.ssa Jessica Varsallona per l'aiuto nell'individuazione e nella correzione di refusi nel testo.

1. *Constantine Porphyrogenitus. De Administrando Imperio* (Moravcsik–Jenkins, 1967 [1949]), 66-69, cap. 13; commentario pubblicato in riferimento alla prima edizione, Id., *De Administrando Imperio. Commentary* (Jenkins, 1962), 63-66.

2. Shepard 2007, 140-145. Più in generale, sullo scambio di doni diplomatici tra la corte di Costantinopoli e i potentati stranieri, Cutler 2001; Bauer 2010.

3. Torno Ginnasi 2014, 75-138, con bibliografia sui casi specifici.

4. Vd. di recente Gandolfo 2011; Torno Ginnasi 2014, 153-159, con ulteriore bibliografia.

Gli esempi meno conosciuti riguardano quel territorio sospeso tra Europa ed Asia, che si estende dalle regioni caucasiche all'Anatolia turcomanna e alla Cilicia armena. Per quanto concerne l'attuale Georgia, già nella prima metà del XII secolo si incontrano alcune realizzazioni. La più antica,⁵ databile tra il 1104 e il 1118, sarebbe la tavola dipinta conservata al Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai che raffigura Davide IV il Riparatore (1089-1125), noto agli storici dell'arte per la sua fervente attività mecenazia (*Fig. 1*).⁶ L'identificazione, agevolata anche dal confronto con le rare emissioni monetarie del regno,⁷ ha oscillato a lungo tra questo regnante, Giorgio III (1156-1184) e Giorgio IV Laša (1213-1223)⁸ a causa dello stato alterato delle iscrizioni il cui significato è stato chiarito in tempi relativamente recenti.⁹ Il protagonista compare stante insieme a San Giorgio, mentre più in alto Cristo, effigiato a mezzo busto, gli offre una seconda corona, non più visibile, ma attestata dalla ricognizione di Vladimir Benešević pubblicata nel 1912.¹⁰ L'aspetto del monarca appare del tutto in linea con le coeve soluzioni costantinopolitane, come risulta evidente dalle vesti sontuose e dai tanti simboli derivati dal repertorio dell'arte imperiale; tra questi si nota la corona chiusa a calotta – la cui conformazione è documentata verso la metà del secolo da Anna Comnena –,¹¹ il *loros*, la tunica purpurea, il *labarum* e l'*akakia*, tutti elementi riscontrabili, in modo quasi sovrapponibile, nella più tarda im-

5. Un precedente si riscontrerebbe in uno dei rilievi esterni della chiesa del Monastero di Džvari a Mtskheta, edificio attestato agli anni 586/587-604/605, che mostra il *patrikos* Stefano, interpretato come Stefano I (590-627), inginocchiato davanti al Salvatore nell'atto di porgergli la mano destra sul capo in segno di benedizione, gesto che anticiperebbe, idealmente, la soluzione dell'incoronazione celeste. Il termine cronologico indicato per l'edificio è riferito – pressoché all'unanimità – anche alle decorazioni, sebbene il respiro generale della composizione e molti dettagli suggeriscano, nei fatti, una datazione molto più tarda che porterebbe ad una differente valutazione della rilevanza di questo esempio. Sul sito in generale, Alpago Novello–Beridze–Lafontaine Dosogne 1980, 32, 389, figg. 22-24, 424-426; sulle decorazioni, Djobadze 1960; Id. 1961; Torno Ginnasi 2014, 24-26. Una diversa proposta di datazione del pannello, volta comunque a posticipare il termine di pochi decenni, è stata avanzata da Toumanoff 1952, 204-207.

6. K'Idiašvili 1989; Eastmond 1998, 67-71; sulla figura di Davide IV in rapporto alla promozione delle arti, Menna 2011, in part. sull'icona, 183.

7. Pakhomov 1970, n° 28.

8. L'attribuzione ad un sovrano di nome Giorgio è stata riproposta di recente da Constantinides 2007, 177-179.

9. L'insieme comprende iscrizioni in greco e in georgiano. Le prime riguardano le legende esplicative delle figure – quella relativa al sovrano è incompleta, aspetto che ha generato l'incertezza sull'identificazione – e un'epigrafe, anch'essa frammentaria, posta al centro della tavola; le seconde sono inserite più in basso e si riferiscono ad una richiesta di intercessione rivolta a San Giorgio. K'Idiašvili 1989, 109-115, con ricostruzione del testo e traduzione francese.

10. Benešević 1912, 62-64.

11. *Annae Comnenae Alexias* (Reinsch–Kambylis, 2001), lib. III, § IV.1, 95.

magine miniata di Manuele I (1143-1180) al f. IIr. del codice *Gr. 1176* della Biblioteca Apostolica Vaticana (*Fig. 2*).¹² L'uso esteso di iscrizioni in greco che qualificano Davide IV come «pio *basileus* di tutto l'Est», nonché la soluzione stessa dell'investitura sacra, anche se solo accennata, sono ulteriori dettagli che avvicinano la rappresentazione agli esiti bizantini. Più in generale, come suggerito da Antony Eastmond,¹³ questa immagine non si esaurisce in una mera emulazione dei prototipi imperiali – lo testimonia, soprattutto, la lunga epigrafe in georgiano, così come la posa più dinamica di San Giorgio – ma denuncia l'acquisizione di un modello allo scopo di soppiantarlo. Tale esigenza risulta del tutto comprensibile dopo la battaglia di Mantzikert del 1071 che segnò il declino di Bisanzio in Anatolia, con evidenti ripercussioni sull'assetto politico delle terre vicine.¹⁴

Sulla parete nord della chiesa di Macxvariši – edificio ad aula unica presso il villaggio di Lat'ali datato al 1140 da un'iscrizione dipinta che accompagna il ritratto del donatore K'virik'e, effigiato in vesti ecclesiastiche – si osserva la più compiuta scena di incoronazione celeste di Demetrio I (1125-1154; 1155-1156) indicato dalla relativa legenda (*Fig. 3*).¹⁵ Il monarca appare stante al centro mentre riceve l'investitura dell'Arcangelo Gabriele a sinistra; completano l'immagine due eristavi, alti rappresentanti della nobiltà sistemati ai lati con dimensioni ridotte e privi di iscrizioni esplicative, nell'atto di cingere la spada alla cintura del protagonista. Sebbene in questo caso la committenza non sia regale, la finalità prettamente celebrativa della rappresentazione risulta evidente, anche se con alcuni caratteri peculiari che testimoniano la creazione di una soluzione che ben si accorda al contesto. L'emulazione di Bisanzio, qui meno avvertibile nei costumi e nelle pose quasi per nulla ieratiche, si coglie nella generale esaltazione dell'origine divina della sovranità. La differenza fondamentale con i modelli più prestigiosi si riconosce nei personaggi che affiancano Demetrio I: se ad una lettura più immediata il loro gesto potrebbe alludere ad uno dei momenti dell'effettivo rituale di incoronazione allora in uso,¹⁶ più in generale l'espedito rispecchia l'accettazione formale del regnante da parte dei governatori locali, condizione necessaria in un Paese dalla struttura feudale ma impensabile, di contro, nella mentalità bizantina. Considerando il committente dell'edificio, si tratterebbe di una rappresentazione del potere secondo la visione dell'aristocrazia georgiana,¹⁷ quindi rispondente a criteri non applicabili ad

12. Spatharakis 1976, 208-210, fig. 155; Rapti 1999.

13. Eastmond 1998, 70-71.

14. Vd. almeno Friendly 1981.

15. Eastmond 1998, 73-91, in part. 74-83, tav. XI.

16. Si tratta di un testo databile alla metà del XIII secolo, *ibid.*, 239-244.

17. *ibid.*, 82-83.

opere fatte realizzare direttamente dal regnante ma che, ad ogni modo, non sovverte il principio cardine dell'ideologia politica medievale – l'attenzione è rivolta alla concessione della corona al sovrano da parte di una figura sacra – e il rigido sistema gerarchico sul quale si basa. Infine, un'immagine di incoronazione secondo canoni formali più consueti – sebbene non per la scelta del personaggio – si nota nell'affresco, pressoché speculare, della nicchia contigua che mostra l'investitura, di nuovo per mano di un angelo, di Santa Caterina abbigliata come un'imperatrice con tanto di *thorakion*,¹⁸ nonostante tale indumento per questa santa non sia inusuale nelle realizzazioni bizantine,¹⁹ un'immagine simile risulta poco comune, anche se non priva di precedenti per altre figure, come si apprezza su una formella della porta “bronzea” del santuario di San Michele presso Monte Sant'Angelo (Foggia), datata al 1076, dedicata a Santa Cecilia.²⁰

La fortuna del tema si risconterà in Georgia anche molto tempo dopo. Tra i deteriorati affreschi della Cattedrale di San Giorgio di Alaverdi, edificio fondato nell'XI secolo su un sito precedente, una scena raffigura, presumibilmente, l'incoronazione per mano di Cristo del sovrano di Kakheti Alessandro I (1476-1511) e della moglie Anna – presentati insieme ai due figli posti tra loro – che sul finire del '400 promossero un ampio rinnovamento del complesso (*Fig. 4*).²¹ I protagonisti appaiono stanti e caratterizzati da sontuose vesti – sebbene oggi solo intuibili –, mentre ricevono la simultanea investitura del Salvatore a mezzo busto posto al centro, secondo uno schema ampiamente documentato sulle testimonianze bizantine. Questa volta, la maggiore fedeltà agli schemi costantinopolitani rivela la necessità dell'emulazione di un modello consolidato nel tempo, soprattutto in un momento di grande instabilità politica che vide la frammentazione del Paese in entità statuali minori. D'altra parte, immagini ufficiali del soggetto dovevano essere ben conosciute sin dall'XI secolo, come suggerito dalle due placchette oggi sul “Trittico Khakhuli” del Museo Statale Georgiano di Tbilisi, probabili doni della corte di Costantinopoli a quella georgiana, aventi come protagonisti nel primo caso certamente Michele VII Duca (1071-1078) e la mo-

18. *ibid.*, 83-86, tav. XII.

19. *e.g.* l'icona conservata al Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai, databile all'inizio del XII secolo. Patterson Ševčenko 2004, con bibliografia.

20. Sebbene si tratti di una incoronazione “doppia” – la simultanea investitura dei santi Cecilia e Valeriano per mano di un angelo –, la composizione segue gli schemi tipici delle opere che ritraggono i sovrani bizantini riportando la figura della santa con attributi imperiali analoghi a quelli sfoggiati da Santa Caterina sull'affresco georgiano. Su questa formella in particolare, Flaminio 2009.

21. Sebbene nel programma decorativo siano presenti anche pitture più antiche, l'aspetto di questi affreschi, insieme alle altre scene di soggetto sacro che li affiancano, confermerebbe un simile termine cronologico. Sul sito in generale, ancora al centro di un complesso progetto di restauro, vd. Alpagò Novello–Beridze–Lafontaine Dosogne 1980, 63-64, figg. 77-78.

glie Maria d'Alania, nel secondo, forse, la stessa imperatrice e la suocera Eudocia Macrembolitissa.²²

Nel XII secolo il tema dell'incoronazione celeste è rintracciabile, sorprendentemente, anche nell'Anatolia turcomanna. Si tratta di due emissioni monetarie in metallo eneo – una attribuibile all'emiro artuchide Najm al-Dīn Alpī (1152-1176),²³ l'altra a quello danishmendide Nāṣir al-Dīn Muḥammad (1175-1178) –²⁴ che riprendono in modo esplicito il tipo bizantino dell'investitura per mano della Vergine, assai diffuso sulle coniazioni dell'età media, evidentemente affrancate da elementi cristiani. La moneta artuchide – oltre a proporre sull'altra faccia una soluzione molto complessa debitrice di una tradizione numismatica assai più antica,²⁵ per il cui significato sono state avanzate interpretazioni di ambito astronomico e astrologico²⁶ – rivela una maggiore cura esecutiva per la resa degli abiti e le proporzioni generali dei protagonisti, effigiati proprio come se si trattasse di un *basileus*, con ampio *loros* e globo sprovvisto di croce nella mano destra, e della Madre (Fig. 5). Tra i numerosi confronti possibili sono da escludere, quasi certamente, le coniazioni del sovrano coevo Manuele I – il soggetto, seppur largamente impiegato sui *trachea* in biglione, fu da lui introdotto solo in un secondo momento, a parte una rara classe di monete in elettro –,²⁷ così come gli *hyperpyra* di Giovanni II (1118-1143).²⁸ Sebbene questi ultimi costituirebbero il modello cronologicamente più vicino, Estelle Whelan ha preferito optare, in modo convincente, per le emissioni auree di Romano III (1028-1034), precedenti di più di un secolo, per via di riscontri più puntuali nei dettagli della veste di Maria e nella sistemazione delle legende (Fig. 6).²⁹ Per quanto concerne la moneta danishmendide, il cui dritto è a carattere esclusi-

22. Torno Ginnasi 2014, 126-129.

23. Spengler–Sayles 1972, 81-8, n° 28; Whelan 2006, 79-82; Ünal 2010.

24. Whelan 1980, 143-145, tav. 16, n° 5; Ead. 2006, 64-66.

25. Si tratta di un'allusione alla rappresentazione dei Dioscuri, testimoniata e.g. su certe emissioni bronzee coniate al tempo di Domiziano (81-96) nella vicina Flaviopoli di Cilicia; RPC II, tt. 1-2, 256-257, n° 1757, tav. 80.

26. Spengler–Sayles 1972, 83, ipotizzano, discutibilmente, che l'originaria figura della Vergine sia da intendere come l'omonima costellazione nell'atto di omaggiare il pianeta Mercurio, vero protagonista della scena. L'idea si baserebbe sul fatto che, secondo il sistema astrologico del "domicilio dei pianeti", la costellazione della Vergine sia la "casa notturna" di Mercurio, così come quella dei Gemelli, a sua volta rappresentata sull'altra faccia della moneta, ne risulti essere la "casa diurna", lettura che pare essere accolta da Ünal 2010, 210-211. Ad ogni modo, resta difficilmente accettabile una spiegazione così articolata pur ammettendo l'eventuale interesse per tali argomenti presso gli ambienti delle corti turcomanne.

27. DOC IV, tt. 1-2, 296-297, *trachea* in elettro n° 2 (anni 1143-1152?), 303-304, *trachea* in elettro n° 6 (anni 1167-1183?), 313-313, *trachea* in biglione n° 13 (anni 1167-1183?), tavv. XII, XIII, XV, emissioni tutte della zecca di Costantinopoli.

28. *ibid.*, 256-259, nn° 2-3, tav. VIII.

29. DOC III, t. 2, 715-718, n° 1, tav. LVI.

vamente epigrafico, questa volta la citazione sembrerebbe riguardare i menzionati *trachea* in elettro di Manuele I battuti poco tempo prima:³⁰ l'aderenza al riferimento è suggerita, oltre che dall'abbigliamento del sovrano, dalla scelta di raffigurare anche il *labarum*, elemento che accresce l'aspetto "bizantino" della rappresentazione (Figg. 7-8). A parte l'individuazione dei precisi prototipi, l'adozione del tema in un contesto così lontano – geograficamente e culturalmente – da Costantinopoli e destinato a fruitori impossibilitati a comprenderne il significato originario conferma la grande diffusione di un'immagine capace di travalicare il messaggio effigiato e di acquisire, in questi casi, una valenza prettamente formale.

Il contributo del Regno armeno di Cilicia, diversamente da altri aspetti, pare, apparentemente, meno rilevante.³¹ Tuttavia, è possibile citare alcuni esempi che, nonostante non riguardino direttamente il soggetto, mostrano segni allusivi di un'investitura celeste rivolta ai sovrani. Già a Leone I (1198/1199-1219) è attribuibile la prima testimonianza in rapporto all'ambito numismatico, nonostante una recente ipotesi assegni la tipologia a uno dei successori omonimi. Su un *tram* argenteo, noto in due classi, il sovrano è raffigurato di fronte alla Vergine mentre, più in alto, dal cielo emerge un elemento stilizzato indirizzato verso di lui (Fig. 9).³² Sebbene la maggior parte degli studiosi vi riconosca la rappresentazione di un fascio luminoso di raggi – accompagnato, su certi esemplari, da una sorta di colomba – non sarebbe da escludere il coinvolgimento della *Manus Dei*, soluzione dalla storia antichissima tornata particolarmente in auge nella monetazione bizantina di età comnena e che, nel corso dei secoli, ha anticipato il tema stesso dell'incoronazione sacra.³³ D'altronde, la Mano di Dio comparirà, senza margine di interpretazione, sulle emissioni (Fig. 10) del re Oshin (1307-1320).³⁴ Anche in relazione alla pittura miniata è possibile menzionare due celebri casi che, ancora in termini diversi, manifestano lo speciale rapporto che unisce i regnanti alla sfera divina, rivelando sempre le radici bizantine alla base della concezione ideologica dello Stato. L'illustrazione al f. 228 del codice 2660 del Patriarcato Armeno di Gerusalemme, commissionato nel 1262 per commemorare le nozze tra il futuro Leone II (1269/1270-1289) e Keran, propone il ritratto della coppia nell'atto di ricevere la benedi-

30. DOC IV, tt. 1-2, 296-297, n° 2, tav. XII.

31. Su alcuni aspetti correlati, come il cerimoniale di incoronazione e la discussione di alcune immagini di committenza regale, Rapti 2013.

32. Bedoukian 1962, 139, nnⁱ 76-81, tav. V e 140-144, nnⁱ 82-122, tavv. V-VI; Kouymjian 1978; Rapti 2007. Per una recente attribuzione a Leone III (1303/1305-1307), Vardanyan 2013.

33. Su tale simbolo vd. almeno Lacam 1994; a questa interpretazione sembra aprire Georganteli 2012, 159-160.

34. Bedoukian 1962, 353-355, nnⁱ 1840-1849, tav. XLI.

zione da parte della figura a mezzo busto del Salvatore, posto in alto insieme a due angeli (*Fig. 11*).³⁵ Sebbene manchi l'offerta della corona, la soluzione non si allontana dagli schemi formali tipici delle immagini costantinopolitane di incoronazione celeste che continueranno a diffondersi inalterati, anche molto tempo dopo, come si evince dalla famosa scena al f. 2 del manoscritto *MR 416* al Musée du Louvre di Parigi, degli anni 1403-1405, dedicata all'imperatore Manuele II (1391-1425) e alla sua famiglia, che denota, ovviamente senza nessun legame diretto, forti richiami di carattere compositivo (*Fig. 12*).³⁶ Si tratta di analogie di fondo, dagli esiti finali divergenti, rintracciabili anche nel codice *2653* conservato nella stessa sede gerosolimitana, fatto eseguire da Keran nel 1272, quindi poco dopo l'incoronazione di Leone II. Al f. 380 compare la famiglia reale – i coniugi e cinque figli – sistemata al registro inferiore mentre riceve nuovamente la benedizione da parte di Cristo, ora seduto sul trono e affiancato dalla Vergine e dal Battista (*Fig. 13*).³⁷ Dalla porzione di cielo che avvolge il Salvatore dipartono sette fasci di luce diretti ai protagonisti, immagine che potrebbe trovare un ideale precedente – oltre all'eventuale lettura del *tram* di Leone I – nella notissima miniatura al f. 3r. del codice *Gr. 364* della Biblioteca del Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai, realizzato attorno al 1047, che ritrae l'imperatore Costantino IX Monomaco (1042-1055) tra Zoe e Teodora, i quali, insieme alle corone, ricevono l'ulteriore e simile investitura di raggi (*Fig. 14*).³⁸ Sebbene pure in questo caso non sia possibile, di certo, avanzare confronti immediati, sia per il contesto storico di riferimento, sia per i lontani esiti formali, risulta innegabile l'importanza della cultura bizantina per gli sviluppi iconografici delle civiltà di questi territori. Gli stessi dettagli dell'illustrazione armena confermano tale dipendenza e, al contempo, la sua rilettura, dalla scelta del *loros* abbinato all'uso occidentale del mantello con pelliccia di ermellino allo sfoggio di corone preziose in forme reinterpretate con assoluta libertà.³⁹ L'ambivalenza culturale del Regno armeno si riflette

35. der Nersessian 1993, 52-53, fig. 640; Chookaszian 2000-2001; Id. 2005, 131-132, con ulteriore bibliografia.

36. Spatharakis 1976, 139-144, figg. 93-94; Durand 1993; Eldem 2009, 77.

37. der Nersessian 1993, 94-95, fig. 641; Chookaszian 2005, 133-134, con ulteriore bibliografia.

38. Spatharakis 1976, 99-102, fig. 66, con datazione ai tre mesi successivi alle nozze tra Costantino e Zoe nel 1042; Weitzmann-Galavaris 1990, 65-68, figg. 184-186; Torno Ginnasi 2014, 113-116. Più in generale, sul simbolo della luce in rapporto alla figura del Salvatore e sul suo significato filosofico e iconografico, Hunt 2009; sul suo ruolo nel cerimoniale imperiale, Parani 2013.

39. Tali aspetti sono stati sottolineati, tra gli altri, da Rapti 2013, 312-314. Entrambi i particolari paiono il risultato di una doppia interazione, con l'impero bizantino e con il mondo occidentale crociato. Mentre per l'accostamento del *loros* e del mantello di pelliccia le diverse ascendenze risultano chiare, più difficile è la comprensione dell'origine delle corone. Leone II

nell'ambigua posizione politica dello Stato, a sua volta esplicitata dalle due corone offerte – ed accettate entrambe –, rispettivamente da Enrico VI di Svevia (1168-1197) e da Alessio III (1195-1203) a Leone I poco prima che diventasse re, gesto, non privo di precedenti, che disattese, di fatto, le menzionate prescrizioni di Costantino VII.⁴⁰

Per quanto attiene all'area balcanica, il periodo compreso tra la IV Crociata e l'affermazione della dinastia paleologa vide il consolidamento di nuovi Stati, in parallelo al vuoto di potere lasciato dalla disgregazione dell'impero bizantino all'inizio del XIII secolo e alla sua seguente contrazione nel XIV. La tradizione costantinopolitana è parte fondamentale del substrato culturale dei regni – e poi imperi – di Bulgaria e di Serbia,⁴¹ rapporti che trovano una compiuta manifestazione in ambito artistico con l'esecuzione, tra gli altri temi iconografici, di molte scene di incoronazione celeste.

In riferimento alla Bulgaria, a parte le monete imitative emesse a cavallo tra XII e XIII secolo – tra le quali una classe databile al 1195-1200 copia i *trachea* in biglione dell'incoronazione di Manuele I –,⁴² la prima di queste immagini si incontra sugli *hyperpyra* aurei di Ivan II Asen (1218-1241) battuti, forse a Ocrida, dopo la vittoriosa battaglia del 1230 a Klokotnitsa sul sovrano epirota e tessalonicense Teodoro Comneno Duca (Epiro 1215-1230; Tessalonica 1225-1230).⁴³ Il duplice carattere, politico e militare, è evidente: il sovrano bulgaro, indicato da legende nella sua lingua, è effigiato stante insieme a San Demetrio, il quale lo incorona con una mano mentre con l'altra gli offre la spada (*Fig. 15*). A parte i possibili riferimenti alle coniazioni del rivale (*Fig. 16*),⁴⁴ questa scelta assume una valenza ideologica di grande im-

non indossa il copricapo a calotta in uso nella Costantinopoli di età tarda e nel mondo slavo ma un'insegna più vicina a quelle occidentali coeve, anche se caratterizzata da una maggiore complessità strutturale e da una sontuosità che richiama le usanze dei *basileis*. Keran, invece, sembrerebbe effigiata proprio con una sorta di corona chiusa a calotta simile a quella degli imperatori bizantini che, però, non contraddistingueva le imperatrici, anche se al di sotto è presente il velo, peculiarità questa comune ad entrambi i contesti. Tali anomalie sono confermate dai giovani principi che esibiscono, su scala ridotta, simboli analoghi.

40. *Documents arméniens*, 413-430, in part. 422, 424. Su tale consuetudine diplomatica, Shepard 2007, 140-145.

41. Vd. di recente Morini 1996, 145-163, 210-230; Nystazopoulou Pélékidou 2008, 185-193.

42. DOC IV, tt. 1-2, emissione di Manuele I, 312-323, n° 13, tav. XV; imitazione bulgara, *ibid.*, 437-440, n° 1, tav. XXVI. Poco tempo dopo, le stesse testimonianze bizantine divennero il modello per simili emissioni dell'impero latino d'Oriente, sebbene queste presentino maggiori caratteri distintivi che ne fanno delle monete di derivazione e non prettamente di imitazione; *ibid.*, 677, n° 6, tav. XLIX.

43. *ibid.*, 641, n° 1, tav. XLVII; Dimnik–Dobrinić 2008, 121 e 219, n° 2.1.1.

44. DOC IV, t. 2, 551, *trachea* in elettro n° 2 (sebbene il gesto sia diverso, le due figure sono presentate in modo del tutto analogo), e 555-556, *trachea* in biglione n° 5, tav. XXXVIII,

patto proprio in rapporto alle vicende del tempo: i confini del regno bulgaro si estendevano da Durazzo ad Adrianopoli, successi che permisero al monarca di impadronirsi, per celebrare le sue imprese, della principale immagine bizantina del potere, peraltro sulle uniche monete auree emesse in area balcanica nel XIII secolo. Nel caso specifico si tratterebbe, però, dell'imitazione di un sovrano appropriatosi, a sua volta e per motivi diversi, dei simboli dell'imperatore di Costantinopoli del quale, ovviamente, non si reputava né rivale, né emulo ma erede. Anche le teorie teocratiche sulle quali si fonda il motivo figurativo paiono del tutto assimilate, come risulta dalla famosa iscrizione eseguita su una colonna della chiesa dei Santi Quaranta Martiri nella capitale Târnovo che afferma l'origine divina delle conquiste del sovrano.⁴⁵ Successivamente, Costantino Tich Asen (1257-1277) scelse la soluzione abbreviata della *Manus Dei* per alcune emissioni in biglione che lo mostrano seduto sul trono (*Fig. 17*),⁴⁶ simbolo al quale ricorse, con esiti diversi, pure il ribelle Mitso che tra il 1256 e il 1263 mantenne il controllo di Preslav (*Fig. 18*).⁴⁷ Entrambi gli esemplari, anche se in modo non del tutto esplicito, continuano a testimoniare l'importanza dell'ideologia bizantina del potere e della relativa iconografia monetale per le coniazioni dei regni balcanici: mentre il primo caso sembrerebbe ispirarsi ad un'emissione tessalonicense (*Fig. 19*) di Giovanni III (1222-1254),⁴⁸ il secondo parrebbe l'esito di un *pastiche* di elementi tratti da tre diversi *trachea* costantinopolitani (*Fig. 20*) di Michele VIII (1261-1282).⁴⁹

Per quanto riguarda realizzazioni artistiche *tout court*, bisognerà attendere il XIV secolo per incontrare le altre tre immagini di incoronazione celeste note, tutte riferibili ad Ivan Aleksandăr.⁵⁰ Il famoso codice *Vat. Slav. 2* della Biblioteca Apostolica Vaticana, solitamente datato al 1344-1345, è l'unico esemplare miniato conservatosi della Cronaca di Costantino Manasse, testo composto durante il regno di Manuele I che interrompe la narrazio-

emessi, probabilmente, per l'incoronazione del sovrano a Tessalonica celebrata nel 1227. Su altre emissioni simili di questo Stato, sebbene con alcune osservazioni discutibili, Touratsoglou-Protonotarios 1977, 74-76; su Teodoro Comneno Duca, Polemis 1968, 89-90.

45. Uspenskij 1901, riproduzione dell'iscrizione, tav. 5; traduzione italiana di alcuni passi in Ostrogorsky 1993 [1963], 399.

46. DOC IV, t. 2, 646, n° 2, tav. XLVIII; Dimnik-Dobrinić 2008, 219, n° 3.1.3.

47. *ibid.*, 124 e 220, n° 4.1.1. Questa emissione, databile al 1261-1263, associa il mezzo busto di San Nicola, con legende eccezionalmente in greco, a quello del protagonista con iscrizioni bulgare e connotato da scettro "a trifoglio" e croce.

48. DOC IV, t. 2, 606-607, n° 4, tav. XLIV.

49. DOC V, t. 2, nn° 123-124, 125-126, 127-128, tav. 8. Alla prima serie si rifà lo scettro "a trifoglio", alla seconda l'aspetto del *loros* e la presenza della *Manus Dei*, alla terza la posizione della stessa Mano in alto al centro.

50. Alberti 2010, con attenzione alla committenza del sovrano in ambito letterario e raccolta delle fonti a lui inerenti anche con traduzione italiana.

ne con la morte di Niceforo III (1078-1081). Le sessantanove illustrazioni sono certamente copiate da un esemplare bizantino e comprendono due scene di investitura che ritraggono Ivan Aleksandăr.⁵¹ Al f. 1 v. il sovrano, con una corona a calotta e abbigliato come un *basileus*, compare stante su un suppedaneo purpureo tra la figura di Cristo e quella di Costantino Manasse, tutti indicati da iscrizioni bulgare, sebbene il terzo personaggio sia stato frainteso da una mano successiva che ha inserito una legenda in latino riferita al Battista;⁵² sopra il capo del protagonista plana un angelo offerente una seconda corona di foggia diversa, simile al più antico *stemma* di conformazione aperta (*Fig. 21*). Una soluzione analoga è presente al f. 91 v. sul quale Ivan Aleksandăr è posto di fianco a Davide mentre riceve, ancora da parte di un angelo in volo, un'altra corona e una spada (*Fig. 22*). L'importanza di queste pitture consiste nel loro valore documentario di un probabile modello bizantino inerente a Manuele I,⁵³ eventualità confermata dall'ampia diffusione del soggetto in età comnena, anche durante il suo regno. In secondo luogo, esse si collocano in linea con l'esigenza del sovrano bulgaro di celebrare la sua figura ed i successi bellici che permisero allo Stato di vivere un ultimo periodo di splendore, anche in ambito culturale: Ivan Aleksandăr esibisce gli attributi propri dell'imperatore di Costantinopoli, comprese le iscrizioni che, nel suo caso specifico, lo qualificano come «Autocrate di tutti i Bulgari e Greci».⁵⁴ Sebbene tali peculiarità, ad un esame superficiale, possano sembrare dipendenti esclusivamente dal prototipo bizantino di riferimento, la realizzazione di una terza immagine coeva permette di apprezzare il carattere di originalità della scelta iconografica, comunque debitrice della tradizione costantinopolitana. Al 1344 è datata una donazione al Monastero di Bačkovo – complesso non lontano da Filippopoli, odierna Plovdiv, fondato nel 1083 da un generale georgiano in servizio a Bisanzio –, presso il cui ossario, nel narcece del livello superiore, compare la sua effigie affrescata nella quale sono apprezzabili appieno, nonostante gli evidenti segni di restauro, gli stessi stili osservati nelle miniature (*Fig. 23*).⁵⁵ Di nuovo in vesti imperiali e reggente uno scettro crucigero, egli riceve la simultanea investitura di due angeli che convergono al centro mentre la Vergine e il Bambino lo proteggono

51. Dujčev 1965, nnⁱ 1, 33; Spatharakis 1976, 160-165, figg. 102-105; più di recente, su considerazioni di ordine generale su questo codice e sulla sontuosità dei materiali impiegati, di livello non assoluto, vd. Boeck 2007, 200-208; Ead. 2015, 42-49, 69-85.

52. Sulla valenza di questo e degli altri interventi occidentali sul manoscritto vd. Zeitler 1994.

53. Pare poco plausibile l'idea di Spatharakis 1976, 161-162, che attribuisce alla *sebastokratorissa* Irene, cognata dell'imperatore e protettrice dell'autore al quale commissionò l'opera letteraria, l'identità del destinatario delle due miniature.

54. *ibid.*, 161.

55. Panaïotova 1966, 106-108; sul monumento in generale vd. Bakalova 2003.

più in alto. Più in generale, tutte queste realizzazioni riflettono, a livello figurativo, le convinzioni teocratiche affermate esplicitamente nelle fedeli traduzioni slave, in particolare bulgare, dell'*Euchologion* greco: nei passi concernenti il rito di incoronazione del sovrano, tra le altre esortazioni, il Signore è invitato a porre sul capo del monarca la corona di pietre preziose, a concedergli lo scettro e ad insediare sul trono della giustizia.⁵⁶

Alla Serbia si riferiscono gli esempi più famosi e numerosi del motivo iconografico in queste zone, certamente grazie all'affermazione della dinastia dei Nemanja che diede stabilità e lustro al Paese.⁵⁷ Oltre ad alcune emissioni monetarie, le maggiori testimonianze riguardano, essenzialmente, la pittura murale. In rapporto all'ambito numismatico, già Stefano Duca Radoslav (1228-1233)⁵⁸ – genero di Teodoro Comneno Duca – ricorse diffusamente al tema, nonostante la rarità degli esemplari conati a Ras: sui *trachea* in elettro il monarca è effigiato, con le tipiche insegne imperiali, incoronato da Cristo, mentre su alcune monete in biglione riceve l'omaggio da parte della Vergine (*Figg. 24-25*).⁵⁹ Le osservazioni avanzate per le coniazioni bulgare – quelle serbe furono emesse, per un certo periodo, in parallelo agli *hyperpyra* di Ivan II Asen – si possono estendere a queste, pur riconoscendovi una ancora maggiore vicinanza a modelli bizantini dovuta ad una dipendenza politica più stretta con l'impero greco di Tessalonica.

Le prime imprese a carattere monumentale sono attestate nella chiesa monasteriale di Gračanica (Kosovo), complesso fatto erigere, su un sito di età precedente, da Stefano Uroš II Milutin (1282-1321)⁶⁰ negli anni 1318-1321. Tra le tante pitture, il sovrano e la quarta giovanissima moglie Simonida, figlia di Andronico II (1272-1328), sono ritratti l'uno di fronte all'altra sui pilastri, sud e nord, che collegano il narcece al *naos*, entrambi abbigliati sontuosamente come imperatori bizantini, il primo recante in mano il modello dell'edificio, la seconda un lungo scettro;⁶¹ dall'alto giungono due angeli,

56. Il più antico manoscritto di questo gruppo è databile alla fine del XIV secolo. Biliar-sky 1993, testo e traduzione francese, 103-122, in part. 103-104, 116-117 per queste affermazioni.

57. Le testimonianze artistiche della Serbia storica hanno da sempre suscitato un'attenzione costante da parte degli studiosi. Oltre al sempre utile Radojčić 1996 [1934], per una panoramica generale vd. Ćirković 1992; Subotić 1997; Bertelli 2001; Korunovski-Dimitrova 2006; sul rapporto tra ideologia politica e committenza artistica vd. Cazacu-Dumitrescu 1992; Djurić 1996; Cvetković 2002; Nystazopoulou Pélékidou 2008, 186-190.

58. Polemis 1968, 132.

59. DOC IV, t. 2, 637-638, nn¹ 1, 3, tav. XLVII; in riferimento al primo tipo iconografico vd. inoltre un piccolo ripostiglio di *trachea* in biglione, *ibid.*, 635-636; vd. anche Jovanović 2014 [2002], 6-8.

60. Su questo sovrano, Mavromatis 1978, 11-86.

61. Walter 1978; sul sito in generale, Subotić 1997, 63-78, in part. 70, tavv. 38-42 su queste pitture.

ognuno dei quali porge loro una corona identica a quelle che già li caratterizzano, rispettivamente un'insegna a calotta e una alta e aperta, tipica delle imperatrici di Costantinopoli (*Figg. 26-27*). In posizione focale sulla base dell'arco appare la figura di Cristo, posto entro un rombo sorretto da quattro serafini, nell'atto di benedire la coppia. L'origine celeste del potere è poi ribadita sulla faccia contigua del pilastro sud sulla quale si sviluppa la *loza* dei Nemanja – la rappresentazione genealogica della dinastia ispirata allo schema cristologico dell'"Albero di Jesse" – che mostra, sul registro più alto, la figura dello stesso Milutin, affiancato dal figlio Stefano Costantino (1321-1322) e dalla figlia Zorica, omaggiato di una corona e di un *loros* da parte di un'ulteriore coppia di angeli che compie il volere del Salvatore effigiato più in alto (*Fig. 28*).⁶² In entrambi i casi l'immagine bizantina dell'incoronazione celeste è adottata da un potentato straniero, in termini magniloquenti, come soluzione privilegiata per la celebrazione del potere: questi affreschi si collocano alla fine del regno di Milutin, in seguito all'espansione del Paese ai danni sia di Costantinopoli, sia della Bulgaria e dopo il soffocamento della rivolta interna del secondogenito Stefano Uroš III Dečanski (1322-1331) nel 1314. Quest'ultimo, una volta ottenuto ufficialmente il trono nel 1322, si fece ritrarre con il figlio e futuro Stefano Uroš IV Dušan (1331-1355), secondo interpretazioni recenti, nel nartece dello stesso edificio in una scena di significato analogo.⁶³ Sebbene oggi ridotte ad un insieme di "ombre",⁶⁴ si possono distinguere i contorni di queste pitture nel contesto della più famosa composizione del re Milutin con la madre Elena d'Angiò in vesti monacali e nell'atto di ricevere dei veli dal mezzo busto del Salvatore, ritratto imberbe al centro: ad una attenta osservazione si scorgono due corone a calotta poste in corrispondenza dell'omaggio divino e, più in basso, le sagome di due sovrani coronati, di dimensioni ridotte, l'uno di fronte all'altro in atteggiamento devozionale (*Fig. 29*). Tale inserzione, caduta nel corso del tempo, risponde alla necessità del riconoscimento politico del nuovo regnante alla luce del suo precedente esilio, prima a Skopje e poi proprio a Costantinopoli, e alle generali difficoltà di successione che dovette fronteggiare. Le effigi dei tre sovrani compariranno poi su un'altra pittura nel nartece eretto attorno al 1331 dall'arcivescovo serbo Danilo II presso il Patriarcato di Peć, sempre

62. Sul soggetto, Haustein 1985, in part. 20-43, figg. 2-13 su questo caso; vd. anche Vojvodić 2007, 303. Sul fondamento ideologico dell'immagine, Bojović 1995, 473-476. Sul precedente dell'"Albero di Jesse", tema presente anche in molti contesti della Serbia storica, vd. almeno Taylor 1980-1981.

63. Vojvodić 2009; vd. anche Todić 1993, ma con identificazione del personaggio maschile in veste monacale come Stefano Uroš I (1243-1276) e di quelli abbigliati quali sovrani come Milutin e Stefano Costantino.

64. Vd. in proposito della Valle 2014a e Id. 2014b sulle problematiche testimonianze della Costantinopoli di età paleologa.

in territorio kosovaro, al centro del registro superiore della *loza*, nell'atto di ricevere l'offerta delle corone da due angeli, ovviamente posti ai lati della figura a mezzo busto del Cristo benedicente (*Fig. 30*).⁶⁵ Come osservato nella stessa immagine di Gračanica, la presenza del Salvatore ribadisce l'origine somma della sovranità, della quale gli angeli sono solo i mediatori.

Stefano Uroš IV Dušan, fregiatosi del titolo di imperatore sul finire del 1345 con un dominio esteso a gran parte della penisola balcanica,⁶⁶ è il protagonista di molte altre realizzazioni. Il primo esempio, oltre al ritratto di famiglia appena citato, si riferisce ad una pittura, conservatasi in modo frammentario, sulla parete est del nartece della chiesa del Monastero di Treskavec (Repubblica di Macedonia) da lui restaurato nel 1336-1338.⁶⁷ Le esigue tracce rimaste permettono di riconoscervi l'investitura del sovrano, identificato da un'iscrizione in lingua greca secondo la titolatura di semplice re, per mano di un angelo posto a destra; sebbene la maggioranza dei lacerti visibili sia l'esito di un restauro successivo, l'emissario divino e la parte alta della corona paiono originali (*Fig. 31*). Una rappresentazione più complessa si trova nel nartece della chiesa del Monastero di San Giorgio a Pološko (Repubblica di Macedonia), il cui ciclo di affreschi fu commissionato dalla Despotessa bulgara Marina, zia materna di Dušan, negli anni 1343-1345 (*Fig. 32*).⁶⁸ Attorno ad una nicchia con il ritratto a mezzo busto del Santo guerriero si stagliano le figure stanti del sovrano, della moglie Elena – sorella del bulgaro Ivan Aleksandăr – e del figlio, il futuro Stefano Uroš V (1355-1371); più in alto svetta l'effigie del Cristo imberbe che stende le braccia verso i personaggi maschili, ponendo le mani sulle rispettive corone, mentre un angelo concede una spada al regnante ed un altro si dedica all'investitura della donna. La composizione è un evidente riflesso dei successi militari di Dušan ai danni di Bisanzio, celebrati dalla maestosità della sua immagine, dall'accostamento a San Giorgio e dal dono celeste dell'arma, il tutto reso possibile, ovviamente, solo grazie al supporto del Salvatore.⁶⁹ A parte

65. Hausteijn 1985, 44-58, fig. 17; sul sito in generale, Bertelli 2001, 21-130, in part. 33-43 sul nartece, con illustrazione di questo affresco, 42; Vojvodić 2007, 306.

66. Soulis 1984.

67. Cvetkovski 2006-2007, 157-166, con confronti con le realizzazioni successive; sul sito in generale, Korunovski-Dimitrova 2006, 112-115, 176-177.

68. *ibid.*, 125-126, 177-181, 245, in part. fig. 101 per i ritratti dei sovrani.

69. Alcuni dettagli della scena richiamano, idealmente, una testimonianza costantinopolitana perduta nota da un epigramma sul f. 36r. del codice trecentesco *Gr. Z. 524* della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, immagine realizzata, presumibilmente, su scala monumentale nella proprietà dell'eparca Andronico Duca Camatero. Il protagonista della scena, Manuele I, è descritto nell'atto di ricevere la corona dalla raffigurazione della Vergine con il Bambino collocati ad un livello superiore, l'omaggio della spada da San Teodoro, la protezione da parte di un angelo posto al suo fianco e di San Nicola più indietro. Λάμπρου 1911, 43-44, n° 81, traduzione inglese in Mango 1972, 226.

un'altra rappresentazione della *loza* nel nartece della chiesa del Monastero di Dečani (Kosovo) che mostra il sovrano in posizione focale omaggiato del *loros* e della corona da due angeli (*Fig. 33*), opera databile agli anni 1346-1347,⁷⁰ analogamente a quanto è solo intuibile tra le quasi coeve pitture, oggi assai rimaneggiate, di Matejče (Repubblica di Macedonia),⁷¹ egli appare solennemente ritratto, in vesti imperiali, sulla parete nord del nartece della chiesa monasteriale dell'Arcangelo Michele a Lesnovo (Repubblica di Macedonia), di nuovo insieme alla consorte e al figlio – di quest'ultimo si è però conservato solo il nimbo –, mentre l'effigie del Cristo maturo che domina dall'alto offre una corona femminile ed una maschile ai suoi protetti (*Fig. 34*).⁷² L'affresco – completato nel 1349 su commissione del *sebastokrator* e Despota Jovan Oliver, patrono dell'intero complesso e fedele feudatario del monarca – traduce in termini visivi l'affermazione politica del protagonista ormai diventato, anche formalmente, imperatore. Come osservato da Tania Kambourova, il carattere universale dell'immagine trova un parallelo in ambito letterario in molti passaggi dello *Zakonik*, il *corpus* legislativo emanato dallo stesso regnante nel medesimo anno, che affermano inequivocabilmente l'origine ultraterrena della sovranità, anche attraverso espressioni che definiscono l'imperatore «incoronato da Dio»,⁷³ analogamente alle citate versioni slave dell'*Euchologion*, note anche nella variante serba.⁷⁴ Infine, la celebrazione di tali messaggi fu estesa alle emissioni monetarie: una classe di dinari argentei conati da Dušan dopo l'acquisizione del titolo imperiale presenta la sua figura stante con gli stessi attributi della pittura di Lesnovo, mentre riceve la simultanea investitura da parte di due angeli che convergono al centro (*Fig. 35*),⁷⁵ esattamente come sull'affresco, visto più sopra, del sovrano bulgaro Ivan Aleksandăr presso il Monastero di Bačkovo eseguito pochissimo tempo prima.

70. Haustein 1985, 59-74, figg. 19-34; sul sito in generale, Subotić 1997, 177-197, in part. 196, tav. 60.

71. Haustein 1985, 75-98, figg. 36-44; Vojvodić 2007, 314; sul sito in generale, Korunovski-Dimitrova 2006, 130-131, 185-190. Sebbene non distinguibili, è del tutto probabile l'originaria presenza delle figure sacre offerenti i simboli del potere secondo il modello consolidato; inoltre, nonostante la lettura dei diversi personaggi risulti ardua, si tratterebbe dell'unico esempio noto che unisce ai rappresentanti della dinastia serba le effigi di alcuni sovrani bizantini – in particolare di stirpe comnena – e bulgari, imparentati a vario titolo con i regnanti locali.

72. *ibid.*, 122-124, 190-196, 248-249, in part. 195-196, tav. 142 per questo affresco.

73. Kambourova 2008, 54-56; traduzione francese di molti passi in Bojović 1995, 546-550; vd. anche Minale 2009.

74. Biliarsky 1993, 95, con menzione di un testimone della prima metà del XV secolo.

75. Dimnik-Dobrinčić 2008, 42 e 171, n° 6.1.6; Jovanović 2014 [2002], 49-50, n° 9; sulle scelte iconografiche dei sovrani serbi in ambito numismatico, Radić 2005, 1389, 1392, fig. 1.8 per questa tipologia; sulla riforma monetaria promossa dal sovrano, Ivanišević 2005.

Da ultimo, si possono menzionare alcune pitture successive alla caduta dei Nemanja, evento che portò alla disgregazione dell'impero serbo. Con la morte di Stefano Uroš V nel 1371 il titolo regale fu adottato formalmente da Marko Mrnjavčević (1371-1395) in virtù dell'associazione al trono, da parte del predecessore, del padre Vukašin (1365-1371) nel 1365. Sulla facciata esterna dell'ingresso alla chiesa del Monastero dell'Arcangelo Michele a Varioš (Repubblica di Macedonia) compare l'effigie del nuovo sovrano investito dalla *Manus Dei* che non si limita ad una semplice benedizione – come risulta, invece, nel caso del padre ritratto a fianco – ma tocca concretamente la sua corona, con l'obiettivo di celebrarne l'autorità posta in pericolo dagli altri potentati locali (Figg. 36-37).⁷⁶ Le altre testimonianze sono databili, infine, al periodo del Despotato serbo sorto a cavallo tra XIV e XV secolo. Si tratta delle immagini di Stefano Lazarević (1389-1427), che ottenne il titolo di Despota nel 1402 in seguito al disperato viaggio diplomatico alla corte di Manuele II su pressione del comune nemico turco, affrescate nel nartece della chiesa monasteriale di Ljubostinja e nel *naos* di quella di Manasija (entrambe in Serbia), databili rispettivamente al 1402-1405 e al 1418 circa (Figg. 38-39).⁷⁷ La prima rappresentazione ripete la soluzione della doppia investitura per mezzo di due angeli – quello a sinistra offre anche una spada –, mentre la seconda mostra il protagonista incoronato dalla ridottissima figura di Cristo che appare dall'alto, di nuovo assistito da una coppia di angeli che porgono al sovrano delle armi. Il carattere politico di queste composizioni è pienamente comprensibile in rapporto alle vicende del tempo. Tali pitture, il cui intento universale è del tutto svuotato di significato, testimoniano l'ultima celebrazione dello Stato serbo,⁷⁸ ormai contratto territorialmente e massicciamente indebolito: dall'apparente sicurezza dell'atteggiamento di Stefano Lazarević – abbigliato come un imperatore nonostante lo *status* giuridico del Paese fosse mutato da tempo –⁷⁹ traspare la consapevolezza di un declino inesorabile che nemmeno le concessioni divine potranno evitare.

In generale, le testimonianze dell'area balcanica rivestono un'importanza fondamentale per lo studio del soggetto e della sua diffusione,

76. Cvetković 2002, 364; sul sito in generale, Korunovski–Dimitrova 2006, 92-96, 240.

77. Kambourova 2008, 56-57; sui due complessi in generale, Ćirković 1992, 240-242, tavv. 153-154, 158-165.

78. Si potrebbe aggiungere un ulteriore esempio della *loza* realizzata nella “chiesa del re” presso il Monastero di Studenica (Serbia) verso la metà del XV secolo, che collegherebbe le dinastie Branković e Lazarević a quella dei Nemanja, sebbene lo stato alterato di conservazione non permetta, oltre alla corretta identificazione di tutti i protagonisti, di riconoscere la presenza di figure sacre offerenti i simboli del potere; Vojvodić 2007, 310.

79. Su questa discrepanza, con particolare insistenza sul significato delle armi ricevute dalla sfera celeste, vd. Id. 1995.

soprattutto durante un'epoca che permette una valutazione degli esiti bizantini quasi esclusivamente mediante l'analisi delle emissioni monetarie. La stessa padronanza esecutiva con la quale tali maestranze hanno adottato stili tipici della cultura costantinopolitana mostra la probabile esistenza di analoghe realizzazioni commissionate dai *basileis*, magari pure nella Capitale, nonostante le oggettive difficoltà che, ad ogni modo, non hanno ostacolato, certamente sino alla metà del XIV secolo, una produzione artistica di livello qualitativamente elevato.⁸⁰ In particolare, queste imprese – accanto alle più antiche e famose immagini della Sicilia normanna e alle poche testimonianze georgiane – sono l'unico strumento per una valutazione del tema su scala monumentale, i cui esempi bizantini, seppur noti dalle fonti in almeno tre casi,⁸¹ non sono giunti a noi, con la sola eccezione, proprio nella Serbia storica, dell'affresco ridipinto nel 1898 raffigurante Andronico II e Michele IX omaggiati dalla Vergine ed eseguito sulla lunetta dell'ingresso al citato Monastero di Treskavec (*Fig. 40*), rinnovato una prima volta sotto il loro regno (1294-1320).⁸²

D'altro canto, la valenza politica del soggetto si rivela talmente efficace da mantenere una diffusione, ben oltre la caduta di Costantinopoli, in ambiti culturali sia strettamente vincolati all'eredità bizantina, sia debitori di un'influenza indiretta. Oltre alla celebre icona dipinta datata al 1577 e conservata al Monastero di Dečani che ritrae il sovrano serbo Stefano Dečanski – canonizzato poco dopo la morte e molto venerato al tempo dell'occupazione turca del Paese – omaggiato della corona e del *loros* da due angeli (*Fig. 41*),⁸³ alle numerose pitture commissionate dagli esponenti del Principato di Valacchia a partire dal XVI secolo,⁸⁴ una tarda propaggine di

80. della Valle 1999, 125-129; Id. 2007, 124-143, in part. 124-138 sulle testimonianze della Capitale; Id. 2014a; Id. 2014b.

81. Si tratta, oltre alla raffigurazione relativa a Manuele I già citata, dell'investitura da parte della Vergine inerente a Costantino IX e a Zoe nel monastero di *Sosthenion*, nei pressi di Costantinopoli, e di una serie di esecuzioni, di più difficile comprensione, testimoniate dal cavaliere crociato Roberto di Clari che narra di come Isacco II (1185-1195; 1203-1204), appena acquisito il potere, fosse diventato il protagonista «sui portali delle chiese» della Capitale di scene di incoronazione, ricordate in forma plurale, mediante il gesto simultaneo di Cristo e della Madre. Sulle due imprese, rispettivamente, *Iohannis Euchaitorum Metropolitae, quae in Codice Vaticano Graeco 676 supersunt* (de Lagarde, 1882), 39, n° 80, traduzione italiana in *Giovanni Mauropode. Canzoniere* (Anastasi, 1984), 57; *Robert de Clari. La Conquête de Constantinople* (Dufournet, 2004), 86, 89, cap. XXV, traduzione italiana in *Roberto di Clari. La conquista di Costantinopoli* (Nada Patrone, 1972), 156, sebbene con evidente forzatura del testo in direzione di un'improbabile attribuzione alla Santa Sofia della scena inerente a Isacco II.

82. Cvetkovski 2006-2007, 153-157; sulla committenza, Marković 2014.

83. Djurić 1983, 373-382.

84. In occasione dell'intervento sono state rapidamente mostrate le immagini più rappresentative, tra le quali meritano menzione le pitture dei complessi monasteriali di Cozia, Sna-

questa estesissima tradizione si riconosce, ad esempio, nell'affresco eseguito da Károly Lotz entro il 1867 nella cappella dell'Ordine di Malta nella cosiddetta "Chiesa di Mattia" di Budapest, dedicato all'investitura, per mano della Vergine, dell'imperatore Francesco Giuseppe (re d'Ungheria 1867-1916), ovviamente con la Sacra Corona d'Ungheria, ulteriore richiamo alle radici orientali di ogni monarchia cristiana (*Fig. 42*).⁸⁵ In conclusione, la generale preferenza accordata dai sovrani slavi alle immagini di investitura per opera di angeli non può non riecheggiare il dono, secondo la testimonianza di Costantino VII ricordata in apertura,⁸⁶ delle insegne imperiali offerte da Dio a Costantino il Grande per mezzo di un emissario celeste, memoria che sembra sopravvivere nelle convinzioni di Stefano Dušan affermate nella sua raccolta di leggi⁸⁷ e nella fama postuma di Stefano Dečanski, «Nuovo Costantino».⁸⁸ Risulta pertanto paradossale che nello stesso passaggio l'imperatore bizantino avverta del pericolo dell'assunzione di tali simboli da parte di sovrani stranieri, che nel corso dei secoli si dimostrarono, per l'appunto, rivali ed emuli del *basileus*.

gov e Guru Căluie che propongono l'investitura di diversi sovrani sempre per opera di angeli. Gli esiti sembrerebbero accordarsi all'assetto politico dello Stato: i Principi valacchi, storicamente a capo di una monarchia elettiva, non presentano un'interazione diretta con le figure sacre, di dimensioni nettamente minori, ma si limitano a ricevere un'incoronazione che ormai si è ridotta ad una sorta di benedizione. Per una visione generale sulle maggiori realizzazioni di queste aree, con confronti con il mondo bizantino, Negrău 2011; sulla tradizione religiosa di questo popolo, Morini 1996, 230-243; sul cerimoniale di incoronazione e, di riflesso, sulla concezione ideologica del potere, Mureșan 2008; vd. anche le citate traduzioni slave dell'*Euchologion*, alcune delle quali all'interno di manoscritti variamente legati alle vicende valacche, Biliarsky 1993, 96-97.

85. Su questo artista, con ampia bibliografia, Lyka *on line*; sulla Sacra Corona d'Ungheria, Kovács-Lovag 1980; Torno Ginnasi 2014, 129-132, con ulteriore bibliografia.

86. *Constantine Porphyrogenitus. De Administrando Imperio* (Moravcsik-Jenkins, 1967 [1949]), 66-69, cap. 13; Id., *De Administrando Imperio. Commentary* (Jenkins, 1962), 63-66.

87. Bojović 1995, 548.

88. Djurić 1983, 380-382.

Abbreviazioni bibliografiche

- Alberti 2010 = A. Alberti, *Ivan Aleksandăr (1331-1371). Splendore e tramonto del secondo impero bulgaro* (Biblioteca di Studi Slavistici, 14), Firenze 2010.
- Alpago Novello–Beridze–Lafontaine Dosogne 1980 = A. Alpago Novello, V. Beridze, J. Lafontaine Dosogne, *Art and architecture in Medieval Georgia* (Publications d'histoire de l'art et archéologie de l'Université catholique de Louvain, 21), Louvain-la-Neuve 1980.
- Annae Comnenae Alexias* (Reinsch–Kambylis, 2001) = *Annae Comnenae Alexias* (Corpus Fontium Historiae Byzantinae, 40), recensuerunt D. R. Reinsch, A. Kambylis, Berolini–Nova Eboraci 2001, 2 voll, I.
- Bakalova 2003 = *The ossuary of the Bachkovo monastery*, ed. by E. Bakalova, Plovdiv 2003.
- Bauer 2010 = F. A. Bauer, *Byzantinische Geschenkdiplomatie*, in *Byzanz. Das Römerreich im Mittelalter* (Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 84), Hrsg. F. Daim, J. Drauschke, Mainz 2010, 3 voll., III, 1-55.
- Bedoukian 1962 = P. Z. Bedoukian, *Coinage of Cilician Armenia* (Numismatic Notes and Monographs, 147), New York 1962.
- Benešević 1912 = V. N. Benešević, *Izobraženje gruzinskoga carja Davida Stroitelja na ikone Sinajskoga monastyja*, «Christianskij Vostok» 1 (1912), 62-64.
- Bertelli 2001 = *Medioevo e Rinascimento in Kosovo. Monumenti ortodossi e ottomani sulle rive della Bistrica*, a c. di C. Bertelli, Milano 2001.
- Biliarsky 1993 = I. A. Biliarsky, *Le rite du couronnement des tsars dans les pays slaves et promotion d'autres axiai*, «Orientalia Christiana Periodica» 59 (1993), 91-139.
- Boeck 2007 = E. N. Boeck, *Displacing Byzantium, Disgracing Convention: The Manuscript Patronage of Tsar Ivan Alexander of Bulgaria*, «Manuscripta» 51 (2007), 181-208.

- Boeck 2015 = E. N. Boeck, *Imagining the Byzantine Past. The Perception of History in the Illustrated Manuscripts of Skylitzes and Manasses*, Cambridge 2015.
- Bojović 1995 = B. I. Bojović, *L'idéologie monarchique dans les hagiographies dynastiques du Moyen Âge serbe* (Orientalia Christiana Analecta, 248), Roma 1995.
- Cazacu–Dumitrescu 1992 = M. Cazacu, A. Dumitrescu, *La royauté sacrée dans la Serbie médiévale*, in *La royauté sacrée dans le monde chrétien* (Histoire et ses représentations, 3), éd. par A. Boureau, C. S. Ingerflom, Paris 1992, 91-104.
- Chookaszian 2000-2001 = L. Chookaszian, *On the Portrait of Prince Levon and Princess Keran*, «Journal of Armenian Studies», 6 (2000-2001), 73-88.
- Chookaszian 2005 = L. Chookaszian, *The five Portraits of King Levon II (1270-89) of Armenian Kingdom of Cilicia and their Connections to the Art of Mediterranean Area*, in *Medioevo. Immagini e ideologie* (I Convegni di Parma, 5), Atti del convegno internazionale di studi, Parma 23-27 settembre 2002, a c. di A. C. Quintavalle, Milano 2005, 129-137.
- Ćirković 1992 = S. Ćirković, *I Serbi nel Medioevo* (Corpus Bizantino Slavo), Milano 1992.
- Constantine Porphyrogenitus. De Administrando Imperio* (Moravcsik–Jenkins, 1967 [1949]) = Constantine Porphyrogenitus, *De Administrando Imperio* (Dumbarton Oaks Texts, 1. Corpus Fontium Historiae Byzantinae, 1), ed. by G. Y. Moravcsik, tr. by R.J.H. Jenkins, Washington DC 1967 (Budapest 1949).
- Constantine Porphyrogenitus. De Administrando Imperio. Commentary* (Jenkins, 1962) = Constantine Porphyrogenitus, *De Administrando Imperio. Commentary*, ed. by R.J.H. Jenkins, London 1962.
- Constantinides 2007 = E. Constantinides, *Images from the Byzantine Periphery. Studies in iconography and style*, Leiden 2007.
- Cutler 2001 = A. Cutler, *Gifts and Exchange as Aspect of the Byzantine, Arab, and Related Economies*, «Dumbarton Oaks Papers» 55 (2001), 247-278.
- Cvetković 2002 = B. Cvetković, *Christianity and Royalty. The Touch of the Holy*, «Byzantion» 72 (2002), 347-364.
- Cvetkovski 2006-2007 = S. Cvetkovski, *The Portraits of Byzantine and Serbian Rulers in the Monastery of Treskavac*, «Zograf» 31 (2006-2007), 153-167 (in serbo con riassunto in inglese).
- della Valle 1999 = M. della Valle, *Costantinopoli e Tessalonica al tempo di Anna Paleologina*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi. 1261-1453* (Milion, 5), a c. di A. Iacobini, M. della Valle, Roma 1999, 125-142.
- della Valle 2007 = M. della Valle, *Costantinopoli e il suo impero. Arte, architettura, urbanistica nel millennio bizantino* (Di fronte e attraverso, 803. Storia dell'arte, 38), Milano 2007.

- della Valle 2014a = M. della Valle, *La peinture byzantine "au royaume des ombres"*, in *Byzantine Culture*, Papers from the conference *Byzantine days of Istanbul*, Istanbul 21-23 maggio 2010, ed. by D. Sakel, Ankara 2014, 149-162, 482-488.
- della Valle 2014b = M. della Valle, *La Santa Sofia di Costantinopoli come riflesso di un "regno delle ombre"*, in *L'officina dello sguardo*, scritti in onore di Maria Andaloro, Roma 2014, a c. di G. Bordi *et alii*, 2 voll., I, 389-396.
- der Nersessian 1993 = S. der Nersessian, *Miniature painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century* (Dumbarton Oaks Studies, 31), Washington DC 1993.
- Dimnik–Dobrinić 2008 = M. Dimnik, J. Dobrinić, *Medieval Slavic Coinages in the Balkans. Numismatic History and Catalogue*, London 2008.
- Djobadze 1960 = W. Z. Djobadze, *The Sculptures on the Eastern Façade of the Holy Cross of Mtzkhet'a*, «Oriens Christianus» 44 (1960), 112-135.
- Djobadze 1961 = W. Z. Djobadze, *The Sculptures on the Eastern Façade of the Holy Cross of Mtzkhet'a. Part II*, «Oriens Christianus» 45 (1961), 70-77.
- Djurić 1983 = V. J. Djurić, *Icône du Saint roi Stefan Uroš III avec des scènes de sa vie*, «Balkan Studies» 24 (1983), 373-401.
- Djurić 1996 = V. J. Djurić, *L'art impérial serbe: marques du statut impérial et traits de prestige*, in *Byzantium and Serbia in the 14th Century* (National Hellenistic Research Foundation. Institute for Byzantine Research. International Symposium, 3), ed. by E. Papadopoulou, D. Dialete, Athens 1996, 23-56.
- DOC III = Ph. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Volume Three: Leo III to Nicephorus III*, Washington DC 1993² (1973), 2 tt.
- DOC IV = M. F. Hendy, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Volume Four: Alexius I to Michael IV*, Washington DC 1999, 2 tt.
- DOC V = Ph. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Volume Five: Michael VIII to Constantine XI*, Washington DC 1999, 2 tt.
- Documents arméniens* = *Documents arméniens* (Recueil des historiens des Croisades), Paris 1869-1906, 2 voll., I (1869).
- Dujčev 1965 = I. Dujčev, *Die Miniaturen der Manasses-Chronik*, Sofia–Leipzig 1965.
- Durand 1993 = J. Durand, *356. Saint Denis l'Aréopagite, Oeuvres*, in *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra, Paris, 3 novembre 1992-1 febbraio 1993, Paris 1993, 463-464.
- Eastmond 1998 = A. Eastmond, *Royal imagery in Medieval Georgia*, University Park PA 1998.

- Eldem 2009 = *De Byzance à Istanbul. Un port pour deux continents*, catalogo della mostra, Paris 10 ottobre 2009-25 gennaio 2010, éd. par E. Eldem, Paris 2009.
- Flaminio 2009 = R. Flaminio, *L'Angelus Domini e la Coronatio sulla porta di Monte Sant'Angelo*, in *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia tra Italia e Mediterraneo* (Milion, 7), Atti del convegno internazionale di studi, Roma 6-7 dicembre 2006, a c. di A. Iacobini, Roma 2009, 245-273.
- Friendly 1981 = A. Friendly, *The dreadful day. The battle of Mantzikert, 1071*, London 1981.
- Gandolfo 2011 = F. Gandolfo, *Ritratti di committenti nella Sicilia normanna*, in *Medioevo. I committenti* (I convegni di Parma, 13), Atti del convegno internazionale di studi, Parma 21-26 settembre 2010, a c. di A. C. Quintavalle, Milano 2011, 201-214.
- Georganteli 2012 = E. Georganteli, *Transposed Images: Currencies and Legitimacy in the Late Medieval Eastern Mediterranean*, in *Byzantines, Latins and Turks in the Eastern Mediterranean World after 1150*, ed. by J. Harris, C. Holmes, E. Russell, Oxford 2012, 141-179.
- Giovanni Mauropode. Canzoniere* (Anastasi, 1984) = Giovanni Mauropode, *Canzoniere* (Istituto di Studi Bizantini e Neoellenici. Pubblicazioni, 1), tr. di R. Anastasi, Catania 1984.
- Haustein 1985 = E. Haustein, *Der Nemanjidenstammbaum. Studien zur mittelalterlichen serbischen Herrscherikonographie*, Bonn 1985 (tesi di dottorato).
- Hunt 2009 = P. Hunt, *The Wisdom Iconography of Light. The Genesis, Meaning and Iconographic Realization of a Symbol*, «Byzantinoslavica» 67 (2009), 55-118.
- Iohannis Euchaitorum Metropolitae, quae in Codice Vaticano Graeco 676 supersunt* (de Lagarde, 1882) = *Iohannis Euchaitorum Metropolitae, quae in Codice Vaticano Graeco 676 supersunt*, edidit P. de Lagarde, Gottingae 1882.
- Ivanišević 2005 = V. Ivanišević, *La réforme monétaire du roi Stěfan Dušan*, in *Actas del XIII Congreso Internacional de Numismática*, Madrid 15-19 settembre 2003, ed. por C. Alfaro Asins, C. Marcos Alonso, P. Otero Morán, Madrid 2005, 2 voll., II, 1347-1351.
- Jovanović 2014 [2002] = M. M. Jovanović, *Serbian Medieval Coins*, Belgrade 2014 [2002].
- Kambourova 2008 = T. Kambourova, *Du don surnaturel de la couronne: images et interprétations*, «Zograf» 32 (2008), 45-58.
- K'Idiašvili 1989 = D. K'Idiašvili, *L'icône de Saint George du Mont Sinai avec le portrait de Davit Aymašenebeli*, «Revue d'Études Georgiennes et Caucasiennes» 5 (1989), 107-128.
- Korunovski-Dimitrova 2006 = S. Korunovski, E. Dimitrova, *Macedonia. L'arte medievale dal IX al XV secolo* (Corpus Bizantino Slavo), Milano 2006.

- Kouymjian 1978 = D. Kouymjian, *The Iconography of the Coronation trams of King Levon I*, «Armenian Numismatic Journal» 4 (1978), 67-73.
- Kovács–Lovag 1980 = E. Kovács, Z. Lovag, *The Hungarian Crown and Other Regalia*, Budapest 1980.
- Lacam 1994 = G. Lacam, *La main de Dieu: ses origines hébraïques, son symbolisme monétaire*, Paris 1994.
- Λάμπρου 1911 = Σ. Π. Λάμπρου, *Ὁ Μαρκανὸς κῶδιξ 524*, «Νέος Ἑλληνομνήμων», 8 (1911), 1-59, 123-192.
- Lyka *on line* = K. Lyka, s. v. Lotz, Károly, in *Allgemeines Künstlerlexikon - Internationale Künstlerdatenbank, on line*.
- Mango 1972 = C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453* (Sources and Documents), Englewood Cliffs 1972.
- Marković 2014 = M. Marković, *Michael Glabas Tarchaneiotes – the ktetor of the Treskavac Monastery*, «Zograf», 38 (2014), 77-98 (in serbo con riassunto in inglese).
- Mavromatis 1978 = L. Mavromatis, *La fondation de l'empire serbe. Le kralj Milutin*, Thessalonike 1978.
- Menna 2011 = M. R. Menna, *La committenza di un fondatore. David IV di Georgia (1089-1125)*, in *Medioevo. I committenti* (I convegni di Parma, 13), Atti del convegno internazionale di studi, Parma 21-26 settembre 2010, a c. di A. C. Quintavalle, Milano 2011, 172-186.
- Minale 2009 = V. M. Minale, *Lo "zakonik" di Stefan Dušan e i suoi legami con la legislazione bizantina*, «Index. Quaderni camerti di studi romanistici» 37 (2009), 219-228.
- Morini 1996 = E. Morini, *La chiesa ortodossa. Storia, disciplina e culto* (Storia e cultura, 1), Bologna 1996.
- Mureșan 2008 = D. I. Mureșan, *L'émergence du sacre princier dans les Pays Roumains et son modèle impérial byzantin (XV^e-XVI^e siècles)*, in *Dopo le due cadute di Costantinopoli (1204, 1453). Eredi ideologici di Bisanzio* (Convegni, 12), Atti del convegno internazionale di studi, Venezia 4-5 dicembre 2006, a c. di M. Koumanoudi, C. Maltezo, Venezia 2008, 57-126.
- Negrău 2011 = E. Negrău, *Cutul suveranului sud-est european și cazul Țării Românești: o perspectivă artistică*, Iași 2011.
- Nystazopoulou Pélékidou 2008 = M. Nystazopoulou Pélékidou, *Influences byzantines sur l'idéologie politique des États Balkaniques Médiévaux (XIII^e-XVI^e s.)*, in *Dopo le due cadute di Costantinopoli (1204, 1453). Eredi ideologici di Bisanzio* (Convegni, 12), Atti del convegno internazionale di studi, Venezia 4-5 dicembre 2006, a c. di M. Koumanoudi, C. Maltezo, Venezia 2008, 185-199.
- Ostrogorsky 1993 [1963] = G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino*, Torino 1993 (München 1963; Torino 1968).
- Pakhomov 1970 = E. A. Pakhomov, *Monety Gruzii*, Tbilisi 1970.

- Panaïotova 1966 = D. Panaïotova, *Peintures murales bulgares du XIV^e siècle*, Sofia 1966.
- Parani 2013 = M. G. Parani, “*Rise like the sun, the God-inspired kingship*”: *Light-symbolism and the Uses of Light in Middle and Late Byzantine Imperial Ceremonials*, in *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*, ed. by A. Lidov, Moscow 2013, 159-184.
- Patterson Ševčenko 2004 = N. Patterson Ševčenko, *201. Icon with Saint Catherine of Alexandria and Scenes of Her Passion and Martyrdom*, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra, New York 23 marzo-4 luglio 2004, ed. by H. C. Evans, New York 2004, 341-343.
- Polemis 1968 = D. I. Polemis, *The Doukai. A Contribution to Byzantine Prosopography* (University of London Historical Studies, 22), London 1968.
- Radić 2005 = V. Radić, *Iconography of Imperial coinage of Medieval Serbia*, in *Actas del XIII Congreso Internacional de Numismática*, Madrid 15-19 settembre 2003, ed. por C. Alfaro Asins, C. Marcos Alonso, P. Otero Morán, Madrid 2005, 2 voll., II, 1387-1392.
- Radojčić 1996 [1934] = S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Beograd 1996 (con riassunti in francese e in inglese [Skopje 1934]).
- Rapti 1999 = J. Rapti, *IV, 24 Ritratto con la moglie Maria di Antiochia (manoscritto degli Atti del concilio del 1166) in Roma - Armenia*, catalogo della mostra, Città del Vaticano 25 marzo-16 luglio 1999, a c. di C. Mutafian, Roma 1999, 111-113.
- Rapti 2007 = I. Rapti, *105. Monnaie dite du couronnement de Léon I^{er}*, in *Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens, IV^e-XVIII^e siècle*, catalogo della mostra, Paris 22 febbraio-21 maggio 2007, éd. par J. Durand, I. Rapti, D. Giovannoni, Paris 2007, 244.
- Rapti 2013 = I. Rapti, *Featuring the King: Rituals of Coronation and Burial in the Armenian Kingdom of Cilicia*, in *Court Ceremonies and Rituals of Power in Byzantium and the Medieval Mediterranean. Comparative Perspectives* (The Medieval Mediterranean, 98), ed. by A. Beihammer, S. Constantinou, M. Parani, Leiden–Boston 2013, 291-335.
- Robert de Clari. La Conquête de Constantinople* (Dufournet, 2004) = Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople* (Champion Classiques, 14), publiée, tr., présentée et annotée par J. Dufournet, Paris 2004.
- Roberto di Clari. La conquista di Costantinopoli* (Nada Patrone, 1972) = Roberto di Clari, *La conquista di Costantinopoli (1198-1216)* (Collana storica di studi e fonti, 13), studio critico, tr. e note di A. M. Nada Patrone, Genova 1972.
- RPC II = A. M. Burnett, M. Amandry, I. Carradice, *Roman Provincial Coinage. Volume II: from Vespasian to Domitian*, London 1999, 2 tt.
- Shepard 2007 = J. Shepard, *Crowns from the basileus, crowns from heaven* (2007), in Id., *Emergent Élités and Byzantium in the Balkans and East-Central Europe* (Variorum Collected Studies Series, 953), Farnham 2011, 139-160, cap. IX.

- Soulis 1984 = G. Ch. Soulis, *The Serbs and Byzantium during the reign of Tsar Stephen Dušan (1331-1355) and his successors*, Washington DC 1984.
- Spatharakis 1976 = I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* (Byzantina Neerlandica, 6), Leiden 1976.
- Spengler–Sayles 1972 = W. F. Spengler, W. G. Sayles, *Turkoman Figural Bronze Coins and Their Iconography. The Artuqids*, Lodi WI 1992.
- Subotić 1997 = G. Subotić, *Terra sacra. L'arte del Cossovo* (Corpus Bizantino Slavo), Milano 1997.
- Taylor 1980-1981 = M. D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, «Dumbarton Oaks Papers» 34 (1980-1981), 125-176.
- Todić 1993 = B. Todić, *Le roi Milutin avec son fils Konstantin et ses parents - religieux canonisés sur une fresque de Gračanica*, «Saopštenja» 25 (1993), 7-23 (in serbo con riassunto in francese).
- Torno Ginnasi 2014 = A. Torno Ginnasi, *L'incoronazione celeste nel mondo bizantino. Politica, cerimoniale, numismatica e arti figurative* (Archaeopress Archaeology), Oxford 2014.
- Toumanoff 1952 = C. Toumanoff, *Iberia on the Eve of Bagratid Rule. An Enquiry into the Political History of Eastern Georgia between the VIth and the IXth Century*, «Le muséon» 65 (1952), 17-49, 199-258.
- Touratsoglou–Protonotarios 1977 = J. Touratsoglou, P. Protonotarios, *Les émissions de couronnement dans le monnayage byzantin du XIII^e siècle*, «Revue Numismatique», 19, 1977, 68-76.
- Ünal 2010 = C. Ünal, *The reflection of Byzantine coin iconography to the coins of Artuqids: the figure of Virgin Mary crowning the Emperor*, in *Trade and production through the ages*, Proceedings of the International Symposium, Konya 25-28 novembre 2008, ed. by E. Doksanaltı, E. Aslan, Konya 2010, 203-217.
- Uspenskij 1901 = F. I. Uspenskij, *O drevnostjach goroda Tyrnovo*, «Izvestija Russkogo Archeologičeskogo Instituta v Konstantinople» 7 (1901), 1-24.
- Vardanyan 2013 = R. Vardanyan, *Some aspects of the Armenian Cilician numismatics*, «Armenian Numismatic Journal», 9 (2013), 3-19, tavv. 1-6 (in armeno).
- Vojvodić 1995 = D. Vojvodić, *Portraits des despotes serbes en qualité de souverains*, in *Resava Monastery*, Symposium, Despotovac 21-22 agosto 1994, ed. by V. J. Djurić, Despotovac 1995, 65-98 (in serbo con riassunto in francese).
- Vojvodić 2007 = D. Vojvodić, *From the horizontal to the vertical genealogical image of the Nemanjić dynasty*, «Zbornik Radova Vizantološkog Instituta» 44 (2007), 295-312 (in serbo con riassunto in inglese).
- Vojvodić 2009 = D. Vojvodić, *Additionally painted portraits of rulers in Gračanica*, in *Niš and Byzantium* (The Collection of Scientific Works, 7), Seventh Symposium, Niš 3-5 giugno 2008, Niš 2009, ed. by M. Rakocija, 251-265 (in serbo con riassunto in inglese).

- Walter 1978 = Ch. Walter, *The iconographical sources for the coronation of Milutin and Simonida at Gračanica* (1978), in Id., *Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery* (Variorum Collected Studies Series, 396), Aldershot 1993, 183-200, cap. IV.
- Weitzmann–Galavaris 1990 = K. Weitzmann, G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: the illuminated Greek manuscripts*, Princeton 1990.
- Whelan 1980 = E. J. Whelan, *A contribution to Dānishmendid history: the figured copper coins*, «The American Numismatic Society. Museum Notes» 25 (1980), 133-166, tavv. 16-17.
- Whelan 2006 = E. J. Whelan, *The Public Figure. Political Iconography in Medieval Mesopotamia*, London 2006.
- Zeitler 1994 = B. Zeitler, *Cross-Cultural Interpretations of Imagery in the Middle Ages*, «The Art Bulletin» 76 (1994), 680-694.

Referenze fotografiche

1, 3 (da Eastmond 1998); 2 (da Rapti 1999); 4, 10, 15, 23, 28, 36-40, 42 (archivio dell'autore); 5, 8, 18, 35 (Ex Classical Numismatic Group INC); 6 (Ex Numismatica Ars Classica NAC AG); 7 (Copenhagen, The David Collection, inv. n. C 479, foto di Pernille Klemp); 9 (Ex Stack's Bowers Galleries); 11, 13 (da der Nersessian 1993); 12 (da Eldem 2009); 14, 21-22 (da Spatharakis 1976); 16 (Ex LHS Numismatik AG); 17 (Ex Collezione W. Leimenstoll - Byzantium Coins); 19 (da DOC IV); 20 (Ex Jean Elsen et ses Fils SA); 24-25 (da Jovanović 2014 [2002]); 26-27, 33 (da Subotić 1997); 29 (da Vojvodić 2009); 30 (da Bertelli 2001); 31 (da Cvetkovski 2006-2007); 32 (da Radojčić 1996 [1934]); 34 (da Korunovski–Dimitrova 2006), 41 (da Djurić 1983).



Fig. 1 – Monte Sinai, Monastero di Santa Caterina, icona di Davide IV.



Fig. 2 – Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. *Gr. 1176*, part. del f. IIr: Manuele I.



Fig. 3 – Lat'ali, chiesa di Macxvariši, incoronazione celeste di Demetrio I (restituzione grafica da Eastmond 1998).



Fig. 4 – Alaverdi, Cattedrale di San Giorgio, incoronazione celeste di Alessandro I ed Anna (?).



Fig. 5 – Emissione in bronzo di Najm al-Dīn Alpī, incoronazione del sovrano (Ex Classical Numismatic Group INC, EA 278, 2012, lt. 524).



Fig. 6 – *Histamenon* di Romano III, incoronazione celeste del sovrano (Ex Numismatica Ars Classica NAC AG, 56, lt. 734).



Fig. 7 – Copenhagen, The David Collection, emissione in bronzo di Nāṣir al-Dīn Muḥammad: incoronazione del sovrano (inv. n. C 479, foto di Pernille Klemp).



Fig. 8 – *Trachy* in elettro di Manuele I, incoronazione celeste del sovrano (Ex Classical Numismatic Group INC, EA 135, 2006, lt. 362).



Fig. 9 – *Tram* in argento di Leone I (?), benedizione del sovrano (Ex Stack's Bowers Galleries, *The Golden Horn Collection*, 2009, lt. 3473).



Fig. 10 – *Tram* in argento di Oshin, benedizione del sovrano da parte della *Manus Dei* (Collezione L. Vrtanesyan).



Fig. 11 – Gerusalemme, Patriarcato Armeno, cod. 2660: f. 228, benedizione del futuro Leone II e di Keran.



Fig. 12 – Parigi, Musée du Louvre, cod. MR 416: benedizione di Manuele II e della famiglia imperiale.



Fig. 13 – Gerusalemme, Patriarcato Armeno, cod. 2653: f. 380, benedizione di Leone II e della famiglia reale.



Fig. 14 – Monte Sinai, Monastero di Santa Caterina, cod. Gr. 364: f. 3r., incoronazione celeste di Costantino IX, Zoe e Teodora.



Fig. 15 – Sofia, Museo Archeologico, *hyperpyron* di Ivan II Asen: incoronazione celeste del sovrano.



Fig. 16 – Trachy in elettro di Teodoro Comneno Duca, incoronazione celeste del sovrano (Ex LHS Numismatik AG, 97, 2006, lt. 165)



Fig. 17 – Trachy in biglione di Costantino Tich Asen, benedizione del sovrano da parte della *Manus Dei* (Ex Collezione W. Leimenstoll - Byzantium Coins).



Fig. 18 – Trachy in biglione di Mitso Asen, benedizione del sovrano da parte della *Manus Dei* (Ex Classical Numismatic Group INC, 79, 2008, lt. 1375).



Fig. 19 – Washington DC, Dumbarton Oaks, Byzantine Collection: *trachy* in biglione di Giovanni III, incoronazione celeste del sovrano.



Fig. 20 – Trachy in biglione di Michele VIII, benedizione del sovrano da parte della *Manus Dei* (Ex Jean Elsen et ses Fils SA, 110, 2011, lt. 639).



Fig. 21 – Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. *Vat. Slav. 2*, f. 1v.: incoronazione celeste di Ivan Aleksandăr.



Fig. 22 – Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. *Vat. Slav. 2*, f. 91v.: incoronazione celeste di Ivan Aleksandăr.



Fig. 23 – Bačkovo, Monastero della Vergine, ossario: incoronazione celeste di Ivan Aleksandăr.



Fig. 24 – Belgrado, Museo Archeologico, *trachy* in elettro di Stefano Duca Radoslav: incoronazione celeste del sovrano.



Fig. 25 – *Trachy* in biglione di Stefano Duca Radoslav, incoronazione celeste del sovrano (Collezione privata).



Fig. 26 – Gračanica, Monastero della Vergine, incoronazione celeste di Stefano Uroš II Milutin.



Fig. 27 – Gračanica, Monastero della Vergine, incoronazione celeste di Simonida.



Fig. 28 – Gračanica, Monastero della Vergine, part. della *loza* dei Nemanja.



Fig. 29 – Gračanica, Monastero della Vergine, incoronazione celeste di Stefano Dečanski e Stefano Dušan (restituzione grafica da Vojvodić 2009).



Fig. 30 – Peć, Patriarcato, *loza* dei Nemanja.



Fig. 31 – Treskavec, Monastero della Dormizione, incoronazione celeste di Stefano Dušan.



Fig. 32 – Pološko, Monastero di San Giorgio, incoronazione celeste di Stefano Dušan e della sua famiglia (restituzione grafica da Radojčić 1996).



Fig. 33 – Dečani, Monastero del *Pantokrator*, part. della *loza* dei Nemanja.



Fig. 34 – Lesnovo, Monastero dell'Arcangelo Michele, incoronazione celeste di Stefano Dušan e della famiglia imperiale.



Fig. 35 – *Dinar* in argento di Stefano Dušan, incoronazione celeste del sovrano (Ex Classical Numismatic Group INC, EA 178, 2007, lt. 281).



Fig. 36 – Varoš, Monastero dell'Arcangelo Michele, incoronazione celeste di Marko Mrnjavčević.



Fig. 37 – Varoš, Monastero dell'Arcangelo Michele, benedizione celeste di Vukašin Mrnjavčević.



Fig. 38 – Ljubonstinja, Monastero della Vergine, incoronazione celeste di Stefano Lazarević.



Fig. 39 – Manasija, Monastero della Trinità, incoronazione celeste di Stefano Lazarević.



Fig. 40 – Treskavec, Monastero della Dormizione, incoronazione celeste di Andronico II e di Michele IX (affresco ridipinto nel XIX secolo).



Fig. 41 – Dečani, Monastero del *Pantokrator*, part. dell'icona di Stefano Dečanski: incoronazione celeste del sovrano.



Fig. 42 – Budapest, “chiesa di Mattia”, incoronazione celeste di Francesco Giuseppe.

Le fasi costruttive d'età bizantina della Vefa Kilise Camii di Istanbul Ipotesi e considerazioni*

Jessica Varsallona

Il monumento oggi noto col nome di Molla Gürani Camii, comunemente conosciuto come moschea di Vefa Kilise, non può certamente ritenersi del tutto trascurato dagli studi bizantini, anche se l'interesse di questi ultimi si è focalizzato quasi esclusivamente sulla questione dell'intitolazione originaria dell'antica chiesa prima della conversione in moschea con la dedicazione al precettore di Maometto II (*Fig. 1*).¹

Partendo dalle considerazioni di Pierre Gilles² la maggior parte degli studiosi ha incluso il complesso edilizio nelle proprie trattazioni con l'intitolazione a san Teodoro.³ Altri si sono occupati di stabilire, incrociando

* Mi piacerebbe poter dire ancora una volta grazie al compianto professor Gianfranco Fiaccadori per i suoi continui spunti e insostituibili suggerimenti. Ringrazio il professor Fabrizio Conca per l'invito alla Giornata di Studi; sono infinitamente grata al professor Mauro della Valle che mi ha offerto supporto e ininterrotta disponibilità durante tutto il mio percorso universitario. Ringrazio inoltre i dottori Marco Capardoni, Andrea Torno Ginnasi, Marco Flammine, Serena Solla e Maria Alessia Rossi per i consigli e l'aiuto e il fotografo Sonia Santagostino che ha realizzato la maggior parte delle immagini presenti in questo contributo.

1. Molla Gürani esercitò la funzione di giudice militare durante l'assedio di Costantinopoli. Una leggenda facilmente smentita colloca la tomba dell'ultimo imperatore bizantino, Costantino XI, in Vefa Meidan. Questa credenza fu probabilmente dovuta al fatto che negli ultimi giorni di assedio il quartiere in questione fu sede di sentenze ed esecuzioni. Philippides-Hanak 2011, 231-265, in particolare 262-263, suggeriscono una possibile relazione tra questi ultimi eventi e l'intitolazione al precettore-giudice di una ex chiesa appena convertita in moschea. Come ultima pubblicazione a carattere monografico sulla Vefa Kilise Camii vd. Sedov 2008.

2. Pierre Gilles si trova a Costantinopoli intorno alla metà del XVI secolo, durante il regno di Solimano il Magnifico. Gilles, *Itinéraires byzantins* (Grémois), 295 e 299.

3. Così riporta Cosimo Comidas De Carbognano nel 1794, Comidas de Carbognano, *Descrizione Topografica dello Stato Presente di Costantinopoli arricchita di figure* (Ruggieri), 30-31. Si noti che per l'autore la "Kilise-giamisi" è la Zeyrek Camii. Stessa intitolazione per Pulgher 1878, 22-24; Van Millingen 1912, 243-252; Gurlitt 1912, 32-33; Schneider 1936, 77-78 e Patricios 2014, 162-165. Più generici Ebersolt-Thiers 1913, 149-167; Jackson 1913,

dati topografici e fonti scritte, quale delle diverse chiese cittadine dedicate al santo guerriero esattamente fosse.⁴ Con il medesimo criterio le sono state attribuite le intitolazioni a Santa Anastasia Farmacolitria,⁵ a San Procopio⁶ e alla Vergine *Gorgoepikoos*,⁷ mentre recentemente Effenberger ha proposto di identificarla con la chiesa del monastero della Sicura Speranza.⁸ Una precoce e sorprendente interpretazione, poi smentita, di Lenoir che nel 1850 riconosceva nel monumento la chiesa dedicata alla Vergine fatta costruire nel 907 dal patrizio Costantino Lips,⁹ ha creato evidentemente forzate retrodatazioni ma allo stesso tempo ha permesso la grande considerazione del complesso all'interno di famosissime trattazioni quali i volumi di Salzenberg¹⁰ e fino a quelli di de Dartein, padre degli studi sul romanico lombardo.¹¹

Le seguenti pagine si concentreranno, contrariamente agli studi fino ad ora citati, sugli aspetti più prettamente storico-artistici dell'edificio e, nello specifico, sulle sue murature che, come un documento, se correttamente interpretate, ne testimoniano onestamente la storia.

Persino da questo punto di vista si registra però un'anomalia bibliografica: si tratta del castello di ipotesi costruito intorno a uno dei famosi e forse eccessivamente simmetrici rilievi di Charles Texier del 1833-1835.¹² Il disegno mostra in pianta la presenza di due corpi di fabbrica absidati posti rispettivamente a nord e a sud; probabilmente concepiti come cappelle funerarie, anche se oggi non più esistenti, essi hanno attirato l'attenzione più dell'edificio originale tuttora osservabile. Sebbene quello meridionale, a differenza dell'ambiente settentrionale, sia stato documentato archeologicamente, attualmente risulta impossibile, se non inutile, dilungarsi ulteriormen-

122-130; Brounoff 1926, 12-14; Ebersolt 1934, 57; Kollwitz 1934, 247-249; Golzio 1939, 56-57 e Hamilton 1956, 182-183.

4. Per Costanzo I si tratta della chiesa di San Teodoro Tirone fatta costruire per volontà del patrizio Sforacio, *Constantiniade* 1846, 106. Per le chiese costantinopolitane dedicate a san Teodoro e nello specifico per quella di Sforacio: Janin 1975, 148-154, in particolare 152-153. Anche per Paspates e Talbot Rice si tratta della chiesa di San Teodoro Tirone, Πασπάτης 1877, 314-316; Talbot Rice 1997, 234. Sarebbe invece la chiesa di San Teodoro del quartiere di τὰ Καρβουνάρια per Mühlmann 1888, 14, non reperito ma citato in Janin 1975, 148.

5. Mordtmann 1892, 67-71.

6. Berger 1988, 462-463.

7. Mango 1990, 421-429, in particolare 428-429.

8. Effenberger 2006.

9. Lenoir 1850, n. n.

10. Salzenberg 1854, 34-35. Stessa intitolazione per Holtzinger 1889, 107-110; Michel 1905, 147, 149-150 e 153; Benoit 1912, 130-131. La prima contestazione si trova in Diehl 1910, 414.

11. De Dartein 1865-1882, in particolare 41, 406 n. 1, 447.

12. I disegni di Charles Texier sono conservati presso le collezioni del Royal Institute of British Architects; undici hanno come soggetto la Vefa Kilise Camii e sei di questi furono pubblicati in Mango 1965, 320-331 e in particolare 320, fig. 10. Su Texier vd. Pedone 2013.

te sulla questione, soprattutto in assenza di un moderno scavo archeologico.¹³

Purtroppo, anche la semplice lettura delle murature viene in qualche modo ostacolata da condizioni di partenza non ottimali. Se è vero che la conversione al culto islamico ha garantito probabilmente la stessa sopravvivenza dell'edificio, essa ha anche introdotto adeguamenti funzionali e strutturali di diversa natura e qualità, tra cui l'inserimento della nicchia direzionale, la scialbatura degli interni e la relativa copertura sia della muratura sia della restante decorazione musiva, l'aggiunta del minareto e persino la costruzione di bagni all'interno di uno degli spazi del complesso. A ciò si aggiungano gli interventi di manutenzione o restauro che hanno coinvolto, ad esempio, i giunti della muratura esterna: una malta spessa e rossiccia oggi si sovrappone alla vecchia talvolta rendendo difficile l'analisi delle superfici murarie.

Ciononostante l'osservazione delle murature del complesso edilizio di Vefa Kilise Camii permette il riconoscimento di tre macro-fasi costruttive assegnabili all'epoca bizantina.

La prima in ordine cronologico è quella del vero e proprio *naos* che presenta la canonica pianta a croce greca inscritta in un quadrato, affiancata a occidente da un narcece rettangolare scandito da tre volte e con terminazioni semicircolari. I quattro pilastri che sorreggono all'incrocio dei bracci i penacchi e quindi la cupola sostituirono, forse a metà Ottocento, le altrettante colonne di cui si conservano ancora le basi (*Fig. 2*).¹⁴ I bracci della croce sono voltati a botte mentre gli spazi angolari presentano piccole cupolette (*Fig.*

13. La direzione degli unici scavi degli anni Trenta nell'area di Vefa Kilise Camii fu affidata, insieme alle operazioni di consolidamento, risistemazione e ripulitura dell'edificio intero, dall'amatore d'arte Hidayet Fuat Tagay a Miltiadis Nomidis. In questa occasione vennero alla luce i mosaici del complesso. Il rapporto preliminare sui lavori fu stilato in francese nel 1950 e pubblicato solo nel 1958, peraltro dietro pseudonimo e su un periodico religioso locale, *Misn* 1958, per l'absidiola sud, in part. 17. La sua diffusione scientifica si deve quindi esclusivamente alla pubblicazione di Mango 1990. Qualche anno prima dello scavo la parte terminale orientale del corpo meridionale era comunque visibile, come conferma Brouhoff 1926, 12-14; i dubbi riguardavano però la sua collocazione cronologica: lo stesso autore infatti, nella medesima pubblicazione, la ritiene prima un «crépissage» paleologo, se non addirittura turco, mentre poco dopo ne rileva la stessa tecnica muraria delle absidi di epoca mediobizantina. Non trovando invece alcuna traccia archeologica relativa alla cappella settentrionale l'autore pensa alla successiva costruzione di una galleria di XIII secolo (di cui l'annesso nord sarebbe l'unica porzione residua) sufficiente a occultare le tracce dell'ambiente sottostante. Tale convinzione porta l'autore a inserire Vefa Kilise Camii all'interno del gruppo di chiese costantinopolitane così dette «fünfschiffige». Vd. anche Brunov 1927, in particolare 91.

14. I disegni di Texier del 1833-35 e quelli di Lenoir, eseguiti prima del 1852, permettono di dedurre la presenza ancora *in situ* delle quattro colonne centrali. Mango 1965, 320, fig. 10; Lenoir 1870, tav. 2, fig. 3.

3). L'abside centrale è preceduta da due campate voltate a botte, una delle quali perforata da due finestre ricavate in spessore di muro (quella settentrionale è stata tamponata) (*Fig. 4*) e affiancata da *pastophoria* dal perimetro a forma di trifoglio.

Dal punto di vista planimetrico l'edificio, oltre a mostrare il rispetto nei confronti della tradizione edilizia medio-bizantina,¹⁵ presenta evidenti analogie con l'attuale Eski Imaret Camii, probabilmente la chiesa del Cristo Pantepoptes, fondata dalla madre di Alessio I Comneno, Anna Dalassena.¹⁶ Anche in alzato i due edifici mostrano punti di contatto: sono accomunabili le forme perimetrali delle cappelle laterali, in questo secondo caso dei quadrifogli irregolari, mentre la cupola è della stessa tipologia a costoloni. L'articolazione esterna della cupola di Vefa Kilise Camii presenta però, a differenza di quella di Eski Imaret Camii, innanzi tutto l'alternanza di filari di pietre e di mattoni oltre all'uso più ampio di elementi decorativi, come la doppia incorniciatura con bande a denti di sega delle finestre del tamburo (*Fig. 5*). Tali aspetti accumulano tipologicamente questa cupola con quelle, sì costantinopolitane, ma di epoca paleologa.¹⁷ Presso i sottarchi delle finestre della cupola sono inoltre presenti alcuni lacerti di decorazione musiva: su fondo bianco, ripetono motivi simili a quelli che si trovano sugli analoghi spazi delle cupolette dell'esonartece (*Fig. 6*). Questi elementi della cupola lascerebbero ipotizzare un tardo intervento, almeno decorativo, all'interno del *naos* stesso.

Due *tribela* centrali, oggi malamente tamponati, scandivano plasticamente i muri nord e sud del *naos* (*Figg. 7-9*). Le originarie coppie di colonne, probabilmente di reimpiego, erano sormontate da capitelli a imposta a pannelli decorati. Conosciamo le loro sembianze grazie a uno schizzo di

15. Si registra infatti la presenza degli elementi ravvisabili già nella chiesa intitolata alla Vergine fatta costruire nel 907/908 dal patrizio Costantino Lips (oggi edificio nord della Fenari Isa Camii), Megaw 1964, in passato confusa proprio con la Vefa Kilise Camii. Essa è il più antico esempio costantinopolitano superstite testimone della codificazione della pianta a croce greca iscritta in un quadrato, ufficialmente sancita nella *Nea Ekklesia* di Basilio I nell'880; Magdalino 1987. In passato è stata comunque avanzata per Vefa Kilise Camii l'ipotesi di una chiesa più antica nascosta sotto l'edificio attuale. A tal proposito vd. Hutton 1921, 239, Mamboury 1951, 427, Id. 1953, 303.

16. Ousterhout 1992. Analogie tra i due edifici sono state notate da Buchwald 1999, 291, della Valle 2008, 249 e Yerasimos 2009, 90-91. Vd. in Buchwald 1992, 297, l'inserimento di Vefa Kilise Camii all'interno del gruppo di edifici mediobizantini che utilizza il sistema della quadratura.

17. L'ipotesi di un rifacimento paleologo della cupola di Vefa Kilise Camii fu timidamente sostenuta con termini di assoluta incertezza in una nota da Krautheimer 1975, 523, n. 386. Di diverso parere è invece Ćurčić 2003, 70, che menziona la cupola di Vefa Kilise Camii con una datazione al 1100. Successivamente, Id. 2010, 360-361, data l'intero nucleo dell'edificio al 1000, considerando la cupola come uno degli esempi mediobizantini più antichi e più preservati dagli interventi ottomani.

Texier del fianco sud.¹⁸ Simili capitelli, ma di forma più tozza, dovevano coronare anche le colonne reggenti la cupola del *naos*. In questo caso è un disegno di Lenoir a ritrarre i capitelli con la decorazione centrale dei pannelli composta da cerchi e da foglie di vite a cinque punte.¹⁹ Due capitelli simili, però con il globo sormontato dalla croce (ovviamente scalfita) come ornamento, si trovano ancora in opera anche se coperti di intonaco, all'interno della piccolissima Manastır mescidi di Istanbul, edificio ancora troppo poco studiato ma finora inserito all'interno di quel cospicuo gruppo di piccole cappelle devozionali riedificate in epoca paleologa.²⁰

Presso le pareti nord e sud, dall'esterno, sono visibili le diverse profilature poste a scalare che incorniciavano i due *tribela* e che tuttora assecondano il perimetro delle finestre soprastanti, anche se a una profondità diversa. Sopra la finestra meridionale Çetinkaya ha individuato la presenza di tre bacini ceramici.²¹ Sulla fascia di muratura situata tra il *tribelon* nord e la finestra semicircolare, Lioba Theis riuscì a vedere frammenti di una decorazione ceramoplastica a meandro accumulabile a quella presente sull'unico muro superstite della chiesa del monastero del Cristo Filantropo – fondata da Irene, nuora di Andronico II – e sulle murature dell'edificio addossato sul fianco sud dell'antica chiesa di Costantino Lips per volontà di Teodora, consorte di Michele VIII, dopo il 1282.²² Oggi è praticamente impossibile riconoscere il motivo. Ciò che sembra però evidente è l'inserimento a posteriori dei *tribela* all'interno della muratura confinante alla quale non sembrano essere legati. Dall'interno, dove la lettura delle superfici è impossibile per la presenza dell'intonaco, si evince esclusivamente la posizione leggermente decentrata verso ovest dell'insieme delle aperture (*Fig. 8*). Tali indizi sembrano dunque, al momento, solo suggerire una modifica successiva di questi spazi. Il *tribelon* meridionale, del resto, era fisicamente collegato al *parekklesion* porticato di epoca paleologa, cioè quello documentato archeologicamente ma oggi praticamente scomparso.²³ Se ne può forse immaginare l'altezza e il punto di appoggio sul muro sud del *naos* osservando un anomalo filare di

18. Mango 1965, 331, fig. 19; vd. anche Çetinkaya 2009b, 310 e 314, fig. 5.

19. Lenoir 1850, tav. 2, fig. 3. Dennert 1997, 40-41, n° 71. Per il motivo decorativo della foglia di vite nella scultura di VI secolo, vd. Guiglia Guidobaldi 2010.

20. Mathews 1976, figg. 21.5-21.7. Vd. anche Mathews 2001, n° 21. Dennert 1997, n° 72. Sulla Manastır mescidi vd. Marinis 2014, 169-171, con rimando alla bibliografia precedente.

21. Çetinkaya 2009b, 310 e 312, fig. 1.

22. Theis 2005, 95. La presenza della decorazione a meandro è riscontrabile anche nella zona absidale della Sinan Paşa mescidi, con datazione alla fine del XIII secolo, vd. Marinis 2014, 179-180.

23. Mango 1965, 320-330, figg. 10, 12, 13, 14, 17 e 19.

mattoni posti di testa probabilmente per tamponare i punti di cucitura tra i due edifici (*Fig. 9*).

Sulla parete occidentale del *naos* si trova, sopra la porta d'ingresso, un arco tamponato visibile anche dall'esterno, specialmente dal balcone del minareto. Da qui sembra quasi che i muri ovest ed est rispettivamente di *naos* e narteca non si tocchino (*Fig. 10*). Si potrebbe dunque pensare, non tanto alla realizzazione successiva del narteca, evidentemente indispensabile, ma ad un suo più tardo innalzamento. L'osservazione delle rappresentazioni grafiche degli autori ottocenteschi inoltre lascia immaginare il narteca come uno spazio quasi totalmente aperto e in costante comunicazione con gli edifici che tuttora lo circondano (*Fig. 11*).²⁴

L'abside centrale di Vefa Kilise Camii presenta una rigida forma pentagonale ammorbidita dalla presenza di nicchie profonde e archi ciechi incorniciati da ghiera sempre più sporgenti che hanno lo scopo di esaltare la tridimensionalità delle superfici; si tratta di un esito molto ricercato nell'architettura comnena (*Fig. 12*). Le calotte delle nicchie mostrano una disposizione a W dei mattoni con effetto evidentemente decorativo. Tale trattamento delle murature è riscontrabile, quasi in maniera sovrapponibile, nelle zone absidali sia delle tre chiese del complesso del Cristo Pantocratore (oggi Zeyrek Camii) fatte costruire tra il 1118 e il 1136 per volontà dell'imperatore Giovanni II Comneno e della consorte Irene,²⁵ sia nella stessa zona della chiesa del monastero di Chora (Kariye Camii), unica porzione edilizia ancora risalente all'intervento voluto da Isacco Comneno Sebastocratore tra il 1118 e il 1122, prima cioè del ben più noto restauro di epoca paleologa.²⁶ La forma schiettamente poligonale dell'abside ricorre inoltre nella fondazione successiva di Isacco Comneno e cioè nella Theotokos Kosmosoteira a Bera (Pherrai), fatta edificare entro il 1152 e scelta, questa volta definitivamente, come luogo della sua sepoltura dopo il monastero costantinopolitano.²⁷

Sempre presso la zona orientale di Vefa Kilise Camii sono riscontrabili, precisamente in due diversi punti, interruzioni e rifacimenti dell'apparato murario. Si tratta di riparazioni relativamente piccole di alcune porzioni di muratura presso i rin fianchi degli archi, dove però i mattoni sono disposti in

24. Più precisamente, tre porte dovevano collegarlo al *naos* mentre oggi ne rimane solo una centrale; due aperture laterali, oggi rese finestre, lo univano agli ambienti posti a nord e a sud mentre la porta che oggi immette nell'esonarteco era affiancata da due ampie monofore, con una disposizione simile a quella attuale, arricchita però da balaustre decorate oggi perdute (o forse fortunatamente celate da spessi strati di intonaco). Vd. Mango 1965, 320, figg. 10, 18, Lenoir 1870, tavv. 1-2.

25. Ousterhout *et alii* 2000, in particolare tav. 8.

26. Ousterhout 1987, 20-32.

27. Sinos 1985, Bakirtzis 2001 e Iliadis 2005.

maniera decorativa (*Fig. 13*). La decorazione ceramoplastica è già presente a Costantinopoli sulle architetture legate al nome dei Comneni ma il suo utilizzo si fa sempre più imprescindibile nei cantieri di epoca tarda, come dimostrano anche le superfici esterne dell'esonartece di Vefa Kilise Camii.²⁸ Rimane difficile dire se i “ritocchi” della zona absidale, che mostrano motivi decorativi molto simili a quelli presenti in alcuni punti delle murature dell'esonartece, appartengano a fasi molto ravvicinate rispetto all'epoca di edificazione, o comunque a quelle tardobizantine, o se non siano invece prime manutenzioni del periodo ottomano, spesso sorprendentemente mimetiche.

Certamente di epoca ottomana è la realizzazione della finestra sulla porzione più a sud dell'abside principale: il posizionamento della nicchia direzionale ha infatti portato alla parziale chiusura della trifora centrale scandita da pilastri e piccoli capitelli di reimpiego; da qui dunque nacque l'esigenza di ricavare la nuova apertura che sfrutta come stipiti e architrave marmi evidentemente reimpiegati su cui è ancora possibile rintracciare parti di iscrizioni in turco osmanli e forse una più antica iscrizione in greco poi abrasa (*Figg. 14-15*).²⁹

Le osservazioni fatte fino ad ora portano quindi a ipotizzare come periodo di costruzione del *naos* di Vefa Kilise Camii la metà del XII secolo insieme a quegli edifici voluti da esponenti comneni o a essi legati ai quali sembra, nel suo piccolo, ispirarsi.³⁰ Del resto, come ha sottolineato Zanini, Vefa Kilise Camii si colloca lungo quell'asse, oggi solo immaginario ma

28. In epoca tarda, come testimonia anche l'esonartece di Vefa Kilise Camii, si diffonde specialmente il tipo di decorazione che combina l'uso di mattoni con quello di pietra bianca. A tal proposito vd. Πασαδαίος 1973.

29. In questa zona dell'edificio vide un'iscrizione in greco Restle 1990, 528-529. Altre epigrafi furono trovate nelle adiacenze di Vefa Kilise Camii: Salzenberg 1854, tav. XXV, fig. 12 registra un'iscrizione in greco vista, a suo dire, tra i calcinacci insieme ad altri pezzi scultorei; la stessa iscrizione viene poi ricordata da Mango 1951, 60. In Çetinkaya 2008 e soprattutto in Id. 2009a si riferisce invece il ritrovamento di un'ulteriore epigrafe in greco probabilmente relativa a un re della tribù germanica dei Gepidi. L'autore riporta come collocazione attuale il giardino della moschea dove però non è stato possibile individuarla.

30. Sostengono questa datazione o meglio quella tra il 1050 e il 1150: Krautheimer 1975, 523, n. 386; Restle 1990, 529; Freely-Çakmak 2010, 207; della Valle 2008, 249. XII secolo: Hutton 1921, 239. Più genericamente XI-XII secolo: Jackson 1913, 122; Eyice 1963, 47-50; Mathews 1976, 386; Kırımtayif 2001, 28; Marinis 2014, 204-207. XI secolo: Diehl 1910, 435 (seconda metà); Ebersolt-Thiers 1913, 166; Brounoff 1926, 13; Stewart 1954, 76; Hamilton 1956, 182; Hallensleben 1965, 208; Mango 1965, 330; Eyice 1965, 280 (fine); Rodley 1994, 284; Marinis 2009, 151; Ćurčić 2010, 360 (1000). Più genericamente tra X e XI secolo: Golzio 1939, 57; Janin 1939, 138; Schneider 1936, 77; Schweinfurth 1954, 51 e 193; Müller-Wiener 1977, 169. X secolo: Pulgher 1878, 24 (900); Holtzinger 1889, 109; Michel 1905, 147; Delvoye 1967, 203. Genericamente tra il IX e X secolo: Lenoir 1850, n. n.; Bayet 1883, 136. Tra l'VIII e il IX secolo: Mamboury 1951, 427; Id. 1953, 303.

forse un tempo viario, che unisce i complessi monumentali comneni del Pantocratore, del Pantepoptes e della Pammakaristos.³¹ Piccoli ma numerosi indizi autorizzano invece a pensare a un intervento successivo di risistemazione o riparazione del nucleo originario dell'edificio, probabilmente contemporaneo al riassetto paleologo del complesso.

Dopo la costruzione del *naos*, ma prima di quella del noto esonartece, si colloca la realizzazione del piccolo edificio a due piani posto a nord, in cui oggi si trovano i bagni piastrellati della moschea.³² La posteriorità rispetto al *naos* risulta evidente tramite l'osservazione della parete meridionale: essa non è altro che il fianco settentrionale della chiesa stessa di cui si distinguono le parti inferiori delle originarie profilature delle arcate che scandivano la superficie esterna e su cui i muri dell'annesso nord si appoggiano. La sua anteriorità rispetto all'esonartece è invece deducibile dalla presenza di un'apertura arcuata posta sopra l'attuale ingresso all'annesso ma tamponata poiché resa inutile dal nuovo corpo di fabbrica (*Fig. 16*). Inoltre, la cupoletta settentrionale dell'esonartece è esteriormente incompleta e costruita in tutta economia nella parte più orientale, proprio perché occultata fin dall'origine (*Fig. 17*).

Molto evidente è la sontuosità dei materiali utilizzati in questa zona del complesso. L'ingresso sarà enfatizzato all'epoca della costruzione dell'esonartece dalla presenza di una grande porta di reimpiego affiancata da alte colonne coronate da due capitelli dissimili e databili al IV e V secolo.³³ All'interno del vano a fatica si distinguono, poiché anch'essi a loro volta scialbati, due capitelli ionici a imposta di epoca giustiniana (*Fig. 18*).³⁴ In-

31. Zanini 2009, 110.

32. Al secondo piano si sale tramite una scala posta a nord e realizzata in spessore di muro. L'accesso al piano superiore, già adibito a casa dell'*hoca*, non mi è stato consentito. Sembra di comprendere che il vano sia oggi usato come deposito dei materiali lapidei ritrovati nelle vicinanze. L'asimmetria dell'ambiente ha suggerito a Theis 2005, 98, la realizzazione successiva, in epoca paleologa, del secondo piano e della necessaria scala. Secondo l'autrice questo ambiente costituiva la parte iniziale di un ipotetico portico settentrionale collegato alla zona in cui ravvisò la decorazione ceramoplastica a meandro. La parete orientale effettivamente non è altro che un'apertura arcuata malamente tamponata.

33. Sotto un pesante strato di intonaco sembra di poter riconoscere nel capitello posto più a nord un «Theodosius Kapitell» secondo la classificazione di Kautzsch 1936, in particolare 42, n° I. Vd. come confronto anche Russo 2010, 24, fig. 11. Tale capitello di Vefa Kilise Camii viene citato anche da Laurent 1899, 211. D'inizio V secolo dovrebbe invece essere il capitello posto più a sud, dove particolarmente evidenti risultano il maggiore schematismo e l'astrazione nella resa dell'acanto. Per i confronti con i capitelli relativi ai monumenti legati alla figura di Teodosio II, vd. Russo 2008, 59, fig. 38 e Id. 2010, 22, fig. 9.

34. Il capitello posto più a est è riprodotto, ancora privo della stesura di intonaco, in Mathews 1976, 398, fig. 40.22. Vd. anche Mathews 2001, n° 40.22. Sembra di poter accomunare

curiosisce dunque la funzione di un ambiente così riccamente connotato. L'indagine svolta nel 1937 da Nomidis rivelò l'esistenza di diverse tombe all'interno dell'intera moschea e nello specifico di una posta in questo vano, vicino alla finestra del narcece.³⁵ Nomidis si accorse persino della presenza di una porta tamponata che collegava il piano superiore dell'annesso nord direttamente con la zona occidentale del *naos* dove, fino a quei tempi, si trovava una tribuna in legno molto pericolante. La sepoltura lascerebbe ipotizzare un ambiente funerario di un personaggio di rilievo. Analogamente, anche la chiesa dell'Odighitria di Mistrà, iniziata intorno al 1310, è affiancata da un annesso settentrionale in comunicazione col narcece; si tratta della cappella funeraria del suo priore e fondatore Pacomio e poi del Despota Teodoro II Paleologo.³⁶ È relativo invece all'intervento di Teodoro Metochite, avvenuto tra il 1315-16 e il 1321, l'annesso nord di Chora interpretato talvolta come tesoro talaltra come libreria del monastero.³⁷ La presenza però in Vefa Kilise Camii di un originario collegamento interno con il *naos* mi porterebbe a pensare a un percorso preferenziale di un ospite particolare del monastero.³⁸ Mi chiedo dunque se questi piccoli vani di Vefa Kilise e Kariye Camii, strettamente collegati al luogo più sacro dei complessi, non possano essere visti anche come piccole unità abitative riservate ai loro fondatori o a qualcuno a essi strettamente correlato.³⁹

In epoca paleologa si compie la terza grande fase edilizia di epoca bizantina di Vefa Kilise Camii: vengono costruiti, probabilmente in un'unica tornata, l'esonarcece, protagonista indiscusso del complesso, l'annesso sud e il *parekklesion* meridionale.⁴⁰ Di quest'ultimo, archeologicamente confermato in passato da rilevanti tracce, da ritrovamenti di materiale pertinente e

questi capitelli a quello adagiato nel cortile della *medrese* di Davud Paşa, Guiglia Guidobaldi 2005, 461, fig. 7. Zoltt 1998.

35. Sulle tombe di Vefa Kilise Camii vd. Misn 1958, 18-19, Mango 1990, 423-424, tav. I. Vd. anche la piccola citazione in Marinis 2009, 151.

36. Brooks 2004, 95-103, Chatzidakis 2001, 47-67, a 66 una citazione dei mosaici di Vefa Kilise Camii confrontati con alcuni affreschi presenti nelle cappelle della chiesa dell'Odighitria; Gheorghiadis 1991, 36-50; per una prima ipotesi di parentela tra la Vefa Kilise Camii e le architetture di Mistrà, con specifico riferimento alla chiesa dell'Odighitria, vd. Millet 1916, 196 e 212. Una disposizione simile si trova presso il *katholikon* del monastero di Zigos, sul monte Athos, già messo in relazione con la Vefa Kilise Camii e ugualmente datato al 1000 da Ćurčić 2010, 410-411.

37. Ousterhout 1987, 51-54.

38. Che Vefa Kilise Camii fosse la chiesa di un monastero sembra essere confermato dalla presenza di numerose e ampie cisterne nei suoi dintorni, a sud e a nord-ovest. Müller Wiener 1977, 169-170.

39. Per quanto riguarda l'annesso nord di Vefa Kilise Camii tale ipotesi fu sostenuta da Ebersolt-Thiers 1913, 167; Ebersolt 1934, 165, *notice* 124.

40. Kidonopoulos 1994, 145-146.

dall'ampia e unanime documentazione grafica ottocentesca, oggi non rimane più nulla. L'annesso sud (*Fig. 19*), quello su cui in epoca turca, dopo il tamponamento di tutte le aperture, fu innestato il minareto, è stato oggetto di un dettagliato studio di Hallensleben.⁴¹ Il «Würfel», così chiamato dall'autore per le sue dimensioni cubiche, sarebbe stato costruito sopra la stessa zoccolatura che regge l'esonartece e dunque in fase con questo;⁴² si tratterebbe, sempre secondo Hallensleben, del piano inferiore, in origine completamente aperto sui quattro lati, del campanile della chiesa, paragonabile a quello di Santa Sofia di Mistrà, fatto costruire tra il 1350 e il 1365 per volontà di Manuele Cantacuzeno, primo despota di Morea.⁴³ Attualmente, per la costante intonacatura delle superfici, per l'addossamento di altri piccoli edifici, murati e vegetazione e per la funzione di magazzino che oggi ricopre, esso è inesplorabile.

L'elegante esonartece di aspetto palaziale costituisce la facciata del complesso (*Fig. 20*). Vi si accede tramite un piccolo podio asimmetrico che appiana i dislivelli del terreno. Nonostante tutte le modifiche che hanno interessato questa zona, per sua natura molto usufruita, la situazione odierna probabilmente ricalca quella originaria.⁴⁴ La struttura presenta un perimetro rettangolare ed è suddivisa in cinque sezioni, tre delle quali sormontate da cupolette (*Fig. 21*). L'aspetto esterno di queste ultime, contraddistinto dalla bicromia dovuta all'alternanza di materiale lapideo e fittile, è leggermente diverso: i tamburi poligonali di quella meridionale e di quella centrale presentano agli spigoli piccole semicolonne affiancate da bande dai profili appuntiti; quella settentrionale, contrariamente, mostra pilastri triangolari in mezzo a due piccole semicolonne (*Figg. 17 e 22*). Anche internamente sussi-

41. Hallensleben 1965.

42. Secondo l'autore la muratura del *naos* non lega con quella dell'annesso in questione che risulterebbe invece collegato all'esonartece mediante un piccolo corridoio costruito contemporaneamente e appositamente per condurre al *parekklesion* sud, unendo cioè tutti i corpi di fabbrica aggiunti durante l'ultima ricostruzione paleologa. Dello stesso parere è Effenberger 2006, 278-279 mentre di avviso contrario è Theis 2005, 97-98, che reputa l'annesso una costruzione precedente.

43. L'aspetto del campanile di Santa Sofia di Mistrà, edificio autonomo rispetto alla chiesa, è frutto di un pesante restauro. In origine era composto da tre piani, mentre oggi se ne conservano solo due insieme a parti di una scala interna. Chatzidakis 2001, 69-71; Gheorghiadis 1991, 62-65. Per cenni storici su Mistrà, Runciman 2010, in particolare sul despota Manuele, 46-53. La presenza di una torre nei sotterranei dell'annesso sud di Vefa Kilise Camii, raggiungibile mediante una scaletta posta presso l'angolo nord-ovest del muro pieno, ha suggerito all'autore il collegamento tra i due edifici. In passato Ebersolt-Thiers 1913, 167 avevano invece interpretato l'ambiente come un battistero, situato nella medesima posizione di quello di Santa Sofia di Costantinopoli.

44. Di diverso avviso è Mamboury 1938, 307, che, sulla base delle osservazioni fatte durante gli scavi realizzati in Tirendaz sokak negli anni Trenta con lo scopo di ampliare la rete fognaria, ipotizzò la presenza di un'unica rampa di scale perpendicolare alla facciata.

stono differenze, peraltro non corrispondenti: le cupole laterali sono composte da otto spicchi separati da piatti costoloni mentre quella centrale è a ombrello a sedici porzioni (*Figg. 23-25*). La forma architettonica ha evidentemente condizionato la decorazione musiva ancora presente su tutte le tre cupole anche se in diversi stati di conservazione.

La facciata principale dell'esonartece è divisa da una cornice, attualmente liscia, in due porzioni orizzontali del tutto prive di richiami assiali. Quella inferiore è scandita dal portale centrale e, lateralmente, da due grandi trifore rette da due colonne per lato munite di basi e capitelli e alternate a lastre scolpite. Tutta la scultura architettonica è certamente di reimpiego: tra i capitelli di facciata è possibile riconoscere esemplari ad acanto finemente dentellato di V secolo⁴⁵ e cosiddetti *melon type* di epoca giustiniana (*Figg. 26-27 e 29-30*).⁴⁶ All'interno tre, un tempo quattro, colonne di marmo proconnesio reggono capitelli del tipo a *V* di V-VI secolo (*Fig. 31*).⁴⁷ Le cinque ma in origine sei lastre⁴⁸ presentano decorazione scolpita su entrambi i lati, anche se, in alcuni casi, quello interno non è leggibile (*Figg. 26-30*). Uno strato abbondante di intonaco copre anche queste superfici e tutti i simboli vagamente collegabili alla religione cristiana sono stati occultati. Il repertorio decorativo include grandi croci, oggi scalfite, circondate da vortici e rosette, sinuosi intrecci di fascette talvolta associati a elementi geometrici come il cerchio e la losanga e motivi classici quali lemnischi e ghirlande. I confronti talvolta molto puntuali con sculture allestite sulla facciata della piccola Metropoli di Atene,⁴⁹ con le lastre poste in opera all'interno della

45. Si tratta dei due capitelli posti a sud rispetto alla porta d'ingresso. I più celebri esemplari di questa tipologia si ritrovano nella chiesa del monastero costantinopolitano di San Giovanni di Studio (Imrahor Camii): Russo 2008, 68, fig. 44; Peschlow-Möllers, 1998, tav. 14, nn° 26-29; Guidobaldi-Barsanti-Guiglia Guidobaldi 1992, fig. 52c; Kramer 1968, 36-85 e nella chiesa di San Demetrio a Salonicco: Kautzsch 1936, tav. 25, n° 404-416; Guidobaldi-Barsanti-Guiglia Guidobaldi 1992, fig. 52a. Sulla base della colonna posta più a sud è possibile notare la presenza di una sigla di un marmorario (ΘΕ); sull'argomento Paribeni 2004, in particolare 697.

46. Si tratta dei due capitelli posti a nord dell'ingresso. I più famosi esemplari si riscontrano all'interno della chiesa giustiniana dei Santi Sergio e Bacco (Küçük Ayasofya), Mathews 2005 in particolare 138, fig. 1. Si veda Guiglia Guidobaldi 1995, nello specifico 605-609, e soprattutto 607 e fig. 27 per i capitelli di Vefa Kilise Camii.

47. Vd. Guiglia Guidobaldi 1999, con rimando alla bibliografia precedente, in particolare 290.

48. Almeno fin dal 1905, come dimostra la foto n° 250 dell'album D dell'archivio di Gertrude Bell, la lastra più esterna della trifora nord doveva essere già stata rimossa: vd. Bell 2014. Non si può assolutamente escludere che le rappresentazioni della lastra sulle tavole degli autori ottocenteschi, e nello specifico quelle che raffigurano la facciata della moschea, siano da interpretare come completamente simmetrici e di fantasia.

49. Per un pluteo con il medesimo schema decorativo dei due posti a nord dell'ingresso della moschea di Vefa Kilise (grande croce centrale affiancata da quattro rosette o vortici) vd.

Santa Sofia di Ocrida⁵⁰ e della Cattedrale di Černicov e con elementi di arredi liturgici o frammenti architettonici provenienti da Selçikler⁵¹ e da Afyonkarahisar⁵² sembrano suggerire una datazione per queste sculture al X-XI secolo, epoca contraddistinta dal recupero di lessici precedenti reinterpretati in uno stile nuovo, caratteristico dell'epoca. Non si può escludere inoltre che tutte le lastre provengano da un medesimo insieme originario. Posta a ridosso della penultima lastra da sinistra, presso l'angolo superiore destro, si trova una piccola iscrizione in turco osmanli (*Fig. 28*): essa riporta una data in numeri arabi, 1156 dall'Egira, corrispondente al 1743-44 e che potrebbe riferirsi a un intervento di restauro dell'edificio.

La facciata dell'esonartece presentava certamente un aspetto molto più aperto di quello attuale, sicuramente enfatizzato anche dalle porte laterali, forse ingressi oggi tamponati. Sistemazioni molto simili si riscontrano sia nell'esonartece della chiesa dei Santi Apostoli sia in quello di Santa Caterina, entrambe a Salonicco; ma se la storia della prima è felicemente documentata da una serie di iscrizioni e monogrammi che assegnano l'inizio dei lavori di edificazione e decorazione al patriarca Nifone e grossomodo tra 1310 e il 1314,⁵³ la seconda, con una vicenda ancora abbastanza oscura, è stata datata esclusivamente su base dendrocronologica, inizialmente al 1280 e successivamente al 1315.⁵⁴ Non si vuole certo porre la piccola Vefa Kilise Camii come modello indiscusso ed esportabile per questo tipo di facciate

Grabar 1976, tav. LXVIIIe, con la rappresentazione di una lastra murata nella facciata sud della piccola Metropoli di Atene databile all'XI secolo, in particolare 96-99. Presso lo stesso edificio è possibile osservare altre due lastre con simile composizione ornamentale.

50. Il decoro del lato esterno del primo pluteo a sud dell'ingresso di Vefa Kilise Camii è paragonabile, pur considerando l'assenza del repertorio zoomorfico, a quello di alcune lastre, oggi reimpiegate nel *minbar* del XIV secolo all'interno della Santa Sofia di Ocrida, già parti di due distinte iconostasi datate, come la chiesa, all'XI secolo. *Ibid.*, 71-72, tav. XLIIa-c.

51. Vd. i plutei delle tribune della cattedrale di Černicov costruita tra il 1038 e il 1041 per un confronto con il lato esterno della seconda lastra a sud dell'ingresso, *ibid.*, 85-86, tav. LXa-b. Ugualmente paragonabile è una lastra murata nella facciata ovest della Piccola Metropoli di Atene, *ibid.*, 97-98, tav. XLVIIb; inoltre si ritrova la stessa composizione nei rilievi del cancello dell'iconostasi proveniente da Selçikler, *ibid.*, tav. IVb.

52. Il lato interno della lastra più vicina all'ingresso presso la trifora sud mostra uno schema (losanga e quadrilobo intrecciati) molto simile a quello presente sull'epistilio datato alla prima metà del X secolo ma reimpiegato nel XIII come architrave di una finestra della Sahablar Sultan Tekké di Afyonkarahisar e su un frammento conservato nel museo della stessa città. Vd. Barsanti 1988, 281, tav. III, nn¹ 2-3.

53. Il nome di Nifone compare tre volte come fondatore presso le iscrizioni presenti nella chiesa. Eppure gli studi dendrocronologici hanno suggerito una datazione al 1329. Bakirtzis 2003, 59-60; Kuniholm–Striker 1990. Millet 1916, 176, ipotizzò per questo edificio una filiazione diretta da Vefa Kilise Camii. Rodley 1994, 286, pensò persino ad un costruttore comune.

54. Kuniholm–Striker 1983, 419 (1280); Kuniholm–Striker 1987, 394 (1315).

porticate ma soltanto additarlo come unico esempio fortunatamente superstite di quello che probabilmente doveva essere un nuovo gusto architettonico della capitale. Pare quasi che lo stesso modello da Tessalonica si sia poi trasferito, adattandosi alle superfici curve, sul Monte Athos ai tempi del rifacimento, terminato nel secondo decennio del XIV secolo, del nuovo *katholikon* del monastero serbo di Hilandar per volontà di Stefan Uroš II Milutin.⁵⁵ Nota è la politica anche culturale del sovrano sfociata nel matrimonio con la piccola figlia dell'imperatore Andronico II, Simonis (1299).⁵⁶ Quello serbo inoltre, a differenza degli altri monasteri della penisola e proprio con esplicito rimando all'architettura di Costantinopoli (e Tessalonica), non presenta le superfici ricoperte da intonaci dalle tinte forti ma mostra orgogliosamente la nuda muratura bicroma. A tal proposito va ricordato che la questione degli intonaci di rivestimento sugli edifici della capitale rimane ancora tutta da chiarire considerato che consistenti tracce, certamente relative alla fase bizantina, sono state trovate su alcune porzioni di muratura delle chiese comnene del Cristo Pantepoptes e del Pantocratore.⁵⁷ Anche presso diversi punti sia dell'esonartece sia dell'abside di Vefa Kilise, e specialmente sulle calotte delle nicchie, su parti cioè fortemente mosse dalla disposizione decorativa dei mattoni e dunque apparentemente concepite per essere lasciate a vista, risultano ancora visibili residui di intonaco bianco o giallo scuro. Non si può però escludere che essi risalgano a un intervento di manutenzione di imprecisata epoca ottomana.

Un buon repertorio di motivi decorativi ottenuti mediante diversa disposizione dei mattoni è presente presso la facciata ovest dell'esonartece di Vefa Kilise Camii (*Figg. 26 e 29*), e, come già detto, su alcuni "rattoppi" di muratura presso la zona absidale e sulla parete nord del *naos*. Spesso quest'ultima è molto danneggiata e talvolta difficile da percepire poiché occultata da sporcizia e da degrado. Più precisamente sui rinfianchi degli archi delle grandi trifore e su quelli più piccoli delle finestre superiori dell'esonartece si dispiega un ampio repertorio di scacchiere bicrome, combinazioni di losanghe, motivetti ondulati ottenuti dall'accostamento di teste di mattoni, pratiche composizioni angolari a T o a L e linee zigzagate. Decorazioni simili si registrano sulle facciate del così detto Palazzo del Porfirogenito (Tekfur Sarayı) fatto plausibilmente costruire durante gli ultimi de-

55. Capuani-Paparozi 1997, 136-145; Brockhaus 1891, tav. 4; Ćurčić 2003, 70, fig. 15; Id. 2004, 67-68.

56. A testimonianza della rete di rapporti personali è interessante ricordare che le travagliate trattative matrimoniali furono condotte e concluse da Teodoro Metochite, Ostrogorsky 2005, 444-445. Sulla svolta filobizantina di Milutin anche in ambito architettonico e per il contesto culturale vd. Ćircović 1992, nello specifico 221-232 e figg. 224-226; Djurić 1971.

57. Ousterhout 1992, in particolare 49 e 55. Ousterhout *et alii* 2000, in particolare 269; Ousterhout 2000, 248; Ousterhout-Ahunbay-Ahunbay 2009, 253 e 255.

cenni del XIII secolo⁵⁸ e soprattutto sulle murature dell'edificio meridionale di Fenari Isa Camii. In alcuni casi i motivi sembrano perfettamente sovrapponibili.⁵⁹ All'inizio del XIV secolo però gli stessi decori a scacchiera si ritrovano presso le murature della Kariye Camii e su quelle del *parekklesion* della chiesa della Pammakaristos (Fethiye Camii) fatto edificare dalla vedova di Michele Doukas Glabas Tarchaneiotos intorno al 1310.⁶⁰

Per questa serie di confronti sembra plausibile poter collocare la costruzione dell'esonartece di Vefa Kilise Camii intorno al primo decennio del XIV secolo. Si aggiunga che, lo studio mensiocronologico di Enrico Zanini ha portato ad accomunare la muratura di questa costruzione con quella del *parekklesion* di Fethiye Camii e della Kariye Camii per la presenza di una tipologia di mattoni più recente la cui lunghezza si è contratta fino ai 30-32 cm, circa un piede bizantino, dai 36-37 cm di quelli più antichi presenti ancora in edifici come quello nord di Fenari Isa Camii, nella Isa Kapısı mescidi e per metà nel Tekfur Sarayı.⁶¹

Anche la decorazione musiva, riportata alla luce negli anni Trenta da Nomidis può, per certi versi, confermare una simile datazione.⁶² La Vergine e i

58. Mango 1965, 335-336, de' Maffei 1999, 12-13. Nello stesso contributo la studiosa prende velocemente in considerazione anche l'esonartece di Vefa Kilise Camii ritenendolo di poco posteriore al rifacimento di Metochite del monastero di Chora, 15. Si tenga presente la datazione *post* 1350 per il Palazzo del Porfirogenito proposta da Velenis e riportata in Ousterhout 1991, 79.

59. Ousterhout 2008, 255, nel suddividere gli edifici di epoca paleologa di Costantinopoli sulla base di ipotetiche botteghe di operai, assegna l'esonartece di Vefa Kilise Camii e l'edificio sud di Fenari Isa Camii alla stessa, pur datando l'esonartece al 1320.

60. Sia per un breve cenno sulle decorazioni dei muri della chiesa sud di Fenari Isa e del *parekklesion* di Fethiye sia per delle loro foto significative, vd. Čurčić 2004, 65-77, in particolare 66-67, figg. 3.2 e 3.3.

61. Zanini 1999, in particolare 308.

62. Le indagini si concentrarono in particolare sulla cupola centrale e su quella meridionale; furono effettuati saggi sulle pareti del narthex, dell'esonartece e soprattutto del *naos*, dato il cospicuo numero di tessere dorate sparse sul pavimento: qui furono però trovate esclusivamente le decorazioni geometriche su fondo bianco presso gli intradossi delle finestre della cupola. Anche un disegno di Texier, Mango 1965, 331, fig. 19 e qualche osservazione di Lenoir 1850, n. n. indirizzavano in questo senso. Lo stato di degrado e di alterazione del colore dei materiali riscontrato sulle porzioni di mosaico e dovuto a infiltrazioni di acqua portò alla copertura delle cupole con lastre di piombo per volontà dell'EVKAF, la Direzione delle Fondazioni Pie. Dei segni neri sul letto di posa alle spalle dei personaggi della cupola meridionale, cioè le tracce lasciate dalle perdute iscrizioni, permisero a Nomidis l'identificazione precisa di otto antenati di Cristo, più precisamente quelli nominati in Matteo 1.11-14. Partendo dal settore di sud-est e procedendo in senso orario riconobbe Ieconia, Salatièl, Zorobabèle, Abiud, Eliacim, Azor, Sadoc e Achim. Lo studio di queste figure fu condotto in maniera scrupolosissima con misurazioni sia generali sia dei dettagli e analisi delle singole tessere e dei pigmenti. L'entusiasmo portò lo scopritore a sostenere la superiorità dei mosaici di Vefa Kili-

Patriarchi della cupola meridionale (*Figg. 32-33*) furono per la prima volta approfonditamente studiati da Grape e datati su base stilistica al 1295-1300. L'autore riconosceva in queste gigantesche ma goffe figure l'attestazione nella capitale di quello stile denominato "cubista" perfettamente rappresentato dagli affreschi di San Clemente di Ocrida e del *Protaton* di Karyes sul Monte Athos.⁶³ Lo studio non prese in considerazione la decorazione della cupola centrale, dove sono ancora visibili parti di figure umane, due delle quali vestite con abiti imperiali (*Fig. 35*).⁶⁴ Lo stile di queste figure, snelle e animate da un ritmo classico, è notevolmente diverso da quelle della cupola sud benché non si possa dubitare che esse siano state eseguite nella stessa tornata decorativa. Sembra invece che la forma delle figure si adegui esattamente allo spazio da occupare, subordinandosi per certi versi alla partitura architettonica. Gli otto patriarchi della cupola meridionale, da soli, riempiono l'intera estensione mentre le figure del tamburo di quella centrale hanno a disposizione piccoli spazi demarcati da finte architetture a mosaico. Anche nel ben più famoso ciclo musivo di Kariye Camii⁶⁵ le figure sembrano adeguarsi ad esigenze spaziali: i ventiquattro antenati della cupola sud hanno forme sottili e allungate, i sedici di quella nord sono decisamente più ingombranti, mentre i santi dei larghi sottarchi dell'esonartece presentano forme piramidali con rigide vesti coniche, accomunabili a quelle dei personaggi

se Camii rispetto a quelli del ciclo di Chora, sempre secondo Nomidis, di poco successivi. Misn 1958, in particolare 36-40; Mango 1990. Anche se la pubblicazione della scoperta fu tardiva, la notizia, talvolta arricchita da qualche imprecisione, si diffuse molto precocemente, vd. Bittel 1939, 187-188; Mamboury 1938, 307-308; Janin 1939, 138-139; Mamboury 1951, 427-428. Gli ultimi due studiosi riportano la presenza di un busto di Cristo all'interno del clipeo della cupola centrale oggi non riscontrabile. Per la diffusione della scoperta nella letteratura specialistica turca vd. almeno Ogan 1944 e successivamente Eyice 1963, 31 e Id. 1965, 317.

63. Grape 1974; Korunovski-Dimitrova 2006, 152-161. Secondo Mouriki 1980-1981, 27, lo "stile cubista" di San Clemente differisce da quello dei mosaici di Vefa Kilise Camii in quanto interpretabile come una versione enfaticizzata, esagerata e provinciale, di una tendenza nata come metropolitana.

64. I mosaici della cupola centrale sono analizzati, seppur trasversalmente, e riprodotti da Belting che, accettando le conclusioni di Grape, ritiene i pochi documenti figurativi di Vefa Kilise Camii un antefatto ai cicli di Chora e della Pammakaristos. Belting-Mango-Mouriki 1978, 119-121, fig. 117c. Dello stesso parere era Velmans 2006, 246; in Ead. 2008, 191, invece, l'autrice li reputa contemporanei o di qualche decennio posteriori rispetto a quelli di Chora e della Pammakaristos come aveva del resto già fatto in Ead. 1978, 214, quando, sulla scia di Lazarev 1967, 364, li datò al secondo quarto del XIV secolo. Stessa l'opinione di Talbot Rice 1997, 233 ma in Id. 1968, 151, fig. 116 «early fourteenth Century». Sono databili intorno al 1315 per Volbach-Lafontaine Dosogne 1968, 172 e certamente successivi ai mosaici di Chora per de' Maffei 1999, 20.

65. La letteratura sull'argomento è infinita; di recente pubblicazione: Klein-Ousterhout-Pitarakis 2011 con bibliografia precedente. Per l'aspetto decorativo nello specifico cito come fondamentale Underwood 1966.

della cupola sud di Vefa Kilise Camii. La cupola nord di Kariye Camii inoltre è quella che maggiormente si presta al confronto con l'esiguo ciclo di Kilise Camii grazie a un simile uso del colore e a ricorrenti analogie di gesti, posture e foggia delle vesti dei personaggi, in entrambi i cicli patriarchi.

Molta rilevanza doveva avere in Vefa Kilise Camii il mosaico puramente decorativo. I lacerti attuali pur occupando una superficie relativamente ridotta riescono a rendere perfettamente l'idea dello spazio che, in proporzione, la decorazione vera e propria doveva realmente occupare. Ancora oggi un vasto repertorio geometrico-vegetale su fondo bianco si conserva presso i sott'archi di tutte e quattro le cupole dell'edificio. La decorazione fitomorfa, spesso dai colori accesi e quasi metallici, riempie gli spazi lasciati liberi dall'ingombro delle figure. Allo sfondo esclusivamente dorato si sono preferite finte gabbie architettoniche irrealisticamente decorate a loro volta, come dimostrano i grandi fascioni riempiti con il motivetto scalinato che ricalcano e sottolineano la presenza dei costoloni della cupola sud e la base del finto portico del tamburo della cupola centrale. Al centro di quest'ultima si registra tuttora la presenza di un clipeo con un arcobaleno circondato a sua volta da un fregio a onde nere su fondo bianco (*Fig. 34*). Questo arcaico motivo è il più diffuso all'interno delle cornici, realizzate sia a mosaico sia in pittura, dei cicli figurati delle moschee di Kariye e Fethiye⁶⁶ e della chiesa dei Santi Apostoli di Salonicco. Altrettanto frequente all'interno dei complessi è il motivetto a gradoni e in alcuni casi il clipeo con l'arcobaleno.⁶⁷

L'analogia del repertorio decorativo autorizzerebbe quasi a pensare, oltre a un'impostazione evidentemente comune, a botteghe di decoratori specializzati in questo specifico settore dell'arte musiva eventualmente impiegate nei diversi cantieri cittadini o comunque legati alla capitale. Sommando a queste considerazioni la comunanza di soggetto, di programma figurativo e di formule iconografiche, e tenendo conto delle preliminari osservazioni di carattere architettonico, si potrebbe collocare grossomodo nel medesimo lasso cronologico e contesto culturale di Fethiye e di Kariye Camii, e più precisamente nel primo decennio del XIV secolo, anche la campagna decorativa di Vefa Kilise Camii.

66. Per le decorazioni presenti all'interno della Fethiye Camii vd. Belting-Mango-Mouriki 1978.

67. In Kariye Camii l'arcobaleno è realizzato in pittura sulla cupola del *parekklesion*: esso contiene all'interno la Vergine con il Bambino. Similmente ricompare su una delle cupole dei Santi Apostoli di Salonicco; per gli affreschi della chiesa dei Santi Apostoli, commissionati dall'igumeno Paolo dopo la realizzazione dei mosaici voluti dal patriarca Nifone, vd. Xyngopoulos 1971.

Abbreviazioni bibliografiche

- Bakirtzis 2001 = C. Bakirtzis, *Warrior Saints or Portraits of Members of the Family of Alexios I Komnenos?*, in *Mosaic: Festschrift for A. H. S. Megaw*, eds. J. Herrin, M. Mullett and C. Otten-Froux, London 2001, 85-87.
- Bakirtzis 2003 = C. Bakirtzis, *The Urban Continuity and Size of Late Byzantine Thessalonike*, «DOP» 57 (2003), 35-64.
- Barsanti 1988 = C. Barsanti, *Scultura anatolica di epoca mediobizantina*, in *Milion: studi e ricerche d'arte bizantina*, Atti della giornata di studio, Roma, 4 dicembre 1986, a c. di C. Barsanti, A. Guiglia Guidobaldi, A. Iacobini, Roma 1988, 275-306.
- Bayet 1883 = C. M. A. L. Bayet, *L'Art byzantin*, Paris 1883.
- Belting–Mango–Mouriki 1978 = H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye camii) at Istanbul*, Washington 1978.
- Benoit 1912 = F. Benoit, *Manuels d'Histoire de l'Art. L'architecture. L'Orient medieval et moderne*, Paris 1912.
- Berger 1988 = A. Berger, *Untersuchungen zu den Patria Konstantinupoleos*, Bonn 1988.
- Bittel 1939 = K. Bittel, *Archäologische Funde aus der Türkei (1934-38)*, Berlin 1939.
- Brockhaus 1891 = H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1891.
- Brooks 2004 = S. Brooks, *Sculpture and Late Byzantine Tomb*, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, Catalogue of the exhibition, New York, The Metropolitan Museum of Art, March 23-July 4, 2004, ed. H. Evans, New York 2004, 95-103.
- Brounoff 1926 = N. Brounoff, *Rapport sur un voyage à Constantinople*, «REG» 39 (1926), 1-30.
- Brunov 1927 = N. Brunov, *Die Fünfschiffige Kreuzkuppelkirche in der Byzantinischen Baukunst*, «ByzZ» 27 (1927), 63-98.
- Buchwald 1992 = H. Buchwald, *The Geometry of Middle Byzantine Churches and Some Possible Implications*, «JÖByz» 42 (1992), 293-321.
- Buchwald 1999 = H. Buchwald, *Form, Style and Meaning in Byzantine Church Architecture*, Aldershot 1999.

- Capuani–Paparozzi 1997 = M. Capuani, Maurizio Paparozzi, *Athos. Le fondazioni monastiche, un millennio di spiritualità e arte ortodossa*, Milano 1997.
- Çetinkaya 2008 = H. Çetinkaya, *Recent finds at Vefa Kilise Camii of Istanbul*, in *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies*, London, 21-26 August 2006, Abstracts of Communications, II, ed. Elizabeth Jeffreys, London 2008, 77.
- Çetinkaya 2009a = H. Çetinkaya, *An Epitaph of a Gepid King at Vefa Kilise Camii in Istanbul*, «ReByz» 67 (2009), 225-229.
- Çetinkaya 2009b = H. Çetinkaya, *Vefa Kilise Camii'nde Yeni Gözlem ve Buluntular*, in *Bir Semte Vefa*, hazırlayanlar Bilge Özel Imanov, Yunus Uğur, Istanbul 2009, 309-316.
- Chatzidakis 2001 = M. Chatzidakis, *Mistrà, la città medievale e la fortezza* [1987], Αθήνα 2001⁴.
- Ćircović 1992 = S. Ćircović, *I Serbi nel Medioevo*, Milano 1992.
- Comidas de Carbognano, *Descrizione Topografica dello Stato Presente di Costantinopoli arricchita di figure* (Ruggieri) = C. Comidas De Carbognano, *Descrizione Topografica dello Stato Presente di Costantinopoli arricchita di figure*, a c. di V. Ruggieri, Roma 1992.
- Constantiniade* 1846 = [Costanzo I], *Constantiniade ou description de Constantinople ancienne et moderne, composée par un philologue et archéologue; traduite du grec par M. R.*, Constantinople 1846.
- Ćurčić 2003 = S. Ćurčić, *The Role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans*, «DOP» 57 (2003), 65-84.
- Ćurčić 2004 = S. Ćurčić, *Religious Settings of the Late Byzantine Sphere*, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogue of the exhibition, New York, The Metropolitan Museum of Art, March 23-July 4, 2004, ed. H. Evans, New York 2004, 65-77.
- Ćurčić 2010 = S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven–London 2010.
- De Dartein 1865-1882 = F. de Dartein, *Etude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine* [Milano 1963], Paris 1865-1882.
- De' Maffei 1999 = F. de' Maffei, *Uno sguardo sull'arte bizantina al tempo dei Paleologi*, in *L'Arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, a c. di A. Iacobini, Mauro della Valle, Roma 1999, 11-34.
- Della Valle 2008 = M. della Valle, *Architettura e scultura fino al 1453*, in *Bisanzio, Costantinopoli, Istanbul*, a c. di T. Velmans, Milano 2008, 219-225.
- Delvoye 1967 = C. Delvoye, *L'Art byzantin*, s. l. 1967.
- Dennert 1997 = M. Dennert, *Mittelbyzantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie*, Bonn 1997.
- Diehl 1910 = C. Diehl, *Manuel d'Art byzantin*, Paris 1910.

- Djurić 1971 = V. Djurić, *L'Art des paléologues et l'État serbe. Rôle de la Cour et de l'Église serbes dans la première moitié du XIV^e siècle*, in *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Actes du colloque organisé par l'Association Internationale des Études Byzantines à Venise en Septembre 1968, Venezia 1971, 179-191.
- Ebersolt 1934 = J. Ebersolt, *Monuments d'architecture byzantine*, Paris 1934.
- Ebersolt-Thiers 1913 = J. Ebersolt, A. Thiers, *Les Églises de Constantinople* [London 1979], Paris 1913.
- Effenberger 2006 = A. Effenberger, *Die Klöster der beiden Kyrai Martha und die Kirche des Bebaia Elpis-klösters in Konstantinopel*, «Millennium» 3 (2006), 255-293.
- Eyice 1963 = S. Eyice, *Son devir bizans mimarisi*, Istanbul 1963.
- Eyice 1965 = S. Eyice, *Les Églises Byzantines d'Istanbul (du IX^e au XV^e siècle)*, «Corsi di Cultura sull'Arte ravennate e bizantina» 12 (1965), 247-334.
- Freely-Çakmak 2010 = J. Freely, Ahmet Çakmak, *Byzantine Monuments of Istanbul* [2004], Cambridge 2010².
- Gheorghiadis 1991 = N. Gheorghiadis, *Mistrà*, Αθήνα 1991.
- Gilles, *Itinéraires byzantins* (Grémois) = P. Gilles, *Itinéraires byzantins, introduction, traduction du latin et notes Jean-Pierre Grémois*, Paris 2007.
- Golzio 1939 = V. Golzio, *Architettura bizantina e romanica*, Milano 1939.
- Grabar 1976 = A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge (XI^e-XIV^e siècle)*, II, Paris 1976.
- Grape 1974 = W. Grape, *Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii In Istanbul*, «Pantheon» 32 (1974), 3-13.
- Guidobaldi-Barsanti-Guiglia Guidobaldi 1992 = F. Guidobaldi, C. Barsanti, A. Guiglia Guidobaldi, *San Clemente. La scultura del VI secolo*, Roma 1992.
- Guiglia Guidobaldi 1999 = A. Guiglia Guidobaldi, *Scultura bizantina in Lombardia: i capitelli di Leggiuno*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi*, Studi in onore di A. Maria Romanini, a c. di A. Cadei, M. Righetti Tosti-Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, Roma 1999, 287-298.
- Guiglia Guidobaldi 1995 = A. Guiglia Guidobaldi, *Reimpiego di marmi bizantini a Torcello*, in *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, a c. di A. Iacobini, E. Zanini (Milion, 3), Roma 1995, 603-632.
- Guiglia Guidobaldi 2005 = A. Guiglia Guidobaldi, *Ancora sui capitelli della medrese di Davud Paşa a Istanbul*, in *Mélanges Jean-Pierre Sodini*, eds. F. Baratte, V. Déroche, C. Jolivet-Lévy, B. Pitarakis, Paris 2005, 455-464.
- Guiglia Guidobaldi 2010 = A. Guiglia Guidobaldi, *Da Costantinopoli a Genova e a Varese: insolito itinerario di una scultura bizantina del VI secolo*, in *Alle gentili arti ammaestra*, Studi in onore di Alkistis Proiou, a c. di A. Armati, M. Cerasoli, C. Luciani, Roma 2010, 97-124.
- Gurlitt 1912 = C. Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin 1912.
- Hallensleben 1965 = H. Hallensleben, *Zu Annexbauten der Kilise Camii in Istanbul*, «MDAI(I)» 15 (1965), 208-217.

- Hamilton 1956 = J. A. Hamilton, *Byzantine Architecture and Decoration* [1933], London 1956².
- Holtzinger 1889 = H. Holtzinger, *Die Altchristliche Architektur in systematischer Darstellung*, Stuttgart 1889.
- Hutton 1921 = W. H. Hutton, *Constantinople: the Story of the Old Capital of the Empire* [Nendeln 1971], London 1921.
- Iliadis 2005 = I. Iliadis, *The Panaghia Kosmosoteira at Pherrai (Vira): the natural lighting of the Katholikon*, «JÖByz» 55 (2005), 229-246.
- Jackson 1913 = T. G. Jackson, *Byzantine and Romanesque Architecture*, Cambridge 1913.
- Janin 1939 = R. Janin, *La topographie de Constantinople byzantine; études et découvertes (1918-1938)*, «Echos d'Orient» 38 (1939), 118-150.
- Janin 1975 = R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975.
- Kautzsch 1936 = R. Kautzsch, *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells in Osten von vierten bis ins siebente Jahrhundert*, Berlin-Leipzig 1936.
- Kidonopoulos 1994 = V. Kidonopoulos, *Bauten in Konstantinopel 1204-1328*, Wiesbaden 1994.
- Kırımtayıf 2001 = S. Kırımtayıf, *Converted Byzantine Churches in Istanbul*, Istanbul 2001.
- Klein–Ousterhout–Pitarakis 2011 = H. Klein, R. Ousterhout, B. Pitarakis, *Kariye Camii Yeniden|The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul 2011.
- Kollwitz 1934 = J. Kollwitz, *Zur frühmittelalterlichen Baukunst Konstantinopels*, «RQA» 42 (1934), 234-250.
- Korunovski–Dimitrova 2006 = S. Korunovski, E. Dimitrova, *Macedonia, l'Arte Medievale dal IX al XV secolo*, Milano 2006.
- Kramer 1968 = J. Kramer, *Skulpturen mit Adlerfiguren an Bauten des 5. Jahrhunderts n. Chr. in Konstantinopel*, Köln 1968.
- Krautheimer 1975 = R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture* [1965], Harmondsworth 1975².
- Kuniholm–Striker 1983 = P. I. Kuniholm, C. Striker, *Dendrochronological Investigations in the Aegean and Neighboring Regions*, «JFA» 10 (1983), 411-420.
- Kuniholm–Striker 1987 = P. I. Kuniholm, C. Striker, *Dendrochronological Investigations in Aegean and Neighboring Regions, 1983-1986*, «JFA» 14 (1987), 385-398.
- Kuniholm–Striker 1990 = P. I. Kuniholm, C. Striker, *Dendrochronology and the Architectural History of the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*, «Architectura» 20 (1990), 1-26.
- Laurent 1899 = J. Laurent, *Delphes Chrétien*, «BCH» 23 (1899), 206-279.
- Lazarev 1969 = V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1969.

- Lenoir 1850 = A. Lenoir, *Église de Théotocos à Constantinople*, in *Monuments anciens et modernes*, éd. J. Gailhabaud, II, Paris 1850, n. n.
- Magdalino 1987 = P. Magdalino, *Observations on the Nea Ekklesia of Basil I*, «JÖByz» 37 (1987), 51-64.
- Mamboury 1938 = E. Mamboury, *Les fouilles byzantines à Istanbul et dans sa banlieue immédiate en 1936-1937*, «Byzantion» 13 (1938), 301-310.
- Mamboury 1951 = E. Mamboury, *Les fouilles byzantines à Istanbul et ses environs et les trouvailles archéologiques*, «Byzantion» 21 (1951), 425-459.
- Mamboury 1953 = E. Mamboury, *The Tourists' Istanbul*, Istanbul 1953.
- Mango 1951 = C. Mango, *The Byzantine Inscriptions of Constantinople: A Bibliographical Survey*, «AJA» 55 (1951), 52-66.
- Mango 1965 = C. Mango, *Constantinopolitana*, «JDAI» 80 (1965), 305-336.
- Mango 1990 = C. Mango, *The Work of M. I. Nomidis in the Vefa Kilise Camii, Istanbul*, «Μεσαιωνικά και νέα ελληνικά» 3 (1990), 421-429.
- Marinis 2009 = V. Marinis, *Tombs and Burials in the Monastery tou Libos in Constantinople*, «DOP» 63 (2009), 147-166.
- Marinis 2014 = V. Marinis, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople*, New York 2014.
- Mathews 1976 = T. F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic Survey*, London 1976.
- Mathews 2005 = T. F. Mathews, *The Palace Church of Sts. Sergius and Bacchus in Constantinople*, in *Archaeology in Architecture: studies in honor of Cecil L. Striker*, eds. Judson Emerick, Deborah Deliyannis, Mainz 2005, 137-141.
- Megaw 1964 = A. Megaw, *The Original Form of the Theotokos Church of Constantine Lips*, «DOP» 18 (1964), 279-298.
- Michel 1905 = A. Michel, *Histoire de l'Art depuis les premiers temps Chrétiens jusqu'à nos jours*, I, Paris 1905.
- Millet 1916 = G. Millet, *L'École grecque dans l'architecture byzantine* [London 1974], Paris 1916.
- Misn 1958 = Misn, *Rapport préliminaire des travaux exécutés dans une église byzantine (Kilise-Camii) par Misn*, «Notre Dame d'Ephèse» 2 (1958), 8, 14-19, 11-12, 36-40.
- Mordtmann 1892 = A. D. Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, Lille 1892.
- Mouriki 1980-1981 = D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century*, «DOP» 34-35 (1980-1981), 77-124, 8-9.
- Mühlmann 1888 = T. Mühlmann, *Mitteilungen des deutschen Excursions-Club in Constantinopel*, Konstantinopel-Bern 1888.
- Müller-Wiener 1977 = W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbul*, Tübingen 1977.
- Ogan 1944 = A. Ogan, *Bizans mimari tarihinde Istanbul Kiliseleri ve Mosaikler*, «Güzel Sanatlar» 5 (1944), 103-115.

- Ostrogorsky 2005 = G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino* [1963], Torino 2005¹⁰.
- Ousterhout 1987 = R. Ousterhout, *The Architecture of Kariye Camii*, Washington 1987.
- Ousterhout 1991 = R. Ousterhout, *Constantinople, Bithynia, and Regional Developments in Later Palaeologan Architecture*, in *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, papers from the Colloquium held at Princeton University, 8-9 may 1989, eds. Slobodan Ćurčić, Doula Mouriki, Princeton 1991, 75-91.
- Ousterhout 1992 = R. Ousterhout, *Some Notes on the Construction of Christos Ho Pantepoptes (Eski Imaret Camii) in Istanbul*, «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας» 16 (1991-1992), 47-56.
- Ousterhout 2000 = R. Ousterhout, *Contestualizing the Later Churches of Constantinople: suggested methodologies and few examples*, «DOP» 54 (2000), 241-250.
- Ousterhout 2008 = R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium* [1999], Philadelphia 2008².
- Ousterhout *et alii* 2000 = R. Ousterhout, Zeynep Ahunbay, Metin Ahunbay, Aysel Özügül, *Study and Restoration of the Zeyrek Camii in Istanbul: First Report, 1997-98*, «DOP» 54 (2000), 265-270.
- Ousterhout–Ahunbay–Ahunbay 2009 = R. Ousterhout, Z. Ahunbay, M. Ahunbay, *Study and Restoration of the Zeyrek Camii in Istanbul: Second Report, 2001-2005*, «DOP» 63 (2009), 235-256.
- Paribeni 2004 = A. Paribeni, *Le sigle dei marmorari e l'organizzazione del cantiere*, in *Santa Sofia di Costantinopoli. L'arredo marmoreo della grande chiesa giustiniana*, a c. di A. Guiglia Guidobaldi, C. Barsanti, Città del Vaticano 2004, 651-734.
- Πασαδαίος 1973 = Α. Πασαδαίος, Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των βυζαντινών κτηρίων της Κωνσταντινουπόλεως, Αθήνα 1973.
- Πασπάτης 1877 = Α. Πασπάτης, *Βυζαντινά μελέται*, Constantinople 1877.
- Patricios 2014 = N. Patricios, *The Sacred Architecture of Byzantium. Art, Liturgy and Symbolism in Early Christian Churches*, London 2014.
- Pedone 2013 = S. Pedone, *I monumenti di Costantinopoli della prima età bizantina nei disegni di Charles Texier (1802-1871)*, in *Atti del XV Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, Toledo 8-12 settembre 2008, a c. di S. Cresci, J. Lopez Quiroga, O. Brandt, C. Pappalardo Tivoli 2013, 1659-1682.
- Peschlow–Möllers 1998 = U. Peschlow, S. Möllers, *Spätantike und Byzantinische Bauskulptur*, Stuttgart 1998.
- Philippides–Hanak 2011 = M. Philippides, W. Hanak, *The Siege and the Fall of Constantinople in 1453. Historiography, Topography, and Military Studies*, Farnham 2011.
- Pulgher 1878 = D. Pulgher, *Les anciennes églises byzantines de Constantinople*, Wien 1878.

- Restle 1990 = M. Restle, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, IV, Stuttgart 1990.
- Rodley 1994 = L. Rodley, *Byzantine Art and Architecture. An introduction*, Cambridge 1994.
- Runciman 2010 = S. Runciman, *Lost Capital of Byzantium. The History of Mistra and the Peloponnese* [2009], New York 2010².
- Russo 2008 = E. Russo, *Costantinopoli. Architettura e scultura nei primi secoli*, in *Bisanzio, Costantinopoli, Istanbul*, a c. di Tania Velmans, Milano 2008, 39-108.
- Russo 2010 = E. Russo, *Evidence from the Theodosian Saint Sophia*, in *The Sculptures of the Ayasofya Müzesi in Istanbul. A Short Guide*, eds. C. Barsanti, A. Guiglia, Istanbul 2010, 19-34.
- Salzenberg 1854 = W. Salzenberg, *Alt-christliche Baudenkmale von Costantinopel vom 5. Bis 12. Jahrhundert*, Berlin 1854.
- Schneider 1936 = A. M. Schneider, *Byzanz: Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt*, Berlin 1936.
- Schweinfurth 1954 = P. Schweinfurth, *Die Byzantinische Form, ihr Wesen und ihre Wirkung* [1943], Mainz 1954².
- Sedov 2008 = V. Sedov, *Kilise Dzhami. Stolichnaia arkhitektura Vizantii*, Moscow 2008.
- Sinos 1985 = S. Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)*, München 1985.
- Stewart 1954 = C. Stewart, *Early Christian, Byzantine and Romanesque Architecture*, London 1954.
- Talbot Rice 1968 = D. Talbot Rice, *Byzantine Painting: the Last Phase*, London 1968.
- Talbot Rice 1997 = D. Talbot Rice, *Art of the Byzantine Era* [1963], New York 1997³.
- Theis 2005 = L. Theis, *Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau*, Wiesbaden 2005.
- Underwood 1966 = P. Underwood, *The Kariye Djami*, I-III, New York 1966.
- Van Millingen 1912 = A. Van Millingen, *Byzantine churches of Constantinople, their History and Architecture*, London 1912.
- Velmans 1978 = T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, Paris 1978.
- Velmans 2006 = T. Velmans, *L'arte monumentale bizantina*, Milano 2006.
- Velmans 2008 = T. Velmans, *La pittura bizantina: mosaici, affreschi, icone, miniature*, in *Bisanzio, Costantinopoli, Istanbul*, a c. di T. Velmans, Milano 2008, 109-121.
- Volbach-Lafontaine Dosogne 1968 = W. Volbach, J. Lafontaine Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1968.
- Xyngopoulos 1971 = A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique*, in *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*,

- Actes du colloque organisé par l'Association Internationale des Études Byzantines à Venise en Septembre 1968, Venezia 1971, 83-89.
- Yerasimos 2009 = S. Yerasimos, *Konstantinopel. Istanbul historisches Erbe* [Paris 2000], Potsdam 2009².
- Zanini 1999 = E. Zanini, *Materiali e tecniche costruttive nell'architettura paleologa a Costantinopoli: un approccio archeologico*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, a c. di Antonio Iacobini, Mauro della Valle, Roma 1999, 301-320.
- Zanini 2009 = E. Zanini, *Introduzione all'Archeologia Bizantina*, Roma 2009⁵.
- Zollt 1998 = T. Zollt, *Das Ionische Kämpferkapitell*. Definitionsprobleme, in U. Peschlow, S. Möllers, *Spätantike und Byzantinische Bauskulptur*, Stuttgart 1998, 59-65.

Sitografia

Bell 2014

<http://www.gerty.ncl.ac.uk/photos.php>
(Url consultato il 30 settembre 2014).

Mathews 2001

<http://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/html/Byzantine/index.htm?http&&www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/html/Byzantine/home.htm>
(Url consultato il 30 settembre 2014).



Fig. 1 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, da sud ovest



Fig. 2 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, interno, da ovest



Fig. 3 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, interno, cupola

Fig. 4 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, interno, zona absidale



Fig. 5 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, cupola



Fig. 6 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, interno, cupola, decorazione musiva

Fig. 7 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, muro nord



Fig. 8 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, interno, muro nord



Fig. 9 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, muro sud



Fig. 10 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, muro ovest

Fig. 11 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, nartece, interno, da nord



Fig. 12 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, zona absidale



Fig. 13 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, zona absidale, decorazione ceramoplastica

Fig. 14 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, zona absidale, finestra, dettaglio

Fig. 15 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, *naos*, zona absidale, finestra, dettaglio



Fig. 16 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, annesso nord, accesso dall'esonartece

Fig. 17 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, cupole dell'esonartece, da sud



Fig. 18 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, annesso nord, interno, capitelli ionici a imposta



Fig. 19 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, annesso sud e minareto



Fig. 20 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, da nord ovest



Fig. 21 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, interno, cupole



Fig. 22 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, cupola sud



Fig. 23 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, interno, cupola sud



Fig. 24 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, interno, cupola nord



Fig. 25 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, interno, cupola centrale



Fig. 26 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, trifora sud



Fig. 27 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, interno, trifora sud



Fig. 28 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, trifora sud, iscrizione



Fig. 29 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, trifora nord



Fig. 30 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, interno, trifora nord



Fig. 31 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, interno, da nord ovest



Fig. 32 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, interno, cupola sud, clipeo



Fig. 33 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, interno, cupola sud, patriarca

Fig. 34 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, interno, cupola centrale, clipeo



Fig. 35 – Istanbul, Vefa Kilise Camii, esonartece, interno, cupola centrale, figure con vesti imperiali