

## LA STAUROTECA DI LIMBURG AN-DER-LAHN: DEVOZIONE E LUSSO NEL MONDO BIZANTINO \*

Tra le numerose testimonianze dell'oreficeria medio-bizantina, spicca per sontuosità dei materiali, nonché per dimensioni e peso, il celebre reliquiario della Vera Croce custodito presso il Tesoro della Cattedrale di Limburg an-der-Lahn<sup>1</sup>.

Oltre alle caratteristiche formali che hanno spinto gli studiosi a definire l'opera *Regina lipsanothecarum*<sup>2</sup>, le vicende relative alla sua esecuzione, a noi parzialmente note, inducono a considerarla un *unicum*, soprattutto in relazione agli analoghi cimeli di origine costantinopolitana<sup>3</sup>. Infatti, nell'ambito delle arti sontuarie dell'età media, solo un numero limitato di oggetti può essere attribuito con buona certezza a precise personalità, quasi sempre sovrani, qualificate come committenti dell'opera o semplicemente come destinatari di un dono<sup>4</sup>. In rapporto a tale difficoltà

\*) Desidero ringraziare la prof.ssa Isabella Gualandri per la considerazione mostrata per il mio articolo, il prof. Gianfranco Fiaccadori per i numerosi e saggi consigli, il prof. Fabrizio Slavazzi e il prof. Mauro della Valle, relatore della mia tesi di laurea.

<sup>1</sup>) Tra le pubblicazioni meno recenti, segnalo Labarte 1864, pp. 83-92; Aus'm Weerth 1866; Boeckler 1951; restano fondamentali gli studi di Rauch 1955; Schenk zu Schweinsberg 1955; Wilm 1955; vd. anche Talbot Rice 1959, pp. 27, 84, tavv. X, 124-126; Frolow 1961, pp. 233-237, n. 135; Id. 1965, n. 135; Lipinsky 1967, pp. 45-56; Wessel 1967, pp. 77-78; Kötzsche 1972; Michel 1976; Rizzardi 1977; Koder 1985; Plank 1987a; Id. 1987b; Koder 1989; Μπουρα 1989, pp. 410-434 (ringrazio il prof. Gianfranco Fiaccadori per avermi messo a disposizione la sua copia personale di questo ultimo testo); Wilsdorf 1992; Ševčenko 1996; Klein 2004a, pp. 105-112, fig. 19.

<sup>2</sup>) Lipinsky 1967, p. 53.

<sup>3</sup>) Per una campionatura generale dei reliquiari della Vera Croce, rimando ai già menzionati cataloghi di Frolow 1961, pp. 155-661, con descrizione delle stauroteche giunte a noi e sistematica citazione delle fonti anche a proposito degli esemplari andati perduti; Id. 1965; Klein 2004a.

<sup>4</sup>) Di recente pubblicazione, sebbene solo per il caso specifico dei manoscritti miniati, Iacobini 2006; Id. 2007.

di contestualizzazione, la possibilità di assegnare il reliquiario di Limburg ad un personaggio specifico – ossia Basilio il Proedro, figura chiave nel quadro politico della Bisanzio dell'età macedone, del quale si dirà più sotto – accorda all'oggetto un'ulteriore rilevanza che ne permette una valutazione secondo canoni interpretativi molteplici. Nel presente studio – che in parte sviluppa alcune riflessioni avanzate da Hans Belting in un articolo dedicato alla ridiscussione del concetto di «Rinascenza macedone»<sup>5</sup> – intendendo, pertanto, trattare il manufatto non solo occupandomi degli aspetti che lo qualificano come un'opera a carattere sacro ma considerarlo, soprattutto, alla luce del suo *status* di oggetto di lusso e al conseguente prestigio che una commissione di questo tipo conferisce al donatore, così come al destinatario. A tal fine, saranno adottati i medesimi criteri valutativi solitamente utilizzati per l'esame di esemplari a carattere profano<sup>6</sup>, generalmente connotati da un simile utilizzo di materiali di pregio.

La stauroteca – che, opinione condivisa dagli studiosi, doveva far parte quasi certamente del Tesoro del Grande Palazzo – è giunta in Occidente in seguito al saccheggio di Costantinopoli del 1204<sup>7</sup>. Tuttavia, essa approdò in terra tedesca solo alcuni anni dopo, come ricompensa per i servizi militari offerti dal cavaliere Heinrich von Ülmen, il quale ricevette il prezioso cimelio nel 1206 a Tessalonica, per poi portarlo con sé in patria nel 1208 insieme ad altre sacre reliquie della Croce ottenute nella stessa occasione<sup>8</sup>. Queste prime informazioni mostrano già apertamente la consapevolezza da parte dei conquistatori della sontuosità del manufatto: ricordo, infatti, che la forma di pagamento più frequente tra i crociati riguardava la concessione di terre, aspetto che ne ribadisce ulteriormente il valore, almeno dal punto di vista prettamente materiale. Sebbene Heinrich von Ülmen sia nominato nelle maggiori cronache dell'epoca<sup>9</sup>, sembrerebbe trattarsi di una personalità di importanza non primaria, come indicherebbero la sua presunta estraneità al momento dell'appropriazione dell'oggetto e i dettagli relativi all'acquisizione dello stesso avvenuta solo in una fase successiva e lontano dalla Capitale. Di conseguenza, il cavaliere ottenne la stauroteca in maniera apparentemente lecita, almeno secondo le consuetudini dei latini, anche se, in rapporto alla IV Crociata, una

<sup>5</sup>) Belting 1982, in particolare su questo manufatto, pp. 54-57.

<sup>6</sup>) Sulla relativamente poco studiata questione dell'arte profana nel mondo bizantino, rimando a Iacobini - Zanini 1995; più di recente, Maguire - Maguire 2007.

<sup>7</sup>) Per una catalogazione dei documenti relativi al trasporto in Occidente dei tesori costantinopolitani in seguito alla IV Crociata, Riant 2004. Per uno studio sulla IV Crociata, Meschini 2004.

<sup>8</sup>) Su questo personaggio, Kuhn 1984; Klein 2004a, pp. 243-247.

<sup>9</sup>) Vd. p.es de Villehardouin 1961, pp. 74-75; Longnon 1978, pp. 242-250.

netta distinzione tra furto, ricompensa e donazione risulta difficilmente definibile<sup>10</sup>.

Una volta in patria, egli depositò nel suo castello il bottino conquistato in Oriente e, in seguito, lo spartì offrendolo a differenti cenobi<sup>11</sup>: al convento delle Agostiniane di San Nicola a Stuben, nei pressi della Mosella, spettò l'oggetto più importante, il cui atto legale<sup>12</sup> registra tale donazione effettuata nell'anno 1208. Quasi sei secoli dopo, nel 1778, questa sede monastica fu soppressa e idealmente ricostituita a Coblenza, dove il relativo tesoro venne trasferito anche se, alcuni anni dopo, furono necessari ulteriori spostamenti dapprima alla fortezza di Ehrenbreitstein, poi al castello di Weilburg<sup>13</sup> e, infine, al castello di Biebrich. Successivamente, con la formazione del Vescovado di Limburg nel 1827, la stauroteca passò alla chiesa della cittadina divenuta allora Cattedrale<sup>14</sup>, costituendo, ancora oggi, il più prezioso oggetto dell'intero tesoro.

Si tratta di una cassetta d'argento dorato (48 cm × 35 cm × 6 cm; peso 11 kg) costituita da una teca porta-reliquie che racchiude un altro reliquiario – di realizzazione precedente e montato in foggia di croce a doppia traversa che custodisce sette frammenti della Vera Croce posizionati alle intersezioni dei bracci – protetto da un coperchio a scorrimento fissato all'estremità inferiore tramite un fermaglio (*Figg. 1-2*). Le informazioni relative all'esecuzione sono a noi note grazie a due lunghe e dettagliate iscrizioni realizzate a sbalzo che ci permettono di distinguere due differenti momenti, in rapporto agli altrettanti reliquiari che possono essere studiati, così, anche indipendentemente.

<sup>10</sup>) Per un approfondimento riguardante non solo questi aspetti, Klein 2004c.

<sup>11</sup>) In tutto sembrerebbe che il cavaliere elargì quattro o cinque donazioni di reliquie della Vera Croce ad altrettanti complessi religiosi. Oltre alla stauroteca di Limburg, le fonti ricordano un cimelio omaggiato all'abbazia di San Pantaleone a Colonia forse però confuso con quello probabilmente lasciato all'abbazia di Santa Maria Laach, presso l'omonimo lago, poi posto in un contenitore aureo del quale si conserva solo una trascrizione dell'epigrafe, un frammento della Vera Croce donato all'abbazia di Sant'Eucario – in seguito intitolata a San Mattia – a Treviri poi confluito all'interno di un manufatto di fattura occidentale, e una stauroteca cruciforme, oggi perduta, depositata presso l'abbazia di Heisterbach. Per le fonti inerenti alle donazioni di Stuben, di Colonia e di Heisterbach, Riant 2004, II, pp. 281-283; per quella di Laach, *ivi*, p. 176; per quella di Treviri, *ivi*, p. 178. Vd. anche Frolow 1961, pp. 233-237, n. 135; pp. 399-400, nn. 475-476; p. 402, nn. 481-482; pp. 413-414, n. 504. Nondimeno, altre fonti affermano che Heinrich von Ülmen donò a San Severo a Münstermaifeld una stauroteca in foggia di trittico a noi non pervenuta; inoltre, ad Aquisgrana è conservata una croce pettorale del XVII secolo alla cui intersezione dei bracci è incastonato, entro un medaglione, un frammento dorato della Vera Croce, forse portato in Occidente proprio dal cavaliere crociato (*ivi*, p. 397, n. 472; pp. 641-642, n. 1085).

<sup>12</sup>) Riant 2004, I, p. 82.

<sup>13</sup>) In questa sede, nel 1820, il professore di ginnasio Johann Philipp Krebs effettuò la prima trascrizione ed il primo studio sulle epigrafi, la cui pubblicazione (Krebs 1820), purtroppo, non sono stato in grado di reperire.

<sup>14</sup>) Metternich 1994.

Sul retro del primo oggetto – che sarà analizzato più sotto – è presente un'epigrafe (*Fig. 6*) che si riferisce all'iniziale intervento di due Imperatori, Costantino e Romano, i quali fornirono, in un primo momento, tale rivestimento prezioso ai frammenti sacri<sup>15</sup>. Mentre per il primo l'unica interpretazione plausibile riguarda Costantino VII Porfirogenito, la cui iniziativa mecenatizia e il fervido interesse nel campo letterario sono assai noti<sup>16</sup>, l'identificazione del secondo personaggio è meno certa. Ad ogni modo, gli studiosi sembrerebbero concordi nel ravvisarvi la figura di Romano II, figlio di Costantino e suo co-imperatore, indicando il periodo compreso tra il 945 e il 959 – anno della morte di Costantino VII – la prima fase realizzativa dell'opera<sup>17</sup>.

Solo in seguito il reliquiario cruciforme fu collocato nella teca, appositamente realizzata per fornire ai sacri frammenti un'ulteriore protezione, materiale e simbolica, lungo i cui margini più esterni è posta la seconda iscrizione dal significato generale relativamente chiaro, nonostante gli studiosi abbiano spesso proposto differenti letture riguardo l'ordine dei versi<sup>18</sup>. L'epigrafe nomina un terzo personaggio, di rango molto elevato e indirettamente legato alla famiglia imperiale: si tratta dell'eunuco Basilio il Proedro<sup>19</sup>, figlio illegittimo dell'usurpatore Romano I e cognato di Costantino VII. Una volta a corte, egli divenne intimissimo confidente dello stesso Costantino VII, ottenendo entro il 947 la nomina di *Parakoi-momenos* fino a meritare, dopo il titolo di *Patrikios* conferitogli nel 948, la carica – appunto – di *Proedros*, appositamente istituita da Niceforo II Foca<sup>20</sup> nel 963 e che conservò fino alla sua estromissione dal potere nel 985. In base a tali avvenimenti, credo sia ragionevole considerare, insieme agli altri studiosi, il 963 come il termine *post quem* per la datazione della seconda fase decorativa dell'oggetto: *Proedros* è l'epiteto tramite cui Basilio viene definito sull'iscrizione della stauroteca, precisamente sul lato a sinistra.

<sup>15</sup>) Per questa iscrizione, Ševčenko 1996, p. 289.

<sup>16</sup>) Per un approfondimento, Dain 1953; Toynbee 1987.

<sup>17</sup>) Come ha osservato, tra gli altri, Clementina Rizzardi, l'altra personalità con lo stesso nome e associabile al Porfirogenito è Romano I Lecapeno anch'egli co-imperatore insieme a Costantino per oltre due decenni, allora politicamente più importante di quest'ultimo: tale ipotesi sarebbe così da escludere in quanto nel rigido cerimoniale bizantino la figura di maggiore rilievo è sempre menzionata all'inizio. Essendo nominato per primo Costantino, non è possibile perciò sostenere una datazione anteriore al 945, anno della sua incoronazione avvenuta dopo la deposizione e l'arresto di Romano I. Di contro, Romano II fu associato al trono con la salita al potere del padre, aspetto che giustificerebbe in modo lineare la successione dei due nomi così come sono riportati nell'iscrizione (Rizzardi 1977, pp. 309-310).

<sup>18</sup>) Per un approfondimento, Follieri 1964, pp. 447-455, da preferire; Michel 1976, pp. 39-42; Koder 1985, pp. 17-25; Plank 1987b.

<sup>19</sup>) Su questo personaggio, Diehl 1924; Ross 1958; Brokkaar 1972; Mazzucchi 1978.

<sup>20</sup>) Su questo personaggio, Schlumberger 1923; Morris 1988.

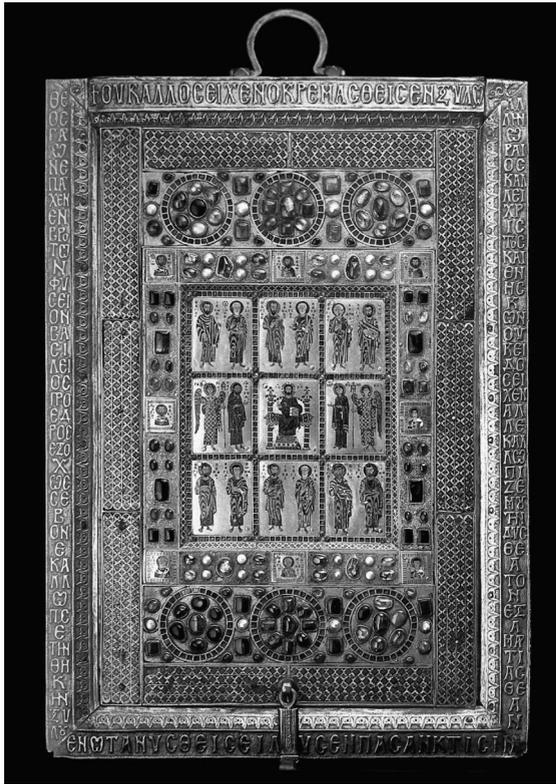


Fig. 1. - Limburg an-der-Lahn,  
Domschatz, stauroteca: coperchio.

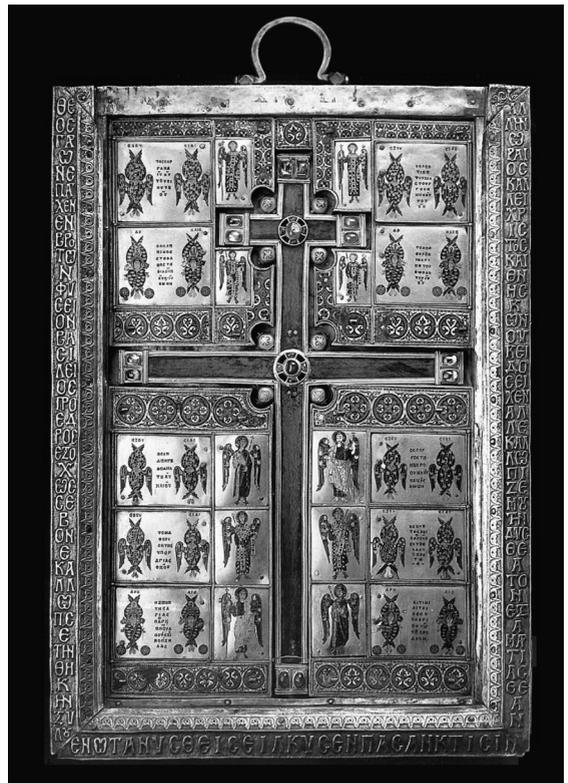
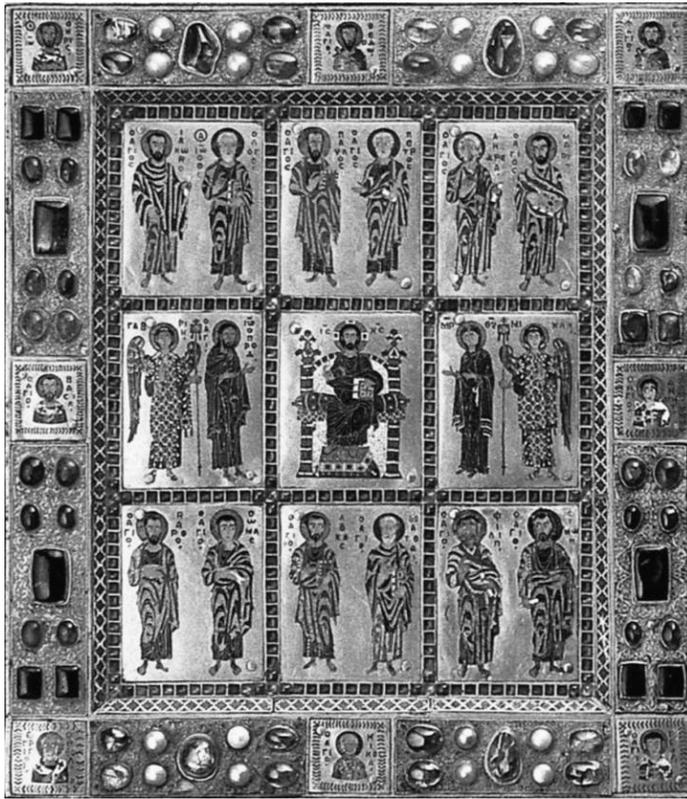


Fig. 2. - Limburg an-der-Lahn,  
Domschatz, stauroteca: interno.



*Fig. 3. - Limburg an-der-Lahn, Domschatz, stauroteca:  
particolare del coperchio.*



*Fig. 4. - Venezia, Tesoro della Basilica di San Marco,  
calice senza manici di Romano: particolare.*

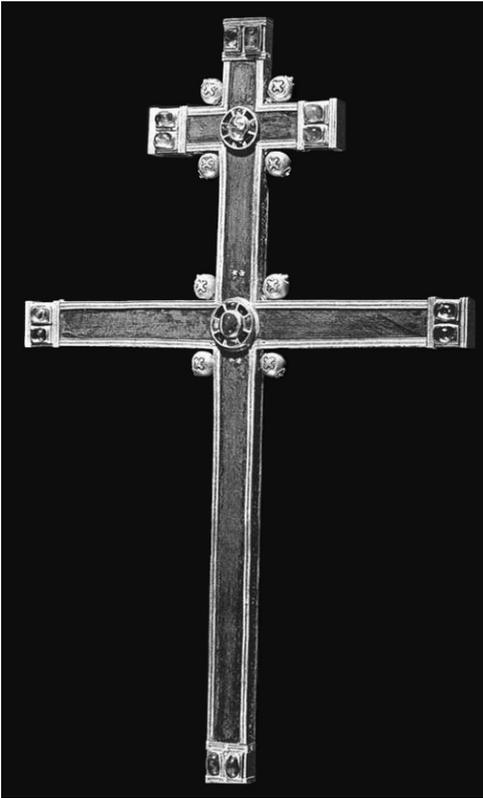


Fig. 5. - Limburg an-der-Lahn,  
Domschatz, stauroteca: croce interna.



Fig. 6. - Limburg an-der-Lahn, Domschatz,  
stauroteca: retro della croce interna.



Fig. 7. - Limburg an-der-Lahn, Domschatz,  
interno della stauroteca: particolare.



*Fig. 8. - Washington, Dumbarton Oaks Collection, miliaresion di Costantino VII e Romano II.*



*Fig. 9. - Washington, Dumbarton Oaks Collection, miliaresion di Basilio II e Costantino VIII.*



*Fig. 10. - Washington, Dumbarton Oaks Collection, miliaresion di Niceforo II.*



*Fig. 11. - Washington, Dumbarton Oaks Collection, miliaresion di Giovanni I.*



*Fig. 12. - Washington, Dumbarton Oaks Collection, follis anonimo di classe H.*



*Fig. 13. - Washington, Dumbarton Oaks Collection, follis anonimo di classe I.*



Fig. 14. - Limburg an-der-Lahn,  
Domschatz, stauroteca: retro.



Fig. 15. - Venezia, Tesoro  
della Basilica di San Marco,  
icona di San Michele.



Fig. 16. - Limburg an-der-Lahn,  
Domschatz, stauroteca:  
particolare del bordo.

Il reliquiario è concepito sia dal punto di vista strutturale, sia da quello iconografico e ornamentale, attraverso un sistema rigidamente regolato che si manifesta seguendo sostanzialmente due principi guida. In primo luogo, è di rilevanza fondamentale la massima protezione della sacra reliquia che si attua mediante una copertura della stessa sia ideale, sia fisica, trovandosi incastonata nella croce di Costantino e Romano, a sua volta racchiusa nella teca di Basilio; essa è nascosta da un coperchio congegnato a scorrimento, proprio per rivelare il prezioso contenuto solo gradualmente. Inoltre, tale significato simbolico acquisisce una valenza concettuale ancor più notevole, considerando l'intero sistema decorativo caratterizzato da una disposizione assolutamente gerarchica dei personaggi, collocati anch'essi a difesa dei sacri cimeli.

Sul coperchio (*Fig. 1*), oltre al già menzionato margine superiore che riporta i primi versi dell'iscrizione che procede sui bordi del corpo della teca, si nota una equilibrata sequenza di incorniciature multiple, in parte arricchite da pietre preziose, che svolgono il compito di inquadrare – e proteggere – le nove unità centrali che costituiscono il punto focale del ciclo. Il bordo esterno è formato da dieci lastre a carattere aniconico realizzate a smalti *cloisonnés*, nella variante arcaica dello *Zellenschmelz*, o *Vollschmelz*, procedimento che consiste nell'applicazione degli elementi policromi su un fondo ulteriormente smaltato e ormai caduto in disuso nel X secolo, salvo nel caso di simili porzioni ornamentali<sup>21</sup>. Tale motivo geometrico a rombi è stato talvolta messo in connessione con imprecisate influenze provenienti dalla tradizione artistica islamica<sup>22</sup>. Tuttavia, credo che analogie più immediate siano riscontrabili nei manoscritti miniati dello stesso periodo – almeno quelli certamente prodotti nella Capitale e commissionati dall'*élite* di corte – che spesso mostrano, lungo le cornici di molte illustrazioni, motivi aniconici vicini alle soluzioni della stauroteca<sup>23</sup>.

Più internamente, lungo i lati orizzontali, sono presenti due placchette più grandi arricchite da gemme disposte con ritmo assai serrato, non lontano, idealmente, dalle consuetudini ornamentali tipiche delle testimonianze orafe dell'Occidente alto-medievale. Ognuna di queste placchette è concepita tramite un disegno progettuale totalmente assimilabile, salvo

<sup>21</sup>) Di contro, a cavallo tra il IX e l'inizio del X secolo, il metodo sembra ancora in uso per decorazioni a carattere figurativo, come attestato dai medaglioni a smalto che ornano la corona votiva di Leone VI, oggi inglobata in una complessa struttura, conservata presso il Tesoro della Basilica di San Marco a Venezia (Frazer 1986a). Di recente, Aillagon 2008, p. 585, cat. VI.14; pp. 674-675, fig. 129.

<sup>22</sup>) Lipinsky 1967, pp. 46-47.

<sup>23</sup>) Tra i numerosi esempi, cito il f. 4v. del Salterio parigino *Gr. 139* che illustra l'episodio «Davide e Golia» i cui bordi sono connotati da elementi di analoga tipologia, anche se di realizzazione non completamente sovrapponibile (Cutler 1984, pp. 64-65, fig. 248).

per le caratteristiche stesse delle differenti pietre; in particolare, si susseguono orizzontalmente tre medaglioni costituiti da minuti quadratini smaltati che racchiudono alcune gemme. Tale motivo decorativo richiama la consueta soluzione a rosetta, frequentissima nella produzione artistica costantinopolitana dell'età media, come testimoniato da manufatti di lusso di differente tipologia, ad esempio ancora in rapporto ai bordi di alcune pagine miniate<sup>24</sup> o nel caso, appunto, dei cosiddetti cofanetti "a rosette" realizzati in avorio e in osso<sup>25</sup>. Ad aumentare la ricchezza di queste lamine rettangolari, concorre un'altra scansione di pietre e perle che si alternano agli elementi sferici, secondo principi numerici costanti.

La stessa simmetria continua nell'ultima sequenza che serve da vera e propria cornice alle rappresentazioni centrali (*Fig. 3*). Questo insieme è formato da otto placchette allungate – decorate da una sottile lavorazione a filigrana d'oro sulla quale sono incastonate altre gemme – e da altrettante unità quadrate che mostrano figure a mezzo busto di Santi Vescovi e di Santi guerrieri, posti metaforicamente a guardia dei protagonisti centrali, identificabili grazie alle iscrizioni. Partendo dall'angolo superiore sinistro e, procedendo in senso orario, si riconoscono le effigi dei Santi<sup>26</sup> Giovanni Crisostomo, Teodoro, Eustachio, Demetrio, Giorgio, Nicola, Gregorio Nazianzeno, Basilio. I loro volti si distinguono sensibilmente gli uni dagli altri sia per tratti somatici peculiari, sia per una varietà di espressioni che vivacizza, altresì, la composizione. Essi sono concepiti come vere e proprie "micro-icone", a difesa delle rappresentazioni più importanti e distribuite secondo un assetto precisamente cadenzato e significativamente ordinato. Soluzioni di questo tipo non sono insolite nella produzione artistica dello stesso periodo, soprattutto in rapporto alla decorazione di manufatti sicuramente a carattere sacro ma al contempo densi di implicazioni politiche come, in parte, può essere considerata la stauroteca di Limburg. Tra gli altri esempi<sup>27</sup>, cito la famosa illustrazione al foglio 3r. del cosiddetto Salterio di Basilio II, codice *Gr. 17*<sup>28</sup>, custodito presso la Biblioteca Nazionale

<sup>24</sup> Lo stesso f. 4v. del codice parigino *Gr. 139* mostra agli angoli della cornice il motivo "a rosette" (*ibid.*).

<sup>25</sup> Per questa categoria, rimando all'ancor oggi assai completo catalogo di Goldschmidt - Weitzmann 1930.

<sup>26</sup> Occorre precisare che le due piastine illustranti San Demetrio e San Gregorio Nazianzeno sono opera dell'orefice bavarese Wilm – che sul coperchio si occupò anche di una delle otto placchette rettangolari decorate a filigrana d'oro, quella collocata in alto a destra, tra i ritratti dei Santi Teodoro ed Eustachio – il quale intervenne sulla stauroteca in due diversi momenti, nel 1951 e nel 1954. Per le problematiche inerenti al restauro, Boeckler 1951; Wilm 1955.

<sup>27</sup> Sulla diffusione di queste rappresentazioni, Orselli 1993; Walter 2003.

<sup>28</sup> Cutler 1984, pp. 115-119, figg. 412-413; per il dibattito sulle diverse ipotesi di datazione, Iacobini 2007, pp. 178-183. Per la figura di Basilio II, Stephenson 2003; Holmes 2005.

Marciana di Venezia e databile probabilmente attorno all'anno 1000, che mostra l'immagine del *Basileus* in vesti militari – realizzato a tutta figura e incoronato da personaggi sacri<sup>29</sup> – vero manifesto ideologico del pensiero teocratico bizantino. Il protagonista è affiancato da sei ritratti di Santi guerrieri a mezzo busto collocati, tre per lato, entro altrettante piccole cornici, tipologicamente simili ai personaggi sul coperchio del reliquiario che ne condividono la funzione di difesa della rappresentazione centrale. Inoltre, le due opere sono accomunate, in parte, dalla presenza dei medesimi Santi militari: sulla pagina veneziana, tra gli altri, grazie alle iscrizioni si riconoscono Teodoro, Demetrio e Giorgio, ossia tre figure su cinque – quella in basso a sinistra non conserva la relativa legenda – riconducibili anche al programma iconografico della stauroteca.

Dopo l'analisi dell'elaborato sistema di incorniciature multiple, presento l'insieme decorativo più rilevante dell'intero ciclo. Nove diverse placchette d'argento dorato decorate da smalti *cloisonnés* – separate da fasce ornamentali composte da piccoli quadratini concavi, probabilmente eseguiti a bulino e riempiti solo parzialmente di pasta vitrea – sono raggruppate e leggibili orizzontalmente a tre a tre dando vita, tematicamente, ad un grande ed unico pannello che ha come fulcro la rappresentazione centrale del Cristo Pantocratore (*Fig. 3*). Egli, seduto su di un sontuoso trono, è affiancato alla sua sinistra da Maria e dall'Arcangelo Michele e, alla sua destra, da San Giovanni Battista e dall'Arcangelo Gabriele, tutti chiaramente indicati da iscrizioni purpuree, costituendo una sorta di *Deesis* ribaltata. Anche se l'importante ruolo della Vergine e del Precursore, subordinati solo a Cristo, è affermato seguendo l'usuale iconografia della loro Intercessione, le due figure nella tradizione bizantina sono collocate più comunemente in posizione opposta. Completano l'unità compositiva le sei rimanenti placchette, concepite anch'esse secondo ferree regole di simmetria. Ognuna mostra una coppia di personaggi – dodici in tutto tra Apostoli ed Evangelisti<sup>30</sup>, identificati dalle legende – che fanno da corona alla scena principale, proteggendola idealmente e in modo analogo al ruolo difensivo svolto dai Santi Vescovi e dai Santi guerrieri. Da sinistra verso destra in alto si susseguono Giacomo e Giovanni, Paolo e Pietro, Andrea e Marco; in basso si distinguono Bartolomeo e Tommaso, Luca e Matteo, Filippo e Simone. Questa serie di eleganti figure mostra proporzioni accurate, concepite tramite un disegno di fondo nitido che rivela la grande abilità dell'esecutore, il quale dispone in maniera minuziosamente studiata i listelli dei *cloisons*. Il risultato è di notevole equilibrio

<sup>29)</sup> Su questa iconografia che nell'età media compare con frequenza su manufatti di lusso di diverse categorie, rimando al mio studio Ginnasi 2008, in particolare su questa miniatura, pp. 152-156.

<sup>30)</sup> Precisamente, i tre Apostoli che mancano – Giacomo il Giovane, Giuda Taddeo e Mattia – sono sostituiti da Paolo e dagli Evangelisti Marco e Luca.

come dimostrato dalle scelte coloristiche dei diversi protagonisti: alle soluzioni quasi monocrome delle vesti delle tre figure centrali, si combinano, oltre alle più vivaci immagini degli Arcangeli, Apostoli ed Evangelisti caratterizzati da un abbigliamento reso a due tinte, con particolare uso di differenti gradazioni dell'azzurro e del blu, probabilmente per una definizione più naturalistica delle ombre.

L'aspetto del *Pantokrator* mostra una severa ieraticità espressa da un volto barbato particolarmente allungato e da un profondo sguardo indirizzato verso la Madre. La sua posa maestosa, contrariamente a quanto si riscontra negli atteggiamenti molto variati degli altri personaggi, è assolutamente frontale ma alleggerita dalle vivaci tinte del seggio, impreziosito da ulteriori decorazioni aniconiche. In particolare, si possono evidenziare continui richiami cromatici tra il suppedaneo celeste con inserimenti bianchi e purpurei e l'aureola con croce inscritta dalle stesse tonalità. La maestria dell'artista, ancor più mirabile se si considerano le ridotte dimensioni delle figure, è apprezzabile osservando gli impercettibili passaggi dei minuti fili d'oro che delineano con naturalezza i dettagli anatomici del Cristo, nonché le pesanti pieghe della veste e del cuscino, la cui forma sembra assecondare la posizione seduta del Salvatore. Come accennato dalla Rizzardi<sup>31</sup>, per questa figura – soprattutto in rapporto agli austeri tratti del volto – è possibile proporre confronti con altri oggetti prodotti nello stesso contesto della corte macedone. Insieme alla studiosa, menziono la coppia di calici conservati presso il Tesoro della Basilica di San Marco a Venezia<sup>32</sup>, caratterizzati anch'essi da decorazioni eseguite a smalti *cloisonnés* (Fig. 4). Sebbene le iscrizioni su ambedue i manufatti indichino un generico sovrano di nome Romano<sup>33</sup>, essi sono di solito riferiti a Romano II: accettando tale ipotesi, cronologicamente si collocherebbero, così, come immediati antecedenti del reliquiario di Limburg.

Per quanto concerne le coppie di Apostoli ed Evangelisti sistemati a supporto dei personaggi principali della stauroteca, si possono notare atteggiamenti visibilmente diversi dalla solenne ieraticità che connota i protagonisti. Nonostante le pose rivelino una lontana ispirazione a prototipi tardo-antichi, è rimarcabile uno studio assai variato dei gesti e delle espressioni che vivacizzano fortemente l'altrimenti eccessiva fissità della loro disposizione frontale, seppur resa mediante ponderate proporzioni. I dettagli dei volti differenziano ogni personaggio in modo determinante: ad esempio, Paolo e Pietro, collocati nel pannello al di sopra di Cristo, sono presentati secondo il loro consueto aspetto così come Tommaso e Filippo, rispettivamente nel primo e nel terzo pannello in basso, appaiono

<sup>31</sup>) Rizzardi 1977, p. 314.

<sup>32</sup>) Frazer 1986b; Ead. 1986c.

<sup>33</sup>) Di contro, Grabar sembra più propenso ad una attribuzione dei due oggetti a Romano I (Grabar 1971a; Id. 1971b).

di età minore. La già sottolineata bicromia delle vesti è arricchita, inoltre, dalle soluzioni delle aureole: alcune sono purpuree, altre di tonalità celeste come quelle che caratterizzano le figure più importanti. Anche sotto il profilo iconologico, tali figure mostrano una studiatissima concezione realizzativa. Esse sono disposte sia a chiusura visiva, sia a simbolica custodia della zona mediana, seguendo lo stesso rapporto di protezione ideale che intercorre tra le altre porzioni decorative. Ricapitolando, la figura del *Pantokrator* – collocato quasi in corrispondenza del principale incrocio dei bracci del reliquiario interno, quindi a sua volta posto a guardia dei frammenti della sacra reliquia in quel punto conservati – è difesa in primo luogo dalla Vergine e dal Battista supportati da due Arcangeli, in seconda battuta dalle coppie di Apostoli ed Evangelisti, più esternamente dai Santi Vescovi e dai Santi guerrieri nonché, come ultimo baluardo, dal complesso intarsiato di incorniciature a carattere aniconico.

Come suggerito da Isa Belli Barsali<sup>34</sup> si possono individuare, in seguito a considerazioni di carattere tecnico, tre differenti modi di procedere che corrisponderebbero, verosimilmente, ad altrettanti artisti attivi nell'ambito dello stesso laboratorio. Sebbene non neghi l'evidente attribuzione dell'oggetto ad uno degli *ateliers* imperiali, la studiosa individua precisi gruppi di figure che, a suo avviso, sono opera di differenti personalità, in ogni caso sotto la guida di un comune progetto da ascrivere al maestro più abile. La prima di tali ipotetiche unità compositive è identificata nella decorazione dei tre pannelli centrali. In questi viene riscontrato un uso calibrato dei listelli d'oro che vanno a formare i *cloisons*, mediante un andamento assai lineare e controllato che descrive volti più piccoli e corpi allungati per quanto concerne i protagonisti della *Deesis* e gli Arcangeli. Un secondo raggruppamento è ravvisato nelle altre sei placchette, nelle quali si distingue una maggiore saldezza strutturale e più marcati contrasti cromatici. Infine, la terza suddivisione, le cui immagini sono concepite mediante un particolare espediente tecnico per quanto attiene alla costruzione degli alveoli, riguarda gli smalti della parte interna del reliquiario. Tuttavia, prima di esaminare queste rappresentazioni, ritengo opportuno soffermarmi sulla croce di Costantino VII e Romano II, fulcro principale, almeno concettualmente, dell'opera.

Muovendo il coperchio scorrevole verso l'alto, il fedele – ossia, il proprietario della stauroteca e, forse, pochissime altre persone a lui vicine – non poteva venerare direttamente la reliquia vera e propria ma, gradualmente, gli era svelato il reliquiario cruciforme inserito in una apposita invasatura ricavata al centro della teca (*Figg. 5-7*). La croce, in legno di sicomoro, è rivestita lungo i bordi laterali e il lato posteriore – sul quale si trova la già ricordata iscrizione – da una montatura in argento dorato

<sup>34</sup>) Belli Barsali 1968, p. 40.

e ornata da pietre preziose incastonate a coppie, simmetricamente distribuite all'estremità di ogni braccio. Al centro delle due intersezioni sono poste altre gemme – quella inferiore è però di restauro – che costituiscono l'estrema difesa della reliquia, la cui preziosità è sottolineata dalla sontuosità dei materiali che la proteggono. Agli angoli delle intersezioni, in origine erano collocate otto perle – con probabile allusione simbolica ai nodi fatti alle corde, i *gaitania*<sup>35</sup>, che legavano la Vera Croce, la quale in occasione della cerimonia dell'Esaltazione, il 14 di settembre, era esposta in Santa Sofia<sup>36</sup> – purtroppo andate perdute ma sostituite, in epoca moderna, da sfere d'oro decorate in granulazione da un segno cruciforme. A mio avviso, ad ulteriore conferma dell'attribuzione di questo oggetto ai due legittimi Imperatori macedoni, è possibile proporre un confronto con le testimonianze numismatiche dell'epoca, soprattutto in rapporto ai *miliaresia* argentei conati proprio negli anni in cui regnarono congiuntamente, quindi senza usurpatori, Costantino VII e Romano II<sup>37</sup>. Infatti, su una faccia di questi esemplari – quella opposta a carattere totalmente epigrafico è riservata, come di consueto, ai nomi dei sovrani – è raffigurata una croce su gradini in una particolare foggia (*Fig. 8*) che mostra stilemi assimilabili ai dettagli decorativi del reliquiario. Non solo alle estremità dei bracci sono collocati elementi sferici simili alla sistemazione delle gemme sulla croce di Limburg ma, soprattutto, all'intersezione centrale è da rimarcare la presenza di una sorta di "X" formata da quattro globi disposti agli angoli della testata, proprio con lo stesso effetto visivo che le sfere d'oro, in origine perle, conferiscono al manufatto cruciforme.

Tornando alla teca di Basilio, attorno alla croce è posta una ordinata sequenza di venti placchette d'argento dorato impreziosite da smalti *cloisonnés* (*Fig. 2*), a loro volta inquadrati in posizione superiore, inferiore e mediana, da fasce con motivi aniconici eseguiti a smalto. Queste riproducono uno schema del tutto simile alla cornice che decora, ad esempio, il f. 61v. del *Cod. Dionysiou 70* al Monte Athos, manoscritto a carattere sacro commissionato dallo stesso Basilio attorno al 955<sup>38</sup>. Nella disposizione delle rappresentazioni principali si denota lo stesso principio gerarchico che definisce la scansione dei personaggi sul coperchio, in un «progres-

<sup>35</sup>) Per un approfondimento ed alcuni confronti con altre stauroteche che presentano simili elementi, Durand 2004, pp. 94-100.

<sup>36</sup>) Per questa ed altre cerimonie caratterizzate dalla venerazione della Vera Croce, Klein 2004b; Flusin 2004.

<sup>37</sup>) Grierson 1973, pp. 537, 557-558, tav. XXXVII, n. 21. Trovo, inoltre, assai significativo che anche sulle emissioni in metallo vile relative agli stessi sovrani ricorra una scelta iconografica analoga: sul dritto di questi altri esemplari, essi sono effigiati stringendo una croce a doppia traversa con una sorta di "X" all'intersezione centrale (*ivi*, pp. 568-569, tav. XXXIX, n. 27).

<sup>38</sup>) Weitzmann 1996, p. 22, tav. XXIX, in part. fig. 163. Tale analogia è stata, peraltro, già osservata da Belting 1982, pp. 49-50, 57, fig. 8.

sivo avvicinamento alla divinità»<sup>39</sup>, mostrando poco alla volta l'assoluta sacralità del contenuto della teca. Infatti, dopo la schiera dei protagonisti analizzati più sopra, una ulteriore difesa del reliquiario interno spetta alle milizie celesti secondo un'accurata disposizione: dieci Arcangeli, cinque a destra e cinque a sinistra, ciascuno su ogni riquadro, affiancano la croce con atteggiamenti molto variati. Nelle restanti placchette, di forma più allungata per ospitare una coppia di figure ciascuna, sono presenti dodici serafini e otto cherubini<sup>40</sup>. Originariamente, questi pannelli, aprendosi verso l'esterno come sportelli, avevano la funzione di celare altre dieci sacre reliquie in parte perdute – solo sette raggiunsero Limburg ma furono asportate e destinate ad un altro oggetto commissionato dal Vescovo della Diocesi a cavallo tra il XIX e il XX secolo<sup>41</sup> – identificate da precise iscrizioni che permettono di definire tre distinti personaggi, titolari delle stesse<sup>42</sup>. Essi sono Cristo, la Vergine, Giovanni Battista: si tratta, cioè, dei tre protagonisti che formano la *Deesis* sulle placchette centrali del coperchio, aspetto che manifesta, ancora una volta, l'assoluta coerenza e il ferreo rigore progettuale dell'intero sistema, insieme ad ulteriori risposdenze tra ciclo esterno ed interno.

Dal punto di vista formale, questi cori angelici costituiscono il terzo dei raggruppamenti proposti da Isa Belli Barsali per determinati accorgimenti tecnici. La studiosa, considerando la linea descritta dai listelli d'oro, evidenzia peculiarità non assimilabili alla costruzione delle altre figure: le ali sono composte, al fine di simulare un insieme di piume, da fili divisori a peduncolo che all'estremità si ripiegano formando una sorta di spirale. Anche per la resa dei panneggi, soprattutto dei dieci Arcangeli, sono adottate le medesime soluzioni: la plasticità dei corpi è movimentata da un uso autonomo dei fili d'oro che formano le pieghe delle vesti disponendosi indipendentemente alla struttura degli alveoli principali, con una terminazione ad uncino. L'effetto, di vibrante grafismo, è ulteriormente sottolineato da scelte cromatiche vivaci che rivelano grande libertà espressiva, soprattutto nella definizione dei dettagli dell'abbigliamento. Molti degli Arcangeli indossano vesti dall'aspetto tipicamente imperiale, come il vistoso *loros*, accomunabili agli indumenti esibiti dalle due analoghe figure sul coperchio. In particolare, nonostante il maggior dinamismo coloristico

<sup>39</sup>) Belli Barsali 1968, p. 38.

<sup>40</sup>) Per le implicazioni simboliche di queste rappresentazioni e il rapporto con le fonti sacre e la letteratura bizantina dell'epoca, Frolow 1965, pp. 237-239.

<sup>41</sup>) Rauch 1955, pp. 214-216.

<sup>42</sup>) Le legende sulle placchette di sinistra attestano frammenti della Corona di Spine, delle bende di Cristo, del suo panno funebre, del velo della Vergine e della sua cintura. Le iscrizioni sul lato di destra indicano le reliquie cristologiche del manto purpureo, del telo di lino, della spugna, un'altra porzione della cintura della Vergine, una ciocca di capelli ancora insanguinati appartenuta al Battista. Per un approfondimento, *ivi*, p. 214; Ševčenko 1996, pp. 290-292.

di queste ultime, è da notare lo stesso procedimento secondo giustapposizioni di zone di tonalità contrapposte che contribuiscono ad accrescere, imitando l'aspetto delle pietre preziose, la sensazione di sontuosità che contraddistingue l'intero ciclo.

Clementina Rizzardi<sup>43</sup>, accettando l'opinione della Belli Barsali, propone una quarta ipotetica suddivisione, per differenze tecniche, riscontrabile sul retro della stauroteca.

La parte posteriore (*Fig. 14*) reca una grande croce a doppia traversa che richiama il reliquiario cruciforme all'interno: su un fondo liscio campeggia una sorta di *Crux Gemmata* realizzata a sbalzo e posta su quattro gradini, con probabile riferimento all'antico modello gerosolimitano. I bracci mostrano una fitta sequenza di elementi geometrici alternati con grande rigore simmetrico. Analogamente alla decorazione della croce interna, la figura sbalzata presenta, ad ognuna delle estremità, un medaglione che evoca, visivamente, le gemme che custodiscono la sacra reliquia. A mio avviso, anche in questo caso, è utile avanzare un riferimento alla numismatica e ancora in relazione alle emissioni in argento, in rapporto agli esemplari conati negli anni entro cui si dovrebbe collocare la stauroteca di Basilio il Proedro: le croci effigiate sui *miliaresia* relativi proprio ai regni di Niceforo II<sup>44</sup> (*Fig. 10*), di Giovanni I<sup>45</sup> (*Fig. 11*) e su buona parte di quelli conati sotto Basilio II e Costantino VIII<sup>46</sup> (*Fig. 9*) mostrano le più strette analogie con la croce sul retro del manufatto di Limburg. Oltre alle consuete sfere riscontrate pure sui bracci della moneta di Costantino VII e Romano II – sottolineo, nondimeno, che la soluzione a "X" già descritta all'intersezione centrale della croce su questo esemplare ritorna anche su quello di Basilio II e Costantino VIII, figli dello stesso Romano II, contrariamente alle emissioni dei due generali usurpatori che riportano in quel punto il loro ritratto entro un medaglione – in basso si nota un globo che separa i gradini dalla croce<sup>47</sup>, come nella zona inferiore del reliquiario. Infine, completano il programma di quest'ultimo, oltre alla coppia fiori a sei petali – o stelle – che si staglia isolata dal fondo tra i due bracci orizzontali, i due maestosi girali d'acanto che dai piedi della croce si sviluppano pressoché fino all'altezza della prima testata. Tale inserimento conferisce alla composizione un aspetto ancor più raffinato nel sinuoso

<sup>43</sup>) Rizzardi 1977, pp. 318-319.

<sup>44</sup>) Grierson 1973, pp. 585-586, tav. XLI, n. 6.

<sup>45</sup>) *Ivi*, pp. 596-598, tav. XLII, n. 7.

<sup>46</sup>) Sebbene questi esemplari presentino un'iconografia non del tutto sovrapponibile ai *miliaresia* dei precedenti sovrani, essi conservano inalterato lo stesso schema "croce-globo-gradini" (*ivi*, pp. 609-612, 628-632, tavv. XLVI-XLVII, nn. 17, 18, 20).

<sup>47</sup>) Di contro, la moneta di Costantino VII e Romano II – unitamente agli altri esemplari argentei relativi a Costantino VII emessi in precedenza, insieme all'usurpatore Romano I Lecapeno e ai figli di questo – presenta anch'essa un globo nella parte inferiore del campo che, però, si trova all'estremità più bassa, sotto ai gradini sui quali si erge la croce.

dispiegamento a volute delle estremità e nel diffondersi delle fronde che si sviluppano rigogliose verso l'interno. Nonostante l'andamento equilibrato e le corrette proporzioni che in qualche misura rimandano ad una lontana intonazione di carattere ellenistico, è possibile riconoscere nella singolarità di questa soluzione una notevole influenza proveniente dalla tradizione orientale.

Come suggerito da Talbot Rice<sup>48</sup>, esiste un importante legame tra l'antica cultura dell'area mesopotamica e le consuetudini artistiche che si affermarono a Costantinopoli nel periodo post-iconoclasta. Lo studioso, mediante alcuni confronti inerenti sia alla decorazione monumentale, sia alla produzione di opere sontuarie, giunge a sostenere per la tipologia della "croce fiorita", sebbene non menzioni la stauroteca di Limburg, una possibile allusione all'antico simbolo dell'albero della vita<sup>49</sup>. Oltre ai riferimenti più remoti legati al concetto di rappresentazione del cosmo che, successivamente, ebbe ampia risonanza anche nella letteratura islamica – secondo questa primordiale accezione l'albero è posto capovolto con le radici salde nel cielo mentre il fusto e i rami sono indirizzati verso il mondo terreno – l'elemento acquisì presto nelle regioni asiatiche e, di riflesso, in area bizantina attraverso la mediazione della civiltà sassanide, un significato di rigenerazione che nella cultura cristiana trovò immediato sviluppo nelle immagini della Risurrezione. Tale connubio ideologico si evolve, sul piano iconografico, nell'elaborazione della croce affiancata da volute vegetali – allo stesso tempo simbolo della vittoria di Cristo sulla morte e richiamo al tema orientale dell'Albero della Vita – per la quale egli cita, tra le prime testimonianze della Capitale, un rilievo marmoreo proveniente dalla Chiesa dei Santi Sergio e Bacco<sup>50</sup> generalmente ascritto al VI secolo, ora conservato presso il Museo Archeologico di Istanbul<sup>51</sup>. Come documenterebbe questo frammento, nei primi esempi attribuibili verosimilmente all'età paleo-bizantina si riconosce un trattamento delle forme assai naturalistico e ancora debitore della tradizione antica<sup>52</sup>,

<sup>48</sup>) Talbot Rice 1950. Sulla "croce fiorita" in rapporto ai programmi decorativi delle stauroteche, vd. anche Frolow 1965, pp. 178-186. Frolow ipotizza l'utilizzo del motivo vegetale su questo genere di manufatti in connessione con la celebrazione della Festa dell'Esaltazione della Croce, durante la quale essa era presentata con dei ramoscelli di basilico (*ivi*, p. 179).

<sup>49</sup>) Su questo tema, Santoro 1991; Iacobini 1994.

<sup>50</sup>) Su questo edificio, rimando al recente studio di della Valle 2007, p. 55, figg. 42-43, con bibliografia.

<sup>51</sup>) Mendel 1914, n. 726; Talbot Rice 1950, p. 68, tav. 1. Ad ogni modo, per questa lastra non sembrerebbe da escludere l'ipotesi di una datazione più tarda supportata, a mio avviso, da caratteri formali che la avvicinano notevolmente alla stessa soluzione presentata sui manufatti medio-bizantini di diversa tipologia citati di seguito.

<sup>52</sup>) Per gli sviluppi artistici della cosiddetta «antichità bizantina», rimando al fondamentale studio di Kitzinger 2005. Più di recente, Andaloro 2006.

non completamente dimenticata. Tuttavia, Talbot Rice è dell'avviso che questo particolare tipo di croce si sviluppi più compiutamente nell'epoca medio-bizantina, illustrando la sua opinione tramite la suddivisione delle testimonianze menzionate in due differenti classi. In primo luogo individua alcuni manufatti di varia destinazione – ricordo, tra gli altri esempi, un pannello d'argento dorato assegnato dallo studioso al X secolo, attualmente custodito al Museo del Louvre di Parigi<sup>53</sup> – connotati da una croce con ornamenti vegetali marcatamente stilizzati, di intonazione “orientaleggiante”. Di contro, nominando certi capitelli nella chiesa del Monastero di Dafnì, nei pressi di Atene, verosimilmente dell'XI secolo<sup>54</sup>, definisce un secondo gruppo in cui è riscontrabile una ricerca volumetrica accentuata e di gusto vagamente antico accomunabile – idealmente e, forse, a distanza di secoli – al frammento dal contesto architettonico dei Santi Sergio e Bacco. Personalmente, ritengo non sia possibile operare una distinzione così netta e sistematica, soprattutto in rapporto a testimonianze artistiche di destinazione dissimile. Pertanto, a proposito del manufatto di Limburg, credo risulti di scarsa pertinenza stabilire un'attribuzione ad una delle due categorie, considerando i caratteri assai compositi di questo esemplare. Infatti, se da un lato è riscontrabile un tentativo di connotazione naturalistica nella plasticità del disegno, dall'altro le peculiarità che richiamano maggiormente l'attenzione sono di origine prettamente ornamentale, come il leggiadro moltiplicarsi del fogliame in piccoli riccioli e le terminazioni a punta alle due sommità. Per questi motivi, preferisco definire la soluzione sul retro della teca sia «classical in feeling», sia «eastern in style»<sup>55</sup>, cioè secondo entrambe le espressioni usate da Talbot Rice nella determinazione delle due categorie. Ad ulteriore testimonianza della larghissima diffusione del soggetto, ricordo che la soluzione della “croce fiorita” è documentata in opere di differenti tipologie, nell'ambito della stessa produzione dei manufatti di lusso: oltre che sul retro di oggetti di oreficeria come reliquiari, soprattutto stauroteche<sup>56</sup> – più di frequente decorate da questo simbolo, a causa delle implicazioni con il loro sacro

<sup>53</sup>) Durand 1993.

<sup>54</sup>) Su questo complesso in generale, Guiglia Guidobaldi 1994. Di recente, con particolare attenzione però alla fase paleo-bizantina, Baldini Lippolis 2005.

<sup>55</sup>) Talbot Rice 1950, p. 77.

<sup>56</sup>) Cito, tra moltissimi altri esempi, la stauroteca conservata al Museo del Duomo di Monopoli, ascrivibile tra la fine del X secolo e l'inizio dell'XI e prodotta, salvo forse le parti strutturali, a Costantinopoli. Si tratta di un piccolo contenitore in foggia di tritico ornato da smalti *cloisonnés* che, nonostante le ridotte dimensioni (6,4 cm × 8,4 cm) mostra, oltre alla consueta croce sul retro, ulteriori analogie con il più grande reliquiario di Limburg come l'uso della stessa tecnica dello *Zellenschmelz* per gli smalti a carattere aniconico sui bordi, o ancora l'effetto delle vesti di alcuni personaggi realizzate accostando le diverse tonalità del blu (Krause 2004, pp. 218-221).

contenuto – il motivo si riscontra spesso sugli avori e nella miniatura<sup>57</sup>. Non solo, un ulteriore richiamo al campo della numismatica – e pure a quello della sfragistica<sup>58</sup> – è possibile anche nel caso di questa raffigurazione, sebbene in rapporto a monete di metallo vile. Mi riferisco a due diverse classi della cosiddetta tipologia del *foliis* anonimo, che recano al rovescio una croce impreziosita da elementi vegetali secondo soluzioni tra loro analoghe. Segnatamente, cito gli esemplari di classe H attribuibili al regno di Michele VII<sup>59</sup> (*Fig. 12*) e quelli di classe I battuti sotto Niceforo III Botoniate<sup>60</sup> (*Fig. 13*), pertanto, in entrambi i casi, diffusi nel periodo di interregno che seguì di poco la fine dell'età macedone, prima dell'avvento della dinastia comnena<sup>61</sup>. Inoltre, alle estremità dei bracci si notano i consueti globi, ulteriore motivo comune con la raffigurazione sbalzata sul reliquiario.

Da quanto esposto, può risultare confermata l'intuizione di Clementina Rizzardi che, riferendosi a tale decorazione, ipotizza una quarta ripartizione da affiancare ai tre raggruppamenti proposti da Isa Belli Barsali, a causa di un'attitudine stilistica diversa ma complementare al resto delle raffigurazioni. In particolare, oltre alle differenze attribuibili all'uso di tecniche dissimili, la marcata ieraticità che contraddistingue la maggior parte dei personaggi è di natura sostanzialmente opposta all'estrema libertà compositiva che connota le ampie volute sbalzate sul retro. Pertanto, penso sia possibile comprendere nella stessa suddivisione anche il lungo fregio vegetale, riconducibile a due elementi alternati, che si estende sull'orlo del reliquiario (*Fig. 16*). Per questa serie di arabeschi, gli studiosi sono concordi nel ravvisare una lontana dipendenza da modelli provenienti dalle zone più remote dell'Oriente: tra gli altri, Lipinsky<sup>62</sup>, sebbene non citi precisi confronti, ipotizza l'influenza dei molti prodotti dell'arte decorativa indiana, o addirittura cinese, che tramite la Via della Seta<sup>63</sup> rag-

<sup>57</sup>) Per quanto riguarda gli avori, la soluzione compare sul retro di molte tavolette di destinazione devozionale. Sebbene il motivo sia più elaborato e libero rispetto a quello sulla teca di Limburg, trovo interessante l'ornamentazione sulla parte posteriore del cosiddetto Tritico Harbaville (24 cm × 28 cm) conservato al Museo del Louvre di Parigi e ascrivibile alla metà del X secolo (Gaborit-Chopin 2003). Per ciò che concerne la miniatura, un esempio tipologicamente più vicino è presente ai ff. Bv. e Cr. del codice Gr. 510 della Bibliothèque Nationale di Parigi, che propongono la medesima soluzione ripetuta due volte (Iacobini 2007, pp. 158-159, 162).

<sup>58</sup>) Lo stesso tema ricorre infatti su alcuni sigilli, verosimilmente dello stesso periodo (Koltsida-Makre 1995, pp. 43-45; nell'articolo è citata, inoltre, la stauroteca di Limburg an-der-Lahn, p. 48, fig. 11).

<sup>59</sup>) Grierson 1973, pp. 694-695, tav. LXVIII, class H.

<sup>60</sup>) *Ivi*, pp. 696-699, tav. LXVIII, class I.

<sup>61</sup>) Per questo travagliato periodo storico, Angold 1992.

<sup>62</sup>) Lipinsky 1967, p. 49.

<sup>63</sup>) Per una visione ovviamente solo parziale inerente a tali manufatti, Lucidi 1994.

giungevano i centri più importanti dell'Impero, costituendo, così, un utile repertorio iconografico<sup>64</sup>.

Prima di esporre le mie riflessioni conclusive, ritengo opportuno ricordare due altri celebri prodotti dell'oreficeria medio-bizantina – anch'essi approdati in Occidente in seguito alla IV Crociata – che, dal punto di vista formale ed esecutivo, rivelano moltissimi paralleli con il reliquiario di Limburg. Mi riferisco alle ben note icone dell'Arcangelo Michele a mezzo busto e a figura intera, oggi conservate presso il Tesoro della Basilica di San Marco a Venezia, realizzate in argento dorato e impreziosite da smalti e gemme<sup>65</sup>. Soprattutto il primo di questi esemplari (44 cm × 36 cm) presenta molte peculiarità affini alle decorazioni della stauroteca e, di conseguenza, merita particolare attenzione (*Fig. 15*).

Nonostante l'icona abbia avuto una destinazione diversa dalla stauroteca, essa mostra numerose analogie di natura tecnica e stilistica che permettono di ascrivere l'opera probabilmente allo stesso periodo<sup>66</sup>. Infatti, il manufatto veneziano, unitamente al ragguardevole utilizzo di gemme, è stato realizzato tramite medesimi procedimenti di natura composita: lavorazione a sbalzo per la testa e le mani dell'Arcangelo nonché su tutto il retro, smalti *cloisonnés* in entrambe le varianti dello *Zellenschmelz* per quanto attiene alla superficie della sua aureola e alla piccola cornice aniconica interna, e dello *Senkschmelz* per i medaglioni con le figure a mezzo busto poste ai lati del protagonista e sulle altre cornici, decorazione a filigrana d'oro sul fondale della faccia anteriore e tra le pietre del grande *loros*. Personalmente, ritengo che tali peculiarità, unitamente alle ragguardevoli dimensioni dell'oggetto di Venezia, possano indicare per quest'ultimo un'attribuzione agli *ateliers* della Capitale, come l'ampio utilizzo di materiali così preziosi assicura.

Tornando al reliquiario di Limburg, resta da chiarire la questione inerente alla specifica personalità che lo ebbe in dono da Basilio; ricordando

<sup>64</sup>) Una soluzione analoga si nota anche su un'altra stauroteca d'argento dorato decorata da smalti *cloisonnés* (27 cm × 22 cm), conservata nel Tesoro della Basilica di San Marco a Venezia, precisamente sullo spessore del bordo e lungo i margini che inquadrano la consueta croce sul retro (Frazer 1986d). Per analoghe decorazioni vegetali sempre sulle oreficerie, Bank 1970, pp. 335-347, fig. 1.

<sup>65</sup>) Drake Boehm 1986a; Ead. 1986b. Più di recente, Pentcheva 2006, pp. 639-644; della stessa studiosa segnalano anche Ead. 2007, articolo nel quale, pur trattando di opere più tarde, si occupa del potere evocativo di alcuni epigrammi bizantini che trovano riscontro sensoriale – soprattutto visivo e tattile – nei materiali preziosi che ornano i manufatti di lusso da lei presi in esame.

<sup>66</sup>) Inoltre, trovo che sia possibile riscontrare lo stesso clima stilistico delle due icone nella chiesa di Santa Sofia a Ocrida, in Macedonia, le cui decorazioni sopravvissute sono state eseguite dopo il 1037: sul registro inferiore della parete ovest del *naos*, sono affrescati due Arcangeli che richiamano notevolmente i manufatti di Venezia (Djurić 1963, p. 38); sulle pitture in generale, vd. più di recente Korunovski - Dimitrova 2006, pp. 52-56.

che nell'anno 963 egli ricevette il titolo di *Proedros* riportato sull'opera, occorre considerare i sovrani che regnarono da questa data fino al suo esilio.

In generale, gli studiosi assegnano l'oggetto agli anni relativi ai primi due Imperatori che si susseguirono e, sebbene molti propendano per Niceforo II in quanto fu proprio lui a garantire l'ascesa politica di Basilio tramite questa importante nomina – proponendo, di solito, come data di esecuzione un arco cronologico compreso tra il 963 e il 965 –, Nancy Patterson Ševčenko ha preferito collegarlo a Giovanni I<sup>67</sup>, considerando alcune testimonianze letterarie relative alle reliquie minori conservate all'interno e alle vicende che segnarono il loro approdo nella Capitale. L'arrivo a Costantinopoli di un cimelio in particolare, quello legato a Giovanni Battista, a suo avviso fornirebbe un più preciso termine *post quem*, sebbene le due diverse fonti citate menzionino entrambi i sovrani: una testimonianza, anche se a cavallo tra XI e XII secolo, documenta il ritrovamento di una ciocca di capelli del Santo nel 968 per opera di Niceforo II<sup>68</sup>, l'altra, più diretta, nel 975 grazie a Giovanni I<sup>69</sup>. Ad ogni modo, la Ševčenko propende per quest'ultimo in seguito a considerazioni relative alle biografie del donatore e del ricevente, ricordando che Basilio e Giovanni intrapresero insieme alcune missioni in Oriente già negli anni di Costantino VII<sup>70</sup>. Tale aspetto, insieme ad altri confronti, potrebbe indicare, sempre secondo lei, anche una destinazione “militare” della stauroteca, concepita così come un contenitore portatile di reliquie di pertinenza imperiale e presenti a Costantinopoli in dimensioni maggiori, che assicuravano una protezione divina all'esercito sul campo di battaglia, così come già difendevano la città. Sebbene la consuetudine di portare in guerra croci processionali, piccoli reliquiari o icone sembra essere ricorrente<sup>71</sup>, trovo

<sup>67</sup>) Ševčenko 1996, pp. 293-294. In base alle fonti citate dalla studiosa, anche Holger Klein, sebbene non avanzi una proposta precisa, accetta di restringere l'arco cronologico per la datazione della stauroteca agli anni 968-985 (Klein 2004a, pp. 111-112).

<sup>68</sup>) Ioannis Scylitzae 1973, 15.62-63, p. 271. Segnalo anche Jean Skylitzès 2003, p. 227. Tale ipotesi è stata già considerata da Laskarina Bouras che propende per un'attribuzione dell'opera vicina a questa data (Μπουρα 1989, p. 426).

<sup>69</sup>) Leonis Diaconi Caloënsis 1828, X.4, pp. 165-166; vd. anche Talbot - Sullivan 2005, pp. 207-208.

<sup>70</sup>) Insieme alla studiosa, rimando a Brokkaar 1972, pp. 214, 222.

<sup>71</sup>) Tra gli altri, Holger Klein ricorda l'usanza di portare in battaglia un piccolo *enkolpion* che doveva essere custodito al collo del *koubikoularios*, ruolo ricoperto, di contro, forse proprio dallo stesso Basilio in quanto *Parakoimomenos*. Ad ogni modo, in seguito ad un esame delle fonti, la Ševčenko è dell'avviso che la tipologia di reliquiario in questione possa riferirsi anche ad esemplari più grandi (Klein 2004b, pp. 56-58; Ševčenko 1996, p. 292). Ricordo, inoltre, che lo stesso Basilio II, come affermato da Psello, in seguito alla rivolta di Bardas Foca si presentò in guerra «[...] con la spada in una mano, nell'altra stringendo l'icona della Madre del Verbo [...]», probabilmente da intendersi, almeno in questo caso, come un piccolo oggetto, forse una sorta di *enkolpion* (Michele Psello 1984, I.16, pp. 26-27).

però poco probabile l'utilizzo proprio di questa opera in un contesto del genere, se non altro per motivi pratici, considerando il suo ingente peso e la grande preziosità delle decorazioni.

Personalmente, credo che possa risultare ancor più verosimile posticipare ulteriormente la data di commissione del manufatto, attribuendolo, così, agli anni della reggenza di Basilio per i suoi pronipoti, ossia entro la prima metà degli anni Ottanta del X secolo e considerarlo un dono fatto dal Proedro al giovane Basilio II, suo omonimo<sup>72</sup>. Sono dell'idea che tale ipotesi possa essere suffragata valutando il determinato contesto politico dell'epoca e le alterne vicende dinastiche della casa macedone: dopo le usurpazioni di Niceforo II e di Giovanni I, appare comprensibile l'esigenza da parte dell'eunuco di donare al Tesoro imperiale un'opera dal complesso significato ideologico come la stauroteca di Limburg. Egli, infatti, figlio di un usurpatore, è legato alla dinastia solo indirettamente e il tentativo di celebrare il ritorno al potere dei legittimi sovrani si unisce alla necessità di garantire per sé un definitivo riconoscimento a corte. In particolare, l'offerta all'erede della famiglia imperiale di un omaggio così prezioso – che custodisce frammenti del più importante cimelio della Cristianità, a loro volta racchiusi in un reliquiario commissionato proprio dal nonno e dal padre di Basilio II – ha come obiettivo il conferire dignità e prestigio alla propria carica, a sua volta istituita da un altro usurpatore. In seguito a queste riflessioni, trovo assai rilevante sottolineare un tratto peculiare della mentalità bizantina, cioè la consolidata tendenza ad agire sempre in rapporto al momento storico contingente, abilità diplomatica certamente familiare alle doti di Basilio il Proedro.

Ad ulteriore testimonianza del desiderio di affermare sia la propria devozione – ricordo che fece anche edificare un monastero dedicato al suo Santo eponimo<sup>73</sup> – sia una celebrazione personale, oltre al reliquiario qui esaminato l'eunuco fece realizzare altri manufatti di oreficeria, sebbe-

<sup>72</sup>) Ancora Psello ci informa che, sebbene i rapporti tra i due si incrinarono presto, almeno per i primi tempi essi furono legati da reciproco affetto. Egli, riferendosi all'eunuco, narra: «[...] ma più di ogni altro aveva a cuore il nipote Basilio, che soleva stringersi al petto con tutta confidenza e vezzeggiare al modo d'un tenero aio. Cosicché per parte sua Basilio, rimessogli l'onere del potere, si temprava alla scuola dell'efficienza di lui [...]». La testimonianza, a mio avviso, rende per lo meno plausibile la possibilità di uno scambio di doni tra i due (*ivi*, I.3, pp. 10-11).

<sup>73</sup>) In questo caso Psello afferma che dopo l'esilio di Basilio il Proedro per volere dello stesso Basilio II, il monastero non fu distrutto subito ma ne furono confiscate le ricchezze: «[...] lo splendido monastero [...] volentieri egli l'avrebbe subito raso al suolo. Mancandogli tuttavia il coraggio d'un gesto tanto spudorato, ora lo sguarniva del mobilio, ora ne faceva smantellare i rivestimenti musivi, e continuò di questo passo senza demordere finché non ebbe trasformato – ci sia concesso il bisticcio – il monastero in frontisterio o luogo di meditazione, costretti com'erano i suoi abitanti alle più tetre meditazioni su come procurarsi i mezzi di sussistenza» (*ivi*, I.20, pp. 30-33). Sul monastero, Janin 1953, pp. 64-65.

ne di minore ricchezza. Anche su questi oggetti sono presenti dettagliate iscrizioni che ci consentono di ripercorrere cronologicamente la sua vivace attività mecenaticia, grazie alla menzione degli specifici titoli che aveva al momento di ogni commissione. Una delle prime opere fatte da lui eseguire dovrebbe essere il cosiddetto reliquiario del cranio di San Simeone lo Stilita custodito nella chiesa dell'Archicenobio di Camaldoli, del quale rimane una legatura in argento dorato, con una decorazione molto semplice, posta a protezione del cimelio, a sua volta inserita all'interno di una struttura lignea ottocentesca<sup>74</sup>. L'opera bizantina è stata attribuita da Enrica Follieri agli anni precedenti il 944, in quanto Basilio è qui citato con l'appellativo di *Basiliskos Basileios*, definizione che, sebbene sembrerebbe indicare un generico ruolo di ufficiale di corte<sup>75</sup>, pone l'accento per lo più sul legame di parentela con la famiglia imperiale e non si riferisce a nessuna delle maggiori cariche che egli ricevette durante la carriera politica. Agli anni 945-948 la stessa studiosa attesta il perduto reliquiario del capo di Santo Stefano Protomartire, la cui epigrafe, a noi nota grazie ad una testimonianza posteriore, riporta la nomina di *Parakoimomenos* ma non quella di *Patrikios*<sup>76</sup>. Da ultimo, la più importante carica di *Proedros*, oltre a comparire sulla stauroteca di Limburg, è presente su un calice in argento non dorato conservato presso il Tesoro della Basilica di San Marco a Venezia<sup>77</sup>, nonché su alcuni sigilli<sup>78</sup>, tutti manufatti databili così al periodo 963-985, le cui iscrizioni, inoltre, riportano anche il titolo di *Parakoimomenos*.

Sebbene in questa sede non sia possibile riesaminare la complessa e dibattuta questione relativa al concetto di «Rinascenza macedone» in campo artistico<sup>79</sup>, ritengo opportuno avanzare, infine, alcune riflessioni in

<sup>74</sup>) Follieri 1965.

<sup>75</sup>) Per le diverse interpretazioni proposte dagli studiosi, *ivi*, pp. 77-78.

<sup>76</sup>) Ead. 1964, pp. 455-464.

<sup>77</sup>) Ross 1958. Assai poco verosimile è l'opinione di Grabar che, per la non assoluta preziosità delle decorazioni, data l'oggetto al XII secolo, assegnandolo ad un ipotetico committente omonimo (Grabar 1971c). L'opera è stata citata anche da Cutler in uno studio, sebbene di ampio respiro cronologico, inerente alla produzione bizantina di oggetti di lusso (Cutler 1994, pp. 306-307, figg. 14a-14b). Lo stesso manufatto, in rapporto soprattutto alle iscrizioni, è stato preso in esame pure da Giulia Grassi che, occupandosi del calamaio argenteo oggi al Museo Diocesano di Padova (opera a soggetto profano probabilmente databile al X secolo), in seguito ad analogie di carattere epigrafico tra i due oggetti, avanza l'ipotesi – affascinante ma non dimostrabile – che quest'ultimo possa essere un dono fatto da Basilio ad uno scriba (Grassi 1995, p. 658).

<sup>78</sup>) Mi riferisco ai due esemplari appartenuti alla Collezione Orghidan e ad uno alla Collezione Zacos, quest'ultimo presente in uno stato di conservazione migliore nella Dumbarton Oaks Collection di Washington (Laurent 1952, pp. 99-100, tav. XXII, nn. 186-187; Zacos - Nesbitt 1984-1985, p. 368, n. 795; Oikonomides 1986, pp. 73-74, n. 69).

<sup>79</sup>) Ovviamente, non è possibile menzionare la totalità degli studi a riguardo; tra le pubblicazioni più recenti, vd. il già citato volume di della Valle 2007, segnatamente in rapporto al quarto capitolo intitolato «Rinascenza macedone?», pp. 85-105.

rapporto sia alla stauroteca di Limburg, sia alle vicende del committente. La sua attività di mecenate non comprende solo oggetti di oreficeria a carattere sacro ma anche un cospicuo gruppo di codici, tra i quali si distinguono testi di argomento profano permeati di richiami letterari classici<sup>80</sup>. Se le oreficerie testimoniano un'esigenza marcatamente religiosa legata alla ricerca della salvezza eterna, i manoscritti, sebbene privi di miniature, illustrano la vasta preparazione culturale dell'uomo di corte, come rilevabile non solo da aspetti prettamente filologici ma anche da una notevolissima cura per dettagli di ordine esecutivo. A mio avviso, quest'ultima peculiarità accomuna le due categorie che in tal senso acquisiscono e condividono criteri valutativi ambivalenti e complementari. Prendendo sempre come termine di confronto la stauroteca di Limburg, alla preziosità ideale della sacra reliquia si accorda infatti – e qui si coglie l'ambivalenza concettuale che sta alla base dell'opera – l'esecuzione di un manufatto sontuosamente decorato, aspetto che conferisce al committente un ulteriore motivo di distinzione.

Il medesimo doppio canone interpretativo può essere applicato anche alla complessa figura di Basilio il Proedro; non solo, ampliando ulteriormente il campo di ricerca, tale canone può addirittura assumere una connotazione triplice. In primo luogo, come dimostrato dalle opere sacre, emerge la più ovvia ed immediata necessità di affermare sé stesso come credente. In seconda battuta, esse sono definibili veri manufatti di lusso realizzati per affermare il prestigio del proprio ruolo politico, esigenza manifestata pure attraverso i manoscritti di argomento profano contraddistinti da materiali di pregio. Il terzo aspetto riguarda la vasta preparazione culturale di Basilio che è comprensibile prestando attenzione sia a questi codici densi di citazioni classiche, sia alle opere a carattere religioso che mostrano un'ampia conoscenza della sfera del sacro.

Credo, infine, che solo quest'ultimo punto inerente alla vicenda mecenazia di Basilio possa essere utile ai fini della questione del concetto di «Rinascenza macedone». La sistematica riscoperta della civiltà classica teorizzata da Kurt Weitzmann<sup>81</sup> è a lui riferibile limitatamente all'attività intellettuale che si riscontra nei trattati di argomento profano ma non nelle opere di destinazione sacra, le quali mostrano soluzioni iconografiche e stilistiche dichiaratamente ossequiose alla più consolidata tradizione co-

<sup>80</sup>) Tra gli esemplari a carattere sacro, ricordo il già menzionato *Cod. Dionysiou 70* del Monte Athos contenente le *Omèlie* di Giovanni Crisostomo, e il *Cod. Gr. 55* della Biblioteca Statale di San Pietroburgo che comprende i Vangeli e le Lettere di San Paolo (Weitzmann 1996, p. 22, tav. XXIX; p. 27, tav. XXXVII). Per quanto riguarda quelli di tema profano mi riferisco ai *Naumachica*, una sorta di compendio dedicato alle strategie belliche navali, e ai *Taktika* concernente tattiche di guerra dall'antichità all'epoca medio-bizantina (Mazzucchi 1978, pp. 293-295, 276-283).

<sup>81</sup>) Weitzmann 1971.

stantinopolitana. Concludendo, richiamo l'interesse sull'articolo di Hans Belting più volte citato che nella pagina finale dichiara: «[...] i libri confermano l'erudizione dell'uomo di corte, i reliquiari la fede del cristiano: in una specie manca completamente l'arte, nell'altra non è di stampo antico [...]»<sup>82</sup>. Personalmente, condivido appieno l'intuizione dello studioso e provo a completarla, osservando che entrambe le tipologie rivelano il prestigio ricercato dal committente, attraverso la realizzazione di preziosi manufatti di lusso nei quali la componente devozionale – esigenza primaria nella mentalità dell'uomo medievale – è comunque imprescindibile, come appare evidente nel caso del programma decorativo della stauroteca di Limburg an-der-Lahn.

ANDREA GINNASI  
andrea.ginnasi@gmail.com

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aillagon 2008 J.J. Aillagon (a cura di), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, catalogo della mostra (Venezia, 2008), Milano 2008.
- Andaloro 2006 M. Andaloro, *L'ellenismo a Bisanzio. A Roma, a Costantinopoli, nel Novecento*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-27 settembre 2003) (I convegni di Parma, 6), Milano 2006, pp. 96-116.
- Angold 1992 M. Angold, *L'Impero Bizantino (1025-1204): una storia politica* (Nuovo Medioevo, 22), Napoli 1992 (trad. it. dell'ed. London - New York 1984).
- Aus'm Weerth 1866 E. Aus'm Weerth, *Das Siegeskreuz des byzantinischen Kaisers Constantinus VII und Romanus II und der Hirtenstab des Apostels Petrus*, Bonn 1866.
- Baldini Lippolis 2005 I. Baldini Lippolis, *Il Monastero di Dafnì (Grecia): la fase protobizantina*, in S. Pasi (a cura di), *Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli*, Bologna 2005, pp. 31-48.
- Bank 1970 A. Bank, *L'argenterie byzantine des X-XV siècles. Classification des monuments et méthodes de recherches*, «Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina» 17 (1970), pp. 335-353.

<sup>82</sup>) Belting 1982, p. 57.

- Belli Barsali 1968 I. Belli Barsali, *Gli smalti della Capitale d'Oriente*, «Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina» 15 (1968), pp. 31-58.
- Belting 1982 H. Belting, *Problemi vecchi e nuovi sull'arte della cosiddetta Rinascenza Macedone a Bisanzio*, «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina» 29 (1982), pp. 31-57.
- Boeckler 1951 A. Boeckler, *Zur Restaurierung der Staurothek von Limburg*, «Kunstchronik» 4 (1951), pp. 209-214.
- Brokkaar 1972 W.G. Brokkaar, *Basil Lecapenus. Byzantium in the Tenth Century*, in W.F. Bakker - A.F. von Gemert - W.J. Aerts (Hrsg.), *Studia Byzantina et Neobellenica Neerlandica* (Byzantina Neerlandica, 3), Leiden 1972, pp. 199-234.
- Cutler 1984 A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium* (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 13), Paris 1984.
- Cutler 1994 A. Cutler, *Uses of Luxury: on the Functions of Consumption and Symbolic Capital in Byzantine Culture*, in A. Guillou - J. Durand (éds.), *Byzance et les Images*, Cycle de conférences organisé au musée du Louvre (Paris, 5 octobre - 7 décembre 1992), Paris 1994, pp. 289-327.
- Dain 1953 A. Dain, *L'encyclopédisme de Constantin Porphyrogénète*, «Bulletin de l'Association G. Budé» 12 (1953), pp. 64-81.
- della Valle 2007 M. della Valle, *Costantinopoli e il suo Impero. Arte, architettura, urbanistica nel millennio bizantino* (Storia dell'arte, 38), Milano 2007.
- de Villehardouin 1961 G. de Villehardouin, *La Conquête de Constantinople* (Les classiques de l'histoire de France au moyen âge, 18-19), éd. et trad. par E. Faral, I, Paris 1938, 1961<sup>2</sup> (éd. revue et corrigée), 2 voll.
- Diehl 1924 C. Diehl, *De la signification du titre de «Proèdre» à Byzance*, in *Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger*, Paris 1924, 2 voll., I, pp. 105-117.
- Djurić 1963 V. Djurić, *L'Église de Sainte Sophie à Ohrid* (L'ancien Art Yugoslave), Boegrad 1963.
- Drake Boehm 1986a B. Drake Boehm, *12. Icona con il busto dell'arcangelo Michele*, in R. Cambiagli (ed. it. a cura di), *Il Tesoro di San Marco*, catalogo della mostra (sedi varie, 1984), Milano 1986, pp. 149-155.
- Drake Boehm 1986b B. Drake Boehm, *19. Icona dell'arcangelo Michele stante*, in R. Cambiagli (ed. it. a cura di), *Il Tesoro di*

- San Marco*, catalogo della mostra (sedi varie, 1984), Milano 1986, pp. 179-183.
- Durand 1993 J. Durand, 248. *Plaque et couvercle à glissière du reliquaire de la pierre du sépulcre du Christ*, in *Byzance. L'art dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Paris, 1992-1993), Paris 1993, pp. 333-335.
- Durand 2004 J. Durand, *La relique impériale de la Vraie Croix d'après le Typicon de Sainte-Sophie et la relique de la Vraie Croix du trésor de Notre-Dame de Paris*, in J. Durand - B. Flusin (éds.), *Byzance et les Reliques du Christ*, XX Congrès international des Études Byzantines (Paris, 19-25 agosto 2001), Paris 2004, pp. 91-105.
- Flusin 2004 B. Flusin, *Les cérémonies de l'Exaltation de la Croix à Constantinople au XI siècle d'après le Dresdensis A 104*, in J. Durand - B. Flusin (éds.), *Byzance et les Reliques du Christ*, XX Congrès international des Études Byzantines (Paris, 19-25 agosto 2001), Paris 2004, pp. 61-89.
- Follieri 1964 E. Follieri, *L'ordine dei versi in alcuni epigrammi bizantini*, «Byzantion» 34 (1964), pp. 447-467.
- Follieri 1965 E. Follieri, *Un reliquiario bizantino di S. Simeone Stilita*, «Byzantion» 35 (1965), pp. 62-82.
- Frazer 1986a M.E. Frazer, 8. *Grotta della Vergine. Corona votiva di Leone VI*, in R. Cambiaghi (ed. it. a cura di), *Il Tesoro di San Marco*, catalogo della mostra (sedi varie, 1984), Milano 1986, pp. 128-130.
- Frazer 1986b M.E. Frazer, 10. *Calice con manici dell'Imperatore Romano. Montatura*, in R. Cambiaghi (ed. it. a cura di), *Il Tesoro di San Marco*, catalogo della mostra (sedi varie, 1984), Milano 1986, pp. 139-141.
- Frazer 1986c M.E. Frazer, 11. *Calice dell'Imperatore Romano. Montatura*, in R. Cambiaghi (ed. it. a cura di), *Il Tesoro di San Marco*, catalogo della mostra (sedi varie, 1984), Milano 1986, pp. 147-148.
- Frazer 1986d M.E. Frazer, 13. *Reliquiario della Vera Croce*, in R. Cambiaghi (ed. it. a cura di), *Il Tesoro di San Marco*, catalogo della mostra (sedi varie, 1984), Milano 1986, pp. 156-159.
- Frolov 1961 A. Frolov, *La relique de la vrai croix* (Archives de l'Orient Chrétien, 7), Paris 1961.
- Frolov 1965 A. Frolov, *Les reliquaires de la vraie croix* (Archives de l'Orient Chrétien, 8), Paris 1965.

- Gaborit-Chopin 2003 D. Gaborit-Chopin, *16. Triptyque: Déesis; Saints*, in Ead. (éd.), *Ivoires médiévaux. V-XV siècle*, catalogue du Musée du Louvre, Département des objets d'art, Paris 2003, pp. 86-93.
- Ginnasi 2008 A.G.C.M. Ginnasi, *L'Incoronazione imperiale nella produzione artistica dell'età macedone*, in M. della Valle (a cura di), *Bisanzio fuori da Costantinopoli* (Scienze dell'Antichità), Milano 2008, pp. 109-190.
- Goldschmidt - Weitzmann 1930 A. Goldschmidt - K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X bis XIII Jahrhunderts*, Berlin 1930-1934, 1979<sup>2</sup>, 2 voll., I (1930).
- Grabar 1971a A. Grabar, *41. Calice dell'imperatore Romano*, in H.R. Hahnloser (a cura di), *Il Tesoro di San Marco*, Firenze 1965-1971, 2 voll., II (1971), pp. 59-60, tavv. XLII-XLIII.
- Grabar 1971b A. Grabar, *42. Calice con manici dell'imperatore Romano*, in H.R. Hahnloser (a cura di), *Il Tesoro di San Marco*, Firenze 1965-1971, 2 voll., II (1971), pp. 60-61, tav. XLIV.
- Grabar 1971c A. Grabar, *66. Calice-reliquiario della testa di S. Giovanni Battista*, in H.R. Hahnloser (a cura di), *Il Tesoro di San Marco*, Firenze 1965-1971, 2 voll., II (1971), pp. 71-72, tav. LVII.
- Grassi 1995 G. Grassi, *Il calamaio argenteo nel Tesoro del Duomo di Padova*, in A. Iacobini - E. Zanini (a cura di), *Arte Profana e Arte Sacra a Bisanzio*, Atti del Convegno (Roma, 22-23 novembre 1990), Roma 1995, pp. 653-671.
- Grierson 1973 P. Grierson (ed.), *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Washington 1966-1999, 5 voll., III.2 (1973).
- Guiglia Guidobaldi 1994 A. Guiglia Guidobaldi, *Dafni*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma 1994, pp. 602-612.
- Holmes 2005 C. Holmes, *Basil II and the Governance of the Empire (976-1025)*, Oxford 2005.
- Iacobini 1994 A. Iacobini, *L'albero della vita nell'immaginario medievale: Bisanzio e l'Occidente*, in A.M. Romanini - A. Cadei (a cura di), *L'architettura medievale in Sicilia: la cattedrale di Palermo*, Atti del Convegno (Palermo, 1991), Roma 1994, pp. 241-290.
- Iacobini 2006 A. Iacobini, *Libri per i monaci. Segni e immagini di committenza monastica nel mondo bizantino*, «Rivista

- di Studi Bizantini e Neoellenici» 43 (2006), *Ricordo di Lidia Perria*, II, pp. 3-19.
- Iacobini 2007 A. Iacobini, *Il segno del possesso: committenti, destinatari, donatori nei manoscritti bizantini dell'età macedone*, in F. Conca - G. Fiaccadori (a cura di), *Bisanzio nell'età dei Macedoni. Forme della produzione letteraria e artistica*, Atti dell'Ottava Giornata di Studi bizantini (Milano, 15-16 marzo 2005), Milano 2007, pp. 151-194.
- Iacobini - Zanini 1995 A. Iacobini - E. Zanini (a cura di), *Arte Profana e Arte Sacra a Bisanzio*, Atti del Convegno (Roma, 22-23 novembre 1990), Roma 1995.
- Ioannis Scylitzae 1973 Ioannis Scylitzae, *Synopsis Historiarum* (Corpus Fontium Historiae Byzantinae, 5), recensuit I. Thurn, Berlin 1973.
- Janin 1953 R. Janin, *Les Églises et les Monastères* (La Géographie Ecclésiastique de l'Empire Byzantin, parte I, vol. III), Paris 1953, 1969<sup>2</sup>.
- Jean Skylitzès 2003 Jean Skylitzès, *Empereurs de Constantinople* (Réalités Byzantines, 8), texte trad. par B. Flusin et annoté par J.C. Cheynet, Paris 2003.
- Kitzinger 2005 E. Kitzinger, *Alle origini dell'arte bizantina* (Storia dell'arte, 26), a cura di M. Andaloro - P. Cesaretti, Milano 2005 (trad. it. dell'ed. London 1977).
- Klein 2004a H.A. Klein, *Byzanz, der Westen und das "wahre" Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden 2004.
- Klein 2004b H.A. Klein, *Constantine, Helena, and the Cult of the True Cross in Constantinople*, in J. Durand - B. Flusin (éds.), *Byzance et les Reliques du Christ*, XX Congrès international des Études Byzantines (Paris, 19-25 agosto 2001), Paris 2004, pp. 31-59.
- Klein 2004c H.A. Klein, *Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West*, «Dumbarton Oaks Papers» 58 (2004), pp. 283-314.
- Koder 1985 J. Koder, *Zu den Versinschriften der Limburger Staurothek*, «Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte» 37 (1985), pp. 11-31.
- Koder 1989 J. Koder, *Ο Κωνσταντίνος Πορφυρογεννητός και η σταυροθήκη του Λιμπουργκ*, in A. Markopoulos (ed.), *Constantine VII Porphyrogenitus and his age*, Second

- international Byzantine Conference (Delphi, 22-26 luglio 1987), Athenai 1989, pp. 165-184.
- Koltsida-Makre 1995 I. Koltsida-Makre, *The Representation of the Cross on Byzantine Lead Seals*, in N. Oikonomides (ed.), *Studies in Byzantine Sigillography* (International Colloquium on Byzantine Sigillography, 4), Washington 1995, pp. 43-52.
- Korunovski - Dimitrova 2006 S. Korunovski - E. Dimitrova, *Macedonia bizantina. L'arte medievale dal IX al XV secolo* (Corpus bizantino slavo, 16), Milano 2006.
- Kötzsche 1972 D. Kötzsche, *B1. Die Limburger Staurothek*, in A. Legner (Hrsg.), *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, catalogo della mostra (Köln - Brüssel, 1972), Köln 1972, I, pp. 170-171.
- Krause 2004 K. Krause, *Immagine-reliquia: da Bisanzio all'Occidente*, in G. Wolf - C. Dufour Bozzo - A.R. Calderoni Masetti (a cura di), *Mandyliion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra (Genova, 2004), Milano 2004, pp. 209-235.
- Krebs 1820 J.P. Krebs, *Inscriptiones graecae quas lipsanoteca quaedam magna continent quae Weilburgi asservatur*, Weilburg 1820.
- Kuhn 1984 H.W. Kuhn, *Heinrich von Ülmen, der vierte Kreuzzug und die Limburger Staurothek*, «Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte» 10 (1984), pp. 67-106.
- Labarte 1864 J. Labarte, *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris 1864-1866, 4 voll., II (1864).
- Laurent 1952 V. Laurent, *Documents de sigillographie byzantine. La Collection C. Orghidan* (Bibliothèque Byzantine. Documents, 1), Paris 1952.
- Leonis Diaconi Caloënsis 1828 Leonis Diaconi Caloënsis, *Historiae Libri Decem et Liber de Velitatione Bellica Nicephori Augusti* (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae), ex recensione C.B. Hasii, Bonnae 1828.
- Lipinsky 1967 A. Lipinsky, *Le grandi stauroteche dei secoli X-XII (continuazione)*, «Felix Ravenna», s. III, 45 (1967), pp. 45-78.
- Longnon 1978 J. Longnon, *Les compagnons de Villehardouin. Recherches sur les croisés de la Quatrième Croisade* (Hautes études médiévales et modernes, 30), Paris 1978.
- Lucidi 1994 M.T. Lucidi (a cura di), *La seta e la sua via*, catalogo della mostra (Roma, 1994), Roma 1994.

- Maguire - Maguire 2007 E.D. Maguire - H. Maguire, *Other Icons. Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton 2007.
- Mazzucchi 1978 C.M. Mazzucchi, *Dagli anni di Basilio Parakimomenos*, «Aevum» 52 (1978), pp. 267-316.
- Mendel 1914 G. Mendel, *Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines*, Constantinople [Istanbul] 1912-1914 (rist. anast. Roma 1966), 3 voll., II (1914).
- Meschini 2004 M. Meschini, *1204: l'incompiuta. La IV Crociata e le conquiste di Costantinopoli*, Milano 2004.
- Metternich 1994 W. Metternich, *Der Dom zu Limburg an-der-Lahn*, Darmstadt 1994.
- Michel 1976 W. Michel, *Die Inschriften der Limburger Staurothek*, «Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte» 28 (1976), pp. 23-43.
- Michele Psello 1984 Michele Psello, *Imperatori di Bisanzio (Cronografia)*, testo critico a cura di S. Impellizzeri, trad. di S. Ronchey, I, Milano 1984, 2005<sup>5</sup>, 2 voll.
- Morris 1988 R. Morris, *The Two Faces of Nikephoros Phokas*, «Byzantine and Modern Greek Studies» 12 (1988), pp. 83-115.
- Μπουρα 1989 Α. Μπουρα, *Ο Βασίλειος Λεκαπηνος Παραγγελιοδοτης Εργων Τεχνης*, in A. Markopoulos (ed.), *Constantine VII Porphyrogenitus and his age*, Second international Byzantine Conference (Delphi, 22-26 luglio 1987), Athenai 1989, 397-493.
- Oikonomides 1986 N. Oikonomides, *A Collection of Dated Byzantine Lead Seals*, Washington 1986.
- Orselli 1993 A.M. Orselli, *Santità militare e culto dei santi militari nell'impero dei romani, secoli 6-10*, Bologna 1993.
- Pentcheva 2006 B.V. Pentcheva, *The Performative Icon*, «The Art Bulletin» 88 (2006), pp. 631-655.
- Pentcheva 2007 B.V. Pentcheva, *Epigrams on Icons*, in L. James (ed.), *Art and Text in Byzantine Culture*, Cambridge 2007, pp. 120-138.
- Plank 1987a P. Plank, *Das Kreuzholz als Lebensbaum. Zur Deutung der Limburger Staurothek*, «Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst» 3 (1987), pp. 66-76.
- Plank 1987b P. Plank, *Der orthodox Gottesdienst als Schlüssel zur Inschrift auf der Limburger Staurothek*, «Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte» 39 (1987), pp. 251-253.

- Rauch 1955 J. Rauch, *Die Limburger Staurothek. Herkunft und Schicksale*, «Das Münster» 8 (1955), pp. 201-218.
- Riant 2004 P. Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae* (Comité des travaux historiques et scientifiques. Histoire, 19), préf. de J. Durand, Paris 2004, 2 voll. (rist. dell'ed. Genevae 1877-1878).
- Rizzardi 1977 C. Rizzardi, *La stauroteca di Limburg an der Lahn nella cultura artistica costantinopolitana*, «Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina» 24 (1977), pp. 303-321.
- Ross 1958 M.C. Ross, *Basil the Proedros, Patron of the Arts*, «Archaeology» 11 (1958), pp. 271-275.
- Santoro 1991 A. Santoro, *Albero, Oriente*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, pp. 307-308.
- Schenk zu Schweinsberg 1955 F. Schenk zu Schweinsberg, *Die Limburger Staurothek. Kunstgeschichtliche Probleme*, «Das Münster» 8 (1955), pp. 219-234.
- Schlumberger 1923 G. Schlumberger, *Un Empereur byzantin au dixième siècle, Nicéphore Phocas*, Paris 1890, 1923<sup>2</sup>.
- Ševčenko 1996 N.P. Ševčenko, *The Limburg Staurothek and its Relics*, in *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Athenai 1996, pp. 289-294.
- Stephenson 2003 P. Stephenson, *The Legend of Basil the Bulgar-slayer*, Cambridge 2003.
- Talbot Rice 1950 D. Talbot Rice, *The Leaved Cross*, «Byzantinoslavica» 11 (1950), pp. 68-81, poi in Id., *Byzantine Art and its Influence* (Variorum Collected Studies), London 1973, cap. VII.
- Talbot Rice 1959 D. Talbot Rice, *Arte di Bisanzio*, Firenze 1959 (trad. it. dell'ed. London 1959).
- Talbot - Sullivan 2005 A.M. Talbot - D.F. Sullivan (eds.), *The History of Leo the Deacon. Byzantine Military Expansion in the Tenth Century* (Dumbarton Oaks Studies, XLI), Washington 2005.
- Toynbee 1987 A. Toynbee, *Costantino Porfirogenito e il suo mondo*, Firenze 1987 (trad. it. dell'ed. London 1973).
- Walter 2003 C. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003.
- Weitzmann 1996 K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, Wien 1996<sup>2</sup>.
- Weitzmann 1971 K. Weitzmann, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln 1963, poi in lingua

- ingl. con il titolo *The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance*, in Id., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. by H.L. Kessler, Chicago 1971, pp. 176-223.
- Wessel 1967 K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst*, Recklinghausen 1967.
- Wilm 1955 J.M. Wilm, *Die Limburger Staurotbek. Die Wiederherstellung*, «Das Münster» 8 (1955), pp. 234-240.
- Wilsdorf 1992 H. Wilsdorf, *Zur Staurotbek vom Limburg*, «Byzantinische Forschungen» 18 (1992), pp. 197-208.
- Zacos - Nesbitt 1984-85 G. Zacos - J.W. Nesbitt (eds.), *Byzantine Lead Seals*, Bern 1972-1985, 2 voll., II (1984-1985).